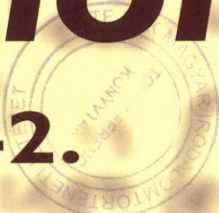


*F*ilológiai Közlöny

2005 / 1–2.



LI. évfolyam

Multimediális reprezentáció

W. J. T. MITCHELL
HANS BELTING
ROWLAND WYMER
BACSÓ BÉLA
TÖRÖK ERVIN
BOCSOR PÉTER
OROSZLÁN ANIKÓ

GAJDÓ ANDREA

Filológiai **Közlöny**

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI
BIZOTTSÁGÁNAK FOLYÓIRATA

2005/1–2.
LI. 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 I 1991102-02120733 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 Kőszeghy 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

Multimediális reprezentáció

Előszó

- Kutatási hagyományok az
Image / Text / Film / Multimedia
Reprezentáció a multimediális korban című
szegedi konferencia mögött 5
- W. J. T. MITCHELL
Az elmondhatatlan és az elképzelhetetlen
Szó és kép a terror idején 8
- HANS BELTING
Kép, médium, test:
az ikonológia új megközelítésben 24
- ROWLAND WYMER
„A vörös csupán sikító kék”
Derek Jarman *Caravaggiója* (1986) 42
- BACSÓ BÉLA
„Érzéki ráeszmélés és a kifejezés megértése”
Mít értünk, amikor látunk valamit? 53
- TÖRÖK ERVIN
Az *eltört korsó* példája
Két alakzat 65

BOCSOR PÉTER
Realizmus a vizuális kultúrában 81

OROSZLÁN ANIKÓ
„O Showes! Showes! Mighty Showes!”
Látvány és színészi játék
Madách Imre *Az ember tragédiája*
2002-es nemzeti színházi előadásában 86

Műhely

GAJDÓ ANDREA
Még egyszer *Egy lámpára*
Videtur vagy *lucet?* – hozzászólás egy régi vitához
jelenkori horizontról 96

Recenziók

A perifériáról a centrum: Világirodalmi áramlás
a 20. század középső évtizedeitől 1
Szerkesztette V. GILBERT Edit
(Tóth Orsolya) 114

A perifériáról a centrum: Világirodalmi áramlás
a 20. század középső évtizedeitől 2
Szerkesztette V. GILBERT Edit
(Hammer Erika) 119

Előszó

Kutatási hagyományok az

Image / Text / Film / Multimédia

Reprezentáció a multimediális korban című szegedi konferencia mögött

A szimbólumoknak, a szimbolikus kifejezési formáknak és általában véve a „társadalmi szimbolizációnak” a kutatása nagy hagyományokra visszatekintő tudományos tevékenység a Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán. Olyan kutatási és oktatási irányultságról van szó, amely nemcsak több tudományterületet, hanem számos tanszéket és tanszéki programot is magában foglal. Az interdiszciplináris módszertan jegyében igyekszik ötvözni a humán tudományok tradicionális, leíró és értelmező eljárásait a legújabb, pszichológiai, antropológiai, jel-elméleti alapokon nyugvó megközelítésekkel. A szimbólumkutatásnak az 1980-as években kialakuló műhelyei Szegeden hagyományosan a művészettörténet, az irodalomtörténet és az esztétika területeihez kötődtek, ezeknek a tevékenységeknek azonban nagy ösztönző erőt adtak a kultúráról mint jelrendszerről, a vizualitásról, a megismerésről kialakuló újabb, posztstrukturalista elméletek. Az Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéken folyó ikonográfiai-ikonológiai tanulmányok társra találtak az Angol Tanszéken folytatott reneszánszkutatás, valamint a Német Tanszéken kialakuló szemiotikai iskola műhelyeiben. Így alakulhatott ki az a nagyszabású kutatási program, amelynek eredményeit rendszeresen közölte, immár tíz kötetben a JATEPress egyetemi kiadó által megjelentetett *Ikonológia és Műértelmezés* sorozat. A kutatási eredmények összegzésére és koordinált folytatására vállalkozott a 2000-ben megalakult Kulturális Ikonológia és Szemiográfia Kutatócsoport, és az elméleti meglátások gyakorlati alkalmazásának kitűnő példáját szolgáltatja az Irodalomelmélet Tanszéki Csoport által gondozott filmtudományi program.

A vizuális megjelenítések egész társadalmunkat átítató működésének számos vonatkozását dolgoztuk fel adott témákra koncentráló, nemzetközi és hazai konferenciákon. A kutatási témák sokfélesége nemcsak az interdiszciplinaritás szükségességét jelzi, hanem azt is, hogy ezekbe a kutatásokba bekapcsolódnak immár olyan szakterületek is, mint a médiatudomány, az ideológiakritika, a társadalmi nemek tudománya vagy a kognitív nyelvészet. Szeged otthont adott az európai ikonográfiai hagyományokat, a társadalmi nemek szimbolikus megjelenítéseit, a fantasztikum ábrázolási módjait, a szó és a kép összefüggésrendszerét feldolgozó tudományos találkozóknak. Ezeknek a tudományos eseményeknek a sorába illeszkedett újabb konferenciánk a Szegedi Tudományegyetemen 2005. április 25–27. között.

A társadalom különféle megjelenítési és közvetítési eljárásokon keresztül képezi le a valóságot, így teremtve meg a kultúrának nevezett tudásrendszert. Ezeknek az eljárásoknak a módozatai a tudomány kezdetei óta foglalkoztatják az embert, különös tekintettel a képi és a verbális megjelenítés összefüggéseire, amelyeknek már az antik „ut pictura poesis” elv kifejezést adott, a költészet és a festészet hasonlóságát hangsúlyozva. Kép és szöveg kapcsolata a strukturalizmus utáni kutatásokban két okból is különös aktualitást nyert. Az úgynevezett „képi fordulat” egyszerre világított rá képi és verbális megértés elválaszthatatlanságára, valamint a vizuális befogadás kulturális-társadalmi meghatározottságaira. Ezzel egyidejűleg a multimédiális kifejezőmódok és technológiák, a filmi ábrázolás posztmodern irányzatai, a társadalmat átítató képi megjelenítések egyre bonyolultabb hatásai újabb kihívások elé állították az elméletalkotókat és az értelmezői közösségeket. Konferenciánk arra törekedett, hogy tudósoknak és hallgatóknak, oktatóknak és érdeklődőknek egyaránt segítsen szembenézni ezekkel a kihívásokkal.

Kiss Attila Atilla
Szőnyi György Endre

A vonatkozó tudományterületeken megjelent legfontosabb kiadványaink

Az *Ikonológia és Műértelmezés* sorozatban, a JATEPress kiadásában:

1. *Az ikonológia elmélete. Szöveggyűjtemény az irodalom és a képzőművészet szimbolizmusáról*, szerk. PÁL József, 1986.
2. *A reneszánsz szimbolizmus. Ikonográfia, emblematika, Shakespeare. Tanulmányok*, szerk. FABINY Tibor, PÁL József, SZŐNYI György Endre, 1987.
3. *A hermeneutika elmélete. Auerbach, Palmer, Ricoeur, Hirsch, Szondi, Frye, Ker-mode. Szöveggyűjtemény*, szerk. FABINY Tibor, 1987.
4. *A tipológiai szimbolizmus. Szöveggyűjtemény a bibliai és az irodalmi hermeneutika történetéből*, szerk. FABINY Tibor, 1988.
5. *Hermetika, mágia. Ezoterikus látásmód és művészi megismerés. Szöveggyűjtemény*, szerk. PÁL József, SZŐNYI György Endre, TAR Ibolya, 1995.
6. PÁL József, *Silány időből az örökkévalóba. Az Isteni színjáték nyelvi és tipológiai szimbolizmusa*, 1997.
7. SZŐNYI György Endre, *Exaltatio és hatalom. Keresztény mágia és okkult szimbolizmus egy angol mágus műveiben*, 1998.
8. *Színház-szemiográfia. Az angol és olasz reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiotikája. Tanulmányok*, szerk. DEMCSÁK Katalin, KISS Attila Atilla, 1999.
9. *Szó és kép. A művészeti kifejezés szemiotikája és ikonográfiája*, szerk. KISS Attila Atilla, SZŐNYI György Endre, 2003.
10. SZŐNYI György Endre, *Pictura & Scriptura. Hagyományalapú kulturális reprezentációk 20. századi elméletei*, 2004.

A *Papers in English and American Studies* sorozatban, az SZTE Angol-Amerikai Intézet kiadásában:

1. *Shakespeare and the Emblem*, ed. Tibor FABINY, 1984.
4. *Literary Theory and Biblical Hermeneutics*, ed. Tibor FABINY, 1992.
5. Attila KISS, *The Semiotics of Revenge. Subjectivity and Abjection in English Renaissance Tragedy*; Antónia SZABARI, *Demand, Desire and Drive in Sidney's Texts and Their Contexts*, Monograph Series 1 (1995).
7. *Iconography in Cultural Studies. Papers from the International Conference: „Iconography East & West”*, ed. Attila KISS, 1996.
8. *The Iconography of Power. Ideas and Images of Rulership on the Elizabethan Stage*, ed. György E. SZÓNYI, Rowland WYMER, 2000.
10. *The Iconography of the Fantastic (Selected papers of the Szeged Iconography Conference, July 1998)*, ed. György E. SZÓNYI, Márta BARÓTI-GAÁL, Attila KISS, 2002.

Más kiadóknál:

Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából, szerk. PÁL József, ÚJVÁRI Edit, Bp., Balassi, 1997.

KISS Attila Atilla, *Betűrés. Posztsemiotikai írások*, Szeged, ICTUS–JATE Irodalomelmélet Csoport, 1999 (deKON-KÖNYVek, 15).

W. J. T. MITCHELL

Az elmondhatatlan és az elképzelhetetlen

Szó és kép a terror idején

Ronald Paulson, aki tanárom volt a Johns Hopkins Egyetemen, az úgynevezett „szó és kép” problémának a mélységeire akkor világot vetett rá, amikor egy alapvető megkülönböztetést tett a 18. századi esztétikában és szemiotikában az „emblematicus” és az „expresszív” kép között. Az emblematicusnak a kép mint szó felelt meg, olvasható szavakhoz kapcsoló és azok által meghatározott kép. Az expresszív ennek ellenkezője – az olvashatatlan, a néma, az indexikus –, a „nyelv előtti primitívizmusba való visszaesés vagy a nyelven túlra, az elmondhatatlanba való átlépés.”¹ Kiderült, hogy ez a megkülönböztetés ráillik a 18. századi angol kertek terére, azok ugyanis „poétikus” és allegorikus terekből tájkertekké, az angol kertek vad, nyitottabb és detextualizált tereivé váltak.

Még mindig élénken él bennem Paulson előadásának emléke, részben azért, mert arra emlékeztet bennünket, hogy a „szó és kép” probléma alapvetően dialektikus, valamint arra, hogy minden kifejezés egyszerre ellentétes a párjával és magában is foglalja azt. A „szó és kép” probléma a kép problémáján „belül” van, és fordítva. Úgy gondolom, Derrida ezt a diskurzusnak a mindennapi nyelvbe beépített „invaginációjának” nevezné. A szó mint kép, kép mint szó; a szó mint a kép határa és fordítva. Ezt a behatároló jelleget akkor látjuk a legtisztábban, amikor megfigyeljük, hogy a „szavak képtelenek” a kép jelentésében található sűrűségét átadni,² vagy fordítva, amikor úgy találjuk, hogy képtelenség vagy tilos képet alkotnunk arról, amit egyébként megemlíthetünk vagy megnevezhetünk – legyen az Isten, a végtelen, az abszolút káosz vagy az üresség. Látjuk a szó és kép invaginációját akkor is, amikor az allegorikus vagy emblematicus kép konkrét verbális jelöltet szab meg, de talán akkor még sokkal inkább, amikor a verbális jel maga, amint Saussure

¹ Paulson Whateley-től veszi a kifejezéseket: Thomas WHATELEY, *Observations on Modern Gardening* (London, 1771), aki az emblematicus kerteket világos, olvasható jellemzőkkel és allegorikus emlékművekkel hozza kapcsolatba, miközben egy „expresszív” esztétikát szorgalmaz, amely „azonnali benyomásokat” kelt. Lásd *Emblem and Expression: Meaning in English Art of the Eighteenth Century*, Cambridge, Harvard University Press, 1975, 52.

² Ronald PAULSON, *i.m.*, 8.

vázolta, a hallható jelölőt a saját ellentétének hordozójaként mutatja meg, egy képileg ábrázolt *jelöltként*, amely fogalomként vagy mentális képként a verbális jel struktúrájába van beágyazva.³

Azonban a szó–kép kapcsolat dialektikus jellege akkor látható legtisztábban, amikor megfigyeljük, hogy ez a különbség, vagy a difference/differend tulajdonképpen legalább két (vagy talán több) különbségből tevődik össze, amelyek közül az egyik a jelek és szimbólumok szintjén fejeződik ki, a másik pedig az érzékszervi észlelés és a produkció szintjén. A „szó és kép” tehát két viszonyrendszer mezejének a neve, amelyek metszete egy logikai tér: 1. szemiotikai viszonyoké, mint Peirce-nél a szimbólum/ikon (amelyek konvenció és hasonlóság szerinti jelek, míg az index oka és következménye szerint egy harmadik teret alkot); és 2. a hallható és a látható közötti érzékelési viszonyoké. Ennek a két különböző mezőnek az egymásba fonódását olyan mindennapi kifejezésekben követhetjük nyomon, mint a „verbális és vizuális média”, amelyben a verbális egy bizonyos fajta jelre (a nyelvi jelre) vonatkozik, a vizuális pedig egyfajta érzékelő csatornára utal. A jelek és az érzékszervek a szavak és képek viszonyában értelmeződnek, nekünk pedig, mint elemzőknek, a munkánk egy része abban áll, hogy tudatában maradjuk ezeknek a megkülönböztetéseknek, még akkor is, ha a reprezentáció szövetében a két mező szálainak összefonódását figyelhetjük meg. Természetesen tovább is mehetnénk és kifejthetnénk ezeket a megkülönböztetéseket egyéb kategóriák segítségével; ilyen kategóriák például Lessing idő és tér modalitása, Nelson Goodman megkülönböztetése a strukturális és a szisztemikus között, amit a digitális és az analóg kódok között vont, Foucault archeológiai „rétegei”, amelyeket „mondható”-nak és „látható”-nak nevezett, vagy a freudi ösztönök, amelyeket Lacan „vokatív”-nak és „szkopikus”-nak hívott – azt az ösztönt jelölve, amely egyrészt a beszéd/hallás körét eleveníti meg, másrészt pedig a vizuális mező optikai/tapintható konstrukcióját.⁴

Ebben az esszében azonban egy határvonalat szeretnék megvizsgálni a dialektika mindkét oldaláról, nevezetesen az elképzelhetetlen és elmondhatatlan határait, azt a helyet, ahol a szavak és a képek kudarcot vallanak, ahol elutasítják és betiltják őket mint a csend és a láthatatlanság, a némaság és a vakság törvénye ellen elkövetett szemérmertlenségeket. A problémát azért vetem fel, hogy az ókori szó és kép toposzt a jelenkori terrorizmus kérdésre vonatkoztassam, valamint arra a szerepre, amit a szavak és képek az úgynevezett „terror elleni háborúban” játszanak. Másik célom az, hogy a terrorizmus jelenségét a kép technológiájában bekövetkezett jelenkori fejlődésekhez kapcsoljam, amelyeket a *klónozás* gyűjtőnév alá

³ Saussure-nek a jelölő–jelölt kapcsolatra mint a „szó és kép” problémának egy változatára vonatkozó gondolatairól bővebben lásd esszémet, *Word and Image*, in *Critical Terms for Art History*, ed. Robert S. NELSON, Richard SHIFF, Chicago, University of Chicago Press, 1996, 47–58.

⁴ A megkülönböztetéseket bővebben tárgyalom az *Iconology* című könyvemben (University of Chicago, 1986). A szkopikus és a vokatív közötti lacani különbségtételhez pedig lásd *What do Pictures Want?*, University of Chicago, 2005.

sorolok. Érvélesem szerint a képköltés és a háborúzás is radikális átalakuláson ment keresztül napjainkban, olyan változáson, amely a „terrorizmus klónozása” kifejezéssel foglalható össze. Ez alatt egyrészt a terror reprodukcióját és elterjedését értem, amely gyakran pontosan azáltal valósul meg, hogy megpróbálják megsemmisíteni, másrészt pedig magát a klónozás terrorját vagy horrorját, úgy is mint biotechnológia és mint az életformák végtelen számú reprodukálása. Különösen azokra az életformákra gondolok itt (mint a rák különböző fajtái és a vírusok), amelyeket a halál hordozóiként tartanak számon, vagy az identitást fenyegető veszélyként.

Fontosnak tartom az elején megállapítani, hogy az elmondhatatlan és az elképzelhetetlen kategóriái semmiképpen sem jelentik a szavak illetve a képek körének szilárd és végérvényes határait. Sokkal inkább olyan retorikai alakzatok, amelyek egyidejűleg idézik elő a nyelv és az ábrázolás, a diskurzus és a megnyilatkozás behatároltságát, és lendülnek túl rajta. Az elmondhatatlan megidézése mindig a szavak kiadásán keresztül fejeződik ki, és ugyanez követi: olyan stratégia ez, amit Derrida klasszikus esszéjének a címében a következőképpen fogalmazott meg: *Hogyan kerüljük el a beszédet*. Közben természetesen a beszéd elkerülése *nem sikerül*, viszont *sikerül* elég sokat mondani.⁵ Az elmondhatatlan trópusának sok neve van: hívhatjuk az *occupatio* egy formájának, annak a kijelentésnek, hogy valaki „nem kíván beszélni” bizonyos dolgokról, mert nincs rá ideje, nem rendelkezik megfelelő szakértelemmel stb. – egy olyan taktikának, amelyet általában az olyan dolgok meglehetősen terjedelmes leltára kísér, amelyekről az ember nem kíván beszélni. Vagy meg lehet pendíteni a negatív teológia ennél kifinomultabb hangjait is, lehet egy olyan világra hivatkozni, amelyről metafizikai és erkölcsi értelemben „nem lehet beszélni”, mert túlmutat az emberi megértés határain. Az elmondhatatlannak ezt a fajtáját általában egy perc néma csenddel jelölik, sokatmondó szünettel, amelyet a szónoki megszólítás, az ima és a megidézés retorikája követ: annak a megszólítása, ami néma és láthatatlan marad és meghaladja a nyelvet, de még a képzeletet is. „Mert nem szólhatok büntetlenül Róla, a Felfoghatatlanról!” – mondja Coleridge, ugyanabban a mondatban gyónva meg és növelve bűnét. Az elmondhatatlan hierarchiájának másik végén John Cage *Előadás a semmiről* című művének nyitómondata áll: „Nincs mit mondanom, és ezt mondom is” pontosan negyvenöt percen keresztül.

Ezeket az elmondhatatlanról vagy az elbeszélhetetlenről⁶ szóló példákat egyetlen axiómába sűrítve olvashatjuk Wittgenstein *Tractatus*ának híres mondatában: „Amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell.” Noha egyes kommentátorok

⁵ *How To Avoid Speaking*, in *Languages of the Unsayable*, ed. Sanford BUDICK, Wolfgang ISER, New York, Columbia University Press, 1989, 30–70.

⁶ Természetesen különbséget kell tennünk a kettő között. Az angolban egészen más árnyalatú jelentések kapcsolódnak ahhoz a mondathoz, hogy „nem tudom elmondani” és ahhoz, hogy „nem tudok beszélni”. (Az angol eredeti az „unspeakable” [elmondhatatlan] és „unsayable” [elmondhatatlan] között tesz különbséget, ahol az utótagokban a beszélni ill. a mondani szerepel – a ford.)

pontosan tudni vélik, mit értett Wittgenstein ez alatt, az állítmányait jómagam mindig is radikálisan többértelműnek találtam. Vajon a „nem lehet” azon alapul, amit máshol úgy hív, hogy „metafizikailag” lehet? Vajon az a lényeg, hogy az ember szó szerint képtelen beszélni valamiről, mert nem tud róla semmit, nincs mit mondania? Vajon olyasmi ez, röviden, mint a nyelvtani tiltás amely gyakorlatilag azt mondja: „Ugyan beszélhetsz erről a dolgról, de a beszéded semmitmondó, értelmetlen, üres lesz. Ebben az értelemben nem is lesz beszéd, csupán a csendnek egy zajos formája.” Vagy esetleg egy erkölcsi tiltást jelent: nem beszélhetek arról, amiről meg van tiltva, hogy beszéljek, nem tehetek erőszakot azon a belső hangon, amely megmondja, mit kell és mit vagyok kénytelen mondani, vagy mikor kell a beszédedtől tartózkodnom. Ebben az esetben a bevezető tagmondatban a „nem lehet” valójában a főmondat „kell” (tilos) mondatával szinonim, és azt vetíti elő. Itt felidézhetjük a zsidó etika első törvényét, amit az elhunyt Sidney Morgenbesser a következőképpen fogalmazott meg: „A lehet magában foglalja, hogy ne.”

A különbség itt a beszédre való képtelenség és a beszéd elutasítása között van, és jól illusztrálható a *Maraton életre-halálra* című film híres kínzójelenetével. Laurence Olivier, a náci kínvallató Dustin Hoffmant egy fogorvosi fúró segítségével vallatja, és folyton azt kérdezi tőle, „biztonságos-e” (nevezetesen hogy biztonságosan visszaszerezhetőek-e csempészett gyémántjai egy manhattani értékmegőrzőből). Hoffmannak még arról sincs fogalma, hogy mit jelent a kérdés, arról pedig végképp nem, hogy mi a válasz. Ezt meg is mondja, ami azonban kínzóját nem elégíti ki – ő a válasz megtagadásából azt olvassa ki, hogy Hoffman valamit rejteget. Hoffman nemsokára eldönti, hogy jobban jár, ha azt mondja kínzójának, amit az hallani akar, és megnyugtatja, hogy igen, biztonságos – nagyon is biztonságos. Olivier azonban természetesen hitetlenkedik, és folytatja a kínzást, mire Hoffman taktikát vált, és azt mondja, hogy valójában *nem* biztonságos, ellenkezőleg, nagyon is veszélyes. Ezen a ponton Olivier már nem tudja, mit is higgyen, így hát folytatja a kínzást (a kegyesen nem látható – viszont hallható – jelenetben, a kamera látószögén túl) egészen addig, amíg Hoffman akarata megtörik, már csak fájdalmas állati nyüszítéseket hallat, és képtelen bármit is mondani. Ezen a ponton Olivier belenyugszik, hogy Hoffman „nem tudott semmit – hiszen ha tudott volna, akkor mostanra már elmondta volna”, és kiadja embereinek a parancsot, hogy intézzék el.

Ennek a rettenetes jelenetnek a jelentősége nem csak a kínzás elmondhatatlanságában van – abban, amit John Conroy „elmondhatatlan cselekedeteknek” hív az azonos címet viselő könyvében.⁷ Amint Conroy rámutat, az igazi borzalom abban van, ahogy a kínzás az elmondhatatlant úgy rendezi meg, hogy „hétköznapi eszközökkel” kényszerítik az alanyt beszélni. Olivier Szellt, a „fehér angyalt” játssza, az aggódó, együttérző fogorvost, aki elcseveg Hoffmannal, miközben elő-

⁷ *Uspeakable Acts, Ordinary People: The Dynamics of Torture*, Berkeley, University of California Press, 2000.

készíti a műszereit, megkérdezi, hogy diákként mik érdeklík. Egyszer sem emeli fel a hangját, végig nyugodt és szakszerű marad, mintha Hoffman fejét szondázná belülről, hogy mintát vegyen belőle, mialatt a kamera a nézőt részesíti Hoffman-nak az elmondhatatlannal kapcsolatos élményeiben, és az elképzelhetetlenbe kalauzolja (amit természetesen egy audiovizuális eszméletvesztéssel fejez ki, amikor Olivier a szép, friss idegbe ereszti a fúrót). A közelmúlt eseményei, amelyek Irakban, az Abu Ghraib börtönben történtek, arra kényszerítettek bennünket, hogy felidézzük: a kínzás ritkán eredményez használható információkat, ehelyett olyan tükröző vagy megkettőző hatása van, amelyben az áldozat egyszerűen azt mondja a kínzójának, amit az hallani akar. „Mevannak a módszereink arra, hogy szóra bírjunk benneteket” – szól a kínzó mantrája, ám ezek a módszerek általában nem hoznak mást, csak a vallató kérdésének visszhangját, végül pedig annak a testnek a csendjét, amely már csupán fájdalmas állati nyüszítéseket képes hallatni.

A traumáról, akárcsak Istenről, azt tartják, hogy szóban és képben kifejezhetetlen. Mi azonban megrögzötten ragaszkodunk hozzá, hogy beszéljünk róla, hogy lefessük, és megpróbáljuk minél élénkebb és irodalmibb módokon ábrázolni.⁸ A kortárs művészet egyes alkotásait arra tervezték, hogy a traumát a lehető legközvetlenebb módon közvetítsék, hogy a néző képébe tolják az elmondhatatlant és az elképzelhetetlent. A holokauszt-ipar ma a traumaelmélet megjeleníthetlenséggel kapcsolatos kultuszát egy negatív teológiai diskurzussal kombinálja, hogy egy virtuális szertartást hozzon létre az elmondhatatlannal és az elképzelhetetlenről, amelyet szavak és képek, tárgyak, installációk, építészeti és műemlék jellegű konstrukciók áradata fejez ki. Maga a holokauszt terminus Giorgio Agamben érvelése szerint a „végső megoldásnak” ezt az emelkedettségét jelenti, a rettenetes valóságból az isteni áldozatba való átlényegülést, egy olyan apoteózist, amely vegyes reakciókat vált ki.⁹

Eddig elsősorban úgy beszéltem az elmondhatatlannal és az elképzelhetetlenről, mintha ugyanazon érem két oldala lennének, és talán nem is található ennél alkalmasabb metafora a közöttük levő viszonyt szemléltetésére. Saussure a jelölő és a jelölt kapcsolatáról beszél úgy, mint egyazon érem két oldaláról, és a jel két oldalaként mutatja be őket, amelyeket maga az érem választ el, az a korlát (amit

⁸ Ruth Leys javaslata szerint a traumaelmélet egészét úgy érthetjük meg legjobban, mint a traumának egy olyan modelljét, amelyet „folyamatosan vonz és taszít a mimetikus-szuggesztív”. A traumát egyrészt olyannak látatja, mint aminek reprezentálhatósága túlzott, bőségesen közvetítik szavak és képek, amelyek „kísértik” az áldozatot, és egy hipnotikus újrendezésre és újramegélésre van szükség a gyógyuláshoz. Másrészt viszont a kortárs „agyi központú” traumaelmélet a traumát éppen ellenkezőleg a radikálisan reprezentálhatatlan „Valós”-nak tekinti, amit nem lehet elmondani vagy ábrázolni. Lásd: Ruth LEYS, *Trauma: A Genealogy*, University of Chicago, 2000, 6–8. Lásd még Cathy CARUTH, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History* (1996), ahol a szerző a trauma antimimetikus modelljének egy olyan kulturalista verzióját adja, ahol a trauma a reprezentáción kívül áll.

⁹ Griorgio AGAMBEN, *Homo Sacer*, Stanford University Press, 1998.

Peirce indexnek nevezne), amely egyszerre választja el és köti össze őket.¹⁰ De mi az elmondhatatlan és az elképzelhetetlen közötti viszony? Miben különböznek, és miben hasonlóak? Nyilvánvaló, hogy mindkettővel együtt jár a reprezentáció kettős tiltása, a „nem lehet” és a „nem szabad”, annak képtelensége és elutasítása, hogy valamiről beszéljünk vagy valamit megmutassunk. De mi a különbség az elmondhatatlan és az elképzelhetetlen hatóköre között? Hogy tudjuk szembeállítani ezeket a nem figurális trópusokat? Mik a sajátos szerepeik?

Bizonyos szempontból pontosan a jelölt és a jelölő szerepeit játsszák, ahol az elképzelhetetlen a hiányzó jelölt helyét tölti be, azét a dologét, amit még képzeletben, mentális képként vagy fogalomként sem varázsolhatunk elő. Az elképzelhetetlen tehát az elgondolhatatlannak egy trópusa. Az elmondhatatlan jelölő viszont egy külső jel, az a megnyilatkozás vagy olvasható jelzés, amelyet el kell hallgattatni vagy ki kell törölni. Isten nevének részleges törlése (G-d)¹¹ ennek egy szimp-tómája, csakúgy, mint az e név elmondhatatlan elmondására szolgáló körülírások és a periphraxisok az olyan kifejezésekben, mint „a Mindenség Ura”, „a Legszen-tebb” vagy William Blake csodálatos szóösszetételében a „Nobodaddy”.¹² Elgondolkodhatunk azon, hogy melyik a rosszabb – nevezetesen melyik a borzasztóbb, szörnyűbb és reprezentálhatatlanabb –, az elmondhatatlan vagy az elképzelhetetlen? Én az elmondhatatlanra voksolok, mivel nyomatékosabb, drasztikusabb benne a tilalom, pontosan azért, mert visszafogottabb, közvetettebb és gyengébb a kapcsolata azzal a cselekvéssel, amelyre utal. Az atrocitások, a genocídium, a kínzás és a terror sokkal könnyebben idézik az „elmondhatatlan cselekedetek” trópusát, mint az „elképzelhetetlenekét”, noha nyilvánvalóan mindkettő ide tartozik. Vajon azért van ez így, mert a jelölő, a cselekvés pusztá említése távolabb kerül a cse-

¹⁰ Robert Griffin megjegyzi, hogy Saussure két külön analógiáját vonom (és mosom) össze: az első a nyelvre mint papírlapra vonatkozik, ahol „a gondolat az előlapja, a hang pedig a hát-lapja” (SAUSSURE, *Course in General Linguistics*, ford. Wade Baskin, NY, McGraw-Hill, 1966, 113. Magyarul: SAUSSURE, *Bevezetés az általános nyelvészetbe*, Budapest, Gondolat, 1967. Illet-ve részletek in *A modern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, Budapest, Osiris, 1997, 412.). A másikban pedig az érme egy olyan jelnek a csereértéke, amely különbözik tőle (egy kenyéré), vagy olyannak, amely hozzá hasonló (egy másik érméé). Hosszú kitérőt lehetne tenni annak taglalásával, hogy Saussure miért használ két metaforát a nyelvre, amikor papírlaphoz illetve érméhez hasonlítja, ahol az egyik a végtelenségig oszt-ható médium, amelyet a gondolat és a hang, a jelölt és a jelölő közötti végtelen kapcsolat ki-fejezésére „felvágunk”, a másik pedig egy szilárd tárgy, amelynek a fontossága az értékében vagy a helyettesíthetőségében rejlik, nem pedig a jelentésében. Mindkét esetben a jel végső feltétele (a jelentés és az érték többletének és kimerülésének esetében egyaránt) a trauma és a vallásos élmény konvergenciájában jelenik meg. Amint azt Blake a *Mental Traveller*-ben írja: „these are the gems of the Human Soul / the rubies and perls...lovers sigh.” A minden jelölőt meghaladó jelölt és a felbecsülhetetlen értékű áru az elmondhatatlan és az elképzelhetetlen szemiotikai és gazdasági formái.

¹¹ A „G-d” az angol eredetiben a *God* (Isten) részleges törlésével jön létre – a ford.

¹² A „nobody” (senki) és „daddy” (apu) szavakból – a ford.

lekvéstől, mint a jelölt, amely bizonyos értelemben a kép vagy a cselekvés közvetlen reprezentációja? A jelölt a jel alapja. Magának a traumának a bevésődése, a grafikus nyom, amelyet a sérülés hagy maga után. A jelölő viszont csak egy esetleges, konvencionális hang, egy távollevő okot jelöl, amely mentális nyomot hagyott az emlékezetben. Vagy talán a „transzcendentális jelölt”, Isten maga, a negatív teológia végső tárgya. Ezt az Istent természetesen nem lehet képek segítségével ábrázolni, és ha ezt tennénk, akkor egyből megsértenénk a második parancsolat kettős tiltását: nem lehet és nem szabad Istenről faragott képeket csinálni. Viszont a parancsolat folytatásában, miszerint „szádra hiába ne vedd” Isten nevét, látszólag már módosult és enyhült a tiltás az Istenről való *beszéd* lehetősége által, noha óvatos és közvetett beszédről van szó. Így tehát a mondható a reprezentáció gyengébb, közvetettebb és visszafogottabb formája.¹³ Tehát még ha meg is van tiltva, ha a jelöltnek még a nevét sem szabad kiejteni, a veszély arányosan magasabb.

Az elmondhatatlan és az elképzeltetetlen közötti ellentét, úgy gondolom, csak akkor látható, ha leválasztjuk a külső/belső, testi/szellemi kettősségről, amit Saussure-nek a jelölő–jelölt relációt ábrázoló képe sugall, és az érem mindkét oldalát egyszerre helyezzük ki a nyilvános térbe. A következő egyszerű ábrát szeretném javasolni az elmondhatatlan/elképzeltetetlen által alkotott érem két arcának kifejezetten szó szerinti megjelenítésére. Tessék elképzelni az érem egyik arcára két szemet és egy keresztben leragasztott száját, a másikra pedig száját és bekötött szemet. Az egyik arc lát, de nem tud beszélni; a másik tud beszélni, viszont nem lát. A némaság és a vakság az elmondhatatlan és az elképzeltetetlen két arca, amelyeket azonban nem úgy értelmezünk, mint természetes, testi állapotokat, hanem mint kívülről ráerőltetett, mesterséges valamiket. (Itt most eltekintek a hallás és az érintés érzékeitől mint asszociációktól, amelyek Lacan modelljében, amelyben a vokatív és a szkopikus ösztönök szerepelnek, szükségesek ahhoz, hogy minden egyes ösztön körét kiegészítsék, a látást mint kiterjesztett hallást és a beszédet mint a „hangképzés körének” részét, amelybe a fül is beletartozik.) Kérem, tartásuk észben a betapasztott szájú és bekötött szemű kettős képet, mint a kínzás elszenvédőjének vázlatos emblémáját azokon a képeken, ahol a kínzás elszenvédője tehetetlen és anonim, a terrorizmussal gyanúsított személyeken pedig csuklya látható. A csuklya egyszerre szolgál a száj betömésére és a szem bekötésére, és azt a „maszkként szolgáló csuklyát” tükrözi, amelyet a kínzók jellemzően azért viselnek, hogy az áldozat és a nyilvánosság előtt elfedjék kilétüket. A szkopikus és a vokatív ösztönök elfojtása természetesen azokon a manapság már ismerős, lefejezést ábrázoló jeleneteken lesz a legkézzelfoghatóbb módon ábrázolva, amelyeket a tévében és az interneten terjesztenek. Ezek a jelenetek önmagukban „elmondhatatlanok” és „elképzeltetetlenek”, annál inkább, hogy a beszéd és a látás alapvető tiltását szimbolizálják, és maguk is be vannak tiltva az amerikai tévében, viszont széles körbe terjesztik őket az interneten.

¹³ Az istenség vizuális és verbális megjelenítése közötti különbséghez lásd Moïse HALBERTAL, Avishai MARGALIT, *Idolatry*, Harvard, 1992.

Egy további gondolat az elmondhatatlanról és az elképzelhetetlenről: mint trópusok, a diskurzus folyamatában *fordulópontok*, kitérők a beszéd és a látvány pillanatnyi kibontakozásának során.¹⁴ Az elmondhatatlan és elképzelhetetlen nyersen fogalmazva mindig csak *ideiglenesek*. Ami azt jelenti, hogy a történelmi időben léteznek, csakúgy, mint a kibontakozó kijelentés idejében vagy a személyes tapasztalat ideiglenességében. Ami egyszer elmondhatatlan és elképzelhetetlen volt, az mindig egy eljövendő – és gyakran túlságosan gyorsan eljövendő – beszéd vagy kép függvénye. Ha azt mondom, ne gondoljanak az édesanyjuk arcára vagy nevére, akkor szükségszerűen felidézük az arcát és a nevét. Ha Istent ábrázolhatatlannak nyilvánítjuk, akkor egyben magunkról állítjuk, hogy a róla való igazság letéteményesei vagyunk, hiszen máris létrehoztunk egy reprezentációt, ábrázolhatatlanságának hiteles kijelentését. Ha kijelentjük, hogy valami láthatatlan, hozzáférhetetlen a vizuális képalkotás számára, akkor valaki (általában egy művész vagy egy tudós) megtalálja megjelenítésének a módját.¹⁵ Ha valaminek a bemutatását megtiltják, elrejtik, hogy ne látszódjék, akkor a rejtett kép ereje messze fölülmúlja mindazokat a lehetőségeket, amelyeket láttatva képes lett volna elérni. Mindig azt kell mondanunk tehát, hogy a szóban forgó dolog elmondhatatlan és elképzelhetetlen – volt egészen mostanáig. A szóban vagy képben történő reprezentációra vonatkozó tiltásnak mindig meg kell szegnie magát, hiszen meg kell neveznie, le kell írnia, meg kell határoznia – tehát reprezentálnia kell – azt, amit megtilt. Ezért olyan szűkszavú és elővigyázatos a törvény annak reprezentálásában, aminek a reprezentációját tiltja. A pornográfia (a paráznaság, a szadizmus és az állatiasság elmondhatatlan és elképzelhetetlen cselekedetei) elleni törvények tehát az „akkor ismerem, ha látom” kategóriába tartoznak, hogy ne kelljen pontosan meghatározni (és ezáltal vonzóvá tenni) a tiltott cselekedeteket.¹⁶ Az isteni és a démoni, az abszolút jó és az abszolút gonosz az emberi képzelet szélsősé-

¹⁴ Nagy kísértést jelent itt a Saussure-höz való visszatérés annak a briliáns analógiának a kapcsán, amelyben a nyelv mint a „gondolat és a hang” relációja olyasmí, mint két kaotikus médium vagy „alaktalan tömeg” határfelülete – „a víztükörrel érintkező levegő”, „a hullámmozgás alapján alkotunk fogalmat a gondolatnak a hanganyaggal való egyesüléséről, mondhatni párosodásáról” (The waves resemble the union or coupling of thought with phonic substance) (*Bevezetés az általános nyelvészetbe*, 412). Az elmondhatatlan/elképzelhetetlen tehát az a pillanat, amikor a (gondolat/hang) nyelvészeti „hullámainak” szabályosságát megtöri valami kaotikus zavaró tényező vagy túlzás – egy nyelvi örvény, forgatag (vagy egy katasztrofális kimenetelű cunami).

¹⁵ Lásd például Joel Snydernek a fotográfiáról mint a „láthatatlan megjelenítéséről” szóló vizsgálódásait, és Peter Galison fejtegetéseit a vizualizálók és az anti-vizuaizálók vitájáról a fizika történetében.

¹⁶ Lásd Susan STUART *The Marquis de Meese* című művét, amely gunyoros képet fest a Meese Bizottság pornográfiáról szóló jelentéséről. A jelentés a pornográfiát volt hivatott betiltani, viszont magát is pornográf szöveggént olvasták. *Critical Inquiry* 15:1 (Fall, 1998).

ges területein helyezkednek el, amelyekről nem tudunk beszélni vagy nem kellene beszélnünk róluk, és még véletlenül sem szabad vizuális képek formájában ábrázolnunk őket.

Remélem, kezd érthetővé válni, mi köze is van mindennek a terrorhoz, amely az istenit a démonikussal egyetlen elmondhatatlan és elképzelhetetlen elegybe sűríti. A terrorista lehet szent harcos vagy az ördög, attól függően, hogy honnan nézzük, vagy milyen történelmi nézőpontból (aki tegnap terroristának számított, ma már dicső forradalom hőse). A terror ezenfelül az elképzelhetetlen esztétikáját és szemiotikáját szánt szándékkal vegyíti az elmondhatatlanéval. Elképzelhetetlen, hogy valaki ilyen messzire menjen, hogy ezt tegye? Lehetetlenség a megnevezhetetlen horror, a leírhatatlan, elmondhatatlan cselekedet megnevezése, leírása és megisméltése? A terroristák az elmondhatatlan nyelvét beszélik. Az elképzelhetetlent viszik véghez és rendezik meg. Szavakat és képeket generáló cselekedeteik az erőszak szimbolikus formái, és sokkal fontosabbak, mint az a valódi, fizikai erőszak, amit véghezvisznek. Az erőszak stratégiai formái, mint a háború vagy rendőrségi beavatkozás, számukra nem fontosak. A terror legfőbb fegyvere az erőszakos látvány, a rombolás képe vagy egy kép lerombolása, vagy mindkettő, mint a World Trade Center lerombolása, a leghatásosabb látvány, amelyben egy globálisan felismerhető ikon lerombolását rendezték meg szántszándékkal, és ahol a rombolás önmagában is ikonná vált. Azok az emberek, akiket a kép felémésztett, az egyik oldalról mellékes kárnak számítanak, „Isten ellenségeinek”, akik lényegtelenek. A másik oldalról szent áldozatok, akiknek pontosan az ártatlanságán van a hangsúly. A terroristák szempontjából ártatlanságuk megfelelő áldozatokká teszi őket. A terrorellenség szempontjából ártatlanságuk a terroristák indítékának abszolút és elmondhatatlan gonoszságát és igazságtalanságát igazolja. (Természetesen ott van a köztes álláspont, a kompromisszum, amely „járulékos kárról” beszél, sajnálatát fejezi ki az ártatlan életek elvesztése kapcsán, de ettől függetlenül statisztikai igazságot követel bebizonyíthatatlan állítások és a megölt, bűnös terroristák száma alapján.) A terrorista erőszak célja egyik esetben sem az ellenség megölése, hanem az ellenség megfélemlítése traumatizáló hatású látvány segítségével. A „sokkolás és a megfélemlítés” azok a módszerek, amelyek az állami és a nem állami terrorizmust összekötik, a traumatikus látványt pedig mindkét esetben a megfélemlítés emberséges cselekedeteként lehet beállítani. Ahelyett, hogy hatalmas embertömegeket kellene megölni, elég nekik egy „üzenet”, ahol a rombolás sokkoló képeinek vannak alávetve.¹⁷

A terrorizmus tehát a szavak és képek háborúja, melyet a tömegtájékoztató közvetít; egy olyan pszichológiai hadviselés, amelynek célja az ellenség demoralizálása, nem pedig a katonai személyzetének és felszerelésének a közvetlen megsemmisítése. Ez alatt nem azt értem, hogy nem valós háborúról lenne szó, hanem hogy egy nagyon régi háború korszerűsített változatáról, amelyet leginkább az

¹⁷ Az erőszakot mint üzenetet a következő cikkem tárgyalja: *Representation and Violence*, in *The Encyclopedia of Violence in America*, ed. Ron GOTTESMAN.

erőszak szimbolikus gesztusaival vívnak, amelyek az ellenséget inkább pszichológiai megaláztatással mint fizikai erőszakkal próbálják legyőzni. A terroristák nem foglalnak el területet. Megszüntetik az erőszak területhez való kötöttségét, és ezáltal lehetővé teszik, hogy bárhol lecsaphasson. A terror véletlenszerűsége és kiszámíthatatlansága a szimbolikus jelentés túlszabályozottságával kombinálva egy másfajta csatateret hoz létre, amelyben nincs arcvonal és hátország. Természetesen mindez azt jelenti, hogy a hagyományos katonai eszközök, elsősorban a hosszan tartó hódítás és egy terület elfoglalása tökéletesen eredménytelenek a terrorizmus ellen (csakúgy, mint ahogy a pszichoanalízis terápiaja, a beszédterápia a pszichózis gyógyítására több mint haszontalan). A „terrorizmus elleni háború” hagyományos, katonai értelme ebben a megvilágításban meglehetősen zavaros fogalom, amely kétfajta háborút mos össze. Az aszimmetrikus háborúzás az, amelynek befelelgett, nemcsak hogy kudarcot vallott, de erősíti is az ellenséget, amely ellen irányul.

A terror elleni háború hatástalansága és zavarossága igen látványosan vált nyilvánvalóvá azokon az elmondhatatlan és elképzelhetetlen képeken keresztül, amelyek az USA iraki inváziójáról szóltak. Viszont ezt már előre jelezte egy olyan kép, amely kifejezően jósolta meg az invázió kimenetelét. Egy „Sam bácsi”-poszter paródiájáról volt szó, amelyet az amerikai sajtóban a Common Cause szervezet terjesztett, és amelyben „Oszama bin Laden bácsi” a potenciális regrutákra szegezi ujját, és kijelenti: „Szükségem van rád – hogy lerohand Irakot.” A kép egyetlen hatásos alakba sűrítette az al-Kaida szándékait, amelyek – mint azt a terrorellenség császára, Richard Clarke megjegyezte – nyíltan szerepelnek Oszama bin Laden írásaiban. „Azon kellékek, amelyekről az al-Kaida álmodott a saját mozgalmának terjesztésére, a következők: egy keresztény kormány, amely megtámad egy gyengébb muszlim területet, és ezáltal lehetővé teszi az új terrorista csoportok számára, hogy a dzsihad hívőit különböző országokból összehívják vallásos testvéreik megsegítésére.”¹⁸ Ez az álom most megvalósult Irakban. Osama bácsi úgy terjesztette a mozgalmát, hogy Sam bácsi szerepét játszotta el, aki az amerikai fiatalságot a demokrácia és a szabadság szent háborújára, a gonosz elleni hadjáratra szólítja fel. Az amerikai katonai mobilizáció nemzeti ikonja hátborzongató másában vagy gonosz alteregójában, a terror sátáni démonjában tükröződik. Nehéz ennél jobb pillanatot elképzelni arra, hogy aktualizáljuk Walt Kelly híres sorát a *Pogo* képregényből: „találkoztunk az ellenséggel, és mi vagyunk az” – amit ez esetben talán úgy kellene értenünk, hogy „mi, az USA vagyunk az”.

Így jutunk el a klónozás kérdéséhez, ami talán első látásra úgy tűnik, meglehetősen távol áll az elmondhatatlan és az elképzelhetetlen problémájától, a terrortól pedig még inkább. Én azonban amellet fogok érvelni, hogy a klón kulcsfontosságú szerepet tölt be azon formájában, ahogy a szavak és a képek között forog ma, a terror korában. A klónozás, amint azt kollégám, Leon Krass, a Bioetikai Tanács

¹⁸ Richard CLARKE, *Against All Enemies: Inside America's War on Terror*, New York, Free Press, 2004, 138.

elnöke megjegyezte, az „öszönös horror és visszatetszés” tárgya – az elmondhatatlan és az elképzelhetetlen ábrázolása.¹⁹ A klón korszerűsíti a képkészítéssel, a mimézissel, a kettőzéssel, a tükrözéssel és a másolással kapcsolatos összes ősi félelmet. Az eredeti tilalom, amely a „faragott képekre” vonatkozott, és amelyet Mózes a Sínai-hegyen vett a kezébe, olyan törvény, amely az élő képek készítését kívánja megakadályozni, a művi életformákét, amelyek között a leghatékonyabb és legártalmasabb a bálvány, az a kép, amelybe a megjeleníthetetlen Isten reprezentációjának kollektív vágya tömörül.²⁰ Napjainkban az élő képek mesterséges létrehozása technikai valósággá vált. A klónozás megmarad a mítosz, a fantázia és a tudományos fantasztikum anyagának, ugyanakkor jogi és közérdekű viták tárgya, a befektetésről nem is beszélve.²¹ Hatásosan lehet felhasználni a vélemények megosztására, észrevétlenül kapcsolódik az olyan kérdéseket taglaló vitákhoz, mint a homoszexuálisok jogai vagy az abortusz. A klón mint biológiai szimulakrum szó szerintivé teszi a homofóbiát, miközben a szexuális különbségek nélküli szaporodás kísértetét idézi meg. Mint reprodukzív, sőt terápiás célokot szolgáló technológiával, a klónozással együtt jár, hogy beavatkozik a magzati szövetbe, és az azonos, futószalagon készült emberi lények kísértetét idézi meg, akik tartalék alkatrészekként kezelhetők vagy minden további nélkül öngyilkos missziókra küldhetők. A klónok anonim, egymással felcserélhető ágyútültelések, mint a *Csillagok háborúja* sorozat legutóbbi részében, *A klónok támadásában*. Röviden szólva a klón napjainkban az elképzelhetetlen élő képe, és igen nehéz úgy beszélni róla, hogy ne a metafizikai és morális bizonyosságnak azt a hangját üssük meg, amely a terrorizmusról szóló vitákat jellemzi.²² A klón és a terrorista az élő ké-

¹⁹ Arról, hogy mi fogadható el érvként az emberi klónozás mellett, lásd Leon KASS, *Testimony presented at the National Bioethics Advisory Commission* (a Nemzeti Bioetikai Tanácsadó Bizottságnak benyújtott tanúsítvány), 1994. március 14., Washington DC.: „Az ellenszenv gyakran mély bölcsesség érzelmi hordozója, olyan bölcsessége, amelyet az ész képtelen igazán pontosan kifejezni. Képes-e valaki az apa és lánya közötti vérfertőzés szörnyűségét (akár ha beleegyezéssel is történik) kifejezni, vagy az állatokkal való közösülésnek, az emberi hús elfogyasztásának, vagy egyszerűen egy ember megerőszkolásának, vagy meggyilkolásának a szörnyűségét? Vajon ha valaki képtelen racionálisan megalapozott módon alátámasztani az efféle cselekedetekkel szembeni undorát, megkérdőjelezi-e magának az undornak az etikai megalapozottságát? Egyáltalán nem. Úgy gondolom, hogy az a visszatetszés, amit az emberi klónozás vált ki belőlünk, ebbe a kategóriába tartozik. (<http://www.all.org/abac/clontx04.htm>, 2003. május 23.)

²⁰ A második parancsolatnak a képekre vonatkozó teljesebb taglásáról lásd *The Surplus Value of Images*, in *What Do Pictures Want?*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.

²¹ Lásd a klónozás jelentőségéről szóló írást: *The Work of Art in the Age of Biocybernetic Reproduction*, in *What Do Pictures Want?*, Chicago, University of Chicago Press, 2005, 15. fejezet.

²² Leon KASS bevezetője a *Human Cloning and Human Dignity* (New York, Publick Affairs, 2002) című könyvben. Az Elnök Bioetikai Tanácsának jelentése egyértelmű kapcsolatot teremt a szeptember 11-i terrortámadás és a klónozás között: „Szeptember 11-e óta – jegyzi

pek gyártására és lerombolására vonatkozó kettős félelmet testesítik meg: a klón a biológiai szimulakrum horrorját jeleníti meg, a szervezetek olyan kontrollálhatatlan szaporodását, amelyeket a rákkal, a vírusokkal és a pestissel társítunk. A terrorista az élő kép rombolásának és öngyilkos önfeláldozásának az alakja. Nem feltétlenül kell meglepődnünk azon, hogy Aaron McGruder képregényrajzoló a terrorizmust és a klónozást köti össze egy olyan képregénysorozatban, amelyben Oszama bin Laden a dzsihad követőit arra kéri fel, hogy agysejteken végezzenek kutatásokat.

A „klónozás terrorjának” művi alakja tehát egyszerre metaforája magának a klónozás horrorjának, és a terrorizmusnak a képe mint heveny, romboló életforma, amely pontosan azon eszközök segítségével terjed, amelyek megsemmisíteni lennének hivatottak. A terrornak ez a biológiai modellje manapság megtalálható a hétköznapi nyelvben az „alvó sejtek”-től a terrorizmusnak a vírushoz, rákhoz vagy pestishez való hasonlításáig és a „terrorellenes háború” kifejezésig, amelyről a nyelvész Geoffrey Nunberg megállapítja, hogy „a huszadik század fordulójának idejéből származik, abból az időből, amikor az emberek olyan, járványtanból vett metaforákkal írták le a szociális gonosz ellen vívott háborút, mint például a »tífusz elleni harc« [...] A »terror elleni harc« is egy olyan hadjáratra utal, amelynek során nem emberi ellenség, mindenre kiterjedő társadalmi csapás ellen folyik a küzdelem.”²³

Jacques Derrida a jelenkori terrorizmust az autoimmun rendellenesség politikai és szociális formájaként írta le, amelyben a társadalom teste abba a csapdába esik, hogy önmaga ellen fordul, saját erejét önmaga ellen veti be szimbolikus és valós öngyilkosság formájában.²⁴ Az elképzelhetetlen technológiájának egy formájaként a terrorizmus saját maga ellen fordítja a képzelet védelmező funkcióját – annak a képességét, hogy képes előrelátni a jövőndőt –azáltal, hogy aggodalmat kelt és önpusztító fantáziákat generál. Ahogy a kínzás során a beígért kínok elmondhatatlan iszonyatával az egyén képzeletét maga ellen fordítják (a kínzás eszközeinek bemutatása sokszor önmagában elegendő a „vallomás” kicsikarásához), úgy a terror a kollektív képzeletre gyakorol hatást az iszonyat képeinek klónozásával, amelyek közül természetesen igen sokat már megelőztek a hollywoodi katasztrófafilmek kockáin. Amíg a klónt úgy mutatják be, mint a nyugtalanító, titokzatos alakmást vagy a „gonosz iker”-t, aki arc nélküli, anonim, vagy ami még rosszabb: az én torzított tükörképe (Oszama bácsi tükörözi Sam bácsit), a Másik mindenre használható alakjává válik, sötét, túlságosan is elképzelhető paranoid kép-

meg Kass – az ember érzi Amerika morális komolyságának tapintható erősödését[...] Jobban látjuk a gonoszt[...]” (xv) Kass javaslata a következő: „egy körültekintő középút, amely egyik oldalon az embertelen Oszama bin Ladeneket kerüli el, a másikon pedig a poszt-humánus »Szép új világ« embereit” (xi).

²³ New York Times, 2004. július 11.

²⁴ *Autoimmunity: Real and Symbolic Suicides, in Philosophy in a Time of Terror.*

zelvegések tökéletes vetítövásznává. A faji Másik különösen alkalmas jelölt a jelképes klónozáshoz, hiszen amint a mondás is tartja, „olyan egyformák mindannyian”.

Van a klónnak egy sajátos változata, amely a borzalmat igen nyomatékosan juttatta kifejezésre. Arról a fej nélküli emberi szervezetről van szó, amelyet Jean Baudrillard „acephalikus klónnak” nevezett el. Baudrillard megjegyzi, hogy ma valahol Arizonában kriogén tárolóberendezésekben jégbe hűtött fejeket tartanak, míg a technológia olyan fejlett nem lesz, hogy klónozni lehessen őket. Időközben „az Atlanti-óceán túlpartján fej nélküli békákat és egereket klónoznak magánlaboratóriumokban, a fej nélküli emberi testek klónozását előkészítendő, amelyek majd szervátültetéshez alkalmas szervek tartályaiként szolgálnak. Miért fej nélküli testek? Mert úgy tartjuk, a tudatosság a fejben lakozik, és hogy a *fejes* testek etikai és pszichológiai problémákat szülnének. Sokkal egyszerűbb a fej nélküli lények gyártása, akiknek a szervei szabadon leszüretelhetők, ugyanis ezek a lények az igazi emberekkel nem összevethetőek, vagy nem idézik föl azokat túlságos hasonlóságuk révén.”²⁵

Hasonló logika vezérli azt a gyakorlatot, amelynek során a kínzásnak alávetendő rabok fejére csuklyát húznak. A csuklya hatása megfosztja az áldozatot emberségétől, és könnyebbé teszi a kínzójának, hogy elvégezze a munkáját anélkül, hogy az emberi arcba kelljen néznie. Felfedődik általa a kínzás elmondhatatlan és elképzelhetetlen logikája is. Azáltal hogy az áldozatnak egyidejűleg kötik be a szemét és tömik be a száját, nyilvánvalóvá válik, hogy a valódi cél nem igaz vallomás vagy hasznos információ kicsikarása, hanem pont ellenkezőleg, csak a kínzó által hallani kívánt beszéd lehetővé tétele, miközben az áldozat végtelenül nyomorúságos helyzetbe kerül, és végül „megtörik” úgy, hogy (Wittgensteint parafrázálva) azokról a dolgokról kényszerül vég nélkül beszélni, amelyekről képtelen.

A fej nélküli alak a terror elleni háború során számos különböző formában klónozte magát. A tűzok lefejezésének rögzítése és a médiában való terjesztése csak a legkonkrétabb és legiszonytatóbb ezen képek között. A fejjel kapcsolatos megszállottságnak egyéb formái közé tartozik az a híresen beállított fotó, amelyen Szaddám Huszein Bagdad bejáratánál levő szobrára először egy amerikai zászlót, majd pedig egy vásznat húztak (az előbbi túlságosan provokatív volta miatt gyorsan eltávolították). Azok a jelenetek is idetartoznak, amelyeken Szaddám Huszein elfogását ábrázolják a fogászati vizsgálatát mutató végtelenített videoszalagon, miközben a fogorvos lámpája a gaz államfő fejének belsejét világítja meg. Ha a kínzás azt jelenti, hogy a kínzó az áldozat fejébe kíván férközni, hogy titkokat kényszerítsen ki belőle, elég logikusnak látszik, hogy ennek a folyamatnak a képe fogászati vizsgálat legyen.

²⁵ BAUDRILLARD, *The Final Solution*, in *The Vital Illusion*, New York, Columbia University Press, 4. Lásd még Michael TOOLEY, *The Moral Status of the Cloning of Humans*, in *Human Cloning*, ed. James M. HUMBER, Robert F. ALMEDER, Totowa, N.J., Humana Press, 1993, 67–101. Tooley a „lélek nélküli szervbankok” klónozását erkölcsileg nem tartja aggasztóbbnak az abortusz-nál. Lásd 73, passim.

A legszélesebb körben terjesztett fej nélküli alakok azonban talán az Abu Ghraib börtön kínzásnak áldozatai voltak, akiknek meztelen testét megalázták, miközben fejüket letakarták. És ezek között is a leghíresebb az az alak, aki egyszerűen mint a „csuklyás ember” vált ismertté, és aki bizonytalanul áll egy dobozon, miközben kezéhez és nemi szervéhez elektromos vezetékek kapcsolódnak. Ezen képek mindegyike számtalan másolatban megjelent és világszerte terjedt az interneten; pillanatok alatt exponenciálisan növekvő irodalom tárgyává vált, amelyek között az első Seymour Hersh meglátása volt a *New Yorker*-ben, nem sokkal később pedig Susan Sontag megvilágító erejű fejtegetése a *New York Times* magazinban.²⁶ Ugyanakkor ezen képeket megpróbálták mindenáron elhallgattatni és cenzúrázni, ami legalábbis részben sikerrel járt. A képek az elképzelhetetlen és az elmondhatatlan világába utaltattak többféle módon. George W. Bush „visszataszítónak” nevezte őket, és arra buzdított bennünket, hogy vegyük le róluk a szemünket, ugyanakkor azt nyilatkozta, hogy „senki sem szereti ezeket a képeket a tévében látni”, amelyeken amerikai vállalkozók megcsonkított teste látható Faludzsában, és egy olyan kormánypolitikát juttatott érvényre, amelyen az Irakból hazaérkező, zászlóval letakart koporsók képét cenzúrázzák. Donald Rumsfeld az elmondhatatlanba és elképzelhetetlenbe menekült, amikor, amíg csak lehetett, végig azt nyilatkozta, hogy nincs tudomása az Abu Ghraib-i „visszaélésekről” szóló Taguba-jelentésről, és hogy még nem látta a fotókat. A képekről azt nyilatkozták, hogy „nem jellemzőek” az amerikai börtönök gyakorlatára (a „néhány férges is keveredett az almák közé” típusú védekezés), és bármедdig elmentek annak bizonyítására, hogy a képeken látható dolgok nem „kínzásnak”, csupán „visszaéléseknek” felelnek meg, sőt még ártatlanabbak: csupán beavatási csínyek (a Rush Limbaugh-féle védekezés szerint). Végül pedig ott van a tömegtájékoztató média unalmának és megbízhatatlanságának a kifogása, mely szerint a hír néhány héten belül elveszítette újszerűségét, és ezáltal a csend és a láthatatlanság birodalmába utaltatott, amit történelemnek ismerünk. Az elmondhatatlan és az elképzelhetetlen visszájának feladata, hogy „ne lásson gonoszt, ne halljon gonoszt és ne mondjon gonoszt”, és a 2004-es választási kampány érzékelhetően hallgatott az Abu Ghraib-témával kapcsolatban.

Azonban az elképzelhetetlen és elmondhatatlan logikája, amint azt a cenzúra és a tagadás kikényszeríti, nem más, mint a tiltott képek klónozása és a sértő beszéd felhangosítása. Az a törekvés, amely korlátozni kívánta az Abu Ghraibról szóló képek nagy részéhez való hozzáférést, azt eredményezte, hogy az internetet illetéktelen és hiteltelen képek hada árasztotta el: nemi erőszak és gyilkosság képei,

²⁶ Lásd Hersh cikksorozatát a *The New Yorker* 2004. május 10-i és 17-i számában. Susan SONTAG, *Regarding the Torture of Others*, in *New York Times Magazine*, 2004. május 24. Lásd még Henry GIROUX, *What Might Education Mean After Abu Ghraib*, in *Comparative Studies of South Asia, Africa, and the Middle East*, 24:11 (2004); Mark DANNER, *Abu Ghraib: The Hidden Story*, in *New York Review of Books*, 2004. október 7.; Hazel CARBY, *A Strange and Bitter Crop: The Spectacle of Torture*, <http://www.opedemocracy.net/>, 2004. október 11.

amelyekről könnyen elképzelhető, hogy az eredeti archívumban szereplő képeknél sokkal rosszabbak voltak. Az az igyekezet, amellyel az USA államfője megpróbálta ezekről és egyéb, az iraki háborúval kapcsolatos képekről elvonni a figyelmet, a képek széles körű elterjedéséhez vezetett: még több olyan kép látott napvilágot, amely lefejezéseket ábrázolt, és a nemzeti lobogós koporsóknak egész sora kígyózott a Madison Squate Gardenen keresztül a republikánus pártgyűlésen.

Akárcsak a klónoknak, az Abu Ghraibbal kapcsolatos fotóknak is saját életük van, és ezek az alkotók céljainak tökéletesen ellentmondanak. Az Abhu Ghraib központi figurájának, a „csuklyás embernek” a klónozására kifejezett hangsúlyt fektetett Guy Colwell San Francisco-i művész, aki a figurát Paul Delvaux szürrealista stílusában hármasként ábrázolja, azonos, csuklyás, meztelen alakok triója formájában, akik emelvényen állnak, nemi szervükön és kezükön elektromos vezetékek, a háttérben pedig egy bekötött szemű nő – talán a Szabadság-szobor, akit az örök egyike a kínpókamrába vezet. A „csuklyás ember” szerte az arab világban megjelent a tévében, tiltakozó posztereken és graffitiken sokszorozták meg, és még egy Los Angeles-i autótű felüljáróján is megjelent olyan szavak társaságában, amelyek egyértelművé teszik elfogadhatatlan üzenetét, egy olyan üzenetet, amely – tartok tőle – elmondhatatlan az amerikai politikai diskurzusban: „A háborúnak vége”. Ez a kép ugyanis az mutatja, hogy az iraki háborút vagy a mai értelemben vett terror elleni háborút képtelenség megnyerni, ha nem éppen azt mondja ki, hogy az USA egyenesen kudarcot vallott ebben a harcban.

A „csuklyás ember” nyugtalanító sokszorosítása talán legkifejezőbben egy Sallah Edine Sallat által festett bagdadi falfestményen jelenik meg. A kép a csuklyás embert a dobozán állva ábrázolja, a Szabadság-szobor mellett állva. Azonban két részlet megbontja a kompozíció tükörszimmetriáját: 1. a csuklya a Szabadság-szobron fehér, és szemnyílások láthatóak rajta, és így már nem áldozathoz, hanem beöltözött kínpóchoz vagy hóhérhoz, a Ku Klux Klán tagjaihoz hasonlít; 2. A Szabadság-szobor a kezében nem a szabadság fátylóját tartja, hanem egy villanykapcsolóért nyúl, amelynek vezetékai a csuklyás emberhez vezetnek. A kísérőszöveg a következő: „That Free dom for Bosh”, ami a kép verbális ellenpontját adja, és egy metaforikus átvitelt generál a Szabadság-szobor és a megalázottság iraki ikonja között, amely úgy folyik, akár a drótban az áram.

Miért vált ez a kép Amerika terrorizmus elleni harcának ikonjává? Nyilvánvalóan kitűnik az egyéb, általában obszcén és pornográf képek közül, amelyek az Abu Ghraib börtönről és a szexuális megalázásról szólnak. Valójában a keresztény képeknek egész készletét idézik az inkvizíciós időkben, és még erőteljesebben eleveníti fel Krisztus passiójának vallásos képeit. (Érdekes egybeesés, hogy Mel Gibsonnak hasonló című filmje, amely részleteiben mutatja meg Krisztus kínszenesítésének kegyetlen képeit, akkor árasztotta el az amerikai mozikat, amikor az Abu Ghraibból származó első fotók napvilágra kerültek.) A kép a passiónak három sajtós képi pillanatát idézi fel és mossa egybe: 1. Krisztus kigúnyolását, ahol Krisztust gyakran bekötött szemmel ábrázolják, hogy kínpóznak a kilétét elrejtésük; 2. az „Ecce homo”-t, ahol a megkínzott Krisztust gúnyból megkoronázzák, néha pul-

pituson ábrázolva őt; 3. a fájdalmas Krisztust, amelyen a halott Krisztus félig tudatos teste, kezét kitarva, majdnem ugyanebben a helyzetben van ábrázolva.

Nem csak a világi szabadságot és nem csak az amerikai testvériségek rendszerére vonatkozó (a Limbaugh-elképzelés) bizarr homofób képzelgéseket, vagy az amerikai börtönök rendszerének rutinszerű erőszakátételét vonatkoztatták ironikus módon Irakra ezek a képek. Végző soron a kereszténység központi vallásos képét klónozták Irakban, akárha hátborzongató jövőbelátás képességével, mint-ha az Abu Ghraib-i katonák megérezték volna, hogy küldetésük az, hogy megvalósítsák Amerika keresztes háborúját a hitetlenek ellen, a szent háborút az istentelen terroristák ellen, azáltal hogy egy arab férfit Krisztushoz hasonló áldozati pozícióba helyeznek; az embernek pedig megfordul a fejében, hogy vajon Christie Englund tudta-e, hogy Krisztust kigúnyolásának egyes ábrázolásain pórázon fogva vezetik.

A kép Amerika terror elleni háborújának képévé vált, mivel meggyőző módon sűríti magába mindazokat az elmondhatatlan forgatókönyveket, amelyeknek egyszerűsége és egyenessége tökéletessé teszi a sokszorosításra. És pontosan egyszerűsége teszi lehetővé, hogy egyetlen gestalban számos narratívát tömörítsen. Ez a keresztény ikonográfia hagyományos vallásos képeinek az egyszerűsége, amely a kép hosszú szemlélését ösztönzi, nem csak a rövid „olvasását”, amely megadja az alaknak a valódi nevét és helyét a narratívában. A vallásos kép az együttérző képzeletet ösztönzi cselekvésre, és az ábrázolt képpel való azonosulást szorgalmazza. Ez a kép azért tűnik ki az Abu Ghraib-i archívum egyéb képei közül, mert megpendíti ezeket a vallásos felhangokat. A mozdulatlan pornográfia hatásainak egyike, hogy megmervéti és a végtelenségig kitolja azt, ami a rab számára egy rövid egyensúlyi állapot volt. A passiók megkínzott Krisztus-figurájának képeihez hasonlóan a lealacsonyítás és a megalázottság általában elvész, amint a nyugalom, az egyensúly és a büszkeség pillanatát kezdjük vizsgálni. Ennek a férfinak (akinek bűne valószínűleg kocsilopás) azt mondták, hogy ha lelép a dobozról, akkor agyoncsapja az áram. A fullasztó csuklya alatt rettenetet él át, de egyetlen pillanatra megtartja az egyensúlyát. Képként örökké tartani fogja, kétségkívül az al-Kaidának szolgálva emblematikus reklámként a tagtoborzáshoz. De talán vallásos szemlélődés tárgyává is válik, amelyben az ember megpróbálhatja kideríteni, mit fejeznek ki ezek a képek az olvashatóságukon túl. Amikor ezt mondom, talán úgy tűnhet, hogy fetiszizálok ezeket a képeket és saját étellel látom el őket, történelmi és dokumentációs funkciójukon túl, hogy leválasztom őket a narratíva szigorú szabályairól, és verbális, valamint vizuális asszociációk világába utalom őket. Azonban ha ez fetiszizmus, akkor olyan fajtája, amely már kialakult a hasonló fényképek tömeges befogadása során és az őket körülvevő diskurzusok révén. Nincs más választásunk, mint hogy szembesüljünk ezekkel a képekkel, attól függetlenül, hogy milyen sokkoló felismeréseket váltanak ki belőlünk. Amit el sem tudtunk volna képzelni, túlságosan is elképzelhetővé vált, és az elmondhatatlannal immár kénytelenek vagyunk beszélni.

Fordította: *Matuska Ágnes*

HANS BELTING

Kép, médium, test: az ikonológia új megközelítésben

1. Miért ikonológia?

W. J. T. Mitchell 1986-os, ikonológiáról szóló könyvében az ikonológia feladatát a *kép*, *szöveg*, *ikonológia* terminusokkal határozta meg.¹ A *Kép-antropológia* című könyvemben három terminust használok én is, amelyek között a *kép* nyilvánvaló okokból változatlan, ám ezúttal a *médium* és a *test* terminusokkal egészül ki.² Ez a választás nem Mitchell perspektívájának érvényét kívánja vitatni, hanem egy másik megközelítést jelent azon számos megközelítésen belül, amelyek a képeket próbálják megragadni, gazdag jelentéshálójukat és sokféle céljukat figyelembe véve. Szerintem azonban a képek jelentése akkor válik hozzáférhetővé, amikor egyéb, nem-ikonikus jellemzőket is figyelembe veszünk, mint például a legáltalánosabb értelemben véve a médiumot és a testet. A *médium* itt nem a megszokott értelemben veendő, ugyanis egy olyan ágenst jelöl, amely a képeket közvetíti, míg a *test* az előadó vagy az érzékelő testet jelenti, amelytől nem kevésbé függenek a képek, mint az adott médiától. Természetesen nem a médiáról mint olyanról beszélek, és nem is a testről mint olyanról. Mindkettő folyamatosan változott (ez teszi lehetővé számunkra, hogy a vizuális technológiák történetéről beszéljünk, ahogy az észlelés története is ismert számunkra), de folyton változó jelenlétükkel *megtartották helyüket* a képek körforgásában.

A képek nem csak a falon (vagy a képernyőn), de nem is csak a fejben léteznek. Önmagukban nem *léteznek*, hanem *megtörténnek*; megtörténnek attól függetlenül, hogy mozgó képek-e (ahol ez nyilvánvaló) vagy sem. A továbbbításon és az észlelésen keresztül történnek meg. A német nyelvben nincs két külön szó a képre az angollal ellentétben, ahol az „image” (mentális kép) és a „picture” (fizikai kép) különböző dolgokat jelöl. Noha a német példa látszólag a megkülönböztetés hiányát tükrözi, nagyszerű kapcsolatot teremt a mentális kép és a fizikai kép között. Vita tárgyát képezheti közöttünk azonban a képek azonosítása folyamatos törté-

¹ Vö. MITCHELL, *Iconology: Image, Text Ideology*, Chicago, 1986.

² A jelen tanulmányban megpróbálok összegezni és kibővíteni a *Bildanthropologie: Eintrowürfe für eine Bildwissenschaft* (München, 2001) című könyvemben leírtakat. Magyarul: *Kép-antropológia: képtudományi vázlatok*, ford. Kelemen Pál, Budapest, Kijárat, 2003.

netükben szemlélve őket, abban a történetben, amelynek nem vetett véget a digitális kor megjelenése. Csak akkor érthető az ikonológiához való viszonyom, ha ebben egyetértünk. Egyébként minden hasonló kísérlet az olyan képek archeológiájára maradna, amelyeknek a jelentése már nem köthető kortárs tapasztalathoz. Azért szeretek ehhez az előfeltételhez ragaszkodni, mert ez megközelítem általánosságának záloga. Ahelyett hogy a kortárs kultúráról beszélnék, én még mindig vagyok annyira idealista, hogy a képek folyamatos történetét próbáljam meg elgondolni. Ezért vonatkozik a javaslatom egy olyan új ikonológiára, amelynek általánossága összeköti a képek múltbéli és jelenkori életét, és amely ezért nem korlátozódik a művészetre (mint Panofsky ikonológiája, amelyre itt nem térek ki).³

Talán kevésbé vitatott a művészeti és a nem művészeti képek közötti különbség áthidalása. Egy ilyen különbség egyébként a modern korban csak akkor tartható fenn, ha a művészet, amelytől már nem várják el, hogy a szó régi értelemben narratív legyen, megtartja az autonóm esztétikára jellemző távolságot, és elkerüli az információt és a szórakoztatást, hogy csak néhányat említsek a képek céljai közül. A magasról és alacsonyról szóló vita egésze ezen az ismerős dualizmuson alapult, amely időközben érdemessé vált arra, hogy felidézzük. Manapság a vizuális művészet újra elkezdett foglalkozni a képpel, amelyet a domináns művészetelméletek sokáig kiszorítottak. Legradikálisabban a kortárs művészet elemzi a képek erőszakosságát vagy banalitását.⁴ Az ikonológiának egyfajta vizuális gyakorlatában a művészek eltörlik a képelmélet és a művészetelmélet közötti különbséget, ahol az utóbbi az előbbi nemes alkategóriája. Ma nagy szükség van egy kritikus ikonológiára, mivel társadalmunk felett a tömegtájékoztató eszközök sokkal nagyobb hatással bírnak, mint bármikor.

A képekről szóló mai diskurzus problémája, hogy számos különböző, vagy éppen ellentétes elképzelés létezik arról, hogy mik a képek és hogyan működnek. Mondjuk a szemiológia, hogy egy példával szolgáljak, nem engedi, hogy a kép kívül létezzék a jel, a jelzés és a kommunikáció kontrollálható területén. A természettudományok – elsősorban a neurobiológia – az agy percepciók aktivitását a „belső reprezentáció” jelenségeként vizsgálják, míg a műtárgyak percepciója ebben a kontextusban kevés figyelmet kap. Nemrégiben tettem egy javaslatot egy antropológiai megközelítésre, az antropológiát az európai értelemben véve, amelyben az etnológiától különbözik. Ebben a megközelítésben a belső és a külső reprezentáció vagy a mentális és a fizikai képek egyazon érem két oldalának tekinthetők. Az egymásra számos különböző szinten ható endogén és egzogén képek ambivalenciája szerves része az emberiség képekhez kapcsolódó gyakorlatának. Az álmodók és ikonok, ahogy Marc Augé nevezi őket a *La Guerre des rêves* című könyvében,⁵

³ Vö. Erwin PANOFSKY, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Oxford, 1939.

⁴ Lásd *High and Low*, ed. James LEGGIO, kiállításkatalógus, Museum of Modern Art, New York, 1990. október 7. – 1991. január 15.

⁵ Lásd: Mark AUGÉ, *La Guerre des rêves: Exercices d'ethno-fiction*, Párizs, 1997.

egymástól függenek. A mentális és fizikai képek interakciója máig meglehetősen felderítetlen terület, a képek politikájára nem kevésbé vonatkozik, mint amit a franciák egy adott társadalom *imaginaire*-jének neveznek.

2. Médium és kép

A kép mibenlétét (annak a kérdését, hogy mire szolgál a kép vagy mire vonatkozik mint kép) a mikéntje határozza meg, amelyben az üzenetet közvetíti. Tulajdonképpen a mikéntjét sokszor nehéz elválasztani a mibenlététől, pontosan ez a kép lényege. A mikéntjét viszont nagymértékben az az adott vizuális médium határozza meg, amelyben a kép megjelenik. Egy mai ikonológiának kötelessége foglalkozni a kép és a médium egységével és különbségével egyaránt, ahol az utóbbi a közvetítő vagy a befogadó médiumot jelenti. Nincs olyan látható kép, amely közvetítő nélkül jutna el hozzánk. A képek láthatósága az adott közvetítőn alapul, amely meghatározza az észlelésüket és kialakítja a néző figyelmét. A fizikai képek az általuk használt médiumok révén fizikaiak, de a *fizikai* szó nem képes megmagyarázni az adott technológiájukat. Megjelenítésük szempontjából a képek mindig is függtek egy adott technikától. Amikor megkülönböztetjük a vásznat a képtől, amelyet bemutat, akkor vagy az egyikre, vagy a másira figyelünk, mintha különállóak lennének, noha ez nem így van: csak akkor válnak külön, ha külön akarjuk őket látni. Ebben az esetben a tényszerű szimbiózisukat szüntetjük meg azért, hogy analitikus módon észleljük őket. Sőt, a képekre a sajátos közvetítettség jellemzőivel együtt emlékezünk, azokkal, amelyekkel együtt először megpillantottuk őket, és itt az emlékezés azt jelenti, hogy először leválasztjuk a képet az eredeti médiumról, majd összerakjuk az agyunkban. A vizuális médiumok, úgy tűnik, versenyeznek az általuk közvetített képekkel. Általában vagy leplezik magukat, vagy figyelmet követelnek. Minél több figyelmet fordítunk a médiumra, annál kevésbé képes a stratégiáit rejtve tartani előttünk. Minél kevésbé veszünk észre egy vizuális médiumot, annál inkább figyelünk a képre, mintha a képek önállóan is képesek volnának meglenni. Amikor a vizuális médiumok önmagukra utalnak, saját képeik ellen fordulnak, és elterelik róluk a figyelmet.⁶

A közvetítés, a medialitás ebben az értelemben nem helyettesíthető a képek anyagiságával, amint az a régi forma-tartalom meghatározásban szokás volt. Az anyagiság mint terminus egyébként sem felelne meg a mai médiumok jellemzésére. A médium vagy forma, vagy pedig közvetíti a formát, amelyen keresztül észleljük a képeket. A közvetítést azonban a technológiára sem korlátozhatjuk. A médiumok szimbolikus technikákat használnak; ezek segítségével közvetítik a képeket és vésik be őket a kollektív emlékezetbe. A képek politikája a medialitá-

⁶ Lásd BELTING, *Bild-Anthropologie*, 29–33.

suktól függ, mivel a medialitás legtöbbször intézmények által szabályozott és politikai hatalom céljait szolgálja (még akkor is, amikor a hatalom, mint ahogy azt manapság tapasztaljuk, látszólag anonim közvetítés mögött bújlik meg). A képek politikájának szüksége van médiumra ahhoz, hogy a mentális képet fizikai képpé változtassa.

Könnyen meg tudjuk különböztetni a régi és az új képeket, melyek közül mindkettő sajátos figyelmet követel meg a képi médiumok különbözősége miatt. Megkülönböztetünk továbbá magán- és közmédiumokat, melyek különbözően hatnak észlelésünkre és különböző terekhez tartoznak, amelyek megteremtik őket, mint ahogy a médiumok is megteremtik a tereket. Igaz, hogy a képet és a médiumot mint elválaszthatatlanokat tapasztaljuk meg, és egyiket a másikban felismerjük. Viszont a képeket nem csak a médium hozza létre, mint ahogy azt néha a technológiai eufória szeretné, hanem ezen a módon vannak *közvetítve*, ami azt jelenti, hogy kizárólag mediológiai megközelítéssel nem lehet őket megfelelő módon leírni.

3. A médium és a test

A vizuális médiumok használata központi szerepet játszik a kép és a test közötti kapcsolatban. A médiumok jelentik a hiányzó kapcsolatot az egyik és a másik között, miközben az észlelésünket irányítják, és ezáltal megakadályozzák, hogy valódi testekkel, vagy a másik végletben, pusztá tárgyakkal vagy gépekkel tévesszük őket össze. A saját testi tapasztalatunk teszi lehetővé számunkra, hogy a vizuális médiában rejlő kettősséget képesek legyünk felismerni. Tudjuk, hogy mindannyiunkban *vannak* képek, vagy mindannyian *rendelkezünk* velük, hogy azok a testünkben élnek vagy az álmainkban, és arra várnak, hogy a testünk megidézzé őket, hogy megjelenjenek. Egyes nyelvek, mint például a német, különbséget tesznek a memória mint a képek *archívuma* (*Gedächtnis*) és a memória mint aktivitás, tehát a képekre való emlékezés között (*Erinnerung*). Ez a különbségtétel azt jelenti, hogy egyrészt *vannak* képeink, másrészt *létrehozzuk* őket. Mindkét esetben a testek (tehát az agyak) szolgálnak olyan élő médiumként, amelyek *észlelik*, *elképzelik* a képeket, vagy *emlékeznek* rájuk, és ez lehetővé teszi képzeletünk számára, hogy cenzúrázza vagy megváltoztassa őket.

A képek medialitása tulajdonképpen messze túlnő a vizualitás birodalmán. A szóképeket a nyelv közvetíti, amikor a szavakat saját belső képeinkké változtatjuk. A szavak serkentik képzeletünket, viszont képzeletünk alakítja őket azokká a képekké, amelyekre vonatkoznak. Ebben az esetben a képeket közvetítő médium a nyelv. Ám itt is szükség van a testünkre ahhoz, hogy megtöltsük őket személyes tapasztalattal és jelentéssel, ez az oka annak, hogy a képzelet számos esetben ellenállt mindenféle hivatalos irányításnak. A szóképek esetében azonban nagy tapasztalatunk van abban, hogy megkülönböztessük a képet a médiumtól, míg a fizikai és a látható képek esetében ez nem így van. Ennek ellenére a képek felfogása a két helyzetben sokkal közelebb van egymáshoz, mint ahogy azt az alapján hinnénk, amit a képekről tanultunk.

Idevág a nyelv és az írás közötti különbség is. A beszélt nyelv egy testhez tartozik, amely élő médiumként beszél az, az írott nyelv viszont eltávolodik a testtől, és egy könyvbe vagy képernyőre kerül, ahol nem hangot hallunk, hanem szöveget olvasunk. Az olvasás függ azon képességünktől, hogy különbséget tudunk tenni a szó és a médium között – ami bizonyos tekintetben a képnézésre is alkalmazható, noha általában nem vagyunk tudatában ezeknek a mechanizmusoknak. Tulajdonképpen bizonyos tekintetben olvassuk is a vizuális képeket akkor, amikor megkülönböztetjük őket a médiumuktól. A vizuális médiumok egy adott mértékben megfelelnek az írott nyelvnek, de nem mentek keresztül egy olyasfajta kodifikáción, mint az írás. A fülünk is részt vesz a képek felfogásában olyankor, amikor hang is tartozik a képhez, és ezáltal egy váratlan közvetítőt vagy kísértőt kínál a képek észleléséhez. A hangosfilm volt az első vizuális médium, amely kihasználta azt a képességünket, hogy szorosan össze tudjuk kapcsolni a hangot a látással. Az a helyzet, hogy a kísérezene – amely zongorakísérő segítségével már a némafilmek esetében létezett – megváltoztatja a képek tapasztalásának élményét abban a tekintetben, hogy másmilyennek tűnik akkor, ha másmilyen zene formálja a filmekről alkotott benyomásainkat.

A testünk önészlelése (az az érzés, hogy *testben* élünk) elengedhetetlen feltétele a média feltalálásának, ugyanis a médiumokat tekinthetjük technikai vagy mesterséges testeknek, amelyeket arra terveztek, hogy egy szimbolikus folyamat során testeket helyettesítsenek. A képek, amint azt gondolhatjuk, ugyanúgy léteznek a médiumukban, mint ahogy mi a testünkben létezőnk. Az embereket már a kezdetektől kísértette, hogy a képekkel mint élő testekkel kommunikáljanak, és hogy a képeket elfogadják a testek helyett. Ebben az esetben a képek médiumait keltjük életre, hogy a képeket élő képekként tapasztalhassuk meg. Az életre keltés a mi feladatunk, mint ahogy a nézésünkben kifejeződő vágy az adott médium szerepének felel meg. A médium *tárgya*, a kép pedig *célja* a megelevenítésnek. A *megelevenítés* mint tevékenység jobban leírja a képek használatát, mint az *észlelés*. Az utóbbi érvényes a vizuális cselekvéseinkre általában és a mindennapi életben. A vizuális műtárgyak viszont az észlelésnek egy különleges fajtájától függenek – a képek észlelésétől, mintha testek lennének vagy testek nevében lennének –, azaz az észlelés egy szimbolikus fajtájától. A képek iránti vágy megelőzte különböző médiumaiknak a feltalálását.

4. Kép és halál

Ez a különbségtétel egy rövid kitérőt kíván. A kép és a halál témája miatt kezdem el olyan ikonológiával foglalkozni, mint amelyet jelenleg bemutatok. Noha a képfogyasztásunk mértéke manapság minden korábbit felülmúl, a holtak képeivel való tapasztalatunk teljesen elveszítette korábbi fontosságát. Így hát úgy tűnik, hogy a képekkel való közeli kapcsolatunk visszajára fordult. Amikor az archaikus társadalmak képet láttak, a holtak képeit látták, azokét, akik már nem éltek a testükben, vagy istenek képét látták, akik egy másik világban éltek. Abban az idő-

ben a képek tapasztalata rituálékhoz kötődött, például a halotti kultuszhoz, amin keresztül a halottakat az élők társadalmába integrálták.⁷

Érdemes visszagondolnunk azokra a körülményekre, amelyek hozzájárultak a fizikai képek emberi használatának kialakulásához. Ezen körülmények között az egyik legősbibb és legfontosabb a halotti kultusz. Képek – lehetőleg háromdimenziósak – helyettesítették a halottak testét, azokét, akik testükkel együtt elveszítették látható jelenlétüket. A hiányzó test helyébe lépve képek foglalták el azt a helyet, amelyet a halott elhagyott. A közösség egy tagjának halála okozta úr fenyegetettséget jelentett a közösség számára. A halottak ezért jelenvalóként és láthatóként őrződtek meg az élők között a képeik által. A képek viszont nem léteztek önmagukban. Azoknak is szüksége volt a megtestesülésre, ami testhez hasonló közvetítő vagy médium szükségét jelenti. Ezt az igényt a vizuális média feltalálása elégítette ki, amely nemcsak megtestesítette a képeket, hanem hasonlított az élő testekre. Még a valódi koponyákat is élő képekként élesztették újjá, kagylókat tettek a szemgödörbe, mintha új szemek lennének, új arcként pedig egy agyagréteg szolgált, s mindez már i. e. 7000-ben, a neolitik kultúrában a Közel-Keleten. A kép és a médium is a test analógiájára létezik. Baudrillard terminusaival a holttest és az élő kép közötti „szimbolikus cseréről” beszélhetnénk.⁸ Itt tökéletesen világossá válik az a hármaskonstelláció, amelyben test, médium és kép összefügg. A hiányzó test helyébe lépett halottak képe, a kép művi teste (a médium) és az élő néző test egy ikonikus jelenlétet hozott létre a testi jelenléttel szemben.

5. Képrombolás

A fizikai képek és azon mentális képek közötti kapcsolat, amelyekké változtatjuk őket, megmagyarázhatja azt a buzgalmat, amely minden képrombolás sajátja, amely fizikai képeket képes megsemmisíteni. A képrombolók valójában a kollektív képzeletben levő képeket szerették volna megsemmisíteni, ám csak a médiumokat tudták lerombolni. Azt remélték, hogy amit az emberek nem látnak, az nem is él majd a képzeletükben. A fizikai képek elleni erőszak a mentális képek kioltásának szolgálatában történt. A tömegkommunikációs eszközök fölötti hatalom a képek betiltásának alapelve volt, és eleve az ilyen hatalom vezette be hivatalos betiltásukat. Mindkét tett hasonló mértékben erőszakos, mert az ilyen képek bárminemű terjesztése nyílt vagy rejtett erőszakon alapul. A mai képrombolás – amikor a képeket egyszerűen kivonják a forgalomból a tévében vagy a sajtóban – talán kevésbé nyilvánvaló, de attól még ez is a nyilvános láthatóságot kívánja megszüntetni. Mai szemszögből nézve a szovjet és az iraki emlékművek lerombolása (és mint minden emlékmű, azok is a leghivatalosabb vizuális médiumoknak számítottak) olyan mértékben volt anakronisztikus, mint amennyire maguk az emlékek

⁷ Lásd *uo.*, 6. fejezet.

⁸ Lásd Jean BAUDRILLARD, *L'Echange symbolique et la mort*, Párizs, 1976.

művek közszobrokként anakronisztikusak voltak, és ezáltal könnyen válhattak a nyilvános bosszú céltáblájává, és rombolhatták le őket a régi értelemben. A hivatalos képek, amelyeknek célja, hogy bevessék magukat a kollektív tudatba, elősegítették a képrombolásnak mint a szimbolikus felszabadulás gyakorlatának megjelenését. Sokkal kifinomultabb volt a képeket halott anyaggá nyilvánítani, vagy halott felületekké, amelyekről azt mondták, hogy hiába próbálnak képeket közvetíteni. Ez a stratégia megpróbálta a különböző médiumokat érvényteleníteni, amelyek miután megfosztódtak képeiktől, valóban üres felületekké vagy pusztá anyaggá váltak, és elveszítették céljukat.⁹

Egyes régi kultúrákban *megszentelték* a kultikus képeket, mielőtt rituális funkcióval ruházták volna fel őket. Abban az időben a megszentelés szükséges volt ahhoz, hogy a tárgyak képekké váljanak. Egy ilyen megszentelő rituálé nélkül a képek pusztá tárgyak voltak, és élettelennek is tekintették őket. Csak szent megélevenítésen keresztül váltak képessé a hatalom gyakorlására, és ekkor vált az anyaguk médiummá. Az ilyen képek alkotása során az első lépés a szobrász feladata, a második lépés a papé volt. Már ez a folyamat is, amely divatjamúlt mágiának tűnik, különbséget tett a kép és a médium között, és a pap segítségével volt szüksége ahhoz, hogy a pusztá tárgyat médiummá változtassa. Az is árulkodó, hogy a képek mindig *életet* implikálnak (tulajdonképpen a saját életünket vetítjük ki rájuk), míg a tárgyakat könnyen tekintjük *halott* dolgoknak. Az ókori egyiptomi „szájfelnyitó rituálé” abban a bibliai történetben tükröződik, amelyben Isten megteremti Ádámot; először sárból gyúrta össze, majd pedig életet lehelt belé. A bibliai történetnek technomorfikus alapja van, hiszen a műhelyében dolgozó szobrász tevékenységét idézi. A fejlett kultúrákban az életre keltés már nem a pap feladata, de elvárjuk a művésztől (ma pedig a technológiától is), hogy életet szimuláljanak élő képek segítségével. A médium képpé való átalakítása azonban változatlanul megköveteli a részvételünket.¹⁰

6. Digitális árnyékok

A technológia, csodálatunk tárgya, felváltotta a művészi képesség korábbi jelentését. Már nem a művészet, hanem a technológia vette át az *élet utánczását*. A technológia testanalógiái tükröt és árnyékot idéznek, amelyek valamikor a testek reprezentációjának archetipikus médiumai voltak. A vetett árnyékot, amely Pliniusznak a korinthisi lányról szóló történetét inspirálta, és a víztükröt, amely a Narcisszus-történetet inspirálta, úgy kell tekintenünk, mint a tekintet természetes médiumait.¹¹

⁹ Lásd *Iconoclash*, ed. Bruno LATOUR, Peter WEIBEL, Karlsruhe, 2002.

¹⁰ Lásd BELTING, *Bild-Anthropologie*, 163, 177.

¹¹ Pliniusz meséjéről lásd 35. fejezet, az árnyékról és a képről 151. fejezet; lásd még Robert ROSENBLUM, *The Origin of Painting: A Problem in the Iconography of Roman Classicism*, in *Art Bulletin* 39, 1957. dec., 279.

A technikai médiumok felé tett lépés viszont rövid volt. Korinthiában a lánynak szüksége volt a falra mint médiumra ahhoz, hogy a kedvesének az árnyéka rávetülhessen. A víztükröt pedig hamarosan felváltották az ókori fémtükrök, abban tükröződtek a testek. A vizuális média nemcsak a test pótlásaként működik, hanem a test visszatükröződéseként is, amely lehetővé teszi a test önvizsgálatát. A mai legfejlettebb technológiák a testeket lebegő árnyékok formájában szimulálják vagy anyagtalan tükrözött képek formájában, amelyekről azt várjuk, hogy szabadítsanak fel bennünket a gravitáció törvényei alól, amelyeknek az empirikus térben alá vagyunk vetve.

A digitális média újra bevezeti a test-analógiát a tagadáson keresztül. A test eltűnése a tizenkilencedik század tükrökkel kapcsolatos képzelgéseiben már ott kísértett, amikor a hasonmás már nem hallgatott a nézőre, és feladta a test mimetikus tükrözését. A digitális képek általában a testünk képzeletére hatnak, és átlépik a határt a vizuális képek és a virtuális képek között, a *látott* és a *kivetített* képek között. Ebben az értelemben a digitális technológia saját képzeletünk mimézisét valósítja meg. A digitális képek mentális képeket ihletnek, ugyanúgy, mint ahogy a digitális képeket mentális képek, valamint azok szabad áramlása ihlették. A külső és a belső reprezentációk nyugodtan összeolvadhatnak.

A digitális képek tapasztalata felülmúlja belső logikájukat, miszerint a technológia eszközei. Bernard Stiegler a *diszkrét képekről* szóló esszéjében (ahol a „diszkrét” természettudományos értelemben veendő, mint szakaszos, digitálisan kódol kép) javaslatot tett az *analitikus* és a *szintetikus* észlelés közötti különbségtételre: az *analitikus* a technológiára vagy a médiumra, a *szintetikus* pedig arra a mentális képre vonatkozik, amely az észlelésünk következménye. A *szintetikus* és a *szintézis* mint fogalmak megfelelően leírják azt, ahogy az agyunkban létrejön a kép. Ez azt jelenti, hogy először elemezzük az adott médiumot, majd pedig értelmezzük azzal a képpel, amit közvetít. A képeink, mondja Stiegler, nem léteznek önmagukban vagy önmaguktól. Az elménkben léteznek, mint a külvilágban látott képek „nyomai és bevésődései”. A médiumok képesek az észlelésünket folyton változtatni, de a képeket mégis mi magunk hozzuk létre.¹²

A kép és a médium nem teszi lehetővé, hogy ugyanazzal a narratívával írjuk le a történelmüket. A történelem szó szerint véve csak a vizuális technológiákra vonatkozik, a képek ellenállnak minden lineáris történelemnek, mivel nincsenek ugyanolyan mértékben alávetve a fejlődésnek. A képek akkor is lehetnek régiek, amikor új médiában látjuk őket viszont. Azt is tudjuk, hogy másképpen öregszenek, mint a média. A médiától általában azt várjuk el, hogy új legyen, míg a képek akkor is életben tartják magukat, amikor öregek és amikor új médián keresztül térnek vissza. Nem esik nehezünkre azon képek útjait rekonstruálni, amelyek számos stá-

¹² Lásd Bernard STIEGLER, *The Discrete Image*, in Jacques DERRIDA, Uő, *Echographies of Television: Filmed Interviews*, ford. Jennifer Bajorek, Cambridge, 2002, 145–163.

diumon, történelmi médiumon mentek keresztül. A képek hasonlóak a nomádokhoz abban az értelemben, hogy egyik médium után a másikban ütnek tanyát. Ez a vándorlás sok tudóst arra készítetett, hogy a történelmüket pusztá médiatörténelemre redukálják, és ezáltal a kollektív képzelet folytonosságát a vizuális technológia fejlődésével cserélik fel. Amerikai szerzők, amint azt Régis Debray megjegyzi *Transmettre* című könyvében, sokszor részesítenek előnyben egy olyan fő diskurzust, amely a technológiát helyezi előtérbe a politikával szemben. A képek politikája valóban meghaladja a vizuális média kihasználását. Debray a *közvetítés* mellett kardoskodik a *kommunikációval* szemben, mivel a közvetítés feltételez egy olyan valakit, aki hatalmat akar gyakorolni és irányítani akarja a képek körforgását.¹³

A *reprezentáció* és a *percepció* a képek mindenfajta politikájában szorosan összetartoznak. Mindkettő szimbolikus energiával bír, ami könnyen fordítható politikai célokra. A reprezentációnak nyilvánvalóan irányítania kell az észlelést, de a két tevékenység közötti szimmetria távolról sem biztos. Nincs automatizmus abban, hogy *mit* észlelünk és *hogyan* észleljük, annak ellenére, hogy számtalanszor próbálták bebizonyítani az ellenkezőjét. Az észlelés arra is vezethet bennünket, hogy ellenálljunk a reprezentáció állításainak. A hivatalos képek lerombolása ebben az értelemben pusztán a jéghegy csúcsa, csak a felszín; annyit jelent, hogy lerombolják a képeket hordozó médiumokat, mivel – mint mondják – azokkal a médiumokkal visszaéltek, azaz rossz hatalom használta őket.¹⁴

7. Egy élő médium

A kép és a médium is a testhez kötött, amely a saját jogán harmadik paraméternek veendő. A test mindig ugyanaz maradt, és pontosan ezért folyamatos változásnak volt alávetve felfogását és önészlelését tekintve. A szakadék, amely fizikai jelenlétének bizonyossága és a róla alkotott elképzelés bizonytalansága között feszül, sohasem szűnik meg. A testeket nagyban meghatározza kulturális történelmük, és ezért vizuális környezetük révén szüntelenül ki vannak téve a közvetítésnek. Következésképpen a testeket nem tekinthetjük állandónak, és szükségképpen hatnak rájuk az észlelésükkel kapcsolatos változó elképzelések. Működésükre alapvetően szükség van ahhoz, hogy a vizuális média mint gyakorlat létrejöhessen.

Az észlelés önmagában nem ad magyarázatot a test és a médium kölcsönhatására, amely a képek közvetítésekor jön létre. A képek, amint mondtam, testek és a média között *történnék meg*, vagy közöttük lesznek *kieszközölve*. A testek a képek áradatát kivetítéssel, emlékezettel, figyelemmel vagy mellőzéssel kontrollálják. A privát vagy egyéni testek egy adott társadalomban publikus vagy kollekt-

¹³ Lásd Régis DEBRAY, *Transmettre*, Párizs, 1997.

¹⁴ A reprezentációról lásd Christopher PRENDERGAST, *The Triangle of Representation*, New York, 2000.

tív testekként is részt vesznek. Testünk mindig hordoz egy kollektív identitást, mivel egy adott kultúrát képvisel a nemzetiségi hovatartozás, az iskolázottság és az adott vizuális környezet által. A *reprezentáló testek* azok, amelyek előadják önmagukat, míg a *reprezentált testek* különálló vagy független képek, amelyek testeket reprezentálnak. A testek *előadják* a képeket (magukról, vagy akár önmaguk ellen), mint ahogy *észlelik* a külső képeket. Ebben a kettős értelemben élő médiumoknak tekinthetjük őket, amelyek meghaladják protetikusan a médiumaik lehetőségeit. Mellőzöttségük ellenére, tehát a divattal összhangban, amellet szállok síkra, hogy nélkülözhetetlenek minden ikonológia számára.

Platón, az első mediológus, erősen ellenezte a testre és az élő emlékezetre vesztélyt jelentő írást, ezzel szemben viszont a technikai emlékezetet, mint az ábécét, halottaknak tekintette. Amik itt fontosnak tekintendők, azok nem Platón következtetései, amelyek már az ő idejében is anakronizmusnak számítottak, hanem a két médium közötti megalapozott különbségtétel: a beszélő testek és az írott nyelv között, hogy csak a legismertebb érveit idézzük fel. Ami az emlékezetet illeti, bevezet egy analóg különbséget az élő testek és az élettelen képek között, melyek közül az egyik képes emlékezni a halottakra, a másik pedig csak megfesteni képes őket.¹⁵ Szerinte a fizikai képek csak megkettőzik a halált, míg saját emlékezetünk képei a halottaknak új életet adnak. Hogy alátámassza ezt a megkülönböztetést, tudatosan figyelmen kívül hagyta a halottak materiális képeit, és az összes ilyen képet pusztán illúzióknak nyilvánította. Mivel nem fogadta el a halottak képeinek értelmét, így örökre kiszorította őket a nyugati filozófiából. Mindazonáltal kifejlesztett egy hatásos elméletet, melyben a testet élő médiumként alapozta meg.¹⁶

A mentális és a fizikai képek össze fognak mosódni mindaddig, amíg a képeket az élet birodalmába utaljuk, és a médiumokat megelevenítjük a képek nevében. Az élő képekkel kapcsolatos mai megszállottság ebben a tekintetben elegendő bizonyíték. A képeket mozgással és beszéddel is ellátták, például filmekben vagy tévéközvetítések során. Mi szoroson vonatkoztatjuk a képeket saját életünkre, és azt várjuk el tőlük, hogy kölcsönhatásba lépjenek a testünkkel, amellyel észleljük, elképzeljük és álmodjuk őket. De a test bizonytalan volta, válságának nyilvánvalósága arra vezetett bennünket, hogy kívül helyezzük az élettellel kapcsolatos elvárásainkat, és hogy az élő testekkel szemben a mesterséges testeket saját felsőbbrendű élettellel ruházzuk fel. Ez a tendencia sok zavar forrása lett, a vizuális média funkcióját a feje tetejére állítva. Így a kortárs média paradox hatalommal ruházódott fel testeink felett, amelyek a média jelenlétében úgy érzik, alulmaradtak.

¹⁵ Lásd Iris DÄRMANN, *Tod und Bild: Eine phänomenologische Mediengeschichte*, München, 1995.

¹⁶ Lásd BELTING, *Bild-Anthropologie*, 173–176 (Platons Bildkritik).

8. Az ikonikus jelenlét

A képek hagyományosan a *test hiányából* élnek, amely vagy ideiglenes (tehát térbeli), vagy a halál esetében végleges. Ez a hiány nem azt jelenti, hogy a képek visszahozzák a távollévő testeket, amelyek így visszatérnek, hanem a test hiányát egy másfajta jelenléttel pótolják. Az ikonikus jelenlét fenntartja egy test hiányát, és *látható hiánnyá* változtatja. A képek abban a paradoxonban élnek, hogy a *jelenlét hiányát* jelenítik meg, és vice versa (ami a mai médiumokban az emberek televíziós jelenléteére is vonatkozik). Ez a paradoxon abban a tapasztalatunkban gyökerezik, hogy a jelenléte a láthatósággal kapcsoljuk össze. A testek *jelen* vannak, mivel *láthatóak* (még a telefonban is távollevő a másik test). Amikor a távollévő testek láthatóvá válnak a képeken keresztül, akkor helyettes láthatóságot használnak. Nemrégiben ez a fogalom erős ellentmondásokhoz vezetett a poszthumán elméletekben, amelyek arra ösztönöznek bennünket, hogy helyettesítsük az ilyen kategóriákat egyszerűen a lehetőleg technikai értelemben vett *mintafelismerés* fogalmával.¹⁷

A test láthatóságát könnyen bízzuk képekre, amelyek viszont megfelelő médiumra szorulnak ahhoz, hogy láthatóvá váljanak. A képek az adott médium révén és azon keresztül vannak jelen, de egy olyan hiányt fejeznek ki, amelynek képei. A kép itt-je és most-ja, a jelenléte bizonyos mértékben attól a vizuális médiumtól függ, amelyben megjelenik (még az álomképeink is médiumként használják fel testünket). A külső képeknek helyettes testre van szüksége, ezt nevezük médiumnak. A jelenlét és a távollét ambivalenciája azonban a kép és a médium konstellációját is támadja. A médiumok úgy vannak jelen, mint a testek, a képek ezzel szemben nem. Ezért tehát átfogalmazhatnánk a *távollét jelenlétét*, amely még mindig a képek legalapvetőbb definíciója, a következőképpen: a képek jelen *vannak* médiumaikban, de egy távollétet *jelenítenek meg*, amelyet láthatóvá tesznek. Az életre keltés azt jelenti, hogy a médium homályosságát megnyitjuk, hogy képeket legyen képes közvetíteni.

Galileo vagy Röntgen óta viszont egy másik hiányt is ismerünk, nevezetesen a látás hiányát, nem pedig a hiányt mint olyant. A teleszkóp vagy a Röntgen-sugarak által megjelenített világ sohasem volt olyan módon látható, mint az emberi testek. Jelen vannak, de láthatatlanok maradnak. Szükségünk van a vizuális médiára és protetikum funkciójára ahhoz, hogy szemügyre vehessünk egy mikrokozmoszt vagy a világuirt. De itt is behelyettesítjük a látás távoli céljait (hadd nevezem őket testeknek) a képekkel, amelyek nemcsak hogy technológiát használnak, de teljes mértékben függenek tőle, hiszen az teszi ezeket a világokat láthatóvá számunkra.

¹⁷ Lásd N. Katherine HAYLES, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago, 1999.

Az ilyen képek még fontosabbak, mint amilyen fontosak egy mindennapi helyzetben lennének. Sokszor elfelejtjük, hogy csak szimulálják az észlelés közvetlenségét, amely látszólag a miénk, de valójában az övéké. Az *Imaging Science* című folyóiratban és egyéb helyeken olvasható legújabb viták kissé elkésve feladják azt az illúziót, hogy a tudományos képek önmagukban ugyanúgy mimetikusak, mint ahogy nekünk van igényünk és szükségünk képekre. Tulajdonképpen éppen olyan a felépítésük, hogy vizuális naivitásunkat célozzák, és ezáltal a testünket szolgálják, mint ahogyan a képek mindig is tették.

A látás új technológiái azonban bevezettek egy bizonyos fajta absztrakciót a vizuális tapasztalatunkba, mivel már képtelenek vagyunk befolyásolni egy kép és modellje közötti kapcsolatot. Ezért tehát inkább hiszünk a vizuális gépeknek mint a saját szemünknek, aminek eredményeképpen technológiájukra szó szerint vakhittel tekintünk. A médiák, úgy tűnik, kevésbé közvetítő, mint inkább önmagukra utaló rendszerek, így mi a fogadói oldalon háttérbe szorulunk. A közvetítés látványosabb, mint maga a közvetítés tárgya. Azonban a képek története arra tanít bennünket, hogy ne feledjük a képek működéséről alkotott elképzeléseinket. Még mindig egyetlen testünkhöz vagyunk kötve, és még mindig olyan képekre vágyunk, amelyek személyes jelentéssel bírnak számunkra. A képek régi mutatóványa mindig is megváltozott, amikor felgördült a függöny, és feltárult a legújabb felhasználható vizuális médium. A látvány arra kényszeríti a nézőket, hogy az észlelésnek új technikáit tanulják meg, és ezáltal elsajátítsák a reprezentáció új technikáit. De a test megmarad az ellenállás elemének a jövő-menő médiumok gyorsuló sebességével szemben. Azok a képek, amelyeket személyes jelentéssel ruházunk fel, különböznek attól a sok egyéb képtől, amelyeket csak elfogyasztunk, és azonnal el is felejtünk.

9. A vegyes médium

Nyilvánvaló, hogy a médiumok ritkán járnak önmagukban, és általában olyan formában léteznek, amit *vegyes médium*nak nevezünk. Ez a kifejezés azonban nem fejezi ki a kölcsönhatásuk szabatoságát és összetettségét. A médiumok a dolog természetéből adódóan közvetítő szerepűek, de működnek közvetítőkként is egymás között, abban az értelemben, hogy tükrözik, idézik, átfedik, kijavítják vagy cenzúrázzák egymást. Sokszor olyan rétegekként élnek együtt, amelyek tulajdonságai a történelemben való helyüktől függően változnak. A régi médiumok nem feltétlenül tűnnek el örökre, hanem inkább megváltoztatják jelentésüket és szerepüket. Az *intermedialitás* fogalma tehát pontosabb lehet, mint a *vegyes médium* terminus. A festészet tovább élt a fényképeken, a filmek a tévében, a tévé pedig abban, amit ma a vizuális művészetben *új médiának* hívunk. Ez nemcsak azt jelenti, hogy a képeket a médiában észleljük, hanem azt is, hogy a médiának a képeit észleljük minden olyan alkalommal, amikor a régi média megszűnik elsődleges funkcióját betölteni, és egy második pillantásra már olyan módon válik láthatóvá, ahogy korábban még soha.

Marshall McLuhan foglalkozott ezzel a jelenséggel a *Környezet és Antikörnyezet*¹⁸ című meggyőző esszéjében. Az a kijelentése, miszerint a médium csak akkor lesz a figyelem tárgya, miután elfoglalja helyét egy újabb médium, amely visszamenőleg láttatja a természetét, számos következtetésre készítet. A mai médiumok valódi stratégiájukat látszólagos közvetlenségük hatásaival palástolják, és ez marad a céljuk is. Hozzátehetjük, hogy észlelési képességeink szintén beépített rétegek, amelyek lehetővé teszik számunkra, hogy különböző típusú és különböző korokból származó médiumok között különbséget tudjunk tenni. Ennek megfelelően a média változatlanul működik, akkor is, amikor az eredeti használata már a múlté. Így hát a jelenkori médiumok egyes esetekben *elraktározott* dolgokat vesznek át, vagy memóriát, kapacitást, amikor a messziről jött képek elektromos archívumát kezelik. Néha az új médiumok az emlékezet frissen csiszolt tükreinek tűnnek, amelyekben a múlt képei tovább élnek, hasonlóan ahhoz, ahogy korábban a képek templomokban, múzeumokban és könyvekben őrződtek meg. Az különösen figyelemre méltó, hogy még a nagyon régi képek is meg tudnak szólítani bennünket, amelyek elavult médiumokban találhatóak. Nyilvánvaló, hogy nincs automatizmusról szó. A képek a médiumokkal, és ezáltal velünk is, egy összetett viszonyt alakítanak ki.

A mai élő képek hatalmas özönének és gyorsaságának közepette sokszor nézünk nosztalgiával a régmúlt néma képeit. Hasonló élmény volt az, amint a katolikus reformáció idején a hívők azokhoz a vallásos ikonokhoz fordultak, amelyek megelőzték a reneszánsz művészet kibontakozását.¹⁹ A régi ikonok ezáltal tehát egy mis-en-scène fókuszába kerültek, aminek következményei az olyan barokk installációk, mint a hatalmas, színpadszerű oltárképek, amelyeknek politikai felhangjuk volt. Amikor a keretezett táblakép elterjedt, még őrizte magában az ikon emlékét, amelynek alapformája a keretezett és mozgatható tábla. Ezt változatlanul felhasználta, viszont teljesen megváltoztatta a jelentését és a látható struktúráját. A táblakép feltalálása a vizuális médiumokban rejlő komplexitásra világít rá, amit nem lehet sem anyagokra, sem technikákra szűkíteni.²⁰ A kora modern kép azzal a perspektívával együtt, amelyet felkínált, kizárólag nyugati találmány volt. Az emberi szubjektumot, aki akkor vált öntudatosná, olyan – inkább fizikai, mint mentális – képekkel látta el, amelyek szükségesek voltak az önreflexivitáshoz. Mondhatnánk azt, hogy a táblakép a *nézés médiuma* volt, míg a fotográfiát, amelyen a testet mechanikusan rögzítik, elejében úgy üdvözölték, mint a *test médiumát*. Ez azt jelentette, hogy a test létrehozta önmaga nyomát anélkül, hogy támaszko-

¹⁸ Lásd Marshall McLuhan, *Environment and Anti-Environment*, in *Media Research: Technology, Art, Communication*, ed. Michael A. Moos, New York, 1997.

¹⁹ Lásd Belting, *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München, 1990, 20. fejezet. Magyarul: *Kép és kultusz: a kép története a művészet korszaka előtt*, ford. Schulcz Katalin és Sajó Tamás, Budapest, Balassi, 2004. 20. fejezet.

²⁰ Lásd Belting, Christiane Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes: Das Erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München, 1994.

dott volna a festő megfigyelő tekintetére. A mai fotográfia digitális mis-en-scène idején a médium, a kép és a test közötti kölcsönhatás újra hatalmasat változott. A helyzet különösen összetett a filmes képek esetében, amelyeket sem a filmben magában nem néznek, sem a mozivásznon kimerevítve, hanem mint tudjuk, közvetítés segítségével és a néző becsapásával, aki a nyilvános vetítés és a személyes képzelet kettős idejében fogadja be őket.²¹

10. Hagyományos képek?

A képnek, médiumnak és testnek tulajdonított szerepek folyamatosan változtak, de szoros összefüggésük a mai napig megmaradt. A *médiumot* a legkönnyebb azonosítani, annak ellenére, hogy többjelentésű, használata pedig többfunkciós, és ezért szeretik a kortárs elméletek. A *test* a következő, de túl gyakran és túl ügyesen játsszák ki a mai technológiák ellen, és tekintik úgy, mint ezen technológiák ellentétét. Új hangsúlyt kell fektetnünk tehát a testekre mint élő médiumokra, amelyek képesek képeket észlelni, megjegyezni és elképzelni. A test, mint a képek tulajdonosa és címzettje, a médiát mint saját vizuális képességeinek kiterjesztését használta fel. A testek a képeket *fogadják* azáltal, hogy *észlelik* őket, míg a média *közvetíti* őket a testekhez. Maszkok, tetoválások, öltözék és viselkedés segítségével a testek saját magukról képeket hoznak létre, vagy a színészek esetében a képekkel másokat reprezentálnak – ebben az esetben a teljes és eredeti értelemben vett médiumként funkcionálnak. A képek közvetítése feletti eredeti monopóliumuk lehetővé teszi számunkra, hogy a testekről mint az összes vizuális média archetípusáról beszéljünk.

Marad a kép, a három paraméter közül az első, amely meghatározás szempontjából a legnehezebbnek bizonyul. Könnyebb a képeket a médiumtól és a testtől megkülönböztetni, mintsem állításokkal definiálni. A mentális és a fizikai képek kettősségét e tekintetben kell megfigyelnünk. A képek nemcsak tükrözik a külvilágot, hanem gondolkodásunk alapvető struktúráit is kifejezik. Georges Didi-Huberman meglepő módon a képekben rejlő „anakronizmusról” beszél.²² Tulajdonképpen egyrészt kellemetlen anakronizmust jelentenek a kortárs elméletekben, amelyekben a technológiát és a közvetítettséget kedvelik, ráadásul pedig anakronisztikus módon viselkednek a média történetére jellemző fejlődést tekintve is, amellyel nem tartanak lépést. Günther Anders már az 1950-es években ironikusan szólt az emberekről, mint idejétmúlt lényekről, akiket pontosan ezért kívánt megvédeni. A virtuális valóság és a mesterséges intelligencia utáni mai hajsza e tekintetben sokatmondóan igazolja Anderst, hiszen feltárja azt az igényt, amely arra

²¹ Lásd BELTING, *Bild-Anthropologie*, 4. fejezet, 108–113.

²² Lásd Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps: Histoire de l'art et anachronisme des images*, Párizs, 2000.

irányul, hogy a valódi testek határain túl lehessen jutni, és ezáltal az úgynevezett hagyományos képek fölött is győzelmet lehessen aratni.

Lev Manovich azt állítja, hogy a digitális korban a hagyományos kép már nem létezik.²³ De mi is a hagyományos kép? Pusztán azért hagyományos, mert még mindig testünkkel lép kölcsönhatásba? Vagy talán túl gyorsan leírjuk a predigitális képeket mint a naiv imitáció eszközeit, és azzal vádoljuk őket, hogy a látható világot megkettőzik? Igaza volt-e Baudrillard-nak, amikor éles különbséget tett a valóság és a képek között, és azzal vádolta a kortárs képi gyakorlatot, hogy meghamisítja a valóságot, mintha a valóság azoktól a képektől teljesen függetlenül létezne, amelyek segítségével felfogjuk? Lehetséges-e a képeket az úgynevezett valóságtól egy ilyen ontológiai naivitással megkülönböztetni? Egy másfajta csapda az analóg média és a digitális média közötti bevett megkülönböztetésben leleselkedik ránk – analóg a reprodukált világhoz képest és digitális a mindenféle utánzás-tól való állítólagos teljes felszabadítását tekintve. Csapdába sétálunk, amikor ezt a megkülönböztetést egyszerűen a médiáról a képekre visszük át, ahol ez egyáltalán nem működik.

Igazságtalan egyszerűsítés, ha arról beszélünk, hogy a történelmi képek pusztán utánzóak, és ezáltal megfosztjuk őket attól a szerepüktől, hogy a kollektív képzelet kalauzai. Vilém Flusser talán túl messzire megy, amikor a fotográfiáról szóló filozófiájában arról beszél, hogy a képek „mágikusak”, és az életünkhöz rendeli őket, „ahol minden ismétlődik”, míg a találmányok világában minden változik. De el kell ismernünk, hogy jó úton jár. Azt is fenntartja, hogy „a képek a világ között és közöttünk állnak. Nem a világot reprezentálják, hanem elzárják, és arra kényszerítenek, hogy velük, saját csinálmányaikkal éljünk.”²⁴ Így reprezentáció retroaktív funkciója a legtágabb értelemben jól helyére kerül. Viszont nem beszélhetünk a képekről csak egy értelemben, hanem céljaik és hatásaik szerint osztályoznunk kell őket. Manapság az információ birodalmában a képek meg nem érdemelt fontosságot kaptak, csakúgy, mint a szórakoztatás és a reklámok birodalmának képei. A szórakoztatásnak, mint a filmeknek viszont közvetlen bejárata van képeink magán-tárházához, amelyek anakronisztikusak a didi-hubermani értelemben véve. A gondolkodásunkat szolgáló képek nagymértékben különböznek azoktól, amelyek a képzeletünket célozzák.

²³ Lásd Lev MANOVICH, *Eine Archäologie der Computerbilder*, in *Kunstforum International* 132 (1996), 124. Lásd még MANOVICH, *The Language of New Media*, Cambridge, 2001; és az ott kifejtett álláspont kritikáját: Anette HÜSCH, *Der gerahmte Blick* (Ph.D. diss., Hochschule für Gestaltung, Karlsruhe, 2003).

²⁴ Vilém FLUSSER, *Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen, 1989, 9–10.

11. A képek gyarmatosítása

A kép és a médium közötti különbség nyilvánvalóan egy kultúrák közötti kontextusban jön létre. Nyilvánvaló, hogy a médiumok, mint a film, a tévé könnyen bejutnak különböző kulturális környezetekbe, ahol a létrejövő képek végül a sajátos helyi tradíciót fogják kifejezni. Ez még a fotográfiára is érvényes, amint Christopher Pinney bemutatta az indiai fotográfiáról szóló könyvében.²⁵ Tehát egyáltalán nem magától értetődő, hogy a vizuális média globális elterjedése, annak ellenére, hogy a nyugati kultúrában gyökerezik, nyugati képeket fog világszerte elterjeszteni, vagy netán nyugati képzeletet. Valószínűbb, hogy az ellenkezője történik meg, ha a gazdasági körülmények lehetővé teszik az eseményeknek egy más irányát.

A mai képelemletek, annak ellenére, hogy egyetemes érvényűnek vallják magukat, általában a gondolkodás nyugati hagyományát képviselik. A nem nyugati tradíció gyökerei nem kerültek be az egyetemeinkre, kivéve az etnológia sajátos területeit. Ennek ellenére a nem nyugati képek a nyugati kultúrában nagyon hosszú ideig nyomot hagytak. Ezért két ilyen példával szeretném befejezni a tanulmányomat: az ezekre való emlékezés talán kiválthatja a befejezés lehetetlenségét. Az első a primitivizmus, amely egy évszázaddal ezelőtt az avantgárd színpadát uralta. A másik pedig a mexikói képek gyarmatosítása a spanyol hódítók által, fél évszázaddal ezelőtt.

A primitivizmus az idegen, sőt felsőbbrendű művészet iránti vágyakozás volt, olyan helyek iránt, ahol a művészet a nyugati értelemben nem is létezett. Az afrikai maszkok és „fétisek” szigorúan formális kisajátítása oda vezetett, hogy a kép és a médium elkülönült. Picasso és barátai soha nem reprodukáltak egyetlen afrikai alakot sem mint olyat, hanem az afrikai formákat a nyugati médiumokra tették át, például olajfestményre. Pontosabban szólva a primitivista művészek előállították a saját képeiket arról, ahogy az afrikai képek kinéztek, és a modern művészetben használták fel őket. Az első pillanatban nem törődtek azzal, hogy ezeknek a képeknek milyen jelentősége van a bennszülöttek számára, hanem leválasztották azokról a képekről azt, amit ők stílusként értelmeztek újra, ezáltal a kép és a médium eredeti szimbiózisát feloldva. Az afrikai tárgyak otthon teljesen más képek közvetítésére szolgáltak, mint amilyenek a nyugati közönség megismerte őket. Más szóval ugyanaz a vizuális médium teljesen különböző dolgokat közvetített az eredeti és a nyugati szituációban. A nyugati közönség nem csupán félreértette azt, amit látott, hanem hozzárendelte az importált képekhez saját mentális képeit. Az eltulajdonításnak és visszatulajdonításnak ebben a kettős folyamatában az élő rituálékkal való kapcsolat kettős absztrakcióban veszett el: a képek modern stílusra való fordításának absztrakciójában, és abban az absztrakcióban, hogy kiállítás-termi művészetté váltak.²⁶

²⁵ Lásd Christopher PINNEY, *Camera Indica: The Social Life of Indian Photographs*, London, 1997.

²⁶ Lásd *Primitivism*, in *Twentieth-Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, ed. William Stanley RUBIN, New York, 1984.

A bennszülöttek képeinek gyarmatosítását, ami a spanyolok hódításának következménye volt, Serge Gruzinski nagyszerűen elemezte a *La Guerre des images* című könyvében, amely a témához alkalmas útmutatóul szolgál.²⁷ Ebből a történelmi helyzetből két témát szeretnék kiragadni. Az első a látszólag összeegyeztethetetlen elképzelések közötti vita arról, hogy mik is a képek – ami miatt a spanyolok elvetették annak a lehetőségét, hogy az aztékoknak voltak képeik. A spanyolok az azték képeket pusztán furcsa tárgyaknak nyilvánították, amiket *cermiés*-ként definiáltak, és ezáltal elválták azt a lehetőséget, hogy összevethetők legyenek a saját képeikkel. Ugyanez az elutasítás vonatkozott a helyi vallásra is, ami nemcsak hogy más vallásnak tűnt, hanem egyáltalán nem tűnt vallásnak. Voltaképpen a képek mindkét oldalon a vallást reprezentálták, ami még egy okot szolgált a spanyoloknak arra, hogy Mexikóban semmi mást ne lássanak, csak bálványokat és álképeket. Ellenintézkedésként a spanyol képek behozatala a spanyol politika fontos részévé vált. De hogy az idegen „szentképeket” a bennszülöttek „álmába” sikerüljön belopni, ahhoz szellemi gyarmatosításra volt szükség. Hogy az importált képek befogadását biztosítsák, kiválasztott aztékokra mennyei víziókat kényszerítettek, más szóval élő testeket vontak be a képek közvetítésbe. A feladat csak akkor teljesült, amikor az importált képek birtokba vették a többiek mentális képeit.

A spanyolok vállalkozása, amelyet irgalmatlan buzgalommal vittek végbe, könnyű betekintést nyújt a képek közvetítésének mechanizmusába, amely során a szellemi oldal bevonására mindig hangsúlyt fektetnek, sőt a legfőbb célnak tekintik a nyilvános térben is. Az utolsó példám látszólag távol esik a mai vonatkozásoktól, de pontosan a látszólagos anakronizmusa miatt választottam, amivel együtt jól illeszkedik a gondolatmenetembe. *Nem* azért alkalmazható, mivel képzeletünk gyarmatosítása ma is folyik, és éppen a mi féltékenken, amint azt Augé nagyszerűen bemutatta a *La Guerre des images* című könyvében. Azért alkalmazható, mert rendkívül szemléletesen láttatja a kép, a test és a médium kölcsönhatását. Nemcsak a spanyol képek, hanem a médiumaik – a vászon és a szobor – is ellenállást váltottak ki a bennszülöttekből, akiknek teste (vagy agya) nem rendelkezett ilyen tapasztalattal.

A spanyol művészet nyilvánvalóan részt vett ebben az eseményben, mivel abban az időben a művészet jelentette az egyetlen létező vizuális médiumot. Ám az importált tárgyak nem művészetként jelentek meg, hanem az alapvető fontosságú képek közvetítőiként. Ezért felesleges lenne a politikai jelentést hangsúlyozni, amely ez esetben egyértelmű. Csak a modern értelemben vett művészet kapcsán – amely autonómiát követel – merülnek föl a politikai állásponttal vagy a politikai jelentés hiányával kapcsolatos ellentmondások. Esetünkben azonban a bennszülött képek depolitizációja nem volt más, mint a politika egy újabb tette. Csak

²⁷ Lásd Serge GRUZINSKI, *La Guerre des images: Christophe Colomb á „Blade Runner” (1492–2019)*, Párizs, 1990.

Spanyolországban gyűjtötték az azték tárgyakat műtárgyakként, ami által megfosztódtak politikai és vallási tartalmuktól és kikerültek a képek körforgásából. Nem szükséges mai párhuzamokat hozni, ahol a művészetet a művészeti piac folyamatosan semlegesíti.

Eredetileg az ikonológia mint művészettörténeti fogalom csak a művészetre vonatkozott. Ma egy új ikonológia feladata az, hogy kapcsolatot teremtsen a művészet és képek között általában, de ezen túl az is, hogy újra bevezesse a testet, amelyet vagy mellőzött a média iránti csodálatunk, vagy elidegenítődött a világunkban. A képek manapság jellemző tömeges fogyasztására kritikusan kell reagálnunk, amihez viszont tudnunk kell, hogy hatnak ránk a képek.

Fordította: *Matuska Ágnes*

ROWLAND WYMER

„A vörös csupán sikító kék”. Derek Jarman *Caravaggioja* (1986)

1994-ben bekövetkezett halála előtt Derek Jarman meglepően színes tevékenysége révén szerzett magának hírnevet. Filmrendező, festő, író, díszlettervező, kertész és politikai aktivista is volt. A szó hétköznapi értelmében is igazi „reneszánsz embernek” tekinthetjük, és valóban kiemelkedő és kitartó érdeklődést tanúsított a reneszánsz művészete, gondolkodása és irodalma iránt. Jarman számára az Erzsébet-kori Anglia „a mi kulturális Árkádiánk” volt, „Anglia álmának” kezdete, amit az iparosított, globalizált, amerikanizált modernség borzalmaival helyezett szembe. Megfilmesítette Shakespeare *A viharját*, Marlowe *II. Edwardját*, az *Angyali párbeszéd* filmzenéjéhez felhasznált tizennégyet Shakespeare szonettjeiből, illetve az 1970-es *Jubileum* punk kultúrközegében érdekes összefüggésbe hozta I. Erzsébetet és John Dee-t. A reneszánsz „okkult filozófiára” és az alkimista gyakorlatokra utaló vizuális és verbális hivatkozásokat hintett el a filmjeiben, még azokban is, amelyekben a reneszánsz kontextus konkrétan nem volt téma.¹

Akármilyen más munkái is voltak, 1978 és 1985 között Jarman életét az a szándék határozta meg, hogy az itáliai barokk festő, Caravaggio életéről – aki bár Shakespeare-nek is kortársa volt, személyisége mégis talán jobban emlékeztet Marlowe-éra – filmet készítsen. A forgatókönyv első vázlatát *No Hope, No Fear* címmel 1978 júliusára fejezte be, ám ezután még hét évbe telt, mire a szükséges anyagi támogatást megszerezte. Ez alatt az idő alatt a forgatókönyv tizenhét további verziója született meg. A későbbi átiratokban sikerült leegyszerűsíteni néhány meglehetősen összetett cselekményszálal azáltal, hogy a hangsúly Caravaggio és a két modellje és szeretője – Ranuccio és Lena – fatális szerelmi háromszögére helyeződött. Ez a cselekmény, amit Jarman az általa használt forrásokból kiol-

¹ Lásd David HAWKES, 'The shadow of his time': *The Renaissance Cinema of Derek Jarman*, in *By Angels Driven: The Films of Derek Jarman*, ed. Chris LIPPARD, Trowbridge, Flicks Books, 1996, 103–116; John SIMONS, *Elizabethan Texts in the Work of Derek Jarman*, in *Elizabethan Literature and Transformation*, ed. Sabine Coelsch-Foisner, Tübingen, Stauffenberg Verlag, 1999, 265–271; Jim ELLIS, *Queer Period: Derek Jarman's Renaissance*, in *Out Takes: Essays on Queer Theory and Film*, ed. Ellis HANSON, Durham and London, Duke University Press, 1999, 288–315.

vasott utalások alapján írt meg, és amit a festő magányos Porto Ercole-beli halálának jelenetei kereteznek, strukturálja a végleges filmet.

Habár a film elkészítésének ötlete elsősorban egy Nicholas Ward-Jackson nevű ügynöktől származott, a munka hamarosan Jarman személyes megszállottságszerű missziójává vált. Ennek oka Jarman Caravaggióval való hihetetlen mértékű identifikációja volt, ami még a Shakespeare-rel való azonosuláson is túltett. Saját önéletrajzi kötetében a Jarmanról készült utolsó fotó – ami az előtt jelent meg, hogy a film elkészülésében a rendező teljesen biztos lehetett volna – szándékoltan Caravaggióra utal. A fény-árnyék hatás (*chiaroscuro*) a bal felső, egyszerű megvilágításból adódik, mint sok Caravaggio-festmény esetében. A nyomtatásban megjelent forgatókönyvben lévő utolsó kép Jarmant ábrázolja, amint – mintha a sajátja lenne – Caravaggio kését tartja a kezében, amelybe bele van vésve a lázadó „Nec Spe, Nec Metu” („Ne remélj, ne félj”) mottó, és amelyet a film a festő legkedvesebb tulajdonaként ábrázol, amit soha, még a halálában sem ad ki a kezéből. A forgatókönyv „Correspondences” című részében Jarman ezt írja: „Ahogy ez a történet fejlődött, úgy dolgoztatta fel velem az életem sok részletét, és a századok és kultúrák összekapcsolásával a kamerát felcserélte az ecset.”² E személyes azonosulás néhány elemének vizsgálata remek módja annak, hogy a film mélyére hatolhassunk.

A legelső és legszembetűnőbb tény az, hogy Jarman úgy döntött, „a legegyértelműbben homoszexuális festőként”³ láttatja Caravaggiót, és ezt az álláspontot nem a három meglehetősen vitatható életrajzi utalásra alapozza, hanem az olyan képek, mint a *Gyümölcskosarat tartó fiú* vagy a *Győzedelmes Amor* (aminek a forgatókönyvbeli címe *Profán szerelem*) című képek egyéni olvasatára. Ezek a képek a fiatal férfiszépség iránti erős fogékonyságot tanúsítják. Jarman Caravaggiója mazochista módon rabja az ilyesfajta szépségnek, ám „az egyház és a társadalom korlátozásai válságot és hosszantartó kételkedést eredményeznek, ami ebben a festőben betegséget idéz elő”, és olyan heves pszichológiai konfliktusokat generál, amit például a *Dávid Góliát fejével* című kép igazol, ahol a jóképű, fiatal Dávid a festő Caravaggio csatákat fejtét tartja győzelemittasan a kezében. Az 1981-es forgatókönyvben szerepel Jarman saját kommentárja, amint a *Szent Máté mártíromsága* című képet nézi. „Istenem, gyűlölöm a papokat a homoszexualitással és a bűnnel kapcsolatos összes fóbiájjukkal együtt. Képmutatók... Milyen kártékony az öngyűlölet, amit a homoszexuálisokban előidéztek, és ami a kulcs Caravaggio életéhez és halálához. Mindez rajta van a képen.”⁴ Jarman számára azonban ugyancsak fontos volt, hogy a főszereplőjét ne elsősorban öngyűlölő tragikus hősnak vagy agresszív számkivetettnek lássák, hanem ahogy mondta, „egyszerűen emberként ábrázolom, akinek – úgy érezhetjük – megvannak az eszközei ahhoz, hogy vál-

² Derek Jarman's *Caravaggio*, 132.

³ *Dancing Ledge*, 22.

⁴ BFI Jarman Collection I, Box 10, Item 13b, 27–28.

toztasson az életén, és ez különösen azokon a hatalmas oltárképeken figyelhető meg, melyek olyan frissességgel telítettek, hogy azt Rómában a mai napig csodálják”.⁵ Más szóval, ami leginkább számított Jarmannak, az az, hogy a főszereplője sikeres művész volt, a filmet pedig sokkal inkább maguk a képek és a keletkezésüket befolyásoló folyamatok, nem pedig a Caravaggio életét alkotó számos erőszakos történés szervezi.

Egy festő életéről szóló filmhez képest szokatlan módon legalább annyi a műterem csendjében zajló, mint az azon kívüli nyüzsgő „bohémvilágban” játszódó jelenet. Olyasféle jelenetek ezek, amelyekben a művész magányos, intenzív összpontosítását csak a festékanyagot előkészítő segéd vagy egy távoli vonat anakronisztikus füttye zavarja meg. A szükségszerű magány és az utcák, kocsmák, bordélyházak zajos társasági élete közötti ellentéttel Jarman saját élete révén nagyon is tisztában volt. A művész őrlődik egyrészt a többi emberrel való érzelmi és társas kapcsolat – aminek fontosságát az emberi arcok hangsúlya és érzelemtelisége bizonyítja a festményeken és a filmben egyaránt –, másrészt a szándékosan választott izoláció és bezárkózás között, ami nélkül nem lenne művészet. Egy 1985 áprilisére dátumozott forgatókönyv-változatban a film eleji felirat egy Picasso-idézet:

SEMMI NEM TÖRTÉNNE A MAGÁNY NÉLKÜL
EGY OLYAN MAGÁNYT TEREMTETTEM MAGAMNAK
AMIT ELKÉPZELNI SENKI NEM TUD⁶

A publikált forgatókönyvben ez a pár sor már Caravaggio kommentárjának része, ami akkor hangzik el, amikor a bolond segédjét, Jerusaleme-et úgy jellemzi, mint aki „magányom társa”.⁷ A film zenéjéből azonban mindezt kivágták annak ellenére, hogy a festő életéről alkotott Jarman-féle fiktív koncepcióban központi szerepe van. A jelentős emberi tettek mélyén megbúvó ellentmondásos mozdulatlanlanságra Caravaggio egyik legkiemelkedőbb narratív festménye, a *Krisztus stréba tétele* kapcsán több kritikus is felfigyelt.

Az életből merített *tett* lefestésének problematikájára a technikai megoldást a még az erőszak és a zavarodottság tetőfokán is jelenlévő nyugalom és befelé fordulás megfigyelése jelentette. M [vagyis Caravaggio] a tetteik alapján megértette az emberek alig észrevehető töprengő elzárkózását, és azáltal, hogy megfestette az események felszínét, úgy tűnt, hogy a mulandóságukon keresztül meglátja a belső tartalom állandóságát. M folytathatná a vad tömegjelenetek *történetének* festését akár élete végéig is, és ezek a történetek mindinkább a mértékletes és monumentális nyugodtság képzetei lennének.⁸

⁵ Derek Jarman's *Caravaggio*, 92.

⁶ BFI Jarman Collection I, Box 10, Item 13b.

⁷ Derek Jarman's *Caravaggio*, 13.

⁸ ROBB, M, 217.

Ugyanez a gondolatmenet egy másik szempontból úgy támasztható alá, ha Caravaggio munkájának szellemi értékét hangsúlyozzuk. Annak ellenére, hogy az emberi testet nagyon pontosan mutatta be, és hogy néhány festményének erős erotikus vonatkozása van, nem a felszín ábrázolója volt. Ha olyannyira szigorúan naturalisztikus lett volna, Jarman nem csodálta volna annyira: „Caravaggio festményeit spirituális fény világítja meg, akármennyire is a »realizmussal« érvelnek esetében a művészettörténészek. A munkájában megfigyelhető folyamat a valóságtól való eltávolodás.”⁹ Ez a „legegyértelműbben homoszexuális festő” egyben „a reneszánsz [vagy talán minden idők] legnagyobb hatású vallásos képeket festő művésze” is volt.¹⁰ Az érzékiség és a szellemiség közötti feszültséget Jarman saját magában is érezte, és ez nem csupán pszichológiai, hanem művészeti probléma is volt: hogyan tud a szellem egy olyan anyagi (és értékesíthető) médiumon keresztül megnyilvánulni, mint a festmény vagy a film?

A filmben az egyik legfontosabb és legellentmondásosabb mondat Caravaggio felkiáltása, miközben *A Szűz halálát* festi: „Tiszta szellemet zártam anyagba!”¹¹ Ez egyrészt úgy hangzik, mint a művész győzelmi mámore, másrészt utalás lehet a gnosztikus teológia egyik tételére, ami szerint az anyagi világ démoni módon börtönbe zárja a lelket. A filmben a gondolatot Caravaggio így folytatja: „mely úgy nő, mint a mező liliomai, iszonyúan elferdítik és magasra helyezik Róma oltárain”. Amit mond, nem érthető azonnal, részben azért, mert mivel elfordul a kamerától, a szavak elhalkulnak. A forgatókönyv korábbi verzióiban a mondat Jerusaleme narrációjának része volt, és világosabban kivehető, hogy a panasz arról szólt, hogy a szellem értékesíthetővé válik, amint anyagi formát ölt. Azt mondja a képről: „Tiszta szellemet zártam anyagba, hogy elcserélhető és eladható legyen, és aminek nem szabadna értékkel bírnia, és ami olyan szabadon kellene hogy nőjön, mint a mező liliomai, azt iszonyúan elferdítik, és magasra helyezik Róma oltárain.”¹² A szellemi szoros összekapcsolása az anyagisággal és az értékesíthetőséggel Jarman központi gondolata volt, és ennek egy másik megnyilvánulása a filmben az arany. „Az arany a tisztaság és a napfény metaforája, és mindazé is, ami rossz a világon. Az egész filmet áthatja.”¹³ Az alkímiában az arany nemcsak egy értékes fém, hanem „annak az örökkévalóságnak a szimbóluma, jele és képzete, amiben majd odafenn lesz örömteli részünk”.¹⁴ A tökéletes és megtisztult lélek szimbó-

⁹ Derek Jarman's *Caravaggio*, 22.

¹⁰ *Dancing Ledge*, 24.

¹¹ A filmből vett magyar nyelvű idézetek a Magyarországon forgalmazott feliratos változathoz származnak – a ford.

¹² BFI Jarman Collection II, Box 8, „Caravaggio Shooting Script”, Seq. 62.

¹³ Részlet a *The Making of Caravaggio* című cikkből, in *Square Peg*, BFI Jarman Collection II, Box 9.

¹⁴ Michael MAIER, *Lusus Serius*, idézi Lindy ABRAHAM, *A Dictionary of Alchemical Imagery*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, 87.

luma. A forgatókönyv egyik vázlatában volt egy jelenet Del Monte kardinális alkimista laboratóriumában, és ebben a kardinális azt mondja Caravaggiónak:

Az emberek, Michele, angyalok, akik túl messzire tévedtek a központi forrástól, és beszennyezte őket az anyag képzete. Az alapfémek arannyá válásának pillanatában a fizikai világ tökéletesedésének kulcsa található meg, és az emberi létállapot lényegére lelünk rá.¹⁵

Az arany azonban egyúttal a kereskedelmi forgalmat is felidézi, és a filmben az arany pénzermék megállás nélkül kézről kézre járnak a szereplőknél, néha szájból szájba adják át egymásnak erotikus módon, mintha még a legintimebb emberi kapcsolatok sem helyeződhetnének kívül a pártfogás és a kereskedelem rendszerén. Amikor a Giustiniani, a pápa pénzembere által rendezett bál előtt Lena saját aranyszínű haját csodálja a tükörben, ez arra a céljára utal, hogy találjon egy gazdag patrónust és „feltörjön”. Ez a döntés vezet majd oda, hogy a szeretője, Ranuccio saját kezével gyilkolja meg, és hogy egy folyóbeli sírban végzi, aminek a vizét aranyszínűre festik a nap sugarai.

Ha az aranyat a szellemi transzcendencia sokszorosán összetett szimbólumának tekintjük, a kék színt is annak kell tekintenünk. Jarman sok filmjében jelen van a vörös és a kék váltakozása, és a kék a testiséget, a vörös pedig a szellemiséget képviseli a jungi kromatikus szimbolizmussal összhangban, amit Jarman annyira kedvelt. Caravaggiónál nagyon érdekes, hogy szinte soha nem használt kéket a palettáján, mert ahogy egyszer kijelentette, „a kék mérge”. Ezt a mondatot Jarman is használta a forgatókönyv némely változataiban. Még amikor Szűz Máriát festette, akkor is inkább vörös, mint a hagyományos kék ruhában ábrázolta, és a vörös a legegységelműbben kivehető szín a kései képek sötét árnyalatai között. Gyakorlatilag Jarman filmjében sincs kék szín, de a „kék” szó gyakran elhangzik Caravaggio narrációjában, ahol általában a halálra, a vízbefulladásra vagy az egyéniség „mérgező kék tengerbe” veszésére utal Porto Ercole kapcsán, ahol Caravaggio a halálos ágyán fekszik, és hullámverést hallani a háttérben. Úgy tűnik, mintha a kék még mindig a testi mivoltunktól való megszabadulást jelentené, ami nem pozitív összefüggésben, hanem inkább negatívan és félelmetesen jelenik meg. Amennyire Caravaggio vörös és a borzalmakat kifejező kék iránti rajongása az evilági, szexuálisan meghatározott test iránti ragaszkodást és a transzcendencia elutasítását fejezte ki, úgy Jarman is tudta a saját pszichéjének vizsgálatából, hogy ez az egyszerű ellentét a szexuális és a szellemi között mindig is problematikus volt. A kéknek nem csak egy jelentése van, és amennyire a vörös a kék ellentéte, annyira a párja is. Jarman ki nem adott írásaiban megtalálható a művész Yves Klein – Jarman utolsó filmjének, a *Blue*-nak az ihletője – képzeletbeli válasza, amikor az absztrakt monokróm képeinek jelentéséről kérdezték.

¹⁵ BFI Jarman Collection I, Box 8, Item 6, Seq. 10.

A kék nem párosítható
de ha ellensúlyozni kéne
a párja a vörös lenne
de a másik csupán reflexió
és a kettőt egy sikoly köti össze
a vörös csupán sikitó kék¹⁶

Jarman úgy érezte, hogy a Caravaggio művészetére való erőteljes utalásai révén a saját lelkét tudta filmre vinni, rosszul estek neki azonban azok a kritikák, amelyek szerint a filmből hiányzik az élet és az energia. Az állítólagos statikusságot sok kritikus – akik egyébként dicsérték a film vizuális stílusát – kiemelte. Iain Johnstone, a *Sunday Times* kritikusa számára „drámaként úgy hat, mint egy darabka nyugalmas élet, mint egy szerényen díszített faldísz”.¹⁷ John Russell Taylor, a *Sight and Sound* szerzője pedig azon a véleményen van, hogy „sajnos Bresson és Pasolini mintáját követve az egész film csupán utalás marad a »viaszbábuk közötti szerelemre«. Valahogy nem életszagú.”¹⁸ A fenti bírálatokat, illetve egy hasonlót, amely szerint Jarmanból „hiányzik a pszichológia iránti érdeklődés”,¹⁹ az váltotta ki, hogy a film szereplőinek élete nem teljesen különül el a festményektől, amikben megjelennek. Az életből vett jelenetek váltakoznak az élőképekkel (*tableaux vivants*) és a különböző készenléti stádiumban lévő festmények bemutatásaival. A festmények nemcsak a film képiségeért felelnek, hanem a narratívát is irányítják, és annak fontosságát hangsúlyozzák; az általuk kifejezett pszichológiai tartalom pedig nem egy sor mindentől független kitalált karaktert jellemez, hanem a művészt, Jarman-Caravaggiót magát. Jarman nemhogy érdekelte a pszichológia, hanem egyenesen elkápráztatta, végső soron azonban mindig a saját elméjét akarta megvizsgálni. Ebben a filmben a vizsgálatot Caravaggio képein keresztül végzi el, amelyek közül hármát, a filmben való megjelenés sorrendjében részletesen is elemzek.

A Porto Ercole-i nyitójelenet után, ahol a haldokló Caravaggiót bolond szolgálja, Jerusaleme gondolja, visszamegyünk az időben, és láthatjuk, ahogy Caravaggio megveszi az akkor hat év körüli Jerusaleme-et paraszt nagyanyjától, miközben Jerusaleme anyja figyeli őket és könnyezik. Mikor visszatérnek a műterembe, láthatjuk az elsőt azok közül a festmények közül, amik a filmben később bemutatásra kerülnek: a kígyóhajú Gorgó Medúza levágott fejét. Az ezt követő események lényegi momentumait a következőképpen lehetne összefoglalni: a kislány a Gorgófejet látva grimaszol, aztán felkapja a pajzsot, amin a festmény van, és körberohanja a műtermet, majd ráijeszt vele Caravaggióra, aki először riadalmat tett, majd visszagrimaszol. A festő ezután felkapja Jerusaleme-et és megöleli, megsi-

¹⁶ BFI Jarman Collection II, Box 16.

¹⁷ *The Sunday Times*, 1986. április 27.

¹⁸ *Sight and Sound*, 55: 2, 1986. tavasz.

¹⁹ Stephen HARVEY, *See Rome and Die*, in *Village Voice*, 1986. szeptember 2.

mogatja a haját, majd mindketten elalszanak az ablakmélyedésben. (Ez a kép rövid flashbackként a film zárójelenetében is megismétlődik.) Miután ők ketten elalszanak, egy kígyó kúszik ki a gyümölcsöskosárból, és rámászik a Medúza arcára, majd a következő vágóképben a felnőtt Jerusaleme-et látjuk egy nagyszarvú kos társaságában. Ezt rögtön ismét a Caravaggio által átölelt alvó kisfiú képe követi, akinek a kígyó közelít a torka felé, a következő kép pedig szintén őket mutatja, ahogy gyengéden átölelik egymást, de a kígyó már nincs ott.

Ez egyértelműen fontos jelenet, aminek a pszichológiai összetettségében úgy tűnik, a Gorgó-fejről készült festménynek központi szerepe van.²⁰ A görög mítoszban a Medúza arca annyira ijesztő volt, hogy kővé változtatta az embereket, és ez így volt egészen addig, amíg Perszeusz egy tükör segítségével szembe nem szállt vele, hogy lefejezze. A pszichoanalízisben a medúzát általában úgy értelmezik, mint a rettenetes anya (*Terrible Mother*) archetípusának egy változatát, mint amilyen Káli, Hekaté vagy Kirké, akinek a hatása alól a (férfi) hősnek ki kell szabadítania magát, különben fennáll annak a kockázata, hogy felfalják vagy megfosztják az erejétől. Itt azonban, mivel Caravaggio fiút használt modellként, a medúza nemi szempontból összetett, és az arc, amellett hogy rémisztően fenyegető a szemlélő számára, a saját férfi (vagy női) identitására nézve is az. Olyan, mintha ez az identitás éppen csak belepillantott volna a Perszeusz által tartott tükörbe, ami előidézte azt a végső, önmagától való eltávolodást, ami aztán a fej levágásával valósult meg igazán. Mindez természetesen párhuzamba állítható a Caravaggio más képein látható levágott fejekkel, mint a „Dávid Góliát fejével” vagy a „Salome Keresztelő Szent János fejével”, ahol az önsajnálát és az öngyűlölet elemei is megtalálhatóak. A kígyót, ami előkészíti a gyümölcsöskosárból, a forgatókönyv úgy írja le, mint „az emlékezet kígyója, ami a vidék hangjait hozza magával”,²¹ utalva ezzel az elveszített eredet (az anya?) utáni vágyra. De kétségtelen, hogy egyúttal fallikus jelkép is, ahogy a festett fiú/női arc felé nyomul, aminek a haja meglehetősen valóságként vonagló kígyókból áll. A fallikus konnotációt erősíti a nagyszarvú kos is, ami a felnőtt Jerusaleme ágyánál áll, és nem lehet nem gondolni a fiú fenyegetett vagy meggyalázott ártatlanságára azt látva, ahogy a kígyó a torka köré tekeredik.

A festménnyel együtt az egész képsor a vágy és az identitás, a szexuális és nem szexuális tartalmú érzelmek mély konfliktusát fejezi ki. Az alvó fiút átölelő Caravaggio hatásos képe mindenféle logikus megfontolást nélkülözve meglehetősen sok különböző érzelmet sűrít magába. Egyrészt a saját elveszett gyerekkora iránti szomorúságot (amikor a film végén a gyermek Caravaggiót látjuk, nagyon hasonlít a fiatal Jerusaleme-re), másrészt a soha nem ismert apa szeretete iránti vágyó-

²⁰ A Medúza-fej érdekes elemzését adja James TWEEDIE, *The Suspended Spectacle of History: The Tableau Vivant in Derek Jarman's Caravaggio*, in *Screen*, 44: 4, Winter, 2003, 379–403 (402–403) és Timothy MURRAY, *Like a Film: Ideological Fantasy on Screen, Camera and Canvas*, London és New York, Routledge, 1993, 143–156.

²¹ *Derek Jarman's Caravaggio*, 13.

dást (a haldokló Caravaggio első narrációjában, amikor az őt a tengerből kihúzó tengerészekről beszél, azt mondja: „bár ilyen erős karok öleltek volna az életemben...”). A jelenetben benne van még a „bohém” magányos férfi sajnálkozása is, hogy elszalasztotta az apaságban való érzelmi kiteljesedés lehetőségét. Ezenkívül, ahogy azt a kígyó nyugtalanító módon sejteti, benne van a fiatal fiúkhöz való szexuális vonzódásra való sötét utalás. A pimasz Ámor modellje a *Profán szerelem* című képen csak egy pár évvel lehetne idősebb a festő karjai között alvó apró, védtelen kis alaknál. Végül pedig, ahogy a halandóságra egy sor más utalást is találunk a filmben, a Gorgó-fej a halál jelképe is. Az antik kultúrák Gorgó-motívumainak egyik újabb tárgyalásában olvasható, hogy a hozzá kapcsolódó rémisztő tulajdonságok abból származnak, hogy a Gorgó felduzzadt arca és kidülledő szemei a rothadó emberi testet szimbolizálják.²² Amikor a Tiberis a meggyilkolt Lena testét sodorja, a „haja úgy terül szét, mint valami medúzaszerű hínár”, és az egyik korai forgatókönyv-változatban, ami a fuldokló Caravaggio képével indul, a jelenet ugyanezzel a hasonlattal él: „Ahogy elsüllyed, az eltorzult szája és a hínárral összegabalyodott haj olyan, mint egy Medúza.”²³ A Gorgó akár az anyára, a fiúra, a szeretőre, vagy önmagára utal, végül egyetlenegy dolgot jelöl, a halált.

A film vége felé Lena vízbe fulladt testét beviszik a műterembe, ahol Caravaggio modellként használja *A Szűz halála* című festményéhez. Ez az egyik legellentmondásosabb kép, a jelenet pedig a film egyik legfontosabb epizódja. Ami a történelmi keletkezést illeti, a képet a Santa Maria della Scala Karmelita Rend rendelte meg, de amikor a szerzetesek meglátták a Szűz felpuffadt hasát és meztelen lábát, és a modellben felismerték Caravaggio szeretőjét, a közismert prostituáltat, visszautasították a festményt, annak ellenére, hogy a halált és a gyászt hatásosan és megindítóan ábrázolja. Jarman, habár a publikált írásaiban keveset beszél róla, a képet szándékosan a pszichológiai szempontok alapján felépített narratíva középpontjává teszi. Ahogy Leo Bersani és Ulysse Dutoit mondják: „Jarman leghatásosabb filmjének legkülönösebb és leghatásosabb elemét csak a csend veszi körül. *Megmutatható, de szavakkal nem mondható el.*”²⁴

A hosszú ideig tartó csendes készülődés után – mialatt a festő a halott nő arcát nézi és kezét a kezére teszi – közeliben látjuk a képre vitt női arcot, és egy vontatott, gyászos hang azt mondja: „Nézd! Nézd! Ismét egyedül. Egészen a koponya legmélyéig. Képzeldőm és álmodom, de a kereten túl már a sötétség van. Behatol a fekete éjszaka.” A festményen lévő női arcot mutató közelik a félmeztelen Caravaggio képével váltakoznak, amint átöleli a testet és simogatja a haját, ahogy

²² Lásd Stephen R. WILK, *Medusa: Solving the Mystery of the Gorgon*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

²³ BFI Jarman Collection I, Box 11, Item 16, 5.

²⁴ Bersani és Dutoit, *Caravaggio*, 30. Egy a forgatókönyvhöz írt, kiadatlan szövegében – amit a National Film Finance Corporationnál mondott el 1981-ben – Jarman azt mondja, hogy „Lena mint a női princípium szerepeltetése a filmben nagyon fontos lesz”. (BFI Jarman Collection I, Box 11, Item 17b.)

annak idején a gyermek Jerusaleme-ét. A narráció az identitás szertefoszlásának képeivel folytatódik („hunyorítasz és ibolyaszín, örvénylő mélységbe szédülök”), majd így fejezi be: „Túl anyagon, szikrán, csillagon, jobban szeretlek, mint a szememet.” Ha a fentiek intenzitása indokolatlannak is tűnik Caravaggio és Lena valódi kapcsolatának tekintetében, az előzőekben említett filmbeli utalás a Krisztussal való azonosulásra akkor is igazolja annak az emocionális fontosságát, hogy Caravaggio Lenát festi meg a halott szűzként, Krisztus anyjaként. A dolog külön érdekességét adja, hogy Tilda Swinton, aki ezután Jarman filmjeinek legfontosabb figurája lett, külsőleg határozottan hasonlított Jarman saját anyjára. „Ezért aztán Jarman »a legegységelműbben homoszexuális festőről« készített filmes életrajzában a homoszexualitás alapvető »ténye« vigasztalhatatlan heteroszexualitásként van ábrázolva.”²⁵ Mivel a vágy tárgya, az anya, örökre elérhetetlen marad, a vele való bármilyen egyesülés az identitás szétesésének formájában valósulhat meg, azaz úgy, hogy az ember a kék tenger Porto Ercole partjainak szikláin meg-megtörő hullámaiba veszik.

Caravaggio körülbelül olyan állapotba kerül, mint D. H. Lawrence *Szülők és szeretők* című regényének végén Paul Morel, anyja halála után, amikor a Del Moro bárban alkoholba fojtja a bánatát. Az egyik fajta bor, amivel harsányan megkínálják Caravaggiót, a „Lacrima Christi”, és a festő Krisztussal való azonosulásának kiteljesedését, ami az én elvesztését az én újjászületésévé alakítja, a film nagyon különleges utolsó előtti jelenetében láthatjuk. Úgy tűnik, hogy itt Caravaggio gyerekkorába tekintünk vissza, amint egy Michele nevű kisfiú egy Pasqualone nevű fiatalember társaságában (akinek a nevét a haldokló festő narrációiban sokszor hallgattuk) a vezeklők húsvéti körmenetét nézi. Ennek a képzeletbeli alaknak a mintája egyértelműen az a tizennyolc éves Davide, aki sokszor elvitte a négyéves Jarmant motorozni a Maggiore-tó környékére, és akit Jarman „első szerelmemnek” nevezett.²⁶ Ám azzal, hogy a Pasqualone nevet adja neki – ő az a férfi, akit az igazi Caravaggio megsebesített egy miatta kitörő vita során –, Jarman fenntartja az ellentmondásosságot azt illetően, hogy ki volt a festő első és legnagyobb szerelme. A gyermek Michele angyalruhát visel, egyértelműen serdületlen és „ártatlan”, de a virágfüzér a fején előrevetíti Caravaggio Bacchus-önarcképét („Mégfestettem magam Bacchusnak, és úgy is éltem, vad tobzódásban.”), és a szárnyai talán sejtetik a *Profán szerelem* szárnyas Amorját.

A lefüggönyözött ajtó mögött Michele felfed Pasqualone-nak egy élőképet (*tableau vivant*-t), amelyben az alakok testhelyzete olyan, mintha éppen az egyik leghíresebb Caravaggio képhez, a *Krisztus sírba tételéhez* állnának modellt. A csaknem meztelen Jézust, akinek a pozitúrája a *Keresztről való levételhez* vagy a *Pietà*n látottakhoz hasonlít, Szent János, a három mártír és Nikodémusz engedi le a sírba. Habár az élőkép nagyon hasonlít a festményre, különbözik is tőle sok min-

²⁵ Bersani és Dutoit, *Caravaggio*, 78.

²⁶ *Kicking the Pricks*, 19; *Modern Nature*, 11; *At Your Own Risk*, 15.

denben, amelyek közül a legfontosabb talán az, hogy a festményen Krisztus arca egyértelműen Caravaggioé. A gyermek Michele konkrétan szembesül a saját majdani halálával és temetésével, de olyan módon, ami felidéri az én pusztulását és kiteljesedését is, mivel Krisztus a sikeres individuáció egyik archetípusa. A liturgikus zene, ami ezt az élőképet kíséri, megállás nélkül tovább szól, és a jelenet átvált Caravaggio saját temetésére. Mivel a *Sírba tétel* nem a történelmi Caravaggio önarcképe, Jarman rá való hivatkozása nagyon fontos, és még fontosabbá válik, ha eszünkbe jut egy olyan festmény, amire nincs utalás a filmben. A *Dávid Góliát fejével*, ami talán a Caravaggio által festett egyik utolsó kép, kiemelt jelentőséget kap Jarman Caravaggióról alkotott eredeti elképzelésében. Góliát levágott feje, amit a harcos tekintetű Dávid a kezében tart, kétségtelenül Caravaggio feje, és utalva az éntől való nagymértékű eltávolodásra és az önsajnálatra, megmutatja „az ifjúság keze általi mártíromságot”.²⁷ A kép reprodukciója az első fotó a *Dancing Ledge* című írásban, a publikált forgatókönyv pedig három különböző változatot tartalmaz. Az, ami a címlapon található, különösen jelentős, mivel Dávidként Dexter Fletcher (a fiatal Caravaggio) Nigel Terry (a felnőtt Caravaggio) mint Góliát fejét tartja a kezében, konkrétan utalva ezzel az emberre, aki önmagát pusztítja el. Meglepődve tapasztalhatjuk, hogy a kép nem szerepel a film végleges változatában, habár a haldokló Caravaggiót megmutató nyitóképben van rá utalás, ahogy a képkocka a testetlen fejet keretezi, az arcán az erőszak jelei láthatóak, a bal szeme pedig nyitva, akár Góliáté.

Világos, hogy Jarman, a hosszú évek során, míg a filmen dolgozott, valamelyest eltávolodott a Góliát-festmény által ábrázolt fájdalom és „szenvetés/nyugalanság” („dis-ease”) hangsúlyozásától, és a művészember („akinek – úgy érezhetjük – megvannak az eszközei ahhoz, hogy változtasson az életén”) sorsát inkább megváltásként szemlélte. A forgatókönyv egy 1985 júliusára datált változatában (azaz rövidebb azelőtt, hogy a forgatást megkezdték volna) van egy képsor, ami egyértelműen jelzi ezt a változást. „A *Góliát lefejezése* című festmény, Caravaggio önarcképe, áttűnik az élőképen (*tableaux*) [sic], ami a *Sírba tétel*en alapul.”²⁸ A filmben ez a váltás indirekt módon jelenik meg, habár minden vágy, minden kapcsolat és minden identitás végül a művész-mint-Krisztus figurában találkozik. Carol Reeds *The Agony and the Ecstasy* című filmjének végén II. Julius pápa megkérdezi Michelangelót, hogy mit tanult a Sixtusi kápolna – amelynek híres központi alakja Isten, amint lenyúl, hogy megérintse Ádám kinyújtott kezét – megfestésekor. Michelangelo azt mondja, hogy „azt, hogy nem vagyok egyedül”, hogy Istennel való kapcsolata kárpótolja és felülmúlja az emberi szeretet elégtelenségeit. Jarman hőse nem találja meg a kapcsolatot Istennel, ellöki magától az odanyújtott feszületet a halálos ágyán. Viszont Istenné válik. Bizonyos értelemben teljesen egyedül marad, másrészt azonban részévé válik mindennek és mindenkinek: egyszerre

²⁷ Derek Jarman's *Caravaggio*, 48.

²⁸ BFI Jarman Collection I, Box 14, Item 30.

kisfiú és haldokló, gyászoló anya és szeretett tanítvány, és a „nem annyira bezárkózó, mint inkább kitárulkozó nárcizmusában”²⁹ képes mások érzéseit úgy átélni, mintha azok a sajátjai volnának. Ahogy Wilde mondja a *De Profundis*-ban, Krisztus nemcsak azért volt igazi művész, mert ő volt a „legtökéletesebb individualista”, hanem mert „belevitte az emberi vonatkozások egész birodalmába azt a fantázián alapuló együttérzést, amely a művészet körében egyetlen titka az alkotásnak”.³⁰ Ez a gondolat, azaz a vágy és az identitás konfliktusának pozitív zárata – habár korábban meglehetősen ijesztő módon jelent meg a Gorgó-fej képében – értékelődik, de nem tűnik el a film záró képsorában. Ez a kép Caravaggio kiterített, a halálban összetöpörödött és a kamerabeállítás által kissé groteszknak feltüntetett testét mutatja, és láthatjuk, hogy a művész szemei két aranyérmével vannak lefedve, ami végül ismét felhívja a figyelmet arra, hogy a spirituális önmegvalósítás folyamata a festészet (vagy a film) nagyon is anyagi és értékesíthető médiumán keresztül valósul meg.

Fordította: Oroszlán Anikó

²⁹ Bersani és Dutoit, *Caravaggio*, 80.

³⁰ Oscar Wilde, *De Profundis*, in *Oscar Wilde összes művei*, II, ford. Mikes Lajos, Szeged, Szukits, 2001, 317, 373.

BACSÓ BÉLA

„Érzéki ráeszmélés és a kifejezés megértése”

Mit értünk, amikor látunk valamit?

Wir dürfen Ansprechen nicht mit Verstehen und
Ausdruck nicht mit Aussage verwechseln.

E. H. Gombrich: *Über physiognomische Wahrnehmung*

Az újabb idők *képelmélete* számára döntő kérdés lehet, hogy milyen viszonyt alakít ki az elmúlt évszázad legmeghatározóbb művészettörténeti iskolájához, az *ikonológiához*, vagy valami teljesen új megközelítését alkalmaz a képzőművészeti alkotások megértésekor. Kérdés persze az is, hogy *humanista tudományként* nem maga idézte-e elő önnön rezerválódását, hogy nem maga fordult-e el a közönséges képi ábrázolásoktól és azoktól az új technikáktól, amelyek valamilyen módon meghatározzák a modern kor képi reprezentációit. Didi-Huberman egyik írásában az *ikono-logia logosz suffixuma* alapján rögzíti, hogy ebből következően nem más, mint „az ész legitimálta interpretáció”.¹

Jó, ha már itt az elején felidézzük Horst Bredekamp² intését, mely szerint a *képtudományként értett művészettörténet tudatos felejtés tárgya, és másfelől, amikor*

¹ Vö. G. DIDI-HUBERMAN (*Die Kunstgeschichte in den Grenzen ihrer einfachen Vernunft*, in *Vor einem Bild (Devant l'image)*, München–Wien, Hanser Verlag, 2000, 126.) a tanulmány egy másik helyén úgy fogalmazott: „A művészettörténet mint »humanista tudomány« nem tesz mást, mint hogy kijelöl/körülrajzol egy mágikus kört, melybe magát is belefoglalja, s enyhületeset hozva saját gondolkodása, a művészet humanista *ideája* képét követve újraalkotja a képeket.” („Die Kunstgeschichte als »humanistische Disziplin« tut nichts anderes, als einen magischen Kreis zu zeichnen, in den sie sich selbst einschließt, besänftigt und Bilder neu schafft nach dem Bild ihres eigenen Denkens: ihrer humanistischen *Idea* von Kunst.”)

² Vö. H. BREDEKAMP, *A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft*, in *Critical Inquiry* 29, Spring, 2003, 418. skk. („The concept of art history as *Bildwissenschaft* is obviously the object of a conscious amnesia[...].” „As Warburg takes a seemingly banal photograph as seriously as a fresco by Raphael, he represents the essence of art history as *Bildwissenschaft*[...]”) magyarul in BUKSZ, 2003. ősz, 253. skk.

Aby Warburg a közönséges fényképet és Raffaello freskóját egymás mellett, egymás vonatkozásában értelmezte, és mindkettőt egyformán komolyan vette, akkor a képtudományként értett művészettörténet szerint járt el. Ez az intés egyszerre foglalja magában azt, hogy a megszülető ikonológia nem söpörte félre a képi megjelenítés egyéb módjait, másrészt az új képelmélet jól teszi, ha a képi reprezentáció egyéb módjait jelentőségük szerint ítéli meg. Azaz szükségesnek tűnik, hogy a *képfogalmat bővítsük*, s ez lényegében együtt jár a művészettörténet és más tudományágak közti átjárhatóság megteremtésével. Ennek igénye már Hans Belting könyvében a *Das Ende der Kunstgeschichte*-ben megfogalmazódott, s a *Bild-Anthropologie*-ban konkrét formát öltött. Nyilvánvaló, hogy akár a hermeneutika, akár az antropológia, akár a pszichológia, vagy etnológia, vagy éppen a kulturális jelenségek régi-új tudománya felé hajlítjuk ezt a tengelyt, a lényegi kérdés fennmarad: értünk-e valamit akkor, amikor látunk, vagy azáltal vagyunk képesek valamit látni, hogy már értjük, s főként, valaminek a látása csak újrafelismerő, vagy annál többről van szó. Lényegi kérdés, hogy az értés milyen viszonylatában mondhatjuk ki azt, hogy a megértendő a kép már értett. Wölfflin³ – akit a fent említett ikonológia ugyancsak lebecsült – igen pontosan fogalmazott: *A látás olyasmi, amit tanulnunk kell. Nem tekinthető természetesnek, hogy mindenki látja, ami ott van, az írás egy későbbi helyén pedig a látást eleve értelmezésnek (Deuten) tekinti, amely teljes formájában a történeti összefüggés (a kifejezés és az adott fejlődési szint specifikus optikai komponensei tartoznak ide) egészéből kell történnék.* Mondhatjuk, szinte mindenki saját tapasztalata alapján tudja; amit képes vagyok látni, azt éppen azáltal látom, hogy felfogom annak értelmét, ami nekem *ekkor és így* mutatkozik. Ha tehát a hangsúlyt erre az *ekkor és így*-re helyezem, akkor persze az is világossá válik, hogy a döntő *nem-egyezés* abban van, amit Wölfflin a történeti összefüggés egészének nevezett, s ami soha sem meríti ki azt, *ami ott van*. Max Imdahl számos jelentős írásában tért ki – a hermeneutikai hagyomány szellemében – a kép ikonikus-fenomenális többletére, arra, amit röviden úgy fogalmazhatunk: a kép megértése nem merül ki *abban, hogy azt látva rajta valamit felismerünk, hanem éppen kép mivoltában látni tudjuk azt, amit a kép és csak a kép nyújt.* Giotto tanulmányában az ikonológiai tárgyidentifikáló látás elgondolását kritizálta. Meglehetősen éles megfogalmazásban a következőket mondja Panofsky forma fogalmát illetően: „Vagy semmit sem ismerünk fel/meg, vagy csak a már ismertet. Így számos vizuális evidencia elesik, ami túl van a pusztá újrafelismerő tárgylátáson és egy látó látásnak nyilvánul csak meg. Ugyanez az újrafelismerő látásra törő redukció jellemzi – lo-

³ H. WÖLFFLIN, *Das Erklären von Kunstwerken*, in *Bibl. der Kunstgeschichte*, Bd. 1., hrsg. von H. TIETZE, Leipzig, Seemann Verlag, 1921, 3 és 22. („[...] so ist das Sehen doch etwas, was gelernt werden muß. Es ist durchaus nicht natürlich, daß jeder sieht, was da ist.” „Jedes Sehen aber ist auch schon ein Deuten, und das vollkommene Deuten kann nur aus dem geschichtlichen Gesamtzusammenhang heraus geschehen, dessen Komponenten – die Ausdruckskomponente und die spezifische, »optische« Entwicklungskomponente – verstanden sein wollen.”)

gikus módon – Panofsky képkompozíció fogalmát is.⁴ S ennek a reduktív beállítódásnak az orvoslására alkalmazta Imdahl az *ikonika* elnevezést, amely a *kép fenomenén* jellegét hangsúlyozza, amely éppen a felismert séma *látó látásnak való nyitottságát*, vagy ha tetszik, az evidencia eltérő eljárás módok szerinti képi kibontását vagy megvalósulását⁵ tudatosítja. Az ikonikus kép éppen annak az evidenciának eltörlése, ami a szöveg, az Írás szerint megtalálható jelenet, amit a *kép* és csak ez képes egy olyan *ikonikus érteleműrtítésbe és egyidejűleg a szemléletnek felkínált érzéki-fenomenális közegbe foglalni, ami állandóan nyitott arra, ami még látható*.⁶

A képnek ez az *ikonológián* túlmutató értelmezése alapvetően két dolgot foglal magába: egyrészt tudatosítja, hogy a kép nem illusztratív, nem *leképező*, azaz önértéke van, ami által fennmarad mint a történeti és kultúratudományok állandóan értelmezésre szoruló eleme, másrészt mint ilyen és így megjelenő, képes az önértés történeti viszonylatában úgy fellépni, hogy kikényszeríti a látás felőli értelemmódosulást. A látás értelemgeneráló jellege áthúzza az előfeltevés-mentes látás illúzióját, s egyben tudatosítja a látás történeti-kulturális meghatározottságát. Anélkül hogy részletesebben kifejteném a problémát, ezt a fenomenológiai indíttatású hermeneutika régtől fogva tudta. Utalhatunk Fritz Kaufmannra, akinek a *Das Bildwerk als ästhetisches Phänomen* (1924)⁷ című műve már akkor vilá-

⁴ M. IMDAHL, *Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur*, in *Reflexion Theorie Methode G. Sch.* Bd. 3., hrsg. von G. BOEHM, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1996, 432. („Entweder man erkennt nichts, oder doch nur schon Bekanntes. Es entfallen sämtliche visuellen Evidenzen, die über das bloß wiedererkennende Gegenstandsehen hinaus sind und einem sehenden Sehen offenbar werden. Dieselbe Reduktion auf das wiedererkennende Sehen kennzeichnet – ganz logischerweise – auch Panofskys Begriff von der Bildkomposition.”)

⁵ Rüdiger CAMPE az *Evidenz als Verfahren* című írásában azt mutatta meg Lambert *fenomenológiai* felfogásán keresztül, hogy valaminek az evidenssé tétele, azaz láthatóvá tétele (*hüpotüpoze, evidencia*) eltérő eljárások szerint történhet meg. Tehát a látható arra szorul, hogy benne felismerjük, hogy az alkotó mi által érte el annak *nyilvánvalóságát*, ami sohasem evidens önmagában. Ami *evidens*, az szemléletes, tiszta és eleven. Meglelni a megjelenőben azt, ami nem pusztán önmaga, hanem annak bősége, amire még szemléletesen és értelmesen utal. Ez pedig úgy történik meg, mint állítja, hogy az evidens éppen azt foglalja magába, ami szükségszerű és kontingens, a *scientia* és *historia* egymástól el nem váló benne. Ez minden értelmezésemélet kulcsa, nem megelegedni a pusztán tudományosan szükségszerűvel, hanem kitágítani odáig, hogy benne a kontingens magán mutassa meg, hogy *így* szükségszerű. A *látszat rajzolata / die Zeichnung des Scheins* (Lambert) gondolatát bővíti ki; a látás nem merül ki a pusztán optikailag vagy perspektivikusan közvetítettben. In *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, Bd. 8., hrsg. von U. FLECKNER u. a., Berlin, Akademie Verlag, 2004, 105. skk.

⁶ Vö. 437. („Das Bild als Ereignis einer Dichte an Bedeutung, die gegenüber jeder sprachlichen Information eine Qualität neuer Art darstellt, welche ohne Form und ohne Komposition als den Gegebenheiten eines nicht nur wiedererkennenden, sondern auch sehenden Sehens nicht zu gewinnen ist.”)

⁷ Vö. F. KAUFMANN, *Das Bildwerk als ästhetisches Phänomen*, in *Das Reich des Schönen*, hrsg. von H.-G. GADAMER, Frankfurt a. M., Kohlhammer Verlag, 1960, 15–16, valamint vö. GADAMER, *Wort und Bild – so wahr, so seiend* (1992), in *Kunst als Aussage G.W.* Bd. 8., München, Mohr (Siebeck), 1993, 386. skk.

gossá tette, hogy amit egyáltalán felfogni tudunk, az csak úgy történhet, hogy *benne vagyunk és nem külső szempontok szerint fogjuk fel (Innigkeit des Vernehmens) a megjelenőt*, másrészt a műre irányuló felfogás során válik világossá, hogy annak önállósága / önmagában állósága nem enged rajta túllépni, ám mégis folyton túlmutat önmagán (Eigenständigkeit, die über sich nicht hinauswill noch hinausweist). A mű abban teljesedik be, hogy teljesen eléri célját, ami csakis benne rejlik. A kép paradoxona, hogy miközben az általa mutatott csak benne és így van, egyben állandóan túlmutat arra, ami nem feleltethető meg annak, ami ő maga. Gottfried Boehm⁸ a *Burda-Lectures* keretében tartott előadásában ezt nevezte *ikonikus differenciának*. Ezt a gondolatot tudatosította már Hans-Georg Gadamer az arisztotelészi kettős fogalommal a mű *ergon és energeia*, vagyis a mű működésében az, ami, s ennyiben mindig annak destruálása, ami *benne mint ergon* áll össze. A Gadamer által alkalmazott fogalom, a „Vollzug”, egy olyan *teljes kibontás, amely mégsem éri el* végső telítettségét, hiszen mint működésben levő mozgásban van egy olyan cél felé, ami benne és csak benne található meg. Az *iconic turn* meghatározó gondolkodója, Gottfried Boehm éppen a gadameri hagyományt követve állította egy korábbi írásában: „A szem világa ugyan nem alapoz meg *egyetlen logoszt*, hanem különböző *logoszokat (logoi)*, amelyek egymással összevethetők és a plauzibilitás konkurenciájában állnak.”⁹ A *logosznak* ez az éppen nyilvánvaló, plauzibilis, majd semminek tekintett értelemmozgása és váltakozó viszonylatteremtése az, amiben a mű ott áll, s éppen ezáltal lesz képes arra, hogy megrendítse a műben magára mutató és magát ünneplő kultúra önelégültségét, és azt a naivitást, hogy a mű időtlenül közvetíti értelmét.

Vajon nem tudta ezt az *ikonológia*, vajon nem ott és akkor született meg, amikor felismerte, hogy a kultúrák csak ideig-óráig képesek arra, hogy a *szimbolikusban egybefogottat* meg is tartsák, hogy a kultúrának ez a gyakorlati és művészi technikája csak kerülő úton ad választ arra, ami végső formában nem megválaszolható? Amikor Warburg¹⁰ a *kégyő-rituálé* és a *kégyő szimbóluma kapcsán* kijelentet-

⁸ Vö. G. BOEHM, *Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder*, in *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, hrsg. von. Ch. MAAR, H. BURDA, Köln, DuMont Verlag, 2004, 32. („Was in der ikonischen Differenz sichtbar wird, der Gehalt, den sie hervorruft, meint etwas Abwesendes.”)

⁹ G. BOEHM, *Sehen. Hermeneutische Reflexionen* (1992), in *Kritik des Sehens*, hrsg. von R. KONERSMANN, Stuttgart, Reclam Verlag, 1997, 277. („Die Welt des Auges begründet vielleicht nicht einen Logos, aber doch verschiedene Logoi, die miteinander vergleichbar, sich in einer Konkurrenz der Plausibilität befinden.”)

¹⁰ A. WARBURG, *Schlangenritual. Ein Reisebericht* (1896. utazás, 1923. előadás, 1938. első megj.), hrsg. von U. RAULFF, Berlin, Wagenbach Verlag, 1996, 53. („Die Schlange ist eben ein internationales Antwortsymbol auf die Frage: Woher kommt elementare Zerstörung, Tod und Leid in der Welt? Wie die christologische Idee sich der heidnischen Schlangenbildersprache bedient, um den Inbegriff von Leid und Erlösung schlangen-symbolisch auszudrücken, sahen wir in Lüdingworth. Man kann vielleicht sagen: Wo ratloses Menschenleid nach Erlösung sucht, ist die Schlange als erklärende bildhafte Ursache in der Nähe zu finden.”)

te: a kígyó mindenütt megjelenő szimbolikus válasz arra a kérdésre, hogy miből ered az elementáris pusztítás, a világban tetten érhető szenvedés és halál. A keresztény ábrázolás átvette a pogány kígyószimbolikát, s alkalmazta ott, ahol a szenvedés kiváltotta tanácstalanságra nem volt válasz, ez a *mintha* jelleg van jelen a kígyó mint képi-magyarázó ok mögött. A szimbólum éppen nem az egészes és végső értelemközvetítés módja, hanem valamit, ami benne foglalt és benne teljességgel sohasem megjelenő, *kihordhatóvá tesz*, egyben alkalmassá arra, hogy a kollektív emlékezet részévé váljon, mint ahogy erre már Fritz Saxl igen korán utalt: „A szimbólumok az erőt, a félelmet és szorongást alakszerűen sűrítik. S mivel a mélyről törnek fel és egyidejűleg a mélyet fejezik ki, a szimbólumok abban a sajátos közegben élnek tovább, amit Warburg és mások kollektív emlékezetnek neveztek.”¹¹ A szimbólum a „Warburg-iskola” számára Cassirer munkáin keresztül nyerte el filozófiai megalapozását. Cassirer egyik ezt elemző írásában világossá tette: a szimbólum maga mögött hagyja a dolognak való megfelelés állapotát, benne a közvetlen tárgyi világ mindinkább elhomályosodik, s átadja helyét annak a magábanállóságnak, ami azonban állandóan abban a törésben áll, aminek egyik oldala az érzéki, míg a másik az értelmi: „Ebben a törésben, ebben az érzékihez tapadásban és a rajta való állandó túllépésben nem pusztán az a feszültség fejeződik ki, amelyik áthatol *tudatunk* világán, hanem megnyilvánul benne magának a *létnek* az eredendő és alapvető polaritása: a dialektika a véges és végtelen között, az abszolút idea és annak ábrázolása, valamint az egyes, az empirikusan létező világán belüli megtestesülése között.”¹² Az így felfogott szimbólum tehát nagyon is őrzi a lét fenyegető és nyugtalanító, és feszültségteli erejét, s minthogy *mintha* jellegében áll ott, sohasem pusztán önmagát, hanem valamit, vagy éppen annak ellentétét fejezi ki. Az, hogy az *ikonológia* ne tudta volna, hogy végső soron nem teljesedhet be az interpretáció az *ideában*, ahhoz az iskola egyik alapító szövegére elég ránézünk, amelyben Cassirer kijelentette: „A ’forma’ és ’kép’, az ’*eidosz*’ és ’*eidolon*’ közti feszültség eléri csúcspontját; s a kettő közti vita teljességgel kibé-

¹¹ F. SAXL, *Warburg Besuch in Neu-Mexico (1929–30/1957)*, in *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hrsg. von D. WUTTKE, Baden-Baden, Koerner Verlag, 1980, 319–320. („Diese Symbole haben die Kraft, Furcht und Angst gestalthaft zu verdichten. Und weil sie aus der Tiefe aufsteigen und gleichzeitig die Tiefe zum Ausdruck bringen, überleben Symbole in jenem seltsamen Medium, das Warburg und andere kollektives Gedächtnis genannt haben.”)

¹² E. CASSIRER, *Das Symbolproblem – im System der Philosophie (1927)*, in *Symbol, Technik Sprache*, hrsg. von E. W. ORTH u.a., Hamburg, Meiner Verlag, 1985, 2. („In dieser seiner Spaltung, in diesem Haften am Sinnlichen und in diesem Hinausgehen über das Sinnliche, drückt es nicht nur die Spannung aus, die durch die Welt unseres *Bewußtseins* hindurchgeht, – sondern es offenbart sich darin die ursprüngliche und grundlegende Polarität des *Seins* selbst: die Dialektik, die zwischen dem Endlichen und dem Unendlichen, zwischen der absoluten Idee und ihrer Darstellung und Verkörperung innerhalb der Welt des Einzelnen, des empirisch-Daseienden, besteht.”)

kíthetetlennek tűnik.”¹³ Az *eidosz*ban feltűnő *ideát* a pusztá képiséggé dermedő *eidolon* állandóan eredetvesztéssel fenyegeti, egyben azzal is, hogy átfordul önmaga el-lentétébe. A szimbólumok ilyen átfordulásáról a „Warburg-iskola” számos elem-zése tudósított, ezt nevezte Wind a szimbólum polaritáselméletének. Ami benne és általa *megtestesül*, az nem a totalitás, a részek egészévé összeálló nyugvópontja, ha-nem az egymásnak feszülő elemek nem kiismerhető harmóniája, és ezek feszült-ségében képződik a mű jelentése. A kép még legközönségesebb formájában is egy olyan megtestesülés, amely *exempláris mivoltában mindig egy és egyben több*.

Warburg¹⁴ mint antropológus éppen a pueblo indiánok környezetében készí-tett képek által ismerte fel azt az egyszerű tényt, hogy az eszközök oldalára festett állatképek stb., a megőrzött és képbe sűrített mágikus világ nem tette őket *meg-hasonlítottá*, sőt általa lépnek/-tek át egy korlátok nélküli szimbolikus viszonylat-rendszerbe, amely a modern ember és környezete között mindinkább beszűkülőni látszik. Ellentétben azzal a feltevéssel, amely Belting *Kép-antropológia* könyvében olvasható,¹⁵ hogy Edgar Wind Warburg halála után szűkítette a kultúratudomá-nyi programot, nevezetesen csak *a művészet lényegére irányuló megismerést* célozva vele. Ez azonban Wind számára üres gondolatlan absztrakció lenne, ahogy ezt maga fogalmazta a hasonló időpontban keletkezett beszámolóban.¹⁶ Fenntartotta a kultúratudományi kutatás centrumában a szimbólum fogalmát, amely – a fenti warburgi értelemben –, ha már nem is közvetlen kifejezője (Ausdruck) *a benne egybefogott lelki erőknek, mégis annak jeleként funkcionál* (Signal). Mint írta, a szimbolikus jelleg azáltal őrződik meg, hogy *hol gátlón, hol pedig követelően, sőt kény-szerítőn* lépnek fel egymásnak feszülő elemei. A szimbólumot centrumba állító történész fel kell ismerje, hogy a történeti mint pusztá időkontinuum semmis, és hasonlóképpen az immanens fejlődéssel szemben, a párhuzamok egyszerű kijelölésével szemben el kell ismerni, hogy *a történelem krízisek közt bomlik ki és döntő eseményeit az eszmélés szünetei (Pause der Besinnung) képezik*. Majd hozzáteszi, a *szimbólum történésze számára az emlékezés a meghatározó, amelytől nem lehet elkü-löníteni a benne felhalmozódott erőket (Reservoir der Kräfte), vagyis a szimbólum a más módon uralhatatlan elemek erőterében képződik, és az idő múltán is őrzi en-nek jelét mint igazságot*. Ez a felfogás világossá teszi, hogy a képpé és alakká szilárdult éppen nem valamit leképez, hanem magában képi és újraképi azt, ami miatt még ma is emlékeztet egy korra és életre, ami már nem létezik. Erre utalt

¹³ E. CASSIRER, *Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen* (1922), in *Vorträge der Bibliothek Warburg*, Vorträge II, I. Teil, hrsg. von F. SAXL, München, B. G. Teubner Verlag, 1924, 18. („Die Spannung zwischen ‚Form‘ und ‚Bild‘, zwischen ‚eidosz‘ und ‚eidolon‘ hat jetzt ihren Höhepunkt erreicht; der Widerstreit zwischen beiden erscheint *schlechthin unver-söhnlich*.” – kiemelés tőlem)

¹⁴ Vö. A. WARBURG, *Schlangenritual, i. m.*, 10.

¹⁵ Vö. H. BELTING, *Bild-Anthropologie*, Fink Verlag, 2001, 16.

¹⁶ Vö. E. WIND, *Einleitung in Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antike* (1931), in *Das Experiment und die Metaphysik*, hrsg. von B. BUSCHENDORF, Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 2001, 242–243.

Cassirer¹⁷ azzal a fordulattal, hogy a szimbólum őrzi igazságigényét: nem merül ki tehát a pusztá jellé válásban, s nem is pusztán valamiféle jelentés közvetítője.

Edgar Wind a *Warburgi kultúratudomány fogalmáról és annak esztétikai jelentőségéről* írott tanulmányában eléggé meglepő módon Schleiermacherhez kapcsolódott, és az ő művészetfogalomról szóló előadásának egy helyére utalva kívánta megvilágítani Warburg kultúrafelfogásának esztétikai implikációit. Ki kell emelnünk, hogy Wind megtartotta Warburgnak azt a lényeges nézetét,¹⁸ mely szerint a kép *életnedveinek* elvesztése nélkül nem oldható ki abból a viszonyrendszerből, amely *valláshoz, költészethez, kultikus cselekvéshez* stb. köti, *azaz a képet eloldhatatlan kötelék fűzi a kultúra egészéhez*. Ez azonban, mint emlékeztetett rá, nem tehető könnyen hozzáférhetővé, a kép nem tárul fel a *pusztá szemléletnek, a közvetlen beleérzésnek* – hanem a műben megnyilatkozó kifejezés ösztöne által kell elhatoljon abba a mélységbe, ami formálta a képet és amit az értelmező meg kell idézzen mint a szociális emlékezet működésmódját.¹⁹ Mint írja, a *szimbólumként értett kép* a pusztá jelfunkció és a fogalmi elkülönülés között leli meg helyét; ez a megőrző funkció egyben azt is jelenti, hogy számára a winckelmanni antikvitas-kép nem tartható fenn, hiszen nála nincs nyugvópont („nemes egyszerűség és csendes nagyság”), hanem állandó és elementáris jelenlét, a létezés derűjének csak pillanatai vannak. Schleiermacher a Berliini Akadémián²⁰ tartott előadásában kiemelte, hogy a nyers és művészetet nélkülöző állapotban *ösztönös indíttatás és kifejezés* (Erregung és Äußerung) azonos egymással, és szinte tudattalan kötelék (ein bewußtloses Band) fűzi össze őket, míg a művészi teljesítményben ez a direkt kötés eloldott, amit az *érzéki ráeszmélés* (Besinnung) idéz elő. A mű létrejöttében az indíttatás-ösztönöztség *konceptióba* fogásában döntő szerepet játszik a *ráeszmélés mértéke* (Maaß der Besinnung), ami végső soron megakasztja/feltartóztatja (Anhalten) az ösztönös kifejezést (Erregung és Äußerung). A „Besinnung” mint érzéki ráeszmélés nemcsak uralja, vagy éppen kiszorítja a szenvedélyt, hanem a műben megjeleníthetővé teszi.²¹ Fogalmazhatunk úgy, hogy a mű vagy a kép

¹⁷ Vö. E. CASSIRER, *i. m.*, 19. („Das Symbol wäre nicht Symbol, wenn es nicht irgend eine Art der Wahrheit für sich in Anspruch nähme: das bloße Zeichen, das sich von aller Beziehung auf ein zu Bezeichnendes, auf eine Bedeutung, die es erfassen und zum Ausdruck bringen will, loslöste, würde damit aufhören, Zeichen zu sein – würde zu einem bloßen Dasein herabsinken, in dem eben die charakteristische Zeichenfunktion erloschen wäre.”)

¹⁸ Vö. E. WIND, *Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik* (1931), in *Ikonographie und Ikonologie*, hrsg. von E. KAEMMERLING, Köln, DuMont, 1979, 170.

¹⁹ Vö. *uo.*, 171.

²⁰ Vö. F. E. D. SCHLEIERMACHER, *Über den Umfang des Begriffs der Kunst in Bezug auf die Theorie derselben* (1831/32), in *Ästhetik*, hrsg. von Th. LEHNERER, Hamburg, Meiner Verlag, 1984, 161–162.

²¹ Vö. *uo.*, 163. Schleiermacher kiemeli, hogy a művészet mérsékli a szenvedélyeket, az elszendvedés állapotát (die leidentlichen Zustände), amit a *preformáló ráeszmélés* (die vorbildende Besinnung) azzal ér el, hogy meggátolja a közvetlen megnyilvánulást, a kifejezés ösztönösségét. Majd szinte Warburg *ünnep*-elgondolását idéző felismerésre jut: az ünnep közös/közösségi felszabadulás a terhek alól.

a szenvedélyt a ráeszmélés preformáló (*die vorbildende Besinnung*) ereje által teszi közölhetővé, vagyis értet meg valamit, ami a lélek kedélyét nem elfordítja, hanem fogadóképessé teszi. Wind joggal emelte ki, hogy ha a kifejezés közelebb áll ahhoz, ami ösztönszerűen vált ki reakciót (Erregung), akkor erőteljesebben lép fel egyfajta fizikális hatás (undor). Míg ha ez szinte teljesen veszendőbe megy, akkor a (mimikus) kifejezés szinte eltűnik a közönséges fiziognómiai arcvonások között. Érdemes lenne meggondolni, hogy a jelenkori művészetben miként válik egy szinte ösztönszerű, majdnem úgy fogalmaztam, kulturálatlan gesztusnyelv szinte kötelező érvényűvé, ha tetszik, erősen undort keltővé. Ez ugyanis a kultúra, aminek hiánya áll elő azzal, hogy olyasmit látunk, amit amúgy tilos lenne. Kolnai Aurél, a magyar származású filozófus beszélt az undor és a képi telítettség (Bildfülle) viszonyáról: ami undort vált ki, azzal teszi, hogy valamit közel hoz, aminek közelsége váltja ki bennünk az undort, tehát abból adódik, hogy az ember, aki kultúrájában őrzi a távolság kiképzett viszonyait, egy pillanatban olyasmivel szembesül, ami számára és benne idegen (ein Fremdes in mir). Francisco Goya vagy éppen Francis Bacon képei képesek erre a hatásra, azaz kiváltják bennünk ezt a hatást, ami folytán a puszta undort keltő átfordul, és valami olyasmit ismertet fel, ami nem várt. Ezért mondhatta Kolnai,²² hogy ami undort kelt és erős visszataszítást vált ki bennünk, érintkezik az értelemmel. Az undor részben kognitív szerepet tölt be. A kultúra ennek a távolságvizsnyának az állandó mozgásban léte, ami a művészettörténet alapításának pillanatában is meghatározó volt, gondoljunk a Winckelmann, Lessing és Herder közt zajló vitára. Herder kifakadása mindent elárul erről a modern beállítódásról, amely mindent kiiktat, s amely szerinte sérti az ember által normatívan megalkotott távolságot. „Szilénoszok, faunok, szatírok – mi undorító újak rúttorzsulotteknak nevezük őket, mert nem Apollók; nem úgy a régiek. Nekik a farok, a kecskeláb, a szarv nem undorító, mivel a kép csak ott áll, ahova tartozott; nekünk újaknak minden a szent teória templomának oltárára helyezett képpé vált.”²³ Herder ugyancsak ebben az írásában a görögök követését csak azért tartja elfogadhatónak, mert ezekben a művekben mint előképben (Vorbild) együtt volt jelen értelem és érzékiség, amit úgy formáltak művé, hogy nem a puszta szabály vagy szokás diktált, hanem a cselekvő tagjainak egészében nyilatkozott meg a lélek természetes nyelve testünk egészén keresztül (*die natürliche Sprache der Seele durch unsern ganzen Körper*).²⁴ Warburg

²² Vö. A. KOLNAI, *Der Ekel*, in *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, Bd. 10, Tübingen, Niemeyer Verlag, 1929, 515–569.

²³ J. G. HERDER, *Plastik* (1768–1770), in *Klassik und Klassizismus*, hrsg. von H. PFOTENHAUER u. a., Frankfurt a. M., Deutscher Klassiker Verlag, 1995, 41–42. („Silenen, Faunen, Satyrs, – wir eklen Neuern nennen sie häßliche Mißgeburten, weil sie keine Apollos sind; die Alten nicht also. Ihnen war hier das Schwänzchen, dort der Bockfuß, hier das Hörnchen nicht ekel, wenn das Bild nur da stand, wohin es gehörte; uns Neuern soll alles Altarblatt im Tempel der heiligen *Theoria* werden.”)

²⁴ Vö. *uo.*, 66.

ezt a természetes és önkifejező nyelvet találta meg *mint antropológus* a pueblók táncaiban, bepillantva az elementáris emberi ősalapjába (Urgrund elementarer Menschlichkeit), amely nem nélkülözte a tisztelő/emlékező/imádó önátadást egy idegen lénynek (ein kultischer Akt andächtigen Selbstverlustes an ein fremdes Wesen).²⁵

A test magán és magától távol, a valami módon megjelenítő, magát és mást megjelenítő test valaminek a kifejezőjévé válik, ez az az *antropológiai* alap, amely jelen volt az *ikonológia* meghatározó műveiben, ez az, amit Warburg a *pátoszformulák*-ban próbált feltérképezni, s ez az, ami minden esetlegesen idealitásra törekvésén túl nem feledhető a modern művészettörténet elméleti alapjainak vizsgálatakor. Lehet, s igazat kell adnunk Carlo Ginzburgnak,²⁶ Warburg számára tágabb lehetett az ikonológia felfogása, mégsem nélkülözik a későbbi írások sem ezt a lényeges szempontot, amely a *sajátos képtoposzokként értett pátoszformulákra irányul* (G. Bing) és általuk tekintenek be az *egzisztenciális-antropológiai* alapzat mélyébe. Az antropológiai tájékozódás Fritz Saxl írásában²⁷ egyértelműen kifejezésre is jutott, amikor Darwin (Warburg számára nagyon meghatározó volt, éppen az *érzelmek kifejezését* elemző műve által) és Plessner-Buytendijk művére utalt tanulmányában. Amit itt felfedezni vél, az éppen az *iskola* lényeges kutatási irányát képező történeti és antropológiai elemzés, amely *szimbólumokban rögzült kifejezés történetiségét igyekszik hozzáférhetővé tenni*. Plessnernek ez a korai munkája, amely a magatartás, vagy inkább az emberi viszonylat (Verhalten) törvényszerűségeit vizsgálta, nagyon is alkalmas arra, hogy a *képelmélet* számára kiaknázzuk. Erre Hans Belting²⁸ nemcsak a *Kép-antropológiában*, hanem újabb, a *Burda-Lectures* keretében tartott előadásában is felhívta a figyelmet, alapvetően két dolgot kiemelve; az egyik az ember önmegjelenítő, szinte magát képpé tevő képessége (ez a distancia, amely Plessnernél és Eliasnál is a szociális térben álló ember meghatározó jellegzetessége), másrészt annak döntő felismerése, hogy minden képi megjelenítés végső soron az

²⁵ Vö. WARBURG, *Schlangenritual*, i. m., 36.

²⁶ C. GINZBURG, *Kunst und soziales Gedächtnis. Die Warburg-Tradition*, in *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*, Berlin, Wagenbach Verlag, 2002, 88–89. „In dem Ausdruck *Pathosformeln* wurden die Abbildungen der Mythen, die die Antike hinterlassen hatte, als ‚Zeugnisse für Gemüthzustände, die Bilder geworden waren‘, in denen ‚die späteren Generationen...die dauerhaften Spuren der tiefsten Gemüthsbewegungen der menschlichen Existenz suchten‘, verstanden. [...] Diese ‚Pathosformeln‘ können, schreibt Bing, als wahrhafte bildliche *topoi* betrachtet werden[...]”

²⁷ Vö. F. SAXL, *Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst* (1932), in WARBURG, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, i. m., 419–420.

²⁸ Vö. BELTING, *Bild-Anthropologie*, i. m., 94. és Uő, *Echte Bilder und falsche Körper – Irrtümer über die Zukunft des Menschen*, in *Iconic Turn*, i. m. „In diesem Austausch zwischen Körper und Bild entstand die fragile Ballance, in der Menschsein als Idee ausgehandelt wurde. In der negativen Anthropologie, die im Menschen ein ‚exzentrisches Wesen‘ sieht, schilderte der Soziologe Helmuth Plessner die Fähigkeit des Menschen, als Träger eines Bildes Abstand zu sich selbst wahren und sich als anderen erfahren zu können.”

ember bizonytalan és állandóan változó felfogásán alapult. Plessner számára az ember egy helyét vesztő, illetve helyét gesztusaival, nyelvi megnyilvánulásaival állandóan újra elfoglaló lény, akinek éppen ezért kifinomult fegyvertárat kell alkalmazni ahhoz, hogy a szociális, másokkal osztott térben megfelelően tudjon közlekedni. Döntő felismerése,²⁹ hogy a mimikus / gesztust alkalmazó kifejezés akkor teljesíti be értelmét, ha a mozgás képpé áll össze. Vagy fogalmazhatjuk úgy, hogy az így magát megjelenítő ember mint kép értelmesen, alakba fogva áll előttünk, mint az őt mozgató kifejeződése a testen. Amikor Lessing a *Laokoón* harmadik fejezetének az elején megállapította, hogy a kor képzőművészete a tárgyat tekintve olyannyira kiszélesedett, hogy már bármit ábrázolhat, de nem a tárgy kiválasztása az érdekes önmagában, hanem az, hogy igazság és kifejezés kell ahhoz, hogy az akár rút valóban méltó tárggyá váljon, ez pedig mint tudjuk, annak a pillanatnak a műve, amelyben az alkotó az embert úgy mutatja meg, mint akin kifejeződik mozgásának igaz értelme. Saxl írásában a képzőművészetnek erről az „einmomentig” jellegéről beszélt, arról, amelyben a gesztus értelmesen kifejeződik. Plessner a pillanat erejével történő önkifejezést egyfajta *ösgrammatikának* nevezte, míg Saxl a *gesztusnyelv összavairól* beszélt. Ha elfogadjuk, hogy a kifejezés szimbólumai ambivalensek, az csak azért lehet, mert a pillanatban rögzült mimikus/gesztikus mozgás egyszerre utal arra, ami szülte s amire az indítja, másfelől a térbe kerülő lény egyszerre meghatározott saját indítatásaitól és attól, ami ennek kibontását meggátolja. A megjelenő test tehát nemcsak tartja magát valamihez / viselkedik (*Verhalten*), hanem tartást (*Haltung*) ölt, ami kifejezésre juttatja a szituáció értését. Amikor Imdahl összehasonlította a Cimabue-körbe tartozó festő ugyancsak Assisiben található képét Giotto *Judás csókja* képével, akkor éppen az alak térbe és másikhöz fordulása felől határozta meg a képi séma radikális változását, nevezetesen azzal, hogy míg az előzőn Jézus szinte megadón túltekint az őt körülvevőkön, addig Giotto nagy erejű képén szembefordul az árulóval.

Saxl írása³⁰ végén még tesz egy fontos megjegyzést, amit az újabb *képelmélet*-ben Didi-Huberman³¹ alkalmazott igen érdekesen, ez pedig most már az antropológiai kiterjesztésen túl a pszichoanalitikai, amelyből éppen a *gesztusnyelv felől*

²⁹ H. PLESSNER, *Die Deutung des mimischen Ausdrucks* (1925), in *Ausdruck und menschliche Natur*. G. Sch. Bd. 7., hrsg. von G. DUX u. a., Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 2003, 93. („Im mimisch-gestenhaften Ausdruck erfüllt sich der Sinn in der Bewegung als Bild.”) A szimbolikus, a testi, a kifejezés és képi ábrázolás kérdéséhez, amelyben Herdert, Warburgot és Plessnert együtt elemzi vö. C. ZUMBUSCH, *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild, in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*, Berlin, Akademie Verlag, 2004, 129–184.

³⁰ Vö. SAXL, *uo.*, 430.

³¹ Vö. G. DIDI-HUBERMAN, *Die leibhaftige Malerei (La peinture incarnée)*, München, Fink Verlag, 2002, a szimptomát illetően, míg az antropológiailag bővített ikonológia eredeti koncepciójára utalt a *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes (Ce que nous voyons, ce que nous regarde)*, München, Fink Verlag, 1999, 171.

olyannyira fontossá váló elemre, a szimptomára utalt. Saxl nagyon pontosan tudja, hogy itt nem egyszerűen a kifejezés pszichológiájára kell törekedni, hiszen éppen a szimptomában és a szimbólumban van jelen az a köztes mező, amin keresztül a testi mivoltában megjelenő ember mindarra utal, aminek kifejezése a szimptomán mint helyettesítőn keresztül történik. Freud, akit név szerint Saxl ugyan nem említ, 1926-ban publikálta a *Hemmung, Symptom und Angst* című tanulmányát, amiben a szimptomát valaminek a jeleként (Anzeichen) és pótlékként (Ersatz) jelölte meg, tehát ami a testi és lelki megjelenésében szimptomatikus, az éppen egy eltérített ösztönzöttség, valami olyasmi, ami már ahelyett áll ott, amit elfed.³² Ezért a kifejeződő gesztusnyelv szimbolikus működését joggal nevezte Saxl *ambivalens-nek*. Amit látunk, az nem annak megjelenése, ami a lelket mozgatja.

Végül már csak két utalást tennék olyan művekre, ahol a szimbolikus gesztusnyelv és annak kifejezőereje a képi ábrázolást illetően elemzésre került. Az egyik a Warburg-iskolához tartozó Rudolf Wittkower Greco-tanulmánya,³³ ahol Wittkower a gesztus antropológiai/fiziológiai és történeti működését vizsgálta. Felhívta a figyelmet arra, hogy egy gesztus lehet ténylegesen az és szimbolikus gesztus is, ami azáltal jött létre a képi ábrázolásban, hogy egy tényleges (leíró vagy retorikai) gesztust külső-járuelkos jelentéssel láttak el, ezért a gesztust két síkon is megközelíthetjük: *direkt lelki-testi és indirekt szimbolikus szinten*. Greco gesztusnyelvének igazi kérdése az, hogy miként fejthető meg az a nyelvi/képi alakzat, amely alapvetően mint a *pszichikai ingerületre adott reakció* (als Reaktionen auf psychische Reize) alakult ki, amely azonban a kései műben egyre inkább mint a művész vállalási meggyőződésének szimbolikus kifejeződése jelent meg. Wittkower így igazolta a kitörölhetetlen ambivalenciát, a testi és egyidejűleg szimbolikus meghatározottságot a képi kifejezésben. A másik pedig Martin Warnke Goya-elemzése,³⁴ amelyben kimutatta, hogy a régi gesztusnyelv által elfojtott *vitális képi-nyelvi alakzatok* az előbbi összeomlása után miként tértek vissza a spanyol alkotó által a művészetbe, ahol a köznapi és közönséges, már-már visszatetszést keltő gesztus elemi erővel kap értelmet a képi megjelenítésben.

³² „Das Ich ist friedfertig und möchte sich das Symptom einverleiben, es in seinem Ensemble aufnehmen. Die Störung geht vom Symptom aus, das als richtiger Ersatz und Abkömmling der verdrängten Regung deren Rolle weiterspielt...” in FREUD, *Hysterie und Angst*, hrsg. von A. MITSCHERLICH u. a., Studienausgabe, Bd. 6., Frankfurt a. M., Fischer Verlag, 1971, 244–245. Didi-Huberman egy korábbi ragyogó könyvben vizsgálta Charcot képgyűjteményét alapul véve a *hisztérikus gesztusnyelvet* mint olyan, mondhatjuk, *ösgrammatikát*, aminek „ősi”, nem uralt és nem ellenőrzött nyelvét, eltérő vátozatait vizsgálva nyerhetünk bepillantást a *testnyelvből*. *Erfindung der Hysterie (Invention de l’hysterie)*, München, Fink, 1997.

³³ Vö. R. WITTKOWER, *El Grecos Gebärdensprache*, in *Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance*, Köln, DuMont Verlag, 1977, 278. skk.

³⁴ Vö. M. WARNKE, *Goyas Gesten*, in W. HOFMANN, E. HELMAN, M. WARNKE, *Goya*, Frankfurt a. M., Athenaeum Verlag, 1987, 115. skk.

A kép, a képi reprezentáció, legyen az az ember szimbolikus tevékenységének eredménye vagy vitális önkifejezésének közvetlen formája, mindvégig ráutalt arra, ami őt közvetíti, vagy kinyilvánítja, legyen ez akár a saját test, önmaga vélt transzparenciájában. Ami látható, az nem azonos azzal, amit benne meg kell érteni, ám megérteni csak azáltal tudunk egyáltalán, ha képesek vagyunk felfogni a nekünk megmutatkozót. A kép *opacitás és transzparencia* erőterében képződik, ahogy erre Edgar Wind,³⁵ vagy akár Louis Marin utalt. A francia művészettörténész szerint az *opacitás* mindazt jelöli, ami a látható művészetében innen vagy túl a reprezentáción játékba jön, vagy még inkább, ami a reprezentációban erre az innenre vagy túlra irányítja a pillantást, hogy végső soron a *transzparens* reprezentációt *destruálja*.

³⁵ Vö. E. WIND, *Die Beredsamkeit der Symbole* (első megj. 1950, *The Burlington Magazine* Bd. 92.), in *Akzente XXIX.*, 1982, München–Wien, Hanser Verlag, 169 és vö. L. MARIN, *Über das Kunstgespräch (De l'Entretien)*, Zürich, diaphanes Verlag, 2001, 51–52.

TÖRÖK ERVIN

Az eltört korsó példája

Két alakzat

Hogyan válhat egy képleírás egy érv részévé? Miként lehet érvelni egy kép nyelvi közvetítésével? Egyáltalán, mit jelent egy kép „nyelvi közvetítése”? Továbbá: hogyan tesz szert egy látszólag semleges, az ismeretközlés funkcióját betöltő nyelvi technika olyan meggyőző erőre, amely adott esetben az érvelésnél is hatásosabb? Ezek a kérdések vezettek a dolgozat megírása során. Noha e kérdések látszólag a rossz általánosság minden jellemzőjével bírnak, úgy próbáltam azokat artikulálni, hogy ne az intermedialitás jelenségeire irányuló univerzális, kortól és kontextustól független kérdésekként fogalmazódjanak meg, hanem mint amelyek egy bizonyos diskurzív összefüggésen belül érvényesek. Tehát amikor a következőkben a klasszikus retorika által nevesített két alakzatot az „eltűnés alakzatainak” tekintem, akkor a kijelentéseimet csak a modernitás művészeti diskurzusán belül kialakult gondolkodás szerkezetére tartom érvényesnek. Az ekphrasziszt és a hipotüposziszt, e két intermedialis alakzatot csupán grammatikai és formális, nem pedig funkcionális értelemben tekintem transzhisztorikus jelenségnek. Külön hangsúlyoznám, hogy ezeknek „az” alakzatoknak az itt tárgyalt hatásmechanizmusai a legkülönbözőbb művészeti-filozófiai diskurzusokba íródnak bele, viszont ebben a tanulmányban kiemelt funkcióik alapvetően csak akkortól kezdődően válnak virulensekké, hogy a művészetek megtapasztalási módozataira rákérdező vizsgálatok középpontjába a művészeti formák időbeli létmódja kerül.

Mint közhírt, nagyjából a 18. század közepétől kezdődően a művészetekre irányuló vizsgálatokban az alkotások létmódját időbeliségük perspektívájából kezdik el értelmezni. Hosszadalmas bizonyítás helyett legyen elég e helyen példaként Lessingre utalni, aki a *Laokoón*-ban költészet és képzőművészet esztétikai hatásmechanizmusainak pozitív különbözőségét az időbeliség tengelye mentén vélte megragadhatónak. Ez azt jelenti, hogy e művészeti ágak (részben a befogadás szempontjából artikulált) hatásmechanizmusainak különbözőségét úgy értelmezi, hogy a már csak megszorításokkal mimetikusnak tekintett művészi alkotás befogadása maga is egy időbeli folyamat függvénye. Közhelyszerűen ez annyit tesz, hogy míg a festészet és szobrászat fiktív tárgyiasságai a néző előtt egy olyan kiragadott pillanat punktuális teljességeként jelennek meg, amely implikál egy korábbi mozzanatot és előfeltételez egy utána következőt, a költészet által kiváltott jellegzetes hatás az időbeli változás és az olvasói képzetalkotás processzuális jellegében gyökerezik. Lessing azóta is érvényes meglátása abban áll, hogy a nyelvi

alkotások időbelisége nemcsak a megmutatott fiktív tárgyiaságok szintjén érthető, hanem befogadásuk is mozgásként, vagyis időben lezajló folyamatként jelentkezik, mely nélkülöz egy olyan referenciapontot, mint amilyen a látvány egysége a képzőművészetekben. Ez pedig a megértés tárgyát is alapvetően meghatározza.

Szinte magától adódik a következtetés, hogy ezzel összefüggésben a látvány és a beszéd közötti fordítás lehetősége válik az esztétikai vizsgálódások megkülönböztetett terepévé, és ettől kezdődően tűnik mindinkább problematikusnak a két médium közötti közvetítés. A következőkben amellet fogok érvelni, hogy e közvetítés „problematikusságának” hangoztatása önmagában válik érvvé és egy bizonyítási eljárás központi mozzanatává, mely nem egyszerűen a tagadás funkcióját tölti be, hanem egyrészt lehetővé teszi a költészet elsődlegességének állítását, másrészt egy sajátos pszicho-retorikai értelmezési sémát hoz létre. Nemcsak arról lesz szó, hogy a képzőművészeti alkotások nyelvi tolmácsolása elvi és „technikai” problémákat vet fel, hanem hogy az erre a kérdésre adott válaszkísérletek olyan diskurzív összefüggésekbe ágyazódnak, melyek elvileg nem tartoznak az esztétikai szférájához.

Az eltört korsó *példája*

Heinrich von Kleist korai vígjátékának, *Az eltört korsó*nak egyik monológját választottam az itt következő elemzés tárgyául. A monológ, amelyet az egyik mellékszereplő mond el, egy képleírás, a címadó eltört korsó leírása. Az elemzés során azokat az összefüggéseket járom körül, amelyeket ez a szövegrész látvány és beszéd, képi és hangsúlyosan nyelvi megjelenítés közötti közvetítésben feltételez.

A filológiai kutatások rámutattak, hogy a vígjáték „ötletét” egy francia rézkarc¹ adta; a drámában szereplő leírás tekinthető a rajz és a dráma közötti viszony fikciós újra-megisméltlésének is. E filológiai érdekesség említésén túl azonban a Kleist-filológia nem vizsgálta, hogy a szöveg miként viszonyul a közvetítés, a kép leírásának kérdéséhez és mindez milyen poétikai következményeket von maga után. Bárhogy is legyen, a drámában szereplő képleírást címbeli kiemelése a szöveg kitüntetett helyévé teszi. De lássuk a leírást:

MÁRTA ASSZONY Látják ezt a korsót, nagyuraim?

Látják a korsót?

ÁDÁM

Látjuk, persze.

MÁRTA ASSZONY Semmit

Se látnak, már bocsánat, mert a korsók

Legszébbike kettétört, cserepekre.

Itt egy lyuk, no lám, itt Németalföld

¹ Jean-Jacques André le Veau *Le juge ou la cruche cassé* (A bíró, avagy az eltört korsó) című rézkarcával Kleist Heinrich Zschokénál találkozott svájci tartózkodása során.

Összes tartományát épp a spanyol
 Fülöp királynak adták át. Talárban
 Ötödik Károly császár áll emitt: most
 Két lábszára mered csak. Itt Fülöp
 Térdelt, és fogadta a koronát: benn
 Van most a korsó fenekén, fenékig.
 S e hátsó fele sem kíméltetett.
 Amott két nénikéje, franciák
 S magyarok királynői, meghatottan
 Dörgölték szemüket; ha egyiket még
 Látjuk, keze mint emeli a kendőt,
 Csak olyan mintha önmagát siratná.
 S a kíséretben Philibert: a császár
 Védte meg e csapástól, keze kardja
 Markolatán, de hullania kell, mint
 Maximiliánnak – győz a ripők kéz,
 Mely elütötte lent a kardokat!
 Itt középen szent süvegével Arras
 Érsekét láttuk egykor, őt az ördög
 Mindenestül elvitte, már csak árnya
 Hull hosszan a padlatra. Körben álltak,
 Lent a testőrök sűrűn alabárdal,
 Lándzsával mind; s látják, a brüsszeli
 Főtér házai sorakoztak itt, még
 Kandit is egy ablakból egy kíváncsi:
 Hanem hogy most mit lát, azt nem tudom.²

Ekphraszisz

Ha a leírást meghatározó retorikai alakzat nevére kérdezzük rá, bajba kerülhetünk, mivel úgy tűnik, Márta asszony „beszámolója” egyszerre az „ismeretközlés alakzatai”³ közé sorolt két, egymástól csak részben megkülönböztethető retorikai

² Heinrich von KLEIST, *Az eltört korsó*, ford. Tandori Dezső, in Uő, *Drámák I*, Jelenkor, Pécs, 1998, 157–158; Heinrich von KLEIST, *Werke und Briefe in vier Bänden*, 2. Aufl., Berlin und Weimar, Aufbau Verlag, 1984.

³ Kibédi Varga Áron a nyelvhasználat szempontjából az alakzatokat két nagy csoportra osztja. „Egyik oldalon a dagályos ismétléssel jellemezhető *kommunikatív alakzatok*, az érintkezés alakzatai állnak; a másik oldalon az *ismeretközlés alakzatai*, melyek a valóság leírását szolgálják.” (kiemelés tőlem) KIBÉDI VARGA ÁRON, *A realizmus alakzatai (Zeuxistól Warholig)*, ford. Házás Nikoletta, in *Az irodalom elméletei*, IV, sorozatszerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1997, 137. Ennek a felosztásnak nyilván kizárólag heurisztikus érték tulajdonítható, hiszen

válfaianak is eleget tesz: a hüpotüposzisz és az ekphraszisz⁴ alakzatának. Ez a kérdés természetesen nem csupán az osztályozhatóság vagy a besorolás szempontjából érdekes. A tét sokkal nagyobb, mivel éppen annak a „jelölőnek” a státuszáról van szó, amely, mint már említettem, a dráma értelmezése szempontjából kitüntetett szerepet tölt be.

A hüpotüposzisz⁵ „szándéka szerint láthatóvá tesz” (137). Jellemzője, hogy – mint beszédet – egy személyhez intézik, aki a nézőt/hallgatót helyettesíti. A hüpotüposzisz az elbeszélés egy hangsúlyos pontján fordul elő. Amikor az elbeszélés egy úgynevezett krízisponthoz ér, ezen alakzat révén az elbeszélő – azáltal, hogy a közönséghez fordul – mintegy megszakítja a történet elbeszélését, hogy az így „megállított képnél” a hallgatóság elidőzhessen. Tehát a hüpotüposzisz az elbeszélői szünet egy fajtájának számít: míg az elmondás ideje végtelenül megnő, a történet ideje teljességgel állni látszik. Azáltal, hogy a deixis lehetőségeivel él, „a múltbéli események a megszólított szemében – paradox módon – egyszerre lesznek képek és élő, megindító események”.⁶ Ez az alakzat tehát kettős hatást vált ki. Egy érzelmi reakció kiváltását célozza, miáltal egy olyan „gondolati kép” (139) jön létre, amely egyszerűen egy történetet képpé „dermeszt” (138), történések sorozatát egyetlenegy konfigurációba rántja egybe, „az elbeszélést képpé alakítja” (137). „Megállítja az időt” (140); viszont funkciója nem merül ki abban, hogy „a cselekményt lelassítja” (uo.), ami által a néző/hallgató elidőzhet ennél a képnél. Hatása radikálisabb ennél, mivel a hüpotüposzisz olyan beékelte képnek számít, amelynek a „láthatósága” felfüggeszti a narratív időt. A történések olyan panoptikumká alakulnak, melyek hatásosságát azok sajátos időtlensége adja. A hüpotüposzisz által megmutatott ezek szerint zárványt hoz létre az időben; ezáltal hatásossága nem a narratív szegmentációból, hanem éppen ellenkezőleg, egy emlé-

még a „legnyilvánvalóbban és legteljesebben deskriptív alakzat”, a *hüpotüposzisz* is „egy másik személyhez szól, aki bennünket, olvasókat-nézőket helyettesít”. A Kibédi Varga által szorgalmazott felosztás tehát eleve abból indul ki, hogy az alakzatok mindkét osztályába tartozók eleve „kommunikatív” funkciót töltenek be (ebből a szempontból a megszólítás, az aposztrophé és az ekphraszisz között aligha tehetnénk bármi különbséget). Ez a „kategorizálás” a (nyilvános, vagyis eleve az oda- vagy elfordulás formájaként értett) beszéden belül – mint a tárgyhoz és mint a közönséghez fordulás kettőssége – mutatja fel a „kommunikatív” és „deskriptív” alakzatok közötti különbséget.

⁴ A tanulmány célkitűzéseiből következően az ekphraszisz mint „irodalmi műnem” által felvetett történeti és ismeretelméleti problémáknak csak egy egészen lehatárolt szeletével foglalkozom. Egy átfogó áttekintéshez vö. Gottfried БОЕИМ, *A képleírás. A kép és a nyelv határaitól*, in *Narratívák 1. Képelemzés*, szerk. ТИОМКА Beáta, Bp., Kijarat, 1998.

⁵ A következő meghatározások során elsősorban Kibédi idézett tanulmányához tartom magam. Az oldalszámok a szövegben erre a szövegre vonatkoznak.

⁶ *I. m.*, 139. Kibédi itt szinte szó szerint idézi Fontanier-t: „L'hypotypose peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante.” Pierre FONTANIER, *Les figures du discours*, Paris, Éditions Flammarion, 1977, 390.

kezetes konfigurációnak a felmutatásából ered, amelyhez mindig már csak visszatérni lehet. Ugyanakkor meghatározása szerint ez az alakzat „aktualizál” (139): egy olyan pillanatot „fest” le, amely mindig most van. „Elevensége” nem egy történeti időpillanatra való rámutatásból ered, hanem a felidézett pillanatra mutat rá olyanként, amely éppen most „zajlik”, és amely ebből következően minden lehetséges „itt és most” pillanatban és ugyanakkor sohasem történik meg. Jó példa lehet a hűpotüposziszra az első színész monológja a *Hamlet*ből (Priamus halálának leírása, Hecuba sikolya, mikor látja férjét elesni).

Az ekphraszisz funkcióját tekintve különbözik a hűpotüposzisztól. Ez az alakzat „nem az elbeszélés bizonyos pontjára irányul” (140), hanem valóságos vagy képzelt képek nyelvi tolmácsolását célozza. „Az ekphraszisz intertextuális és parazita metaműfaj, léte valamely más művészi formához kötődik.” (139) Az ekphraszisz tolmácsolása „ellentmondásos”, jegyzi meg Kibédi, mivel a leírás maga is nyelvi játék; „a megszólított egyszerre két művész munkáját csodálja: azét, aki a képet megfestette, és azét, aki ilyen jól le tudta azt írni.” (141)

Mit jelent mindez a korsó leírására nézve? Márta asszony beszéde az ekphraszisz kitűnő példája. A monológ látás és beszéd szétválásából indul ki. A korsó töredékes rajza nemcsak ráutalt Márta asszony „helyreállító” beszédére, hanem végső formáját éppen e beszéd által nyeri el. „Semmit sem látnak / a semmit látják, a cserepeket látják” – mindaz, ami a tekintet számára feltárul, az a torzó és a cserepek, melyek összessége nem adja ki a korsót. Nemcsak azért, mert a korsó létmódja nem annak eszközrűségéből következik, sem pedig az anyagból, amelyet elkészítéséhez (el)használtak. Az agyagból, a cserép anyagából és egyes részeitől nem lehet a korsóra mint műalkotásra következtetni. Nem azért „semmi”, amit látnak, mert ténylegesen nem látnak, hanem mert nem a korsót látják. A leírás nem egyszerűen hiánypótlás. Márta asszony a korsón tátongó lyukat írja le, de ez a leírás nem áll annak helyére, nem kiegészíti a félig látható rajzolatot. Sőt, mint ha a lyuk tátongó üressége maga is a korsó része lenne. „És pontosan itt a lyukon, ahol most semmit [nem látnak], adták át Németalföld összes tartományát” – kezdi a leírást. Ebből még arra lehetne következtetni, hogy ez a „semmi”, amit leír, „valami” helyett áll, ami éppen most, egy eset⁷ véletlene folytán ugyan nincs a helyén, de a leírás és a látás szempontjából ez ugyanolyan véletlenszerű, mint az ok, a (le)esés, amely ezt a hiányt előidézte. De az indító mondat után, ahol a láthatóság és a (tárgyi értelemben vett) jelenlét probléma nélkül kapcsolódik össze, a következő mondatokban e kettő közötti viszony, láthatóság és jelenlét viszonya alapvetően átértelmeződik. „Itt állt talárban Ötödik Károly császár: Belőle már csak a lábái állnak. / Itt térdelt Fülöp, és a koronát fogadta: / a korsóban fekszik fenékgig, / És abba is belerűgtak (Stoß).” Márta asszony leírása olyanformán

⁷ A vígjáték első szóváltása Licht írnok és Ádám bíró között az esés/eset szójátéokra hajaz. Tandori fordítása kielezi ezt. Így ami a német szövegben inkább rejtett háttér-metaforaként működik – az (el)esés, a (véletlenszerű) eset, a (példaértékű) eset és a bűnbeesés jelentéseinek egymásra rímeltetése révén –, a magyar fordításban nyilvánvalóvá válik.

dramatizálja a „semmit”, a hiányzó kép leírását, hogy a „képen” mintegy az a lökés, impulzus („Stoß”) is megjelenik, amely azon sosem volt „látható”. A leírás mozgalmasságát ez a „lökés” adja, amely a leírást immár nem helyreállításként értelmezi, hanem annak a „traumának” a beíródásaként, amely – miközben széttroncsolta a korszót – egyben lehetővé tette a kép (nyelvi) megjelenését. A „Stoß”, amely ebben a mondatban még meglehetősen vidám jelentésben áll (mint fenékre billentés), a következőkben „(kard)csapás” jelentésben tér vissza. „A császár fogja fel” a Philibert-nek szánt „csapást” („Stoß”), aki a kardjára támaszkodik, de „neki is hullnia kell, [mármint Philibert-nek] ugyanúgy, mint Maximiliánnak”. Márta asszony kommentárja két sikot montíroz egymásra: a korszón látható történetet és a korszó történetét; e kettő a „lökés, rúgás, csapás” („Stoß”) és az „(el)esés” – egyben mint „meghalni”, „elbukni” – („Fall”, „fallen”) szavak szemái révén kapcsolódik egybe. De, és ez ennek a leírásnak a döbbenetes hatása, mindez *nem* úgy történik meg, hogy a hiányt, a „semmit” kiváltó lökés a korszó rajzolatán *is* megjelenik, hanem a rajz legsajátosabb jellegzetességeként áll elő. Mintha ez az utólagos és a korszót széttroncsoló fenyegetés hívná elő azt, ami a rajzon elrejtve mutatkozik meg: Philibert kardra támaszkodásában a kard óvó erejét és a védekezés hiábavalóságát, az alakok közötti viszonyok intenzitását, a középkori hatalmi viszonyok hívalkodó „reprezentatív nyilvánosságát” (Habermas), a hatalom színpadiasságát, az elmúlás kikerülhetetlenségét és melankóliáját. Ez az átértékelődés, amely Márta asszony ekphrasziszában megtörténik, a monológ tizenötödik sorában csúcsozódik ki: a franciák és a magyarok királynői „olyan, mintha magukat siratnák”. A leírás nem valami helyett áll, nem állít helyre egy már nem létező képet, hanem – éppen annak széttroncsolása árán – a leírásban áll elő ez a kép a maga teljességében. Az ekphraszisznak kettős hatása van: egyrészt ha a rajzolat „ábrázolt” valamit, mégpedig egy társadalmi berendezkedés konstitúcióját, a törvény drámai és dramatizált eredetét, a leírás „eltünteti” ezt az utaló viszonyt. Ami a „korszók legszebbikén” megjelenik, az – éppen a „lökés” révén – függetlenül minden már-létezettől. A törés, amely elpusztította a korszót, oly módon költözik be a képbe, mint amely azt a saját igazságába helyezi. A kép története sajátos élnélségre tesz szert, minden egyes mozzanata beszédes lesz. A leírás ideje oszcillál a látható „semmi” és aközött, ami látható volt. De az, ami volt, az nem az elmúlttal egyenértékű. »A volt«, írja Heidegger, abban különbözik az elmúlttól, hogy ez utóbbi »a többé-már-nem-létezőt«, ellenben az a »még-létező létet« jelöli.⁸ Az ekphraszisz a „volt”-nak ezt a dimenzióját nyitja meg, amely a (le)írás ideje. Az „önmagát sirató királynők” ennek a nem látható láthatóságnak az allegóriái. Ez az impulzus tagadja a láthatóságnak a közvetlen jelenlét értelmében vett jelen-

⁸ Samuel WEBER, *Der posthume Zwischenfall. Eine Live Sendung*, in *Zeit-Zeichen. Aufschübe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit*, hrsg. von Georg Christoph TOLEN, Michael O. SCHOLL, Acta Humaniora, é. n. Magyarul UÓ, *A posztumusz incidens. Élő közvetítés*, ford. Török Ervin, in LkKT 10. A Heidegger idézet helye: Martin HEIDEGGER, *Grundbegriffe*, Gesamtausgabe, Band 51, Frankfurt a. M., 1981, 86.

tését, amely a látást empirikus regisztrációs folyamatként gondolja el. De „funkciója” nem merül ki ebben a tagadásban. Hiszen azáltal, hogy a korsó rajzolatát a „volt” dimenziójába helyezi, annak egy, az elpusztíthatatlansághoz közelítő állandóságot kölcsönöz. Ami megjelenik, az olyan megmutatkozás, amely ebből a törésből áll elő. A „Stoß” – az impulzus, amely konkrétan, fizikai értelemben semmisíti meg – nem egyszerűen elpusztítja a korsó rajzát, hanem a rajz a „lökés” által „elrejt” és elváltoztatja magát is”.⁹ A műalkotás eredetében egy pár sorral ezután ez áll: „[a] létező el-nem-rejtettsége sohasem pusztá kéznél-levő állapot, hanem esemény. Az el-nem-rejtettség (igazság) nem a létező értelmében vett dolgok tulajdonsága, s nem is a mondatoké.”¹⁰ A korsó (rajza) nem „kéznél-levő”. Ez a „terminus” az eszközserűséget nevezi meg. Ahhoz, hogy a mű műszerűsége elgondolhatóvá váljék, ahhoz nem az eszközserűségből kell kiindulnunk, amely a minket körülvevő „dolgok” használatukban való feloldódására vonatkozik. A megbízhatóság,¹¹ ahogy ismerőségünkben feloldódnak a minket körülvevő tárgyak, rámutatnak az „eszközök” sajátosságára. De az eszközök „igazságát”, amely nem oldódik fel a pusztá kéznél-létben, a mű mutatja meg, mivel az nem egyszerűen az eszköz használatára vonatkozik, hanem arra a világra, amelyben az illető eszköz, ebben az esetben a korsó, valahogy megjelenik. A mű, mondja Heidegger, nem „az eszköz szemléltetésének a módja”.¹² Megjelenése eseményszerű, amennyiben a műben az „igazság lép működésbe”.¹³ A műalkotás eseményszerűsége, amit Heidegger (egy világ) „felállítás(á)nak” nevez, abból következik, hogy a mű nem gondolható el az adekváció, a már adott tárgyiságoknak való megfelelés értelmében. A „mű ahhoz a területhez tartozik, amelyet önmaga nyit meg”,¹⁴ ahhoz a világhoz, amely „az örökkön nem-tárgyi, amelynek mindaddig részei vagyunk, amíg a születés és a halál, áldás és átok pályái a létebe vonva megtartanak minket”.¹⁵ A műlétet viszont, és az itt vizsgált szövegrész szempontjából innentől kezdve válik

⁹ Martin HEIDEGGER, *A műalkotás eredete*, ford. Bacsó Béla, Bp., Európa, 1988, 85.

¹⁰ HEIDEGGER, *i. m.*, 86.

¹¹ „Az alkalmasság az az alapvonás, amelyből ez a létező ránk pillant, azaz szembeötlik és ezáltal jelen van, s ily módon éppen ez a létező. Az ilyen alkalmasságon alapul mind a formaadás, mind a vele eleve adott anyagválasztás és ezzel az anyag és forma szerkezetének az uralma. [...] Így az eszköz félig dolog, mert a dologiság határozza meg, és mégis több annál; félig műalkotás, és ugyanakkor kevesebb ennél, mert nélkülözi a műalkotás önelégültségét.” *I. m.*, 49–50 (kiemelés az eredetiben). A heideggeri kritika tulajdonképpen tárgya az „anyag és forma szerkezetének az uralma”, pontosabban a nyugati gondolkodásnak az a jellegzetesége, amely a dolog, az eszköz és a mű fogalmát, a (minden) létezőről való gondolkodást az eszközserűségből, az alkalmasságból vezeti le. Mindhárom dolog-fogalom (mint tulajdonságok hordozója, mint érzetsokféleségek egysége, és mint megformált anyag) „rátamad” a dologra.

¹² HEIDEGGER, *i. m.*, 60.

¹³ HEIDEGGER, *i. m.*, 62.

¹⁴ HEIDEGGER, *i. m.*, 68.

¹⁵ HEIDEGGER, *i. m.*, 72.

igazán beszédessé Heidegger analízise, az tünteti ki, hogy az ily módon „feltáruoló” világ maga sem kéznél-levő. A „világ”, amely a műalkotásban „nyílik meg”, nem úgy adódik, mint ami maga kimerülne a pusztta megjelenésben. A műalkotás sajátossága az, amit Heidegger a „világ” és a „föld” „vitájának” nevez. Míg a „világ” „felállítás”, vagy a szöveg egy másik metaforájával a „tágasság elrendezése”, egy földhözragadtabb megfogalmazással élve: összefüggésrendszerek előállása, addig az, amit előállít – a „föld” –, megvonja magát az előállítástól. „A föld nem egyszerűen elzártság, hanem az, ami rejtőzőként lép elő.” A műalkotás által felállított világ és a rejtőzőként előlépő föld viszonya olyan „vita”, amely e „kettőt” egymásra vonatkozásként „mutatja meg”. Ezt a „vitát” úgy határozza meg, mint „történet”. Kérdés, hogy miként kell értenünk ezt a történetet (vagy „eseményt”).

A heideggeri analízisben szerepel egy kitérő, amely csak futólag tűnik fel, és amelynek mintha pusztán annyi szerep jutna, hogy egy példán vezessen be egy olyan összefüggést, amely levetkőzte a példaszerűséghez kapcsolódó esetlegességét. A későbbiek során a szöveg továbblép az öt sokkal jobban érdeklő kérdésekhez. *A műalkotás eredetének* arra a passzusára gondolok, amely mintha egy gyors utalás szerepét töltené be a hegeli diktumra, a művészet múltkarakterére, és amely mintha emfatikus felidézése lenne Márta asszony eltört korszója fölött érzett gyászának.

Bármily nagy legyen is a hatásuk [a műveké] és az őket övező tisztelet, bármilyen jó állapotban maradtak is fenn, és értelmezésük lett legyen bármennyire meggyőző is – elhelyezésük a gyűjteményben megfosztja őket saját világuktól. De még ha igyekszünk is megakadályozni, hogy a műveket kiragadják saját környezetükből, például elzarándokolva a paestumi templomhoz vagy a bambergi dómhoz – azt kell látnunk mégis, hogy a meglévő művek világa már szét hullott.

*A világtól való megfosztottság és a világ felbomlása többé már nem fordítható vissza. A művek többé már nem azok, amik valaha voltak.*¹⁶ (kiemelés tőlem)

Közvetlenül e rész után a szöveg rátér arra a kérdésre, hogy a műalkotásban miként történik meg az „igazság”. Az eszközök alkalmassága az igazságnak (el-nem-rejtettségeknek) a műalkotásban megtörténő eseményszerű előállításával van szembeállítva. Ennek a szembeállításnak a „felhajtóerejét” az eszközök megtapasztalható, unalomig ismert, mondhatni tolakodó közvetlensége és a műalkotások eltűnt vagy letűnt „világa” közötti feszültség adja. Míg az előbbit az „itt és most”-ban megtapasztalható jelenléte jellemzi – mint ami fölött rendelkezünk –, az utóbbi, mondja Heidegger, ebben az értelemben „többé már nem” létezik, vagy Benjamin kifejezésével, elvesztette az „auráját”; és az is kérdéses, hogy rendelkezett-e valaha is ezzel – feltéve, ha azt egy bizonyos időpontban megtapasztalhatóként értjük.

¹⁶ HEIDEGGER, *i. m.*, 67.

Viszont – ahogy az „elmúlt” és a „volt” szembeállítására révén világossá vált – ez a „többé már nem”, a „felbomlott”, a „megfosztottság”, vagy ami „széthullott” (ahogy eltörtött Márta asszony korsója is), nem a felszámolódással egyenlő. A „széthullás”, a műalkotások „auratikus” értékének az eltűnése, vagy ami a későbbiekben „törésként” lesz megnevezve,¹⁷ teszi lehetővé a műalkotás tulajdonképpeni előállítását. Nem hiszem, hogy ennek a „törésnek” a lényege megragadható lenne, ha azt tisztán átvitt értelemben gondoljuk el. A szöveg rejtett „heliotropizmusa”¹⁸ az olvasó figyelmét is a láthatóság kérdése felé fordítja: azt, ami a műalkotásban feltárul, egy olyan „törés” állítja elő, amely nemcsak, hogy nem látható, hanem a mű empirikus („kéznél-levő”) láthatóságát is lerombolja. Ugyanakkor ez a nem látható láthatóság, amelyből az elmúlás melankóliája árad, és amely a művek legsajátabb közegét adja, teszi egyáltalán lehetővé, hogy az, amit Heidegger a „sors pályáinak” nevez, megnyíljon. Ebben a fantasztikus küzdelemben, amelyben az eltűnés előállít, „széthullott világuk” adja a művek ragyogását, a törés egybetart (vagy a felejtéstől átjárt „[meg]emlékezés” / „emlékezet” [„Andenken”]) gyűjtő munkája emeli a dolgokat igazságukba, az idő és a fény (vagy a látás) allegorikus figuráié a főszerep.¹⁹ A „törés”, a szétválás tapasztalata azért bír alapító erővel, mert képes egybekapcsolni két, önmagában összeférhetetlen dimenziót: a látás az emlékezés adománnyá válik, ebből következően pedig a „megjelenés” az elmúlásnak kitett emlékezés rekuratív mozgásává minősül át. A mű referenciaszerű vonatkozásainak az eltűnése összekapcsolódik a műalkotás „világának” a megjelenésével, és ez egyben e vonatkozások „láthatóságának” vagy pedig látható megmutatkozásának a sérülését is implicálja. A látás a műalkotás esetében, ha Heidegger ekphrasztikus leírását követjük, egyfajta sérülésből áll elő, amely éppen ebből következően képes szert tenni szükségszerűségére. Egészen hasonlóan ahhoz, ahogy *Az archaikus Apolló-torzó*ban a szobor visszapillant a nézőre, és ez a „visszacsavart” pillantás

¹⁷ „A vita nem [olyan] törés, mely pusztá mélységek kitérülése, hanem a vitázó felek összetartozásának bensősége. Ez a törés a szembenállók okszerűen egységük származásába taszítja.” *I. m.*, 98.

¹⁸ A kifejezést Derrida *Fehér mitológiájából* vettem kölcsön. Jacques DERRIDA, *A fehér mitológia. A metafora a filozófiai szövegekben*, ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán, in *Az irodalom elméletei*, V, sorozatszerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1997. A Heidegger-szövegek heliotropizmusa az olyan, központi jelentőségű (nem-)fogalmakban válik nyilvánvalóvá, mint amilyen például a „Lichtung”, a „világítás” vagy „világító tisztás”. E metaforák teremtik meg a fénynek, a (bevilágított és megvilágított) térnek és az igazságnak (mint el-nem-rejtett-ségnek) azt az összefüggérendszerét, amely az igazság-kérdést – akarva-akaratlanul – a látás fenomenológiájával kapcsolja össze.

¹⁹ Ez a tanulmány (célkitűzéseiből következően) csak érintőlegesen foglalkozhat *A műalkotás eredetével*, ezért ezt az állítást nem áll módomban részletes elemzéssel alátámasztani. Egy behatóbb vizsgálódás viszont könnyedén kimutathatná, hogy az idő és a látás kategóriáinak implicit feszültsége miként vonul végig a teljes szövegben.

parancsol, pontosabban „paranca” szükségszerűként tételeződik, a „világítás” azért „esemény”, mert fénye nem a nap közömbös világosságából, hanem az eltűnésből, a többé már nem láthatóságból, mondhatni az eltűnésen túlról árad.²⁰ A látás fakticitását nem az ideák örök világára való utalása haladja meg. Az, hogy a műalkotásban valami olyasmi tárul fel, ami túlmutat megjelenésének esetlegességén, valami olyasmit „nyit fel”, amihez ő maga is odatartozik, és ebből következően képes parancsolni (vagyis az igazság „megtörténésevé” válik), abból a sérülésből, veszteségből, törésből fakad, amelyet a „láthatósága” elszennved, és amely a – voltaképpen fölösleges, mert lehetetlen – „óvás”, megőrzés és „összeszedés” dimenziójától válik függővé. A mű „láthatósága” egy olyan temporális mozgás függvényévé válik, amelyet az a törés nyit fel, amely a mű pusztulása árán elérhetővé teszi azt a megemlékezés rekuperatív mozgása számára. Egyáltalán nem véletlen, hogy Heidegger éppen a költészetben pillantja meg a művészet lényegét: hiszen egyedül a nyelv „képes” egy ilyen temporális törés felnyitására. E temporális szakadás működésének legjobb leírása azonban nem Heideggernél, hanem egy amerikai szerzőnél, Cullernél található, aki „apoztrophikus modalitásként” nevezi meg,²¹ mely „megteremt egy diszkurzív eseményt”.²² A „törés” mutatja meg „műalkotásként” a korszót és a korszó rajzát; olyan műalkotásként, amely éppen e „törés” révén teljesebbé válik, válik egy imaginárius és permanens helyreállítás (nem-)helyévé.

²⁰ Egy „megvilágító” példa arra a viszonyra, amely – noha nem a műszerűség elgondolhatóságának viszonylatában – a látást az igazság és az esemény kérdéskörével összekapcsolja: „[a] veszély fordulata hirtelen történik. A fordulatban a lét létének világító tisztása hirtelen kiviláglik. A hirtelen fénybe borulás a villám. Önmagát az általa és benne hozott fényességbe helyezi. Ha a veszély fordulatában a lét igazsága villámlik, akkor a lét lényege világlik. Akkor a lét lényegének igazsága betér.” Martin HEIDEGGER, *Die Technik und die Kehre*, Pfullingen, Neske, 1988, 43. Idézi WEBER, *i. m.*

²¹ „Az aposztrophikus diadalra jutásának példájaként határozhatók meg például azok a költemények, amelyek teljesen megszokott módon a temporális oppozíciót egy fikcionális, non-temporális oppozícióval cserélik fel, azaz a referenciális temporalitást a diszkurzív temporalitásával helyettesítik. [...] [V]alami egykor jelenlévő veszve vagy eltűnőben van; ez a veszteség elbeszélhető, de az időbeli szekvencialitás visszafordíthatatlan, akárcsak maga az idő. Az aposztrophé kimozdítja ezt az irreverzibilis struktúrát azzal, hogy kitörli a jelenlét és távollét közötti oppozíciót az empirikus időből és a diszkurzív időbe helyezi át. Az A-tól B-ig való temporális mozgás az aposztrophé internalizációja által az A és B közötti visszafordítható váltakozássá válik: a jelenlét és a távollét játékát immár nem az idő, hanem a költői hatalom irányítja.” Jonathan CULLER, *Aposztrophé*, ford. Széles Csongor, in *Helikon*, 2000/3, 383–384.

²² CULLER, *i. m.*, 387.

...és hüpotüposzisz

Abból indultam ki, hogy az eltört korsó leírásának két, egymástól eltérő olvasata adódhat, attól függően, hogy a XIX. századot megelőző „retoriko-patetikus” tradíció²³ által felkínált, az „ismeretközlés két alakzatának” egyike vagy másika felől olvassuk. Mindenesetre a továbbiakban is fennáll a kérdés, hogy miben áll a különbség, amely a korsó rajza leírásának e kettős olvashatósága közé ékelődik. Ugyanis egyik alakzat sem „ír le” semmit, legalábbis abban az értelemben nem, ahogy a leírást – például a XIX. század realista regényeinek leírásait – általában elgondoljuk. Mindkét alakzat működésétől idegen az úgynevezett visszatükrözés elmélete. Noha a referencialitás kérdése esetükben eltérő módon merül fel, mindkettőben közös, hogy „sikerük” vagy „sikertelenségük” egyáltalán nem abból következik, hogy mennyire felelnek meg egy rajtuk kívül álló, előzetesen létezőnek.

A különbség abból következik, hogy a „leírás” két alakzata különböző *funkciókat* nevez meg. Ha a monológot ekphraszisznak tekintjük, akkor azt olyan kicsinyítő tükröként fogjuk fel, mely a szöveg *egészével* létesít értelmezői viszonyt, és az olvashatósága metafikciós – nem pedig narratív szekvenciaként betöltött – szerepéből következik. A másik esetben viszont narratív értéke felől ítéljük meg. E két alakzat egymástól narratív funkcióját tekintve különbözik. Mikor hüpotüposziszként olvasom, akkor e leírást olyan (beszéd)aktusnak tekintem, amely egy (hamisnak bizonyuló) vád alátámasztásaként szolgál. A leírás a szöveg fikcióján belül a vádemelés részeként jelenik meg; tétje az érzelmi meggyőzés, vagyis egy hangsúlyosan nyelvi aktus végrehajtása, a példán vagy megmutatás révén történő *bizonyítás*.

Az ekphraszisz működésének eminens értelmét (ebben a kontextusban) a műalkotás által felállított „világ” és az általa előálló „föld” „vitájának” heideggeri analízisében véltem megragadhatónak. A kép „törése” nyitja meg az alakok láthatóságát. A „törés”, miközben „kioldja” a képet a kéznél-levőség tárgyszerűségéből, a műalkotás elő-állítását olyan „eseményként” határozza meg, amely úgy helyezi vissza a megmutatottat a világába, hogy e „visszahelyezés” révén lép elő egyáltalán a műalkotás világa. Ebben az értelemben az ekphraszisz „munkájának” előreható értelme van, mivel az a „sokk” – ez a heideggeri analízisben a műalkotások aurájának eltűnéseként jelentkezik először; ez az állítás továbbgyűrűzik a „törés” metaforájába –, amely a művet világunk többi tárgya közé sorolja, teszi egyben lehetővé imaginárius „feltámadását”, azt, hogy a léte „gyarapítsa”.

A hüpotüposzisz e „képleírás” egy másik összefüggésrendjét állítja előtérbe. Ádám bíró megnevezi a peres tárgyat („A tárgy egy korsótárgy”, „Korsó: ismeretes” DI. 155), a felperes azonban ragaszkodik ahhoz, hogy azt „meg is mutassa”, azt hangoztatva, hogy a jelenlevők nem látják a korsót. A „leírás” azonban nem a tárgyat, hanem annak eltörését idézi fel. Mint hangsúlyoztam, a korsó a „törés” metaforikáján keresztül jelenik meg: ebben az összefüggésben nemcsak az fontos, hogy elveszti „ismeretességét”, tárgyszerűségét és pozitivitását, hanem hogy

²³ KIBÉDI VARGA Áron, *i. m.*, 141.

bűnjellé válik. Ezáltal pedig kísérteties lesz. Ez az egyszeri pillanat, a korsó eltö-rése, egyértelmű szemiotikai funkcióval ruházza fel a korsót (tudniillik bűnjellé alakítja), mely ezáltal fontosságot és a „neki” szolgáltatott igazság formájában ha-tározott jövőidejűséget nyer. A korsónak az igazságszolgáltatás döntésében újra „vissza kell térnie”. A leírás időszembesítő technikája azt hangsúlyozza, hogy a bíróság elé vitt cserepek nem maga a korsó, tudniillik az végleg eltört, ő pedig a kor-són ezt a *véglegességet* akarja megmutatni. A korsó pótolhatatlan, nem értékét, hanem létezését tekintve; a felperest ért kár emiatt felbecsülhetetlen, ezért az őt megil-lető elégtétel is mérték nélküli kell hogy legyen. A „véges” időnek ezt az abszolút „értékkeremtő” erejét hangsúlyozza a korsó hüpotiposziszként történő leírása, mely egy kiragadott pillanat kísérteties totalitásába rántja egybe a korsó történe-tét. Kísértetiessége abból következik, hogy e rész egyszerre tételezi e törés abszo-lút véglegességét, és a korsó szimbolikus újra-megjelenésének, „helyreállításának” szükségességét.

A hüpotüposzisz, mint már említettem, zárványt hoz létre a narratív időben. Emlékezetes konfigurációba ránt össze egy történetet, amely ilyenformán egy-szerre tűnik képnek és mozgalmas történésnek. Kibédi külön kiemeli, hogy a ké-zikönyveknek a hüpotüposziszra adott példái „meglehetősen erőszakosak és pa-tetikusak”.²⁴ Általában olyan erőszakos jelenetek leírására alkalmazzák, amelyek „megdöbbentő képei”²⁵ panoptikumszerűen állnak az olvasó előtt/elé, amelyek-nél el lehet időzni, és amelyek „elmélkedésre buzdítanak”.²⁶

A hüpotüposzisz tehát egyszerre megindít és elgondolkodtat. Ezt a kettős ha-tást azáltal éri el, hogy az elmélkedő és a „történetté” látás funkcióit megosztja; ugyanaz a „kép” egyszerre az elbeszélés része és „pillanatfelvétel”, amely arra buz-dít, hogy „körüljárjuk”, „elmélkedjünk” róla. Ez az alakzat, mint arról már esett szó, kiemel egy „traumatikus” pillanatot a narratív időből, hogy újra fel lehessen idézni az idő ezen enklávéját.

A hüpotüposzisz – legalábbis abban az esetben, ha *Az eltört korsó* e példáját vesszük alapul – a szöveg „kriptája”. A kifejezést Ábrahám Miklós és Török Mária pszichoanalitikusok írásából, a *Rejtett gyász és titkos szerelemből*²⁷ kölcsönöztem. Ott a „kripta” egy „enklávé” jelent, amelyet a pszichében az „inkorporációnak” nevezett fantázia teremt meg. „Egy elviselhetetlen valóságmozzanat áthelyezését és a léleknek egy elérhetetlen tartományába történő elszigetelését nevezi Török »inkorporációnak« vagy »megőrző elfojtásnak«.”²⁸ Ábrahám és Török az „intro-jekció” – amelyet folyamatként határoznak meg – és egy, ezt megakasztó „fantá-

²⁴ KIBÉDI VARGA, *i. m.*, 138.

²⁵ KIBÉDI VARGA, *i. m.*, uo.

²⁶ KIBÉDI VARGA, *i. m.*, uo.

²⁷ ÁBRAHÁM Miklós–TÖRÖK Mária, *Rejtett gyász és titkos szerelem*, in *Thalassa*, 1998/2–3, 123–156.

²⁸ Rand Miklós bevezetője a könyv negyedik részéhez, *i. m.*, 126. Külön kiemelendő, hogy a konzerváló vagy megőrző elfojtást a szerzőpáros szembeállítja a freudi dinamikus elfojtással. Az előbbire az jellemző, hogy ami elfojtás alá kerül, az kiszakítódik a pszichéből, és mintegy önállósul; az „inkorporációnak” ezért is a következménye az ún. hasadt személyiség.

zia”, az „inkorporáció” szembeállításából indulnak ki. Az introjekció folyamata többé-kevésbé a freudi „valóságelvel” állítható párhuzamba.²⁹ Noha nem határozzák meg pontosan, az introjekció egyrészt a „léleknek” arra a képességére vonatkozik, hogy egy hiányzó tárgyat szavakkal pótoljon,³⁰ továbbá a tárgymegszállások visszavételének képességére. Az introjekció legfontosabb „feladata” ezek szerint annak ellátása, amit Freud „gyászmunkának” nevez. Az „inkorporáció” mint fantázia akkor jelentkezik, amikor a „szubjektumot” olyan veszteség éri, amely nem vethető alá a fent említett gyászmunkának.³¹ „A kifejezhetetlen gyász a szubjektum belsejében elhelyez egy *titkos sírboltot*. Ebben a kriptában (*crypte*) ott van, élve eltemetve, szavak, képek, affektusok emlékeiből összeszöve, a veszteség tárgyi megfelelője, teljes személyként, teljes topográfiával.”³² A „kripta” tehát egy veszteség tagadása során jön létre; fontos, hogy a „szubjektum” nem egyszerűen az őt ért veszteséget „rejtje el”, hanem a másik „titkát”. Az „énideálként” funkcionáló másik „szégyenét” kell eltüntetnie, vagy meg nem történtté tennie. Az ideálvesztés elutasítása kifejeződik úgy, hogy „átveszi a megaláztatást okozó szavak szó szerinti jelentését”.³³ Ebből következően áll elő az, amit a szerzőpáros „fekalizációnak” nevez: úgy lehet a leginkább valamit semmissé tenni, hogy a „melankolikus” magát a „szégyent” kiváltó képzetet, dolgot stb. tekinti elfogadhatónak, sőt egyenesen kívánatosnak. Éppen ezért a traumatizáló képzetekhez való „visszatéréshez” már nem kapcsolódik szégyenérzet,³⁴ hanem a veszteség nyílt hirdetése tűnik a „szubjektum” számára az egyetlen kiútnak.

²⁹ „Ha megegyezünk abban, hogy »valóságnak« nevezünk (metapszichológiai értelemben) minden olyan tényezőt [...], ami a pszichikumban topográfiai módosulást idéz elő – akkor –, a »fantázia« [...] nem más, mint minden olyan reprezentáció, hiedelem, testi állapot, ami az ellenkező hatás, vagyis a topográfiai status quo felé gravitál.” (131.)

³⁰ „Végső soron a még anyai tárggyal telített száj korai kielégülései részlegesen és fokozatosan behelyettesítődnek a száj újabb kielégüléseivel; a száj most nem a tárggyal, hanem a szubjektumnak szóló szavakkal van tele. A mellel teli szájtól a szóval teli szájig tartó átmenet az üres száj közbülső tapasztalatának segítségével valósul meg. Az üres száj szavakkal való megtöltésének megtanulása nem más, mint az introjekció első modellje.” *I. m.*, 133–134.

³¹ „Egy narcisztikusan nélkülözhetetlen szeretettárgy hirtelen elvesztéséről van szó, de a veszteség – természetéből adódóan – tiltja a kommunikációt. Ha ez nem így lenne, az inkorporációnak nem volna létjogosultsága.” *I. m.*, 135. „A *crypte* csak akkor jön létre, amikor a szégyenletes titok a szeretettárgy cselekedeteiben rejlik, és amikor a tárgy a szubjektum számára *énideálként* funkcionál. Vagyis, *ennek a tárgynak* a titkát kell megőrizni, *ennek* a szégyenét kell elrejtetni.” *I. m.*, 138.

³² Fontos, hogy „[a] kripta tartalmazza azokat a – tényleges vagy feltételezett – traumákat is, amelyek felelősek azért, hogy az introjekció nem valósulhatott meg”. *I. m.*, 136–137.

³³ *I. m.*, 138.

³⁴ „Az én tehát végeérhetetlen gyászát nyíltan hirdetni kezdi. Hirdeti a szeretettárgy bánatát, tátongó sebét, világraszóló vétkét [...] Egyetlen eszköz maradt a szubjektum számára ahhoz, hogy titokban újraélessze a tőle elvett paradicsomot: az, ha fájaldmát megpróbálja a tárgynak tulajdonítani, amely elvesztette őt. [...] minél több szenvedésben és megaláztatásban részesül a tárgy (vagyis minél inkább sóvárog az elvesztett szubjektum után), annál büszkébb

A „kripta”, szemben az elfojtás Freud által előnyben részesített műveleteivel, nem a szeretet tárgyához való ambivalens viszonyulás következménye, hanem éppen egy elvesztett énídeálnak a fenntartására irányul. A „kripta” elhelyezése az énbe ezért úgy történik, hogy az ilyenformán „elnyelt” „tárgy” nem minősül az én részének, azzal nem is áll kommunikatív viszonyban, hanem mintegy önálló életet folytat. A veszteség a „szubjektum” számára *titokban* megy végbe: abban az értelemben, hogy nem vesz róla tudomást. De a tudomásul nem vevés, a veszteség semmissé nyilvánítása nem jelenti egyben azt is, hogy az elvesztett, amely az énből folytatja tovább különálló életét, semmilyen változást nem ér meg. A veszteség „kriptifikációja” olyan esemény, amely meghatározó erejét éppen titkos rögzülése által nyeri el. „[A] kripta fantomja visszatér és megkísérti a temetőt, furcsa, érthetetlen jeleket ad neki, arra kényszeríti, hogy szokatlan tetteket hajtson végre [...]”.³⁵ Ábrahám és Török vizsgálatának középpontjában nem is annyira a „sírbold” megképződése, hanem jóval inkább az a folyamat áll, amelyet a „kriptásítás” kivált. Ez a titok a bármilyen áron való megőrzést írja elő; de a titok nem az én titka, hanem a „másiké”, amely „sóvárog érte”, és ez a „vágyakozás” úgy fejeződik ki, mint a bánat és a szenvedés vállalt és nyilvános demonstrációja. Ugyanakkor a titok természetéhez tartozik, hogy a melankóliában szenvedők a „felismerhetetlenségig összezavarják azokat a nyelvi elemeket, amelyek felfedhetnék a titok létét és tartalmát önmaguk és a világ előtt.”³⁶ A „melankolikus” tehát nyíltan hordozza a „másik sebeit”, de a bemutatás, a veszteség akár obszcénnak is ható megmutatása és felmutatása éppenséggel a nem-tudott „titkot” hivatott elrejtteni. Függetlenül a „titok” mibenlététől, ami lehet teljesen banális, vagy annak tűnhet, elsőrendű fontosságát azáltal nyeri el, hogy egy sor (pszichikai, mentális stb.) műveletsort *alapoz meg*. A „kripta” létrejötte tehát kettős működést feltételez. Egyrészt valamit azáltal őriz meg, hogy elrejtje, felismerhetlenné teszi, másrészt beindít egy „normatív inverziós”³⁷ mechanizmust, amely úgy őriz meg valamit, hogy feltétlen cezúrát vezet be az elrejtett „szégyen” és az azt „szégyenné”

lehet az alany arra, hogy »ő (mármint a tárgy) mindezt értem hajlandó elviselni.« Melankóliásnak lenni tehát azt jelenti, hogy bemutatom és mindenki elhítem, milyen nagy az én szeretettárgyam bánata, amiért elveszített engem.” *I. m.*, 143–144.

³⁵ ÁBRAHÁM Miklós–TÖRÖK Mária, *i. m.*, 137.

³⁶ RAND Miklós, *i. m.*, 129.

³⁷ A kifejezést Jan Assmantól, a neves egyiptológustól kölcsönöztem (Jan ASSMAN, *Mózes, az egyiptomi. Egy emléknymom megfejtése*, Bp., Osiris, 2003.), aki a monoteisztikus vallások kialakulásának vizsgálata során alkalmazza Ábrahám és Török elméletét. Assman – Freud nyomán – a kulturális emlékezet „longe durée”-je kapcsán veszi elő ezt a teóriát. A „kriptát” az első monoteisztikus vallás által kiváltott „kulturális sokk” nyomán létrejött, elfojtottként megmaradó traumatikus nyomként értelmezi, amely egyben a később kialakuló monoteisztikus vallások – mint „ellenvallások” – vallási törvényei számára – mint átfordítás az ellenkezőjébe és mint akkomodáció, hozzáillesztés már működő rendszerekhez – megteremti létrejöttük feltételeit. A „mózesi megkülönböztetést”, amely minden egyistenhit sajátja, és amely szakít a többistenhit által feltételezett, a különböző vallási képzetek, gyakorlatok közötti fordíthatósággal, egy ilyen „normatív inverzióknak” tekinti, amely feltétlen különbségek bevezetésével jelöli ki saját vallási és társadalmi terét.

minősítő rendszerek/értéktételezések stb. között. Mégpedig úgy, hogy az ellenkezőjükbé fordítja át ezeket; ezáltal pedig egy sor viselkedési normát alapoz meg, melyek felhajtó erejüket valaminek az elutasításából nyerik.

A „hüpotüposzisz” – mint retorikai alakzat – és a „kripta” – mint metapszichológiai és mint az emlékeztörténetet vizsgáló tudomány kategóriája – más és más tudományterülethez tartoznak; nem is szeretném elmosni a köztük levő kategóriális különbséget, csupán ez utóbbi felidézésével magyarázni az előbbit. A hüpotüposzisz szempontjából azért lehet megvilágító ez az összevetés, mert működésének néhány alapvető jellegzetességére mutat rá. Tudniillik arra, hogy a hüpotüposzisz – szemben az ekphraszisszal – megteremt egy megfoghatatlan előidejűséget, mégpedig azért, hogy elkülönít egy „meglehetősen erőszakos” narratív mozzanatot. A „törés” pillanatát „korszakos”, „visszafordíthatatlan” jelentőségű eseményként tételezi, ugyanakkor ez az esemény mintegy kiválik az időből. Ami a „törés” által implikált cezúrában megnyilvánul, annak szimptomatikus értéke van: egy olyan „sokkra” vagy „traumára” utal, amely „megelőzi” és egyben eltorzítja azt, ami megjelenik. De félreértjük a „szimptóma” természetét, ha egyszerűen azonosítjuk egy utaló funkcióval. Hiszen a „megmutatás” – mint már említettem – a „kripta” működésének nem pusztá velejárója, hanem az általa megkövetelt „megőrzés” lényegi része. Ami folyamatos bemutatásra szorul, az az elszenvedett „veszteség”, „törés” – ennyiben a szimptóma folyamatos *bemutatása* egyet jelent az elszenvedett trauma szembefordításával, a „másik szégyenét” viselő énnel.

A hüpotüposzisz elsődleges hatása az általa felmutatott eseménnyel történő igen erős identifikációs kényszerből ered. Azzal az eseménnyel, amely minden erőszakossága ellenére elfogadhatónak és megismétlendőnek tűnik. Összefoglalva, a hipotüposzisz, szemben az ekphrasztikus leírással, a cselekvésre késztetés mozzanatát is implikálja, mégpedig egy pszicho-retorikai séma mentén. E séma alapját egy veszteség, valamint annak kivetése vagy elutasítása képezi, „módszerét” pedig az elvesztettel valamint annak „szenvedésével” való azonosulás adja. Egy egyszeri esemény felidézése a hüpotüposziszként működő leírásban általa válik „diszkurzívává”, hogy egy ismétlési struktúra alapját képezi: a leírt „meglehetősen erőszakos” történet elveszti időbeli lokalizálhatóságát, mivel megismétlése immár az én cselekvési stratégiájának részévé lesz. Ez a komor összefüggés jelentkezik Márta asszony későbbi monológjában, ahol korsóját tűzzel („töréssel”) véli helyreállíthatónak:

Jó híred edénye volt e fazék –
Világ csúfjára az tört össze véle,
De nem Isten előtt, nem mielőttünk.
A bíró lesz a mesteremberem,
Eszköze kaloda, korbács, poroszló –
És máglyára kerül a csőcselék, ha
Tisztító tűz kell becsületünkhöz,
S ahhoz, hogy e mázas korsó ragyogjon!”³⁸

³⁸ DI 151, WB 254.

Az itt említett helyreállítás (vagy rekuperáció) ugyanakkor *nem* a korszó helyreállításának, hanem a korábban leírt „törés” újra-megisméltlésének számít. Érdeemes megfigyelni a metaforák szintjén jelentkező aszimmetriát: a korszó (újbóli) kiegészítésére, helyreállítására szolgáló tűz (amely egyben annak rajzát is megvilágítja) pusztító tűz is, az emberi testet roncsolja (ti. egyben „máglya” is), tehát megfeleltethető a törésnek, amely elcsúfította a korszót. E metaforikus kapcsolat révén pusztítás és helyreállítás kapcsolata nem megfelelési, hanem ismétlődő/isméltlési struktúrává alakul.

és

Mind ez idáig ekphraszisz és hipotüposzisz funkcionális különbözősége mellett érveltem. Most ha csak utalásszerűen is, de azt szeretném vázolni, hogy milyen módon kapcsolódik össze e két funkció a monológban. A monológ „csapás, lökés, ütés” metaforája lehetővé teszi a korszó nem látható látványának megmutatkozását. Ez a „megjelenés” úgy adódik mint nyelvi esemény, mint láthatóság és felidéző beszéd temporális differenciája. Ugyanakkor a leírás oszcilláló ideje éppenséggel ráutalt arra az imaginárius helyreállítási kísérletre, mely a maga teljes brutalitásával jelentkezik Márta asszony fentebb idézett monológjában. Ez a helyreállítás nem egy korábbi helyzetet vagy látványt állít vissza, hanem megisméltli a „törés” „irrealizáló” hatását, amely éppen a tárgy láthatóságának elutasításából következik. Noha e két funkciót minden lehetséges párhuzam ellenére külön tartanám, nem lehet eltekinteni attól, hogy mindkettőt ugyanaz az időelmény határozza meg: éppen ez teszi lehetővé monológbeli kereszteződésüket.

Az ekphraszisznak a modernitás esztétikai gondolkodásában betöltött funkciója az, hogy a fenomenális megjelenésnek a kísérteties „törés”, a visszatérő jelenem-lét által szolgáljon biztosítékkal. A hipotüposzisz, amely itt az ekphraszisz „érvét” narratív szekvenciaként mutatja meg, ezt a „törést” tettként fordítja le, mégpedig olyanként, amely folyamatos újra-megisméltlést igényel. E (félre)fordítást tekinthetjük véletlenszerűnek is, de ha az esztétikai és a politikai cselekvés diskurzusainak (amúgy ezekből a monológokból egyértelműen kiolvasható) összekapcsolódását tekintjük, akkor Márta asszony izzó kemencéjének fényei meglehetősen baljós árnyakat vetnek a későbbi századokra. De e keresztezések vizsgálata már más tanulmányok feladata.

BOCSOR PÉTER

Realizmus a vizuális kultúrában

Az elmúlt három évtized amerikai prózairodalmát szemlélve az irodalmi realizmus újjászületése körül bábáskodók és az azt gyanakvással figyelők körében egyaránt az a vélekedés vált uralkodóvá, hogy a gyakran „minimalista” jelzővel illetett, főként rövidprózai alkotások annyiban jelentenek újdonságot, illetve érdemelnek szakmai figyelmet, amennyiben képesek újradefiniálni az irodalomnak a valósághoz fűződő viszonyát. Ez a vélekedés a minimalista novellát óhatatlanul a posztmodern regénnyel szemben, arra adott kihívó válaszként értelmezi. Míg az előbbieket örvendeznek, hogy a valóságot nem kell többé csalárd *trompe l'oeil*-nek tekinteni és kényszerű játékossággal vagy kötelező invenciával azt folyton leleplezni, az utóbbi csoport, a posztstrukturalista elméletek sugallta rutinszerű gyanakvással, a felszínes szubverziót és az érvényes problémák hiányát kifogásolja. Így vagy úgy, előtérbe kerülnek a minimalista és a posztmodern próza különbségei, a reprezentáció problematikus voltáról, illetve a mimézisről vallott eltérő nézetek.

Eközben háttérben maradnak olyan megfontolások, amelyek a második világháború utáni (posztmodern) prózát, például John Barth, Thomas Pynchon és William S. Burroughs fabulációit, valamint Raymond Carver, Ann Beattie vagy Frederick Barthelme ezredvégi (minimalista) rövidtörténeteit nem a metafikció–mimetikus reprezentáció ellentétpár mentén értelmezik. Ha azonban „a tömör, sejtelmes, realista vagy hiperrealista, sovány cselekményű, kifelé forduló, látszólag szentelen próza”¹ ezredvégi virágzását a megelőző évtizedek narratív konvenciókat felforgató prózájának elméleti hozadékával *együtt* szemléljük, a minimalista novellák értelmezését talán kevésbé korlátozzák a mimetikus próza és az irodalom társadalmi közvetítőszerepének hiteltelenedéséhez vezető argumentációk.

Ebben a közelítésben az irodalmi minimalizmus nem a valóság naiv és konzervatív újraértelmezése, hanem a realista írásmód bizonyos aspektusainak egy alapvetően megváltozott kulturális és irodalmi kontextussal való szembesítése. Ez a megváltozott kontextus átformálja a klasszikus realista hagyományban központi szerepet játszó (kommunikálható, közösségi) tapasztalat jelentését. A posztmo-

¹ John BARTH, *A Few Words About Minimalism*, in *Further Fridays – Essays, Lectures, and Other Nonfiction*, Boston, Little, Brown, 1995, 64–74. (Magyarul rövidítve: *Néhány szó a minimalizmusról*, in Raymond CARVER, *Nem ők a te férjed*, Pozsony, Kalligram, 1997, 7–14.)

dern kísérleti próza mindent megtett, hogy hiteltelenné tegye a tapasztalat fogalmát – ez mégsem jelenti azonban azt, hogy nem jelentek meg egészen új tapasztalatformák. Éppen az lehet a realista írásmód meglepő újjászületésének az egyik magyarázata, hogy e megváltozott kulturális környezetben érdemesnek látszik a tapasztalat kérdésének újrafelvetése.

A posztmodernizmus és a realizmus viszonyát terhelő ellentétek jórészt visszavezethetők az irodalom kulturális funkcióját és lehetőségeit illető nézetek alapvető különbségeire. A hagyományos realizmus szerint a mimetikus reprezentáció bármiféle korlátozása veszélyezteti az irodalom és az élet szerves kapcsolatát. A modern és posztmodern írásmód ugyanakkor részben azzal összefüggésben jelent meg, hogy a fényképezés és a film az irodalomnál sokkal nagyobb sikerrel látszottak megoldani a realista ábrázolás feladatát, ami egyebek között felszabadította az irodalmat és a festészetet, és új ábrázolási módok kipróbálását tette lehetővé. A konzisztens valóság-illúzió megalkotásának kényszerétől szabadon a posztmodern irodalom az esztétikai tapasztalat feltérképezésének heurisztikus módjaival kísérletezett, az újrealista próza pedig azzal, hogy a realista írásmód sajátos használatával folytonosan próbára tegye a hiteles és közvetíthető tapasztalat önazonosságát. Olyan realizmus ez, amely lemond arról, hogy a valóság reprezentatív változatát nyújtsa, helyett megelégszik egyfajta dekontextualizált felszín bemutatásával; nem állítja, hogy ismeri a valóságot, de számot vet azzal, hogy a valóság, a maga amorf és folyton változó módján, részese az eseményeknek.

Ahhoz, hogy ennek az amorf és folyton változó valóságnak az újrealizmusban való megjelenését megértsük, egy irodalomszociológiai jelenség figyelembevételére van szükség. Jelesül, hogy a hetvenes évektől az irodalmi szövegek olvasóközönsége belesimul a televíziózás jóval szélesebb közösségébe. Az a tény, hogy egy átlagos tévénéző egy átlagos napon legalább egy, de sokszor több filmet végignéz, nemcsak azt jelenti, hogy számára egy történet befogadása az ábrázolt világ feltérképezésétől a történet végén feltáruló és azt egységbe foglaló retrospektív nézőpont elfoglalásáig csupán mintegy másfél óra alatt lezajlik – vagyis hogy a fantázia kontemplatív kerülőútjai a folyószabályozás után megmaradt holtágakhoz válnak hasonlatossá –, hanem azt is, hogy a valóság megismerését a filmekre jellemző fenomenológiai látásmód dominálja. Ennek a látásmódnak, vagyis a külső nézőpontból megjelenő, elliptikusan szerkesztett világ ábrázolásának jelszava a „mutasd meg”, nem pedig a „meséld el”.

Innen nézve a realista írásmód feltámadása kevésbé tűnik egy váratlan és jelentős irodalomkritikai kihívást hozó esztétikai fordulatnak, mint inkább egy mindig is jelen lévő, a populáris irodalomból és a filmtörténetből soha nem száműzött reprezentációs technika újrafelfedezésének. Amikor azonban a minimalista szövegvilág központi szervezőelve a forgatókönyvszerűség lesz, a rövidre vágott jelenetek közötti súrlódás, az elnagyolt ecsetvonásokkal megrajzolt, félbehagyott mozzanatokkal és elhallgatott mondatokkal jellemzett, minden mélységet nélkülöző karakterek, valamint a vakfoltban maradó társadalmi és történelmi összefüggések azt jelzik, hogy a kulturális környezet és a valóság megtapasztalásának megvál-

tozásával magának a tapasztalatnak a státusza változott meg. Ennek a változásnak a lényegi eleme a tapasztalat dekontextualizálása, vagyis a sporadikus benyomások által keltett valóságélmény elkerülhetetlen elliptikussága.

A minimalista rövidpróza legismertebb képviselőjének, Raymond Carvernek a történetei szintén gyakran élnek a dekontextualizálás eszközével. A festészeti újrealizmus leírására használatos kifejezés, az „élesre fókuszált realizmus” jól jellemzi Carver írásművészetét. Történeteiben gyakran olvashatjuk összefüggéseitől megfosztott, kimerevített pillanatok enigmatikus, néha szürreális leírásait, amelyek ugyanakkor hatékonyan keltik fel egyfajta valóság illúzióját. Ez a hatékonyság számos hívet szerzett Carver történeteinek, akik szerint a szerző hiteles képet nyújt az alsóbb osztályok, a kamionsofőrök, a pincérnők és a sodródó, részeges egzisztenciák Amerikájáról. Az újrealizmus szociológiai érdeklődése és éleslátása azonban – melyet a „közértrealizmus” kifejezés hivatott jelölni – nem nyújt kimerítő magyarázatot a carveri novellák sajátos hatásmechanizmusára. E történetek túlnyomó többségében meghatározó a veszteség, és a nemek közötti viszony áthághatatlan problémáinak tapasztalata, amelyben a kommunikáció kudarcát a nyelvi banalitások szüntelen áramlása, és egy sor rituális gesztus, mint például a dohányzás és az ivás kompenzálják.

Az érzelmek hatékonyabb kifejezésére hivatott korlátozott szókincs alkalmazása természetesen nem előzmények nélküli az amerikai irodalomban, és erőteljesen felidézi Hemingway stílusát, valamint a magányos farkas, a kívülről független, de legbelül igencsak szentimentális férfi heroikus küzdelmének hagyományát. Ahogy azonban Carver helyszínei elütnek a hemingwayi kocsmák, szavannák vagy bika- viadatok veritékes atmoszférájától, úgy különböznek a szereplők is a szélesvásznú személyiségek érzelmileg sérült világától, inkább zavarodottak, bizonytalanok és elveszettek. Ez felhívja a figyelmet a két szerző fikciós világának alapvető különbségére: a hagyományos realista szöveg hitelességének legfőbb forrása a tudás alapjával szolgáló tapasztalat. Miközben a valóság hiteles ábrázolására vállalkozik, a realizmus nem csupán a tapasztalat megoszthatóságának a követelményét állítja, de azt is ígéri, hogy e tapasztalat relevánsabb változatát nyújtja más irodalmi formáknál. Az a paradoxon, hogy ez a törekvés több, igencsak eltérő realizmus-hoz vezetett, nemcsak annak a nyilvánvaló ténynek tudható be, hogy a tapasztalatok változnak, hanem annak is, hogy a tapasztalatnak mint a tudás forrásának a státusza velük együtt változik.

A Hemingway által megjelenített válságok és katasztrófák mind az olvasó, mind a szereplő számára a beavatás kitüntetett pillanatait, filmes hasonlattal élve ez a nagyotál perspektívája, amelyben a tapasztalat hitelessége átélhető, és az ebből következő igazságok elérhetővé válnak. Hemingway szakszerű illuzionizmusától eltérően Carver történetei nem ígérnek bepillantást valamiféle mélyebb tudás terénümába. Carver munkáiban a válságos helyzetek és a katasztrófák a monoton napi események sorozatába ékelődő véletlen történések, ezért a szereplők, akik átélik azokat, nem változnak meg, hanem élnek tovább, ahogyan addig. Ebben a kontextusban félrevezető volna olyan kifejezéseket használni, mint a hitelesség, mivel a carveri szereplők gyenge identitására nézve a tapasztalatnak nincs beavató

vagy formáló ereje. Éppen az a fő gondja ezeknek a szereplőknek, hogy a tapasztalat az egymással felületesen érintkező körülmények áramába ágyazódik, melyben a banális és a szokatlan válogatás nélkül kerül egymás mellé. Így a szokatlan és a különleges kifejezésére csak közhelyek állnak rendelkezésre, ugyanakkor a nyelvi banalitások folyton a szokatlan dimenziójával fenyegetnek. Ez tehát az a stratégia, ami a tévézés sajátos tudatállapotára rímel – illetve azzal él vissza –, amikor is a tekintet fókuszát veszti, és egyfajta passzív sodortatás állapotában, gyanútlanul fogadja be az eseményeket, amelyek azután egyszer csak egy kimerevített pillanatot nehezen leírható komplexitásában sajátos fénytörést kapnak.

Carver *Miért nem táncolnak?* (*Why Don't You Dance?*)² című novellája kitűnő példáját adja ennek. A történet kiindulópontjában egy válófélben lévő pár férfi tagjával találkozunk, aki iszogatva szemléli a szétköltözés közbeni állapotokat a lakásban. A kevés szavú helyzetleírás helyett a kertben árusítás végett szétszórva felállított bútorok képe jeleníti meg az érzelmi és társadalmi kapcsolatokat ért veszteséget. Ezután szem elől veszítjük a szereplőt, maradnak a bútorok, majd mások jönnek. Egy fiatal pár olcsó bútorokat keresve megáll, és rövid időre birtokba veszi a kertben felállított tárgyakat. Amikor a tulajdonos hazatér a boltból, egy új és törekeny közösség formálódik a ház előtt, amelyben a kommunikációs nehézségek leküzdésére a résztvevők – élve a kerti nappali nyújtotta lehetőségekkel – gyorsan visszatérnek a mindennapi élet megszokott rutinjához: együtt isznak, tévéznek és zenét hallgatnak.

Más novelláihoz hasonlóan Carver itt olyan világot teremt, amely ismerős ugyan, de nem megszokott. Ezt érdemes leszögezni, mert megkérdőjelezi azt a modernista hagyományt, amely egyenlőségjelet tesz a defamiliarizáció és az antimimetikus próza közé. Ahogy azt Carver történetei rendre illusztrálják, az elidegenítő hatás pontosan (és talán még hatékonyabban) eredhet abból, ami megdöbbenően vagy éppen túlságosan ismerős. Mivel a szereplők csupán gyenge identitással bírnak, és ezért könnyen elbizonytalaníthatók, bármilyen történés az események váratlan fordulatához vezethet. Ebben a történetben a „Miért nem táncolnak?” kérdés vezet ahhoz a bizarr jelenethez, amelyben a fiatal nő és a tulajdonos táncolni kezdenek a kerti gyepen szimulált nappaliban. Ez az enigmatikus, de számos konnotációval bíró efemer kapcsolat nyilvánvalóan a történet csúcspontja, mégsem olyan fordulat, ami a többi eseményt „ténylegesen” jelentéssel ruházná fel.

Carver történetében nincs teleológia, végigvezetett argumentáció vagy morális struktúra, csupán egy eseménysor, amelyben egy helyzet megmagyarázhatatlan, majdnem szürreális módon transzcendenssé válik néhány rövid pillanatra – ezek a pillanatok azonban, Hemingway epifániáival összevetve, önmagukon túl semmit sem reprezentálnak. Noha világos utalásokat találunk a történetben a veszteségre, a magányra, valamint a hosszasan elfojtott vágyak jelenlétére, egyszerűen

² Raymond CARVER, *Why Don't You Dance?*, in *Where I'm Calling From*, New York, Vintage, 1989, 155–161. (Magyarul: *Miért nem táncolnak*, in Raymond CARVER, *Nem ők a te férjed*, Pozsony, Kalligram, 1997, 34–38.)

nincs elég információnk ahhoz, hogy e rövid kapcsolatot szimbolikus jelentőséggel felruházó konzisztens értelmezést hozzunk létre, hiszen a „valóság” ebben az esetben a kontextusától megfosztott élmény pillanataira korlátozódik. Amit a kontextus hiányával veszítünk – szólhatnánk a minimalista érveléssel –, megnyerjük intenzitásában, az esztétikai hatás erőteljességében. Ezt a hatást a realista felszín-ábrázolás hivatott létrehozni, amely a reprezentáció és a jelentéstelítettség ígéretével kecsegtet, s noha nem teljesíti ezt az ígéretét, folyton újra feltöltenek a legváltozatosabb jelentéslehetőségekkel.

Nem beszélhetünk tehát „a referens zsarnokságáról”, amivel Roland Barthes jellemezte vádlón a realizmust, hiszen bár a carveri reprezentáció „transzparens”, és ezért a referens könnyen azonosítható, mégis szemantikailag „üres” marad. Az újrealizmus igyekszik cáfolni azt a leegyszerűsítő vélekedést, amely szerint a valóságillúzióval operáló realista írásmód a posztstrukturalista elméletek támadásainak célpontját, a jelentés kvázi-totalitáriánus kontrollját igyekszik megvalósítani. Ezért nem véletlen, hogy feltűnő hasonlóságokat vélhetünk felfedezni számos posztmodern irodalmi kísérlet és Carver újrealizmusa között. Ilyen a lemondás a tapasztalati megalapozottságra való törekvésről, amely lehetővé tenné a jelek vagy az események számára a szimbolikus reprezentációt. De ide tartoznak azok a narratív stratégiák is, amelyek a szemantikai telítettség hiányával jellemezhető reprezentáció nehézségeit hivatottak kezelni. Mindkét írásmódban fontos szerepet tölt be a dekontextualizálás, még ha ezt a szerzők különböző eszközökkel is igyekeznek elérni: Pynchon például kihagyásos mondat- és cselekményszerkezetekkel, Barth a szemantikai konzisztencia folytonos megtörésével, Carver pedig az ismerős események váratlan, és potenciálisan szürreális fordulataival. Ezek a stratégiák az esztétikai élmény közvetlenségének felidézését célozzák a dekontextualizált jel ismétlődő és pillanatnyi szemantikai feltöltődése által. A posztmodernizmus esetében ez az erős jelölő időleges szemantikai felszabadításához vezet, az újrealista írásmódban pedig ahhoz, amit nevezhetnénk élesre fókuszált képnek, ami – noha áttetsző referencialitás jellemzi – ugyancsak tekinthető a posztmodern erős jelölő egy változatának.

Az irodalmi realizmus újjászületését egy olyan kulturális környezet tekintetbevételével érdemes értékelni, amelynek összetettsége és változatossága nem fejezhető többé ki egyetlen szöveggel, írásmóddal esetleg képi reprezentációs technikával. Ez a tény eleve új színben tünteti fel a realista írásmódot, hiszen a hagyományos realizmus a hiteles ábrázolás kizárólagosságára építette autoritását. Az újrealizmus nyilvánvalóan csupán egyike azoknak az írásmódoknak, amelyek a jelenkori változékony kulturális kontextusra hatást gyakorolnak, de minden bizonnyal olyan, amelyek hajlékonyságával és kifinomult eszköztárával képes e kontextus változásaira érzékenyen reagálni. Ennek a változásnak pedig meghatározó eleme a befogadók attitűdjére és elvárásaira jelentős hatást gyakorló vizuális kultúra, ami lehetővé teszi az író számára, hogy az olvasó figyelmét elaltatva, az ismerősnek tetsző világ tűnékeny képei között ráirányítsa a figyelmet a valóság alapvetően projektív jellegére, vagyis az emberi tapasztalatot meghatározó ideológiai kontextus esetlegességére.

OROSZLÁN ANIKÓ

„O Showes! Showes! Mighty Showes!”

Látvány és színészi játék Madách Imre *Az ember tragédiája* 2002-es nemzeti színházi előadásában

O Showes! Showes! Mighty Showes!
The Eloquence of *Masques!* What need of prose
Or Verse, or Sense t'express Immortall You?
You are the Spectacles of State! Tis true
Court Hieroglyphicks! and all Artes afford
In the mere perspective of an Inch board!
You aske noe more then certeyne politique Eyes,
Eyes that can pierce into the Misteryes
Of many Colours! read them! and reveale
Mythology there painted on slit deale!
Oh, to make boards to speak! There is a task!
Painting and carpentry are the soul of *masque!*
Pack with your peddling poetry to the stage!
This is your money-get, mechanic age!¹

Ez a szatíra, ami 1631-ben Inigo Jones angol udvari építész és színpadi díszlet- és jelmeztervező ellen íródott, Ben Jonson aggodalmát fejezi ki a court *masque*-ban túlságosan nagymértékben alkalmazott vizuális hatáskeltés kapcsán. Jonson, aki az udvari színdarabok szerzője volt, minden alkalmat megragadott, hogy felszólaljon a szöveget a színpadról kiszorító, érzéseket elcsábító díszletek és színpadi hatások ellen, és hogy védelmébe vegye az értelemre, megértésre számot tartó költészetet.

Az udvari megrendelésre készülő és a zenét, táncot, látványt, játékot inkorporáló, udvari közönséget is szerepeltető *masque* a Jonson–Jones-vita tanúsága szerint a költői szöveg és a színpadi látvány vetélkedésének a helyszíne. Azt, hogy a fizikai jelenléttel rendelkező, a *masque*-ban szöveges szerepet játszó és táncoló hivatásos színész a látvány vagy a drámaszöveg/versszöveg hozzátartozója, része-e

¹ Ben JONSON, *An Expostulation with Inigo Jones* (1611). Idézi Stephen KOGAN, *The Hieroglyphic King. Wisdom and Idolatry in the Seventeenth-Century Masque*, London–Toronto, Associated University Presses, 1986, 34.

vajon, sem a sokszor ellentmondásos korabeli források, sem *masque*-szakirodalom nem határozza meg egyértelműen. Jonas Barish Jonson színházellenességét és ikonofóbiáját vizsgálva arra a következtetésre jut, hogy bár szövegei leginkább az előadásban tudtak publicitáshoz jutni, Jonson a színészt a folyamatosan változó és átalakuló vizualitás részeként tartotta számon (BARISH, 1981, 133–140). Az általa támadott színház/előadás tehát leginkább a látvánnyal szinonim, amelynek az Inigo Jones tervezte jelmezeket felöltő színész egyértelműen része, annak ellenére, hogy a szöveg az ő szájából hangzik el.

Jelen dolgozat a Nemzeti Színházban 2002. március 15-én bemutatott *Az ember tragédiája* című előadás premierjét elemzi. Az előadás megrendelésre, a színház avatására készült, és a produkció körül kialakult diskurzus több rokon vonást is mutat a 17. századi angliai court *masque*-vitával. Ezek közül a legfontosabbra, a látvány, a szöveg és a színészi játék viszonyára szeretnék reflektálni.

A következőkben a 2002. március 15-i televízióközvetítésre hivatkozva azt fogom bemutatni, hogy az alkotók a színház mint épület, illetve látvány meghatározás mentén egy olyan előadást hoztak létre, amelyben a színészi jelenlét és játék a rendezői koncepció következtében szövegmondó és illusztratív funkcióra redukálódott, és hogy a színészt a színpadi látvány és a technika elnyomta. Mindezzel persze nem szándékom azt állítani, hogy az előadásban létrejött hangsúlyeltolódásért a színészek nem felelősek, ezért a rendezői elképzelés elemzése mellett röviden a színészek darabhoz és előadáshoz való hozzáállására is kitérek.

A Nemzeti Színház építésével kapcsolatos sajtóvitából – melyre itt részleteiben nincs lehetőség kitérni – két dolog derül ki egyértelműen. Egyrészt a megépítést szorgalmazók és támogatók azon álláspontja, miszerint a színház definíció szerint az előadásnak otthont adó épületet jelenti, másrészt hogy egy nemzetinek mondott színház alapvető funkciója az, hogy magyar és külföldi klasszikus daraboknak, esetleg a kortárs magyar drámának adjon otthont – tehát, hogy kiszolgálja a klasszikus, a magyar, leginkább a klasszikus magyar irodalmat (bármit is jelentsen ez). Ahogy Imre Zoltán mondja, Magyarországon már a 19. század elejétől kezdve szoros kapcsolat van a színház kulturális és nemzeti-politikai szerepe között, és „a színház funkciói között szerepelt a nemzeti nyelv nyilvános használatának terjesztése és fenntartása, magyar nyelvű eredeti darabok, fordítások, adaptációk, és később a nemzeti repertoár megalapításán és folyamatos játszásán keresztül” (IMRE, 2004, 28). Sőt „a színház volt az egyetlen médium, amely azzal a kapacitással rendelkezett, hogy egybegyűjthette a társadalom különböző rétegeit a színpadon és a nézőtérén egyaránt, valamint oly módon állíthatta ki őket, hogy nemzetként legyenek láthatók és felismerhetők” (op. cit., 30).

A Nemzeti Színház létezését hivatalossá tévő megnyitó és *Az ember tragédiája*, valamint az egész esemény televíziós közvetítése is ezt sugallta. A nemzeti ünneppel összekapcsolt avatőünnepségen részt vettek a magyar politika és közélet ismert személyiségei, és a televíziós közvetítéssel az egész országot igyekeztek megszólítani. Czigány György az épületet a „magyar nyelv, szó, irodalom ottho-

nának”, a köztársasági elnök az eseményt „népünnepélynek” nevezte (Madách Imre: *Az ember tragédiája*, 2002).

A színház épületként való meghatározása – azaz az a meggyőződés, miszerint egy e célra felépített épületkomplexum teszi a színpadán zajló eseményeket előadássá/színházzá – szemben áll azokkal a színháztudományi-színházelméleti vélekedésekkel, amelyek a színház, a teatralitás mibenlétét másként, sokkal általánosabban és tágabban próbálják megfogalmazni.² Akár Eric Bentley 1964-es,³ akár Peter Brook 1968-as színházdefinícióját ragadjuk ki a sorból, szembetűnő, hogy ezek a megközelítések nem fizikai objektumként, hanem emberi (színészi-nézői) cselekvések kölcsönhatásaként látják a színházat, ami – Brookkal szólva – „bármilyen üres térben” helyet kaphat. Az irodalom/dráma és színház hierarchikus viszonyának cáfolataként pedig szintén felidézhetjük Brookot: „valaki keresztülmegy az üres téren, valaki más pedig figyel; mindössze ennyi kell ahhoz, hogy *színház* keletkezzék” (BROOK, 1999, 5).

A Siklós Mária által tervezett épület rengeteg kritikát kapott a színházi és az építészszakmától is. A *Színház* című folyóirat 2002-es márciusi és áprilisi számaiban megjelent szakvélemények szerint az épület eklektikus, giccses, és elavult színházépítészeti hagyományokra támaszkodik. Ordasi Zsuzsa kritikájában kiemeli a zsúfoltságot, a túldíszítettséget, a színpad hiányosságait és a technikát.

A nézőtérnek bevallottan csak a hetven százalékáról látható a színpad, s az akusztika is kívánnivalót hagy maga után. [...] A hagyományos dobozszínpad ívét aranykalász-motívumok díszítik, közepén pedig a magyar címer helyezkedik el. A 12 méter széles és 6-7,87 méter magasságú színpadkeret fölötti kék falsík és a proscénium fölötti famennyezet meglehetősen diszsonáns, de a színházépítészet talán legnehezebb feladata a teljességgel különböző alakú játéktér és nézőtér összekapcsolása. Ez persze nem menti fel a mai színháztervezőt, mert bőven található a világban ennél sikerültebb megoldások. A 24×17,9 méteres főszínpadhoz íves előszínpad, hátsó színpad és bal oldali oldalszínpad csatlakozik. A tájékoztató szerint a játéktér „hetvenkét ponton emelhető és süllyeszthető technikájával egyedülálló Európában”. A színpadtechnika tehát korszerű, korunk minden igényét kielégítő, komputeres vezérlésű szupermodern szerkezet (ORDASI, 2002).

Déry Attila szerint pedig a konvencionális színpad és a kötött színpadkeret hagyományos színházi előadások bemutatására teszi alkalmassá az épületet (DÉRY, 2002). Az épület körüli vitákból és kritikákból úgy tűnik, hogy a bírálók szerint

² A színházdefiníciók részletesebb tárgyalásához lásd IMRE Zoltán, *Színház és teatralitás. Néhány kortárs lehetőség*, Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2003, 11–28.

³ „A megszemélyesíti B-t, C pedig figyel” (BENTLEY, 1998, 123).

a fő szempont a gyors kivitelezés, a technika, a látvány, és nem a színész–néző-találkozás különböző és alternatív lehetőségeihez megteremtett legoptimálisabb környezet volt.

Ahogy Imre Zoltán mondja, a magyar Nemzeti Színház egyik fő funkciója hagyományosan a „nemzeti tragédia megtalálása” volt, amivel többek között a dicső múltat és a „jó magyar polgár / hazafi” mintáját artikulálhatták (IMRE, 2004, 28). Az *ember tragédiája* a magyar „klasszikus” irodalmi kánon része és nagy színház-történeti hagyománnyal is rendelkezik. Ám a rendező, Szikora János választása sokak szerint azért is esett erre a darabra, mert alkalmas arra, hogy az új színház technikai apparátusának működését látványosan bemutassa. Az erőteljes képiséggel Szikora célja az volt, hogy a kötelező olvasmánnyá kövült drámát aktualizálja, illetve hogy Madách intencióira építve a szöveg által kifejezett gondolatiságot közel hozza a mai nézőhöz.

Ez a mű különleges adottságokat igényel: kitüntetett közfigyelmet (az új Nemzeti megnyitása), valamint nagy és jó színházi apparátust (európai, élvonalbéli technika). Ez a tulajdonsága abból fakad, hogy a világról való elgondolkodás, a történelem és a létezés értelmének felfejtése nem akként napi tevékenység, mint a táplálkozás vagy épp a villanszerelés. Szükségképpen egy más nézőpontot követel és a hétköznaphoz mérten kibillent állapotot eredményez. [...] Itt elérkeztünk ahhoz a (szerénytelenség nélkül is ismeretelméleti) szakadékhhoz, amely a XIX. századot a XXI. századtól elválasztja. Az alapvetően nyelvre, tehát az írásra és a beszédre épülő korból a vizualitás korába vándoroltunk. Úgy gondolom, a művész nem múzeumi tárlatot rendez, és így nem egy valamikori gondolkodás logikáját és tényeit rendezi lineáris sorba, hanem a szerzői intuícióra építve, a saját korához köti a művet. [...] A XX. század a verbalitás helyére a képet állította. A XXI. század, a globálissá váló digitalizmus kora, az egyes, különálló poétikák alapján létrejött képek helyére a valóság folytonos képi visszatükrözését állítja, így végeredménye a látvány. E mesterséges realizmusból visszaasni a valóság rétegébe, a képeket ontó képernyők felülete helyett a valóságot érinteni – ez az a rendezői irány, amelyet én Madách intenciójából kiolvasok és korszakom alapvető feladatának tekintek (SZIKORA, 2002).

Ugyanezt az álláspontot támasztotta alá a díszlettervező nyilatkozata is. „Az én személyes feladatomban mint a vizuális művész az, hogy Madách szöveges vízióit olyan képekbe öntsem, melyek megfelelnek a mai kor közönségének.” (ibid.)

A szerzői szándékra hivatkozó, meglehetősen konzervatív megközelítés tehát egy modernizáló-aktualizáló törekvéssel párosult. A dráma által megszövegezett madáchi víziók látványos megjelenítésének célja, hogy a dráma a mai közönség számára hozzáférhetővé, érthetővé, közelivé váljon. A dolgozat hátralevő részében színikritikákra és nézői véleményekre hivatkozva azt elemzem, hogy ez miért nem valósult meg, azaz hogy az előadás, véleményem szerint, miért nem találkozott a nézővel (még televízió- vagy videóélményként sem).

Az előadásról íródott kritikák legnagyobb többsége semmitmondó, azon belül pedig több az elítélő. Jelenits István például a rendezői koncepciót vitatja, és a szöveghez, illetve a tragédia műfajához való hűséget kéri számon – ahogy az internetes fórumokon megszólaló nézők jó része is.⁴ A dicséző írások főként a vizuális effekteket és a technikát emelik ki (pl. Kemény György a *Filmvilágban* vagy Tarján Tamás a *Színház* című lapban),⁵ és az előadást elsősorban a rendező, a díszlet-, látvány- és jelmeztervezők munkájaként méltatják. Koltai Tamás az *Élet és Irodalomban* megjegyzi, hogy az előadás színészek nélkül játszódik le, akikre tulajdonképpen nincs is szükség (KOLTAI, 2002).⁶ (Az előadást tárgyaló kritikák némelyikét persze akár ironikusan is olvashatjuk, általában azonban nehéz a túl elfogult, meghatódott vagy a tökéletes tárgyilagosságra törekvő kritikusként valódi álláspontját kiolvasni és meghatározott érvek mentén végigkövetni.)

A *Tragédia* úgynevezett könyvdráma, ezért a dikció túlsúlya és az akció hiánya miatt színpadon nehezen megoldható. A szöveg sok helyen nem dialógus, hanem hosszadalmas monológok sora, ami gátat szab a színészi játéknak, az együttjátszásnak, és a közönséggel való interakciónak. A verses forma és az archaikus szöveg miatt nehéz elkerülni a deklamáló, szavaló szövegmondást, amelyet a cselekvés hiánya is elősegít, az állandó (hely)színváltások pedig megakasztják a darab/előadás ritmusát, és nemegyszer bravúros sebességű színpadrendezést és átöltözést

⁴ „A nézőknek, meg azoknak, akik televízión keresztül kísérték figyelemmel az előadást, sok meglepetésben volt részük. Nem unhatták meg a darabot. Akik mégis elégedetlenek voltak vele, többnyire azt mondták: »A technika elnyelte magát a művet.« [...] ennek a rendezői gondolatnak vannak fájdalmas, s már aligha elfogadható következményei. A *húzások* következetes szigora bántó torzulásokhoz, súlyos veszteségekhez vezetett. [...] *Az ember tragédiája* még tragédia volt, Madách annak írta, a nemzet akként szerette meg, zárta a szívébe. Szikora János úgy modernizálta, hogy kilopta belőle azt, ami tragédiává teszi.” (JELENITS, 2002)

⁵ „[Szikora] teret, időt, fényt, árnyékot, színt, irt és zsúfoltságot, kicsit és nagyot, zenét, zajt, csendet, emberi hangot olyannyira érez, úgy tud válogatni, ahogy senki más; úgy komponál, ahogy egy képzőművész vagy zenész. Vagy a legjobb filmrendezők. Eszközei, ötletei kifogástalanok; nem a technika, hanem képzelete uralja a technikát. *Az ember tragédiája* megrendezésének e mostani nagyszabású feladatát Madách is neki teremtette. Élt a lehetőséggel, és egy olyan XXI. századi előadást kreált, ami természetes kell hogy legyen a XXI. század elején.” (KEMÉNY, 2002) „A legfrissebb Madách-interpretáció szembeszökő vonása az eklektikusság. A néha üdítő, néha letaglózó elegység nem vezethető le közvetlenül a sokat vitatott építmény arctalan és kortalan architekturális összevisszaságából, de nem is függetleníthető tőle.” (TARJÁN, 2002)

⁶ „Jelentem, *Az ember tragédiája* nem olyan katasztrófális, amilyennek a díszbemutató televíziós közvetítése mutatta. Nem kaotikus, nem értelmetlen, nem ronda. [...] Nem kell megremülni, szidni a rendszert, visszakérni az előfizetési díjat, a nézőtérrel nézve Szikora János nézhető előadást rendezett. Éppen hogy látványosat. [...] Egyet bánok csak, a színész fogalmát (copyright by Ádám), színészre ugyanis nincs szükség, az előadás nélkülük játszódik le.” (KOLTAI, 2002)

igényelnek. (Ezek között a legrövidebb az, amikor Éva tizenkét másodperc alatt „vedlik át” francia hölgyből forradalmárnővé.)

A Szikora-féle rendezés ezeket a nehézségeket koncepcióval, technikával, látvánnyal, akciókkal és a zenével igyekezte ellensúlyozni, és a nézőhöz való közéleti módját a közelmúlt, illetve a jelen társadalmi-kulturális felidőzésében és a multimedialis kor kihívásaira való reagálásában látta. Az előadás véleményem szerint azért marad megközelíthetetlen, mert többnyire a látvánnyal igyekezett helyettesíteni az aktív színész–néző kapcsolatot. Más szóval a színész – például a látványos vagy provokatív jelmezek révén – egyrészt a modernizált képvilág részévé, másrészt a játék központi elemeként a nagy tiszteletben tartott madáchi szöveg hordozójává vált.⁷

A *Kihívás és látomás* című könyv (2002) a szerző sírjának megkoszorúzásával és az alsósztrigovai olvasópróbával kezdődő hat hónapos próbafolyamatot szándékozik dokumentálni. A Kaiser Ottó képeivel gazdagon illusztrált kiadvány a színészi munkát szinte csakis a szöveg tanulásként, illetve a jelmezekkel és a technikával való megbarátkozásként mutatja be. Olvasható például, hogy az Évát alakító Pap Vera egyik problémája az volt, hogy a fogyókúrája eredményes legyen, és a premierre a meztelen jelenethez elérje a megfelelő testsúlyt és alkatot. A színészek nyilatkozataiból úgy tűnik, az előadás gondolatiságát és az ennél sokkal hangsúlyosabb látványvilágot (jelmez és díszlet) is a rendezői koncepcióra bízták. Ahogy Szarvas József (Ádám) fogalmazott: „Jánosnak pontos partitúrája van az előadáshoz. Ez megnyugtató, mert fölösleges energiapazarlástól óvja meg az embert.” (HAVAS–KAISER–VERESS, 2002, 42)

Ennek az alapállásnak megfelelően a próbafolyamat központjában a „hogyan fog a produkció kinézni” problémája áll, az előadásban pedig valóban kevésbé tapasztalható koncentrált és energikus – Eugenio Barbával szólva „test-tudattal rendelkező”, „elhatározott” – színészi jelenlét.⁸ A hatalmas térben alkalmazott vizuális hatások – melyeknek persze nem elhanyagolható funkciója az sem, hogy az előadásra és a színházra fordított anyagiakat demonstrálja –, a szerzői szándéokra hivatkozó rendezői értelmezés, illetve részben talán a színészi lustaság révén a játék és jelenlét látványelemmé degradálódott, akárcsak Ben Jonson színházkonceptiójában.

⁷ A klasszikus művek aktualizálásának és modernizálásának módját nem minden alkotó a díszlet monumentalizálásában látja. Ahogy Csanádi Judit díszlettervező a 2000-es Új Színházbeli Kiss Csaba rendezte *Othello* előadás kapcsán mondta: „Nem kell hozzá az a sok díszlet-elem, kellék, tárgy, az a rengeteg cucc, az a sok izé, amivel ma próbáljuk életre kelteni a darabokat? Elég hozzá a szenvedély, érzés, az értelem, a szó, a színész, az emberek közötti viszony? [...] a sokféleségben a felületesség is munkál. Az üzemszerűség, a szakma lepusztultsága okozta nemtörődömség. Hogy az ötletek gyakran nincsenek igazán kibontva, a gondolatok nincsenek végiggondolva” (-doris- 2000, 16, 18).

⁸ Erről bővebben lásd BARBA, 2001, 47 és 111.

Mielőtt mindezt egy-két konkrét jelenet kapcsán bemutatnám, röviden utalni szeretnék arra, hogy mennyire bizonytalan a színész státusza az előadást a kép és a szöveg kölcsönhatásaként tárgyaló megközelítésekben is. W. J. T. Mitchell 1994-es *Picture Theory* című könyvében a színházi előadást – a tévés műfajokkal és a filmmel egyetemben – szintetikus művészeti alkotásként, „kevert médiumként”, „képszöveggként” (*imagetext*) határozza meg. A képszöveg terminussal Mitchell a verbális és a vizuális párhuzamos jelenlétére hívja fel a figyelmet, és bár a könyvben a kép és szöveg hierarchiája ellen érvel, mégis fenntartja a bináris oppozíciót, és a hangsúlyt nem a kettő különbségére, hanem a képiség, illetve a szóbeliség használatának politikai, társadalmi és kulturális aspektusaira helyezi (MITCHELL, 1994, 90).⁹ Arról azonban semmilyen vonatkozásban nem ejt szót, hogy (akár a filmben, akár a színházban) a szövegmondó színész a kép vagy a szöveg alkotórésze-e, vagy hogy a színész mozgó teste és a – legtöbbször statikus – díszlet között kell-e bármilyen különbséget tennünk. Arra sem találunk választ Mitchell rendszerében, hogy a táncszínházi előadások, amelyek narratívája (ha van) sokszor nehezen követhető, szöveget pedig általában egyáltalán nem tartalmaznak, a kép vagy a szöveg domíniumába tartoznak-e.

A 20. század több nagyhatású színházi gondolkodója egyetért abban, hogy az előadáshoz díszletre vagy szövegre nem feltétlenül, ám színészre mindenképpen szükség van. A szappanoperasztárok vagy a díszletté degradálódók és a jelenléttel rendelkezők közötti különbség valószínűleg a tudatos, energikus testhasználatban ragadható meg, ami akkor is hat és leköt, ha a játékhoz nem tartozik szöveg. Szikora *Tragédia*-rendezésében a színész egyrészt az újszerű, aktualizált képvilág része, másrészt a rendező számára sérthetetlen madáchi drámaszöveg hordozója, azaz legfontosabb attribútumai a jelmez és a szájából elhangzó textus. A rendezői koncepció „modernizáló” törekvése pedig csakis egy szabadabb képhasználatot – a szöveg által konkrétan nem sugallt vizuális elemeket – jelent, de nem jár együtt a színész funkciójának át-/újrágondolásával vagy a játék újradefiniálásával. Ily módon az előadás – bár a kép–szöveg viszonyt a korábbi *Tragédia*-rendezésekhez képest megváltoztatja – véleményem szerint alapvetően megmarad a konzervatív, jól bevált, ám általában unalmas szöveg- és szerzőalapú színházcsinálásnál, ami az előadást – a színészi játékot gyakorlatilag kizárva – a szöveg és a kép kölcsönhatására redukálja.

⁹ „The image-text relation in film and theater is not a merely technical question, but a site of conflict, a nexus where political, institutional, and social antagonisms play themselves out in the materiality of representation. [...] The real question to ask when confronted with these kinds of image-text relations is not 'what is the difference (or similarity) between the words and the images?' „but” 'what difference do the differences (or the similarities) make?' That is, why does it matter how words and images are juxtaposed, blended, or separated?” (MITCHELL, 1994, 90.)

Az előadás kötélén forgó kaszkadőr-angyalokkal nyit, és az első jelenetben Isten egy hatalmas monitoron keresztül (e-mailben?) kommunikál a szereplőkkel. Ez a jelenet, amellettt hogy nagyon látványos, és a Szikora által korábban megfogalmazott „eldigitalizálódásra” utal, a jelenetben szereplő színészeket megfosztja az Úr nevű szereplővel való interakció lehetőségétől. A monitorra kivetített szöveg révén a látvány részévé teszi az Úr által mondottakat, amelyet zene kísér, a Lucifert játszó Alföldi Róbert Istennel való párbeszéde pedig monológ.

Ádám és Éva egy, a színpad mögül felemelkedő, teremtést szimbolizáló nagy kék labdában gurulnak be a színpadra, amelynek látványa – egy darabig – érdekes és megragadó. A több perces ide-oda gurulás közben a hangot hangszóróból halljuk, és amikor az egész kezd egy rádiójátékra hasonlítani, megjelenik Lucifer, birtokba veszi a hatalmas gömböt, görgeti és megpróbál belelátni. Ez a szín legizgalmasabb pár perce: a színész képes elvonni a figyelmet a díszletről.

A történelmi színek tömegjelenetei többnyire jól koreografáltak, látványosak, és az aktualizálás-modernizálás jegyében a média – főleg a televízió – képvilágát próbálják megidézni. Az athéni jelenetben beguruló repülőgép és az azzal érkező turistacsoport a szikorai koncepcióban arra utal, hogy a mitikus Athén a mai kor embere számára csupán turista célállomás. A római színpad a rabszolgák háttára épült színpad és a gladiátorpankráció („sztárbox gála”) adja a show-elemet. A londoni színt a rendező karácsonyi tömegetől zsúfolt plázába helyezi, Ádámot és Lucifert pedig Mikulásnak öltözteti. Ezekben a jelenetekben a zene gyakran az emberi hangot, a monumentális díszlet és látványelemek pedig a cselekvés jelentőségét, lehetőségét nyomják el, illetve szüntetik meg.

A falanszter színt Szikora gyakorlatilag megfilmesítette: Ádámon, Luciferen és a Tudóson kívül mindent képernyőn nézhetünk végig. Az előadásból – sokak felháborodására – kimaradt a híres befejező mondat. A rendezői koncepcióban ezt is kép: egy földből feltörő vízszögár helyettesítette.

Brecht az 1954-es *A megfélemlítő klasszicitás* című tanulmányában a következőket mondja a klasszikus művek színpadra állításáról:

Klasszikus műveink élő színrehozatalát sok minden nehezíti. Ezek közül a legrosszabb a rutinemberek gondolkodásmódbeli és érzelmi lustasága. Van az előadásnak egy tradíciója, amelyet gondolkodás nélkül a kulturális örökséghez számítanak, holott a műnek, a tulajdonképpeni örökségnek csak árt; ez valójában a klasszikus művek megkárosításának hagyománya. [...] mondhatnánk, egyre több por lepi be a régi, nagy képeket, és a másolók szorgalmasabban vagy kevésbé szorgalmasan ezeket a porrétegeket is lemásolják. [...] Így aztán természetesen egy idő múlva szörnyű unalom áll elő. [...] Ennek ellensúlyozására tehetséges rendezők és színészek gyakran arra törekcszenek, hogy eddig nem látott szenzációs hatásokat agyaljanak ki, amelyek azonban merőben formálisak, hiszen ráerőltetik őket a műre, rátukmálják tartalmára és tendenciájára, s ez még súlyosabb károsodást okoz, mint a hagyománytól megkötött előadás. [...] A klasszikus művek formális ’megújítása’ válasz a hagyományos kötöttségekre,

és hamis válasz. Olyasmi ez, mintha a rosszul konzervált húst csupán erős fűszerekkel és szószokkal akarnánk ismét élvezhetővé tenni (BRECHT, 1969, 557–558).

Ben Jonson a *masque* kapcsán a kép és a látvány mulandóságát állította szembe a szöveg és a költészet – nyomtatott formában is megőrződő – örökkévalóságával. A 2002-es *Az ember tragédiája*-rendezés – ahogy Telihay Péter dramaturg fogalmaz – szemben a korábbi, szövegközpontú koncepciókkal, a gondolatokat főként képekkel meséli el, anélkül hogy azokat az előadásban kimondanák. A jonsoni és a Szikora-féle elgondolást csak az különbözteti meg egymástól, hogy az egyik a leírt, a másik pedig a megjelenített által szándékozik az élményt emlékeztetéssé és maradandóvá tenni. Mindkét elképzelés kevésbé foglalkozik a színésszel, és azzal, hogy az előadás hatásossága, élménye, élősége, életteli telisége, izgalma, úgy gondolom, nem elsősorban a szöveg vagy a látvány, hanem leginkább a színész révén jöhet létre.

Hivatkozások

- BARBA, Eugenio, 2001, *Papírkenu. Bevezetés a színházi antropológiába*, ford. Demcsák Katalin, Andó Gabriella, Budapest, Kijárat.
- BARISH, Jonas, 1981, *The Antitheatrical Prejudice*, Berkley–Los Angeles–London, University of California Press.
- BENTLEY, Eric, 1998, *A dráma élete*, ford. Földényi F. László, Pécs, Jelenkor.
- BRECHT, Bertolt, 1969, *A megfélemlítő klasszicitás*, in *Színházi tanulmányok*, ford. Walkó György, Budapest, Magvető, 557–559.
- BROOK, Peter, 1999, *Az üres tér*, ford. Koós Anna, Bp., Európa.
- DÉRY, Attila, 2002, *Felépült*, in *Színház*, 2002. március; <http://www.lap.szin haz.hu/frame.html>
- doris- 2000, *Betölteni a teret. Beszélgetés Csanádi Judittal*, in *Ellenfény*, 2000/1–2, 16–18.
- HAVAS, Henrik–KAISER, Ottó–VERES, Krisztina, 2002, *Kibívás és látomás*, Bp., Alexandra.
- IMRE, Zoltán, 2003, *Színház és teatralitás. Néhány kortárs lehetőség*, Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó.
- IMRE, Zoltán, 2004, „Nemzet Színháza”: *A Pesti Magyar (1840-től Nemzeti) Színház (1837) létrehozása*, in *Átvilágítás. A magyar színház európai kontextusban*, szerk. IMRE Zoltán, Bp., Áron, 23–34.
- JELENITS, István, 2002, *A Tragédia halála?*, in *Vigilia*, 2002/7, 67; <http://www.vigilia.hu/archiv.html>
- KEMÉNY, György, 2002, „Az ember tragédiája”. *Film, színház, Madách*, in *Filmvilág*, 2002/6; <http://www.filmvilag.hu>
- KOGAN, Stephen, 1986, *The Hieroglyphic King. Wisdom and Idolatry in the Seventeenth-Century Masque*, London–Toronto, Associated University Presses.

- KOLTAI, Tamás, 2002, „Tragédiának nézed...?” in *Élet és Irodalom*, 2002/6; <http://www.es.hu/old/0212/index.htm>
- Madách Imre: *Az ember tragédiája*. Színházavató előadás a Nemzeti Színházban, MTV1, 2002. március 15.
- MITCHELL, W. J. T., 1994, *Picture Theory*, Chicago, The University of Chicago Press.
- ORDASI, Zsuzsa, 2002, *Ismét és utoljára el van hibázva. Enteriőr és belsőépítészet*, in Színház, 2002. április; <http://www.lap.szinhas.hu/frame.html>
- SZIKORA, János, 2002, *Fényviszonyok. Szikora János rendezői levele*, http://www.nemzetiszinhas.hu/repertoar.php?play_id=21&cid=244
- TARJÁN, Tamás, 2002, *A víz az Úr. Madách Imre: „Az ember tragédiája”*, in Színház, 2002. május; <http://www.lap.szinhas.hu/frame.html>

Műhely

GAJDÓ ANDREA

Még egyszer *Egy lámpára*

Videtur vagy *lucet?* – hozzászólás egy régi vitához
jelenkori horizontról

Verseimnek az az értelme,
amit adnak nekik.

Paul Valéry

Eduard Mörike: *Auf eine Lampe*

Noch unverrückt, o schöne Lampe, schmückest du,
An leichten Ketten zierlich aufgehangen hier,
Die Decke des nun fast vergessnen Lustgemachs.
Auf deiner weissen Marmorschale, deren Rand
Der Eufeukranz von goldengrünem Erz umflieht,
Schlingt fröhlich eine Kinderschar den Ringelreihn.
Wie reizend alles! lachend, und ein sanfter Geist
Des Ernstes doch ergossen um die ganze Form –
Ein Kunstgebild der echten Art. Wer achtet sein?
Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst.

Egy lámpára

Még helyeden vagy, ó, szép lámpa, és kecses
láncaidon lebegve most is díszíted
a már-már kiürült szoba mennyezetét.
Fehér márványcsészédén, melyet zöld-arany
érc-szalag és borostyánkoszorú övez,
vidám gyermekhad eszterlánca fut körül.
Gyönyörű az egész! nevet, és mégis a
komolyság szelleme leng rajta könnyedén –
igazi műremek. Ki törődik vele?
Íme: saját magában üdvözülni a szép.

(Szabó Lőrinc fordítása)

Az irodalomtudomány posztmodern horizontján zajló paradigmaváltás egyik meghatározó vonulata láthatóan a hermeneutikai megalapozású recepcióesztétika; melynek megfontolásai nyomán új belátások születtek az irodalom mibenlétét, a műalkotás létmódját és ontológiai státusát illetően; a befogadás és szövegáthatás jelentőségének megítélésében. A belátások egyik fontos hozadéka az irodalomtörténet permanens újraír(ód)ásának gondolata, mely az irodalmi kánonok változékonyságának felismeréséből származik; amit egyrészt a művek befogadás- és hatástörténete irányít, s a hagyománnyal folyvást változó viszonyt létesítő művek intertextuális kapcsolatrendszerében érhető tetten; másrészt a megértés miéntjének változásában ismerhető fel.

A kánon és az értésmódok változását mutatja a sokáig leginkább epigonként számon tartott költő, Eduard Mörike *Auf eine Lampe* című verséről évtizedek óta folyó eszmecsere az irodalomtudományban. A szöveg 1846-ban, a klasszicista költészet másodvirágzása idején keletkezett. Mörike a korábbi recepció számára elsősorban a *Maler Nolten* és a *Mozart prágai utazása* művek szerzőjeként volt jelentős; *Auf eine Lampe* című szövegének mára azonban hovatovább könyvtárnyi irodalma jött létre.¹ Rolf Selbmann a *Germanisztika* című folyóiratban 1995-ben publikált tanulmányában a Mörike-vers újabb kori recepcióját megengedett és el túlzott szövegspekulációk, interpretációs tévutak metodikai modelljeként értékelte,² melynek nyitányaként a szöveg „helyes felfogásáról” Emil Staiger svájci irodalomtudós és Martin Heidegger között 1950-ben kialakult vitát jelölte meg.³ Ugyanakkor az 1945 utáni tudománytörténet csomópontjában állónak ismerte el az *Auf eine Lampe*-ről kialakult diskurzust. Az azóta létrejött értelmezések sokféleképpen értékelhetők; azt mindenesetre bizonyítják, hogy a *lámpa* nemzetközi fórumokon kitüntetett szövege a későmodern és a posztmodern irodalomtudománynak egyaránt. Az irodalomértés számára különösképp megvilágító jelentőségű lehet, ha elfogadjuk, hogy *vannak olyan művek, amelyek egyik beszédmód jellemző produktumaiként mintegy kibeszélnek belőle, és egy későbbi szemléletmód problémáit vetik fel.*⁴ Ez esetben az *Auf eine Lampe* azon régebbi keletkezésű szövegek közé tartozhat, amelyek dekonstruktív mozzanatot tartalmaznak. Az ilyen szövegek mechanizmusába megszületésükkor egy olyan retorikai technika épül be, amely valamilyen referenciális, szimbolikus viszonyt ígér; amit egy „retorikai trükk”

¹ Vö. Victor G. DOERKSEN, *Die Mörike-Literatur seit 1950. Literaturbericht und Bibliographie*, in DVJS 47, 1973, 343–397; Edith WIEBE, *Auswahl-Bibliographie*, in *Eduard Mörike*, hrsg. von Victor G. DOERKSEN, Darmstadt, 1975, 447–457; valamint *Bibliographie zu Eduard Mörike*, http://www.Biblint.de/moerike_bibliographie.html

² Vö. Rolf SELBMANN, *Das „fast vergessene Lustgemach”. Mörikes Gedicht „Auf eine Lampe”, die Erotik der Poesie und Seligkeit der Interpretation*, in *Germanistik*, 1995/3, 593–599.

³ Magyarul: Emil STAIGER, *Az interpretáció művészete*, in *Athenaeum*, 1995/1, 87–108. Továbbiakban: *Az interpretáció*; Emil STAIGER, *Levélváltás Martin Heideggerrel*, in *Athenaeum*, 1995/1, 109–122. Továbbiakban: *Levélváltás*.

⁴ BÓKAY Antal, *Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban*, Bp., Osiris, 2001, 432.

egy másik, kevésbé érzékelhető szinten megbont, megcáfol. Ezek a szövegek a szerzői nyelvhasználat „dekonstruktív ügyessége” miatt válnak bizonytalaná, bennük az allegorizálás játékát a szerző kezdeményezi, nem feltétlenül tudatosan.⁵ Ez a dekonstruktív mozzanat az által a nyelvhasználati mód által épül be Mörike szövegébe, amelyre Staiger ekképpen utalt az egykori vitában: „Mörike lebegő, bizonytalan, félénk és óvatos, nemegyszer pedig ravasz és többértelmű költői nyelvet beszélt. Meglehet, hogy az öreg róka egy kicsit a lucetre is gondolt, amely [...] nyelvjárást tekintve⁶ még közelebb is állt hozzá, mint hozzánk. De legfőljebb »egy kicsit arra is«, játékosan, mintegy próbaképp. Az ilyesfajta lírában alig léteznek szilárd jelentéshatárok; úgyhogy a »scheinen« mögött felsejlik többé-kevésbé a szónak a Grimm-féle szótárban fellelhető teljes spektruma. Semmiképp sem szeretnék azonban lemondani a kifejezés potencialitásáról, a bizonytalanságról, a feltétlen bizonyosság elutasításáról, a »talán«-ról, ami mind benne rejlik a videturban. Ezt a jelentést tartom meghatározónak.”⁷ Így – noha Staiger a modern jelentésemélet felfogását vallotta; Heidegger pedig a posztmodern számára oly fontos temporális jelentésképződést tartja lényegesnek, s elvileg tagadja a végleges, egyetlen igaz jelentés lehetőségét: Staiger az, aki rámutat Mörike írásmódjának azon jellegzetességére, amely a posztmodern számára (is) érdekessé teszi. Jelenkori horizontról többek között éppen a szilárd jelentéshatárokat fellazító nyelve miatt sokatmondó a szöveg. A *lucet*tel együttjátszó, azt egyszerre megkérdőjelező, lebontó és érvénytelenítő *videtur*-szólam olyan olvasásmódot tesz lehetővé, amely a szöveg mindenkorai értelemléhetőségeit evidensen ambivalensnek mutatja a *költeményben fölépített szemantikai rendszer megsértésével, a létrehozott meghatáro-*

⁵ A szövegtípus jellemzésében Bókay Antal gondolatmenetét követtem (vö. BÓKAY, *i. m.*, 428–429); noha a *szerzői kezdeményezés* helyett szerencsésebbnek gondolnám a nyelv uralhatatlanságának tapasztalatával összefüggésbe hozni a jelenséget.

⁶ Mörike a sváb költőkör tagja volt.

⁷ *Levélváltás*, 113–114. A vitatott kérdés a *scheint* ’videtur’ vagy ’lucet’ értelme. Az értelmezésbeli különbség tétje az, hogy a szépség mint olyan, boldog-e önmagában (önlégült boldog belső ragyogás árad-e el rajta) – a hegeli esztétika fölfogása értelmében ilyenként létező, örök és autonóm; avagy boldognak tűnik, annak látszik –, ez esetben a hegeli esztétika művészetfelfogásának kétségbefonásaként olvasható a szöveg. Figyelemre méltó, hogy Heidegger maga – aki a vitában a *lucet* értelem mellett szállt síkra – így ír: „a *scheinen* és a *Schein* eredeti jelentése nyitva hagyja azt a területet, ahol a tünemény, tünész-tündöklés, elő-tünész, pusztá fel-tünész és csupán tünemény (*Schein*, *scheinen*, *Erscheinung*, *blasse Erscheinung* und *nur Schein*) jelentéseinek sokfélesége szabadon – jöllehet nem önkényesen – kibontakozik és elkeveredik.” (*Levélváltás*, 116) A jelenkori befogadás szempontjából különösen tanulságos Staiger konszenzuserősítő zárszava a vitában: „Úgy tűnik! Valószínű, hogy így van. Teljes bizonyossággal azonban nem tudhatjuk. Mert ugyan kik is vagyunk mi, szülőttei egy kései kornak; hogy is vehetnénk a bátorságot, hogy csak úgy kijelentsük, miként érzi magát a szép? [...] Mindketten elismerjük [...], hogy a *scheint* jelentése távolról sem egyértelmű. Ön inkább a *lucetre* helyezi a hangsúlyt [...], én a magam részéről továbbra is inkább a *videturra*.” (*Levélváltás*, 121)

zottságok fellazításával.⁸ Úgy tűnik, az *Auf eine Lampe* tudatában van az értelem-stabilizáció performatív ellehetetlenülésének; nyelvhasználata olyan beszéd, amely nem valamely „utánalkotható” szubjektivitást, hanem antropológiailag hozzárendelhető és azonosíthatatlan hangot, nyelvi vagy szövegpozíciót reprezentál – a saját kijelentéseit mediálisan „felülíró” szövegtől a fehér papíron taktilis-grafematikus alakzatként megjelenő, intonálhatatlan vers betű szerinti materialitásáig.⁹ Ezért és ebben a kontextusban vélelhetően fontosnak a recepció főbb tendenciáinak áttekintését a Staiger–Heidegger-vitától kezdődően, és javaslatot tenni a jelenkori irodalomtudományi diskurzusok tanulságait is érvényesítő olvasat(ok) kialakítására.

A genfi iskola fenomenológusa 1950 őszen Amszterdamban és Freiburgban az interpretáció metodikájáról tartott előadásában Mörike versével mutatta be az általa helyesnek vélt interpretáció eljárásait.¹⁰ Emil Staiger szövege több vonatkozásban a premodern irodalomtudomány nyelvét beszéli. Érvel a kontextuális szövegértelmezés jelentősége mellett, megvédi a szellemtörténet és a pozitivizmus bizonyos irodalomtudományi eredményeit, kritizálja az immanens szövegértelmezés kizárólagosságát a kortárs irodalomtudományban. Staiger a hermeneutikai interpretáció nézőpontjából egyfajta szintézisre törekedett a modern és a premodern irodalomtudományi diskurzus ötvözésével. Elsősorban a történeti és a szerzői horizont felől kívánta megérteni a szöveget, s a jelentést rekonstruálható (rekonstruálható) értelemként fogta fel. Mörike szövegét azonban Hegel és Goethe esztétikai nézeteivel dialogizálóként olvasta.

Freiburgban Heidegger is meghallgatta *Az interpretáció művészetéről* szóló előadást. Staiger *Auf eine Lampe*-olvasata hozzászólásra ösztönözte, szövegfelfogását levélben is kifejtette az előadónak.¹¹ Vitájuk látszólag a Mörike-vers utolsó sorának eltérő értelmezéséről folyt; valójában nem kevesebbről, mint a művészet lényegéről és illetékességi köréről, a műalkotás autonómiájáról és ontológiai státusáról, mű és közönség viszonyáról, a Szépség örök voltáról és/vagy temporalitásáról, a klasszikushoz való viszonyunkról, költői és fogalmi nyelv viszonyáról. A polémia „szövege alatt” valójában egy interpretációelméleti kérdés eltérő megítélése rejlik. Staigerrel szemben Heidegger nem azonosul a modernitás interpretációs felfogásával, mely szerint léteznének az irodalomhoz képest meghatározottabb, világosabb értelmű nyelvek, kifejezési módok, és az irodalmár feladata, hogy a műalkotás-objektumot – rejtett összefüggései megvilágítása érdekében – ezen nyelvekre fordítsa le. Álláspontja szerint önmagunkat kell a műalkotás nyelvére lefordítani [...] a műalkotás, a költemény ugyanis a lét nyelve, a lét legláthatóbb lakhelye, ezért nem a művet kell egy kéznél lévő rendszerre átfordítani, hanem a műre figyelve a mi létfelejtésünket megbontani.¹² Ahogy Staigernek írja: „Mi magunk szorulunk rá az ilyesfajta

⁸ Vö. Wolfgang ISER, *A fiktív és az imaginárius*, Bp., Osiris, 2001, 31.

⁹ Vö. KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, *Szöveg, medialisitás, filológia*, Bp., Akadémiai, 2004, 9. Továbbiakban: KSZE, i. m.

¹⁰ Vö. *Az interpretáció*.

¹¹ Vö. *Levélváltás*.

¹² Vö. BÓKAY, i. m., 337.

eszmélkedésre, nem csupán és nem is elsősorban azért, hogy verseket olvassunk, hanem hogy egyáltalában újra megtanuljuk, mi az olvasás. Mert ugyan mi egyéb volna, mint gyűjtögetés: egybegyűjtése erőinknek, hogy rátaláljunk a kimondatlanra – abban, ami kimondatott.”¹³

A Staiger–Heidegger-vita reflexiójából kiemelkedik Leo Spitzer osztrák születésű amerikai nyelv- és irodalomtudós elemzése, melynek külön érdekessége magyar vonatkozása. Az tudniillik, hogy a *Magyar Nyelvőr*-ben is publikáló tudós az Eger környéki sváb nyelvjárásból vett példákkal is alátámasztotta érvelését. A New Stylistics nagy tudású alapító tagja többek között Mörike költeményének műfaji besorolásával (Dinggedichte) és a lámpa mint tárgyszimbólum elemzésével bővítette az értelmezések körét.¹⁴ Véleménye szerint a lámpa mint ellentétekből harmóniába szerveződő formaszimbólum jelentős a jelentésképzés szempontjából. A könnyű láncokon kecsesen függő lámpa ábrázolásának hangsúlyozott körformáiból kiindulva rámutatott a ritmikai, szín- és formaellentéteket harmóniába olvasztó szövegsajátosságokra mint az antik szépségeszmény és Mörike szépségeszményének egybevágó formasajátosságaira. Számára a szép lámpa mint szimbólumtárgy Mörike művészetfelfogásáról és szépségeszményéről vall, mely antik fogantatású, a Hegel-esztétikában gyökerezik, és lényegében megegyezik Goethe klasszicista szépségeszményével.

Jóval rövidebb és későbbi, ám hasonlóan jelentékeny Hans-Georg Gadamer reflexiója. Rövidebb, hiszen egy előadás befejező részeként hangzott el 1981 áprilisában a Sorbonne-on *Szöveg és interpretáció* címmel megrendezett konferencián, mely konferencia dekonstrukció és hermeneutika párbeszédét volt hivatott létrehozni; Gadamer és Derrida személyes találkozásával is. Gadamer a konferencia címével megegyező nyitóelőadásában utalt az egykori Staiger–Heidegger-vitára.¹⁵ Az irodalmi szöveg kitüntettségéről, e kitüntetettség mibenlétéről, az irodalom beszédjellegéről szóló szövegrészben utalt a híres példára; az autentikus értelemkonstrukció(k) létrejöttének feltételeit szemléltette általa; miközben állást foglalt a Mörike-vers *scheintjének* 'lucet' értelme mellett.

Az értelmezések egy másik, nem kevésbé releváns irányát a Mörike-szövegnek az erotikus költői hagyománytörténés részeként való megértése jelenti. Jellegzetes példáját találjuk Susanne Fliegner *Der Dichter und die Dilettanten* című könyvében,¹⁶ és idetartozik Rolf Selbmann tanulmánya. A szöveg a felhasznált műfaj-

¹³ *Levélváltás*, 121.

¹⁴ Leo SPITZER, *Wiederum Mörikes Gedicht »Auf eine Lampe«*, in *Trivium* 9, 1951, 133–147; ill. <http://www.lili.uni-bielefeld.de/~intbuero/wolff/gk/aktuelles/texte/spitzer.hu>

¹⁵ Magyarul: Hans-Georg GADAMER, *Szöveg és interpretáció*, in *Szöveg és interpretáció*, szerk. BACSÓ Béla, Bp., 1991, 17–41. Továbbiakban: GADAMER [1991].

¹⁶ Az *Auf eine Lampe* keletkezését Mörike görög antológiafordításával hozzák kapcsolatba az elemzők, s mint ilyet, evidensen erotikusan konnotáltak tartják. Fliegner is az antológia erotikus tradíciójából származtatja Mörike „explicit erotikus tartalmait”. Vö. Susanne FLIEGNER, *Der Dichter und die Dilettanten. Eduard Mörikes Lyrik und die bürgerliche Geselligkeitskultur des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1991, 192.

tradícióval, a térstruktúrával; a lámpa képi programja, ikonográfiája által illeszkedik az erotikus hagyományba. Susanne Fliegner lényegében alteritás és modernitás lezáruló korszakváltásaként olvassa a verset akkor, amikor a művészi kivitelezésű kézműves eredetű használati tárgyaknak a hétköznapi életből való kiszorulásáról, múzeumi tárggyá válásáról beszélőként érti meg a szöveget, s a kézműves tárgya(ka)t a modernnel szembeni ellenállás szimbólumaiként értelmezi.

Rolf Selbmann a korszakváltás és az erotikus tradíció tekintetében némiképp Fliegnerhez hasonlóan látja a szöveg irodalomtörténeti pozícióját; noha a korszakváltás mibenlétét romantikus és realista esztétikák leváltódásának folyamatában értelmezi, az erotikus szöveghagyomány használatát pedig az észlelési kompetencia temporális természetének poétikai kiépítésében találja fontosnak. Amikor határozottan síkra száll Mörike versének erotikus költeményként való olvasásáért, mintha egy általánosan elfogadott értelmezéshagyományhoz kapcsolódnék a recepciótörténetben. Ám véleménye döntő ponton különbözik el a korábbi Mörike-kutatás erotika-értelmezésétől, amely irodalmi tradíciók továbbírását értette rajta az anakreontika és antikvitás szellemében. Erotika-felfogása nem is pszichoanalitikus jellegű: nem szexuális szimbólumokat keres a szövegben s a szexust elfojtó mechanizmusok bizonyítékait, vagy a tudatalatti felfedését rejtett szövegrétegekben. Az *Auf eine Lampe*-t olyan költészettani alkotásként értelmezi, amely az erotikusnak a műalkotásba való beolvadási folyamatát nemcsak posztulálja, hanem maga is végrehajtja.¹⁷ Szövegfelfogásának fontos eleme annak megkérdőjelezése, hogy a vers a műalkotás modern értelemben vett autonóm létmódját állítaná. Figyelemre méltó megállapítása az is, hogy ha a megszólítás alanyát mint érdekelt műélvezőt nevezük meg, úgy a költemény záró sora a közismert interpretációkkal ellentétes értelmet nyer: az üdvözülés hatása, amely *az object d'art*ból indul ki, nem önmagára irányul, hanem a megfigyelőben zajlik le; tehát a mindenkori befogadó tulajdonít mindig másképp érzett hatást (és értett jelentést) az esztétikai tárgynak. Azaz a szöveg ily módon is állítja a műalkotás ráutaltságát a receptív megértésre; problematizálja az észlelői pozíciót, az észlelési kompetenciát. A szentenciaszerű zárlat Selbmann felfogásában egyúttal az olyan interpretáció kritikája, amely nincs tudatában saját szubjektív korlátozottságának.

A magyar irodalmi hagyománynak Szabó Lőrinc fordításában vált részévé az *Auf eine Lampe*. Minden fordítás egyúttal értelmezés és állásfoglalás, döntés a lehetséges értelmezéseket illetően; tehát egyfajta redukciója a figuratív szöveg olvasatai elvi végtelenségének. Az *Egy lámpára* láthatóan a hegeli esztétikával összhangban¹⁸ érti meg az *Auf eine Lampe*-t, amikor az utolsó sort a *saját magában*

¹⁷ A német szöveg nyelvi természetű képessége az erotikus szublimációja az Artikel neutralizálódásával.

¹⁸ Használati tárgyként a szép lámpa már a teljes hatástalanság állapotában van. Ezt hangsúlyozza a szoba elhagyatottsága, a kiürülő tér, a szöveg csöndjei és a beszélő magánya, mely magányt „átír” a szöveg a fiktív olvasó fikciójával, de teljesen megszüntetni nem tud. A *Lustgemach* antik szépségű lámpája mégis ragyog: a nyelv teremtő hatalma által. Ragyogása lehet

üdvözül szép figurációjával fordítja. Ezt az értelmet erősíti a választott *üdvözül* szó, amely a fordító esztétikai nézetével megegyezőnek mutatja Hegel felfogását a műalkotás epifánia jellegét illetően. A magyar szövegben a német eredetihez képest

a hegeli érzelmi szép benső, lényegi fénylése, mely nyelviileg sokszorosán megképződik. Verbálisan a *schmücket du* kifejezéssel; másrészt a *schön/scheint* fogalmi, jelentésbeli összefüggéseinek felhasználásával (Heidegger); a sváb nyelvjárás poétikai kijátszásaival (Spitzer); akusztikai összecsengések által (Gadamer). A szöveg színvilága és a konkrét formák anyagszerűsége fokozza a fénylő hatást: a fehér márványban fémesen csillog az aranyzöld érce foglalt borostyánkászorú, mely a bura szegélyét övezi. A borostyán a költői ragyogást; az aranyzöld, zöld-arany a természet zöldjén átszűrődő napfény ragyogását írja be a szövegbe; mindkettőnek jelentősek a transzcendens vonatkozásai. Használati tárgyként a lámpa már elvesztette funkcióját, műalkotásként még képes hatást kiváltani. A hegeli esztétika értelmében vett *igazi műremeknek* a klasszikus, görögös szépségeszmény *képződménnyé válásában* kitüntetett a szerepe. Lényege szerint belső fényt áraszt, mert *Ein Kunstgebild der echten Art*; s mint ilyennek: lényegéhez tartozik a nevető komolyság, melynek *szelíd szelleme körüllegi a formát*. A formák konkrét, plasztikus megképzésével is a hegeli szépséget formálja poétikailag a szöveg. A szépség érzelmi formáját kiépítő jelentésképződésben a lámpa érzelmi (érzékletes) megjelenítésén kívül fontos a *Lustgemach* szó felidéző ereje. Az érzelmi örömök (rejték) helye szépség, öröm, érzékiség összetartozásáról beszél. A Formán (anyag) áttűnő Szellemet a lámpát körüllegő (nevető) komolyság szelíd szelleme képzi meg a szövegben; de a versformában testet öltő szellem (iség)nek is van jelentésképző potenciálja. A lámpa és a szöveg önmagába záruló körei (Heidegger, Spitzer) lehetnek az autonómia-értelem építői; noha ennek ellenében ható tendenciákat is érvényesít a szöveg a *scheint* jelentésspektrumának játékba hozatalával; a *Wer achtet sein?* kérdés által fölvetett műimmanenciai és műontológiai problémákkal.

A világtól független, belső, lelki életet élő szépség (látszata?!) derűt és boldogságot áraszt *nevető* voltával, mely nevetés az igeneves szerkezet révén vonatkozik a gyerekcsoportra, hozzátartozik boldogságukhoz, és kifejezője annak; de az egész lámpára is, hiszen a hatodik sorban hangzik el, a lámpát megjelenítő szövegrészét követő összefoglaló-értékelő költői felkiáltás részeként. A nyolcadik sorban *igazi műremekként* megnevezett szép műtárgy *nevető*, és a *komolyság szelleme* lengi körül. A kontextus egészében ez a *nevető komolyság* a Szépség mint olyan jellemzője, s a hegeli esztétikum-felfogás költői kiépítésének része. Áruklodó a költői sóhajként kiszakadó értékelő mondat szerkezete és helyesírása: *Wie reizend alles! lachend...* Az igeneves forma azonossága és a felkiáltójel után kisbetűvel folytatott mondat erősíti azt a hatást, hogy a *reizend* továbbfűzése a *lachend*, ami kiemeli a két szó jelentés-összefüggését, egymásból következését, s ezt megerősítik a szerkezeti és akusztikai azonosságok. Így még inkább kiemelődik Szépség és nevetés összetartozása. Ez a nevetés a szépség mint olyan boldogságát is jelentheti; s a befogadó sem tudja kivonni magát a hatása alól, így hozzátartozik a műalkotás kiváltotta hatás létesítéséhez. Érdekes szemléleti különbség figyelhető meg a német és a magyar szöveg között a *...lachend, und... / ...nevet, és mégis* szerkezetben. A német igenévi alakban kapcsolatos kötőszóval simul egymásba nevetés és komolyság, míg az ellentétes kötőszóval kapcsolt igealak a magyarban szétválasztja és ellentétbe állítja nevetés és komolyság minőségét, ha a megengedő ellentét létre is hozza a mondat szintjén egységüket. A magyar olvasó így egy oppozíció szintéziseként éli meg a kétféle minőség összeolvadását, a német szöveg egy egységes valamiben mutat fel kétféle, nem ellentétes, hanem komplementer minőséget.

még inkább fölerősödik az epifánia-értelem, az *üdvözül* szó használatán túl ebbe az irányba hat a *die Decke* szó *mennyezetként* fordítása, ami óhatatlanul bevonja a jelentésteremtésbe a menny(ország) szavunkat. Az üdvözülés és a menny(ezet) szó közös nyelvi térben még inkább erősíti az ilyen értelmű jelentésképzést. A lámpa felfüggesztettsége, a rátekintő befogadói tekintet fölfelé irányítása a szöveg által – fokozza ezt a hatást. Hogy mennyire tudatos az epifánia értelmének és hatásának megteremtése a magyar szövegben, jól mutatja az utolsó sorban alkalmazott, az eredetitől eltérő retorikus szerkezet. Míg Mörrike szövege az *aberrel*, ellentétező szerkezettel fejezi ki az utolsó sor viszonyát a szövegelőzményhez, mely utolsó sor válaszként is megérthető az előzőekben fölített kérdésre; addig a fordító az *Íme...* deiktikus sorkezddel vezeti be az önmagában üdvözülő szépség képét. Utóbbi rájátszásként érthető Pilátus Krisztusra mutató gesztusára és mondatára: *Ecce homo = Íme az ember...!* A deixis fölszámolja a német szöveg ellentétező szerkezete által keltett feszültséget, ami a *ki törődik vele* kérdés és az utolsó sor között keletkezett. Míg az eredetiben inkább a *Wer achtet sein?* állapot ellenében teljesedik be az epifánia, addig a magyar szöveg a deixis révén szinte evidens állapotként kezeli a műalkotás magányos, befogadást és befogadókat nélkülöző létmódját, így is állást foglalva az autonómia-értelem mellett.

A magyar szöveg érti az erotikus tradícióhoz való odatartozását is a német eredetinek. Noha a *Lustgemach* jelentését egyszerűen a *szoba* szóval adja vissza; érzékletesé teszi a zöld-arany érc-szalag és borostyánkoszorú övezte fehér márványcsészén körtáncot lejtő gyerekcsapat szín- és képvilágát, melynek erotikus implikációira fentebb utaltunk. A fordítás veszteségét a tér megnevezését illetően a szépség ha-

A gyermekek körtáncának motívumával a gyermekkor reflektálatlansága, a gyermekség öntudatlan, naiv boldogsága is részt vesz a szépségfogalom kiépítésében. A gyermekkorhoz köznapi értelemben is a boldogság állapota asszociálódik, ami a szövegben a *fröhlich* szóval külön hangsúlyt kap. A kör pedig a teljesség képzetét nyújtva eleve örömezzetet kelt, a gyerekek körbe záruló társassága boldogító ellentétét képezi a beszélő (részleges) magányosságának. A körtáncban játék és művészet egyesül. Ősi, közösségi funkciójában engedni látni a szöveg a művészet-játékot, játék-művészetet, a gadameri esztétikával egybecsengően fogva fel a játék szerepét és értelmét a művészet vonatkozásában.

A szövegnek a hegeli esztétikához való viszonya szempontjából lényeges az epifánia beíródása (?) a szövegbe, amiben jelentős a szerepe az önmagába záruló boldogság és a fénylő ragyogás színrevitelének, de nem kizárólagos. Szerepet játszik benne a végtelenre nyíló tér-idő, a lámpa térbeli helyzete, mellyel a transzcendens szférához kapcsoltatik az esztétikum. De fontos az epifánia tekintetében is a *Lustgemach* szó, mely által az érzéki szépség, öröm, szerelem a szövegvilágba lép. A szerelem pedig a végtelennel és az istenivel való találkozás lehetőségét hordozza, ebben a „görögös” versvilágban különösen. A *borostyánkoszorú* által pedig nem csak az izzó dionüszoszi (Heidegger) idéződik be a szövegvilágba, hanem az epifánia is erőteljesebbé válik. Így fokozottabban bevonódik a szövegvilágba az isteni teremtés és a művészi teremtés összefüggése, ami újabb szövegténye lehet az epifánia megképződésének. Ám az utolsó sor a *scheint* potencialításával az epifánia létrejöttét is érvényteleníti. A dekonstruktív nyelvhasználati mód jól láthatóvá teszi a szöveg azon igényét, hogy *valamivel dialogizálóként* olvassák.

tásának nyelvi megformálásával nyeri vissza a szöveg; a *reizend* szó *gyönyörüként* fordításával, melyben evidensen felidéződik *gyönyör* szavunk (*Gyönyörű az egész!*).¹⁹ A *gyönyörű* szó választásával képes ugyanazokat a képzeteket kelteni a magyar szöveg, amit a német; mely szóválasztás szöveg- és művészetfelfogásról vall. A borzongást okozó gyönyör(ködtetés) felidézésével a művészet által kiváltott hatás fiziológiailag is bevonódik a szövegbe.

Az *Egy lámpára* láthatóan nem aknázza ki a német eredeti *scheintjében* rejlő többértelműséget. Döntésként, válaszként is megérthető az egykori Staiger–Heidegger-vitára a Hegel-esztétikához való viszonyt illetően. Jelenkori horizontról nem látszik szükségesnek az ilyen döntés; a *szöveg* egyik *örömét* éppen az *Auf eine Lampe* tartalmazta dekonstruktív mozzanat és a hozzá hasonlók értelmezése jelenlatheti. A magányos szépség boldogsága receptív megértés híján posztmodern horizontról legalább is kétséges. A mai olvasó értésmódját befolyásoló jelenkori irodalomtudományi szövegekörnyezet a *videtur* szólam értésére inspirál. A szöveg poétikai világa relevánsan ad hírt az esztétikai kánon változásáról, ami a receptív megértés szemszögéből ontológiai státusprobléma; amely alássa a modernitás felfogását a művészet mibenlétéről és funkciójáról; következésképpen fölszámolja a létnek a művészetben való igazolódásának lehetőségét. Így nyeri el különös jelentőségét az a tény, hogy a lámpa és a versszöveg esztétikai megformáltsága hangsúlyozottan azonos.²⁰

Ilyenképpen az *Auf eine Lampe* olyan *formálisan modern szövegnek* bizonyul, amely *egy koherens poétikai-formális koncepció mentén szerveződött, és egy tematikus vagy formai fordulópont, csúsztatás nyomán kényszerülünk egy gyökeresen más olvasat előállítására.* [Az ilyen szöveg] *miközben a lét vagy egy lényeges darabja szisztematikus felfogásának fontosságáról beszél, megmutatja eme létmozzanat szisztematizálhatóságának lehetetlen voltát.*²¹ Ezt a *koherens poétikai-formális koncepciót* a recepció elsősorban a Hegel-esztétikával összefüggésben fogalmazta meg. Az értelmezésirányok ilyen leszűkítését Rolf Selbmann is kárhóztatta. Termékenynek bizonyulhat az *Auf eine Lampe* esztétikai létmegértési kísérletként olvasása, mely Gadamernek a *megérthető lét: nyelv*²² gondolata értelmében veti fel a heideggeri

¹⁹ Az esztétikai hatás kifejezésére a német szöveg a *reizend* szót használja a *Wie reizend alles!* felkiáltásban. A Halász Előd-féle német középszótár *bájos, elragadó, elbűvölő* szavakkal adja meg jelentését. A *reizen* szóval való összefüggése pedig jelentéskörébe vonja az *ingerel, vonz, csábít, felizgat* értelmet, ami a szépségnek az érzéki szférával való összefüggésére utal, s ez különös jelentőségű a *Lustgemach* terében. Emil Staiger rámutatott a szónak az ő korára már elhomályosult jelentésére, ami a mű keletkezésének idején még befolyásolhatta a kortársi befogadást (ami gyönyörködtet, enyhe borzongást okoz). A művészet alapvető funkcióját ragadja meg a szó: a gyönyörködtetését, s az általa kiváltott hatás érzékiségét. A *reizen* szó jelentésvonatkozásai által (bűvölés, bájolás: varázslás) a művészet ősi funkciója is beépül a szövegbe.

²⁰ Lásd Leo SPITZER elemzését.

²¹ Vö. BÓKAY, *i. m.*, 428–429.

²² Vö. Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, Bp., Gondolat, 1984, 329.

filozófia (lét)problémáját. Az ilyen irányú értelmezés felszínre hozhatja a szövegnek a medialitásra vonatkozó kérdéseit. Ebben a kontextusban fontos az értelemkereső beszéd a szövegben, a dialogicitás; a tér és a formák körszerűsége; s az, hogy a beszélő megértési kísérlete esztétikumot teremtő nyelvi magatartásként valósul meg. A szöveg poétikai világában nemcsak a megértés nyelvi természetű, hanem a világ maga is. Azt is kérdéssé teszi: mi van azzal, ami nem jön át a nyelvbe; túlléphető-e a nyelviség határa és hogyan. Hogy mennyire szó lehet erről az értelemről, jól mutatják Heidegger egykori levelének alábbi sorai: „[...] ami itt kockán forog, az több mint egy verssor eseti értelmezése. Ez a több fogja eldönteni majd, talán hamarosan, talán csak valamely távoli időben, de mindenképp legelőször és egyes-egyedül, milyen viszonyban is áll a nyelv velünk, halandókkal.”²³

Az *Auf eine Lampe* versformája (jambikus trimeter)²⁴ ráirányítja a figyelmet a (lét)hermeneutikai vonatkozásokra. A felidézett dialógushagyomány a lét másokkal való megosztásának evidens szükségét is magában hordozza. Az antik versforma rímtelensége hozzájárul a beszédszerűség megalkotásához; megteremtésének másik eljárása az élőbeszédszerű nyelvhasználat, mely a *Ki törődik vele?* kérdés prózaiságában érhető leginkább tetten és a *Wie reizend alles! lachend...* mondat szerkesztés beszélt nyelvi, ízlelgető, szavakat kereső mondatfűzésében. A beszédszerűsége rezonáló olvasó épp ezért copulának érti, és hangsúlytalanul hallja az utolsó sor *istjét*, amit Heidegger *west* (létezik) értelemben és hangsúlyosnak vett. Már Leo Spitzer rávilágított a copulaként értés azon jelentőségére, hogy a beszéd kimondott karakterét erősíti a szövegben.²⁵ Az utolsó mondattal így az egész szöveg a beszédszerű létesülés egyidejűségének karakterét nyeri. A „prózai elemek” fontos szerepet játszanak a *scheint*ben hallható *videtur* szólamának fölerősítésében. Ebben az összefüggésben tanulságos Gadamer Staiger-kritikája: „[A versben] megjelenik egy szócsoport, amely szemmel láthatólag a legtriviálisabban hétköznapi: *scheint es*. Ezt úgy foghatjuk fel, mint *látszat szerint »anscheinend«* [...]. A **fordulat ezen prózai felfogása értelmes, és ezért védelmezőre is talál.** [...] Az a mód, ahogy ebben a versben erős szövevényt alkotnak az *sz*-hangok [...] vagy ahogyan a vers metrikus modulációja létrehozza a frázis zenei egységét [...] – az semmi teret nem nyújt egy olyan reflexív betolakodás számára, mint amit egy **prózai látszik** fejezne ki. Az inkább az értekező próza behatolását jelentené egy vers nyelvébe, a versértés megzavarását. [...] Mörke szóban forgó versétől még az ilyen zavar sem áll teljesen távol. E költemény nyelve olykor a prózához közelít (*Ki törődik vele?*).”²⁶ Gadamer észrevételének jelenkori horizontról épp ellenkező értelemmel lehet jelentősége: a szöveg posztmodern jellegű nyelvhasználati módjára világít rá, amikor rámutat költészet és prózaiság ily módon való elegyítésére. Háttérben olyan nyelvi világkép áll, mely szerint az irodalom nyelvének

²³ *Levélváltás*, 115.

²⁴ Általa a görög drámák dialógusainak nyelvén szólal meg a szöveg.

²⁵ Heideggerrel szemben egyetértett a hangsúlytalanságot ritmikailag is megindokló Staigerrel.

²⁶ GADAMER [1991], [kiemelés tőlem] 39.

nem létezik elkülöníthető, saját használati módja. A „prózaik elemek” a beszéd-szerűség erősítésével odatartoznak a hermeneutikai értelmet kiépítő retorikai stratégiához is.²⁷

A szöveg hangsúlyozza, hogy a beszéd hermeneutikai szituációban hangzik. A beszélő belépése a térbe egyúttal belépés a hermeneutikai körbe, mely *hermeneutikai kör voltaképpen magában a világban-benne-létnek „In-der-Welt sein” struktúrájára mutat, azaz a szubjektum és objektum közötti hasadás megszüntetésére.*²⁸ A hermeneutikai kör képzetét a formák körszerűségével; az értelemkereső-értelmező beszéddel, a dialogicitással; a sajátosan kialakított és kezelt térrel²⁹ és

²⁷ „[...]a megértés képessége az ember alapvető adottsága, amely [...] a nyelv valamint az egy-mással folytatott beszélgetés útján megy végbe elsősorban” GADAMER [1991], 17.

²⁸ GADAMER [1991], 18.

²⁹ A szöveg a *világban-benne-létnek „In-der-Welt sein” struktúrájára mutat*, amennyiben a szöveg keltette benyomások által végtelen, sőt gömbszerű térben vagyunk. (A gömbszerűség a körformák forgó mozgásával képződik meg a szövegben, mely forgást a lámpát díszítő, körtáncot lejtő gyereksereg létesíti egyrészt a maga körmozgás-dinamikájával, amely magát a mennyezetet függő lámpát gömbszerűség benyomásával ruházza fel evidens lebegése által, melyet a magyar szöveg nyelvi szinten is hangsúlyoz. Szabó Lőrinc fordításában az *eszterlánc* szóval az elhangzó dal (*Lánc, lánc, eszterlánc...*), vele pedig „Marika pörgő-forgó tánca” is beíródott a szövegbe.) A tér ugyan szoba, ám zártága viszonylagos. A *Lustgemach* szó megnyitja a téridőt a múlt irányába, amit a szónak az *örömszoba, kéjszoba, örömek háza, pihenőhely* (Spitzer) jelentései a végtelenbe tángítanak a szerelem és a végtelen élménye, a pihenés, meditáció és a végtelen összefüggései által. A beszélő belépése a térbe fokozza a nyitottság képzetét azáltal, hogy a nyelvi térben kifejtetlen marad a szoba oldalfalainak minősége. A tér kiürülőben léte még inkább lebontja a vertikális falakat; a szöveg a tekintetet pedig hangsúlyosan egyetlen pontra: a mennyezetre (szép lámpájára) irányítja, mely mennyezet horizontálisan látszólag egyértelműen zárja a teret, holott a lámpát függesztő párhuzamosok a végtelenre nyitják, egyúttal kijelölve a végtelen egy pontját találkozásuk geometriai törvényszerűségével. A magyar szöveg *mennyezet*e még erőteljesebben nyitott tér képzetét kelti a *meny* szóval való etimológiai és jelentésbeli összefüggése által. A térszerkezettel az esztétikumot a fent szférájához, az istenihez kapcsolja a szöveg, mely jelentéstudajdonítást a fénylés, ragyogás sokféle nyelvi megteremtésével megerősít (Heidegger, Spitzer). Az esztétikum transzcendenciája alkotódik így meg poétikailag, következképpen a művészetnek a létben játszott szerepéről is beszél a szöveg, nevezetesen a lét igazolódásának lehetőségéről; amit aztán a „videtur” szólam visszavon, érvénytelenít; összecsempgven a nietzschei filozófia tapasztalatával: a lét transzcendens igazolódásának ellehetetlenülésével. (Az összecsempgést persze nem úgy értve, ahogy annak idején a Staiger–Heidegger-vitában a Hegel-filozófiához való viszony exponálódott. Még csak nem is a gadameri hatásösszefüggés értelmében, hiszen Nietzsche filozófiai gondolkodása időben nem előzte (nem előzhette) meg Mörike világtapasztalatát. A szövegnek azonban a dekonstruktív nyelvhasználat folytán tudomása van a lét istenben való igazolódását megkérdőjelező nietzschei gondolatról, mely meghatározóvá vált a modernség különböző alakulatai számára.)

A szöveg teremtette tér belső térként is értelmezhető, amit a végtelenre nyitással, a belső beszédként is érthető megszólalással, a belső látás-hallás, a csönd akusztikumának megteremtésével és az idő szubjektív jellegével kelt a szöveg. Ugyanakkor magány és belső csönd

idővel³⁰ teremti meg a szöveg. Nyilvánvaló a körforma kitüntetettsége: háromszoros kört formáz a márvány lámpabura a rajta körbefutó borostyánkoszorúval és a körtáncot lejtő gyerekekkel. *A komolyság szelíd szelleme és a szépség ragyogása* újabb (fény)köröket von a lámpa köré. Ám körformát teljesít be maga a szöveg is. Már Heidegger rámutatott, hogy *utolsó sorai*val az *elsőkhöz tér vissza*

hangjaként is megérthető a szöveg. A *Lustgemach* egykor társas örömökre szolgáló érzéki térben kiáltóbb a beszélő magánya. A lámpához intézett beszéd, a gyönyörködő-értékelő felkiáltás, s az önmegszólításként is értékelhető kérdés (amely fölfogható a szöveg mindenkori olvasójához intézett kérdésként is) és az utolsó sor mint erre adott válasz nem töri meg a csöndet. Belső beszéd, értelemkereső belsőbeszéd-szerűségét a beszédhelyzet megerősíti: a hétköznapi világától elzárt-kizárt és a végtelenre kapcsolódó térben egy magányos beszélő meditáló jellegű magánbeszédeként is „hallható”. A lámpa így belső képként is felfogható. A gondolatfolyam képzetét kelti a hosszú mondatokban áradó lírai beszéd, amit a német szövegben két, a magyar fordításban több enjambement tesz még gördülőbbé. És bár rímelen a szöveg, mégis lágy verszenén perog a beszéd a vokális modulációk, a szóhangzások akusztikus összecsengésének gazdag kijátszása által. A csönd akusztikumának és a magálynak a megteremtésében szerepe van a szöveg *in ihm selbst* szerkezettel zárásának. „[...] ez a ritmust záró és elnémító *maga* az, amely belső hallásunkban az elnémult meghatottságot (die verstummte Bewegung) visszahangozza.” (GADAMER [1991], 39.) Része annak a hatásnak, melyben különös jelentőségre tesz szert a dialogicitás és a valószínű kommunikációs partner(ek) hiányából adódó feszültség. Így belső kommunikációt is megvalósíthat a szöveg. Ebben a magányos csöndben, belső csöndben a belső látás-hallás fogadja be a látványt és a hangokat; valamennyi esztétikai jellegű: a *Lustgemach* és szép lámpája, valamint a görög vázafestészetet idéző lámpa reliefjén körtáncot lejtő gyerekek éneke és a nevetés, mely egyszerre a gyerekek nevetése és a szépség *nevető* (*lachen*) voltakán kifejeződése a szövegben.

³⁰ Az időstruktúra a husserli időfenomén szerkezetét mutatja, amennyiben a jelen: múlt és jövő metszéspontjában létesülő, létrejövésében máris megsemmisülő pillanat a szövegben. Az időbeliség kitüntetettséget jelzi a felütés: a *noch/még* időhatározó-szóval nyitott verskezdet; mely a szöveg kitüntetett pontján tematizálja az időt. Pillanatnyiség és folyamatszerűség, folyamatosság és megszakíthatóság, objektív és szubjektív idő képzetét együtt és egyszerre kelti a szöveg. A pillanatnyiséget az idő fordulóponton való megragadásával és az elidőzés-megszólalás-teremtés pillanatának költői megképzésével; a folyamatszerűséget a változás mint létállapot tematizálásával. Változásban van a tér, a szépség mibenléte, egzisztenciális helyzete, a szépség és közönség viszonya stb. Míg az „objektív” időt épp a változás, folyamatszerűség, pillanatnyiség és az idősíkok megképzésével teremti meg a szöveg; a belső idő képzetét az idősíkok egymásba játszásával és pillanatba sűrítésével, illetve a pillanatnak a végtelenbe tágitásával. Az időszerkezet is lehetővé teszi a belső világ képzetének kialakulását. A német szöveg inkább egymásba játssza-csúsztatja az idősíkokat; nem használ *most* jelentésű időhatározó-szót; de a kontextus olyan erővel idézi fel a jelent, hogy Szabó Lőrinc „nem is tudja megkerülni” a magyar fordításban. *A még, már-már, most* szavak a magyar szöveg időszembesítő jellegét erősítik; még akkor is, ha a *már* ebben a szóösszetételei szerkezetben elveszítette időhatározó-szó jellegét, módosítószóvá vált, jelentése a *nun* fastnak megfelelő *majdnem, csaknem*. Ez az akusztikailag létrejövő még-mármost összecsengés, melyet az időstruktúra fölerősít, a magyar szöveghagyományban arra az olvasói tapasztalatra is számíthat, amely az időszembesítéshez létértelmezést társít.

a költemény a *schöne* (*Lampe*), *schmüeckest* (*du*); valamint a *schön...scheint* fogalmi összefüggése és akusztikai összecsengése által.³¹ Leo Spitzer pedig arra hívta föl a figyelmet, hogy a kerek számra épített (tízsoros) költemény maga is körkörösén épül fel (mint a központi szimbólum márványcsészéje [ti. a lámpabura]): egyfajta átköltése az önmagába visszatérő körnek. A kör sokértelmű szimbólum, hermeneutikailag a megértés szerkezetének jelképeként szövegépítő jelentőségű. Mivel a világban létezés *Dasein* állapota a léthermeneutikai tevékenység által válhat autentikussá, különös jelentőségű, hogy a szövegtérben értelemkereső beszédesemény zajlik.

A szövegnek a léthez fűződő hermeneutikai viszonya a beszélő nyelvi magatartásában is fölismerhető. Értelemkereső beszéde az esztétikai tapasztalat felől mutatja megérthetőnek a világot. Gondolkodása a szépségre reflektáló *ki törődik vele* kérdésben érhető tetten; s abban, hogy kérdés-válasz logikája szerint megy végbe megértési kísérlete. A beszélőnek nem állításai, hanem kérdései vannak; még akkor is, amikor a záró szentencia látszólag a szövegelőzményben föltett kérdésre adott válasz – ahogy a recepció egyetértőleg felfogja, noha a választ egyen-egyenként másképp érti. Ám ez a válasz épp a *videtur* szólam által nyitott kérdés marad, mely kérdésre válasz(ok) csak az olvasásban születhetnek, s evidensen nyitva maradnak a nyelvi destrukció által. A szöveg kérdései a világ megérthetőségének mi-kéntjére irányulnak, mely megérthetőség esztétikáinak és nyelvi természetűnek mutatkozik.

De ki beszél a vers nyelvi-poétikai megalkotottságú beszédhelyzetében? Az *Auf eine Lampe* beszélője olyan valaki, aki képes az esztétikum befogadására és megalkotására, hiszen beszéde esztétikumot teremt: megalkotja a szép lámpát (a költemény első hat sorában) és reflektál a szépségre (7–10. sor); így kerekítve ki az *Auf eine Lampe* című költeményt. Beavatott tehát, művész, a nyelv művésze; teremtő, együtt alkotó befogadó; megvalósítja az olvasói esztétika eszményi olvasóját, aki képes *a legbensőségesebb együtt filozofálás és együtt költés szent viszonyára lépni* a művel.³² Megszólalása a vers beszédhelyzetében az elidőzés, egyszersmind a teremtés pillanata. A vers beszélőjét megéri a szépség, belébocsátkozik, párbeszédbe kezd általa a múlttal (a múlt szépségével); interpretációs közbeszólása esztétikumot teremt, melynek fölteszi saját kérdéseit – megszólalása a nyelvi létesülés pillanata. Ám a beszélőnek *utánalkotható szubjektumszerű* léte illúzió ebben a nyelvi térben: *hang* csupán, az a *köztes hely*, ahol a nyelvi létesülés létrejön, és épp ez a létesülés teremti egyúttal őt is. A szöveg így beleszól abba a Novalis nyomán³³

³¹ *Levélváltás*, 120.

³² Friedrich Schlegelt idézi Hans-Robert JAUSS, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Bp., Osiris, 1999, 21.

³³ „a szimbólumnak és a szimbolizáltnak való összetévesztésén és azonosításán, az igazi, a teljes reprezentációban való hiten, a kép és az eredeti [...] összetévesztésén nyugszik minden korszak, nép és egyén összes babonája meg tévedése.” Idézi KSZE, *i. m.*, 32.

a másodmodernségben kialakuló poétikai/poetológiai diskurzusba (is), melynek tárgya a lírai alany nyelvi-retorikai feltételezettsége, s amely megkérdőjelezte a líra hegeli értelmezésének érvényességét, mely szerint a lírában közvetlenül és legtisztább formában jutna szóhoz a vallomástévő lírai szubjektivitás.

A dialogizált szöveg a gondolkodás alapformájára erőteljesen rájátszva teremt hangsúlyozottan fiktív világot. A szöveg retorikai stratégiája szerint kettős nyelvi létesülés részese a befogadó; a szép lámpáé és az azt teremtő versé. A nyitás így a medializálódás eseménytörténéseinek kezdetét ragadja meg. A cím mint az elvárás-horizont irányítója szintén ebbe az irányba befolyásolja az olvasót. A leíró szövegek, a tárgyköltészet, az objektív líra hagyománytörténetében jelölné ki az *Auf eine Lampe* helyét a szövegek világában; választott nyelvi formája azonban el is különbözteti ettől a hagyománytól; amennyiben a *Die Lampe, Eine Lampe* potenciális címek mellőzése figyelmeztet: nem klasszikus leíró versként olvasandó a szöveg.³⁴ A cím epigrammatikus hangzása és a szövegtest vizuális képe (terjedelme) működésbe lépteti a gondolati lírával kapcsolatos szövegtapasztalatokat. A cím elliptikus szerkesztése kikényszeríti az *Egy lámpára* (íródó/formálódó szöveg) kiegészítést; így a nyelviségről, megalkotottságról gondolkodó szöveggként olvasuk; melynek kérdésévé így az válik, hogyan van a lámpa a létben, hogyan van a lét a nyelvben, nyelv a létben; és hogyan van a nyelvi teremtésre képes beszélő a létben, melyeket másokkal oszt meg. Az *Auf eine Lampe* beláthatóvá teszi azt, hogy az irodalom medialitásának köztes, közbejövő, érzéki tapasztalata nem is új keletű kérdés a modernség művészeti gondolkodásában;³⁵ noha a verbális létmód, a nyelvi történet kitüntettségével Nietzsche kívül a 19. század filozófiájában aligha találkozunk másnál. A szöveg belátása az érzéki észlelés történetisége, mediális szerveződése.³⁶ Az, ahogy a szöveg az észlelés- és értésmódok változásáról beszél, s az esztétikum létben játszott szerepének megváltozásáról, erre is figyelmeztet. Az *Auf eine Lampe* a „linguistic turn”-t megelőzően teszi tapasztalattá, hogy a nyelv médiuma ismeretelméleti érvényű jelentéseket nem létesít (het). Teszi ezt a jel-

³⁴ Annál termékenyebbnek bizonyulhat képleírásként olvasni. Az *Auf eine Lampe* beszélője egy képi mű interpretátoraként is megérthető, aki egy képfenomén nyelvi megragadására tesz kísérletet, s a husserli értelemben, a nézés aktusában magán a dolgon munkálja ki (a lámpa) alakját, konstitúciója a priori feltételeit. (Ezzel is összefüggésben lehet a vers időstruktúrájának s a husserli időfenomén természetének konvergenciája, amennyiben a jelen: múlt és jövő metszéspontjában létesülő, létrejövésében máris megsemmisülő pillanat a szövegben.) A nyelv és a képek összetartozásáról már a régiségben is tudomása volt az embernek, amit az *ekphrasisz* szó több mint kétezer éves használata bizonyít. Retorikai szakágként vagy irodalmi műfajként a nyelv képi erejéről, képelbeszélő képességéről tanúskodik – olvasható Gottfried Boehmnek a kép és a nyelv határait feszegető tanulmányában: *az ekphrasisz aktiválja a nyelv megmutató képességét*. Vö. Gottfried BOEHM, *A képleírás. A kép és a nyelv határaitól*, in *Narratívák. Képelemzés*, szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijárat, 1998, 19–36.

³⁵ KSZE, *i. m.*, 58.

³⁶ Vö. KSZE, *i. m.*, 7–8.

használat dekonstruktív módján és a lámpa funkciójában, létmódjában bekövetkező váltás jelzéseivel. Jelhasználata leleplezi az esztétikai észlelés közvetlenségének illúzióját, hiszen ellehetetleníti a költői képeknek, retorikai alakzatoknak a szó szerinti és a vizualitás közti „láthatatlan mediális cserével” végrehajtott referencializálódását. A szöveg a karteziánus ismeretelmélet kritikája, amennyiben szóhoz jut benne az a majdani nietzschei felismerés, mely szerint a szubjektum és az objektum között legfőbb esztétikai viszony, utaló átvitel lehetséges. A szövegvilág az állításokat lebontó jelhasználat okán közelebb áll a nietzschei filozófia belátásaihoz, mint a hegeléhez. Benne a *korai fragmentumok* tükör-metaforája látszik érvényesülni; s az a gondolat, hogy a művészet ősi folyamata a látszat kivetítése. A szöveg így módon a közvetettség, közvetítettség médiumává váló művészet „szimulakrum-tapasztalatában” részesítheti a befogadót. A szöveg abban is „egyetért” Nietzschével, hogy a történelmi érzék elvesztése a jelenvaló lét megérthetőségét veszélyezteti.³⁷ Az *Auf eine Lampe* az antikvitás mint orientációs pont felől tesz kísérletet egy jelenbeli eseménytörténés (az észlelés- és értésmódok, a kánon változása) megértésére.

A medialitással összefüggésben nyeri el jelentőségét a szövegvilág artisztikuma. Nyelviileg teremtett vonalokból és hangokból épülő színes, hangosított mozgókép benyomását kelti a szöveg. A sajátos szöveghatás filmszerű élményben részesíti a befogadót a megjelenítés audiovizuális mozgóképszerűsége által; melyet a színek, fények, vonalak, formák, hangok, mozgás, anyagszerűség és a szövegbe nyelviileg belefoglalt és a szöveghatás által kiváltott érzelmek összjátékaképpen valósít meg. Figyelemre méltó, hogy nincs olyan művészeti ág, amely ne vonódnék be valamiképp a szövegvilágba. A zene a lámpa reliefjén körtáncot lejtő gyerekekhez (asszociatíván) kapcsolódó ének és a verszene lágy, vokális moduláció által; a festészet a lámpa görög vázafestészetet idéző dekoratív és mozgóképszerű megjelenítésével; a szobrászat a lámpa plasztikus tapinthatóságával; a mozdulatművészet a gyermekek körtáncával; az irodalom a versszöveg létesülésével. A *Lustgemach*-ként megnevezett tér egykori budoárok képzőművészeti remekeit írja be megnevezések nélkül a szövegbe, de magát a tér architektúráját is fölépíti; ám másképp is felidéző erejű: az *érzéki örömeik terében* zene, tánc és ének összetartozásáról beszél. A szöveg ilyenképpen létrehozza a pillanatnyi, a hirtelen keletkező (nyelvi, vizuális és auditív) mediális hármasságát.³⁸

Látható, hogy az *Auf eine Lampe* a nyelvi történés fölértékelődéséről beszélő szöveggként is megérthető; ahogy a vers beszélője olyan médiumként olvasható, amelyben megszűnik objektum és szubjektum empirikus szembenállása; rajta mint médiumon keresztül önmaga szövegszerűsége válik láthatóvá. A szöveg eldöntetlenségei közé tartozik a beszélő és a lámpa egymáshoz való viszonya. A lámpa nyelvi létesülésének fikciója, képződményi mivolta az objektum–szubjektum

³⁷ Vö. KSZE, i. m., 27.

³⁸ Vö. KSZE, i. m., 202.

viszony empirikus felfogását lehetetleníti el. A kívül és belül egyként kaotikus világ nyelviileg strukturált létét (és *csak-úgy-létét*) állítja a szöveg akkor, amikor retorizált lírai magánbeszédként és egy fikcionált olvasó megszólításaként is olvasható; s amikor ugyanígy kettős természetűnek mutatkozik a szöveg külső és belső elválaszthatatlanságát állítva. Tér, idő, látvány és beszéd egyként lehet külső és belső a szövegben. Az érzékelhetőség, megismerhetőség problémáját is fölveti mindez. Én vagyok-e a világban, és/vagy a világ az(-e), ami bennem van. Eldönthetetlen: a lámpa látvány vagy belső kép-e. Megismerhető-e a világ? – kérdezi általa a szöveg; s a válasz az episztémé cáfolhatóságát mutatja, a nietzschei világtapasztalattal egybecsengően. A világ az, aminek megragadására a nyelv képes; és olyanként létező, ahogy azt a szubjektum nyelvisége által megragadni képes. Nincs objektivitás, nincsenek eldöntöttségek ebben a versvilágban. Mint ahogy a versbeszéd egyként ért(elmez)hető egy magányos beszélő belső beszédeként; és olvasható fiktiiv kommunikációként egy/a(z erősen) fikcionált olvasóval.³⁹ A létezést a szövegvilágban az értelemkeresés hitelesíti.

Jelenkori horizontról rendkívül fontos az a szövegsajátosság, amely a szépség, az esztétikum mibenlétét, s mindazt, ami kapcsolatba hozható az esztétikai tapasztalattal, átmenetiségként, stabilizálhatatlanként ragadja meg a szöveg; magának az időtlen szépségnek tulajdonít temporális-történeti (a befogadásra elvileg ráutalt) létmódot. Így az *Auf eine Lampe* számon tartható azon szövegek között is, melyek hozzájárultak ahhoz, hogy az *esztétikum identitásának létmódjába hozható időre beleíródjék fennállás és változás, megszilárdulás és rögzíthetlenség termékeny ellentéte*.⁴⁰

Az *Auf eine Lampe* (poszt)modern jellegzetességeit számba véve fölvehető a szöveg középponti (tárgy)szimbólumának újraérté(ke)lése, nevezetesen a lámpa allegóriaként való megértése. Az allegória jelenkori fölértékelődése háttérben álló nyelvi-poétikai belátások minden szót trópusnak, a retoricitást pedig lényegi természetűnek mutatják, következésképp (világ)olvasataink evidensen allegorikus természetéről beszélnek. Az allegória a kimondhatatlan, immanensen elérhetetlen; „a világon kívüli világ” értelmének megmutatkozása. A *lámpa* ilyenképpen egy „transzcendencia-olvasat”,⁴¹ mely transzcendencia megmutatkozására a szöveg kétféleképpen is válaszol. Ahogy Wittgenstein: a *csöndjeivel*,⁴² valamint a *csalást beismerő*, értelmét figyelő hermeneutikai megoldás lehetőségével.

³⁹ Lásd fentebb a tér és idő sajátosságairól szóló jegyzetet.

⁴⁰ Vö. KSZE, *i. m.*, 201.

⁴¹ Transzcendens kötődéseiről lásd fentebb.

⁴² A Lustgemach terében csönd uralkodik, ha belső világként értjük a szövegben színre vitt világot; belső beszédként értjük a megszólalást. (A verszenét és a körtánc által szövegbe fródottnak zenét ilyen értelemben a belső hallás érzékeli.)

Miről beszélhet hát a *Sein zum Texte* (Derrida) idején az *Auf eine Lampe* a jelenkori olvasóval, akivel hangsúlyozottan párbeszédbe kezdett? Hírt ad a (poszt)modern episztémé azon fázisáról, amelyben a kulturalitás eszméje rivális diskurzusok erőterébe kerülve a popularitás eszméjével folytatott versenyre kényszerül. Az irodalom és a művészet kulturalis feltételezettségének dilemmáival szembesít. A kulturalis, poétikai emlékezetet folyvást alakuló konstrukciós tevékenységnek mutatja, mely állandó újraalkotásként, újraszerveződésként tartja fenn a kultúra irodalmi emlékezetét mint a kulturalis potenciál közlő képessége megőrzésének biztosítékát; megmutatva a felejtés szemiotikájának jelentőségét a kulturalis emlékezet működésében. Egyúttal azt is megkérdézi, teremődnek-e új feltételek a kulturalis idegenség művészeti integrálhatósága számára. Beszél a kánonok változékonyságáról, s a változást a lét lényegként ismeri el; a szépség létmódját permanens múlttá válásnak. Az identitást így *önmagától folyvást elkülönöződő konstrukcióként* érti, amely *saját átmenetiségével a megújulás kényszerét írja elő önmaga számára*. A szubjektum evidens érdekének tekintett identitásalkotást a világ léteremtő (újra)olvasásával véli megkísérélhetőnek az olvasásban végrehajtott határátlépések alakmá-játékában időlegesen elnyerhető *létfeladottság-állapot* megszüntetésével.

A *lámpa* által fölvetett metafikcionális probléma az irodalmi szöveg mediális viselkedése, amely széttördeli és megkettőzi a referenciális világot. A *mintha-lámpa mintha-valósága* valami önmagán túlira mutat, valami tőle különbözőre. A „látványképzés illúziójának” retorizációjaként érthető meg.⁴³ A szöveg beszélője egy olyan, a szöveg által létrehozott pozíció, amelyből az ábrázolt világ megérthető; ez a pozíció pedig a lámpa szemlélőjének-megértőjének a pozíciója, akinek a megértése éppen a fikcionalitás önfeltárlására, az ábrázolt világ zárójelezésére, az idézőjelezés nyilvánvalóvá válására irányul. Pozíciója kettős pozíció: egyszerre az alkotó és a befogadó, amennyiben ő teremti a lámpát és fogadja be/reflektálja szépségét – a szépséget. Reagálása megvilágítja az ilyen szemléleti pozíció értelmét, fényt derít az önfeltáró fikció céljára. A számunkra adott világ analógiája felfoghatóvá tesz egy elrejtettséget, mely elrejtettség fölkelte az értelemadás vágyát az olvasóban, és igényét az imaginárius tapasztalatának elsajátítására; s arra, hogy az elsajátítás eseménytörténetében az új tapasztalatokat régiekre vezesse vissza, azokkal szembesítse eljövendő tapasztalatok megszerezhetősége érdekében. A *lámpa* színre viszi azt a felismerést, hogy nincs szövegbe vésett jelentés. Az imaginárius tapasztalattá tételével a vele való szembenézés jelentőségéről beszél, s a szöveg a jelentések kikapcsolására törekvéssel (tárggyal beszélés, képi elbeszélésmód, dekonstruktív jelhasználat) figyelmeztet arra, hogy saját kiindulópontja az imaginárius, s földadja a jelentésképzés igényét. A *lámpa* jelként a jelre irányulva felhívja a figyelmet az egymást olvasó jelölők összjátékára, s az ebből adódó szemantikai bizonytalanságra. Beszél arról, hogy változatlan igényként él a végtelenség iránti emberi vágy,

⁴³ Ezért mutatkozik allegorikus természetűnek az eleddig leginkább szimbólumként megértett középponti motívum, a lámpa.

s az ehhez való hozzáférés megfelelő eszközének a színrevitelt mutatja; mely épp azáltal válik adekvát lehetőséggé, hogy nem ad választ azokra a kérdésekre, melyek ellenállnak a megismerésnek és megtapasztalásnak. Világokat nyit meg ott, ahol a megismerés és a tapasztalat eléri teljesítőképesége felső határát. A kézzelfogható bizonyosságok nyelvi természetű ellehetetlenítése kielégíti az alternatívák iránti antropológiai vágyat; a bizonyosság megteremtésére tett kísérlet (a lámpa valószínűségének fikciója) arról is beszél, mennyire földolgozhatatlan a tudat számára a bizonyosság tapasztalatának elvi lehetetlensége. A *lámpa* mint szimulakrum abban a tapasztalatban részesít, hogy *minden megjelenítés színlelt hozzáférés ahhoz, ami nem lehet jelen*.⁴⁴ A minden értelemtapasztalat evidens lezárhatatlanságát ki-játszó/megjátszó szöveg pedig további olvasatokért „kiált”.

⁴⁴ Vö. ISER, *i. m.*, 363.

Recenziók

A perifériáról a centrum:

Világirodalmi áramlás a 20. század középső évtizedeitől 1,
szerk. V. GILBERT Edit, Pécs, Pécsi Tudományegyetem, 2003.

A perifériáról a periféria *játékos könyvismertetés*

A perifériáról a centrum – Világirodalmi áramlás a 20. század középső évtizedeitől 1 című kötet különös irodalomtörténeti vállalkozás eredménye. A tanulmánygyűjtemény szerzői arra tettek kísérletet, hogy különböző kultúrák (irodalmak) szemszögéből felrajzolják: miként is látják a 20. század középső és utolsó évtizedeit, sokszor egészen napjainkig. Ez persze önmagában még aligha nevezhető különösnek vagy különlegesnek. Az azonban már igen, hogy mindezt a folyamatos reflexió, önreflexió és párbeszéd formájában képzelik el. Éppen ezért, csupán az első kötetet szemlélve, nehezen kaphat képet az olvasó a vállalkozás lényegéről. S hogy ez a fajta párbeszéd mennyire konstruktív, azt már az azóta megjelent második kötet mutatja. Most azonban maradjuk az elsőnél. A gyűjtemény szerkesztője és ötletadója („civilben” az orosz irodalom kutatója), V. Gilbert Edit bevezető tanulmányában hosszas passzusokat szentel az önigazolásnak és a (látszólagos) mentegetőzésnek. „Ha valóban belátjuk, hogy nincs *egyedüli helyes változat*, sőt: egészen természetes, hogy számos történet és értelmezés adható, az akár felszabadítóan is hathat ránk, és komoly játéknak tekintve, esendőségünk tudatában mégiscsak megkísérelhetjük megalkotni a magunk orosz, amerikai, lengyel stb. irodalomtörténetét.” (7) Mindez ma már annyira természetes közege minden (profli) értelmezésnek, hogy nem hiszem, bárkinek is be kellene látnia, s az kényszerülne komoly érveket felsorakoztatni, aki ennek az ellenkezőjét gondolja. Éppen ezért nem osztom a szerkesztő aggodalmát arra vonatkozóan sem, hogy elviseli-e a nyomdafestéket a magánarratíva (6). Egészében úgy látom, hogy ez a vállalkozás – teoretikus szempontból – egyáltalán nem igazolhatóan. Sőt, nagyon is megfelel a modern elmélet kihívásainak. Miért kell akkor mégis mentegetőzni? Szerintem azért, mert a kötet egyrésztől a klasszikus irodalomtörténet műfaji kánonja felől szorult legitimációra, másrésztől pedig a kutatást még ma is erősen meghatározó „pozitívista” metodológia irányából. Hangsúlyozom: *nem* meg(el)ítélni kívánom ezeket a hagyományokat – annál is inkább, mivel magam is bennük állok, ülök stb. –, sokkal inkább elképedve bámulom az erejüket. Nem elfelednünk, meghaladnunk kellene őket, hanem respektálnunk a jelenlétüket. Kálmán C. György tartott nemrégiben érdekes előadást arról, hogy az elbeszélés töredezettségét propagáló avant-

gárd szerző miként írt teljesen hagyományos irodalomtörténetet. Mi történik az irodalomtörténettel, ha megfosztjuk a „nagyelbeszélés” jogától, vagy ha előtérbe kerül a 19. században még diszkrétén háttérbe húzódó elbeszélője? Meddig és hogyan alakítható a műfaj úgy, hogy még megőrizze önazonosságát és ne legyen belőle esszé, levéregény? Vagy baj, hogyha az? Nagyon fontos kérdések ezek, s a vizsgált kötet számos tanulmánya látens küzdelmet folytat velük, ugyanakkor tiszteletreméltó válaszokat ad rá. Különösen izgalmas ebből a szempontból is elolvadni Pálfalvi Lajos, Benyovszky Krisztián és V. Gilbert Edit tanulmányait.

A legitimáció problémáit firtatva másodikként a „pozitivista” metodológia kényszerpályáját említettem. Nem véletlen, hogy csak idézőjelben merem használni a kifejezést, hiszen gyökerei sokkal mélyebbre nyúlnak vissza, és gyümölcseit (e rémes hasonlatnál maradvá) máig élvezhetik például a szakdolgozóink, akiknek lelkesedését a következő megjegyzésekkel szoktuk lehűteni. A profi értelmező: 1. Kicsiny és jól körülhatárolható vizsgálódási tárgyat választ, s ehhez kapcsolja a megfelelő formát, melynek eredményeként (némileg kifogatva Berzsenyi szavait)¹ alkotmánytok örök talpkövihez teheti a *morzsát*, mely az *idők harcai közt megáll*. Vagyis: profi értelmező *nem ír* egy fél évszázad irodalomtörténetéről tanulmányt (!!!) 2. *Nem kontárkodik bele* más diszciplínák művelésébe, mert különben még az a látszat kerekedhet, hogy „a botanikus salétromot tanít főzni, a salétromfőző Herschelt tanítja csillagokat nézni.”² Különösen akkor nem, ha a delikvens nem ismeri jól azt a nyelvet,³ amelyen az adott diszciplína alapszövegei hozzáférhetőek. Vagyis: anglista *nem beszél bele* – mint például Vöő Gabriella (152) – a russzista munkájába és fordítva. 3. A profi képes felnőni az irodalomtörténetben igencsak kívánatos fentebb stíl eszméjéhez. Vagyis: nem tesz olyat, mint V. Gilbert Edit, hogy mondjuk Viktor Jerofejevet egyszerűen Viktorként (16) aposztrofálja, s nem csak azért, mert nálunk ez szemantikailag igencsak terhelt kifejezés. Olyat se monddunk, hogy „Andrej Morovic prózája turbóra van állítva” (69). Vagy ha már Mitja Čander megtette, akkor a fordító – Gállos Orsolya – szalonképesebbé formálhatta volna. (Arra már gondolni sem merek, hogy ez esetleg az ő leleménye...) 4. A profi, akinek volt gyerekszobája, jól teszi, ha ragaszkodik a narrátori jelenlét minimalizálásához. Vagyis: ki kíváncsi rá,⁴ hogy egy kutató miként is botlott bele a saját

¹ BERZSENYI Dániel, *Barátimhoz* (II). Az első változatban: *A Magyar Tudósokhoz*. Vö. *Berzsenyi Dániel költői művei*, s. a. rend. MERÉNYI Oszkár, Bp., Akadémiai, 1979, 599.

² Kazinczy teszi eme dehonesztáló megjegyzést a debreceniekre a híres-neves Árkádia-pörben. Vö. *Pennaháborúk. Nyelvi és irodalmi viták. 1781–1826*, s. a. rend. SZALAI Anna, Bp., Szépirodalmi, 1980, 429.

³ Kazinczy éppen ezt kéri számon a Kantot tanulmányozó Pálóczi Horváth Ádámon: „Neked van e igazad [...] vagy Kantnak? azt én nem tudhatom, mert én Metaphysicus nem vagyok [...] mindaz által a’ki a közönségessé lett vélekedéssel ellenkezésben vagyon, azt a’ gyanút támasztja maga felől, hogy a’ dolgot nem érti, mellyet Tefelőled annyival inkább feltehetek, mert Kantnak még csak a *nyelvét* sem érted, hogy érthetnéd hát a dolgát...” *Kazinczy Ferenc levelezése*, s. a. rend. VÁCZY János, Bp., 1898–1903, IV, 207.

⁴ Mindenki

témájába? Még akkor sem taglaljuk ezt, ha az illető lengyel irodalommal foglalkozik, és történetesen Pálfalvi Lajosnak hívják (125–126).

E szabályok áthágására csak néhány példát idéztem, de az első vádpontban a kötet összes résztvevője el van marasztalva. Ezen írás szerzője pedig minimum a másodikban és a harmadikban, mivel ő 18–19. század fordulójának magyar irodalmát (a még pontosabb megnevezéstől ezúttal megkímélném az olvasót) tanulmányozza, s a 20. század világirodalmának csupán érdeklődő olvasója. (Főként mivel Kazinczytól megtanulta, hogy ha elmulasztja a kortárs irodalomban való tájékozódást, akkor jobb társaságban ferde szemmel néznek majd rá.) Épp ezért óvakodna is eme munkát kritikának nevezni, pedig tudatában van, hogy a tudományos teljesítménye mérésére hivatott táblázatban a könyvismertetésért két ponttal kevesebb jár, a *játékos* könyvismertetésért pedig biztosan még egy pont levonás.

Azt hiszem, talán a „görbe tükör” ellenére is világossá vált, hogy végtelenül szimpatikusak számomra a tanulmánykötetben elkövetett módszertani és a műfaji határsértések, mivel ismét beigazolódott a széphalmi Mester örök érvényű maximája, mely szerint: „Hamisan lépni a táncban csak annak szabad, aki táncolni igen jól tud, és akit a grácia látatlanul lebeg körül.”⁵ Az is jól látható, hogy a kötet egyes szerzői inkább hajlanak ezekre a „hamis lépésekre”, míg mások kevésbé. Ennek megfelelően mintha kétféle ideális olvasó képződne meg a szövegekben: az egyik érdeklődő, játékos kedvű, jobb szereti a kérdéseket a válaszok helyett, nyitott az ismeretlenre. A másik nem kevésbé érdeklődő ugyan, de inkább áttekintést keres, vonzódik a „centrumhoz”, a század kanonikus alkotóihoz, s különös ismertetőjegye, hogy nincs még túl a 20. századi világirodalom szigorlaton. Nem szeretnék minőségi különbséget tenni a kétféle tanulmány-, még kevésbé a kétféle olvasótípus között, s nem is különíthetők el mereven egymástól. Mégis megmaradva a tipológiánál: az előbbi minden bizonnyal érdeklődve olvassa majd Benyovszky Krisztiának a szlovák irodalomról szóló szövegét, az utóbbi pedig hálás lesz Kurdi Máriának a modern angol nyelvű dráma kialakulását vizsgáló tanulmányáért, vagy P. Müller Péternek rebeg köszönetet a drámai nyilvánosság sajátosságait elemző írásáért. (Ezt egyébként – újabb anomália – az olvasó valamennyi szerző esetében megteheti a www.btk.pte.hu/tanszekek/irodalom/kutatas.html honlapon.) V. Gilbert Edit vitaindítónak is tekinthető szövegével többnyire persze a határsértéseket felvállaló írások próbálnak párbeszédet kezdeményezni. E szimbiózis legteljesebb példája talán Benyovszky Krisztiáné, de érdemes elgondolkodni Fried Ilona (51), Gátai Zoltán (71), Horváth Miléna (78) és Vöő Gabriella (152) megjegyzésein is.

A továbbiakban sem titkolva inkompetenciámat (periféria!), a tanulmányok egyik periférikus problémájára koncentrálnék: azt próbálom röviden felvázolni, hogy a címadó centrum/periféria fogalompárt miként is értelmezik (egyébként meglehetősen kreatívan) a kötet írásai. Nézzük először azokat az eseteket, amelyeket egy-

⁵ KAZINCZY Ferenc, *Ortológus és neológus nálunk és más nemzetekenél*, in *Kazinczy Ferenc művei*, I, s. a. rend. SZAUDER Mária, Bp., Szépirodalmi, 1979, 832.

elemű halmazként kell kezelnem, majd végül térjünk is vissza hozzájuk. Benyovszky Krisztián többek között *szöveg-modellként* használja a p/c kifejezést: az indító írás (V. Gilbert Edit tanulmánya) egyik hasonlatában „gazdaszervezetként”, centrumként jelenik meg (25), másutt (29) a centrumot az elbeszélő szöveg struktúrájára vonatkoztatja. Fried Ilona *műfaji rendezőelvként* (52) működteti, nála a regény kerül centrális szerepbe. Persze beférkőzött a csapatba néhány anarchista dekonstruktor is (Gátai Zoltánnal és M. Sándorfi Edinával az élen), akik a p/c opozíció felszámolására tesznek utalást. A leggyakrabban azonban a p/c *térbeli modellként* jelenik meg, méghozzá egyetlen kultúrán belül. Reprezentatív példája a város és város, illetve város és vidék viszonya. Ilyen Moszkva és Pétervár kapcsolata V. Gilbert Edit írásában (10–11), vagy a Ljubljanához képest erős területi decentrumok vonzása (53) a szlovén kultúrában, amelyről Gállos Orsolya tudósít. Ez utóbbi és Mitja Čander írása egyébként izgalmas ikertanulmányok. Míg Gállos olyan elbeszélő pozíciót választ, amely kívülről pillant rá tárgyára, a szlovén kultúrára, addig Čander „belülről” szemléli ugyanazt (?!). A térbeli modell tágabb összefüggéseként vetődik fel a regionalitás problémája, s erre Fried Ilona az olasz irodalom vizsgálata közben figyelmeztet. Érdekes kérdés a periféria/centrum viszony a különböző kultúrák összefüggésében, s ez az aspektus mindig is hálás témája volt a komparatistikának. Csányi Erzsébet tanulmánya ebben a kontextusban talán fel is oldja a p/c modellt. Danilo Kiš, Esterházy és Tolnai prózájának elemzése azt mutatja, miként válhat centrummá kétféle periféria. Másutt arról olvashatunk, hogy ami az olaszok számára Párizs (43), az a szlovénok számára Bécs (55), de figyelemre méltó a kapcsolat az anyaország és a gyarmatbirodalom összefüggésében is. Ezt a lehetőséget értelmezi Parrag Judit a dél-afrikai angol nyelvű regényirodalom, Horváth Míléna a frankofón irodalmak, Kurdi Mária az ír és az amerikai, Vő Gabriella az amerikai irodalom szempontjából. Ez utóbbi tanulmány már erőteljes átvezetésként is olvasható ahhoz az elképzeléshez, amely a centrum/periféria modellben képzeli el a *kánonképződés és a kanonizáció* problémáját, persze nem vitás, hogy többnyire az előbbieket is ennek a példái. Ezt az utat járja be Jolanta Jastrzębska írása – bár ő azon kevesek közé tartozik, akik nem tematizálják a p/c kérdést –, miközben a női írás másságát elemzi három lengyel regény kapcsán. Kiss Tamás Zoltán pedig a p/c fogalom párnak a marxista gazdaságtörténetben (!) használatos értelmezéséből indul el a kanonizációhoz kapcsolható jelentéskörök felé. (Megjegyezném: a fent emlegetett első vádpont leginkább őt érinti, hiszen a spanyol regény, líra, dráma és esszé 1936 és 1975 közötti történetével is foglalkozik.) Ugyancsak a kanonizáció minősített alesetének tekinthető a p/c mint *ideológiai modell*: a központi direktívák ellenében megjelenő irodalom kérdése foglalkoztatja V. Gilbert Editet és P. Müller Pétert.

Sokat gondolkodtam rajta, vajon létezik-e egyáltalán olyan tanulmány, téma, amelyet ne lehetne a p/c valamely aspektusa szerint értelmezni. Arra a következtetésre jutottam, hogy nem, de utoljára hagytam azt a két írást, amelyben nemcsak szövegszervező elvvé vált a p/c modell, hanem egészen sajátos poétikai értelmezést is kap a két kifejezés. Klujber Anita a földrajzi, kulturális és politikai központ/periféria irányából nyitja meg a fogalmat s az irodalom belső mozgása és az

alkotó képzelet működési folyamatának irányába mozdítja el. Így születik meg a *centrovertált* kifejezés – mitikus-archetipikus értelemben – a mély én legbelső magvának jelölőjeként (111). A szerző ennek segítségével elemzi (sajnos nagyon röviden!) Aiji költészetét. Az osztrák irodalmat tanulmányozó M. Sándorfi Edina szintén megtartja a p/c fogalom „hagyományos” jelentéskörét, de az egyúttal az írás és az olvasás metaforájává válik. Olyan műveket értelméz így, mint Bachmann *Malinája* vagy Elfriede Jelinek *A zongoratanárnő* című regénye.

Ezek után – a retorika szabályai szerint – ide kíváncozna valamiféle konklúzió, ám attól tartok, ez most elmarad. Mivel azonban még nem sértettem meg eléggé a negyedik vádpontot, most következzen egy kis „személyeskedés”. Valamikor régen, még az egyetemi évek elején, angol irodalommal szerettem volna foglalkozni. Ám annyira meggyőzőek voltak az anyanyelvi kompetencia hiányából fakadó ellenérvek (mert nyelvünk határai ugye világunk határai) és részemről a teljesség lélektani igénye, hogy gyorsan lemondtam róla. Azóta vadászom olyan történetekre, amelyek azt igazolják: néha megadatik a magyar anyanyelvű olvasónak is, hogy nemcsak szükségképpen mást, hanem ha úgy tetszik, *többet* lásson a világ-irodalom egy-egy műve kapcsán, mint a nyelvi-kulturális értelemben vett bennszülöttek. Ez a kötet két ilyen történetet mond el. Az első Benyovszky Krisztiáné, aki a szlovák emigráns író, Dušan Šimko *Esterházy lakája* című művéről beszél (32–33). A jól megírt 19. századi realista regény benyomását keltő írás egyik pontján esik szó a Mária Terézia tiszteletére adott ünnepegről, amelyet a magyar olvasó Bessenyei György *Esterházy vigasságok* című munkájából ismerhet. Simkónál Bessenyei György – Gyuri Bessényiként jelenik meg, s a regény egyik szereplője lelkesen szótárazza a hajdani testőríró fent említett művet. A másik történet Pálfalvi Lajosé, és a kötet elején található „névjegyekben” olvasható: „A lengyel Schulz-kutatók gyakran hivatkoznak Csillag Anna mítoszára és az emblémán látható képre, de ha megkérdezzük tőlük, miért vannak csillagok Csillag Anna körül – nem tudják a választ. Meglepődnek, ha valaki megmondja nekik, melyik nyelvben található a magyarázat.” Számomra ezekben a pillanatokban lesz nagyrítkán a perifériából centrum. Nem kellett volna feladni.

Tóth Orsolya

A perifériáról a centrum:

Világirodalmi áramlás a 20. század középső évtizedeitől 2,
szerk. V. GILBERT Edit, Pécs, Pécsi Tudományegyetem, 2004.

Ich kaufte mir dieses Buch, das immerhin 714 Seiten hatte, und außerdem eine
Karte von *Mitteleuropa*, auf der ich sofort den Gotthard sah:
Er lag genau in der *Mitte* der Karte.
(Man kann alles, was man will, genau in die *Mitte* einer Karte setzen,
so wie auf jeder japanischen Weltkarte Japan in der *Mitte* steht.)

Yoko Tawada: Im Bauch des Gotthards¹

Yoko Tawada szövegében térképről beszél, és arról a bár nyilvánvaló, mégis sokszor nem tudatos tényről, hogy mindig egy adott diskurzus határozza meg azt, hogy a svájci Gotthard-csúcs vagy éppen a glóbusz másik oldalán lévő Japán van a középpontban. A kötet, mely most az érdeklődés középpontjában áll, szintén e köré a kérdéskör köré fűzi fel szövegeit, hiszen központi témája a periféria és a centrum problematikája. A második kötet (az elsőhöz hasonlóan) a 20. század második felének világirodalmi áramlásait igyekszik feltérképezni, mégpedig úgy, hogy eltérve a „hagyományos” irodalomtörténet-írástól, nem objektivitásra és nem idő-, hanem térbeli konstrukcióra apellál. Nézzük tehát, mit és hova helyez el e diskurzus egy képzeletbeli tér-képen!

Ha a recensens a kötet szerzőihez hasonlóan választhatna egy (emblemikus) képet, valószínűleg egy törökországi derviskolostornak egy arabeszket ábrázoló szőnyegéről készült képét választaná – több okból is. Az arabeszk egy, a kultúrák határait áttörő, és ezzel a határokat el- vagy egybemosó motívum, mely keletről jött és vált a reneszánsz óta az európai művészetek szerves részévé. Ha Goethével argumentálva a keleti gondolkodás manifesztációjának tekintjük, talán az Európa-centrikus látásmód is megkérdőjelezhető vele. A periféria–centrum kérdés pedig különösen is kényes Törökország szempontjából, hiszen a Boszporusz kínálta

¹ „Megvettem magamnak ezt a könyvet, amely mégiscsak 714 oldalt és egy *Közép-Európa* térképet tartalmazott, melyen azonnal megpillantottam a Gotthardot: Pontosan a térkép *közepén* volt. (Mindent, amit csak akarunk, pontosan a térkép *közepére* tehetünk, mint ahogy minden Japán világtérkép *közepén* Japán van.)” in Uő, *Talisman*, Tübingen, Konkursbuch Verlag, 1996, 93–99. (kiemelések és a fordítás tőlem)

határ-lét – Európa és Ázsia, Napnyugat és Napkelet, a kereszténység és az iszlám határán – a meghatározó ebben az országban, bizarr kulturális köztességet eredményezve. (Gondoljunk csak az EU – mint „centrum” – vitáira, máris nyilvánvalóvá válik, mennyire bajos a kérdés úgy a centrum, mint a periféria számára.) Ezzel a választással persze arra is rá kívánok mutatni, hogy érdekes lenne esetleg a török (kurd stb.) irodalma(ka)t is bevonni az elemzés horizontjába, annak általam ismert öndefiníciói érdekes megvilágításból láttathatják a könyv vizsgálódásának tárgyát.

A kötetet ismerők lelki szemei előtt máris megjelennek a margón, vagyis pontosabban a margó és a szövegek által kijelölt köztes helyen egyes emblémák, hiszen a politikai-társadalmi kérdések bevonása áthallásokat mutat például V. Gilbert Editnek az orosz irodalomról felvázolt képére vagy Gátai Zoltán horvát irodalomról szóló szövegére, de a Maghreb-meandernek is itt a helye, hiszen Horváth Miléna az okcidentális és orientális kultúrák találkozására reflektál szövegében (az első kötetben). A maszknak is meg kell jelennie, ugyanis már az indító idézettel felvettem a kapcsolatot M. Sándorfi Edina szövegével, és szövöm tovább a szálat, például az arabeszk kelet–nyugati áthajlásával, igaz egy másik kontextusban. Itt van helye a japán–német összeköttetés mellett az olasz irodalom Fried Ilona általi bemutatásának is, hisz ő sétája során például a *Selyem* kapcsán mutat rá az olasz irodalom (és egyben a regényhős) keleti utazására. Mint azt Köves Margit érzékelteti, a kelet–nyugati ide-oda járás pedig szinte lételeme az indiai (angol) irodalomnak. A határok átszelése tehát mindkét irányba tart, és jelent állandó mozgást, középpontba helyeződést és peremre kerülést, s ezzel korlátok áthágását, valamint a látásmódok általi folyamatos gazdagodást.

De térjünk vissza a szőnyeghez! A szőnyeg arabeszk-motívumával, mint a vizsgált kötet is, a térre utal, és megpróbál lefedni valamit, miközben egyetlen egészszé komponálja azt, viszont egyúttal utalva arra is, hogy a kompozíció egyik markáns sajátossága a mozgás (áramlás) hangsúlyozásában áll. A könyv koncepciója, amit a szerkesztő (V. Gilbert Edit) az első kötet előszavában félénken, talán kissé kételkedve vázol, immár nem szorul magyarázkodásra, hisz mindkét kötet bizonyítéka annak, hogy nincs szükség igazolásra. Meglátásom szerint azoknak is bebizonyosodott az ötlet és a kivitelezés relevanciája, akiknek esetleg kezdetben aggályaik voltak. A recenzens is konstatálhatja, hogy izgalmas a „periféria” irodalma, és nem kevésbé izgalmas az a megközelítési mód, amit a vizsgált kötet felkínál. A párbeszéd, melynek sikerességére már többek között Tóth Orsolya is utal könyvismertetésében, tényleg gyümölcsözőnek tűnik, és magával ragad, így egy külső állásponttól (ez most centrum vagy periféria?) én is bekapcsolodom a diskurzusba.

A könyv nemcsak a perifériák fehér foltjainak feltérképezőjeként, hanem felsőoktatási segédanyagként is definiálja magát, és P. Müller Péterhez csatlakozva én is megállapíthatom, hogy rengeteget tanultam belőle, néha szinte belepirulva hiányosságaimba. Az a sokoldalú rajzolat, amit egy irodalmi tér(kép)ről (vö. Z. Varga Zoltán) nyújt a könyv a tudományos igényesség ellenére – vagy éppenséggel azzal együtt –, izgalmas olvasmánnyá is teszi. A számos különböző, mégis egybecsengő hang létrehoz egyfajta figurációt, amely a perifériákból egy policentrikus hálónak, akarom mondani, arabeszk szőnyeggé formálódik.

Az arabeszk mint szövet- vagy szövegmodell nemcsak abban tűnik ki, hogy térbeli konstelláció, hanem abban is, hogy az egyenesvonalúsággal szemben egy ornamentális struktúrát jelenít meg, a manifesztálódott és a látens kéz a kézben haladásával, elemek újra és újra el- és előtűnésével, szövegrészek, gondolatok, problémakomplexumok egymásba kapaszkodásával és fonódásával építkeznek, mint ahogy teszi ezt az itt vizsgált kötet is. Az ornamentum az írás metaforája, amely – Friedrich Schlegelrel szólva – a forma nélküli forma vagy a kaotikus rend paradoxonát hangsúlyozza. Amennyiben a könyv vonakodik a temporális felépítéstől, az elfogadott kánontól és az ebből eredő szelekciótól, eltér a bevett írásmódtól, amit az előttem szóló recenzens a pozitívista metodológiából kiindulva az első kötet vonatkozásában már kifejtett. E rendhagyó irodalomtörténet diszkurzív stratégiával egy olyan konfigurációt hoz létre, amely az egyes tanulmányokat együttesekké, csomópontokká formálja, különösen ügyelve arra, hogy ne alakuljanak ki hierarchiák, fölé- és alárendelődések. A mellérendelést különösen jól szolgálják a szövegek mellett elhelyezkedő emblémák, melyek az írottakat egy adott tanulmányból kiemelve szinte hipertextként kontextualizálják újra, (szöveg)határokat áthágva, és ezúton újabb szempontokból egybefonva a kötet(ek) fejtegetéseit, mely állandó tranzitórikus mozgást eredményez.

Tudjuk, a nagy elbeszélések ideje lejárt – utal erre tanulmányában Z. Varga Zoltán is –, és a kötet azzal, hogy ezt az elbeszélési stratégiát választja, mely talán az ornamentum sajátosságaival lesz megragadható, önreflexíven mintegy végig is gondolja saját – az irodalomtörténet-írás – lehetőségeit, mint ahogy azt az arabeszk is teszi az önreflexió segítségével. Szinte nincs olyan tanulmány, mely ne vizsgálná a centrum és periféria kérdéskörén keresztül saját magát, témaválasztását, kérdésfeltevését, írásmódját, szelektív látásmódját, annak megalapozottságát, vagy éppenséggel alaptalanságát, kimondottan is szubjektív hozzáállását és annak következményeit, előnyeit és hátrányait, valamint a lehetséges kritikát. Nem ez azonban az egyetlen vörös fonal, melynek mentén felfűzhetjük az értekezéseket, hisz az ornamentális mintázatnak épp az a lényege, hogy sok szál fut és kapcsolódik egybe valamiféle súlypontok köré rendeződve. Ezek közül emelek most ki néhányat.

A kötetet a szláv irodalmak (orosz, lengyel, cseh, szlovák, horvát, szlovén) dominálják, melyek által létrejövő köztes terekben helyezkedik el Ajgi költészete (csuvas–orosz) az első, vagy Tolnai Ottó (magyar–szerb–szlovén) az itt vizsgált kötetből. Hangsúlyosak az angol nyelvű irodalmak (ír, amerikai, brit, dél-afrikai, indiai angol, ázsiai amerikai) is, melyek mellett szinte marginalizálódnak az olasz, spanyol, francia vagy német irodalmak. A közteség ezekben is jelen van, mint azt már az indiai angol vagy ázsiai amerikai megnevezés is jelzi, de látjuk, hogy a dél-afrikai írók is jórészt angolul (amerikaiul?) írnak, és a német irodalmat is olyan szerzők képviselik, akiknek nem anyanyelve az a nyelv, amelyen alkotnak. A köztes lét kétségkívül a lengyel zsidó származású Perecre is igaz, aki a francia irodalmat fémjelzi. A nemzeti irodalmakban gondolkodó hagyományos látásmódot a kultúrák közti átjárás bomlasztja, a „nemzeti” kategória sok esetben problematikussá válik, és talán épp a centrum–periféria paradigmáján keresztül lesz – másképp – megragadható. Jómagam germanistaként persze most Herderre és az általa preferált

„Volksgeist”-ra, azaz „népszellem”-re és az ezzel összefüggő nemzetkarakterológiákra gondolok, vagy Goethe-re és az azóta oly sokszor vitatott „Weltliteratur”, azaz világirodalom ötletére, és vetem össze ezeket a Wolfgang Iser által (Bhabha nyomán) felvetett „transzkulturális irodalom” kifejezésével, mely nem a behatárolást, hanem éppen az állandó átjárást hangsúlyozza. Ez utóbbinak látszik az itt vizsgált kötet is eleget tenni. Az arabeszk-motívum jelentése itt is releváns, hiszen egyúttal az ebben az összefüggésben jelentkező hozzáférhetetlenségre, elbeszélhetetlenségre is utal, legitimálva úgyszólván ezzel egyrészt a nagy elbeszélést ellensúlyozandó a magánarratívát, másrészt a skatulyázó megközelítéssel szembeni határjárást. Az inter- vagy multikulturalitás nagymestere (a chicagói egyetemen tanító indiai[-angol?]), Homi K. Bhabha *The location of culture* című nagyívű munkájában a derridai disszemináció-val próbálja megragadni ezt a kérdést, amikor a haza, a nemzet, az identitás metaforáit bogozgatja. Ő náció és narráció viszonylatában a gyűjtéssel szemben a szóródás jelenlétét és jelentőségét hangsúlyozza, mely egy újfajta ábrázolást és feltérképezést követel.

Vegyünk most szemügyre egy újabb gócpontot, amelybe szálak futnak össze! Identitás és köztesség a női irodalomnak is – nevezük most az egyszerűség kedvéért így – központi problematikája. Az irodalom e szegmense azonban a hagyományos kánon pereméről ebben a kötetben inkább a középpont felé tart, semmiképpen sem nevezhetjük marginálisnak, hisz számos írás választja vizsgálódásai tárgyául (pl. cseh, német, indiai, ázsiai amerikai). Ez a komplexum is teremt tehát egy csomópontot, melyben a másság gyakran egy interkulturális köztességgel párosulva további rétegződést hoz létre, utalva egyúttal a témakomplexumok egymásba hajlására. És ha már a kánonnál tartunk, ki kell térnünk a Nobel-díj feltűnően gyakori említésére, bár úgymond saját bőrünkön tapasztaltuk, hogy kánon és Nobel nem feltétlenül fedik egymást. Bár a Nobel Bizottság kétségtelenül domináns diskurzust hoz(hat) létre, a Nagy Könyv című játék (legalábbis Magyarországon) nem azt mutatja, hogy ezek a könyvek eljutnának a köztudatba. Joggal tehetjük fel tehát újra a kérdést, mi a periféria és hol a centrum.

Szerveződhet a vizsgálódásunk további menete a társadalmi-politikai háttér bevonásának perspektívájából is, melynek legmarkánsabb megjelenése a horvát és az orosz irodalom bemutatásában manifesztálódik, elsősorban a háború, illetve a még mindig nagyon domináns centralizált politika folyományaként. De kitér a kérdéskörre példának okáért Vöő Gabriella is az amerikai társadalom 60-as évek óta tartó változásait bogozgatva, amikor a tér(kép)-átrendeződések kérdését taglalja. Csoportba gyűjthetők a szövegek az elemzett műfaji kódok alapján, aszerint hogy a drámairodalom, a prózán belül pedig a novella vagy a regény áll-e a középpontban. A lírára (Tolnai Ottó kapcsán) csak egy szöveg fókuszál. Ez a periferikusság – bár valószínűleg véletlen eredménye – mégis rávilágít(hat) talán egy általános tendenciára, amely általában véve a líra peremre kerülését mutatja.

Az elemzések számtalan szempontrendszer mentén kapcsolhatók össze, a megközelítés függvényében hoznak létre újabb és újabb konfigurációkat, melyek egymás mellett helyezkednek el a térben és kapaszkodnak egymásba, sok helyütt oszcilláló mozgást, folyamatos változást, (határ)eltolódást eredményezve. Az áthajlá-

sokkal és áthallásokkal, a reflexiókkal és kérdésekkel – mint az arabeszk írás egyik ismérve – a szövegtest folyamatos (ön)generálása jön létre, melyben a szerzők befogadókká, majd megint szerzőkké válnak, vagy vannak egyben szerzőként, befogadóként, sőt mi több, a kérdések nyomán szinte társszerzőként is jelen, ezzel is aláásva a tradicionális kategóriákat.

A „polilogikus irodalomszemlélet”, melyről Klujber Anita értekezik, és amely a kapcsolatviszonyokat hivatott feltárni, bizonyos átfedéseket mutat az általam fent választott emblémával, melynek segítségével e világtérképen bolyongtam, amit a *Perifériáról a centrum* című kötet rajzolt.² Hogy a könyv eszméjének megfelelően ne kelljen kimondanom semmi véglegeset, inkább csak hivatkoznék Leonardo da Vincire. Ha igazat adunk neki, amikor azt állítja, hogy a látás újonnan észlelt módja felráz és új dolgok felfedezéséhez vezet, konstatálhatjuk, hogy a „csel” – ahogy a szerkesztő a kötetre vonatkozóan a bevezetőjében fogalmaz –, működik, a sokszor iróniától sem mentes újralátások és újrendezések a komplexitás ellenére egységesség benyomását hagyják hátra az olvasóban – a szálak összefutnak és továbbbbszöhetőek. Várjuk a folytatást!

Hammer Erika

² Az arabeszkről mondottaknál a *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske* című kötet tanulmányaira támaszkodtam. (Vö. S. KOTZINGER–G. RIPPL, *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. Konferenz des Konstanzer Graduiertenkollegs „Theorie der Literatur”*, Amsterdam, Rodopi, 1992.) Említem ezenkívül Homi K. BHABHA, *Die Verortung der Kultur* című könyvét (Tübingen, Stauffenberg Verlag, 2000, 207 ff) és Wolfgang WELSCH *Transkulturalität* című tanulmányát (*Zeitschrift für Kulturaustausch* 1, 1995, 39–45).

1000 Ft

Filológiai Közlöny

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTUDOMÁNYI BIZOTTSÁGÁNAK
FOLYÓIRATA

Előkészületben

*Shakespeare újra:
kiszajátítás és követés*



BALASSI KIADÓ



Filológiai **Közlöny**

2005 /3–4.

LI. évfolyam

*Shakespeare újra: kisajátítás
és követés*

TERENCE HAWKES
DAVID SCOTT KASTAN
JOHN J. JOUGHIN
MÁRKUS ZOLTÁN
DÁVIDHÁZI PÉTER
KISÉRY ANDRÁS

SERESS ÁKOS
PALÁSTI GÁBOR
MEZŐSI MIKLÓS

Filológiai Közlöny

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI
BIZOTTSÁGÁNAK FOLYÓIRATA

2005/3–4.
LI. 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/1.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a kiadó ERSTE Bank 11991102-02120733 számú számlájára.

Példányonként megvásárolható

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

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

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

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:
www.szakkonyv.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

Shakespeare újra: kisajátítás és követés

Előszó (NYUSZTAY IVÁN)	129
TERENCE HAWKES Bryn Glas	132
DAVID SCOTT KASTAN Újvilág-dráma-e <i>A vihar</i> ? Prezentizmus, historicizmus és az irodalomkritika etikája, avagy: Vannak-e a szövegeknek jogaik?	153
JOHN J. JOUGHIN Shakespeare zsenije <i>Hamlet</i> , adaptáció és a mű követése	165
MÁRKUS ZOLTÁN Shakespeare kisajátítása: „Appropriation” a Shakespeare-tudományban	189
DÁVIDHÁZI PÉTER „Shakspere után” Egy rejtélyes műfordítás nyomában	197
KISÉRY ANDRÁS Utószó: A holtak beszéde és a csontfurulya	207

Műhely

SERESS ÁKOS

„A többi néma csend”

Figuralitás és a horizontok dekonstrukciója
a *Hamlet*ben

218

PALÁSTI GÁBOR

A misztikus hagyomány jelenléte
Lamartine költészetében

242

MEZŐSI MIKLÓS

A hidalgó szédelgése a szökőkútnál
– Megváltás vagy Kárhozat?

Beavatás és sebezhetetlenség:

a szakrális, a profán és a deszakralizáció hármasságján

258

Előszó

Shakespeare kisajátítása, vagy az angol irodalomkritikai nyelvezetben kanonizált kifejezéssel, appropriációja, az egyik leggyakrabban visszatérő témája napjaink Shakespeare-kritikájának. Ez lehet vitaalap, találkozási pont feminista, újhistorikus, kulturális materialista és dekonstruktivista értelmezések között. Legyen szó a hagyományos filológia eszközeit felvonultató Shakespeare-kutatásról, az irodalmi szöveg politikai jelentésrétegeit kiemelő politikai vagy ideológiai kritikáról, vagy éppenséggel olyan interdiszciplináris műfajról, mint a filozófiai kritika, a kisajátítás tényét ma már kevesen vonnák kétségbe.

A szöveget kisajátítjuk, azaz alávetjük aktuális nézőpontunkból, kérdéssel felvetéseinkből, tapasztalatainkból fakadó jelentésformálásnak. Úgyis mondhatnánk, hogy a szöveget használjuk, alkalmazzuk, feldolgozzuk: ezek mind a kisajátítás formái. Nem véletlen ugyanakkor, hogy eredeti, szótári jelentésében az appropriáció a lopással, az eltulajdonítással rokonított kifejezés, és utalhat a kisajátított ellenőrzés alá vonására, és a hatalom megszerzésére is. Mindebből látható, hogy a modern Shakespeare-kutatás egy igen fajsúlyos problémájával van dolgunk, olyan megközelítésmóddal, amely szövegértelmezői stratégiáinkat vizsgálja.

Fontos kérdés ezenkívül a kisajátítás mértéke is. Nem pusztán egyetlen szöveget sajátítunk ki kritikai eljárásunk során, hiszen ezzel egy időben meghatározzuk más szövegekhez való viszonyát is, azaz felvázolunk egy konkrét szöveggörnyezetet meglátásaink alátámasztására, igazolására. A kívánt hatás érdekében figyelmen kívül hagyunk, vagy félresöprünk más, megközelítéseink és előítéleteink számára közömbös, érdektelen szövegeket. Más szóval, nemcsak a szöveget, de az azt megvilágító szöveggörnyezetet, a kontextust is kisajátítjuk. Ebben az értelemben a kisajátítás problémája szorosan összefügg egy másik alapvető modern kritikátörténeti vívmánnyal, textus és kontextus hagyományos distinkciójának feladásával. A kontextus immár nem a szöveg értelmezését szolgáló, azt megkönnyítő tények halmaza, hanem maga is értelmezésre szoruló textusok sokasága.

Jelen kiadás nem egyszerűen a kisajátítás gyakorlatát kívánja illusztrálni, hanem magát a kisajátítás jelenségét próbálja körüljárni a témában útmutató hazai és külföldi szerzők segítségével. Olyan kérdésekre keressük a „válasz”-t, hogy mi is a kisajátítás valójában, hol húzódnak határai (ha vannak egyáltalán), melyek a kisajátítás módjai és alternatívái. Ezek a központi kérdések fogalmazódnak meg Terence

Hawkes (Cardiff University) és David Scott Kastan (Columbia University) vitájában. Az ún. prezentizmus Terence Hawkes *Shakespeare in the Present* (London and New York, Routledge, 2002) című munkájában a Kastan-féle historicizmussal szemben a múlt elsőbbsége helyett a jelenbeliségünk iránti tiszteletre és az ebből következő alapvető belátásokra hívja fel a figyelmet. Könyvének bevezetőjében Hawkes két olyan területet jelöl meg, amelyen a prezentizmus új távlatokat nyithat a Shakespeare-kutatás számára. Az egyik ilyen terület a brit politikában végbement közelmúltbeli változásokból, az alkotmánymódosításból adódó új helyzet, amely néhány Nagy-Britanniát éltető Shakespeare-darabot új megvilágításba helyezhet. Emellett az elsődleges/másodlagos, múlt/jelen fogalmi hierarchiáit megfordító prezentista felveti egy olyan hatástörténet lehetőségét is, amelyben Marx és Freud hatása Shakespeare-re nem kisebb jelentőséggel bír, mint Shakespeare hatása Marxra és Freudra. Hawkes e számunkban olvasható írása ennek a könyvnek egyik fejezete.

Kastan írása a prezentizmus kritikája, és a múltra összpontosító historikus megközelítés legitimációjára tesz kísérlet *A vihar* című Shakespeare-dráma újraértelmezésén keresztül. Kastan is elismeri a kisajátítás, vagy ahogyan ő fogalmaz, az átformálás („reshaping”) elkerülhetetlenségét, de szót emel a történelmi tény-szerűség rehabilitációjáért, és a másság megkülönböztető tiszteletéért. Felvetésében a kisajátítással szemben elsőbbség illeti a historikus vizsgálódást, hogy megtudjuk, mit is mond a szöveg nekünk („to us”), mielőtt bármit is mondana rólunk („about us”). A múlt tisztelete Kastan esetében a másság tisztelete, azaz etikai viszonyulást jelent, akárcsak John J. Joughin (University of Central Lancashire) egészen más megközelítésű, de mégis sok tekintetben hasonló argumentációjában.

Joughin filozófiai kritikájában Kant zsenifogalmából kiindulva veszi újra szemügyre Shakespeare géniusának irodalomtörténeti megítéléseit, és ezzel együtt a redukálhatatlan másság egyszerre esztétikai és etikai vonatkozásait. Joughin az új esztétizmus (new aestheticism) irányzatának létrehívójaként és képviselőjeként, Derrida és Levinas munkásságának nyomdokain haladva hívja fel a figyelmet a szövegértelmezés etikai vonzataira. Alább olvasható írásában, amely a *The New Aestheticism* (eds. John J. Joughin–Simon Malpas, Manchester and New York, Manchester University Press, 2003) című tanulmánykötet programadó szövege, a kisajátítás újabb formájával, a színházi kisajátítással, az adaptációval mint a „követés” lehetőségével találkozunk. A tematikus számunk címében suggalltak ellenére a kisajátítás és követés nem a Shakespeare-kutató két, egymást kölcsönösen kizáró, alternatív munkamódszere. Joughin írásának alcíme, *Adaptáció: a mű követése és a követés művészete* (*Adaptation: the following work and the work of following*) maga is az adaptáció két esszenciálisan különböző formájára utal. Felidézi az elhíresült, újító erővel bíró színházi adaptációk sorát, és Kant mellett J. M. Bernstein nézeteit adaptálva kapcsolatot teremt példaszzerűség és követés között.

Márkus Zoltán (Vassar College) írásának központi gondolata az appropriáció fogalmának lehetséges újragondolása és kiterjesztése. Ebben a kiterjesztésben kulcs szerepet kap a szerzőség barthes-i és foucaultianus változatainak felidézése, és

ezzel egyidejűleg a kisajátított tárgyasíthatóságának problémája. Márkus kritikus szemmel ismerteti a közelmúltban megjelent, Shakespeare kisajátításával foglalkozó tanulmánygyűjteményeket, és az azokban feltárt fő gondolatmenetekkel vitázva felhívja a figyelmet a kisajátítás elkerülhetetlenül reciprokális, valamint (Weimann nyomán) dialektikus folyamatára.

Kisajátítás és követés újabb vizsgálati területére invitálja az olvasót Dávidházi Péter (ELTE BTK, Anglisztika Tanszék). Ez a terület tágabb értelemben a recepciókritika, szűkebb értelemben pedig a műfordítás területe. Arany János elmulasztja visszakeresni Bulcsú Károly rejtélyes, Shakespeare-utánérzetű versének forrását a vers minősítésekor. E mulasztás lehetséges okainak apologetikus taglálása mellett Dávidházi betekintést ad a vers recepciótörténetébe is, valamint kitér a fordítás ízléstörténeti aspektusaira. Dávidházi tanulmánya az alábbi írásművek kontextusában azonban új jelentéssel gazdagodik. Bulcsú verse túl azon, hogy az eredeti, könnyen beazonosítható shakespeare-i drámarészlet fordítása, egyben ez utóbbinak a korabeli műfordítási gyakorlatot követő kisajátítása.

Utószavában Kiséry András (Columbia University) a holtakkal folytatott beszéd Stephen Greenblatt-i (méltatlanul elfeledett) programadó gondolatának felélevenítésével reflektál a prezentista-historicista vitára, és összefüggésbe hozza a kisajátítással kapcsolatos historicista vitákat az angol nyelvű reneszánszkutatás irodalomtudományi átértelmeződésével.

Nagy örömmre szolgál, hogy a megújult Filológiai Közöny Shakespeare-számában kurrens irányzatok jelentős képviselői és bírálói nyithatnak egymással termékeny vitát. Ezúton köszönöm Kállay Gézának és Kiséry Andrásnak útmutató javaslataikat és a szerkesztésben nyújtott segítségüket.

Nyusztay Iván

TERENCE HAWKES

Bryn Glas

Jelen esszé nem kíván többre vállalkozni, mint hogy röviden reflektáljon a Shakespeare-tanulmányok legújabb irányzataira. Napjaink törekvései között jelenleg kiemelkednek a színdarabok történelmi olvasatát hangsúlyozók. Ezek a drámaszövegeket keletkezésük kontextusába igyekeznek visszahelyezni, mivel e szempontrendszer nélkül értelmezésük nem kísérlelhető meg. Célunk tehát nem más, mint hogy „Shakespeare művészetét az alkotás folyamatának kontextusában tanulmányozzuk”, és „műveit visszahelyezzük abba a szellemi és materiális környezetbe, melyben íródtak és amelynek részesei voltak”. Csupán így maradhatunk hűek a Bárd műveinek történelmi sajátságaihoz.¹

Ennek alternatívája a színdarabszövegek történelmi kontextusával kapcsolatos ismeretek kényelmes mellőzése. Így erőszakolódik, abszurd módon, számos tanár gyakorlatában Shakespeare *kortársunkká*. Ez a fellengzős retorikájú gyakorlat a Bárdot gyakran *univerzálissá* avatja, vagy csupán helyyel-közzel foglalkozik a meghatározó történelmi kontextussal. A mi célunk nem ezen módszerek értékelése. David Kastan szerint Shakespeare historikus olvasatának legnagyobb akadályja maga az elmélet. Mivel a kritikus a jelenből reflektál a textusra, a gyakorlat eredménye nem lehet más, mint a modern pozíció önvizsgálata, mely visszavonhatatlanul elrontja a múlttal való kapcsolatfelvételt. A drámaszövegeket tehát nem a jelenben munkálkodó kritikus nézőpontjából, hanem a szövegek keletkezésének és korabeli visszhangjának környezetében kell vizsgálnunk. Csak így lehetünk eredményesebbek a Shakespeare-kutatás különféle ellenlábainál. Nevezzük a módszert *prezentizmusnak*.²

A tények lesznek fegyvereink a handabandázás kísértetei ellen. Az irodalmi szövegek keletkezését és olvasását meghatározó körülmények; az irodalmiság létrejöttének materiális feltételei; a könyvek és színházi szövegek könyvek készítésének, terjesztésének és terjedésének titkai. Tudományos munkánk gyümölcseként

¹ David KASTAN, *Shakespeare After Theory*, New York and London, Routledge, 1999, 15–17.

² Lásd KASTAN, 1999, 17. A prezentizmus kritikájáról részletesen lásd R. HEADLAM WELLS, *Historicism and Presentism in early modern studies*, in *The Cambridge Quarterly*, 29: 1, 37–60.

új ismereteink immár nem a szerző által a szövegbe kódolt jelentéseket, hanem a „szöveg létrehozása során aktivizálódott közösségi energiákat fogják tisztán elénk tárni”.³

Jelen-élet

Még néhány dolog a prezentizmusról. A történelem túlságosan fontos tényező, hogy olyan tudósokra hagyjuk vizsgálatát, akik rég elvetették annak lehetőségét, hogy a múlt öröksége hatással lehet eszméikre. Benedetto Croce szerint minden történelem kortárs történelem. A jelen pillanata nem lehet akadály a múlt tanulmányozására, vagy börtön, melyből menekülnünk kellene. A múlt tényezőjét elkerülhetetlen velejároként kell elfogadnunk és megértenünk kutatásaink során. Hiszen önmagunkról, a mi időnkben alkotott képünk is egyre újabb tartalmakkal egészül ki, folyamatosan formálódik. És mint ilyen, érdemes a leggondosabb vizsgálatra. A fentiek szerint kialakult jelenkultusz korántsem bezárkózás, kritikai tévedés tehát, vagy valamely modern preconcepció ráerőszakolása a múlt szövegeire. Épp ellenkezőleg: jobban járunk, ha a jelen nézőpontjának eme kultuszát nem hibaként értékeljük, hanem megteesszük kritikai aktivitásunk kiindulópontjának. Az ilyen Shakespeare-kritika már nem a halottakat idézi. Célja nem is lehet más, mint hogy az élőkkel nyisson dialógust.

Francia kapcsolat?

Általános vélekedés szerint minden önmagára valamit is adó egér félúton lefelé csúszva a macska torkán legalábbis fontolóra veszi, hogy ejtsen néhány szót rólunk, macskákról. Hasonló megfontolásból jelen, a *Bryn Glas* címet viselő esszének mindenképpen át kell vennie néhány gondolatot Jacques Derrida *Glas* című szövegéből. Derrida szövegek jelentésmezőinek kölcsönhatását vizsgáló írása két párhuzamos szövegoszlopba van szedve. A baloldalon Hegel fejtegetései a család, a Jog és az Állam eszméiről, míg jobbra a homoszexuális Jean Genet, a notórius tolvaj és transzvesztita feljegyzései állnak, valamint különféle textusok a tulajdonnevekről, az aláírásról, a hangutánzó szavakról és magáról a jelentésfolyamatról. Az esszé természetesen a két szövegoszlop között létrejövő párbeszéd nyomán értelmezendő.

Derrida szerint a szövegek nem egyetlen, kizárólagos véleményt hangoztatnak: szövetükbe mindig más szövegek emléke redőződik be, felülírva vagy eltörölve a régebbi textusokat. A *Glas*-ban Hegel racionalizmusa szembesül Genet szövegkáoszával. Érdekes módon a textusok mégis formálni kezdik egymást, végül majdhogynem kölcsönös függőség alakul ki közöttük. A kezdeti szöges ellentét

³ KASTAN, 1999, 38.

végül gyümölcsöző kapcsolattá finomul, megnyitva ezzel a szövegről alkotott fogalmunk válságát. A *Glas* az illetékesek összesimíthatóságának kérdését veti fel, teszi közszemlére, központi szerepet juttatva az egyéni jelentésalkotás tényezőjének.

Jelen esszé ezt a folyamatot vizsgálja – a határsáv, a peremhelyzet megosztottságát, melyet még az előtt kell elsimítani, feloldani, hogy a mindkét fél által bejelentett hegemoniát valamely oldal a másik rovására gyakorolni kezdené. Egyik szövegoszlopunkban a törvény és racionalitás világa, szemben pedig a tolvajok és leigáztak. A mai napig ez az a textus, amit úgy olvasunk: *Nagy-Britannia*.

Emlékeink, a kék hegyek

A *Bryn Glas* cím Britannia *egyik* nyelvén íródott. Walesiül – tehát ha angolul gondolkodunk és angol törvények szerint cselekszünk, a walesi szöveg a szemközti oszlopba kerül. Az angol vers, „Taffy walesi volt, Taffy tolvaj volt”, nem hagy kétséget efelől. A walesi nyelv hallatán angol ember mindig a külföldi kelta hordák nyelvét hallja, egy civilizáció elutasítását. Még a *walesi* szó is az óangol *waelisc*, idegen szóból ered.

Bryn Glas egy walesi település neve. Bryn, vagyis kék, és Glas, vagyis hegy. Kék Hegy. Mindjárt szembesülünk tehát a walesiek különleges tehetségével az angol logika és érveléstechnika aláaknázására: a *glas* szó nemcsak kéket, de hegyet is jelenthet. Ami az angolban egyértelmű különbség, az walesiül nem feltétlenül az, ezzel is tovább erősítve az érzést, hogy egy idegen világgal van dolgunk. Fordításban természetesen bármelyik hegy, kék vagy zöld, a jó öreg angolsággal megegyező szövegoszlopba kíváncsozik. *There is a green hill far away* – így kezdődik a tizenkilencedik századi himnusz a gondosan anglicizált Jeruzsálemről. Harmóniái megragadóak, a kórusban éneklő férfiak velem egyidősek. Témája szerint mi sem fontosabb, mint az iskolai egyenruhák, a reggeli áhítat... A futballpályák és a biciklitárolók világát büntudat lengi körül. Ennél sokkalta találóbb A. E. Houseman *A Shropshire Lad* című világias himnusza a visszavonhatatlan múlttól:

Szivembe mar a dal – mi ez,
Mely dús, távoli táj?
Emlékeink, a kék hegyek,
Hegycsúcs, vagy régi ház?

E föld emlék, mi elveszett,
s most újra felragyog –
boldog útját mind ismerem,
De rajt' nem járhatok.⁴

⁴ Fordítás tőlem, Sz. M.

Határország

Mindazonáltal Bryn Glas egy valós hely neve, méghozzá valószerűtlensége ellenére pontosan Walesben. Nincs messze a határtól, pár mérföldre Knightontól, Pilleth településtől nyugatra. S hogy Houseman Anglia-víziója még helyénvalóbb legyen számunkra, Bryn Glas, a Kék Hegy közel esik Ludlow-hoz, a *Shropshire Lad* helyszínéhez.

Kérdés persze, hogy mindez Waleset mint az elveszett kontinens földjét jelenti-e. Első gondolatként, és különösen történelmi kontextusában, a tartalom a legutolsó gondolat, amely az angol szemlélőben felmerülhet Wales történelmével kapcsolatban. Anglia közvetlen szomszédaként, ráadásul mint a legelső angol gyarmat, Wales krónikája a folyamatos határsértések története. Az ennek eredményeként kialakult létélmény kétlakiság és elkötelezettség elegye, amely a mai napig megfoghatatlanná teszi a walesiség fogalmát. Mindig is két ellentétes olvasat kínálkozik tehát: egy walesi és egy angol. A két értelmezés által generált szövegek jelentései azonban aggasztóan függenek egymástól. Ugyanazon az oldalon foglalnak helyet. Az őstörténetet az angolosított falvakból és városokból irányított, kísértetiesebb Wales, költők, próféták ősi tanításán nevelkedett földjének öröksége alkotja, még jóval az angol hódítók ideje előtti időkből.⁵

Törvény és hagyomány konfliktusa egyaránt meghatározója gyarmatosítók és gyarmatosítottak Walesének. A geneológia, a vérvonalak és a szerterágazó, gondosan alakított családi kapcsolatok bűvöletében alakuló kultúra szívében a kusza walesi hűbéri rendszer arra hivatott (vagy éppen arra született), hogy egyenesen kikezdje az angolok jogi és alkotmányos bizonyosságait, egyértelmű logikáját. A tizenegyedik század legnagyobb politikai csatározásai nem lobbantak fel Walesben. 1399. nyarán II. Richárdot, az utolsó, az ősi középkori rend alapján *de jure* uralkodó királyt megfosztották trónjától. Richárd *de facto* utódainak utódlási ceremóniái persze opportunisták felkelések sorát lobbantották fel a koronagyarmaton. Ezt elősegítette a címek iránti ősi rajongás (mint például Dylan Thomas gunyos hangvételi *Cwmndonkin Drive Rimbaud*-ja).

A felkelésben ismét felszínre került a másik, nem angol Wales: a törvény ellen lázadó, a *lore* (ősi kelta törvények) nevében cselekvő, címeket hajszoló nép vidéke. A magát Wales urának kikiáltott Owain Glyn Dŵr által vezetett felkelés változó intenzitással ugyan, de 1400. szeptember 6-tól (a cím bejelentésének napjától) a

⁵ Egy nemrég megjelent kiváló tanulmány a Hercegség [the Principality] kettősségét ellentétes entitások vagy olvasatok rendszereként mutatja be. Wales kultúrájának tehát alapélménye az ellentétes nézőpontok által való megosztottság. Egyik részről a hivatalos angol, városok és várak egységeire támaszkodó közigazgatás – mely a távoli, kiismerhetetlen vidéken folyamatosan küzd az elszigetelődés rémével. A másik oldalon pedig a walesi költők által megénekelte, a bárdikus hagyomány formájában továbbadódó nemzeti identitás: hagyomány, legendák, mítoszok és a geneológia szövedéke. Lásd R. R. DAVIES, *The Revolt of Owain Glyn Dŵr*, Oxford, Oxford University Press, 5–34.

kampány gerillaháborúvá süllyedéséig, majd az utolsó ellenálló lekaszabolásáig, 1409-ig tartott. A háború legádázabb napjaiban félelmetes walesi sereg állt ki, hogy Glyn Dŵr szavai szerint „megtisztítsák az országot az angol barbárok örületétől”. Merlin és Taliesin jóslataival megtámogatva a magukat I. Edward óta saját hazájukban számkivetettnek érző walesiek bejelentették igényüket, mely szerint ők az első, legősibb britek. Glyn Dŵrnek nem jelentett nehézséget, hogy családfáját a walesi messiásoktól eredeztesse, beleértve a mesebeli Artúr királyt, aki megígérte honfitársainak, hogy az egész szigetet visszahódítja.⁶

Az angliai csata

A felkelés csúcspontja 1402. június 22-én, Bryn Glas-nál volt. Glyn Dŵr seregei élén itt aratta egyetlen jelentős győzelmét Edmund Mortimer, az Earl of March örökösének nagybátyja angol seregei ellen. A véres csatában az angolokat megtizedelték, Mortimer pedig fogságba esett. Legendák keringtek arról, hogy a walesi asszonyok minden egyes angol holttestet megcsonkítottak. Később azonban hatalmas botrányt kirobbantva Mortimer megbecstelenítette, majd nőül vette Glyn Dŵr lányát, Catherine-t.

Az angol diákok zömének ismerősen cseng Bryn Glas, ha máshonnan nem, Shakespeare elbeszéléséből a *IV. Henrik* első részében. A király kénytelen elhasztani szentföldi hadjáratát a Walesből érkező kedvezőtlen hírek hallatán:

Egy futár jött Walesből nehéz hírekkel.
Legrosszabb, hogy a nemes Mortimert,
Ki Herefordshire népét vezette harcra
A rendhagyó és vad Glendower ellen,
Elfogták a kegyetlen walesiek
S lemészárolták ezer emberét,
És holttesteiket úgy meggyalázták,
Oly állatian, szemérmetlenül
Csonkították azok a walesi nők,
Hogy szégyen erről még beszélni is.⁷
(1.1.34–46)

⁶ Elissa R. Henken kimerítően mutatja be (akár a megváltó, akár a tréfamester) Glyn Dŵr alakjának a walesi történelmen végigvonuló néprajzi megjelenítését. Lásd Elissa R. HENKEN, *National Redeemer, Owain Glyn Dŵr in Welsh Tradition*, Cardiff, University of Wales Press, 1996.

⁷ Shakespeare összes művei, Bp., Helikon, 1997. A továbbiakban az idézetek helyét a főszövegben zárójelben tett számok jelzik. A *IV. Henrik* szövegét Vas István fordította.

A hírek forrása egyértelműen Holinshed:

Owen Glendouer, szokásához híven, végigrabolta és fosztogatta az angol határvidéket. Hereford megye minden katonáját összevonták ellene Edmund Mortimer, March earlje vezetésével. A csatában azonban, nem tudni, hogy árulás miatt vagy más okból kifolyólag, az angol erőket megtörték, az earl fogságba esett, s vagy ezer emberét lemészárolták. A walesi asszonyok olyan szörnyűségeket műveltek az angol tetemekkel, hogy becsületes fülnek szégyen lenne meghallani, vagy erkölcsös nyelvnek elbeszélni azt.⁸

A zabolátlan, vad Glendouer alakja ebből a beszámolóból származik. De honnan meríti Shakespeare az „állati, szemérmetlen” elemet? Ez is Holinshed, aki előbb kimerítően ecseteli Tomyzis szkíta királynő és Fulvia, Marcus Antonius feleségének kegyetlenkedéseit. Ám egyikük sem – teszi hozzá – kelhet versenyre:

[e]zen walesi asszonyok kegyetlenkedéseivel, akik oly dühödtek és vérszomjasak, hogy megérdemlik, hogy a gyengébbiknek színlelt nem szégyenének tekintsük őket. Hogyan is sarkallhatta őket eme kegyetlenségre a vér áztatta földön heverő vagy ezer angol holttest gyászos látványa? Aki végigtekintett e bús mezőn, csak szálnalmat érezhetett. Ám a walesi asszonyok lemetszették a holttestek férfiasságát, s szerszámukat a halottak szájába tömték, mégpedig oly módon, hogy szemérmük állukig fittyedt. S még eme borzalommal sem teltek el: levágták a halottak orrát, és a tetemek hátsójába tömték azokat - így becstelelve meg a csatamezőn nyugvó angolokat. E sötét tett még a barbárok között is példátlan. Aki olvassa, és aki leírja, eltelik szégyennel. Ám mivel mindenki szeme láttára történt, immár a történelem ad róla tanúságot. Kevés értelmét látom, hogy eme borzalmat honfitársainkkal anyanyelvünkön megismertessük, vagy hogy külföldi nyelvein hírül adjuk.⁹

Érdemes észrevennünk az idézet néhány sajátosságát:

1. A nőiség kettősségének hangsúlyozása („akik oly dühödtek és kegyetlenek, hogy megérdemlik, hogy a gyengébbiknek színlelt nem szégyenének tekintsük őket”), valamint az idegen, pusztító barbárság hangsúlyozása egyértelműen a bennszülöttek különlegesen erőteljes férfiasságát hangsúlyozza.
2. Hangsúlyosan kerül említésre eme természetellenes erő származási helye: a walesi asszonyokban lakozik, Wales asszonyaiban stb.

⁸ Raphael HOLINSHED, *The Chronicles of England, Scotland and Ireland*, London, 1587, 3 vols., in 2 vol, 3:520.

⁹ HOLINSHED, 1587:3:528.

3. A nyelv kiemelt szerepe. A korábban elmondhatatlannak aposztrófált tett itt módszeres alapossággal kerül bemutatásra: „Nem látom okát, hogy mindezt a saját nyelvünkre lefordítsuk, és ezáltal honfitársaink tudomására jusson, vagy más országok nyelvén megismerjék.” Mivel a walesi nyelv a csapodárság és barbárság hordozója, nem szabad, hogy angolokon engedtesse meg barbár, férfiatlanná tevő praktikái.

Azzal is tisztában vagyunk, hogy a fentiek a valódi történéseknek nem hiteles beszámolóí. Holinshed korában mindennek sokrétű kulturális súlya volt. Akkor is, ha a testek megcsonkítása aktuális témának számított, számos gondosan előkészített szimbolikus művelet aktivizálódik a narratívában. A visszafordítás szakszerű rutinja, melyben a testnyílásokat a test ellentétes részéről származó szervek töltik ki. A pénisz a test felső részére, a fejbe kerül, míg az orr az altestre kárhoztatik. A férfiakat így önmagukból fordítják ki a fejetlenség előidézői, a walesi asszonyok, ahogyan Anglia is az idegen *másik*, Wales uralma alá kerül. Erre a változásra utal Shakespeare, amikor az „állatian, szemérmetlenül” bélyegét említi. Ha klaszszikus példát keresünk, mindjárt itt van Ovidius vagy a csábító Kirké története.

A darab folytatása alátámasztja a walesi hagyomány, mágia és alakváltás olvasatát. Owen Glendower alakja jóval összetettebb, mint amivé az angol hagyomány vagy Hotspur jól ismert fortélyai kárhoztatják. Kettejük csatája legalább annyit árul el Hotspurról, mint ellenfeléről:

GLENDOWER Szörny mélységből szellemeket idézek.

HOTSPUR Azt én is tudok és tud bárki más –
De eljönnek-e, ha idézed őket?

(3.1.51–53)

Glyn Dŵr ereiben elegendő nemesi vér csörgedezett ahhoz, hogy legitimitást nyerjen a Walesi Herceg-címre és a nevével indított felkelés vezetésére. Végül is Llewellyntől, Wales Hercegének legidősebb fiától származtatta magát. Ugyanerre a címre Glyn Dŵr egy másik, nem kevésbé hiteles aspiránst is számon tart: Shakespeare Hal herceget, akit alig tizenkét hónappal korábban tett meg apja Walesi Hercegnek. Shakespeare elbeszélésében Hotspur találkozása a „nagy varázsló, átkozott Glendower[rel]” (1.3.82) egyértelmű példája a kelta és angolszász világ különbségének, az ellentét karikatúraszzerű ábrázolásának. A mítoszok, mágia, jóslatok, a *lore*, a kötelesség, a fogadalmak világa ütközik meg tehát a józan ész és törvény uralmával. Vegyük észre: Derrida írásához hasonlóan a színdarab éppen ezen fogalmak ellentétes olvasatainak határait homályosítja el.

Legfontosabbak talán a „letepert Mortimer” (1.3.133) bemutatásakor tett megjegyzések: itt egy angol hős, az angol trón egyik lehetséges komoly követelője – hiszen „a meghalt Richárd / Örökösének őt nyilvánította” (1. 3.143–144) – kerül egy walesi asszony igájába. Holinshed keveset közöl az asszonyról: ő „a bús Owen lánya”, aki a darabban sokkalta baljósabb szerepet játszik, hiszen – mint

Kirké – könnyedén hajtja uralma alá Mortimer angol férfiasságát. Hatalmának forrása egyértelműen az a nyelv, amit Shakespeare bölcsen sosem kísérel meg lefordítani, hanem a társulat walesi származású tagjaira bíz. Számos példát találunk ilyen szöveghelyekre. A szerző utasítása szerint Glendower walesiül beszélt apjával: „Glendower walesi nyelven beszél Lady Mortimerhez, s az ugyanúgy válaszol neki”, amelyet három teljes beszéd követ, melyben „Lady Mortimer walesi nyelven szól” (3.1.192–206). Végül „Lady Mortimer egy walesi dalt énekel” (3.1.328).

A nyelv delejes hatalma felbukkan Mortimer válaszában is. Glendower lánya szinte az általa beszélt nyelv médiuma lesz: még elhullajtott könnyei is walesiül fakadnak, mint „e szép walesi nyelv [...], / Melyet a teli mennyből záporoztatsz” (3.1.194–195). A walesi nyelv legjellemzőbb tulajdonsága azonban egy sokkal beszédesebb dimenzióban mutatkozik meg, annak fennkölt *nőies*, vagy éppen *nőies-sé tevő* képességében. Mortimer értetlenül áll a jelenség előtt:

Mert e nyelv a nyelveden
Oly édes, mint szárnyaló dal, melyet
Egy szép királyné nyári lugasában
Lantján pengetve bűvölőn dalol.
(3.1.201–204)

Vagy, apja szavaival:

Most arra kér,
Hogy feküdj a zöld fűszőnyegre és
Hajtsd fejedet szelíden az ölébe,
S ő elénekli kedvenc dalodat
S szempilláidat álommal koszorúzza
S véredet boldog súllyal bűvöli,
És ébrenlét és álom úgy folyik
Egymásba, mint az éjszaka s a nappal,
Mielőtt épp a mennyei szekér
Arany útját megkezdi keleten.
(3.1.207–215)

A walesi nyelv narkotikus sajátossága, a képessége, hogy megbűvölje, magába olvassza és átváltoztassa a férfiakat, feloldja az angol világ tekintélyelvű határait, felhívja a figyelmet e kultúra szélesebb keretek között értelmezendő *nőies* szerepére a korai modern Britanniában. Hotspur férfiként elutasítja eme csábítást: „Inkább hallgatnám Ladyt, a szukámat írül vonítani” (3.1.230), mellyel nemcsak megerősíti az ellentétet, de emlékezteti a közönséget az angolok, az angolság által elnyomni szándékozott kelta gyökerekre.

Természetesen ez a világ sosem tűnt el teljesen. A bosworthi csata után Merlin jóslata a szigetet egyesítő walesi hős királyról majdnem valóra is vált. VII. Henrik walesi volt. Udvarát földijeivel népesítette be, legidősebb fiát Artúrnak keresztel-

te, és gondosan tartotta Szent Dávid napját. A Tudor-dinasztia megerősödésével walesiül beszélők özönlöttek Londonba.¹⁰

A Britanniának nevezett új entitás megalkotásakor azonban a Tudorok és Stuartok nagyszabású ideológiai vállalkozása, melyet a királydrámák igen alaposan mutatnak be, Wales sorsát végleg alárendeltként, és nem konföderációként pecsételték meg. Gwyn A. Williams írja: „A formálódó nemzetállamnak szembe kellett néznie a két nemzet problémájával. Az egyik nemzetől meg kellett tehát szabadulni. 1536 és 1543 között ezért a Korona rendeletek sorát adta ki, amik mint az *Act of Union* (Egyesülési Törvény) kerültek be a walesi történelembe.”¹¹

Az unió ára súlyos volt. A létrejövő új állam kisebbik részeseként Waleset újra kellett alkotni. Angol módra, szigorú pontossággal jelölték ki az ország határvonalát. Ennek során Monmouth városa és Monmouth megye hovatartozásának kérdése egyetlen éjszaka alatt furcsa anomáliát eredményezett: itt nem lehetett egyértelműen eleget tenni a parancsnak, elkülöníteni az angol és a walesi részeket. A terület csak a huszadik században kapta meg úgynevezett köztes státuszát. Wales egyetlen hivatalos nyelve az angol lett. A walesi nyelv, mint kitagadott hivatalos nyelv, a szívekbe, a konyhákba és az utcára szorult.

A magabiztos, felkapaszkodott Londonba szakadt walesiek az egységes brit nemzet által kínált jutalom reményében felkészülve várták a változásokat. A britség újfajta nemzettudatot és a nem angolul beszélő világtól való teljes elzárkózást jelentett.¹² Gwyn A. Williams így ír erről: „Az egységes Britannia első jelentős eseménye a walesiek bevándorlása az ország szívébe.” London „magához vonzotta az új merkantilista kapitalizmus minden árucikkét, legyen az nyersanyag vagy munkaerő”. A walesiek „minden feltörekvő negyedbe beköltöztek”. A jelenség tetőpontja I. Erzsébet uralkodása idején történt. Következésként megfigyelhető az olyan tehetős walesi családok felemelkedése, mint Dafydd Seisyllté, akinek unokája, William Cecil már I. Erzsébet kulcsfontosságú államférfija,¹³ vagy maga Morgan Williams, akinek utódai között szerepel három generációval később Oliver Cromwell.¹⁴

Erzsébet, a „vörös hajú boszorkány” uralkodása alatt a „távoli és különleges walesi múlt” – legalábbis befolyásos értelmiségi körökben – valamelyest hozzájárult az újonnan szerzett nemzettudat kialakulásához. Erősíteni látszott az önmagában tökéletes brit világ képét, amelyről az artúri legendák is beszélnek. Geoffrey of Monmouth *British History*-je hamar majd hivatalos doktrínává lépett elő, me-

¹⁰ Lásd Gwyn WILLIAMS, *What is Wales?*, Harmondsworth, Penguin, 1985, 117.

¹¹ WILLIAMS, 1985, 119.

¹² Britannia „világon kívüli világ[ának]” eszméjéről lásd Philip EDWARDS, *Threshold of a Nation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979, 87–88. Lásd még Edgar WIND, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Harmondsworth, Penguin, 1967, 224–230.

¹³ WILLIAMS, 1985, 121–123.

¹⁴ WILLIAMS, 1985, 121.

lyet a walesi tudósok lelkesen üdvözöltek.¹⁵ Egyesek szerint a Brit Birodalom kifejezést is egy Londonba szakadt walesi, John Dee használta először. Erzsébethez fordulva, magát kétségkívül őfelsége brit filozófusának (*hwr Brytish philosopher*) nevezte; kijelentését, mely szerint egy Madoc nevű walesi fedezte fel Amerikát Kolumbusz előtt 300 évvel, egy generáción keresztül használták többé-kevésbé legális fegyverként a spanyolok ellen.¹⁶

Shakespeare-nek lehettek walesi ismerősei Londonban. Talán ezért is ábrázolja Glendowert szimpatikusabbnak, mint azt a róla szóló források sugallják.¹⁷ Társulatában mindjárt két walesiül is beszélő színészt találunk. Wales született hercege semmi esetre sem valami dadogó Kalibán. Eldicsekszik, hogy éppolyan jól beszél angolul, mint Hotspur, mert – mint mondja – „az angol udvarban neveltek” (3.1.116–117).¹⁸

Walesi származása azonban aggasztóan hathatott a kialakulóban lévő nemzetállamon belül, melynek érdeke az egynyelvűség megteremtése volt. London utcáin kísértetként járt-kelt a walesi nyelv. A nagy európai nyelvek ismerői fülében egzotikusnak hangzott – ahogy napjainkban is az. Írásos formájában a mássalhangzók értelmetlen ragozása megütközést kelt. A beszélt nyelv nehezen kimondható fonémái – mint például a /l/ – elidegenítő erejűvé, hangsúlyosan idegenné teszik. A mai angol fül számára a walesi éppolyan távoli, akár egy afrikai vagy indiai nyelv (nem mintha a londoniak többsége valaha is találkozott volna ezekkel a nyelvekkel). Még azt az analógiát is nélkülözi, ami az Erzsébet-kor kultúráját a latin nyelvekhez kötötte. A Tudor-kori Londonban a walesi nyelv szerepe azonban merőben más volt.

Mivel teljesen áttekinthetetlennek hatott, legfőbb meghatározója az idegenség volt. Az angolul beszélőknek a walesi nyelv hallása zavarba ejtő. Tulajdonképpen a nyelvek sokféleségének elidegenítő jelenségével való szembesülést jelképezi, a szabályozatlan, megmagyarázhatatlan jelrendszerek példájaként. Alapélménye egy elkerülhetetlen „adománnyal”, az emberi lény nyugtalanító és kibogozhatatlan kalandjával, az általunk kibocsátott beszédhangokkal való találkozás. Mintha egy teljesen idegen világba indulnánk – ráadásul ez a világ is igényt tart ugyanarra a szigetre, ahol élünk.

A Bryn Glas-nál lezajlott csata ennek az összecsapásnak a szimbólumává vált. Segítségével megérthetjük, miért habozott Holinshed, hogy a történetek részleteit hozzáférhetővé tegye-e az angol nyelv közvetítésével. Az esemény jelentősége tehát távolról sem merül ki abban a nem elhanyagolható tényben, hogy egy véres és sok mindent eldöntő csata zajlott le, melyben a walesiek angolok százait megszárták le. Shakespeare központi jelentőségű eseményként mutatja be az ütkö-

¹⁵ WILLIAMS, 1985, 123–124.

¹⁶ WILLIAMS, 1985, 124–126.

¹⁷ Lásd e. r. HUMPHREYS (ed.), *Henry IV Part 1*, London, Methuen, 1960. The Arden edition, xxvi.

¹⁸ Bár Hotspur hírhedt ostobaságaival szemben mindez korántsem oly jelentős, ahogy azt Glendower gondolja.

zetet, amit bátran nevezhetünk *angliai csatának*. A *IV. Henrik* első részében a Bryn Glas-i események és azok következményei félelmetes kísérteteket szabadítanak el: egy militánsan feminin, femininné tévő rémet, kezében véres késsel, szájában érthetetlen nyelv hangjait formáló nyelvvel. És az angol hódító szörnyeteget, angol nyelvével, szemében az angolok igazságának bizonyosságával. (Bár ezt az igazságot mindkét fél kizárólagosan a magáénak követeli.) Amikor a darabban walesiül szólalnak meg, egyértelmű a nyelv cinkossága a múlt, jelen és jövő véres eseményeivel. Ez a tudat jogosítja fel az angol nyelvet, hogy az újonnan létrejött britség teljes jogú közvetítője legyen.¹⁹

„Szörny mélységből szellemeket idézel”

A fogoly (és Hotspur szerint egy walesi asszony által férfiasságától megfosztott) Mortimer helyzete egyértelműen a Bryn Glas-nál pusztult tehetetlen angol bajtársait idézi. A kirkéi szegyen jelképének legjellemzőbb viselője azonban épp máshol tartózkodik. Falstaff az „állati, szemérmetlen” walesiség legjellemzőbb példája. Kezdetől fogva semmi dolga a nappalok ésszerű világával, a fény igazságot, törvényszerűségeket és időt meghatározó spekulációival (1.2.1–12). Kacagása (2.4.164ff) könnyedén összezseng Glendowerével:

PERCY Mikor születtem,
Az ég homlokán csupa tűzjel égett,
A hegyekről a kecskék lerohantak. [...]
(3.1.34ff)

Hal ugyanolyan ellenségesen fogadja Falstaffot, mint ahogy Hotspur Glendowert. Hal és Hotspur angol visszautasítása azonban elősegíti egy elfeledett walesiség önmeghatározását, amely meglepő módon párhuzamot talál Glendower és Falstaff között. Természetes, hogy mindketten igencsak különbözőek. Mindketten az ördög útjait járják. Hal apja szerepében figyelmezteti saját magát, hogy „ördög hajszol téged egy kövér vénember képében [...], [vagyis] Falstaff [...], az öreg fehér szakállú Sátán [...]” (2.4.365). Glendower, aki „Szörny mélységből szellemeket idéz [...]” (3.1.50), mely gyakorlatot a walesiek fegyvertára részének tekinti, amelyre –

¹⁹ A csata hiteles leírását lásd DAVIES, 1995, 107–108. Az angolokra mért kirkéi átok különleges erejű: ennél fogva képes bármilyen metamorfózis előidézésére. A királydrámákban a Bolingbroke-hoz hasonló átlagemberekből király lehet, és még a jobbára gyakorlatias ember szerepében tetszelgő király is magától értetődőnek tartja, hogy a fiát valami éjjeli tündér bűvölte meg (3.1.142–155). Emberek változnak át állatokká (3.1. 142–155), megváltoztatható a folyók iránya, és a mesebeli lázadók új Britanniát álmodnak maguknak. Legfőképpen pedig, mindennek betetőzésekképpen, a semmirekellő Hal hercegből lesz a történet végén V. Henrik.

így fordul Hotspurhöz – „megtanítlak, öcsém, hogy uralkodj / az ördögön” (3.1.53). Hotspur undorodva fordul el eme „haszontalan fecsegés” elől, amikor is „elmondta az ördögök nevét, / Akik a szolgálái” (3.1.151–152), s végül erre a következtetésre jut: „Látom már, hogy az ördög walesiül tud” (3.1.224).²⁰

Nem tűnik tehát megalapozatlannak a feltevés, hogy Falstaff alakját egyfajta bomlasztó nőiség jellemzi, amely még jobban felerősödik, amikor a formálódó brit birodalom férfias egységével kerül ellentétbe. Alan Sinfield egyértelműen kijelenti: „Falstaff részben a női princípumnak van alárendelve – lakomáival és ivászataival, vicceivel, kövérségével a női inaktivitást személyesíti meg. A lazaságot, a lágságot, a bujaságot és a nemtörődömséget stb.”²¹ Egészítsük ki még Falstaff walesiségét Sir John Oldcastle-hoz (1378–1417 körül) fűződő zűrzavaros viszonyával.²² Oldcastle, „Falstaff távoli őse” (ahogy az Arden kiadás szerkesztője nevezi), Herefordshire High Sheriffje volt. 1409-ben, házasság útján szerezte meg a Lord Cobham-címet. Holinshed, az ifjú Henrik barátja, csak „hős kapitánynak, dicső katonának” hívja, aki „híven szolgált a királyt”. Henrik azonban kegyvesztetté teszi, mivel wycliffita befolyással vádolják meg, és elítélik. Sikerül megszöknie a Towerből, és Walesben talál menedéket. Jelenléte tovább öregbíti a hercegség lá-

²⁰ Glendower walesiségét nem kell különösképpen bizonygatnunk. A tényt, hogy ő a jog szerinti Walesi Herceg, számos helyen magától értetődően említik. Az összeesküvés-jelenet után (3.1) Glendower elhagyja a színt, s belép a király és Hal: „Lords, give us leave; The Prince of Wales and I / Must have some private conference [...]” (3.2.1–2). Mégis kétséges marad a Walesi Herceg-cím mibenlétének a kérdése: amikor Glyn Dŵr jogot formál a titulusra, a probléma újra előtérbe kerül. Nem elhanyagolható adalék: Falstaff legerősebb érve, melyet önnön mellőzése ellen hoz fel, akkor hangzik el, amikor a Walesi Herceg szerepét játssza (2.4.469–474). Glendower pont akkor lép színre ugyanis, amikor a paraván mögött hortyogó Falstaff már lelepleződött – félreérthetetlenül a szerep kettősségének, megoszthatóságának lehetőségét hangsúlyozva.

²¹ Alan SINFIELD, *Faultlines; Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading*, Oxford, Clarendon Press, 1992, 131. Lásd még Valerie TRAUB, *Desire and Anxiety: Circulations of Sexuality in Shakespearean Drama*, London, Routledge, 1992.

²² Lásd HUMPHREYS, 1960, xii–xiii; xvi–xviii; xxxix és lxxvff. Az Oldcastle-kérdést Holinshed is tárgyalja (1587: 2: 544, 560). A történet fennmaradt változataiban – a felekezeti megközelítéstől függően – gazemberként vagy „derék mártírként” szerepel. A két változat közötti választás nehézségeit a színdarab, ha lehet, még tovább súlyosbítja. Ezzel szemben a történelmi Oldcastle névváltoztatásáról a következőket tudjuk: a híres ős későbbi leszármazottai – Sir Henry Brooke, Lord Cobham, valamint atyja, Sir William Brooke – már 1597-ben is elenezték felmenőjük erkölcsstelen jellemként való ábrázolását. Ezért Oldcastle szerepének nevét Sir John Fastolfe-ra (1378–1459) változtatták. Fastolfe V. Henrik egyik vezére volt, s hősiiesen harcolt Agincourt-nál. Hogy, hogy nem, Patay alatt mégis dezertált Talbot seregéből, aki épp az ő árulása miatt esett fogságba. A *Sir John Oldcastle* című színdarabban nem titok, hogy a főhős nevét megváltoztatták.

zongó hírét. Owain Glyn Dŵr felkelésének lángja idővel talán ellobbant volna, ám az angol korona ellenségei folyamatosan táplálták a walesi ellenállás ügyét, s Oldcastle minden bizonnyal kapcsolatban állhatott Glyn Dŵr fiával.²³

Az új, *férfiás* Britannia nem tűrheti meg a walesi Kirké jelenlétét (kinek szerepét egyszer el is játssza a darabban), mert képes rá, hogy megrontsa a Walesi Herceg tekintélyét. Ez persze elkerülhetetlenné teszi a Walesi Herceg kegyetlen és azonnali elutasítását angol oldalról. S további adalék Falstaff „nőiségéhez”: szavai egyenesen a feje tetejére állítják a házasság retorikáját, és azonnali elválást sejtetnek: „I do, I will” (2.4.475).

Harry isten

A tetralógia további darabjaiban is ott kísért Wales odaadó, alakváltó és férfiatlanító szelleme. A *IV. Henrik* első részének végén Henrik eltökélten jelenti be, hogy célja továbbra is „March gróffal küzdeni”²⁴ (5.5.40) – a második részben megjelenő walesiség még veszélyesebben sokrétűnek bizonyul. Falstaff továbbra is, ahogy ő maga mondja, „be [van] írva az ördög könyvébe” (2.2.43.4), csakúgy, mint Poins, és karaktere változatlanul erősen feminin jellegű – ezúttal keserűbb ízekkel vegyül. Önmagát és szolgáját úgy tekinti, „mint egy koca, amelyik agyonnyomta összes malacait, egyet kivéve” (1.2.10–11), amivel minden lehetséges fórumon ellenzésre lel – idegen, átláthatatlan nyelvezete, melynek angol fenségre vetülő fenyegetését minél előbb meg kell szelídíteni:

A herceg úgy tanulja társait,
Mint egy idegen nyelvet, amelyen
Meg kell ismerni és tanulni az
Illetlen szót is.
(4.4.68–71)

A darab egységes brit államiságot kiszolgáló eszmevilága nem kerülheti el a szalonképtelen identitások megzabolázását, annak érdekében, hogy minél hatékonyabban valósíthassa meg központi tervét.²⁵ Az *V. Henrik* a Salic-törvény feloldásával indul (a női örökösödés tilalmának Európa-szerte ismert dogmája a női politikai hatalom kiszélesítésének és megszilárdításának érdekében). Ebben a kontextusban a walesiség új oldaláról mutatkozik meg. Távol maradnak Falstaff és a

²³ Lásd DAVIES, 1995, 300–301.

²⁴ Németh László fordítása.

²⁵ Lásd Philip EDWARDS, *Threshold of a Nation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979, 74–86. Edwards felhívja a figyelmet: a színdarabban „Anglia fensőbbségéhez nem fér kétség” (74). Mégis, a szerző valamelyest alábecsüli a Nagy-Britannia létrehozása körüli kétségek szerepét, legyen szó bármely résztvevőről is.

rá jellemző szubverzív, elnöiesítő, férfiatlan vonások. A kövér lovag immár megtért Arthur király, a nagy walesi hős kebelére (2.3.9–10). Az angol nyelv fenyegetése is visszafogottabb: hódító természete már azt is lehetővé teszi, hogy a francia nyelvet tegye gúny tárgyává. Még Pistol is töri annyira a franciát, hogy ezen a nyelven élcelődhessen (2.1.72). Az egyesít bennünket, amivel ellenkezni szeretnénk, és semmilyen ország ellen nem indítható „fair and lucky war” úgy, hogy a meginduló multikulturális brit haderőt egyszerűen csak britnek nevezhessük (2.4.1).

A darab az angolság immár kialakult formáját mutatja be, hiszen Henriknek pont erre van szüksége ahhoz, hogy a seregébe besorozottakat egységbe kovácsolhassa. Meg kell szólítania a skót, ír és walesi nemzeti identitást, mégpedig nem különböző kulturális és nyelvi vonásként, hanem a brit valóság tudat alapvető meghatározóiként. Angolnak lenni, részt venni az angol világban, ennek fényében nem jelent mást, mint embernek lenni. Az angol követ Franciaországban minden francia tulajdont egyfajta nagyszabású szemfényvesztés részeseként szemlél: az angol királyhoz intézve szavait, arra kéri francia *testvérét*:

Hogy levetkőzd magadról s félretedd
A kölcsönvett fényt, mi Ég adománya,
Természet és népek törvénye folytán
Övé s utódjaié;
add át
Országod s koronád, mit görbe úton
Bírsz tőle, született s igaz urától.
(2.4.78–95)

A létezés alapjaira redukált realitásának ehhez hasonló, „benszülött és valódi” megközelítése teremt jogalapot a széles körű angolosításra. A darab ezt a folyamatot beszéli el. Nem egy újonnan jött kultúra erőszakolódik rá egy korábban létezetre. Az angolság, ahogy Henrik beszél magáról, amikor elcsábítja Katalint (5.2.150–155), immár megváltozott: „Én egyszerű katonaként szólok hozzád [...], mint egy egyszerű fickó, akinek álhatatossága nem futó pénz.” Katonáit úgy mutatja be, mint „szegény, kikoplalt csühhét” (4.2.15), „hétköznapi harcosok[at]” (4.3.109). Ez az ideológia minden ellenségnél erősebbnek bizonyul.

Romlatlan, becsületes szemlélet rejtőzik tehát egy homályosságában is sokrétű fátyol alatt. Az e fátyol alól előhúzott humanitás pedig különös hangsúlyt kap a darabban. Ez az alapélmény rejtőzik Hal ifjúkori túlkapásai mögött, amelyek csak időlegesen takarták el a herceg született őszinteségét, amely idővel aztán nyilvánvalóvá válik. Amikor Harry az agincourt-i csata előtt ismét elleplezi királyi énjét, csak a későbbi diadalmas visszatérést készíti elő, és ugyanezt az elvet követi. Anglia és az angolság eme alapkövének a megalkotása válik a legfőbb feladattá. Minden feltörekvő kultúra, a francia is, éppen a nyelvhasználaton keresztül találja meg a támadható pontokat, immár a becsületes angolság szemléletével felvértezve. Elég néhány élc a testrészekről (3.4) vagy Pistol és foglya esetében (4.4), és az idegen nyelv ismeretlensége igen hatásos humorforrássá tehető. Az

angol a *való* világ nyelve, immár uralja a valóságot és kész ítéleteket osztani, hiszen minden jelenség mögött ott lakozik a megmagyarázható, otthonos angol igazság. Az angolság jogalapja a hódításra éppen az, hogy örökérvényű, mindenkire érvényes igazságokat hirdethet. Nem valamilyen ideológia nevében cselekszik: nem kevesebb, mint az emberi létezés erkölcsisége nevében. Az angolság felvétele a társnemzeteket nem az angol életstílusnak való behódolásra invitálja. Britannia az Act of Union rendelkezései nyomán újjáalkotja Waleset. A világot egyfajta hatalmas *Anglia Irredentaként* fedezi fel, Angliaként, amely csak arra vár, hogy visszahódítsák – még bátorítja is e törekvést, melyeket a fentiekben emberi természetnek nevezünk. Amennyiben a felszín alatt mindenki hasonlatos hozzánk, tehát angol, akkor az angolság hívása a bennünk rejlő természet felismerése, mely szerint tiszták, elfogulatlanok, hús-vér emberek vagyunk. Másoknak van behatárolható kultúrájuk és megkülönböztethető nyelvük; mi, az „elveszett tartalmak földjén” csupán élünk, csupán beszélünk, még hozzá mindig azonnali és átlátható módon az egy, igaz angolul beszélő világ részeként. Mint Ádám, az ő „másik Édenében” (II. Richárd 2.1.42),²⁶ egyszerűen csak megnevezzük a dolgot.

Nagy név

Derrida kénytelen fájdalmasan megállapítani a *Glas*-ban és más írásaiban is: Ádám küldetése csakis kudarccal végződhet. A köznevek nem lehetnek többek pusztán utalásoknál, azonban – mivel a nyelv részei –, úgy is működnek, mint a nyelv, tehát valahogyan mindig kihámozódik belőlük a jelentés lehetősége.²⁷ Amikor a nyelvek egymásba fonódnak, átlépi egymás határait, vagy ahogy angolul mondjuk, anglicizálódnak (*anglicised*), a példa sokkal erőteljesebben mutatkozik meg. A gyarmatosítás számtalan példával szolgált erre a termékeny folyamatra. Minden egyes angolosított fonéma a kisajátítás miniatűr történetét mutatja be. A walesi nevek hagyományosan a családfát és a származási helyet jelölik. Az Act of Union ráerőszakolta az angol vezetéknevek használatát a walesi hagyományra – ennek célja részben a zavarkeltés, részben pedig az ideológiai beolvasztás volt.²⁸

Ennek ékes példája az Owen Glendower név, ahogy Shakespeare használja. Az angolosított forma immár szisztematikusan kizárja a kötődés és a vérségi kötelék érzését, s egyfajta távoli, *másmilyen* egyedet jelöl. A név angol jelentésébe tehát a leigázottság, veszteség, kisajátítottság jelentésköre kerül, végképp eltávolodva

²⁶ Somlyó György fordítása.

²⁷ Vö. „sense contaminates this non-sense that is supposed to be kept aside; the name is not supposed to signify anything, yet it does begin to signify.” Jacques DERRIDA, *Signsponge* 1, in *Francis Ponge: Colloque de Cerisy*, Paris, Union Generale d’Editions, 1977, 146. Lásd még Jonathan CULLER, *On Deconstruction*, London, Routledge, 1983, 192–193.

²⁸ Lásd WILLIAMS, 1985, 119.

az eredeti Owain Glyn Dŵr névtől. A név walesi jelentésmezőjét a rokonság, földbirtok, politikai elkötelezettség és történelem fogalomköre alkotja, nélkülözve mindazt a gyökértelenséget, mellyel a brit megfelelő igyekszik illetni, vagy éppenséggel elleplezni az Owen Glendower névben. Az Owen Glyn Dŵr-féle lázadás immár *nevében* ezeket a névhez és földhöz kötődő fogalmakat kívánta megerősíteni. Az Owen Glyn Dŵr név tulajdonképpen önmagában volt a törekvés és a nemzeti együvé tartozás jogalapja.²⁹ E vérségi és földesúri kötelék alapján követelheti Gwyn Dŵr a Walesi Herceg-címet. Wales másik hercegének – Hal hercegnek – a gyökereit sokkal homályosabb, ám annál jelentősebb magyarázattal illeti Monmouth. Ezek a gyökerek a mai napig nem többek határhelyeztetnél.

A darabok számos személyneve utal határookra. Néhány név közvetlenül ezt jelenti, hiszen bizonyíthatóan egyik kultúrából a másikba kerültek. Mások a politikai határookra utalnak, melyek átlépése valamilyen változást hozott. Már utaltunk rá, hogy a darabok említik, hogy Falstaff neve valamikor Oldcastle lehetett. Ugyancsak megfigyelhető egyfajta csúfondáros játék a kicsinyítő képzőkkel: nevek ráncigálódnak át hivatalosból köznapiregiszterbe, gyakran egyértelmű politikai okokból. A francia hercegnő neve villámgyorsan szelődül Katherine-ből Kate-té, a honosító, angolosító küldetés részeként. Sokat mondó példa erre, amikor a francia címek felsorolása után

Föl, hercegek! a kardnál élesebbre
Fent szellemünkkel, gyorsan a csatába!
Charles Delabreth fő tábornagyunk
S ti, Orléans, Berry, Bar, Burgundia,
Jacques Chatillon, Rambures, Vaudemont,
Beaumont, Grandpré, Roussi és Fauconberg,
Foix, Lestrale, Bouciqualt és Charlois –
(3.5.38–48)

a francia király ezen uraságokat az egyszerű, ám annál jelentősebb nevű Harry England elleni harcra buzdítja.

Pig time

A vállalkozást mindezek ellenére kétségkívül a bizonytalanság légköre övezi, melyet a drámaszöveg számos pontján tetten érhetünk. Fontos szöveghely az *V. Henrikben* a király walesi kísérőjének színre lépése. Angol szemmel Fluellen nem is

²⁹ DAVIES, 1995, 129. Glyn Dŵr teljes walesi neve: Owain ap Gruffudd vagy Owain Glyn Dŵr, Owain of Glyndyfrdwy. Vezetéknevei a walesi Dee völgyében található Glyndyfrdwy (Glendowerdy) majorságbeli származására utalnak. Lásd WILLIAMS, 1985, 106, ill. DAVIES, 1995, 1.

lehetne *walesibb* – de szimpatikusabb és elkötelezettebb sem. Az angolosítás propagandája keresve sem találna nála jobb reklámot. Gwyn A. Williams megjegyzi, Fluellen apja minden bizonnyal Owain Glyn Dŵr támogatója volt, Shakespeare karaktere mégis teljes odaadással harcol az angol, vagyis a brit ügyért.³⁰ Komikus kirohanásai a nemzeti büszkeségről tovább erősítik ezt a tudatot. Fluellen szívesen hivatkozik Henrik király mindvégig homályos, ám a darabban kétszer is hangoztatott (4.1.52, 4.7.204) gyökereire. Harcos kirohanásaival egyértelműen Glendowert idézi, lelkesedése és megkérdőjelezhetetlen hűsége megváltó erejű és megnyugtató. Az egekbe dicsérik (4.1.85), bár valahogy nem jut róla eszünkbe, hogy ellenségek testét csonkítja meg éppen. A háború furcsa szabályai iránti elkötelezettsége egyértelműen kizárja, hogy valaha ilyen tette vetemedjen, és ennek megfelelően bajtársait is e szabályok betartására intse, valamint az idegen nemzetek képviselőit e szabályokra figyelmeztesse. Ő maga a törvény és rend megtestesítője, aki egyértelműen támogatja Bardolph akasztását a lopás miatt. Fluellen nem ördögi vagy rémséges figura: talpig hazafi, aki odaadóan és buzgón szolgálja a királyt. Mindezen erények megkoronázásaként egyetlen szót sem beszél walesiül.

Fluellen az egységes Britannia által elvárt walesiség modellje. Ám felmerül néhány komplikáció. Ugyis beszéltünk már a nevekről, itt van mindjárt a Fluellen név. A *Fólió*-ban a Llewellyn erősen angolosított változata szerepel. Ez pedig nem akármilyen walesi név. Ahogy azt már vázoltuk, minden walesi név igyekszik dicsőségbe burkolózni – a Fluellen név azonban egyenesen archetipikus jelentőségű. Wales utolsó hercegét hívták Llewellynnek (Llewellyn yr Olaf, utolsó Llewelyn). Ezenkívül a név tartalmazza a hírhedt /ll/ fonémát, melynek helyes ejtése fontos walesi sibolet.³¹ Íme tehát a walesiség egyértelmű jele a névben, tévedhetetlenül megmutatkozva mind angol, mind walesi fülnek. A Fluellen név félrevezető, teljes mértékben anglicizált hangzásában mégis jelen van egy központi jelentőségű fonéma, mely egy teljes nyelv könyörtelen mellőzését és lefokozását képviseli. Owen Glendower példájánál is jelentékenyebben jelenlétével tehát egy megnyomorított nyelv kísértete vergődik az angol nyelv börtönében, sötét árnyat vetve mindarra, amit immár a nyelv kimondhatatlannak nyilvánított.

Fluellen jelentősen anglicizált nyelvezete azonban nem kevésbé torz, helytelenül ragozott, *walesiesített* angol, melyet a szokásos parodisztikus eszközökkel mutatnak be: bizonyos mondatok ismétlése, vagy a főnevek többes számának elvételése (5.1.59) stb. Angol fül számára komikusan hat például a /b/ fonéma rendszeres felcserélése a /p/-vel:

³⁰ WILLIAMS, 1985, 114.

³¹ T. W. CRAIK meglepő adalékkal szolgál: a „Fluellen” név a walesi Llewelyn anglicizált, a helyes ejtést elősegítő változata. *Henry V*, ed. T. W. CRAIK, London, Routledge, 1995 (the Arden edition), 205. Lásd még CRAIK, 1995, 111.

Exeter herceg igen pátoran tartotta a hitat: a francia, nézze csak, elment s most nagyon terék és pátor események vannak ott. Az ellenség, pecsületesre, pirtokosa volt a hítnak, de visszavonulni kellett neki s most Exeter herceg a gazdája a hítnak. Mondom Felsőgednek, a herceg az derék emper.
(3.6.90.ff.)

Kétségkívül mulatságos. Aztán egyszer csak a jelenség mintha visszafelé sülne el. Henrik egyszerű, katonás vitézsége, nagylelkűsége, melyet immár megismertett mindenkivel Harflur-nél, s amelyet ismét megcsodálhatunk Agincourt után, a csata hevében egyszer csak hideg kegyetlenségbe fordul:

Hallgasd! Milyen új harci lárma ez?
Összeszedi szétszórt hadát a frank.
Úgy minden katona ölje le foglyát!
(4.6.35–37)

Fluellen válaszát a fordulatra Gower, az angolok kapitánya előzi meg:

mellesleg ami a király sátorában volt, mindent fölégettek és elhurcoltak, s amiért is a király nagyon megérdemelten vágta el minden katonával a foglya torkát.³²

Mínderre Fluellen ravaszul mindössze ennyit mond: „Ó, vitéz király ő!” (4.7.8–10)

Válaszával végképp megszabadul a jó, a házi walesi álarcától. Walesi akcentusa lángra gyújtja az angolosított szavak mindvégig magukban hordozott robbanékony töltetét (4.7.11–13). Fergeteges pillanat. Bármennyire is igyekszünk a „hagyományos” olvasatra törekedni, a szöveg ellenáll próbálkozásainknak. Eme rövid, ámde jelenős szöveghelyen a paródia önálló jelentést kap: újra egy név tör át a közvetlen jelentés határain.

Vajon Fluellen walesi akcentusa egyértelműen maga ellen fordítja azokat, akik addig csak nevettek rajta? A *Sántor a Vastag* tehát egy, az új Britannia szívében

³² Nézetem szerint a gyilkosságok nem a francia támadásra adott válaszok voltak: a parancsot már a tragikus esemény előtt kiadták. Harry kegyetlenkedéseiről és a fenti kérdésről bővebben lásd TAYLOR, 1984, 32–33.

szunnyadó, jelentékeny, „állati [...], szemérmetlen [...]” akciót indít be, szabadít el, pont úgy, mint a régi időkben. Vajon a „hó-Falstaff” most is peckesen járna? Vajon elhomályosítja a Bryn Glas-nál történt atrocitás Agincourt fényét? Fluellen tovább erőlteti a hasonlatot: Alexander meggyilkolta barátját, Clitust, ahogy „Harry Monmouth” elfordult Falstafftól (4.7.44ff). „Monmouthban, mondhatom magának, jó emberek születnek.” (4.7.51) A mészárlás és a torkok elmetszése tovább mélyíti az iróniát: a „nagy” vagy éppen „hatalmas” birodalmak – Nagy Sándoré, vagy éppen Nagy-Britannia – elkerülhetetlenül magukban rejtik az elfojtott vadság érzését, melyet például az angol nyelv határain is áttörő walesiség hirdet? Az Acts of Union ajánlása szerint Wales és Anglia egy ország lett. Azonban a minden walesi dologgal kapcsolatos bizalmatlanság alapja a félelem, hogy ez az unió gyengíti, egyenesen megfosztja férfiasságától az angol férfiakat. Fluellenre is oda kell figyelni – ezt tanácsolja Gower Pistolnak (5.1.75ff). Oda fogunk figyelni rá.

Egyetlen nemzőjének

Fegyverrel bármely idegen kultúra leigázható és pacifikálható. Egyazon célok alapján, azonos törvények szerint egyesíteni azt egy teljesen más kultúrával, sokkal nyugtalanítóbb vállalkozás. A 19. században született Acts of Union (szó szerint *egyesülési törvény*) összetétel, mely egyértelmű szexuális konnotációt rejt, kétértelmű erőltetettséget sugall. Az *V. Henriken* végighúzódo, egyre erősödő nyugtalanság egyértelműen ezt tükrözi. Az egyenlőség bejelentéséhez minden esetben valamilyen hasonlóság szükséges. Hasonlóságot a nyelv csapdái és az életvitel különbözősége ellenére, melynek létrehozása és fenntartása felettébb nagy kihívást jelent. Esetünkben azt kell feltételeznünk, hogy az angolság, az anyag, melyből később a britséget szabnak ki, egy változatlan emberi természet meghatározó tulajdonsága, és ez helyel-közzel fellelhető Walesben és a walesiségben is.

Komoly akadály az elmélet elfogadtatásához a Bryn Glas-i csata és következményei, valamint a diadalmas Owain Glyn Dŵr-felkelés és annak bukása. Vagy akár a barbár walesi terjeszkedéstől való félelem. Az esemény – amely a többi nevezetes walesi eseményhez hasonlóan hamar mítoszok és legendák státuszába került – Shakespeare idejében sürgősen orvosolandó ideológiai ellentmondást jelentett. A Tudorok megerősödésével a walesiséget bármi áron az angol ideológia ernyője alá kellett vonni. E törekvés elősegítése egyértelműen kimutatható szövegeinkben. Egy walesi herceg (Glyn Dŵr) elbukik, a másik (Hal) drámai kerektek között emelkedik fel, hogy átvegye a helyét. Ahogy Llewellen fenyegető alakját visszarántja a földre Fluellen karikatúrisztikus figurája.

Shakespeare Angliájának képlékeny szövege számos hasonlóságot mutat a cikkünk elején idézett *Glas*-val. Az Anglia, valamint a Wales címszó alatti szövegoszlopok összekapcsolódása, a kölcsönös határsértés történelmi tény. Sosem létezett változatlan, egységes Anglia vagy változatlan, egységes Wales. Sem az angol, sem

a walesi nyelv nem volt kizárólagosan jelen egyik kultúrában sem. Mindkét szöveg, és végső soron minden szöveg – jelen esetben dráma-szöveg – a *Glas*-ban felvetett helyzetben van. Szilánkos, kölcsönösen függő, szétszóródott. Egységes *jelentését* inkább reményeink, elvárásaink és olvasataink, mint bármilyen konkrét esemény hívja életre.

Az elmúlt évek tanulmányai számos okból kiemelt szerepet szántak a korai modern Nagy-Britannia ír gyökerei kutatásának. Szándékuk szerint ezzel a folyamat legjellemzőbb aspektusát vették elő, mely kutatások a királydrámákon végigvonuló feszültséget is jobban meg kívánták magyarázni.³³ Nem kívánom megkérdőjelezni a darabok ezen megközelítését vagy ezen motívumok érvényességét a jelenlegi brit helyzetre. Még a jelenlegi kutatások fontossági sorrendjét sem vizsgálám felül. Nem mehetünk el szó nélkül azonban a walesi motívum jelentősége mellett a darabok megértésében, különösen a devolution (az 1997-es népszavazás sikere után elnyert részleges tartományi önállóság – a ford.) utáni években. Végső soron a walesi tartományi önállóságot tényként kezelő brit közönségnek is vitathatatlanul megvannak az elképzelései a walesi hercegről – és akárhol is bukkanjon fel e név, automatikusan működésbe lép a prezentizmus vállalkozása, a múlt kontextusából a jelenig érnek a vizsgálódás kulcsfogalmai.

Ironikus módon a 19. század óta folyamatosan jelenlévő feszültség az egységes, a színdarabokban is megjelenített központosított Britannia látszatának fenntartására egyre inkább feladásra kerül egy úgynevezett egységes kultúra nevében. Az *V. Henrik*ben megjelenő ideológia, melynek nevében Henrik a háborúzó ország brit egységét hirdeti meg, kétségkívül igen sokrétű. Azonban Nagy-Britannia mint egyetlen entitás eszménye nagyban függ azoktól az erővonalaktól, melyek nyomán jelenleg haladunk. Ezek hiánya – ahogy azt az előbbiekből láthattuk – egészen újfajta nacionalizmust eredményez, s amelyet akár ír, skót, walesi identitásnak is nevezhetünk. Ezek folyamatos konfliktusa pedig felélesztheti a legfélelmetesebb szellemet: az angol nacionalizmus hegemoniájának igényét a nemzeti identitásához épphogy elengedhetetlen kultúrákra.

Az egyik lehetséges válasz a *Glas*-ban felcsendülő gyászharang (a francia szó jelentése lélekharang). Vagy ennek véres ellentéte, a Bryn Glas szikláin visszhangzó-összecsendülő pengék hangja. S nem mellékesen, Wales félelmetes, férfiatlanító asszociációinak folyamatos jelenléte a színdarabokban ironikus árnyba borítja a brit gyarmatosítás gépezetét, amely a 19. századtól kezdve a nem koedukált bentlakásos iskolák kontextusában lelkesen hirdette a Shakespeare-ben fellelhető intézményesített homoszexualitását, éppen azért, mert mind a szövegek, mind azok kontextusa elnöiesítette az angolság és a birodalmiság által elvárt férfiszerepet.

Félrevezető lenne persze mindezt Houseman *kék hegyeire* adott válaszként elfogadni. A vers mindazonáltal alkalmat kínál két, gyógyíthatatlanul ír kritikus

³³ Lásd EDWARDS, 1979, 74ff. Lásd még Andrew MURPHY, *Shakespeare's Irish History*, in *Literature and History*, 3:5:1. (1996, 38–59) és BALDO, 1996, 132–159.

előtti főhajtásra. W. B. Yeats szerint Shakespeare királydrámái a kelta és a szász világnézet csataterét tárják elénk, melynek során a képzelt kelta érzékenység, valamint a szász racionalitás állnak harcban a brit lélek fölötti uralomért. Ez az olvasat vezette Yeatsot, hogy II. Richárdot porcelánedénynek titulálja, és V. Henriket agyagedényként ünnepelje. Philip Edwards azt is észreveszi, hogy Yeats Shakespeare-t tiszteletbeli keltává avatja.³⁴ Nem kevésbé jelentős Oscar Wilde észrevétele, mely szerint a bárd személyes rajongásának rejtélyes tárgya nem más volt, mint egy walesi születésű, ellenállhatatlan szépségű fiúszínész. Fluellen nevének megalkotásához, átalakításához hasonlatosan miért ne lehetett volna a neve Willy Hughes? És itt van még egy felettébb pikáns gondolat: a Bryn Glas-nál történtek legjelentékenyebb elbeszélőjének a monogramja sem más, mint Mr. W. H. Ebben az esetben pedig miért ne fejezhetnénk be a Willykkel kezdődő történetet egy *másik* Willyvel?

Fordította: Szabó Máté

³⁴ Lásd EDWARDS, 1979, 205–211.

DAVID SCOTT KASTAN

Újvilág-dráma-e *A vihar*?

Prezentizmus, historicizmus és az irodalomkritika etikája,
avagy: Vannak-e a szövegeknek jogaik?*

Visszahozhatatlanul eltűnhetnek a múltnak azon képei,
melyekben a jelen nem ismer önmagára.

Walter Benjamin

Ennyit rólam; most te mesélj; mondd el, mit gondolsz a problémáimról!

„Újvilág-dráma-e *A vihar*?” – hangzik a címadó kérdés, és a válasz egyértelműnek tűnik: természetesen az. A „lakatlan sziget”, ahogy a Folio megadja a darab színhelyét, valóban újvilágbeli helyszínné vált az idők során, a darab maga pedig az Óvilág és a szigetlakó bennszülöttek vészterhes találkozását állítja eléink. Valamivel 1960 után, mikor is a *The Pleasures of Exile* kötetben megjelent George Lamming *A Monster, a Child, a Slave*¹ című esszéje, *A vihar* kétségtelenül az Újvilágba tette át székhelyét. A XX. század gyarmatosítás-ellenes mozgalmainak hatására *A vihar* is „dús, csodás tengeri elváltozás” (1.2.403)² érte, amikor a kolonializmus paradigmaticus drámája lett.

Most akkor elégedetten távozhatnánk is: a kérdést feltettük, a kérdést megválaszoltuk. De előbb hadd idézzem mégis Bill Clintont, a hitelét vesztett dekonstruktort, aki egyszer azt mondta: „It depends on what the meaning of the word 'is' is.” („Attól függ, mit jelent az a szó, hogy 'van'.”) Újvilág-dráma *A vihar*? („*Is The Tempest a New World Play?*”) Ha az 'is' kopula azt jelenti, hogy lényegi, *esszenciális* értelemben véve Újvilág-dráma-e, akkor a kérdésre valójában nemmel kellene válaszolnunk, mert – a különbségtétel filozófiai értelmében – csak *akcidentális* értelemben az. *A vihar* akkor válik Újvilág-darabbá, amikor irodalomkritikusok,

* (A cikk a 48. Pacific Northwest Renaissance Conference meghívott plenáris előadásaként 2005. május 6-án az albertai Banffban elhangzott szöveg fordítása – a szerk.)

¹ London, Michael Joseph, 1960.

² *A vihar*, in *Shakespeare összes drámái: színművek*, ford. Babits Mihály, Bp., Európa, 1988. A drámából vett minden idézet ezt a kiadást követi.

kutatók és rendezők kívánatosnak látják, hogy azzá váljon – bár ettől eltérő értelmezései továbbra is közkézen forognak, nyomtatásban és színpadon egyaránt. Újvilág-darab – de nem szükségképpen az.

És az igazat megvallva, ha kissé módosítva úgy tesszük fel a kérdést, hogy „Újvilág-dráma volt-e *A vihar*?” („Was *The Tempest* a new world play?”), vagyis arra vagyunk kíváncsiak, hogy az volt-e a megírása idején, akkor azt hiszem, erre azon köztudott ténynek az ellenére is nemmel kellene felelnem, hogy a Shakespeare-darab valószínűsíthető forrásai között ott vannak a Virginia Company pamfletjei, melyek Thomas Gates és a *Sea Venture* többi hajótöröttjének a kalandjait írják le.³

Egy néhány évvel ezelőtti tanulmányomban amellett érveltem, hogy *A vihart* inkább Óvilág-drámának kellene tekinteni, mivel sokkal inkább a 17. századi Európa, mint Amerika politikai érdekeibe és nyelvezeteibe ágyazódik bele.⁴ Vagyis inkább Bohémiáról szól, mint Bermudáról, inkább Jakab királyról, mint a róla elnevezett Jamestownról. Minden bizonnyal így értette a királyi udvar arisztokrata közönsége, akik a darabot Jakab Erzsébet nevű lánya és Frigyes pfalzi választófejedelem között kötendő házasságot megelőző ünnepségek idején, azok részeként látták. Alonso afölötti bánata, hogy látszólag elvesztette fiát, lányát pedig hozzáadta egy idegen herceghez, e közönség számára világosan tükrözni látszott Jakab helyzetét, akinek fia, Henrik, az előző évben halt meg, és aki most épp lányát készült férjhez adni egy idegen herceghez, hogy azután (Alonso félelmeit valóra váltva) soha többé ne is lássa viszont.

Még ismerősebb lehetett Prospero alakja, aki nem annyira gyarmati tisztségviselőre emlékeztethetett, kinek varázsereje, Peter Hulme szavaival, kijelöli „a területet, melyet a valóságban lőpor jelölt ki a gyarmatok történetében”,⁵ hanem közvetlenebbül és szinte félreérthetetlenül azonosítani lehetett II. Rudolfal. Rudolf német-római császárt 1608-ban lemondatták a magyar trónról és az osztrák főhercegségről öccse, Mátyás javára. A trónfosztás indoka az volt, hogy „Ófelségét csak a varázslók, alkimisták, kabbalisták és más effélék érdeklik” és „könyvtárnyi mágikus könyve.”⁶ A kormányzás kötelességeivel nem törődött, és az egyre in-

³ (*A True Declaration of the Estate of the Colonie in Virginia*, 1610; Sylvester JOURDAIN, *A Discovery of the Barmudas*, 1610; William STRACHEY *True Reportory of the Wrack, and Redemption of Sir Thomas Gates Knight* című, 1610-es dátumot viselő emlékirata 1625-ben jelent meg, de kéziratos formában szintén hozzáférhető volt – a szerk.)

⁴ David Scott KASTAN, „*The Duke of Milan / And his Brave Son*”: *Old Histories and New in The Tempest*, in *Uő, Shakespeare after theory*, New York, Routledge, 1999, 183–197. (Előadás formájában elhangzott egyebek mellett Budapesten az Eötvös Collegiumban, 1997 novemberében – a szerk.)

⁵ Peter HULME, *Hurricanes in the Caribbees: The Constitution of the Discourse of English Colonialism, in 1642: Literature and Power in the Seventeenth Century*, eds. Francis BARKER et al., Colchester, University of Essex, 1981, 74.

⁶ Idézi R. J. W. EVANS, *Rudolf II and his world: a study in intellectual history, 1576–1612*, Oxford, Clarendon Press, 1973, 196.

kább kicsúszott ellenőrzése alól – kísértetiesen hasonlóan annak a másik uralkodónak a történetéhez, akiről *A vihar* azt mondja: „idegen / lettem saját ügyemben, elmerülve / Titkos tanulmányokba” (1.2.76–77), és akit fivére azért fosztott meg a tróntól, mert feledett „földi célt” (1.2.89). Igen keveset tudunk Rudolfról, legalábbis mi, angol anyanyelvűek, és általában alábecsüljük jelentőségét Európában, akárcsak a Habsburgoknak az angol történelemre is kiterjedő fontosságát. Miután öccse, Mátyás megfosztotta a tróntól, Rudolf a Protestáns Unióhoz és Jakabhoz fordult segítségért. A Protestáns Hercegek Országgyűlése követeket menesztett Angliába 1609 novemberében, felkérték Jakabot, hogy támogassa Rudolf visszatérését a trónra, és ennek jeléül adja hozzá lányát, Erzsébetet a pfalzi választófejedelemhez. A közönségnek, akik pár évvel később az eljegyzési ünnepségek részeként látták a darabot az udvarban, bizonyára feltűnt a hasonlóság Milánó trónfosztott hercege és az addigra már a cseh tróntól is megfosztott Habsburg uralkodó között.

De még a Globe plebejus környezetében is, valószínűleg Shakespeare-t és közönségét is jobban foglalkoztatta a 17. század eleji Európa vészterhes politikai helyzete, mint a korai angol telepések viszonylag csekély jelentőségű tevékenysége. Ariel valóban Bermudát említi, de hangsúlyozottan úgy, mint ami egy másik sziget, nem az, ahol ők élnek. Prosperóval közli, hogy az itáliai hajó biztonságban van a kikötőben, „ott a mély / Zugban, hol harmatért felrázva küldtél / Egy éjjel engem zajló Bermudákhoz” (1.2.227–229). A dráma elenyésző számú egyéb utalása sem győz meg arról, hogy Prospero szigete az Újvilágban lenne. A vihar kitörésekor az udvari emberek épp Tuniszból tartanak hazafelé Itáliába, azok pedig, akik túléltek a vihart, „már összeverődtek újra / Nápolyba visszatérni, Földközi / Tenger bus útján” (1.2.233–235). Az egyedüli explicit textuális kapcsolat az Újvilággal a két utalás „Setebosra”, akit szerkesztők azonosítottak egy Magellán utazásai kapcsán említett „nagy ördöggel”, ám akit Caliban úgy említ, mint a maga algír anyjának „istenét”. Trinculo kijelenti ugyan, hogy az angolok „Sánta kódisznak nem adnának ott egy lyukas poltúrát: de akár egy tizest se sajnálnak, hogy egy döglött indiánt lássanak” (2.2.32–35). Ám egy pillanatig sem hiszi a köpeny alatt rejtőző Calibant indiánnak, inkább valamiféle „csodaállatnak”: „Hát e mi? Hal vagy ember? Döglött vagy eleven? Hal a: halszaga van; tökéletes rohadt halszaga; valami sós hal, de nem a legfrissibül” (2.2.24–26). Ez minden a pamfletek mellett, ami a darabot az Újvilághoz köti. Egyesek idesorolják a Gonzalo által említett „plantation” („gyarmat”) szót, ami itt fordul elő egyedül Shakespeare-nél, annak ellenére, hogy ezt a szót eredendően az óvilági viszonyokra találták ki, az írországi angol gyarmatosítás kapcsán, és még a későbbi újvilágbeli használatában is kizárólag angol enklávéra alkalmazták: „az ön angol nemzetének gyarmata”, ahogy John Hooker írja Walter Raleighnak.⁷ Mindez meglehetősen kevés bizonyíték, főképp arra a manapság közhelyszerű állításra, miszerint az újvilágbeli

⁷ Ajánlás, in Raphael HOLINSHED, *The Second Volume of Chronicles*, London, 1586, A3v.

gyarmatosítás adná a darab „domináns diskurzív kontextusait”. Bár Prospero valóban beilleszti Calibant különféle antropológiai, társadalmi, morális, sőt teológiai diskurzusokba – „vadállat”, „rabszolga”, „félíg ördög” –, hogy szentesítse és megerősítse saját felsőbbrendűségét, Calibant mégis „szeplősnek” („foltos”) és „kékszemű anyaállattól” származónak írja le a szöveg. Noha a szerkesztők nem mulasztják el közölni velünk, hogy a „blue-eyed” talán a sötétkék szemhéjra utal, amit a terhesség jelének tartottak, sőt: hogy a „blear-eyed” („csipás szemű”, „vaksi”, „együgyű”) elírása, a kék szemekhez szokott angol közönség szükségszerűen az írisz színmeghatározásaként értette, még ha nem is így szánták eredetileg. Ezért aztán nehéz Calibant őshonos amerikaiként, illetve afrikai rabszolgaként elképzelni.

Úgy tűnik nekem, az „igazság” – hogy ezzel a sokat gúnyolt szóval éljek – az, hogy ha van is bármi köze a szövegnek az újvilágbeli gyarmati tevékenységhez, az semmiképp sincs mélyen beleírva a textúrájába; nehezen megfogható a kapcsolat, utalásokban – főképp tagadásokban – létező, miként Ariel illetve Trinculo tagadja, hogy Amerikában esnének meg a szigeten játszódó kalandok. Természetesen a tagadások bizonyos értelemben jelenvalóvá teszik az Újvilágot, ám kérdéses, hogyha a gyarmatosítás valóban a „darab rendezőelve”,⁸ miért szorul szinte teljesen háttérbe, illetve amikor megjelenik, miért tagadások formájában, ahelyett hogy nyíltan kötődne a Virginia Companyhoz és céljaihoz. Bár természetesen elfogadjuk, hogy a dráma forrása – amennyiben ez a helyes szó rá – a Jamestown felé tartó telepések hajótöréséről szóló beszámoló, kulcsfontosságúnak tűnik a tény, hogy Shakespeare áthelyezte a történetet az Újvilágból az Óvilágba. Shakespeare úgy döntött, hogy *nem* az elébe kerülő Újvilág-történetet mondja el; azaz hogy kitörli azt, amit manapság általában a darab legfontosabb aspektusának szokás tartani.

Kérdés, hogy ez a darab saját, a gyarmatosítással kapcsolatos rossz lelkiismeretének bizonyítéka-e, vagy – ami valószínűbb – épp a mi ezt illető érzékenységünk a bizonyítéka a saját posztkoloniális világunkkal kapcsolatos rossz lelkiismeretünknek. Mindenesetre az a vágy, hogy a drámát a korai gyarmatosítás diskurzusába illesszük, hogy visszarendeljük egy bizonyos történelmi pillanathoz, részben azt tanúsítja, milyen mértékben lenyűgöz most minket a múlt elképzelése, mint ahogyan korábban elbűvölt a jövő képzelete (és érdekes volna végiggondolni, miért van ez így). És úgy tűnik, ezt a visszaillesztést elégségesen indokolja az igény, hogy megszabadítsuk a darabot a közhelyes morális elvárásoktól, melyeket korábban épp vélt transzcendenciája és időtlensége miatt támasztottak vele szemben.

Ettől azonban továbbra is megkérdőjelezhető marad a történelmi érdeklődés konkrét iránya: miért éppen erre az időpontra, miért éppen ezekre a diskurzusokra esik a választás, amelyek a darabban sem fontosabbak annál, amennyire a korabeli

⁸ Francis BARKER–Peter HULME, *Nymphs and reapers heavily vanish: The Discursive Con-texts of The Tempest*, in *Alternative Shakespeares*, ed. John DRAKAKIS, London, Routledge, 1985, 198.

Londonban azok voltak. Javaslatom szerint igenis lehetséges más, kézenfekvőbb történelmi kontextusokat találni, de akkor el kellene gondolkodnunk rajta, ezek miért nem tűntek eddig a darab „rendezőelvének”, és legalábbis felvetni, hogy *A vihar* amerikanizálása nem maga is a kulturális imperializmus egyik esete-e?

Nézetem szerint a darab sokkal inkább az európai dinasztikus érdekekről szól, mint az európai gyarmatosító tevékenységről. Az itáliai udvaroncokat nem érdekli a sziget gyarmatosítása, nem mutatnak vágyat arra, hogy „nemzetet plántáljanak oda, / ahol nem volt nemzet azelőtt”, ahogy Rich a *Hírek Virginiából* lapjain az első telepesek célját meghatározza.⁹ Az itáliaiak nem azért utaztak, hogy új világot fedezzenek fel és gyarmatosítsanak, hanem hazafelé tartottak a királyi esküvőről, amely Alonso leánya, Claribel és Tunisz királya között kötöttetett. Kizárólag a bolondok, Trinculo és Stephano vágnak uralomra a szigeten: „mivel-hogy a király és egész kísérete a vízbe fulladt, mi vagyunk itt az örökösök” (2.2.174–175). Velük ellentétben Antonio és Sebastian csakis európai koronákban gondolkodnak: „Te léssz a mintám: mint te Milánót, / Megszerzem Nápolyt” (2.1.286–287), jelenti ki mohón Sebastian, így biztatva Antoniót a nápolyi király meggyilkolására.

Még Ferdinand is azonnal kimondottan dinasztikus terminusokkal értelmezi és fogalmazza meg helyzetét. Miután hallotta Mirandát beszélni, csodálattal így felel: „Uristen; nyelvemen beszél! – / Ha ott lennék, hol e nyelvet beszélék, / Most első lennék köztük én” (1.2.431–433). Rögtön el is helyezi bánatát egy politikai kapcsolatrendszerben: „Én vagyok ma Nápoly, / S szemem, mely nem apadt azóta, látta / Királyapámat vízbeveszni” (1.2.437–439), majd ugyanazzal a hévvel Miranda helyét is kijelöli a dinasztikus kapcsolatok világában: „nápolyi királynévá tehetlek” (1.2.451). Alonso pedig a darab vége felé, mikor értesül róla, hogy Prospero „elvezette” leányát, királyi párként gondol rá és saját elvesztett fiára, hogy megalkossa a gyász terminusait gyermekeik túl rövidnek vélt életére: „Ó, Istenem! Bár élne mind a kettő / Nápolyban mint királyné és király” (5.1.149–150). Amikor végül fény derül a különös eseményekre, még az utópista Gonzalo is felismeri, hogy a bámulat valódi oka a végbement politikai csoda: „Azért űzték el Milánó urát, / Hogy majdan Nápolyt kapja gyermeke?” (5.1.205–206). E boldog dinasztikus megoldást szeretné, hogy „arannyal ezt / Márványtáblára véssed” (5.1.208), felidézve ezzel V. Károly birodalmi ikonográfiáját, melyet nemsokára más európai uralkodók is követtek.¹⁰

Szilárdabban és gyümölcsözőbben lehet a drámának helyet találni, ha az európai politikai viszonyokat igyekszünk megérteni, s nem annyira a szó szerint excentrikus újvilági érdekeltégeket. Az I. Jakab korabeli Anglia reményei és aggodal-

⁹ R. RICH, *News from Virginia*, 1610, B2r.

¹⁰ (Az eredetiben: „arannyal maradandó oszlopokra” – a szerk.) Erről lásd Dennis KAY, *Gonzalo's 'Lasting pillars': The Tempest, Vi.208.* című cikkét, in *Shakespeare Quarterly* 35 (1984), 322–324.

mai szorosabban kapcsolódtak a Habsburgok politikájához, mint az újvilágbeli telepesek küzdelmeihez; és ha a darab valamennyire az európai terjeszkedés drámája is, úgy ez az expanzionizmus inkább Claribel és a tuniszi király házasságában nyilvánul meg, vagy abban, hogy Alonso támogatja Antoniót Milánó vazallusságáért cserébe – és nem annyira Prospero uralmában a varázslatos sziget felett. Esetleg azt is lehetne mondani, hogy az óvilágbeli példák a terjeszkedés régi módszereit illusztrálják, míg a szigeten zajló események talán az új módszereket szimbolizálják – de a kettőt mindig mint egymást támogató törekvéseket képzeltek el. Még amikor nyugat felé tekintett Európa, akkor is főként otthon akart gyarapodni. Hakluyt, az angol imperializmus e kvintesszenciális megszólaltatója, miközben az Újvilág elképzelhetetlen gazdagságát ecseteli, rajongva jegyzi meg (olyan terminusokkal, melyek nagyban megmagyarázzák *A vihar* geopolitikáját): „Ezzel a tömérdék kincssel szerezte meg Károly császár a francia uralkodótól a nápolyi királyságot, a milánói hercegséget és többi itáliai tulajdonát, Lombardiát, Piemontot és Szavoját.”¹¹

Nem azért javasoltam, hogy a manapság domináns Újvilág helyett inkább az Óvilágot állítsuk középpontba, hogy megkerüljük vagy kitöröljük a nyomokat, amelyeket a gyarmatosítás története hagyott rajta, hanem hogy egyéni jelleget adjunk nekik, hogy világosabbá tegyük ezt a történetet, sőt, hogy esetleg még indítékaira is rábukkanhassunk. A 17. századi európai gyarmatosítást az európai nagyhatalmak viszonylatában kell megérteni, hogy felismerjük Anglia Európába ágyazottságát (egy olyan történelmi dimenziót, mely aggasztó módon kimarad a kora újkori angol politika iránt manapság megújult érdeklődés látóteréből), és hogy észrevegyük: Anglia, Spanyolország és Hollandia különböző indítékai és körülményei a gyarmatosítás milyen különböző formáit hozták létre. Ha nem csak szentimentálisan és reflexszerűen akarunk foglalkozni a kora újkori gyarmatosítással, akkor tisztán kell látnunk, hogy a gyakorlatban ez olyan – egymástól eltérő és nemegyszer nyilvánvalóan túldeterminált – tevékenységek sorozatát jelentette, melyek a 17. századi európai abszolutizmus konfliktusaiban gyökereznek, nem pedig holmi képzeletbeli, uniformizált és történelemfeletti imperialista vágyat és kormányzatot.

Be kell vallanom, ez a gondolatmenet kifejezetten tetszik nekem. Bár szerénytelenség, de meggyőzőbbnek tűnik számomra, és talán érdekesebbnek is, mint az erről a kérdésről írottak többsége. Gondolom, szinte valamennyien úgy érzünk saját munkánkkal kapcsolatban, mint én azzal a tanulmányommal, melyben mind ezt megírtam: azaz hogy kevesebb figyelmet kapott, mint megérdemelte volna, amikor pedig felfigyeltek rá, menthetetlenül félreértették. Biztos mindannyian

¹¹ *The original writings and correspondence of the two Richard Hakluyts*, ed. Eva G. R. Taylor, London, Hakluyt Society, 1935, 234. Lásd erről Jeffrey KNAPP, *An empire nowhere: England, America, and Literature from Utopia to the Tempest*, Berkeley, University of California Press, 1992, 231–234.

ismerik ezt az érzést. A dolgozat több cikkválogatásban is megjelent azóta, de mindig olyan kontextusokban, amelyek azt sugallják, mintha én azt állítanám, hogy a politikailag számunkra ma releváns Újvilág-centrikus olvasatok kevésbé érvényesek és értékesek, mint a történelmileg megbízható (bár talán élettelen) Óvilág-centrikus olvasatok; illetve, hogy az Óvilág-centrikus olvasatok valamilyen módon igazabbak lennének. Hogy a historicizmus felülmúlja a prezentizmust. De én egyáltalán nem ezt állítottam.

Az érvelésem lényege nem az volt, hogy az én kontextusom jobb lenne, mint mások kontextusa, vagy esetleg tényszerűbb, vagy igazabb. Ami akkor is, és bevallottan még mindig érdekel, az az, hogyan döntjük el, mit „jelent” egy dráma. Az újhistoricizmus, bár már nem annyira új, és azt hiszem, nem is eléggé historicista, mégis gyakran mesterien teremtett kapcsolatokat látszólag össze nem illő kulturális mozzanatok és mechanizmusok között, és rávilágított közös részességekre a kultúra rendszerében. Ez részben a textus és kontextus közti hagyományos ellentét eltörlésére irányult. A modern irodalomtudományban a kontextus degradálódott terminussá vált, visszahatásként a korábbi historicizmusra, mely a kontextust szilárd háttérnek látta, mely előtt a textus a maga gazdag, talányos komplexitásában csillámlik. Ma elismerjük, hogy a szövegek más szövegek kontextusai, és hogy a kontextus maga is interpretációra szoruló textus, illetve textusok halmaza. Így aztán szöveg és kontextus inkább dinamikusan viszonyul egymáshoz, mint hierarchikusan. Ám még ha tartunk is a terminustól (mert félünk, hogy használatával visszaállítjuk az irodalmi szöveg autonómiájának feltételezését és az ebből következően neki tulajdonított értéket), mégis úgy látom, nem boldogulhatunk nélküle.

Mi más van, mint kontextus? Még akkor is, ha egy művet kizárólag a maga esztétikai autonómiájában és formai tökéletességében szeretnénk vizsgálni – ezeket is csak kontextuálisan lennének képesek felismerni, jóllehet ezek természetesen formai és esztétikai kontextusok lennének. Mivel a szöveg írott és olvasott is, szükségszerűen kontextusban gazdag és kontextustól függő – és ez minden jelentésének forrása. Az írott szöveg a rajta keresztüláramló diskurzusokból nyeri jelentését; az olvasott szöveg azokból a kontextusokból, melyekből az olvasó hozzáállása épül fel. Vagyis a szöveg csak azon folyamatok révén nyer jelentést, melyek láthatóvá teszik sajátosságait valami rajta kívül állóhoz való viszonylatában. A jelentésnek valóban „több fajtája lehet – ismeri el Richard Palmer –, de ez mindig a kohézió, a vonatkozás, a kötőerő valamely fajtáját jelenti; mindig a kontextusban létezik”.¹²

Ha azonban a jelentést szükségszerűen a kontextus határozza meg, a jelentéssel bíró kontextusok száma nyilvánvalóan határtalan. A kontextusok nem lehetnek kizárólagosak vagy kikerülhetetlenek. Mi választjuk meg a kereteket, melyekben a szöveget vizsgáljuk, és ezek a keretek azért, és csak azért értékesek, mert az ér-

¹² Richard E. PALMER, *Hermeneutics*, Evanston, Northwestern University Press, 1969, 120.

telmező igényeit és érdekeit szolgálják. Ám ha ezt már beláttuk, akkor érdemes lehet utánagondolni annak, hogy számunkra mely kontextusok tűnnek helytállónak. *A vihart* többféle történelmi (és nem történelmi) kontextusban lehet gyümölcsözően vizsgálni, egyebek közt etikai, pszichológiai, teológiai, sőt még (lehetőséges volna?) esztétikai kontextusban is.

Ha viszont valakinek az az értelmezői óhaja, hogy visszailleszse a darabot a saját történelmi pillanatába, diegetikus környezetének terébe, valamint legkorábbi előadásainak performatív terébe (és ez egy teljesen ésszerű és gyümölcsöző kívánság, bár aligha az egyedül üdvözítő értelmezői cél), akkor közelebbről kell megvizsgálunk az Óvilágot, mint az újat; Erzsébet esküvőjét Pfalzi Frigyessel inkább, mint Pocahontásét John Rolfe-fal; és Jakab saját írásait inkább, mint a Jamestowni beszámolókat. Azért vélem ezt így, mert egyrészt (a kontextust mint diskurzust értve) az Óvilág történelme markánsabban jut kifejezésre a drámában, mint a mai irodalomkritikai megközelítéseket domináló, a darab által azonban szembeötlő módon elkerült újvilági történelem; másrészt pedig mert (a kontextust mint keretet értve) az európai történelem több olyasmit tesz az olvasó számára érthetővé a szövegből, ami másképpen önkényesnek vagy egyenesen érthetetlennek tűnne. Ha viszont valakinek az az értelmezői vágya, hogy a mi saját történelmi pillanatunkban helyezze el a szöveget, ami persze szintén üdvös és termékeny kívánság, akkor a koloniális olvasat jár több előnnyel. Az irodalmi mű ugyanúgy be tud fogadni új történelmi korokat, mint ahogy kifejezésre jut benne keletkezése pillanatának történelme.

A vihart, mint érveltem, többféle kontextus viszonylatában lehet vizsgálni, lehetnek ezek történelmi és nem történelmi; és még történelmi kontextusból is többféle lehetséges – ezek egyike sem teljesen szükségszerű vagy teljesen meghatározó. A drámák kontextusokból emelkednek ki, és történelemben való létük során újabb kontextusokat abszorbeálhatnak magukba. Ami engem érdekelt és érdekel, az inkább hermeneutikai, mint történelmi kérdés – vagy talán inkább etikai, mint politikai. Nem az a kérdés, hogy *A vihar* Újvilág-dráma vagy sem („Is *The Tempest* a new world play?”) – természetesen az, de ugyanakkor mégsem az. Főképp akkor az, amikor mi azt akarjuk, hogy az legyen – mikor érdekünkben áll és szükségünk van rá, hogy azzá tegyünk. Ezzel nem azt akarom állítani, hogy szinte bármit jelenthet a darab, amit csak szeretnénk; azt viszont talán igen, hogy szinte bámiről, amiről szeretnénk, jelenthet valamit. *A viharból* Újvilág-dráma lett, magába oldotta a gyarmati uralom ellen küzdők érdekeit, magasztos metaforákat biztosított számunkra (mint például Mannoni számára a madagaszkári felkelésről szóló híres elemzésében)¹³ – de ugyanígy el is utasíthatja a dráma ezt a történelmet más történelmek kedvéért, melyek szintén részei vagy részei voltak, részei lehetnének.

¹³ Octave MANNONI, *Psychologie de la colonisation*, Paris, Editions du Seuil, 1950.

Ez a megfogalmazás legalább megnyugtatóan nyitottnak látszik. És minden bizonnyal igaz (megint ez a szó) a színpadon, ahol esetenként a benne rejlő gyarmatosítás-szálat hangsúlyozzák, de legalább ugyanolyan gyakran meg nem – és úgy tűnik, az előadás akár művészi, akár üzleti sikere nem függ a választástól. Az irodalomkritika azonban ennél kevésbé ökumenikus, ha az elméletben nem is, gyakorlatban azonban biztosan. Nehéz manapság bármi mást mondani a darabról azon túl, hogy gyarmatosítóinak rosszhiszeműségén elmélkedünk.

Ez viszont talán többet árul el rólunk, mint a drámáról: és ezzel elérkeztem mai igazi témámhoz. Némiképp leegyszerűsítve, de reményeim szerint használható módon azt is mondhatnám, hogy ha elutasítjuk az Újvilág-centrikus olvasatokat, és így visszatérítjük a darabot a megírását motiváló és megértését strukturáló valószínűbb érdekekhez, ez egy historicista elgondolás; arra tett erőfeszítés, hogy megértsük, mi *volt* a dráma. Ezzel szemben arra koncentrálni, ahogyan ma értjük a darabot, vagyis mint a gyarmatosítás hatásos metaforája, sőt: közvetítője, az (bár történetileg nem kevésbé meghatározott érdeklődés, csak éppen egy későbbi történelemre összpontosít) egy prezentista elgondolás; arra tett erőfeszítés, hogy megértsük, mi *lett* a dráma.

A vihar esete amiatt is összetett (és épp ettől érdekes), hogy a róla szóló szakirodalmat nem lehet ilyen világosan kettéosztani. A tény, hogy a darab bizonyos értelemben a Virginia Company pamfletjein alapul, helyszínnel és névvel látja el azt a sztereotip hajótörési és megszabadulási narratívát, amelyben a darab románcjellege kifejezésre jut. Ahogy azonban már említettem, Shakespeare hangsúlyozottan áthelyezi a cselekményt az Újvilágból az Óvilágba, ezért úgy vélem, a gyarmatosítás története nem annyira a darab megírásának rendező elve, mint inkább a mi olvasatunké – a mi olvasatunk pedig többet árul el rólunk és a mi világunkról, mint Shakespeare-ről és az ő világáról.

Ez önmagában véve nem baj; sok szempontból épp az a megkülönböztető jele egy mű valódi jelentőségének – annak, amitől klasszikusnak érezzük –, hogy képes (politikailag) elkötelezett (és olvasóit lekötni képes) új olvasatokat életre hívni, amelyek tanúsítják, hogy létrejött e idejétől eltérő jelenekhez is szólni tud. Minden mű kifejezi és tükrözi keletkezése pillanatának történelmét; a nagy művek később is magukba olvasztanak, közvetítenek, sőt létrehozhatnak új történelmeket.

Eredetileg hermeneutikai szempontból érdekelt *A vihar*, mert kitűnő lehetőséget kínált rá, hogy végiggondoljam, hogyan hozunk létre jelentéseket, és milyen jelentéseket lehet létrehozni; azonban az érdeklődésem egyre inkább etikai irányba fordult, azaz afelé, hogy mit is teszünk, amikor jelentéseket hozunk létre. És ezen a ponton dolgozatomban kissé kísérleti jellegűvé és ilyen értelemben talán felelőtlennek is válik, de úgy érzem, tartozunk valamivel az olvasott szövegeknek: mégpedig azzal, hogy előbb vegyük komolyan őket a saját vonatkoztatási rendszerünkben, és csak utána szabjuk újra őket a mi igényeink és kívánságaink szerint. A legkevésbé sem helytelenítem ezt az átformálást; sőt úgy gondolom, valójában elkerülhetetlen és többnyire hasznos is, ha hozzányúlunk a nagyra becsült szövegekhez, és megtaláljuk a lehetőséget rá, hogy kapcsolatban maradjunk velük. Amit azonban kifejezetten ellenzek, az az, hogy ez idő előtt történjék. Először meg

kell próbálnunk megérteni, amit az irodalmi mű akar mondani *nekünk*, mielőtt megkérnénk, hogy mondjon valamit *rólunk*.

En ebben nem találok kifogásolhatót; sőt hajlok rá, hogy ezt gondoljam etikus eljárásnak. Ha ahhoz ragaszkodnánk, hogy egy emberi lény teljesítse a mi igényeinket, tekintet nélkül a saját érdekeire, azt feltevésem szerint az alapvető emberi jogok megsértésének kellene tekintenünk; azt hiszem, pontosan ezt nevezik rab-szolgaságnak. Éppen ilyen kényszerű szolgaságnak vetjük alá az olvasott szövegeket, mikor anélkül várjuk el tőlük, hogy a mi ügyeinkről beszéljenek, hogy lehetővé tennék számukra, hogy a sajátjaikról is szóljanak. Lehet, hogy ez nem több melodramatikus metaforánál. A szövegeknek nincs olyasféle tudatuk, értelmük, vágyaik, mint az embereknek – vagy ki tudja. Bizonyosan kifejeznek azonban intenciókat – és nem is csak a szerzőét –, melyeknek létrejöttüket köszönhetik, és amelyek megérdemlik, hogy felismerjék és tiszteletben tartsák őket.

Az elmúlt években nagyrészt erre irányult a munkám: feltárni irodalmi művek létrehozásának és recepciójának tényleges intellektuális és materiális körülményeit, és helyreállítani a szöveget megvalósító különböző hatóerők munkájának értékét. Nézetem szerint ez a kötelessége annak, amit az „elmélet utáni” irodalomtudománynak neveztem.¹⁴

Számomra meglepő módon a teoretikusok ebben nem feltétlenül a tiszteletet látták, holott úgy értettem: hangsúlyoztam, hogy az „utáni”-t („after”) a „mögötte, a nyomában haladó” értelemben használtam, nem pedig – ahogy többen is vélték – az elmélet kimúlását, jelentésvesztését hirdettem vele. Álláspontom az volt, hogy az elmélet jelentős és pozitív hatást gyakorolt az irodalom tanulmányozására, és tisztázta, hogy a jelentés nem átlátszóan van a szövegbe ágyazva, és nem is egy szuverén szerző kizárólagos tulajdona; hangsúlyoztam azt is, hogy az elmélet csak intézményi értelemben egyes számú, intellektuálisan mindig elméletekről van szó, amelyek különböző módokon mutattak rá arra, hogy a jelentés(ek) mindig kontextusokban és cselekvésekben jönnek létre és mérettetnek meg. Am ha mindezt egyszer már tisztáztuk, számomra nem az tűnt az elméletre (vagyis inkább az elméletekre) adott megfelelő válasznak, folytassuk az elméletek teremtését, hanem hogy most már lássunk neki és próbáljuk meg rekonstruálni a jelentéseket létrehozó konkrét kontextusokat és cselekvéseket.

Nem vagyok elég naiv ahhoz, hogy azt higgyem, egyszerű feladat lenne feltárni a tényeket, melyek az irodalmi alkotás és befogadás jelentésteremtő tevékenységeit körülveszik; nem hiszem azt, hogy valamiféle Ranke-i ábránd szerint fel tudnánk idézni a múltat *úgy, ahogy volt*. A múlt nem érhető el számunkra közvetlenül – épp ezért mondjuk, hogy (el)múlt; csak a fennmaradt textuális nyomok közvetítése teszi elérhetővé. A felidézésére tett minden erőfeszítés egyszerre lesz részleges és részrehajló (*partial*), hiszen a kutató érdekei ugyanúgy korlátok közé szorítják, mint a történelmi források szükségszerű hiányossága.

¹⁴ Lásd KASTAN, *Shakespeare After Theory*, Textus, 9 (1996), 357–374; újranyomva az azonos című kötetben, 23–42.

Ugyanez a mögöttes szkepticizmus motiválja azt, amit prezentizmusnak neveztem: annak biztos tudata, hogy a múltat kizárólag a jelen érdekein keresztül vagyunk képesek megismerni. Ezért aztán nem nagyon számít, mi is történt valójában, vagy hogy kizárólag a saját érdekeinket keressük-e a múltban. Terence Hawkes merészen fogalmaz: a jelen „nem kikerülendő akadály”, sem „börtön, amelyből szabadulni kell”: „Az a Shakespeare-kritika, amelyik ezt felismeri, nem fog áhítozni rá, hogy a holtakkal beszélhessen. Arra fog törekedni végső soron, hogy az élőkkel szót értsen.”¹⁵

Valóban arra fog?

Az élőkkel mindennap beszélünk – és sajnálatosan ritkán tudnak olyat közölni, ami érdekes vagy éltető, legalábbis a főműsoridős televízióprogramok, illetve a Fehér Ház sajtóközleményei nem keltenek ilyen benyomást. Így persze részben azért fordulunk a múlthoz, hogy ott megtaláljuk önmagunkat, ezt azonban csak akkor tehetjük, ha hajlandóak vagyunk a múltat tőlünk különbözőnek tekinteni, ha másért nem, legalább azért, hogy látnunk engedje, honnan jövünk. Máskor meg azért fordulunk a múlthoz, hogy valaki mást találjunk meg – a sajátunk helyett egy másik hangot, hogy az emberi lehetőségeknek ezzel legalább az elképzelhető köre bővüljön.

Abból, hogy nem lehet közvetlenül és tökéletesen megismerni a múltat, nem következik az, hogy egyáltalán nem megismerhető: vannak tények, amiket igenis lehet tudni. Tudom, hogy *A vihart* a királyi esküvő előtt, a Whitehallban adták elő; ismerem Rudolf trónfosztásának indokait. A prezentisták is ismerik és felsorakoztatják a saját tényeiket, legyen szó az angol gyarmatosításról vagy a brit közigazgatás decentralizálásáról. Ezek kétségtelenül mind tények, még akkor is, ha csak kontextusban nyernek jelentést. Az ad nekik jelentést, ha beillesztjük őket egy konkrét narratívába. Am nem választhatunk teljesen szabadon abban, hogy milyen történetet mondunk el. A tények határt szabnak választási lehetőségeinknek; formálják a történetet, amibe beillesztettük őket, csakúgy, miként a történet is formálja őket.

Ez a kölcsönös egymásrautaltság nagy jelentőséggel bír. Hawkes elismeri: „Természetesen történeti szempontból kell olvasnunk Shakespeare-t.” De azt is hozzáfűzi: „De mivel a történelem múlt és jelen véget nem érő dialógusából születik, hogy dönthetnénk el, kinek a történelmi körülményei élvezzenek elsőbbséget a folyamatban: Shakespeare-é vagy a magunké?”¹⁶

¹⁵ Terence HAWKES, *Shakespeare in the present*, London–New York, Routledge, 2002. 3–4. (A „holtakkal való beszélgetés” Stephen Greenblatt *Shakespearean Negotiations* című könyve első fejezetének híres első mondatára utal: „I began with the desire to speak with the dead.” *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England* [University of California Press, Berkeley, 1988], 1. Magyarul: GREENBLATT, *A társadalmi energia áramlása*, in *Testes könyv I*, szerk. KISS Attila Atilla, KOVÁCS Sándor sk., ODORICS Ferenc, Ictus-JATE Irodalomelméleti Csoport, Szeged, 1996, 358 – a szerk.)

¹⁶ Terence HAWKES, *i. m.*, 3.

A kérdés implikációi némiképp zavarba ejtőek. Ezt igenis el tudjuk dönteni: amit nem tudunk megtenni, az az, hogy elkerüljük múlt és jelen dialógusát; azt azonban el tudjuk dönteni, kinek van benne elsőbbsége. Nem azt állítom, hogy (mondjuk páratlan géniusza elismeréseképp) *automatikusan* járna Shakespeare-nek az elsőbbség, azt viszont igenis állítom, hogy jár Shakespeare-nek az elsőbbség – ugyanúgy, mint ahogy jár ez az elsőbbség minden szövegnek, amellyel kapcsolatba lépünk. Sőt, minden emberi lénynek, akivel kapcsolatba kerülünk – mert ha igazából „dialógusra” vágyunk, akkor azzal kell kezdenünk, hogy elismerjük és tiszteletben tartjuk a másik hang integritását, próbáljuk meghallani, mit is próbál mondani (a „próbál” suta ismételtetése stilisztikai elismerése a kommunikáció nehézségeinek), és csak utána kérdezni meg: „mit gondolsz az én problémáimról?” Megéri ez a fáradság, bármilyen megalkuvó is ismeretelméletileg: egyrészt vannak dolgok, amiket meghallhatunk, megtudhatunk, ha odafigyelünk; másrészt, ha ebben az egyszerű, talán jelentéktelen kérdésben el tudjuk utasítani a modern életet uraló nárcizmust, akkor talán más, fontosabb dolgokban is ellent tudunk mondani neki. „A történelem”, írja Hawkes kicsit önelégülten, „túl fontos ahhoz, hogy meghagyjuk azoknak a tudósoknak, akik azt hiszik, hogy kapcsolatba kerülhetnek egy olyan múlttal, amit nem formáltak át a saját érdekeik”.¹⁷ A történelem, felelhetnének erre, túl fontos ahhoz, hogy meghagyjuk olyan tudósoknak, akik azt hiszik, a múltat az ő érdekeik formálták. A múlt megtörtént, a mi alakításainktól függetlenül *létezett*. Ha ma csak rekonstrukciókban *létezik* számunkra, akkor ahhoz, hogy ezek érjenek valamit, feltétlen a holtakkal való beszéd vágyával kell *kezdenünk*.

Fordította: *Verestói Nárcisz*

¹⁷ Uo.

JOHN J. JOUGHIN

Shakespeare zsenije

Hamlet, adaptáció és a mű követése

Adaptáció: a mű követése és a követés művészete

Shakespeare egyediségének kérdése újra meg újra felmerül [...] egyaránt keltve elismerést és rosszallást, s együtt jár azzal a többszörösen dokumentált riadalommal, melyet Shakespeare kritikátlan kisajátítása okoz a kulturális és politikai elnyomás jóváírása vagy semlegesítése végett. Felteszem, jómagam azok közé számítok, akik Shakespeare „helyzetében” voltaképpeni kisajátíthatóságának kérdését látják, mint amikor Brecht megmutatja, miként tekintsük a *Coriolanus* nyitójelenetét a lázadó tömegek szemszögéből. A kisajátítás vagy ellen-kisajátítás efféle indítékai jelölik ki azt a módot, ahogyan megfogalmazhatjuk makacs, avagy ki-kiújló intuíciónkat Shakespeare túlságosan is emberfeletti „emberségét” illetőleg. Úgy képzelem, ezt a nyomatékot korunk szemlélete váltja ki és látja el jóváhagyásával a Nyugat színházában, amelyet nem annyira a színdarabok (és operák) komponálásában megnyilvánuló újító hajlam jellemez, mint inkább azok színrevitelének és olvasatának eredetisége, bármely korszak műalkotásainak előre nem látott átértelmezései.¹

Shakespeare darabjainak utóélete mindmáig azt igazolja, hogy az irodalom mást és mást jelent más-más embereknek, más-más összefüggésekben. Ha azt mondjuk, alkalmasságuk az újra-feltalálásra és újbóli színrevitelre láthatólag önértékkel bír, nem jelenti, hogy az értékelő értelmezést előírászerűvé redukáltuk volna – sőt épp ennek ellenkezőjét sugallja a mostanság kanonizáltnak nevezett szövegek értékelésének és átértelmezésének tágassága, amelyet nemritkán szögesen ellentétes szempontok jellemeznek.

Shakespeare „egyediségének” kérdését vizsgálván Stanley Cavell arra az egyszerű igazságra hívja fel figyelmünket, hogy a Shakespeare-adaptációk és -rendezések szüntelen burjánzása, amely mind többféle médiumban szökken szárba, maga is azt támasztja alá, hogy egy konkrét darab utóélete nem több és nem ke-

¹ Stanley CAVELL, *Foreword*, in *Philosophical Shakespeares*, ed. John J. JOUGHIN, London, Routledge, 2000, xii–xvi, xii–xiii.

vesebb a forrászás végeérhetetlen folyamatánál. Érvelésében Cavell készségesen megengedi, hogy az irodalomhoz fűződő viszonyunk inkább nyílt végű és kreatív, semmint előre elrendelt vagy szabálykövető, másutt pedig megjegyzi, hogy „egy mű, mint például egy Shakespeare-darab, az általam felvetett filozófiai problémák terén nem szolgálhat az általam elvárt segítséggel, hacsak meg nem adom neki azt az autonómiát, amelyet hatalmamban áll megadni, azaz nem tekintem saját viszonyai között”.² Nyilvánvaló, hogy Cavellnek nem célja visszatérni a „magában vett szöveg” autotelikus vagy önmagában zárt eszméjéhez, s még kevésbé holmi autentikus eredetiség vagy változhatatlan irodalmi érték hamis fogalmaihoz. Érdeklődése ehelyett közvetlenül a műalkotás forrásban foglalt rendeltetéséhez, illetve azon hermeneutikai hozadékhoz kötődik, ami saját megfogalmazása szerint „bármely korszak műalkotásainak előre nem látott átértelmezéseiből” fakad. Ez a többletpotenciál, amely a darabok „kisajátíthatóságában” válik kézzelfoghatóvá, talán a színházi kisajátításban a legnyilvánvalóbb, ahol, mint Mark Fortier emlékeztet bennünket:

A színházi koncepció vagy rendezés formájában megjelenő interpretáció [...] olyas szabadságot tesz lehetővé és némelykor szükségszerűvé, amelyet a szigorú értelemben vett irodalomkritika nem enged meg. [...] A színházi adaptáció, különösen egy létező mű gyökeres újraírása és színpadi felújítása egy lépéssel még tovább megy: noha Shakespeare műveinek adaptációit vezérelheti az a meggyőződés, hogy hívebbé válunk Shakespeare-hez, s noha ezek jelentős részben a kritikai és értelmezői praxist viszik tovább, az adaptáció pontosságával kapcsolatos kérdéseknek csekély a gyakorlati jelentősége.³

A színpadi adaptációt joggal mondhatjuk „kevésbé kötöttnek”, mint az interpretáció más módjait. Ily módon lehetőséget kínál arra, hogy átfogóbb körben gondoljunk újra hermeneutikai találkozásunkat azon művekkel, amelyek bizonyos értelemben „példaszerűek” – nemcsak annyiban, amennyiben e szövegek lehetővé teszik a folytatódó átírást és színpadra alkalmazást, hanem abban az értelemben is, hogy gyökeres, avagy „úttörő” adaptációk formájában sok esetben megőrzik paradigmateremtő erejüket. Ha tehát e műveket példaszerűnek nevezem, nemcsak azokra a szövegekre gondolok, amelyek hosszú időn keresztül fennmaradnak, hanem azokra a művekre, amelyek emellett forrászó erejüket is megőrzik, és ez

² Stanley CAVELL, *Disowning Knowledge: In Six Plays of Shakespeare*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, 144.

³ Lásd M. FORTIER, *Shakespeare as „minor theater”: Deleuze and Guattari and the aims of adaptation*, in *Mosaic*, 29.1 (1996), 1–18. Fortier provokatív módon, Deleuze és Guattari „kisebb irodalom”-felfogásában közelíti meg a színpadi adaptációt, amely egységbe vissza nem vezethető „variációsorozat” indukál. Az „adaptációkutatás” fejlődését foglalja össze D. CARTMELL–I. WHELEHAN, *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*, London, Routledge, 1999; különös tekintettel WHELEHAN, *Adaptations: The contemporary dilemmas*, 3–19.

által sikerrel terjesztik ki az értelmezés útjait.⁴ E tekintetben, amint Fortier megkülönböztetése előrevetíti, nincs sok értelme az adaptáció „pontosságáról” beszélni. Ám ez természetesen egy sor idevágó problémát is felvet: miért van, hogy egyes Shakespeare-adaptációk még a szerző műveinek korabeli értékelése szerint is emlékezetesebbek vagy jelentősebbek, mint mások? S ennél is problematikusabb, hogy még ha el is ismerjük egyes adaptációk forráserejét vagy minőségi elsőbbségét másokkal szemben, miként kerülhetjük el, hogy csupán a Shakespeare örök értékével kapcsolatos tradicionalista sablonokat erősítsük meg ismét?⁵

Nyilvánvaló, hogy az eredetiség és adaptáció közti látszólagos ellentétet szigorúbb tárgyyszerű elemzésnek kell alávetnünk, s e tanulmányban amellet foglalkozunk állást, hogy az adaptáció elméleti keretét nemcsak a példászerű vagy forrásadó művekkel való találkozásunk szingularitásához mérten kell meghatározunk, hanem azon képességünk fényében is, amely által befogadjuk olyan művek „új ér-

⁴ Hasonló megkülönböztetést tesz az „eredeti művek” és interpretatív közönségük tekintetében Timothy GOULD, *The audience of originality: Kant and Wordsworth on the reception of genius*, in *Essays in Kant's Aesthetics*, eds. T. COHEN–P. GUYER, Chicago, University of Chicago Press, 1982, 179–193, különösen 179–180.

⁵ Egy gyors kitérő erejéig valószínűleg e helyütt ildomos meghatároznom, hogy tanulmányomban milyen értelemben használom az „adaptáció” szót. Sok purista ragaszkodna ahhoz, hogy az „adaptáció” fogalmát szigorú értelemben azokra a feldolgozásokra kellene korlátozni, amelyek eleve lényegileg és sajátosan új anyagot illesztenek vagy adnak hozzá a forráshoz. Ez azonban túlzottan formalista és előírásos megközelítése annak, hogy az adaptáció valójában hogyan működik a gyakorlatban, s egyúttal kizárja, hogy az adaptációt olyan folyamatnak tekintsük, amely maga is nyílt végű. Fortier és Fischlin a nemrég megjelent *Adaptations of Shakespeare: A Critical Anthology of Plays from the Seventeenth Century to the Present* (London, Routledge, 2000) bevezetésében arra emlékeztet bennünket, hogy az adaptáció fogalma kellőképpen rugalmas és szerteágazó: „Az adaptáció nem annyira kezdetet és véget, mint inkább folyamatot implikál, Shakespeare darabjai pedig, mint a folytonos adaptáció tárgyai, maguk is folyamatban maradnak. [...] Az adaptáció fogalma képes tágulni vagy szűkülni. Elvont fogalomként minden olyan módosító eljárást felölel, amelyet egy bizonyos múltbeli kulturális alkotáson végzünk, és szervesen kapcsolódik a kulturális újjáteremtés általános folyamatához. Szűkebb értelemben olyan művekre fókuszál [...], amelyek verbális és teátrális eszközök által gyökeresen megváltoztatják egy másik mű formáját és jelentését avégett, hogy megidézzék a másik művet, s el is különbözzenek tőle – így tehát minden adaptáció egyszerre Shakespeare is, és nem is.” (3–4) Azt állítom, hogy amennyiben „expanzív” fogalomként fogjuk fel, a Shakespeare-adaptáció elméleti keretbe foglalása teret enged ahhoz, hogy újragondoljuk a találkozásunkat példászerű művekkel – ezt a dinamikus, minőségileg változékony és kreatív folyamatot, amely egyszerre shakespeare-i és nem az, s amelyet Cavell Shakespeare „kiszajátíthatóságának” nevez. Más szóval az adaptáció/kiszajátítás „forrászó ereje” nem vezethető vissza arra a korlátozóbb „elnyomó értelemre”, amelyet a közelmúlt kulturális kritikájában a (politikai) „kiszajátítás” gyakorta magáévá tett – többnyire avégett, hogy megvalósítsa azt, amit Fortier és Fischlin maguk is „ellenséges hatalomátvételek” neveznek: ez „az eredeti feletti autoritásnak a kultúra átpolitizált értelmezésétől átitatott jelenkori érzékenységek számára vonzó elragadása” (3).

telmét”, amelyeknek definíció szerint páratlannak és tételbe foglalhatatlannak kell maradniuk. Érvélem első fele utat nyit Kant eredeti műalkotásokról szőtt ama elgondolásának átértelmezése felé, melyet a zseniről a példaszzerűség fogalmának közvetítésével értekezve fejtett ki, illetve amely specifikus viszonyban áll e fogalomnak mint a modern esztétikai diskurzus központi elemének kidolgozásával.⁶

Ahelyett, hogy Shakespeare-t a ráció szegény, öntudatlan alárendeltjének vagy a „kulturális és politikai elnyomás” jóváírása eszközének tekinteném, amellest szeretnék érvelni, hogy a drámaíró munkásságának *rezisztanciája* a végleges értelmezéssel vagy fogalmi kontrollal szemben végső soron sokkalta fontosabb eszköznek bizonyulhat a kritikai gondolkodás számára, hiszen csak akkor vagyunk „kitéve” a szöveg másságának, ha megértjük a rezisztanciáját vagy az ellenszegülését. E tekintetben, amint Gerald Bruns Cavell hermeneutikai találkozásról szóló leírásával kapcsolatban megállapítja: „Az alapeszme az, hogy a szöveget ne igazítsuk a gondolkodásmódunkhoz, hanem ismerjük fel az idegenségét, a másságát, nekünk szegeződő kérdésszerűségét, hogy ezáltal a szöveg megértése a kérdés megértését jelentse, s azt, hogy mit is kíván tőlünk.”⁷ Azáltal, hogy emlékeztet minket: egy tetszőleges irodalmi mű leszármazása szabályszerűen a *másiknak* való kitettség formájában nyilvánul meg, s ezt nem lehet olyan keretben értelmezni vagy befogadni, amely korlátozni próbálná, valamint hogy hangsúlyozza a hermeneutikai szituáció korlátait, az esztétikai válaszreakció Cavell-féle etikai értelmezése közvetlen párhuzamba állítható Lévinas és Derrida munkáival. Ez mindhárom gondolkodó esetében azt jelenti, hogy megőrzik fogékonyságukat a *másik* leegyszerűsíthetetlen mássága iránt, midőn szembesülnek azzal az alteritással, amely „rezisztens a kategóriákkal szemben”, s amely ellenáll a filozófiai „ismeretnek”, már ha az „ismeretet” a pusztá tárgyiasítás szűkebb értelmében vesszük.⁸

⁶ Itt J. M. Bernstein vezérfonalát követem, aki a példaszzerűség heideggeri megfogalmazását a kanti génusz-fogalom „generalizált elgondolásaként” írja le, vö. J. M. BERNSTEIN, *The Fate of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*, Oxford, Polity Press, 1992, különösen 66–135. Az alábbiakban nyilvánvaló lesz, hogy mily mértékben vagyok Bernstein adósa. Amennyiben pedig tanulmányom támaszkodik Bernstein és Bowie, valamint más olyan gondolkodók műveire, akik szembeszálltak a közelmúlt kulturális és irodalomelméletének antiesztétizmusával, és az esztétikai elméletet igyekeztek megértésünk és modernitáspaszttalunk alapvető elemeként újraértelmezni, kritikai orientációjának tekintetében joggal sorolhatjuk az új esztétizmus címkéje alá. Írásom részét képezi egy folyamatban lévő, könyv terjedelmű tanulmánynak Shakespeare és az esztétika kapcsolatáról.

⁷ G. BRUNS, Stanley Cavell's Shakespeare, *Critical Inquiry*, 16 (1990), 612–632, 630–631.

⁸ Lásd Emmanuél LÉVINAS, *Teljesség és végtelen: Tanulmány a külsőről*, ford. Tarnay László, Pécs, Jelenkor, 1999, illetve BRUNS, *Cavell's Shakespeare*, különösen 619–620. Az alteritás iránti nyitottság e regisztere Derrida műveinek etikai szempontjaiban is sokszor felbukkan, végső soron pedig a „vendégszeretet” fogalmi motívumában jutott egyértelmű kifejezésre, mely utóbbi a „feltétel nélküli szíveslátása” annak, ami „már azelőtt *adva* van a másik számára, hogy azonosítanak”. Lásd különösen DERRIDA, *On Hospitality*, ford. R. Bowlby, Stanford, CA, Stanford University Press, 2000.

Cavell leírása szerint a modern filozófiai hagyomány bizonyosság utáni vágya maga is egyfajta szkepticizmus formájában érhető tetten, amely alig tudja leplezni a másik nem-identikussága felett érzett dühét. Olyannyira, hogy a hermeneutikai találkozás során a szkepticizmus épp azáltal tesz ki bennünket annak a lehetőségnek, hogy „(f)elismerhessük” a „humánus másságát”,⁹ hogy kénytelen beismerni a hatáskörén kívül eső tapasztalat korlátait.

Cavell számára tehát amennyiben Shakespeare szövegei filozófiai drámák, ennek oka az, hogy megőriznek egy etikai dimenziót a társadalmi, történelmi és nyelvi konvenciók határain belül, melyek ugyanakkor továbbra is jóvátételt igényelnek, és valóságos etikai szituációt idéznek elő. Nyilvánvaló, hogy a hermeneutikai tapasztalatunk lokalitását és annak etikai következményeit illető iménti distinkciók egyenesen az irodalmi tradíció szívébe hatolnak, amennyiben ez olyan hegemon folyamatot testesít meg, amely dinamikus és esetleges, valamint lehetővé teszi mind a beavatkozást, mind pedig a jövőbeli változást és transzformációt. A Cavell-féle „rezisztanciamentért” fényében azonban az a kérdés, hogy miként viszonyulunk az irodalmi szövegekhez, illetve mi az irodalomkritika hivatása (már amennyiben „hivatásának” érez bármit is kijelenteni), egyfajta határon körvonalazódik, s ilyenformán nyugtalanító *következményt* és ön-elidegenedést implikál. A kritikai tett furcsamód híjával van a kisajátításnak – annak a birtokformának, amely túlságosan is gyakran semmiz ki –, hiszen olyan folyamat, amely dacol „tulajdon elfogultságainkkal, előítéleteinkkel azt illetően, amit tudni vélünk mindarról, amit szellemi vagy kulturális atyáink vagy anyáink belénk neveltek”.¹⁰ Amennyiben azonban azok a szövegek, amelyeket irodalomnak ismerünk el, továbbra is „a remény új tartalékait” nyújtják olyan kreatív formákban, amelyek azzal kecsegtetnek, hogy túlszárnyalják „a létező gondolkodás- és érzésmódokat”, az irodalomkritika egyúttal szükségszerűen a transzformáció lehetőségét is magába kebelezi.¹¹ Mindkét esetben az marad a kulcskérdés, hogy miként haladhatjuk meg vagy alkalmazkodhatunk ahhoz, ami folyvást jelen állapotunk korlátozottságára emlékeztet, s ezáltal bizonyos értelemben ellenáll a követésnek. E sorsot példázza némileg Shakespeare Hamletje is, az a protoentellektüel kritikus-adaptátor, akivel tanulmányom második felében kívánok foglalkozni.

Összefoglalva tehát azt mondhatjuk, hogy minden kritikai tett egyfajta igazítás, ám paradox módon az adaptáció – a mű követése és a követés művészete – magában foglal egy olyan hermeneutikai folyamatot, amely a követés lehetetlenségét dramatizálja, még hozzá pontosan azon igyekezetében, hogy kövesse vagy lokalizálja a műalkotás mértékét. Az is fontos, hogy *amiként* az adaptáció alteritáshoz viszonyulunk, alkalmazkodunk, avagy *igazodunk*, az szükségképpen megalkotja

⁹ Lásd CAVELL, *Disowning Knowledge*, passim; s lásd ismét BRUNS, *Cavell's Shakespeare*, különösen 614–617.

¹⁰ CAVELL, Előszó, xvi.

¹¹ Lásd A. BOWIE, *From Romanticism to Critical Theory: The Philosophy of German Literary Theory*, London, Routledge, 1997, passim.

önnön kreativitásmértékét – ráadásul az adaptáció műve arra is emlékeztet, hogy az esztétikai tapasztalat eleve dinamikus és történetileg változó. Ebből következik, hogy a másikhoz és a nem-identikushoz történő végeérhetetlen adaptációtól való függése miatt a követés művészete egybeforr bizonyos felelősséggel, vagy talán még pontosabb, hogy bizonyos felelősséget követel tőlünk, s e tekintetben egy szöveg szukcesszivitásának kérdése – miként kísérreljük meg magunkat hozzá mérni, vagy megfordítva – talán többet is felfed, mint amit a radikális kritika korábban megengedett.

A zsenitől a példaszzerű műalkotásig?

Az persze már önmagában is provokációval ér fel, ha „Shakespeare zsenijé”-ről beszélünk, hiszen felidéződik a „transzcendens bárd” gondolata, amelyet az irodalom- és kultúratudomány közelmúltbeli történeti fordulata már sikerrel kikököntetett és mítoszتانított. Ám ha megtagadjuk, hogy Shakespeare művészetéről e roppant tradicionális kategória rendszerében elmélkedjünk, furcsamód történelmietlenné válunk, s ezáltal nemcsak azon kísérletünket ítéljük kudarcra, hogy szembenézzünk az esztétika egyik kulcsfogalmának kritikai történetével, hanem feltételezhetően az is megghiúsul, hogy magát a kategóriát kritikának vessük alá és megújítsuk. Amint az Kant harmadik kritikájából kitűnik, a zseni viszonylag új fogalom, ám kritikai előtörténete már magában hordoz bizonyos világos asszociációkat Shakespeare életművével kapcsolatban, melyek közül számunkra most talán Edward Young nagyhatású *Gondolatok az eredeti alkotásról* (London, 1759) című értekezése a legfontosabb. E mű Shakespeare-t minden „hibája” ellenére „originális”-nak ítéli, s szembeállítja Ben Jonsonnal, a klasszikusan korrekt imitátorral:

Shakespeare a borát nem elegyítette vízzel, s Génuszát nem alacsonyította le holmi poshadt imitációval. *Shakespeare* egy *Shakespeare*-t adott nekünk, s az antik hírnév legjelesebbjei sem adhattak volna többet. *Shakespeare* nem Fiuk, hanem Fivérük; egyenlő velük, még hozzá minden hibája ellenére az. [...] Jonson a komoly drámában épp annyira imitátor, amennyire Shakespeare originális.¹²

Sőt, amint Jonathan Bate emlékeztet, az „eredetiség” és utánzás közti ilyesfajta versengés egykorú magával a First Folióval, hiszen – abbéli igyekezetükben, hogy megmagyarázzák Shakespeare jellegzetességét – a színművekhez írt különféle korai ajánlások nyughatatlanul ingadoznak a Shakespeare „természetes zsenijé”-

¹² E. YOUNG, *Conjectures on Original Composition*, London, 1759, 78–80. (A műből magyar nyelven szemelvények olvashatók: *Gondolatok az eredeti alkotásról*, ford. Dózsai Rita, in *Angol Romantika*, szerk. PÉTER Ágnes, Bp., Kijárat, 2003, 65–78 – a ford.)

ről szóló utalások, illetőleg Shakespeare, a tökéletes mesterember képe között; pontosabban szólva az eredetiség és adaptáció, a teremtés és alkotás vádja és vizsgádjája között.¹³

A fókusz Young értekezésében és másutt is megoszlik az „eredeti zseni” antik példái és a „modern” előfordulások között, s a hangsúly nem kizárólag Shakespeare-re esik;¹⁴ ám, emlékeztet Bate, a 18. században egyértelműen leszögezhető, hogy Shakespeare zsenijének példaszzerű státusa már jelentős irodalomkritikai funkciót tölt be a közgondolkodásban. Ha nyomon követjük a *Spectator* vagy a *Tatler* hasábjain ekkoriban kibontakozó vitát, vagy megvizsgáljuk a drámaíró életművének helyreállítását hamarosan övező, mind gazdagabb kommentárokat és szerkesztői jegyzeteket, tanúi lehetünk annak a potenciális hermeneutikai hozadéknak, amely a shakespeare-i szöveg szingularitásából ered. Az irodalom képessége e transzformációra, illetőleg megtermékenyítő ereje már a reneszánsz közegeben is egyértelműen összefonódik azzal a felfogással, melyben egy konkrét kor „principális könyvei” afféle példaszzerű vezérszellem, avagy „*genius literarius*” formájában maradnak fenn.¹⁵ Mivel azonban e viták mindinkább kodifikálódnak a születőben lévő közszférában, Shakespeare „zsenije” hirtelen olyan kategóriaként merül fel, amely egyszerre mutat igazodást és elkülönbözést azzal a formális esztétikával szemben, amelynek részét képezi. E ponton a drámaíró ellenállása a meglévő szabályok iránti engedelmességgel, illetőleg valamely előképnek való megfeleléssel szemben fontos törvényalkotói funkciót vetít már előre, a Shakespeare

¹³ Itt és a következőkben jelentősen támaszkodom J. BATE, *The Genius of Shakespeare*, London, Picador, 1997, különösen 26–30, illetve J. BATE, *Shakespeare and original genius*, in *Genius: The History of an Idea*, ed. P. MURRAY, Oxford, Blackwell, 1992, 76–97 című műveire. Shakespeare persze legelsősorban is adaptátor volt, hírhedt ezermester, „igyekvő szarka”, aki lefőlözte vetélytársait, legjobb cselekményeit pedig az angol krónikák és itáliai románcok adta sablonokból merítette és dolgozta át. A maga részéről Ben Jonson a Shakespeare műveihez függesztett előszavában a mellett a középút mellett érvel, hogy bár Shakespeare sikerességében kétségkívül túlszárnyalta antik és kortárs riválisait, mindent egybevetve „Jó költővé nemcsak születni kell, / De válni is, s te így válál” („a good poet’s made as well as born / And such wert thou”), Ben JONSON, *To the Memory of my beloved, the author Master William Shakespeare and what he hath left us*, 1623, in *Commendatory Poems and Prefaces 1599–1640*, in *William Shakespeare: The Complete Works*, ed. S. WELLS et al., Oxford, Clarendon Press, 1980, xliii. Egyszóval a teremtés és alkotás közti distinkció kiválóan dekonstruálható, és már a kezdet kezdetén alig leplezett hasadék tárul fel a szűkebb értelemben vett természet és művészet bináris oppozíciójában, amely stabil metafizikai szembenállás gyanánt oly gyakran üti rá bélyegét a drámaíró műveinek hagyományosabb értékelésére.

¹⁴ Bate meglátása szerint ebben a képlékeny periódusban a további példákat Homérosz, Pindaros, valamint az „őszövetségi próféták fenségessége” jelenítette meg. Lásd BATE, *Shakespeare and original genius*, 77.

¹⁵ Lásd S. J. GREENBLATT, *What is the history of literature?*, in *Critical Inquiry*, 23 (1997), 460–481, különösen 476–477.

művészi kreativitásának természetéről folytatott heves viták pedig lényegileg kapcsolódnak a társas kapcsolatok új formáinak kialakulásához, valamint az ízlés és megítélés kritériumainak változásaihoz. Az igazságot, értéket és jelentést illető korabeli kulturális normák bírálatát és helyük kijelölését előmozdítván, midőn Shakespeare esztétikai értelmet nyer, következésképpen politizálttá és vitatottá is válik. Olyannyira, hogy – amint Margareta de Grazia megállapítja – a drámaíró életműve központi jelentőségre tesz szert

a Szépségek és Hibák meghatározásának neoklasszikus kritikai hagyományában, mely gyakorlat feltételezte és tovább finomította az Ízlés, Ítélerő és Ész általánosan felcserélhető készségeit. Egy szerző Szépségeinek és Hibáinak (Érdemeinek és Hiányosságainak) elemzése jelentős kritikai kérdéseket ölelt fel, mint például a művészet és természet, avagy a szabályok és a zseni vetélkedését. Nyilvánvalóan Dryden volt az első, aki e kategóriákat Shakespeare-re alkalmazta, ám Rowe-tól (1709) Samuel Johnsonig (1765) a jelentős 18. századi szerkesztők is a szerkesztő egyik fő feladatának tekintették a Szépségek és Hibák megítélését.¹⁶

Itt persze Shakespeare heurisztikus funkciója ismét az interpretációval szembeni rezisztenciájának közvetlen következménye. De Grazia emlékeztet is erre:

Shakespeare-t azért idézik mindezen kiadványok – antológiák, kiadások, folyóiratok és kritikai tanulmányok –, mert minden szabálytalansága ellenére „a legszébb és legékesebb témát [nyújtja] a Kritika számára”, s a kritikus számára pozitív, de negatív példákat is kínál a morális feddhetetlenség és irodalmi illendőség terén. [...] Shakespeare épp azért nyújthatta a legjobb alapanyagot az Ízlés fejlesztéséhez és kifinomításához, mert, amint Pope írta, benne voltak meg „a változatos Szépségek és Hibák legszamosabb, egyszersmind leglátványosabb példái”.¹⁷

18. századi kontextusban szemlélve tehát a drámaíró zsenijével kapcsolatos elgondolások világosan megőriznek egy olyan szubverzív minőséget, amely kívül marad a rendezhetőségen, s éppen ezáltal jelenik meg a szabályt erősítő kivételként. Miközben igyekeznek „fogyaszthatóvá” tenni Shakespeare-t, a restauráció korabeli szerkesztők, adaptátorok és kritikusok egyaránt kénytelenek engedményt tenni, amennyiben a drámaíró életműve a maga elméleti keretbe nem igazítható

¹⁶ M. de GRAZIA, *Shakespeare in quotation marks*, in *The Appropriation of Shakespeare: Post-Renaissance Reconstructions of the Works and the Myth*, ed. J. I. MARSDEN, Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf, 1991, 57–71, 62.

¹⁷ *Uo.*, 63.

túlzásai révén oly módon tartja fenn relatív kizárólagosságát, hogy „jóváhagyja” az érvényesség iránt támasztott igényt, amely bizonyos értelemben egyedi, ám egyszerismind kívül is esik a korszak neoklasszikus kritikáját vezérlő empirikus igazság restriktív követelményein. „Brit” kontextusban a Shakespeare-életművel kapcsolatos változékony igazságállítások elhelyezésének kényszere részben azt szolgálja, hogy a helyére kerüljön a kibontakozóban lévő és eleve ellentmondásos „nemzeti irodalomkritika”. Amint Christopher Norris emlékeztet rá, Dr. Johnson szerkesztői vállalkozásának „paradox következménye” az, hogy

egyrészt Shakespeare-t hozzá kell igazítani egy illendő, önszervező diskurzus 18. századi eszméjéhez, amely diskurzus végül racionális megfelelést eredményezne a szavak és a dolgok, a nyelv és a valóság között. [...] Másrészt engedményeket kell tenni Shakespeare zsenijének fényűző vadságával, valamint azzal szemben, hogy szembeszegül az illedelmesebb hagyományok, például a francia neoklasszicizmus által lefektetett „szabályokkal”.¹⁸

Amint Norris megjegyzései sugallják, a Shakespeare életművének határozatlanságához és átlátszatlanságához kötődő fenti divergencia egy honos kultúra önnön értékeihez fűződő heterogén kapcsolata kulcskérdéseinek közepébe hatol, s idővel más összefüggésben is a nemzeti és kulturális identitásértelmezések kibontakozásának kísérleti terepévé válik. S a Shakespeare zsenijének természetét illető viták valóban az egyik legkorábbi olyan együttállást jelenítik meg, mely által a modern európai kontextust némileg megközelítő módon szemlélhetjük az irodalomkritika és az esztétikaelmélet kapcsolatának születését.¹⁹ Ám, amint Bate hozzáfűzi, a korai angol irodalomkritika ezt megelőzően talán a németországi fejleményekkel lép a legkomplexebb kapcsolatba, hogy döntő lendületet adjon azon

¹⁸ C. NORRIS, *Post-structuralist Shakespeare: text and ideology*, in *Alternative Shakespeares*, ed. J. DRAKAKIS, London, Methuen, 1985, 47–66, 49.

¹⁹ A Shakespeare iránti kezdeti „racionalizált” ellenállás ellenére a drámaíró életművének példaadó státusa még Franciaországban is termékeny törésvonalat nyit meg a honos irodalmi örökség és e hagyaték értékelése között. A 18. század második felére Voltaire, aki eredetileg Shakespeare „erős és termékeny géniusza”-nak egyik legvehemensebb szószólója volt (bár dicsérete sosem volt teljesen mentes minden fenntartástól), utóbb méltatlankodva vetett szót pártfogásának következményével: „én voltam az – panaszkolta –, ki elsőként hívta fel a franciák figyelmét a kevéske gyöngyre ezen a roppant szemétdombon. Sosem jutott volna eszembe, hogy így tévén egy nap még elősegítem azok igyekezetét, akik Racine és Corneille koronáját megtapodva koszorúzzák meg e barbár szemfényvesztő homlokát” (idézi G. STEINER, *After Babel: Apects of Language and Translation*, Oxford, Oxford University Press, 1975, 365). (Magyarul eddig az eredetileg egykötetes mű első négy fejezete jelent meg, lásd G. STEINER, *Babel után: A nyelv és fordítás aspektusai*, 1. k., ford. Bart István, Bp., Corvina, 2005. A második kötet, amelyből e tanulmány idéz, a közeljövőben várható; ennek híján az idézeteket az eredeti angol kiadás alapján közlöm – a ford.)

irányzat növekedésének, „melyre ma mint romantikus esztétikára tekintünk”.²⁰ A drámaíró hatása akkora, hogy 1812-ben Friedrich Schlegel már azt állítja, „a német Shakespeare-fordítások átformálták az anyanyelvet és a nemzettudatosság hatáskörét”.²¹ A 20. század kezdetén pedig Friedrich Gundolf még ennél is meszszebb megy, s azt állítja, hogy „a német nyelv a szó szoros értelmében magába testesítette Shakespeare *Seelenstoffj*át, *animáj*át, avagy lelki szubsztanciáját: [...] Shakespeare-t nem német nyelvre fordították [...] »Shakespeare valóságos német nyelvvé vált«”.²² George Steiner pedig levonja a konklúziót: „Ez a gondolat egy bizonyos szinten abszurd, egy másik szinten viszont a legnagyobb filozófiai-lingvisztikai jelentőséggel bír.”²³ Döntő fontosságú persze, hogy a maga hermeneutikai kontextusában e „filozófiai-lingvisztikai jelentőség” sarkköve egyenesen a nyelv természetének felfogásában bekövetkező eltolódáson nyugszik. A német romantika számára Shakespeare szemantikai meghatározatlansága közvetlenül kötődik egy új honos „irodalmi nyelv” születéséhez, amelyet nem lehet már létező szabályok alá sorolni, hiszen a modern filológia szisztematikus kísérletein túlmenően, melyek meg kívánták alapozni a tudományos nyelvet, „az irodalom a nyelv tartományává válik, amely önmaga végett bontakozik ki, és nem köti a reprezentáció”, sem a leíró elemzés.²⁴

Ugyanebben a hagyományban Kantnak *Az ítélőerő kritikája* című műve nyújt még explicitebb filozófiai igazolást a zseni akategorikus kategóriaként kifejtett olvasatához, miközben persze részben a modern esztétika napirendjét is megszabja már. Kant hasznos distinkciókat vezet be, melyek az eddig érintett kérdések közül számosat sikerrel tisztáznak. Először is, a zseni fogalmi meghatározása során, Kant megerősíti, hogy a zseni terméke mondhatni kitér a definiálás folyamata elől, amennyiben nincs semmilyen előzménye.

1. A zseni: *tehetség* olyasvalaminek a létrehozására, amihez nem adható meghatározott szabály, nem pedig a jártassághoz tartozó szabály arra, ami valamilyen szabály szerint megtanulható; következésképp a zseni első tulajdonsága az *eredetiség* kell hogy legyen. 2. Mivel azonban létezhet eredeti értelmetlenség is, ezért a zseni alkotásának egyúttal mintának, vagyis *példaszerűnek* kell lennie;

²⁰ Lásd BATE, *Shakespeare and original genius*, passim. Bate megjegyzi, hogy a brit kritikusok széles köre mellett ekkortájt kimagasló volt Young hatása, s a *Gondolatok az eredeti alkotásról* kulcsmozzanatai hozzájárultak Herder és a vele közös hagyományból táplálkozó más gondolkodók esztétikájának alakulásához (lásd különösen 88–89).

²¹ STEINER, *After Babel*, 382.

²² *Uo.*

²³ *Uo.*

²⁴ A nyelv funkciójának felfogásában ekkoriban bekövetkező hangsúlyeltolódás filozófiai vonatkozásairól, illetve a jelenség „szélesebb értelemben vett esztétikához” fűződő viszonyáról lásd BOWIE, *From Romanticism to Critical Theory: The Philosophy of German Literary Theory*, London, Routledge, 1997, 1–27, különösen 21.

tehát az alkotásnak, mely maga nem születhet utánzásból, mások szemében mégis utánzásra méltónak kell lennie, azaz a megítélés etalonjával vagy szabályával szolgálnia.²⁵

A zseni tehát nem lehet alávetve a köynvszerű tudásnak vagy az akadémikus tanultságnak, amennyiben olyan tehetségéről tanúskodik, mellyel létrehozható az, „amihez nem adható meghatározott szabály, nem pedig a jártassághoz tartozó szabály arra, ami valamilyen szabály szerint megtanulható”.²⁶ A zseni illetően alávethetetlensége újfent biztosítja a törvényalkotó (kanonikus) funkcióját. Ezenfelül Kant arra is emlékeztet, hogy a zseni termékei a példaszerűség megkülönböztető jegyét viselik. Paradox módon ez annyit tesz, hogy míg a zseni maga kívül esik a szokásos definíciók adta megértésen, egyúttal saját mértékét adja etalon vagy minta gyanánt másoknak. Egyszerűen – amint már megmutattuk – a zseni egyszerre szabályszerző és szabályalkotó.

Jay Bernstein felvetése szerint Kant analízisében az eredetiség „két módon manifesztálódik: destruktívan és konstruktívan”.²⁷ Az előbbi tekintetben a példaszerű tárgyak kihívása abban rejlik, hogy a szabályt áthágva felforgatják a korábban egyezményesen elismert művészet konvencionális felfogását. Amint azonban Bernstein rámutat, Kant szemében „az eredetiségnek többet kell felölelnie, mint a pusztasabályszerzést; deformációinak lehetővé kell tenniük a reformációt”.²⁸ Ebben az értelemben a példaszerűség nyíltvégűségét követhetősége biztosítja, amely „másokért teljesíti célját”, mivel „a jelentésalkotás új útjait” nyitja meg.²⁹ Kant szavai szerint pedig:

*A követés, mely egy korábbi példára vonatkozik, nem pedig az utánzás a helyes kifejezés mindarra a befolyásra, amelyet egy példaszerű szerző alkotásai másokra gyakorolhatnak; s ez nem jelent többet, mint hogy az embernek ugyanazokból a forrásokból kell merítenie, amelyekből ama szerző maga is merített, és elődjétől csak az ennek során tanúsítandó magatartás mikéntjét kell eltanulnia.*³⁰

Itt is fontos, hogy Kant különbséget tesz a zseni műveinek utánzása és követése között: az előbbi „mechanikus” „majmolás”, mely révén „veszendőbe menne, amit a mű a zseninek köszönhet, és ami szellemét alkotja”. A művet követő zseni el-

²⁵ I. KANT, *Az ítéleőerő kritikája*, ford. Papp Zoltán, Bp., Osiris–Gond–Cura Alapítvány, 2003, 223.

²⁶ Young ezzel is egyetértene: „A Génusz mesterember, a tanultság viszont pusztaszköz; s bár igen értékes eszköz, mégsem mindig elengedhetetlen. [...] Mert az előírás nélküli szépségek és a példátlan kiválóság, melyek a Génusz sajátosságai, kívül esnek mind a tanultság sápadt tekintélyén, mind a törvényeken.” (*Conjectures*, 25–26)

²⁷ BERNSTEIN, *The Fate of Art*, 93.

²⁸ *Uo.*

²⁹ *Uo.*

³⁰ KANT, *Az ítéleőerő kritikája*, 198.

lenben megkockáztatja, hogy „tehetsége mintaszerűnek mutatkozzék”, hiszen benne „az alkotás felébreszti saját eredetiségének érzését, arra indítván őt, hogy a szabályok kényszere alóli szabadságot úgy valósítsa meg a művészetben, hogy ezzel maga a művészet új szabályt kapjon”.³¹ E distinkció létfontosságú, és nyilván igen közel esik ahhoz az adaptációfogalomhoz, amelyet fent már vázoltam: a mű követésének művészete a kreatív *következmény* egy formája.

Kantnál a példaszerű mű követése bizonyos értelemben mintegy „plurális lehetőségeket teremt, amelyek korábban nem voltak hozzáférhetőek, és [...] megváltoztathatja azt, aminek e lehetőségeket tekintjük”, mégpedig csakis a precedensre való hivatkozás által.³² Ezt kiterjesztve viszont azt is mondhatjuk, hogy a modern adaptációk gyakorta maguk is csak az eredeti mű kihívását tárják fel, épp „követése által”.³³ Így az ilyen távolsági affinitás csakis egyenetlenül nyerhet anyagi formát egy adott időtartam alatt. Ráadásul az adaptátor „elismerheti” a példaszerűség és a követés közti viszonyt, amennyiben „magukat a szukcesszív műveket alkotja meg”.³⁴ Ez hozzásegít ahhoz, hogy például Baz Luhrman *Romeo + Júliáját* úgy tekintsük, mint ami újszerűen „shakespeare-it” fed fel, s egyszerűsmind sajátos formájában jeleníti meg az előzmény nélküli innovációt. Bernstein a következő magyarázatot kínálja a példaszerűség és követés kapcsolatához, midőn a szukcesszív művek alkotását a modernista művészet példájával fűzi össze:

Itt [...] a példaszerűség azt jelenti, hogy új lehetőségek tárulnak fel anélkül, hogy a feltárást kieszközölő tárgy vagy tárgyak leírhatók lennének előzményeik alapján. A példaszerű tárgyak adják a mértéket, s csak önnön kihívásuk, illetőleg követésük által „mérhetőek” (mérés nélkül).³⁵

Bizonyos értelemben amellet foglalnék állást, hogy a szukcesszív művek létrehozása, illetve bennük a mérték nélküli mérték megnyilvánulása a (Shakespeare-) adaptáció meghatározatlan folyamatának analógiájára elemezhető. Amint azonban Bernstein helyesen megállapítja, ha a szukcessziót úgy tekintjük, mint ami „követésre szolgáló példa egy másik zseni számára”, akkor Kant „nem egészen látja ezt a lehetőséget” a példaszerű művek esetében.³⁶ Így tehát Kant analízisében még mindig érezhetően benne rejlik a kockázat, hogy a példaszerű potenciálisan mérték nélküli lehetőségeit alávesse az uniformitásnak. Bernstein azt is hozzáfűzi, hogy ez „a példaszerű eset meghatározatlanságát egységre”, míg „a példaszerűség által megszerzett új szabályt egyetlen esetre redukálná”.³⁷ S amíg Kant a

³¹ *Uo.*, 234. Lásd még H. CAYGILL, *A Kant Dictionary*, Oxford, Blackwell, 1995, 213.

³² BERNSTEIN, *The Fate of Art*, 94.

³³ *Uo.*

³⁴ *Uo.*

³⁵ *Uo.*

³⁶ *Uo.* és KANT, *Az ítélőerő kritikája*, 234.

³⁷ BERNSTEIN, *The Fate of Art*, 94.

zseni *tettét* abban látja, hogy megtestesíti „a szabad cselekedetet [amely] kreatív és törvényalkotó, nem pedig szabálykövető”,³⁸ ez azt is felveti, hogy a művészi praxis maga is nyitva állhat a közgondolkodás protopolitikai és etikai potenciáljának fényében történő átértelmezés előtt. E lehetőségekre az alábbiakban még vissza fogok térni.

Lökést kap a történelem...

A műalkotás eredete a művészet. De mi a művészet? A művészet valósága a műalkotásban van. Ezért előbb a mű valóságát kell keresnünk. És ez vajon mi? A műalkotások – jóllehet egészen különböző módon – általában a dologszerűséget teszik láthatóvá. A kísérlet azonban, hogy a műnek ezt a dologjellegét a megszokott dologfogalmak segítségével ragadjuk meg, kudarcot vallott. Nemcsak azért, mert ezek a dologfogalmak nem ragadják meg a dologszerűséget, hanem mert a dologi alapjára irányuló kérdéssel a művet egy olyan előzetes fogalmiságba kényszerítjük, amely lehetetlenné teszi, hogy hozzáférjünk annak múltééhez. Amíg a mű tiszta magában-állása világosan meg nem mutatkozik, a dologszerűséget leszámítva, a művön semmi sem található.³⁹

A példaszzerűség fogalmát még tovább kell vinnünk. Miként vesszük észre a példaszzerű mérték nélküli lehetőségeit? És milyen értelemben állíthatjuk azt, hogy minőségi distinkció van a nagy művek követése vagy fennmaradása, illetve az időben megnyilvánuló transzformatív lehetőségek iránti nyitottsága között? Szoros összefüggésben azzal, hogy miként emlékezünk, interpretáljuk, avagy tanúsítjuk az irodalmi művek hosszantartó szemantikai erejét és kifejezési lehetőségeit, *A műalkotás eredetében* Heidegger megállapításai „a kanti zsenifogalom általánosabb meg gondolását” kínálják, s ezáltal segítenek abban, hogy felfejtsük a példaszzerű műalkotások történelmi vonatkozásait.⁴⁰

Bizonyos értelemben, amint Heidegger megjegyzései sugallják, konfrontálódunk kell a műalkotás aktualitásával. Am ha a műalkotás vagy a színmű a dolog, miféle dolog az? Heidegger kulcsgondolata persze az, hogy a műalkotás határozottan dologszerű jellege kívül marad a szokásos dologfogalmak hatókörén, melyek azért vallanak kudarcot, mert preconcepcionált keretbe erőltetik a művet, s ezáltal elzárják az utat afelé, amit Heidegger „múltnek” nevez. Emellett a műalkotások autentikusságának konvencionális megközelítései olyan igazságmodellel párosulnak, melyben a művészet világhoz való viszonyának felfogását naiv mimetizmus hatja át, s ez egy megelőző, avagy preegzisztens valóság igazságát tételezi, melynek azután a művészet „igaz” megjelenítése lehet. Ez eddig rendben is volna,

³⁸ *Uo.*, 8.

³⁹ M. HEIDEGGER, *A műalkotás eredete*, ford. Bacsó Béla, Bp., Európa, 1988, 65–66.

⁴⁰ Lásd BERNSTEIN, *The Fate of Art*, 14; illetve 66–135, passim.

amennyiben „az igazság és a dolog reprezentációs értelmezésének dominanciáját kibillentvén”⁴¹ Heidegger egyetértésre jut a posztstrukturalizmussal, amely kritikával illeti „az olvasás természetes formáit”, melyek hagyományosan a műalkotások értékének túlzottan rögzült értelmezését és autentikusságigényét előfeltételezik.

Ám Heidegger tanulmányában ügyel arra, hogy fenntartsa a helyet az igazságnak vagy autenticitásnak, amennyiben a művészet – az ő megfogalmazása szerint – a munkába álló igazság:

Ezzel szemben a műben az, hogy mint ilyen *van*, teljességgel szokatlan. Alkott-létének eseménye; nem egyszerűen utólagosan rezeg a műben, hanem az eseményszerűséget – hogy a mű mint ez a mű: van – a mű önmaga elé veti és ezzel a mű állandóan kérkedik is. Minél lényegibben nyílik meg a mű, annál világosabbá válik annak egyedülállósága, hogy a mű van, nem pedig nincsen. Minél lényegibben lesz nyílttá ez a lökés, annál meglepőbbé és egyedülibbé válik a mű. A mű létrehozásában rejlik az „az, hogy van” megmutatkozása.⁴²

Heidegger számára a művészet eme „megnyíló”, lökészerű dimenziója az egyik módja annak, ahogyan az igazság megtörténik; „a művészet egyike azon utaknak, melyeken a történelem megnyilvánul”, amennyiben – s erre Bernstein is rámutat – Heideggernél „valahányszor a művészet megtörténik – vagyis valahányszor van kezdet –, lökést kap a történelem, a történelem vagy meg-, vagy előlről újrakezdődik”.⁴³ Ha a műalkotások ilyesfajta forráserejét a példaszerűség fogalmán keresztül kiterjesztjük a nagy művek eszméjére, valamint emezek folytatólagos korszakalkotó képességére, mely által az igazságot igába fogják, a Heidegger által felvetett kérdések egyenesen a szétziláló(dó) alaphelyzetek meghatározatlanságából fakadó irodalmi hagyomány kialakulásának szívébe hatolnak.

Mielőtt továbblépnénk, foglaljuk össze az eddigieket: a leghatásosabb adaptációk híjával vannak a megelőző indítéknak, s ily módon nem állíthatják, hogy másolnának vagy megragadnának egy eredetit. Ha az adaptációt a „megegyezés” szellemében valami létező utánzásaként vagy ábrázolásaként értjük,⁴⁴ akkor *előírá*sos jelentést tulajdonítunk neki abban az értelemben, hogy pusztá másolatát *jele*níti meg annak, ami eleve *van*, vagy olyan korlátozást vezet be, amely – a legrosszabb fajta szövegrevízióhoz igencsak hasonlatosan – a hűség helytelen fogalmát erőlteti az egységes eredetire, s ezáltal „az ugyanaz logikáját” duplikálja. A legtöbb irodalom- és kultúrateoretikus egyetértene ezzel a minősítéssel, sőt azzal is, hogy az így felfogott adaptáció mindig óhatatlanul elmarad a mértéktől. Ám nyilvánvaló, hogy létezik olyan kvalitatív mérték, amely egyes adaptációkat megkülön-

⁴¹ *Uo.*, 76.

⁴² HEIDEGGER, *A műalkotás eredete*, 102.

⁴³ BERNSTEIN, *The Fate of Art*, 84.

⁴⁴ HEIDEGGER, *A műalkotás eredete*, 61.

böztet másoktól, s ez közvetlenül kapcsolódik a példaszzerű, azaz dinamikusan történeti és láthatólag szukcesszív művek konceptuális háttéréhez. E tekintetben az adaptáció mint esemény helyszíni (sőt korszakalkotó) is lehet azáltal, amiben eltér. Alkalmassint pedig akár a kultúrtörténetet is szétzilálhatja és újjáalkothatja. A gyakorlatban persze a színpadi adaptáció szinte estéről estére érvényesíti az adaptáció eme feltáró, nem uniformizált, „történes-igazságból” fakadó potenciálját, s amint Artaud megjegyzi, a színrevitel vagy rendezés válik „a színházi alkotómunka kiindulópontjává”:

Az olyan előadás, amely minden este egységes, az előző estiekkel megegyező rítusok szerint ismétli önmagát, többé nem tarthat igényt érdeklődésünkre. Az általunk nézett látványosságnak egyedinek kell lennie, azt a benyomást kell keltenie, hogy előzmény nélküli, s páratlanságában képtelen megismételni önmagát, akár az élet bármely cselekedete, vagy a körülményektől előidézett bármely esemény.⁴⁵

A fentiekből döntő fontosságú, hogy amennyiben az adaptáció műve „működik”, az annak köszönhető, hogy az adaptáció műve saját elvei alapján ássa alá magát. Amit Heidegger talán a mű eredeti lökésének nevezne, az aktualizálódás, még akkor is előzmény nélkül való, amikor saját történeti sikerét és fennmaradását biztosítja mérték nélküli mértéke által.

Tárgy lesz e darab...

Te tudsz [deákul]: szólítsd meg, Horatio. (1.1.45)⁴⁶

Ha egy irodalmi tradíciót megszakításoktól kísért történelemként értelmezzünk, akkor már igen távol járunk azoktól a hagyományos próbálkozásoktól, amelyek rögzített vagy a priori distinkciót kívánnak bevezetni „az írás egyik és másik fajtája” között. A példaszzerű művek már abban is ellenállnak az általánosításnak, hogy kihívást támasztanak kritikái elvárásainkkal szemben, s ily módon az irodalomkritika kénytelen szembenézni azzal a lehetőséggel, hogy az átörökítés (legyen bár irodalmi vagy más jellegű) mindig eleve lezáratlan – helyi diszlokáció és részleges asszimiláció története csupán –, amely tapasztalatot nem lehet maradéktalanul leírni. Miközben pedig gondolatokat ébreszt és gondolkozásra készít, az örökítés bosszantó módon arról is gondoskodik, hogy az irodalmi szövegek fan-

⁴⁵ A. ARTAUD, *Selected Writings*, Berkeley, University of California Press, 1988, 157; idézi FORTIER, *Shakespeare as „minor” theater*, 3.

⁴⁶ Az idézeteket Arany János fordítása nyomán közöljük, az eltéréseket szögletes zárójel jelzi. A sorok számozása és az angol nyelvű idézetek a következő (Arden) kiadást követik: William SHAKESPEARE, *Hamlet*, ed. by H. JENKINS, London, Routledge, 1990.

tomokká váljanak, s végső soron ellenálljanak a kritikai kisajátításnak. S ez részben kétségtelenül azért van így, mert emlékezésünk mikéntjének, a létnek és nemlétnek, a tudásnak és nem tudásnak kérdései a maguk módján szövevényesen kapcsolódnak az irodalomkritikai „eseményhez”. Hiszen hogyan is „tudhatnánk” azt, ami ugyanakkor kívül is marad teljes megértésünkön? Vagy egyáltalán hogyan szólíthatnánk meg (amint Marcellus követeli a „deák” Horatiótól)?⁴⁷

A *Hamlet* persze a kritikai végesség eme dilemmájának lépcsőfokait viszi színre meglehetősen részletességgel, s ennek során a legelemibb kérdéssel indít: „Ki az [ott]?” (1.1.1), míg Francisco Bernardónak adott válasza – „*te állj s felelj: ki vagy? [fedd fel magad!]*” (1.1.2) – szinte azonnal az „expozíció” és interpretáció kérdése felé fordít bennünket.⁴⁸ Dramaturgiailag a Szellem színre lépése már a darab legelső jeleneteiben hatásosan jeleníti meg azt, amit Cavell talán „filozófiai drámának” nevezne, amennyiben egy olyan entitással konfrontálódunk, amely nem sorolható a „megnevezés” konvencionális határai közé, s így a közönségnek át kell értékelnie mindazt, amit „a tudás neve alatt tudni vélünk”.⁴⁹ Itt persze megint épp a vizsgálódás azon hagyományosabb vagy állítás alapú módjai kérdőjeleződnek meg azonnal, amelyek az „igazságot” egy előzetes vagy előre elrendelt viszonyba próbálják beleerőltetni. A Szellem érkezése nem látható előre, s felkészülni sem lehet rá. Sőt a legjelesebb irodalmi eseményekkel párhuzamban mindenfajta előhang nélkül, a szó egészen szoros értelmében *in medias res*, a dolgok kellős közepébe lép be, ironikus módon épp ezáltal szakítja félbe Bernardo saját „kísértet-

⁴⁷ E tekintetben, emlékeztet Stephen Greenblatt, viszonyunk Hamlet atyja halálához önmagában is példászerű. Sőt bizonyos értelemben ez alkotja az egész irodalomtörténet *ős-jelenetét*, a tanúság és megemlékezés szinguláris aktusát, melynek ontológiai kétértelműsége folytatlagosan biztosítja és fenntartja irodalomkritikai életünket, hiszen Greenblatt szavai szerint „a tudós deák feladata megszólítani a holtakat, és szóra bírni őket: »Maradj, beszélj, követelem, beszélj!« [Stay, speak, speak, I charge thee speak]” (GREENBLATT, *What is the history of literature?*, 479).

⁴⁸ Ebben az értelemben azt sem szabad elfelejtenünk, hogy Bernardo „Ki az ott”-ja eleve egy színpadon kívüli pozícióból érkezik, s kívül esik a darab keretén, így már azelőtt, hogy megvizsgálhatnánk a kísértet kérdését, vagy éppen azt, hogy ki lát és mit, lehetőséget kapunk, hogy szembesüljünk a hermeneutikai találkozás diszlokációjával. Röviden szólva csak egy olyan kérdésnek vagyunk tudatában, amely „máshonnan” érkezik, midőn a *kívülből* halljuk egy személy hangját, aki egy másik személy azonosságát firtatja. A nyitójelenet és a Szellem további megfontolásairól bővebben írtam *Pedagogy as event: Hamlet and hauntology*, in *For All Time? Critical Issues in Teaching Shakespeare*, eds. P. SKREBELS-S. VAN DER HOEVEN, Adelaide, Wakefield Press, 2002 című tanulmányomban. A következő két bekezdés bőségesen merít az ott felvázolt érvrendszerből.

⁴⁹ J. DERRIDA, *Marx kísértetei: Az adósállam, a gyász munkája és az új Internacionálé*, ford. Boros János, Csordás Gábor és Orbán Jolán, Pécs, Jelenkor, 1995, 16. Amint Derrida emlékeztet, a szellemről vagy „kísértetről” való elmélkedés során „nem tudjuk, mi ez [...]. Éppen ez az a dolog, amit nem tudunk, és nem tudjuk, hogy éppen ez *van-e*, létezik-e, hallgat-e egy névre, és megfelel-e egy lényegnek.” (uo.)

históriáját”, s így tovább bonyolódik az amúgy is nehezen rendezhető narratív szekvencia, az „irodalmi” és „fiktív” közti határvonal pedig még elmosódottabbá válik. Ennek eredményeképp a kísértet valóságosabb, mint a fikció, s Bernardo ezért is kérdezheti: „Nem több-e hát, mint pusztá képzelet?” (1.1.57) A kísértet ez esetben is dologszerű, amennyiben az angol eredetiben az „it” semleges névmással hivatkoznak rá, bár ez itt már felcserélhető egy személyesebb megnevezéssel. Bernardo például így beszél: „Nem a király? Nézd csak, Horatio” (1.1.46). Itt, valamint Bernardo előző megjegyzésében, mely szerint az entitás „[a]lakra épen a megholt király” (1.1.44), a kijelentések alapja az a fajta felismerés, amely egyúttal *újra-ismerés* is, vagyis olyan ismeret, amely az összehasonlításon alapszik. Marcellus pillanatokkal később ugyanezt az összehasonlítást fűzi tovább, midőn e kérdéssel fordul Horatiohoz: „Ügyebár hasonlít [a királyhoz]?” (1.1.61) Horatio válasza viszont – „Mint te, magadhoz” (1.1.62) – azzal a bosszantó felvetéssel él, hogy amennyiben a hasonlóság megállapítása egyfajta elkülönözésen alapul, akkor ez egyúttal egy olysfajta azonosítást is magában foglal, amely már eleve meg van osztva és meghasonlik önmagával, hiszen egy olyan éntől függ, amely „én”-t hasonlít össze énnel. Ebből következik, hogy a kísértet a kritikai „önuralom” vagy transzcendens távolságtartás konvencionális értelmezését mindenestül válságba taszítja, s e helyzettel Horatio (a megfigyelők legtudósabbja és legszkeptikusabbja) nem tud mit kezdeni. Következésképpen, s zavara jeleként, a „tudós” Horatio arra kényszerül, hogy vallásos eszkövel erősítse meg, olyasminek a tanúja, ami nem lehet, és valahogy mégis *van*: „Az Isten látja, nem hinném soha / Érzéki és hű vallomása nélkül / Saját szememnek” (1.1.59–61). Mivel a Horatio-féle szkepticizmus az objektív távolságon és bizonyításon alapszik, a Szellem kétségtelenül indifferens az ilyesfajta értelmezéssel szemben. Bizonyos értelemben tehát Horatio és társai képtelenek megtanulni azt, amit Cavell „a szkepticizmus leckéjének” nevez, vagyis hogy „az emberi lény alapja az egészében vett világban, viszonya a világgal mint olyannal, nem tudásszerű, legalábbis nem úgy, ahogyan a tudásra gondolunk”.⁵⁰

A *Hamlet*ben – Shakespeare messze leggyakrabban színre vitt darabjában – persze éppen elég érdekes, hogy a darab maga is az adaptáció kérdése körül forog, különös tekintettel a Hamlet rendezte színielőadásra. S itt persze ismét, nem is csak egy szempontból merül fel a szukcesszió és a „tudás” alapvető problémája, amennyiben a hamlet *„egérfogó”-adaptáció* (3.2; „egy tíz-húsz sorból álló mondókat [...] beleszúrnék”, 2.2.535–536) aktuseseménye már arra tett kísérlet, hogy „ellenőrizze” a Szellem tanúvallomásának „pontosságát”. Bizonyos tekintetben persze Hamlet problémája analóg az imént már látott problémával, vagyis azzal, hogy miként lehet színre vinni azt, ami nyilvánvalóan nincs ott. Ráadásul a darab a darabban ismét csak az interpretáció és előadás kérdéseire hívja fel a fi-

⁵⁰ S. CAVELL, *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality and Tragedy*, Oxford, Oxford University Press, 1999, 241. Idézi BRUNS, *Cavell's Shakespeare*, 616.

gyelmet, amennyiben színpadra állítja a közönséget, a rendező (Hamlet) pedig abban reménykedik, hogy hatással lehet a végkifejletre.⁵¹ Bizonyos szempontból Hamlet adaptációjának kudarca (mely a Szellemet lett volna hivatott színre vinni) termékeny és tanulságos lecke azok számára, akik a színházi rendezést nem nyílt végű megközelítésben képzelik el – habár, s ez talán nem is meglepő, Hamletnek a beágyazott előadásra adott sajátlagos válasza a bizonyosság és empirikus evidencia utáni vágyát fedi fel, midőn manifesztálódik benne az episztemofil afelett érzett dühe, hogy nem képes a történet minden aspektusát pedánsan „kimérni” és túlinterpretálni. Amint Ophelia ugyanezen jelenet későbbi részében megjegyzi: „Fenséged nagyon jó kórus” (3.2.240); Horatio pedig a maga részéről biztosítja Hamletet, hogy figyelmét semmi sem kerülheti el (3.2.89). E hibát sok irodalomkritikus is elkövette. S bizonyos szempontból Hamlet adaptációja a darab szerkesztői és értelmezői buktatójává vált. Claudius színelőadásra adott „reakciójának” „jelentését” például „tudósok” nemzedékei próbálták leszögezni, s így lényegében ugyanezt a kategóriahibát követték el: a Szellem „igazmondásának” fenntartására tettek kísérletet, „mindenáron”.⁵² Ám ebben az értelemben persze „Az egérfogó”-ban a „bizonyítás terhe” elégtelenül oszlik el, s ez az a buktató, amelyen minden interpretáció óhatatlanul kisiklik, amennyiben a tanúvallomás „ellenőrizhetetlen”.

A *Hamlet* során tehát az adaptációkísérletet egyfajta elbeszélői aktusként is felfoghatjuk, melyben a protoentellektüel Hamlet meg kívánja világítani a szuverén követés aktusát, és át akarja írni a hivatalos történelmet. Hamlet „mértéktelelenül célirányos tudatossága” azonban (legalábbis a színpadi rendezés tekintetében) biztosítja, hogy „Az egérfogó” előtt és közben is a „kisebb” dramaturg szerepét ossza magára, s így akarátán kívül azzá váljon, amit Deleuze „az invariancia zsarnokának” nevez.⁵³ Mivel Hamlet az adaptációt homogenizált perspektívából közelíti meg, nem marad tér „Az egérfogó” rekurzív „csapdájának”, sem „az improvizáció hatalma” keltette meglepetésnek. Egyszóval Hamlet „a jelenlét színe alatt” elővételezi a reveláció vagy megtestesülés egy formáját, s képtelen értelmezni a

⁵¹ Színigazgatóként persze Hamlet meglehetősen naiv értelmezést tesz magáévá a „színház” és „valóság” viszonyában. Midőn azt kívánja, hogy a darab mimetikus „tükröt tartson mintegy a természetnek” (3.2.22), előadásától pedig azt, hogy „a cselekvényt a szóhoz” illessze (3.2.17), a valós és nem valós közti túlon túl előírászerű distinkció mellett teszi le a voksot. Hamlet nyilván úgy hiszi, hogy egy darab eseményeit abban a közvetlen viszonyban lehet megragadni, amely a megelőző, avagy előre elrendelt valósághoz fűzi őket, s ugyanakkor kénytelen épp az improvizatív, váratlan, „eseményszerű” színelőadásnak engedményeket tenni, midőn arra panaszkodik, hogy a „bohóc” hajlamos többet mondani, mint „írva van neki” (3.2.39).

⁵² S. CAVELL, *Disowning Knowledge*, 181. Lásd még többek között John DOVER WILSON, *What Happens in Hamlet*, London, Cambridge University Press, 1967. Amint Gerald Bruns megállapítja: „Nem okozhat gondot, hogy Hamlet beágyazott színdarabját, sőt a bosszúra tett minden kísérletét a baconi módszer burleszkjének tekintsük, mivel Hamlet – anélkül hogy egészen tudatára ébredne – a világ tekintetében a stratégiai gondolkodás elkerülhetetlen kudarcát tapasztalja meg.” (BRUNS, *Cavell's Shakespeare*, 616.)

⁵³ FORTIER, *Shakespeare as „minor” theater*, 5.

felfedés eseményének nem-eredeztető eredetét. A színészeknek adott tanácsai instrumentalista megközelítésről árulkodnak az adaptációt tagadó előadás szélysúlyosságával szemben. A biztos tudás utáni vágyából kifolyólag nem tud teret engedni azon ténynek, hogy az irodalmi transzformáció a heideggeri „megőrzés” egyik formája – merthogy „engedi, hogy a mű létezzen”, s nem akarja visszaállítani azzá, ami valaha volt.⁵⁴ Azt is mondhatnánk, hogy Claudius reakciójának kifürkészhetetlensége a darab maga teremtette feneketlenségéből fakad, hiszen Hamlet bármennyire erőlködik is, hogy fogadtatásának feltételeit adaptálja vagy módosítsa, a darab sosem lehet az övé.⁵⁵ Ahhoz hasonlóan, ahogy a vén vakond áskálja be magát a darab elején, az adaptáció is a viszonyokat feltúrva ravaszkodik. A beágyazott színelőadást követően a *Hamlet* szükségképpen egy determinista univerzum ontoteológiájához tér vissza. Vagy – Francis Barker emlékezetes megfogalmazása szerint – a darab lényegében katonai diktatúrát kényszerít saját magára.⁵⁶

Akár a másik megteremtése, az adaptáció is indíték nélküli, az én feladása, amely egyúttal a mű maga teremtette kihívására adott válasz is. Ebből következik, hogy nincs mód az „igazság” reinkarnálására, vagy arra, hogy egy ilyen világot „jelenvalóvá” tegyünk „a maga számára”.⁵⁷ Ironikus persze, hogy egy újabb csavar révén Hamlet képtelensége arra, hogy saját világához egy jelenségalapú bizonyosság szűkös határain túl is viszonyuljon, már adaptációkísérletét megelőzően exponálódik, méghozzá a színész beszédére adott első válaszában (amely beszéd persze bizonyos értelemben maga is elősegíti „Az egérfogó” ötletének megfogalmazódását, lásd 2.2.584–601):

⁵⁴ Amint Bernstein megállapítja, Heideggernél a „megőrzés” terminusa a „szakértelemmel” áll szemben, vagyis mindazzal, ami „elhárítja a mű bizonytalanba lökődését” (BERNSTEIN, *The Fate of Art*, 88). Lásd még HEIDEGGER, *A műalkotás eredete*, 105kk.

⁵⁵ Egy, a *Shakespeare in the Present* című kötetben megjelent tanulmányában (London, Routledge, 2002) Terence Hawkes ezzel analóg következtetésre jut, s ezt az igen pontos megállapítást teszi: „A művészetről s különösen a drámáról alkotott modern előfeltevések érdekesen tükröződnek abban, ahogyan ezt a kérdést [»Az egérfogó«-vitát] »kritikus problémaként«, sőt drámaírói hibaként kezdi értelmezni. Hiszen most már ésszerűnek látszik amellet érvelni, hogy épp ellenkezőleg, Claudius zéróreakciója újabb pillanatot jelentí meg annak, hogy maga a darab jut szóhoz, s nem ez vagy az a szereplője beszél. [...] Ha Claudius nem reagál a némajátékra, az semmiképpen sem »hiba« vagy »vétség« Shakespeare részéről. Semmi sem »hibázdik«. Vagy inkább – mint amikor Polonius elfelejti a sorait –, olyasfajta »hibásság« ez, amellyel ha egyszer szembenéztünk, feltárulhat előttünk mindaz, amit a »helyességről« öröklött fogalmaink elrejtenek előlünk.” (73)

⁵⁶ Francis BARKER, *Which dead? Hamlet and the ends of history*, in *Uses of History: Marxism, Postmodernism and the Renaissance*, ed. F. BARKER et al., Manchester, Manchester University Press, 1991, 47–75, 52.

⁵⁷ BRUNS, *Cavell's Shakespeare*, 616.

Mi néki Hecuba, s ő Hecubának,
 Hogy megsirassa? Mit nem tenne még,
 Ha szenvedélyre volna oly oka,
 Mint van nekem?
 (2.2.553–556)

Bizonyos szempontból Hamlet „saját” téves értelmezése arról, ahogy elvétí a mértéket, végre visszahoz bennünket az utánczás és követés kanti distinkciójának fontosságához, bár azt is mondhatnánk, hogy Hamlet végeredményben kitér az elől, hogy „tehetsége mintaszerűnek mutatkozzék”, amennyiben a színésznek adott válasza az azonosságon és „önuralmon”, nem pedig az alteritás iránti nyitottságon alapul. Gerald Bruns általános megállapítása szerint „Hamlet bizonyosság iránti vágya [...] egybefügg azon vágyával, hogy ne exponálja magát az őt körülvevő világban”.⁵⁸ Ebből következik, hogy bár hitet tesz az esztétikai érzékenység mellett, a színésznek adott válaszából kiviláglik, hogy Hamlet képtelen a fogékonyság érdekében lemondani a tudásról, s amikor az „autentikusság” kritériuma mellett tör lándzsát, az adaptáció helyett az „énmegtartást” választja.⁵⁹

Hamletizmus és humanizmus

Emlékmű vagy te, habár sírtalan;
 Hisz addig élsz, míg könyved élve él,
 És elmés olvasód nagy híredről regél.⁶⁰

Az irodalmi követés problémaköre minduntalan sírokhoz és emlékművekhez, a lét és nemlét kérdéseire vezet, s így nyilvánvalóan kapcsolódik ahhoz, amit Derrida „a kísértés logikájá”-nak nevezne, amennyiben többletpotenciálja nem „egy eredeti jelentésében” áll, hanem mindig eleve elodázódik, és végtelenségig fordítható, legyen bár az emlékmű egy formája, avagy az eljövendő-jövő nyoma. S Derrida újfent hangsúlyozza e folyamat heterogenitását, méghozzá épp közvet-

⁵⁸ *Uo.*

⁵⁹ Hamlet szituációjának etikai vonatkozásait előcsalogatva azt mondhatjuk, hogy amennyiben a színész helyzetét kizárólag önnön elgondolásai mentén képes elismerni, ez egyértelműen kapcsolódik Cavell meglátásához, mely szerint az én fél kitenni magát a másik alteritásának. S itt megint nyilvánvalóvá válik az összefüggés Cavell és Lévinas között, különösen abban, ahogy Lévinasnál az etikai fordulat során a hamleti „Mi néki Hecuba?” átalakul a „Mi nekem Hecuba?” kérdésévé, s ez az énnek épp azon túsul ejtését teszi lehetővé a másik által, amelyet Hamlet reakciója leltana.

⁶⁰ „Thou art a monument without a tomb, / And art alive still while thy book doth live / And we have wits to read, and praise to give” (Ben JONSON, *To the Memory of my beloved*, 22–24. sor).

lenül Shakespeare-re apellálva: „Íme a zseni mesterfogása, a szellem kínálta insig-num, a »Shakespeare« nevű Dolog kézjegye: hitelesíti, lehetővé és érthetővé teszi az összes fordítást, anélkül hogy valaha is azokra redukálna.”⁶¹ Ebben, amint Derrida sugallja, nyilvánvalóan olyan követelés fogalmazódik meg, amely bizonyos értelemben „kognitív”, de redukálhatatlan – s ilyenképpen óhatatlanul kiköcckent minden humanistát, aki az autentikus eredetiséget keresi. A zseni követésre szólít: nem a majmoló utánzás értelmében, hanem abban a reményben, hogy a köré a szakadék köré gyűlhetünk, amely lehetővé teszi a követést.

A *Hamlet* esetében, mint láttuk, a hivatalos történelem könyörtelenül az eseményekre erőszakolja saját narratívumát, s ily módon a múlttal való azonosulás reduktívabb formái mentén taglalja az emlékezet és az intellektuális öröklés más, idevágó kérdéseit. Ezáltal egy olyan rezsimet bátyáz körül, amely a bosszún és igazságtalanságon alapul – úgy is mondhatnánk, hogy a „homogenitás hegemoniáját” erősíti. Ebben a tekintetben persze Hamlet végletesen téves azonosulása a múlttal maga is kísértetiesen emlékeztet a humanizmus nosztalgikus vágyódására a teljes helyreállítás után. A modernitásban pedig Hamlet, a helyrehozhatatlan személy haladó eszményítése nem kis részben maga is hozzájárul e nosztalgiához. Ennek folyamán „Shakespeare Hamletje” végül is a „Shakespeare zsenijé”-nek egyszerűsített szinkdochéjává válik, s egy további asszociációs lépés révén gyorsan a liberális entellektüel könnyen azonosítható reprezentációjává alakul, akinek „akarata lebénult, cselekvésre képtelen”, ám valahogy mégis birtokában van Hamlet „általánosító hajlamának”, s ezáltal magáénak tudhatja az etika és kultúra magaslatait.⁶² Egyszóval a szellemi élet kvázi-transzcendens távlatban tárul elének, jóllehet ez nyilván olyan élet és olyan intellektus, amely csak azért maradhat biztonságban, mert lényegében képtelen kikászálódni a múlt produktív-melankolikus kelepcéjéből.

A Hamlet példája által kínált mintát azonban másként is felfoghatjuk, hiszen, amint Derrida megjegyzi: „Ha a jog ragaszkodik a bosszúhoz, amint Hamlet [...] felpanaszolja, akkor nem vágyhatunk-e olyan igazságosságra, mely egy napon, mely már nem tartozik majd a történelemhez, egy mintegy messiási napon mentes lesz a bosszú végzetszerűségétől?”⁶³ A darab kihívása, amint arra Derrida helyesen emlékeztet, a kérdés feltevésében áll anélkül, hogy élhető megoldást kínálna rá – hacsak meg nem tanulunk együtt élni a kísértetekkel.⁶⁴ Ebben az értelemben Hamlet szelleme egy nem fundamentalista igazsághoz folyamodik, amely teljesítetlen marad ugyan, ám nehéz belátni, hogy egy magát „politikainak” valló kritika

⁶¹ DERRIDA, *Marx kísértetei*, 31.

⁶² Vagy Coleridge megfogalmazásában: „Bennem is van egy csipetnyi Hamlet, ha szabad így mondanom”; lásd még R. A. FOAKES, *Hamlet versus Lear: Cultural Politics and Shakespeare's Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, 6.

⁶³ DERRIDA, *Marx kísértetei*, 31.

⁶⁴ *Uo.*, 8. Lásd még DERRIDA, *Mal d'archive: Une impression freudienne*, Párizs, Galilée, 1995.

miként utasíthatná el ezt az igazságkövetelést. Továbbra is a kizökkenés, nem pedig az összehasonlítás határozza meg az eligazítás kérdését, az igazság felé tartó mozgást, a „helyezd magad az én helyembe” követelését: adaptív aktus ez, amely megengedi a másik létrejöttét. Ugyanakkor csak ilyen alapon lehet képes a példaszzerűség minden körülmények között a politikum átértelmezésére.

Létfontosságú persze, hogy amikor Hamlet magára vállalja a minden áron megvalósítandó jóvátétel terhét, képtelen felismerni, hogy maga az emlékezet is etikai pillanat és kezdeti pillanat: „ó, kárhozat! / Hogy én születtem helyretolni azt” (1.5.196–197). Emiatt válik különösen súlyossá önnön helyzetének félreértése. Végtére is nem várható el, hogy egy véges alany minden etikai kötelezettségre gondoljon. Az ilyen hagyatéék „inhumánus” volna, bár éppenséggel Hamlet Horatióra bízott hagyatéka is az inhumanitás megjelenése, akárha az isteni törvény kánonját örökítené át – ami egyfajta örület. E kérdések a hamletizmus problémájának útját járják be: Hamlet mint entellektüel, irodalomkritikus, majd filozófus jelenik meg. Az örökítés vagy tanúságtétel aktusa, az esztétikai paktum, amely mintegy egymáshoz köti Hamletet és a humanizmust, voltaképpen sem többet, sem kevesebbet nem jelent, mint az intellektuális élet kezdeti apóriáját. Amint Derrida megjegyzi, ez „a gyertyahordozó igazsága, aki anélkül követ, hogy egészen jelen volna [végül is egy analitikus alak], aki kísér és nem kísér egyszerre”⁶⁵ – olyan tanú, akinek követnie kell, anélkül hogy követne. Ez pedig megint csak megközelíti azt a szabadságot, melyet Kant zsenielmélete implikál, anélkül hogy osztaná amaz szubjektivitását.

Konklúzió

Minek során a nagy műveket „sikerés” voltukban gondoltuk újra, azt mondhatjuk, hogy a körülményekhez való adaptálódás vagy az új feltételekhez való igazodás helyett ezek (mármint a nagy művek) saját szabályaik mentén új meg új kríziseket váltanak ki. Ebből következik, hogy a nagy művek adaptációja kizökkenő potenciáljának legpontosabb értékelése azoktól származik, akik nyitottak maradnak mindaz iránt, amit Derridával szólva az adaptáció folytatólagosan „jelentkező vészhelyzeté”-nek nevezhetünk. Ők pedig olyan álláspontra helyezkednek az adaptációval szemben, amely kritikai orientációját tekintve egyszerre szakadásos és jelenközpontú. Walter Benjaminnál például, *A történelem fogalmáról* írott esszéiben, az adaptáció (kiszakítva „egy bizonyos művet az életműből” stb.) újra

⁶⁵ Jacques Derrida, a *Perjuries* című előadást követő kérdésekre adott válaszában („life.after.theory” konferencia, University of Loughborough, 2001. november 10.) Derridának azért is köszönettel tartozom, hogy elsődleges szándékán túl felhívta a figyelmet a néhány sorral följebb kimerítően taglalt „teljes visszaemlékezés” potenciális „inhumanitására”.

meg újra kulcsfogalomként merül fel. Ám Benjaminsal egyetértésben itt is hozzátelhetjük, hogy így értelmezve az adaptáció műve csak azáltal „illeszthet össze” egymással bennünket, hogy feltárja egyedülálló „széttöröttségét”. A historizmus üres homogenitásával szembeállva Benjamin „materialista történetírása” az adaptív „konstrukciós elven alapul”, s ennyiben kvalitatív reakciót követel, s „olyan fogalmát alapozza meg a múltnak, amelyben a múlt Most lesz, s e Most-ba a messiási Most szilánkjai fűrődnek bele”.⁶⁶ Benjamin „konstrukciós elve” tehát lehetőséget nyit egy elfojthatatlan, „prezentista” típusú pillanat számára, amelynek történetisége sem csorbul azáltal, hogy engedi „megtörténni a történelmet” – még akkor is, amikor minden történés messiási végét jelöli.

Shakespeare számos színpadi adaptátora – sok más között Brecht, Artaud, Heiner Müller – számára az adaptáció talajvesztése párhuzamba állítható a forradalmi színház új esztétikájával, amely elidegenedése révén reaktiválja „a jelen politikai tudatosságát” – egyrészt provokálja közönségét, másrészt potenciálisan megváltoztatja a megismerés bevett módjait. Ám mégsem volna helyénvaló az adaptáció indítékáról, napirendjéről, avagy „céljáról” beszélnünk, s nem utolsósorban azért nem, mert „az ilyen színház politikai hatásai előreláthatatlanok”.⁶⁷ Az adaptációban ehelyett a Benjamin-féle *Jenzeit*, avagy „Most” értelmében egy a *teloszt* aláásó teleológiának lehetünk tanúi, ahol az „eredet a cél”. Lehet, hogy ezzel nem egyebet mondunk, mint hogy a történelemhez hasonlóan az adaptáció is a színészek háta mögött munkálja ki magát. Ez annyit tesz, hogy míg a sikeres felújítások az adaptáció aktualizáló lökése miatt hírnévre tesznek szert, és korszakalkotók, Heideggerrel szólva „a művész közömbös a művel szemben, s nem több, mint egy, az alkotásban a mű létrejöttéhez kapcsolódó, önmagát megtagadó átmenet”.⁶⁸

Paradox módon még ha a legjobb Shakespeare-adaptációk – Brook *Szentiván-éji álmja*, Césaire *Vihara*, Müller *Hamletmachine*-ja stb. – úgyszólván mások „tulajdonát” képezik is, magát az adaptáció eseményét senki sem „birtokolhatja”. Vagy legalábbis azt mondhatjuk, hogy az adaptáció nem tulajdonosi jogkörben tart igényt a birtokviszonyra; avagy ha az adaptációk „befutnak”, azaz sikeresek, akkor ennek oka az, hogy birtokában vannak az „eredeti kormányzásának”; avagy, megint másként megfogalmazva, ezek olyan, meg nem mérhető művek, amelyek jövőbeni előadások mértékéül szolgálnak. Végül pedig, amint Hamlet tudatja velünk, nincs helyrezökentés vagy helyretolás. Az adaptáció implicite megidézi az etikai viszonyulást a másikhöz, midőn elismeri, hogy redukálhatatlan tömege létezik a kizökkent dolgoknak. Az azonban, ahogyan az adaptáció önnön alteritását kezeljük, ahogyan adaptálódunk vagy *igazodunk* hozzá, szabálykövetés he-

⁶⁶ W. BENJAMIN, *A történelem fogalmáról*, ford. Bence György, in *Uő, Angelus Novus*, Bp., Helikon, 1980, 959–974, passim.

⁶⁷ FORTIER, *Shakespeare as „minor theater”*, passim.

⁶⁸ HEIDEGGER, *A műalkotás eredete*, 66.

lyett óhatatlanul előállítja saját kreativitásmértékét. Ebben az értelemben az adaptáció hozzáigazítás is – elmozdulás az igazság *felé*, vagy még pontosabban az a megnyílás, amit Derrida talán egyenesen az igazság meghatározatlan eljövendő-jövőjének nevezne. Ez utóbbi értelemben pedig az adaptációhoz természetesen nem lehet adaptálódni. Az adaptáció, amely „a másik megteremtése”, indíték nélküli, az én feladásával egyértelmű, s egyben a műalkotás sajátlagos kihívására adott válasz. E tekintetben épp amint a példaszerű mű a követést teszi meg mértékéül, talán az adaptációt is felfoghatjuk az adaptált művek közötti intervallum gyanánt. Sőt azt is mondhatjuk, hogy a művek közötti intervallum egyenesen az adaptáció meghatározhatatlan feltételeként „jelenik” meg, s egyszerre idézi meg a további adaptációt és marad kívül a rendező akaratán.

Fordította: *Fejérvári Boldizsár*

MÁRKUS ZOLTÁN

Shakespeare kisajátítása: „Appropriation” a Shakespeare-tudományban

Akkor határoztam el, hogy írok egyszer az „appropriation” (magyarul kb. „birtokbavétel”, „tulajdonítás”, „el- és/vagy kisajátítás”, illetve egy sor egyéb: lásd alant) apóriájáról, amikor egy nemzetközi Shakespeare-konferencia előkészületei során a szekcióm vezetője a legelső körlevelében udvariasan, de határozottan megkérte a szekció tagjait, hogy készülő dolgozatainkban kerüljük az „appropriation” szó használatát. Fő érvelése az volt, hogy a fogalom nem eléggé precíz, és azt sejteti, hogy az el- vagy kisajátítandó dolognak világosan rögzített el- és kisajátítható formája van, valamint hogy ez a dolog valakihez vagy valamihez eredendően tartozik, akitől vagy amitől el- vagy kisajátítható. Márpedig Shakespeare-nek se egyszerűen tárgyiasítható formája sincs, se nem tartozik semmilyen adott személyhez, csoporthoz vagy országhoz. Szekcióvezetőnk ezzel lezártnak tekintette az ügyet, hiába bizonygattuk neki néhányan, hogy az ügynek körülbelül éppen itt kellene kezdődnie. „Appropriation” a mi szekciónkban (amely egyébként a „Shakespeare és háború” tematikája köré szerveződött) betiltatott.

Nem érdemes szót vesztegetnem itt arra, hogy szavakat, fogalmakat betiltani általában nem szerencsés, így tudományos konferenciákon sem az. Szekcióüléseink során szórakoztatónak találtam nyomon követni, hogy a tabusított „appropriation” helyébe miféle rokonértelmű kifejezésekkel rukkoltunk elő kollégáimmal. Volt olyan dolgozat is, amelynek írója nyilvánvalóan számos helyen használta a bűnös/bűvös szót, de a végleges változatban a szövegszerkesztő Find and Replace programjával az „appropriation”-t az „interrogation” (magyarul kb. „kikérdezés”, „kihallgatás”, „vallatás”) szóra cserélte. Mi többiek is szabadon engedték a fantáziánkat, s olyan rokon értelmű kifejezésekkel idéztük fel a betiltott szó szellemét, mint „abducting” („erőszakkal megszőktetés”), „acquiring” („elsajátítás”, „megszerzés”), „acquisting” („beszerzés”, „megszerzés”, „szerzeményezés”), „adapting” („adaptálás”, „átdolgozás”, „hozzáillesztés”), „adopting” („elfogadás”, „felvétel”, „örökbe fogadás”), „allocating” („kiosztás”, „meghatározás”), „assaulting” („megtámadás”, „tettleg bántalmazás”), hogy helyszűke miatt itt csak az a betűvel kezdődő variánsokat említsem.

De ha az „appropriation” mindezeket és ezeken túl még oly sok mindent jelenthet, akkor valóban bajos meghatározni pontosan, hogy mit is jelent igazán: ha majdnem mindent jelenthet, akkor majdnem semmit se jelent, s ebből a szem-

pontból a szekcióvezetőm averziója akár érthető is. A mai Shakespeare-tudományban az „appropriation” divatos címke, bár a pontos jelentését igen nehéz meghatározni, mi több, nehéz eldönteni még azt is, hogy valamilyen negatív, elítélendő vagy alapvetően semleges értékítéletű dologra utal. Ha viszont a szó történeti genealógiáján keresztül szeretnénk pontosabb definíciójára lelni, ismét a bőség zavarával küzdünk, hiszen számot kell vetnünk a sztoikus filozófia „oikeiosis” elméletével kezdődően olyan jelentős filozófusok többé-kevésbé egyéni „kisajátítás”-felfogásával, mint Locke, Shaftesbury, Herder, Fichte, Hegel, Schleiermacher, Marx, Kierkegaard, Heidegger, Gadamer, Jauss, Marcuse vagy Foucault, hogy csak néhányat említsünk. Bármennyire is érdekes feladatnak tűnik egy ilyen történeti genealógia részletesebb megrajzolása, nyilvánvaló, hogy az túlmutatna ennek a dolgozatnak a keretein,¹ s ezért e helyütt inkább csak néhány mai, a Shakespeare-tudományban elterjedt „kisajátítás”-felfogás kisajátításával próbálkozom meg.

Martha Woodmansee és Peter Jaszi *The Construction of Authorship: Textual Appropriation in Law and Literature* (1994) című tanulmánygyűjteményének a központi kérdését a Bevezetőben Sabrina, az egyik kötet szerkesztő hatéves kislánya fogalmazza meg: „Mi az a szerző, Apu?” Az apa először belebonyolódik valamiféle elvont és homályos magyarázatba, végül azonban egy eklatáns, bár nem túl eredeti példát hoz fel: „Shakespeare például híres szerző volt, Sabrina.” A kislány megdöbben a válaszon: „Ő, volt olyan személy, akit Shakespeare-nek hívtak?”² Sabrina döbbenete azon, hogy a szerző is ember, mi több: *személy*, erősen (bár valószínűleg nem tudatosan) tükrözi Michel Foucault szerző-értelmezését: Sabrina rácsodálkozása a szöveg és szerző közötti korántsem egyszerű kapcsolatra előre vetíti a kötet szerzőinek főbb dilemmáit mind a „szerző-funkciót” mind a „kisajátítást” illetően.

Michel Foucault *Mi a Szerző?* című híres-hírhedt esszéjében az „appropriation”-t, mint a szerző-funkció négy legfontosabb jellemzőjének egyikét írja le, és úgy érvel, hogy a szövegek „appropriáció tárgyai”.³ Ezalatt azt érti, hogy a „szerző-funkció” elsődlegesen abban testesül meg, hogy a szöveghez hozzárendelődik a szerző, aki törvényesen felel az írásért: a „szerző” modern koncepciója akkor született meg, „amikor a szerző büntethetővé vált, és olyan mértékben, amennyire beszédmódja törvénybe ütközőnek volt tekinthető”.⁴ Más szóval egy szerző nem akkor tekinthető szerzőnek, amikor megír egy szöveget, hanem amikor tör-

¹ Egy ilyen, erősen madártávlati jellegű genealógiai áttekintést ad Michael FRANZ és Eckhard TRAMSEN *Aneignung* szócikkében: *Ästhetische Grundbegriffe*, hrsg. von Karlheinz BARCK et al., Vol. 1, Stuttgart, J. B. Metzler, 2000, 153–193.

² *The Construction of Authorship: Textual Appropriation in Law and Literature*, eds. Martha WOODMANSEE–Peter JASZI, Durham, Duke University Press, 1994, 1.

³ Michel FOUCAULT, *Qu'est-ce qu'un auteur?* (1969). Angolul: *What is an Author?*, ford. Donald F. Bouchard és Sherry Simon, in *Critical Theory since 1965*, ed. Hazard ADAMS–Leroy SEARLE, Tallahassee, University of Florida Press, 1986, 138–148.

⁴ Michel FOUCAULT, *What is an Author?*, 142.

vény előtt felelőssé válik érte. A szerzőség tehát kisajátítás eredménye, amennyiben a szerzőnek felelősséget kell vállalnia a szövegéért. Foucault esszéje azonban azt is magában foglalja, hogy a felelősségvállalás kényszere révén sokkal inkább a szöveg teremti a szerzőt, és nem fordítva. A diskurzus funkciójaként felfogott szerző tehát a szövegből eredeztethető, nem másból. Nem csoda hát, hogy az ösztönösen foucaultianus Sabrina elképedt, amikor édesapja ráébresztette arra, hogy Shakespeare, mint szerző, élő *személyként* is elképzelhető.

Egy másik esszéjében Foucault egy a fentitől különböző kisajátítási módról beszél, a „diskurzus társadalmi appropriációja”-ról, amely főleg az oktatás terén jelentős, mint a „diskurzus alávetésének” egyik legfontosabb eleme.⁵ Ebben a kontextusban a „diskurzus kisajátítása” egyike azoknak a „procedúráknak”, amelyek segítségével „a diskurzus előállítása egyidejűleg ellenőrzött, szelektált, szervezett és újraelosztott” a célból, „hogy tompítsák hatalmát és veszélyességét, hogy megbirkózzanak véletlenszerű eseményeivel, és hogy kitérjenek súlyos és félelmetes anyagisága elől”.⁶ Foucault-nak ezt a második „appropriation”-definícióját követik azok a kulturális materialista és más marxista kritikusok, akik arra igyekeznek felhívni a figyelmünket, hogy Shakespeare modern kisajátításai gyakorta a társadalmi kontroll különböző formái.⁷

Ehhez az értelmezési csoporthoz közel állnak azok, akik Shakespeare kisajátításában egyidejűleg a drámaíró „commodification”-jét („árucikkésítését”, „áruba bocsátást”) látják. Tény, hogy Shakespeare ikonikus kulturális pozícióját (vagy „mítoszát”) gyakorta használják (fel és ki) kereskedelmi célokra: a gyérülő hajú Bárdot fellelhetjük reklámokban, cégéreken, söralátéteken, rajzfilmekben stb. Budapesten még egy vendéglő is hordozza a nevét. Ez a mitologikus Shakespeare válik árusítható tárggyá, „olyan kereskedelmi cikké, amelynek felhasználását pusztán a gazdasági haszon határozza meg”.⁸ A *Shakespeare and Appropriation* (1999) című tanulmánykötet egyik szerkesztője, Christy Desmet külön figyelmet szentel a kisajátítás, mint „commodification” témájának, és meglehetősen sommásan ítélkezik az appropriation ezen formája felett, amikor „Shakespeare kereskedelmi potenciájának nyilvánvaló ellopásáról” („blatant theft of Shakespeare’s commercial potential”) beszél.⁹

⁵ Michel FOUCAULT, *Lordre du discours* (1971). Angolul: *The Discourse on Language*, in *uó*, *The Archaeology of Knowledge*, ford. A. M. Sheridan Smith, New York, Pantheon, 1972, 215–237.

⁶ Michel FOUCAULT, *The Discourse on Language*, 216 és 228–230.

⁷ Lásd *The Shakespeare Myth*, ed. Graham HOLDERNESS, Manchester, Manchester University Press, 1988; Michael BRISTOL, *Big-Time Shakespeare*, New York, Routledge, 1996; Marjorie GARBER, *Symptoms of Culture*, New York, Routledge, 1998; és Barbara HODGDON, *The Shakespeare Trade*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1998.

⁸ Michael BRISTOL, *Big-Time Shakespeare*, 36.

⁹ Christy DESMET, *Introduction*, in *Shakespeare and Appropriation*, eds. Christy DESMET–Robert SAWYER, New York, Routledge, 1999, 5.

Itt (mint feljebb is) fontos kérdés azonban az, hogy ki kitől mit lop (vagy tulajdonít) el? Mint ahogy szekcióvezetőm is feltette a kérdést: ki a törvényes tulajdonosa Shakespeare-nek? És mi az pontosan, ami árucikként jelenik meg a kisajátításnak ebben a formájában? Erősen moralizáló tónusú érvelésével és mindenféle önkényes értékítéletek kihirdetésével Desmet és a fentebb említett kulturkritikusok közül néhány azt sugallja, hogy létezik egy kikezdehetetlenül pozitív, már-már metafizikai jellegű kulturális képződmény „Shakespeare”, amelyet azonban újra meg újra eloroznak és sárba rángatnak szégyenteljes anyagi(as) célok szolgálatában. Ezzel szemben egy időn és téren felülemelkedő Shakespeare elképzeltése helyett célszerűbb volna talán azt felismerni, hogy ez a Shakespeare-kép is kisajátítások eredménye. Nincs transzcendentális Shakespeare, csak mítoszteremtő kisajátítások. És ezek a kisajátítások is szolgálnak materiális célokat, mint ahogy a Desmet kötetében publikáló szerkesztők és szerzők (így vagy úgy) materiálisan is hasznot húznak a publikációból – még akkor is, ha tudományos tanulmánygyűjtemények nem fizetnek cikkszerzőiknek honoráriumot.

Majd negyven év távlatából talán már nyugodtan állíthatjuk, hogy Roland Barthes tévedett *A szerző halála*¹⁰ című programadó cikkében, amikor megpróbálta kiiktatni a szerző fogalmát: a szerzőnek még mindig kitüntetett helye van mindennapi kulturális diskurzusunkban. Ugyanakkor azonban Barthes-nak is, és Foucault-nak is, úgy tűnik, igaza van, amikor a szerzőt a szöveg konnotációjaként vagy mítoszaként értelmezi. Ezt a kulturálisan és ideológiailag konstruált mítoszt használjuk (és aligha lopjuk) különböző társadalmi interakciókban, mint például az oktatásban, a könyvkiadásban, a színházban ugyanúgy, mint a reklámokban, a cégereken vagy a rajzfilmekben. Ha így nézzük, Shakespeare kisajátítása nem más, mint a Shakespeare-mítosz megjelenése bármely társadalmi gyakorlatban, ahol Shakespeare-t mint szerzőt elképzeltjük. Ebben az értelemben az „appropriation” mítoszgyártás; olyan folyamat, amely önmagában véve még se nem progresszív, se nem konzervatív. Ahogy Ivo Kamps megjegyzi Desmet kötetében megjelent tanulmányában, „Shakespeare a radikális kritikusokat ugyanolyan jól szolgálja, mint a konzervatívokat. Shakespeare kulturális tőkéje úgy megszorodott az évek során, hogy minden oldálnak egyformán szüksége van rá szakmailag is, politikailag is, és pénzügyileg is.”¹¹ Shakespeare-t tehát mindig kulturálisan, de nem feltétlenül károsan használjuk, ha „kisajátítjuk”.

Kevésbé politikai élel értelmezi Shakespeare kisajátítását Jean E. Marsden *The Appropriation of Shakespeare* (1992) című tanulmánygyűjteményében. Egy gyakorta idézett Hans Robert Jauss-szövegre építve elméletét az „appropriation”-t a műértelmezés módjának gondolja. Jauss megállapításából kiindulva, hogy „az irodal-

¹⁰ Roland BARTHES, *La mort de l'auteur* (1968). Angolul: *The Death of the Author*, ford. Richard Howard, in *Contemporary Critical Theory*, ed. Dan LATIMER, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1989. Lásd még *Myth Today, Mythologies*, 1957, ford. Annette Lavers, New York, Noonday, 1990.

¹¹ Ivo KAMPS, *Alas, poor Shakespeare! I knew him well*, in eds. DESMET–SAWYER, *i. m.*, 1999, 20.

mi eseménynek csak úgy marad hatása, ha az utána következők még vagy megint reagálnak rá; ha vannak olvasók, akik újfent kisajátítják a régi művet, és szerzők, akik imitálni, meghaladni és megtagadni szeretnék azt”. Marsden azt a következőt vonja le, hogy „tárgyilagosan megvizsgálva tehát minden értelmezési aktus kisajátítási aktusnak is tekinthető egyben, amely során úgy próbáljuk megérteni az irodalmi műalkotást, hogy azt saját paramétereinkbe illesztjük”.¹² Ebben a kisajátítás-felfogásban az olvasó a kisajátítás alanya, a szöveg pedig a tárgy. Azzal, hogy kiteszi az egyenlőségjelet az interpretáció és az appropriáció közé, Marsden két legyet üt egy csapásra: egyfelől közös nevezőt talál a kötetében egyébként elég lazán illeszkedő tanulmányok számára, másfelől pedig, a jaussi recepcióelmélet felé gesztikulálva megnyitja a lehetőségét annak is, hogy a Shakespeare-kisajátításokat *történetileg* is megvizsgálja.

Jonathan Bate *Shakespearean Constitutions* (1989) című könyvében szintén idézi Jauss fenti mondatát, amikor munkájának fő tárgyául „néhány olvasó, legfontosabban James Gillray és William Hazlitt, dráma-appropriációit” jelöli ki.¹³ Bate könyvének egyik legjelentősebb módszertani újítása az, hogy megkísérli összekötni a jaussi recepcióelméletet Robert Weimann *Aneignung*-elméletével. „Jauss számára az olvasás aktusa lényegében magánügy”, érvel Bate, „míg egy keletnémet kritikus számára, mint például Robert Weimann, az irodalmi mű »múltbeli jelentőségének« a »jelenkori jelentéséhez« fűződő viszonya nem választható el az adott mű társadalmi funkciójától.”¹⁴ Bate „appropriation”-értelmezése Jauss segítségül hívásával történeti perspektívákkal tágul, míg Weimannra építve az irodalmi mű társadalmi aspektusaira hívja fel a figyelmet.

Weimann kisajátításelmélete meglepően népszerű az angol-amerikai Shakespeare-recepcióban, bár kevesen tulajdonítanak jelentőséget annak, hogy őt a kisajátítás elsősorban mint a szövegteremtés, az írás, legfontosabb aktusaként, semmint a szövegbefogadás, a recepció aktusaként érdeklí. Weimann Foucault-val részben párhuzamosan állítja, hogy „a szövegeknek mint az appropriáció igazságügyi tárgyainak a tanulmányozását ki kell egészíteni a szövegek mint az appropriáció *Subjektjeinek*, azaz mint a tudás, az öröm, az energia és a hatalom történelmi ágenseinek a tanulmányozásával is”.¹⁵ Weimann tehát továbbfűzi Foucault fent ismertetett elméletét, és úgy érvel, hogy a diskurzust úgy kell tekintenünk, mint az appropriáció egyidejű alanyát és tárgyát.

¹² *The Appropriation of Shakespeare: Post-Renaissance Reconstructions of the Works and the Myth*, ed. Jean I. MARSDEN, New York, St. Martin's Press, 1992, 1.

¹³ Jonathan BATE, *Shakespearean Constitutions*, Oxford, Clarendon Press, 1989, 2.

¹⁴ *Uo.*

¹⁵ Robert WEIMANN, *History, Appropriation, and the Uses of Representation in Modern Narrative*, in *The Aims of Representation*, ed. Murray KRIEGER, New York, Columbia University Press, 1987, 183. Lásd még *Appropriation and Modern History in Renaissance Prose Narrative*, in *New Literary History*, 14 (1983), 459–495.

Dialektikus kisajátításértelmezésében Weimann megjegyzi, hogy „különösen fontos az »appropriációt« mind a szövegkisajátítási, mind a világkisajátítási tevékenységek metszéspontjában definiálni azért, hogy a fogalom gazdasági, jogi és tulajdonosi szempontjai mellett és felett magában foglalhasson nem gazdasági és nem jogi tevékenységeket is”. *Aneignung*-fogalmát a legszélesebb értelemben úgy határozza meg, hogy „dolgok (viszonyok, könyvek, szövegek és írások) sajátunkká tétele”, és ezt felhasználva állítja, hogy „intellektuális felfogás és kreatív asszimiláció aktusain keresztül mind a könyvben található világot, mind a világban található könyvet *kisajátítjuk* az írás és az olvasás szintjén is”.¹⁶ Ebben az értelemben már az appropriáció több, mint interpretáció: a valóság és szöveg bonyolult viszonyrendszerének megtestesülése.

Forms and Meanings (1995) című könyvében Roger Chartier is hasonlóan gondolkodik, amikor megjegyzi:

Azáltal, hogy az „appropriation” fogalmát vizsgálódásaim középpontjába állítom, két olyan megközelítési mód hiányosságait igyekszem megmutatni, amely jó ideje már bevett gyakorlat: kulturális termékek minősítése befogadókik társadalmi identitásán keresztül, másfelől meg ezen kulturális termékek jelentésének a meghatározása pusztán nyelvi funkcióiknak alapján. A formalizmus és a „szociologizmus” közötti vagy a strukturalista irodalomelmélet és a társadalomtörténeti megközelítés közötti ellentétek felállítása – olyan játék, amelyet mindkét oldal megnyugtatónak talált – ma már nem releváns többé.¹⁷

Chartier hangsúlyozza annak „szükségességét, hogy olyan nézőpontra váltsunk, amely a társadalmi különbségeket szokások összehasonlításában ismeri fel, és úgy tartja, hogy egy adott szöveghez az olvasók (vagy nézők) által hozzárendelt jelentések többfélék és mobilisak”.¹⁸ Hasonlóan Weimannhoz, Chartier is szimultán és dinamikus folyamatként értelmezi az appropriációt.

Weimann és Chartier nyomán tehát Shakespeare kisajátításán a drámaíró műveinek reciprokális interpretációját érthetjük. Egyfelől minden értelmezést a kulturális (oktatási, intézményi, politikai és társadalmi) kontextus, amelyben az értelmezés történik, határoz meg: minden értelmezés a kulturális kontextus kivetülése az értelmezett műre. Másfelől viszont a mű változó anyagsága, megjelenési formái és „múltbeli jelentősége” szintén meghatározza „jelenkori jelentését”. Mint min-

¹⁶ WEIMANN, *History, Appropriation, and the Uses of Representation in Modern Narrative* (1987), 183.

¹⁷ Roger CHARTIER, *Forms and Meanings: Texts, Performances, and Audiences from Codex to Computer*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1995, 3. Lásd még *The Culture of Print: Power and the Uses of Print in Early Modern Europe*, ford. Lydia G. Cochrane, Princeton, Princeton University Press 1989; *The Order of Books: Readers, Authors, and Libraries in Europe Between the Fourteenth and Eighteenth Centuries*, ford. Lydia G. Cochrane, Stanford, Stanford University Press, 1994.

¹⁸ CHARTIER (1995), 3.

den más műalkotás, Shakespeare darabjai is egyidejűleg az appropriáció alanyai és tárgyai. Szerző-Shakespeare pedig egy történelmileg és kontextuálisan meghatározott terméke ezeknek a reciprokális tevékenységeknek. Mint a darabok funkciója vagy mítosza, Shakespeare-t szüntelenül megidézzük műveinek kisajátítása során. A „Shakespeare kisajátítása” kifejezés tehát olyan szinekdoché, amely a szerző darabjainak egyidejű kisajátító és kisajátított mivoltán keresztül utal a szerző-Shakespeare-re. „Shakespeare” mint egy adott kulturális kontextus egyidejű terméke és formálója, a kulturális appropriációk Janus-természetének kifejeződése.

A kulturális kisajátítás illetően jellegű felfogása a transzcendencia és történetiség látszólag egymásnak ellentmondó kettősségét oldhatja fel, és ezáltal releváns lehet az e kötetben részletesebben is tárgyalt „presentism” vs. „historicism” vita lezárásában. Másfelől pedig, ha az appropriációt úgy értelmezzük, mint kulturálisan és történetileg meghatározott jelentésgeneráló eseményt, amelyben Shakespeare drámái szimultán módon alanyai és tárgyai is a kisajátításnak, sikerülhet olyan statikus appropriáció-felfogások hiányosságaira felhívni a figyelmet, amelyek szerint az értelmező alanyok saját (gyakorta irodalmon kívüli) céljakra el tulajdonítják a shakespeare-i szövegeket.

Az appropriáció reciprokális folyamat, amelynek során Shakespeare darabjai egyidejűleg kisajátítók és kisajátítottak. Egyfelől tehát ezek a drámák kisajátítód-
nak, amikor értelmezzük, felidézzük, vagy valami egyéb módon felhasználjuk őket. Amikor a *Hamletet*, az *Othellót* vagy *A velencei kalmárt* értelmezzük vagy színpadra állítjuk, szükségszerűen a saját kulturális kontextusunkhoz igazítjuk őket. Ez rendben is volna. Másfelől viszont hogyan és mit tudnak Shakespeare darabjai kisajátítani? A fentiekkel ellentmondva Terence Hawkes például azt állítja, hogy „Shakespeare nem jelent semmit: *mi* jelentünk valamit Shakespeare *által*”, amit feltehetőleg úgy kell értelmeznünk, hogy „a daraboknak ugyanaz a funkciója és működése, mint a szavaknak, amelyekből készültek. *Mi használjuk* őket, hogy jelentést hozzunk létre.”¹⁹ Hawkes számára egy Shakespeare-darab jelentése szükségszerűen relatív, pluralisztikus, és kizárólag az értelmező személytől és nem az értelmezett műtől (és főleg nem a szerzőtől) függ. Ebből a szemszögből tehát a szöveg mindig csak tárgya az appropriációnak.

Hawkesnek talán igazat adunk abban, hogy a jelentésképzés folyamatában a szerzőtől vagy a szerző szándékától áthelyezi a hangsúlyt az értelmezőre (bár a szerző szándéka olyan tabu az irodalomtudományban, amelyet hosszú évtizedek során sem sikerült teljesen kiszorítani, mi több, egyre gyakrabban és mentegetőzések nélkül fel-felbukkan olyan részterületeken, mint például a szöveggondozás és -kiadás). Eszerint tehát a szerző szándéka szerinti jelentés mindig másodlagos és szükségszerűen alárendelt az olvasó vagy néző által a shakespeare-i szövegekhez rendelt jelentéseknek. Másfelől azonban egy mű jelentése általában egyáltalán nem teljesen tetszőleges vagy szubjektív. Kevés értelme illetve meggyőzőereje van annak

¹⁹ Terence HAWKES, *Meaning by Shakespeare*, New York, Routledge, 1992, 3.

a „minden mehet” megközelítési módnak, amely szerint egy adott szöveg abszolúte bármit jelenthet. Mégha igaz is az, hogy „Shakespeare nem jelent semmit”, „Shakespeare” (mint tradíció vagy a szerző utóélete) befolyásolja (sőt gyakorta meghatározza) a jelentését egy Shakespeare-darabnak. Tehát az, hogy milyen jelentését találjuk egy Shakespeare-műnek egy adott időpillanatban, egyáltalán nem független az addig a pontig abban a kontextusban felgyűlt Shakespeare-recepció történetétől. A „jelentés-képzés” nemcsak magánügy az olvasó vagy a néző és a szöveg között, hanem társas tevékenység is: a jelentések egymás mellett léteznek és szükségszerűen befolyásolják egymást.

Shakespeare darabjait aligha lehetséges teljességgel egy értelmezői kontextushoz igazítani, azaz nem jelenthetnek bármikor bármit. Minden kisajátítási próbálkozás tudatosan vagy tudattalanul kihívást jelent annak a tradíciónak, amelyet az adott darab képvisel. A *Hamletet*, az *Othellót* vagy *A velencei kalmárt* többek között azért lehet sikeresen politikai jelleggel is kisajátítani, mert léteztek olyan korábbi értelmezések, amelyek ezeket az appropriációkat lehetővé teszik. Változó, de felismerhető formája mellett minden Shakespeare-mű egy történelmileg kifejlődő tradíció hordozója is. A Shakespeare-darab tehát olyan transzcendentális egységként is elképzelhető, amely lehetővé teszi számunkra, hogy felismerjük különböző, akár radikális kisajátítások során is. Ugyanakkor úgy is létezik, mint konvenció vagy tradíció, amely befolyásolja a kisajátításait.

Összességében tehát Shakespeare kisajátítások sorozatának történelmileg és kulturálisan meghatározott produktuma. A szöveg funkciója vagy mítoszaként Shakespeare olyan kulturális képződmény, amely darabjainak a jelentését is befolyásolja: Shakespeare-t nem lehet előítéletek nélkül, „szűzen” olvasni. Érdekes azonban, hogy Shakespeare túlzásokra hajló dicsőítését, amelyet nevezhetünk „Bardolatry”-nak, „kultusznak”, „fétisnek” vagy „mítosznak” is, gyakorta a daraboktól elkülönülve, azoktól szándékosan lehámozva, különálló kulturális jelenségként tárgyaljuk. A kisajátítás fogalmán keresztül nyilvánvalóvá válik azonban, hogy Shakespeare-nek „kulturális ikonként” való vizsgálata nem más, mint Shakespeare „szerzőként” való tanulmányozása. Ez a felismerés azért fontos, mert helyreállítja a közvetlen kapcsolatot a drámaíró darabjai és kulturális funkciója között. Ezenfelül az appropriáció fogalma abban is segítséget nyújt, hogy felismerjük és feldolgozzuk az összefüggéseket a Shakespeare-t mint kultúrantropológiai jelenséget tárgyaló elemzések és a nyugati civilizáció egyéni szubjektumképe között: a szerző apoteózisa, majd halála szorosán összefügg a szubjektum mint történelmileg és kulturálisan kontextualizált agens dicsőségével és bukásával is.

DÁVIDHÁZI PÉTER

„Shakspere után”

Egy rejtélyes műfordítás nyomában

Arany János 1861 elején Bulcsú Károly verseskötetét olvasta, hogy kritikát írjon róla a *Szépirodalmi Figyelő*be. A szerzőt nem csak nyomtatásból ismerte: Bulcsú az előző évtized közepétől fogva költészetet tanított Kecskeméten, ahonnan egy-egy kulturális esemény kedvéért átrándult Nagykőrösre. Fellépett például egy 1858 nyarán rendezett műsoros esten, ahol Arany is tanúja volt nem épp legsikerültebb szereplésének. „Valami concertféle, vagy mint Szilágyi Sándor a cédulákon czímezte: »zenészeti és szavalati *akadémia*« is volt itt a más héten. [...] *Bulcsú K.[ároly]* (ki most kecskeméti tanár) átjött, elszavalni egy versét. De biz az nem igen fényesen ütött ki. B.[ulcsú] szegény confuzióba jött s úgy reszketett folyvást, mint a nyárfalevél. A versből keveset, vagy semmit sem értettem, valami dagályos historia volt.”¹ Szerencsésebben járt Bulcsú 1859 végén, a Kazinczy születésének centenáriumát ünneplő nagykőrösi megemlékezésen: az iskola zsúfolásig telt nagytermében elmondott alkalmi ódája hozzájárult a szépen összeállított program sikeréhez.² Aranynak ekkor már évek óta személyes oka volt rá, hogy érzékenyen reagáljon Bulcsú feltűnésére, akinek egy 1853-as keltezésű tankölteményét saját törekvései elmarasztalásaként értelmezte, s annyira szívére vette, hogy részben emiatt fontolgatta a *Toldi-trilógia* írásának abbahagyását. „Mert vádol a lelki ismeret, hogy én is egy voltam azok közül, kik a magyar költészetet megbuktatták, behozván a nyers, póriás elemet, mely ellen Kazinczy G. kikel, s melly miatt még Bulcsu Károly is (lásd *Költészet Korai*) kétségbe esik.”³ Mindegy, mennyire

¹ Arany Tompához, 1858. július 3., in ARANY János *összes művei*, szerk. KOROMPAY H. János, XVII, *Arany János levelezése (1857–1861)*, Bp., Universitas, 2004 (a továbbiakban: ARANY, 2004), 212.

² Vasárnapi Ujság, 1859. december 18., 609; SZABÓ Richard, *Kazinczy-album*, Pest, Werfer Károly, 1860, 50; ARANY, 2004, 853. Vö. Arany János Ercsey Sándornak, 1859. december 23., in ARANY, 2004, 360. Bulcsú ódáját (*Kecskeméti emlékhangok a Kazinczy-ünnepélyre*) lásd kötetében: BULCSÚ Károly *költeményei 1850–1860*, Kecskemét, Szilágyi Károly, 1860 (a továbbiakban: BULCSÚ, 1860), 281–284.

³ Arany Gyulaihoz, 1854. június 21., in ARANY János *összes művei*, szerk. KERESZTURY Dezső, XVI, *Arany János levelezése (1852–1856)*, s. a. r. SÁFRÁN Györgyi, BISZTRAY Gyula, SÁNDOR István, Bp., Akadémiai, 1982, 383.

jogosan vagy tévesen hitte a költő, hogy Bulcsú (vagy akár Kazinczy Gábor) megbotránkozása neki szólt, lényegesebb, hogy elhitte. Önkínzó tételődéséből sejthetjük, milyen felkavaró emlékeket ébresztett benne, amikor (már Pesten) a megbírálandó verseskötet darabjai közt viszontlátta *A költészet korai* című verset, és újra kellett olvasnia, amint az sorban föleleveníti a költészet nagy korszakait, majd reményvesztve elborzad a minden addigi szépséget eltipró jelentől. „Mostan isten veled / Teremtő képzelet! / Ki állhat ellen im az árnak / Melynek hullámin sirba szállnak / Az ősidőknek nagy eszményei? / A költészet mesterséggé fajult, / Égi virága sáros földre hullt; – / Nem a költészetet / Hozzák az életbe, / De a pór-életet / A szép költészetbe.”⁴ Nem csoda, hogy az utóbbi négy sort Arany majd kritikájában is idézni fogja:⁵ mindenekelőtt erre a minősítésre akart választ adni, mégpedig általánosabb elvi, nem pusztán egyéni és személyes választ, s gyakorlati céllal megmagyarázni a szerzőnek és társainak, hogyan kell „annyi szép egyes rész” helyett „összhangzó egészset alkotni”,⁶ elvégre a *Szépirodalmi Figyelő* a mesterségtudás szintjének emelésére jött létre.⁷ Mindez együtt súlyos terhet rakott a kétségektől gyötört, kritikáit amúgy is aggályos gonddal író költőre. „Itt volnának »Bulcsú költeményei« – magam fogtam bele, de savanyú munka, nehezen megy.”⁸ A saját költői törekvéseit mélyen érintő vitahelyzetben némi elégtétellel figyelhetett föl arra, hogy Bulcsúnak, elvi nyilatkozatai ellenére, éppen azok a népies költeményei sikerültek legjobban, amelyekben nem igyekezett fellengzősebbé átstilizálni naiv egyszerűségét,⁹ de nem tudni, észrevette-e, hogy a bírálандó versek némelyike mintha az övéire szeretne hasonlítani. (Utólag, Arany későbbi műveit is figyelembe véve, még több párhuzamos helyet találhatunk.) S főként kettejük elvi szembenállása köthette le figyelmét akkor is, amikor olvasás közben szeme megakadt az *Életkorok* című költeményen, a címe alatt zárójelbe tett utalással: „Shakspere után”. Ugyan mi lehet ez?

Látván a kötetben néhány verssel előbb a *Zsidó énekek* cím alatt ugyancsak zárójelben a „Lord Byron után” figyelmeztetést, mely ott nyilvánvalóan arra utalt, hogy Bulcsú a négyrészes költemény anyagát Byron *Hebrew Melodies* című hosszabb versciklusából válogatta fordításra, a byroni életművet jól ismerő Arany

⁴ BULCSÚ, 1860, 65.

⁵ Szépirodalmi Figyelő, I. évf, 19–21. sz. (1861. március 13., 20., 27.), 291–292, 308–309, 324–326; kötetben: ARANY János *összes művei*, szerk. KERESZTURY Dezső, XI, Prózai művek, 1860–1882, 2, s. a. r. NÉMETH G. Béla, Bp., Akadémiai, 1968 (a továbbiakban: ARANY, 1968), 109.

⁶ ARANY János, *Bulcsú Károly költeményei*, in ARANY, 1968, 121.

⁷ Arany János Szilágyi Sándornak, 1850. október 21., in ARANY János *összes művei*, szerk. KERESZTURY Dezső, XV, *Arany János levelezése (1828–1851)*, s. a. r. SÁFRÁN Györgyi, BISZTRAY Gyula, SÁNDOR István, Bp., Akadémiai, 1975 (a továbbiakban: ARANY, 1975), 293; Toldy Ferenc Kazinczy Gáborhoz, 1857. június 5., MTA Kézirattár, M. Ir. Lev., 4-r., 126.

⁸ Arany János Szász Károlynak, 1861. február 24., in ARANY, 2004, 517.

⁹ ARANY János, *Bulcsú Károly költeményei*, in ARANY, 1968, 110.

minden jel szerint arra következtetett, hogy Bulcsú ezúttal az *Életkorok* cím alapján visszakereshető shakespeare-i mű szabad fordításaként, sőt inkább az abból kölcsönvett téma szuverén átdolgozásaként írta meg versét. Az utóbbi feltételezés magyarázhatja, hogy a kritikusként mindig aggályosan lelkiismeretes költő nem érezte nélkülözhetetlennek a shakespeare-i előzmény kikeresését ahhoz, hogy eldönthesse, mennyiben jogos, illetve jogos-e egyáltalán a szóban forgó magyar versről mint Bulcsú saját költeményéről nyilatkozni. Az *Életkorokat* besorolta tehát Bulcsú „elbeszélő nem felé gravitáló” költeményei közé, melyeket azzal jellemezett, hogy nem tisztán elbeszélések, hanem sajátos, többnyire „nehezen utánképzelhető” allegóriák, és erőlködően „fellengzeni” igyekvő költői szárnyalásuk nem fér össze józanul földközeli tanító célzatukkal. Vagyis e felemás, sikertelen kísérletek sorába illeszkedik az *Életkorok* is, származzék bárhonnán. „Nem is számítva a »Termények gyűlését« Alpáron, melyben az ásvány- és növényország minden képviselői közt *vas és kender* (*vas és papír*) nyeri el a diadalt, – ez allegorikai túlságos hajlam elannyira uralkodik szerzőnk költészetén, hogy »Emlékszózat egy orvos ravatalán« című gyászversében sem talált érzelmeinek méltóbb kifejezést, mintha az *Életet és Halált* lépteti föl; »Életkorok« című költeménye (főlrva: *Shakspere* után, de megvallom, nem kerestem rá), »A bor« miszerint Noé elébb *bárány*, aztán *oroszlán*, végre *disznóvért* önt a szőlőtő alá, mind efféle tanábrázolatok, melyek B. didactico-allegorikus irányát bizonyítják, s a költői gondolat s annak előadása közt ama meghasonlást éreztetik, melyről főnebb szólottam.”¹⁰ Jóllehet a „megvallom” futó közbevetése némi büntudat felremléséről árulkodik, sejtetvén, hogy a rákeresésnek (Arany szerint) nem lett volna tárgyi akadálya, az is kiderül itt, hogy a későbbi nagy Shakespeare-fordító ekkori Shakespeare-ismerete önmagában, rákeresés nélkül még kevésnek bizonyult a talányos szöveg eredetének felismeréséhez. Ekkorra már elhalványulhatott benne 1836 és 1840 közti, eleinte német nyelvű ismerkedése Shakespeare drámáival, illetve a Petőfinek 1847-ben újságolt esténkénti Shakespeare-olvasás¹¹ emléke, 1858 végétől pedig csak a *Szentivánéji álommal* foglalkozott behatóan, lefordítására készülődve. De Bulcsú-bíráta írásakor, szerkesztői gondjaitól úzve, még ez a dráma sem élhetett benne elevenen, különben észrevett volna egy feltűnő szövegérintkezést. Ugyanis Bulcsú *Fáklyaláng* (*Ferenczy Teréz koporsójánál*) című versének néhány sorában („Szent örültség a költészet maga, – / Levegője vad világfájdalom, – / Kialszik itt a gyönyör csillaga / S meghal a lélek mindenik dalon”) Arany kifogásolta az örülethez hasonlított költészetet, de nem említette, hogy Bulcsú megfogalmazása itt alighanem a *Szentivánéji álom* Theseusának (szintén elítélő) véleményére utal, amelyet ő maga néhány év múlva hasonló szavakkal fog magyarra fordítani: „Szent

¹⁰ ARANY János, *Bulcsú Károly költeményei*, in ARANY, 1968, 112–113, 117.

¹¹ Arany János Petőfi Sándorhoz, 1847. február 11., in ARANY, 1975, 53.

őrületben a költő szeme / Földről az égre, égből földre villan, / S míg ismeretlen dolgok vázait / Megtestesíti képzeletje, tolla / A légi semmit állandó alakkal, / Lak-hellyel és névvel ruházza fel.”¹²

Ugyanígy bizonyult kevésnek a rejtvény megfejtéséhez mindazok Shakespeare-ismerete, akik a kérdéshez ekkor hozzászóltak vagy hozzászólhattak volna. Arany talán a kritikáírás etikájával vélte összeférhetetlennek, hogy felvilágosítási levélben magához Bulcsúhoz forduljon, saját munkatársai közt pedig ekkor még, az épp csak megalakult első magyar Shakespeare-bizottság hőskorában, nem találhatott olyan szakértőt, aki Shakespeare egész életművét behatóan ismerte volna. Nemcsak Erdélyi János hallgat az *Életkorok* problémájáról Bulcsú kötetéről szólva, miközben eltér Arany véleményétől és több kifogásolt költeményt védelmébe vesz,¹³ hanem a majdani Shakespeare-fordítók sem jelentkeznek a megfejtéssel, köztük a *Szépirodalmi Figyelő* legszorgosabb munkatársai közé tartozó Szász Károly, sem a később Shakespeare-monográfiát is publikáló, rendszeres esztétikai stúdiumain már túljutott Greguss Ágost. Maga Bulcsú sem tartotta fontosnak visszatérni a kérdésre, a bírálat olvastán ugyanis egészen más foglalkoztatta. Amikor (négy év múlva) hálás levélben válaszolt Aranyinak, egyetértett a bírálattal, sőt megtisztelőnek tartotta („Míntha ennen lelkem irodájából került volna ki minden hang. A tükör egy hamis vonást sem mutatott. [...] Köszönöm barátom! hogy meg kellett érni azon időt, midőn író critica bírálatára magasabbnak s többnek érzi magát”),¹⁴ de egyúttal beszámolt költői elkedvetlenedése és elhallgatása okairól, valamint egy új költeményt is mellékelte soraihoz. Arany örömmel, talán némi megkönnyebbüléssel is fogadta a kapcsolat újrafölvételét, a *Koszorú* Üzenet rovatában nyugtázva az átvételt. „B. K. Kecskemét. Vettük köszönettel. A levél tartalmára szeretnénk magánválaszt írni, de ha nem lehet, barátságosan majd megbeszéljük valamikor.”¹⁵ A *Thaddé mester* című költeményt már a következő számban közölte a *Koszorú*ban.¹⁶ Visszatekintve látjuk, milyen jó, hogy ilyen gyorsan, hiszen a lap néhány hónap múlva, 1865. június 25-én megszűnt, maga Bulcsú pedig augusztus 29-én elhunyt. A „Shakspere után” megfejtését magával vitte.

¹² BULCSÚ Károly, *Fáklyaláng. Ferenczy Teréz koporsójánál*, in BULCSÚ, 1860, 49; SHAKESPEARE, *A Szent-Iván éji álom*, ford. Arany János, V. felvonás, 1. jelenet, 12–17. sor, in ARANY János *összes művei*, szerk. KERESZTURY Dezső, VII, *Drámafordítások*, s. a. r. RUTTKAY Kálmán, I, Bp., Akadémiai, 1961, 65.

¹³ ERDÉLYI János, *A legújabb magyar lyra*, 1963, in Uő, *Irodalmi tanulmányok és pályaképek*, s. a. r. és jegyz. T. ERDÉLYI Ilona, Bp., Akadémiai, 1991, 425–431.

¹⁴ Bulcsú Károly Arany Jánoshoz, 1865. március 12. A levél szövegét Ujj Imre Attila, az ARANY János *összes művei* készülő XVIII. kötetének szerkesztője bocsátotta rendelkezésemre, ezúton köszönöm.

¹⁵ *Koszorú*, 1865, III. évf. I. félév, 12. sz.; kötetben: ARANY János *összes művei*, szerk. KERESZTURY Dezső, XII, *Prózai művek* 3, s. a. r. NÉMETH G. Béla, Bp., Akadémiai, 1963, 267.

¹⁶ *Koszorú*, III. évf. I. félév, 13. sz., 1865. március 26., 292–293.

Elgondolkoztató, hogy a feladványt azóta sem sikerült megfejteni. Az előző századforduló pozitívista forráskutatási lázában kibontakozó magyar Shakespeare-filológia számos korai magyar Shakespeare-utalás eredetét azonosította a Magyar Shakespeare-Tár hasábjain, de cédulázásaihoz sem Bulcsú kötetéből, sem Arany bírálatából nem merített anyagot, így shakespeare-i problémájuk nem akadhatott fenn hálóján. Bayer József nagyszabású monográfiája, a kétkötetes *Shakespeare drámái hazánkban* (1909) a töredék-fordításokat is igyekezett leltárba venni, de nem említi Bulcsú szövegét. Akik ezután olvasták a verseskötetet és egykori kritikai fogadtatását, azok nem az angol irodalom vidéke felől érkeztek és nem voltak jártasak Shakespeare életművében, akik pedig anglistaként segíthettek volna, azokat nem kérdezték meg; a megoldandó probléma így két szék közt a pad alá esett. Elek Oszkár 1912-ben tanulmányt szentelt Arany és Erdélyi Bulcsú-bírálatainak, mégpedig éppen azért, hogy néhány utalás forrását kinyomozza és Arany nézetével több ponton vitába szálljon, de hallgatott az *Életkorok* shakespeare-i kérdéséről.¹⁷ Horváth János a nemzeti klasszicizmus irodalmi ízléséről és irodalomszemléletéről szóló előadásaihoz az 1920-as évek végén és a 30-as évek elején sokat forgatta a költő bírálatait, majd (1935) egy levélkiadás erejéig Bulcsúval is foglalkozott,¹⁸ eközben gondosan elolvasta Arany Bulcsú-kritikáját, sőt annak épp a szóban forgó részlete utáni mondatához fűzött széljegyzetet, megadva Bulcsú egyik versbeli motívumának korábbi előfordulásait, ámde annál feltűnőbb, hogy éppen itt, mindössze pár sorral följebb, az *Életkorok* shakespeare-i forrásszövegének Arany által fölvetett kérdéséhez nem tudott hozzászólni.¹⁹ Igaz, a magyaron kívül ő főként a francia irodalomban volt jártas, s mint a párizsi École Normale Supérieure egykori ösztöndíjasa az Eötvös Collegium tanáraként a magyar irodalomtudomány önállóságának hangoztatása mellett leginkább francia tájékozódással igyekezett ellensúlyozni a német hatás túltengését a magyar szellemi életben, de sógora, a kiváló anglista Fest Sándor szükség esetén szívesen állt rendelkezésére, alaposan ismerte Shakespeare drámáit, kutatóként éberén figyelt az életmű magyar hatástörténetének adataira, s ezt a problémát biztosan megoldotta volna. A századközép magyar Shakespeare-kiadásainak sajtó alá rendezői jegyzeteikben összegezték, amit az addigi magyar anglisták felkutattak, itt-ott hozzá is téve, s jegyzeteikben utaltak a drámák hazai utóéletének szórványos nyomaira, de Bulcsú szövegét nem említették. Így amikor (1968) Arany műveinek kritikai összkiadásában sorra kerültek a költő irodalmi kritikái, sajtó alá rendezőjüknek, Németh G. Bélának átvehető előmunkálatok nélkül kellett magyarázó jegyzetet fűznie az immár évszázados talányhoz: „Bulcsú *Életkorok*. Verse gondolat, tárgy, stílus tekintetében csakugyan »Shakespeare-ies«, de Shakespeare-versek között nem találtuk

¹⁷ ELEK Oszkár, *Arany János és Erdélyi János Bulcsú-bírálata*, in ItK, 1912, 59–64.

¹⁸ HORVÁTH János, *Bulcsú Károly levele Károlyi Istvánhoz*, in It, 1835, 93–95.

¹⁹ *Arany János prózai dolgozatai*, 2. kiadás, Bp., Ráth Mór, 1884, 499. Horváth János széljegyzetelt példányát Korompay H. János bocsátotta rendelkezésemre; ezúton köszönöm.

a párját. Talán valamely dráma lírai részlete, esetleg annak parafrázisa.”²⁰ Eszerint tehát a jegyzetíró megpróbálta kikeresni a szöveget, legalábbis a verseket átnézve, majd biztos tippel szolgált (elvégre ami Shakespeare-től való, és versei közt nincs, az csak drámáiban lehet), de sem ő maga, sem más nem követte útmutatását. A Németh gondozta kötetet Barta János lektorálta, sorozatszerkesztője Keresztury Dezső volt, mindhárman Arany és a XIX. századi irodalom kiváló szaktekin-télyei, de a magyar után leginkább a német kultúrában voltak otthon, az angolban kevésbé, így a problémához nem tudtak hozzászólni. Fiatalon Keresztury írt ugyan néhány német nyelvű színikritikát a *Pester Lloyd*-ba fővárosi Shakespeare-előadásokról (Hamlet, 1940, *A vihar*, 1940, *Minden jó, ha jó a vége*, 1940, *Falstaff*, azaz *IV. Henrik* 1. és 2. rész, 1942), az adott darabból sebtében fölkészülve,²¹ később pedig, néhány évvel az Arany-összkiadás szóban forgó kötetének megjelenése (1968) előtt, a *Nagyvilág*-ban közölt egy szép hatástörténeti esszét Shakespeare születésének négy századik évfordulójára (1964), de ezek megírásához nem volt szükség az életmű szövegvilágának beható ismeretére.²² Mivel az Arany-kiadás láthatólag nem az egyes köteteken dolgozó szerkesztők rendszeresen összehívott értekezleteivel készült, ahogy napjainkban például a Szabó G. Zoltán vezette Kölcsey-kiadás, a kérdéses szöveg nem kerülhetett a többiek szeme elé, így Arany (itt 1961-ben megjelent) Shakespeare-fordításainak sajtó alá rendezőjéhez, Ruttkay Kálmánhoz sem, aki vérbeli anglistaként és (már 1948 óta) több magyar Shakespeare-összkiadás munkatársaként a Bulcsú-vers eredetét azonnal felismerte volna. Azóta a problémának is nyoma veszett, mintha a műfordítás és rejtélye végképp eltűnt volna a két illetékes szaktudomány között; Vargha Ágnes *Shakespeare-drámák magyarul* című kismonográfiája (1991) nem tud Bulcsú szövegéről. Ha itt-ott véletlenekektől formáltan is, e tudománytörténeti adatsor együtteséből fájdalmasan kirajzolódik az anglistika hazai elszigeteltsége.

Annál is inkább, mert mindezekhez képest meglepően könnyű a másfél évszázados rejtvény megfejtése, sőt Bulcsú szövegének eredetije már az *Életkorok* cím-ből sejthető, az első pár sor alapján pedig biztosan azonosítható: *Ahogy tetszik*, Jaques monológja a II. felvonás 7. jelenetében. Íme az egész szöveg, Bulcsú verseskötetének egykori helyesírásával:

²⁰ Németh G. Béla jegyzete, in ARANY, 1968, 672.

²¹ Vö. KERESZTURY Dezső, *Aranyak nyomában: Válogatott színikritikák, tanulmányok*, Bp., Magvető, 1984 (a továbbiakban: KERESZTURY, 1984), 6–7.

²² Színikritikáit később Monostory Ivánné fordításában magyarul is közölte, lásd KERESZTURY, 1984, 71–74, 97–99, 153–157, 201–204; lásd ugyanitt újraközölve a *Shakespeare* című esszét, 439–457.

Életkorok
(Shakspere után)

Az egész világ bizony nem egyéb
Mint egy szinpad; férfi s nő-alakok
Csak színészek; s ím az egyik föllép,
Másik lelép; s így hét életszakok
Szerint játssza a férfi szerepét.

A csecsemő, ki dajkája öléből
Nyivakodik és jókat nyel tejéből.
Aztán a síró iskolás gyerek,
Ki, mint csiga, olyaténkép siet
Tanodába, hóna alatt csomag; –
Arczán hajnal rózsái pírlanak.
A szerelmes tüzes kohból kikelt
Sohajokkal balladát énekel; –
Magasztalja – míg zengi énekét –
Királynője dicső szemöldökét.
Majd a katona sújtásos szitkokkal
És bajusszal minő egy leopárdé,
Tettekre kész egy szappan-buborék –
A dicsőségért; az ágyu ha árt-é?
Mit kérdi ő! – – Itt jön a táblabíró,
Kövér kappantól kerek már a has,
Pillantása szigoru, és szakála
Divatra vágva; ő, csak ő alkalmas
Bölcs mondatokra, s uj minta szerint
Játssza szerepét. – – A hatodik életkor
Kopott pantalon visel ám megint.
A láb csoszog, – szemüveges az or.
Oldalán erszény és egykori nadrága
Mit megmentett – hajh roppant tág világ
Aszott czombjának! Hangja baszussága
Ismét a süldő-diskantusba hág,
S ezzel csirpel s fütyöl apró danát.
A legutolsó felvonás véget vet
Ezen különös, tarka történetnek,
Másod gyermekkor, – csak önfeledés, –
Nincs semmi már, – se szem, se fog, se izlés!²³

²³ BULCSÚ, 1860, 159–160.

Bulcsú szövegének több szembeötlő részlete vall Jaques monológjának jellegzetes motívumaira. Igaz, a magyar változat eleje körülményeskedik, Shakespeare-nél félsornyi alapmetaforája itt az egész első sorban sem fér el, terjengősen átnyúlik a következőbe („Az egész világ bizony nem egyéb / Mint egy szinpad”), de így sem nehéz fölfedezni benne Shakespeare eredetijének híres nyitányát: „All the world’s a stage”, amely Shakespeare mai magyar olvasóinak Szabó Lőrinc szállóigévé vált fordításában lehet ismerős („Színház az egész világ”), a Shakespeare-korabeli angol színházlátogatók számára pedig az 1599 nyarán megnyílt Globe jelszavára célzott: „totus mundus agit histrionem”, az egész világ színészkedik. Ez mint ősrégi irodalmi közhely egy latin szállóigéből, irodalmi forrását tekintve pedig föltehetőleg Petronius *X. töredékéből* eredt, ahonnan John of Salisbury *Policraticus* című (1159-ből származó, de épp 1595-ben új kiadásban megjelent) műve közvetíthette („quod fere totus mundus iuxta Petronium exerceat histrionem”), mielőtt különféle alakváltozatai több Shakespeare-drámában felbukkannak (*A velencei kalmár*, I, i, 77 és köv.; *Lear király*, IV, vi, 184; *Macbeth*, V, v, 25.).²⁴ Az így kezdődő monológhoz azért szolgálhatott volna hívószóként már a Bulcsú adta cím is, mert felismerhetően idomul a szöveg témáját beharangozó első mondat „seven ages” (hét életkor) kifejezéséhez, amelynek alapján Jaques monológjára az angol Shakespeare-szakirodalom is „the seven ages of man”, illetve „the ages of man” megjelöléssel szokott hivatkozni. Az emberi életidő, illetve a színházi szerepjátszás metaforáinak társításából jött létre az életkorokat mint egymás után eljátszandó szerepeket felvillantó monológ, számos elemző kommentár és képi ábrázolás népszerű tárgya, melynek ismertsége alig marad el Hamlet „to be or not to be” töprengésétől (Jaques alakját, sőt az *Ahogy tetszik* egészét egyébként is a *Hamlet* előtanulmányának szokás tekinteni), s a róla szóló értelmezések szerint jelentéseinek skálája az Erzsébet- illetve Jakab-kori dráma önszemléletének mintapéldájától egészen a posztmodern énfilozófia korai megsejtéséig terjed. Bulcsú szövegének irodalomtörténeti jelentőséget ad, hogy e fontos monológ első magyar fordítása.

Jaques monológjának és Bulcsú verseskötetének összehasonlításából megérthető, hogy Arany az *Életkorok* szövegét miért tulajdoníthatta Bulcsúnak. Nemcsak azért, mert a kötet számos nyilvánvaló Shakespeare- és Byron-utalásából, valamint néhány rajongó kitételeből²⁵ tudhatta, hogy Bulcsú e két angol költő műveit, mindenekfelett Shakespeare életművét tisztelte, s a maga költészetével leginkább arra szeretett volna hasonlítani, hanem azért is, mert e monológ jellegzetes motívumai másutt is felbukkantak nála. Bulcsú eszményvilágára vallott például, hogy

²⁴ Vö. *A New Variorum Edition of Shakespeare: As You Like It*, ed. Richard KNOWLES, New York, The Modern Language Association of America, 1977, 130; *The Arden Edition of the Works of William Shakespeare: As You Like It*, ed. Agnes LATHAM, London, The Arden Shakespeare, 2001, 55–56.

²⁵ Lásd például *A költészet korai*, valamint *Fáklyaláng. Ferenczy Teréz koporsójánál* című verseit, BULCSÚ, 1860, 64–65, illetve 49.

esztétikai tanversezetének a költészet „indulatos” fajtáiról szóló részében több Shakespeare-drámára (*Hamlet*, *Othello*, *Lear*) s egy Byron-műre (*Cain*) utalt, a költészet „bájoló” fajtáját tárgyalva pedig a *Romeo és Julia* II. felvonásának 1. jelenetére. Másfelől e tanvers a „nevetséges” költészeti osztályt jellemezve nem hivatkozott ugyan Shakespeare-műre, de olyan életszemléletet és szerepeket társított hozzá, amelyekhez hasonlókkal Arany épp az *Életkorok* című versben találkozhatott. Az esztétikai tanköltemény szerint ugyanis a „nevetséges” költészettípus beállításában életünk gyarló és hiábavaló törekvések sora, kisszerűen groteszk eseményei nem visznek el a megrendítő tragikus végkifejlet katarziséig („A hiúságnak tartománya ez. / Itt a hősöknek birka-szarva nő, / Itt a dicsőség hókuszpókusz – és / Nem *haldoklik* – csak *elájul* a nő. [...] E vására a hiúságnak / Tetszik-e neked nemes hölgyem? [...] Csupán az ember nevetséges, / Mert csak neki van gyöngesége”); ennek fényében villan föl az életút néhány megszemélyesített stádiuma vagy szereplehetősége, előbb a gyermeké („Nevetjük a gyermeknek első / Lépését ha fonákul tette, – / De megijedünk, s szánjuk őt, ha / Bukott s magát megsértette), majd az ifjúé („Oh ti ifjak, ti lányok! szivetekben / Míg az öröm gazdag fája virit / Állítsátok meg a napot, hogy a sziv / Ne hányja el a tavasz virágait”), majd egy jellegzetes felnőttkori férfiszerep („Komoly cserkesz a *táblabíró*, / És itt elképzelem épen, – / Öccse-ura élceire / Mint terül hanyatt a széken”).²⁶ Azért is lehetett mindezt Bulcsú költői világlátásának tulajdonítani, mert Bulcsú más verseiben is megjelent az élet törekvéseinek egyöntetű hiábavalósága. „Fut, fárad a nép, – az egyik kenyérért, / Másik babérért kínozván magát; / Van-e közöttök egy ki célhoz ért, / Ki elragadta vágya csillagát?” Ezt a költői (szónoki) kérdést Arany az *Anyák világa* című versben olvashatta, nyilván észrevéve, hogy sugallt válasza szinte ellentéte a reformkorinak, melynek hajdani alapítója (és *hittétele*) szerint *az nem lehet*, hogy a küzdés hiába volna; ezúttal ráadásul a vers kifejtett válasza sem marad el, s persze sokkal kiábrándultabb: „Bizony, bizony e gyermek józanabb / Ki anyja keblén a jelennek él, / Kiben hiúság és góg alsznak, / Ki fellegpályán nem küzd, nem remél.”²⁷ Aligha meglepő, hogy Arany, aki ekkor még nem tájékozódhatott annyira otthonosan Shakespeare életművében, mint amilyen tüzetesen az első magyar összkiadás munkálatai jóvoltából hamarosan megismeri, Bulcsú saját művei közé sorolt egy költeményt, amelynek tematikája és szemlélete ennyire feltűnően (s helyenként szövegszerűen) érintkezett a költő más verseivel. Beilleszkedését ráadásul formai jellemzői is elősegíthették, ugyanis Bulcsú szabadabban bánhatott Shakespeare szövegével, mint bármelyik utóda. Kötete épp abban az évben jelent meg, amelyben a Kisfaludy Társaság első Shakespeare-bizottsága megalakult, ez a szöveg tehát még a műfordítás elveinek és szabályrendjének intézményesítése előtt készült, így nem kellett igazodnia a lehetőség szerinti formahűség Arany vezérletével megfogalmazott és életbe léptetett alapszabályához, miszerint lehetőleg sort sorral kell fordítani. Bulcsú ke-

²⁶ BULCSÚ Károly, *Esztétikai tanversezet egy magyar hölgynek*, in BULCSÚ, 1860, 322–323, 334–337.

²⁷ BULCSÚ, 1860, 33.

zén a Shakespeare-nél 28 sornyi monológ 36 sorra nő, vagyis ő egynegyedével hosszabbra nyújtja azt, ami a darab későbbi fordítóinál 28 marad; ugyanígy feladja a monológ belső terjedelmi megosztásának elvét, mely eredetileg minden életkornak elegáns könnyedséggel egy-egy (rövidebb vagy hosszabb) mondatot juttatott. Kötelező szabály híján még azt is megteheti, hogy rímelve fordítsa Shakespeare *blank verse*-ét, mely pedig (névének megfelelően) rímtelen volt, s legföljebb elvéte tűnt föl benne valamennyire rímszerű sorvég; igaz, Bulcsú rímelését jobb volna itt észre sem vennünk, mert ugyanazok a verselési gyarlóságok terhelik, amelyek (mint már Arany szóvá tette) számos saját költeményét. Ugyanígy jellemző rá Arany többi általános észrevétele Bulcsú verseiről: nemegyszer túlságosan költői akar lenni, fellengzősebb a kelleténél, eszményítési hajlama túlteng.

Csakhogy fordításként és egy fordítási hagyomány részeként (sőt kezdeteként) olvasva mindez egészen más elbírálás alá esik, tágabb összefüggések vizsgálatára s átfogóbb ízléstörténeti fejlemények tanulmányozására nyújt alkalmat. Nemrég egy hazai Shakespeare-konferencián elhangzott, hogy a magyar fordítások egy bő évszázadon át (az 1860-as évektől az 1980-as évekig) menthetetlenül túlcifrázták Shakespeare drámáit, mert „kötelező volt bármit a lehető legköltőibben fordítani”, s hogy ez alól mindössze Szász Károly volt kivétel, talán ő is csak ügyetlenségből.²⁸ Most majd alkalmunk nyílik egy monológ fordításain közelebről megvizsgálni, hogy milyen költőiségeszmények versengtek Shakespeare-ért, és versengésük hogyan függ össze a monológ fordításaiban megnyilvánuló értelmező műveletekkel. Van mire építeni: e vígjátékkal és Jaques talányos alakjával kiváló magyar anglisták foglalkoztak (Fest Sándor, Országh László, Szenczi Miklós, Kéry László, Ruttkay Kálmán, Géher István, Takács Ferenc), elsősorban Shakespeare eredetijével dolgozva, olykor kitekintve Rákosi Jenő, majd főként Szabó Lőrinc fordításaira, vagy ezek helyenkénti kapcsolatára. Bulcsú fordításának ismeretében kiderül, hogy szövege több ponton hatott Rákosi Jenőre, Rákosié meg Szabó Lőrincére, sőt néhány ponton Bulcsúé is (közvetve) Szabó Lőrincére, holott Szabó már szinte biztosan nem ismerte Bulcsú próbálkozását; sőt, a vígjáték legújabb fordítása, Jánosházy Györgyé, e hagyomány jóvoltából még mindig őriz Bulcsúig visszavezethető megoldásokat. Amikor ma a színházban megnézzük a darabot, Jaques monológja közben aligha jut eszünkbe, hogy magyar szövegén itt-ott talán a XIX. század közepének egy rég elfeledett kisebb poétája is rajta hagyta keze nyomát. Sőt, minthogy minden fordítás önmagában is értelmezés, s e monológhoz később számos magyar nyelvű megjegyzést is fűztek, Bulcsú kezdeményezése a későbbi fordításokkal és kommentárokkal összehasonlítva fényt deríthet a kibontakozó értelmezési hagyomány kulturális természetrajzára.²⁹

²⁸ NÁDASDY Ádám, *A csökekenő költőiség*. Elhangzott *A magyar Shakespeare: Konferencia Shakespeare műveinek fordításairól* című tanácskozáson, Gyulán, 2005. július 7-én. Kézirat.

²⁹ Ezt egy következő, nagyobb tanulmányban szeretném megkísérelni.

KISÉRY ANDRÁS

Utószó: A holtak beszéde és a csontfurulya

1. Hagyjatok békén

Hydriotaphia, avagy Urna-temetés című esszéjében a Norfolkban talált ókori urnalelet tanulságain töprengő, a hamvak sorsáról elmélkedő Thomas Browne szerint az, „hogy sírunkból kipenderítsenek, koponyánkból ivókupát csináljanak, csontjainkból furulyát faragjanak [...], olyan tragikus förtelmek, amelyekről megóvhat, ha elhamvasztva temetnek el.”¹ A temetkezés és felejtés e rövid világtörténetében a tudós 17. századi angol orvos arra a belátásra jut, hogy az utókor kiszámíthatatlan, cselekedetei megjósolhatatlanok, és ezért akár úgy is vélhetnénk, legjobb előre egyenesen az urna mélyére menekülni – hogy aztán azzal együtt forgasson majd kezében elgondolkodva az évszázadokkal későbbi régiségbúvár, aki azt firtatja, mit árul el az urna a benne elföldelt ismeretlen hiú vágyairól, és miként emlékeztet ezzel az emlékezetnek még az életnél is rövidebb voltára.

William Shakespeare-t a kor keresztyén szokásának megfelelően nem hamvasztották, hanem koporsóban temették el, mégpedig a városka igen jómódú, tollforgatásban is babérokat szerzett polgáraként nem is akárhová, hanem egyenesen a templom kórusába. Sírkövén a következő felirat áll:

Good Frend for Iesus sake, forbear
To digg the dust enclosed heare;
Blest be [th]e man [tha]t spares thes stones
And curst be he [tha]t moves my bones.

– azaz nagyjából: „Barátom, Jézusra kérlek, ne ásd ki idezárt poraim; áldott legyen, aki nem nyúl e kövekhez, és átkozott, aki megmozdítja csontjaimat.” Ha belegondolunk, a feliratban semmi meglepő nincs, tulajdonképpen nem is egyéb, mint

¹ „To be knav'd out of our graves, to have our sculs made drinking-bowls, and our bones turned into Pipes, to delight and sport our Enemies, are Tragical abominations, escaped in burning Burials.” *Hydriotaphia, urne-buriall, or, a discourse of the sepulchrell urnes lately found in Norfolk.* By Thomas BROWNE D. of Physick, London, Printed for Hen. Brome at the signe of the Gun in Ivy-lane, 1658 (Wing B5154), Chapter 3, p. 48, sig. D8v.

az ittmaradók búcsúszavának, a „nyugodj békében”-nek a halott szájába adása, a hátrahagyottak kívánságának a halott saját magára vonatkozó végakarattá formálása. Hogy a sírfeliratot tanulságos lehet a szerzői szándék allegóriájaként olvasni, arra talán az utal a legvilágosabban, hogy Delia Bacon, aki a Shakespeare-életmű szerzőségét Francis Baconnak tulajdonító irányzat alapítója és főpapa volt, elgondolásának igazolása reményében szerette volna felnyittatni a sírt. Shakespeare szerzőségének intézményes stabilitását semmi sem mutatja jobban, mint hogy a sírfeliratban megfogalmazódni látszó végakaratot ma is tiszteletben tartják.

Hogyan válnak a régen kőbe vésett betűk ránk vonatkozó parancssá? Akarjuk-e, tudjuk-e, tudhatjuk-e a több száz éves halottak azon szándékait tisztelni, amelyeket nem eleve mi tulajdonítottunk nekik a prosopopoeia alakzatán keresztül? Van-e közünk hozzájuk, érdekelhet-e egyáltalán, mit mondanak? Ezekkel a kérdésekkel birkóznak a Nyusztay Iván által itt összeállított tanulmányok. Hogy e gyakran visszatérő kérdéseket az angol reneszánsz kutatói körében mi motiválja épp mostanában, annak részleges végiggondolásához a holtakkal való diskurálás közhelyének néhány előfordulását hívom segítségül.

2. *Mintha élnél*

John Donne betegségről szóló, a betegség kezdetétől a felépülésig vezető utat végigkísérő elmélkedéseit tartalmazó könyvecskéjében az ágyhoz kötöttséget azért mondja a halálnál is rosszabb állapotnak, mert:

A sírban szólhatok a köveken keresztül, a barátaim hangján, és az ő szeretetük által az emlékezetemnek szentelt szavak szólamán; Itt saját magam kísértete vagyok [...] Nyomorult és (bár mindenkinek sorsa, mégis) embertelen pozitúra ez: a sírban fekvést kényszerülök gyakorolni azzal, ahogy mozdulatlan fekszem, nem pedig Feltámadásomat, mert nem kelhetek fel.²

A halott a kőbe vésett feliraton keresztül, a feliratot olvasók hangján, és az emlékezés szavaiban szólal meg: ezzel szemben a beteg, mint élőhalott, önmaga kísérteteként meg van fosztva mind az evilági, az élők emlékezetében élhető halhatatlanság, mind pedig a hívek által remélhető, nem evilági öröklét ígéretétől. Donne, a Szent Pál székesegyház dékánja a földi élet és a halál kérdéseiről szólva gyakorlati folyamadott ahhoz, hogy a kettő paradox felcserélhetőségét tételezve utaljon

² „In the Graue I may speak thorough the stones, in the voice of my friends, and in the accents of those wordes, which their loue may afford my memory; Here I am mine owne Ghost [...] Miserable and (though common to all), inhuman posture where I must practise my lying in the graue, by lying still, and not practise my Resurrection, by rising any more.” JOHN DONNE, *DEVOTIONS VPON Emergent Occasions, and severall steps in my Sicknes*, London, Printed for Thomas Iones, 1624 (STC 7033), 45–46.

a rajtuk túl elterülő valóságra, csakúgy mint ahhoz, hogy a prédikációban hadrendbe állított alakzatok közé bevonjon a saját „személyes” sorsára tett utalásokat is. Így járt el akkor is, amikor a királyi udvarban már halálos betegen tartott utolsó, a *Halál Párviadala*³ címen megjelent prédikációját fehér halotti lepelbe öltözve mondta el, úgy, ahogy a székesegyházban álló síremlékszobra is megörökíti. A sírszobrászat csak ritkán, az úgynevezett *transi*-ábrázolásokon mutatja a halottakat úgy, ahogy sírjuk mélyén hever oszlásnak indult testük: a síremlékek általában inkább úgy ábrázolják a halottat, amint a ravatalon fekszenek, vagy úgy, mintha élnének, esetleg épp aludnának.⁴ Donne síremléke élő embert ábrázol, de ez az élő ember nem olyan, mintha élne: az alak nem fekszik ugyan, hanem áll (és ez esetben nem arról van szó, hogy maga a fekvő testet ábrázoló sírkő lenne felállítva: a figura a háttértől elválik, és a talpára nehezedik), ám halotti lepelbe van burkolózva. Él, és épp halottnak tettei magát. Maga Donne jeleníti meg önmagát halottként, és a síremlék ezt az önmegjelenítést használja fel arra, hogy a halottat úgy ábrázolja, mintha élne.⁵

A fentebb idézett passzusból kihallatszó kétségbeesés azonban sok más, hasonló szöveghellyel együtt egy olyan retorikai szerkezet része, amelyre a 17. században nem, vagy csak erős megszorításokkal vonatkozott az autobiográfia egyezménye. Azaz Donne e sorokat nem saját szenvedéseiről szóló beszámolóknak szánta, és közönsége sem így olvasta őket. Az egyes szám első személyű elmélkedések és imádságok szerzője ugyan kétségkívül John Donne, és ahhoz sem fér kétség, hogy saját tapasztalataiból indulnak ki, a szöveget rendeltetésének megfelelően használó olvasó mégsem pusztán egy bizonyos John Donne lelkiállapotról tudósító leírásokként tanulmányozza őket, hanem saját meditációinak kiindulásaként, a maga hangján, a maga életállapotára vonatkoztatva. Ami azt is jelenti, hogy az elmélkedések műfajfiktójának értelmében a szövegben megjelenő Donne már betegsége mélypontján sem önmaga megszólalásra képtelen kísértete, hanem a *prosopopoeia* önbehelyettesítő alakzatának köszönhetően máris mintegy a sírból, a mások hangján megszólaló halott, akinek számára e halálában mások privát elmélkedéseinek céljára kisajátított szavai mintegy evilági feltámadást biztosítanak.

³ *Deaths duell, or, A consolation to the soule, against the dying life, and living death of the body. Deliuered in a sermon at White Hall, before the Kings Maiesty, in the beginning of Lent, 1630. By that late learned and reuerend diuine, Iohn Donne, Dr. in Diuinity, & Deane of S. Pauls, London. Being his last sermon, and called by his Maieties houshold the doctors owne funerall sermon.* London, Printed by Thomas Harper, for Richard Redmer and Beniamin Fisher, and are to be sold at the signe of the Talbot in Alders-gate street, M.DC.XXXII (STC 7031).

⁴ Erwin PANOFSKY, *Tomb sculpture; four lectures on its changing aspects from ancient Egypt to Bernini*, New York, H.N. Abrams, c1964.

⁵ Az már valóban a véletlen műve, hogy ez az emlékmű az egyetlen, amely az 1666 szeptemberében leégett középkori katedrális síremlékei közül épségben megmaradt, és ma is látható a Wren által épített új székesegyház déli oldalkórusában.

A modern történeti tudományok szintén a holtak megszólaltatására törekszenek, ám a történetíró igyekezete mégis más, mint a Donne könyvecskéjét saját áhítatának szolgálatába állító olvasóé. A történetíró nem azért nyúl a múltbeli szövegekhez, hogy saját hangjának formát keressen, még ha szüksége is lesz a saját hangjára a múlt megszólaltatásához. Elbeszéléséből nem tüntetheti el saját érdekeltségeit: épp ellenkezőleg, kritikus vakfoltként, a múltról alkotott kép enyészpontjaként azok fogják elbeszélését egyáltalán lehetővé tenni. De a hivatása az, hogy az eddigieknél jobban tudja, mi történt. Ranke „wie es eigentlich gewesen”-jének reflektálatlanságán, a múlt efféle visszanyerésének lehetetlenségén gúnyolódni ma már közhelyszámba megy irodalmárkörökben, de el szoktuk felejtetni: a lehetetlenség felismerése (azaz végső soron annak tudása, amit Stanley Fish egyszer úgy fogalmazott meg, hogy bármit csinálunk, azt a helyet, amin éppen állunk, sosem láthatjuk, tehát nem tudjuk magunkat valamiféle olümposzi objektivitásba – vagy a metafora adta lehetőséget kihasználva: a talaj fölött szabadon lebegő kritikai helyzetbe – reflektálni) nem jelenti azt, hogy ez a törekvés ne különböztetné meg olvasásmódját másokétól. Hogy éppen mit értünk a múlt jobban tudásán – tehát hogy miben is áll szerintünk az a bizonyos „eigentlich” –, persze a pillanat, a szakma állapota és a történeti meggyőződések függvénye: de ebből még nem következik, hogy Donne kétségkívül autobiografikus indíttatású *Devotions upon emergent occasions* című munkáját ugyanúgy olvasná az, aki Donne világának, vagy akár Donne személyes életrajzának rekonstruálásához keres benne támpontokat – a nyolcadik elmélkedésből például megtudhatjuk, hogy még a király is elküldte a beteghez a saját orvosát –, mint az, aki saját betegségében lel támaszra benne. Ha lehet még az irodalmárnak sajátos, területét más humán tudományokétól megkülönböztető feladata, az nem utolsósorban talán az lenne, hogy e különféle olvasásmódok szövegbeli lehetőségfeltételeiről nyilatkozzon. És hagyja a holtakat nyugodni békében. Ám a kérdés éppen az, van-e még az irodalmárnak ilyen sajátos feladata?

3. A halottak szavajárása

A „historista” és a „prezentista” álláspontokban több a közös vonás, mint amennyit bármelyikük képes lenne elismerni magáról. Az irodalom történetével való foglalkozást egyikük a holtakkal, másikuk az élőkkel folytatott beszéd paradoxonaként érti, ám egyik fél sem gondolja nemhogy feladatának, de még lehetségesnek sem a múlt valamiféle „életben tartását”, vagyis azt, amit az angol nyelvű költészettörténet egyik meghatározó egyénisége, David Perkins szerint „általában a humaniorák tanulmányozása céljának” tartunk.⁶ Maga Perkins ezt a felfogást ama Stephen Greenblattéval szögezi szembe, akinek írásait általában az újhistorizmus

⁶ *Is Literary History Possible?*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1992, 185.

néven ismert kritikai beszédmód szinekdochéjának szokták tartani. Bár Terence Hawkes és David Kastan fentebb olvasható szövegeiből jól látható, mennyire különböző a historisták és a prezentisták viszonya Greenblatthoz, a vitapartnerek mégis mindketten az általa kijelölt vonatkoztatási rendszerben mozognak, egy olyan térben, amely a Perkins-féle, az irodalomtörténeti hagyományt folytonos jelenként elgondoló felfogáshoz képest egy más világegyetemet jelent. Éppen ez teszi érthetővé Greenblatt munkásságának hatalmas szimbolikus jelentőségét: miközben gyakorlatilag senki sem tartja már magát „újhistoricistának”, legfeljebb az újabb keletű historizmusok valamelyike képviselőjének, miközben szinte senki nem vitatkozik Greenblatt-tal, és még hivatkozni is csak mértékkel szoktunk rá, annak a kutatási területnek a körvonalait, amelyen belül a historizmus–prezentizmus vita is zajlik, a nyolcvanas években Greenblatt és az újhistorizmus jelölték ki.

Greenblatt emlékezetes, a holtakkal folytatott párbeszéd kezdeti célját felidéző könyvfelütése – „I began with the desire to speak with the dead” – nemcsak Greenblatt saját munkásságának maradt azóta is centrális motívuma (újabb könyve, a *Hamlet in Purgatory* nem utolsósorban épp a holtakkal folytatott beszédről szól), de a reneszánsz kutatásnak általában is. A mondatra nemcsak tanulmányok szövegén belül találunk utalásokat, de több újabb könyv felütése is rájátszik, olyan, a területet meghatározó toposznak mutarva, amelynek ismerete és idézhetősége magától értetődő.⁷ Az újhistorizmus sokat emlegetett alulteoretizáltságának következtében gyakran programadónak tekintett,⁸ bár az irányzatot csak nagyon részlegesen jellemző szöveg, amely Greenblatt *Shakespearean Negotiations* című könyvét vezeti be, korántsem jut egyértelmű konklúzióra a holtakkal folytatható dialógus lehetőségét illetően:

⁷ A legjobb a Jeffrey Mastené, akinek a könyve is a lehető legtöbbet hozza ki a rájátszásból: „It began with the desire to sleep with the dead”, de van pl. „I began with the desire to laugh with the dead” is. Jeffrey MASTEN, *Textual Intercourse: Collaboration, Authorship and Sexualities in Renaissance Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997; illetve Mary BLY, *Queer Virgins and Virgin Queens on the Early Modern Stage*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

⁸ Az újhistorizmust a német irodalomelmélet (gyakorta szintén meglehetősen heterogén) irányzataihoz vagy iskoláihoz hasonítani igyekvő hazai elméletcsináló rekonstrukciók általában az Aram Veese két szöveggyűjteményének előszavaiban felsorolt irányzatjellemzőket sorolják elő, vagy Greenblatt programadónak eladott, voltaképpen a nyolcvanas évek intézményes elméletigénye által kikényszerített szövegeit idézik. Az újhistorista gyakorlat, miközben jól felismerhető, nem ezeket a kényszeredett proklamációkat követi: ám az újhistorista kritika „elméletét” vagy az újhistorista szövegek „poétikáját” olyan hermeneutikai feladat lenne rekonstruálni, amelyre kevesen vállalkoznak: egyszerűbb úgy tenni, mintha a kiáltványok valósulnának meg bennük. A ronggyá olvasott bevezetések helyett akkor már hasznosabb lehet: Stephen GREENBLATT–Catherine GALLAGHER, *Practicing New Historicism*, Chicago, University of Chicago Press, 2000.

A holtakkal való beszédről álmodtam, és ezt az álmot még ma sem adom fel. A hibám az volt, hogy azt képzeltem, egy hangot fogok hallani: a másik hangját. Ha egyet akartam hallani, a halottak sok hangját kellett hallanom. És ha a másik hangját akartam hallani, a magamét kellett hallanom. A halottak beszéde nem magántulajdon, mint ahogy a magamé sem az.⁹

Ha van valami, ami e passzusban vitán fölüli áll, az az idézet utolsó mondata. Hogy a beszéd mennyire nem magántulajdon, arra ékes bizonyossággal szolgál, ahogyan a prezentista–historista vitában Greenblatt szövegét felhasználták, de az is, ahogy saját szövege megírásakor Greenblatt használta a múltbeli hangokat. Szövege elején, a múltba való belehallgatás kezdeti nehézségeiről szólva mintha a Donne által is használt hagyományra támaszkodna, amikor azt mondja: „Igaz, hogy csak a saját hangomat hallottam, de a saját hangom a halottak hangja volt, mert a halottak gondoskodtak róla, hogy szöveges nyomuk maradjon, és ezek a nyomok kihallatszanak az élők hangjaiból.”¹⁰ Donne köveken és barátokon keresztül megszólaló halottainak a hangját – Donne szöveges nyomok által közvetített hangját – hallani itt ki Greenblatt mondataiból.

A Greenblatt szavait színező, Greenblatt által kölcsönvett hangok közül azonban kiemelkedik még egy: az Elioté, a *Little Gidding*ből, felhívva a figyelmet a múlttal folytatott csevely nehézségeire.

And what the dead had no speech for, when living,
They can tell you, being dead: the communication
Of the dead is tongued with fire beyond the language of the living.¹¹

Greenblatt szövege úgy visszhangzik Eliot híres soraitól, hogy közben nyilvánvalóan átértelmezi őket. Eliot maga is erősen támaszkodik a halottak paradox beszédképességének, az evilági beszédet meghaladó közléseinek Donne által is képviselt hagyományára. E tradícióval szemben Greenblatt szekuláris holtidézése nem reméli (maximum vágyik rá, de nem hiszi), hogy lenne az élők nyelvén túli nyelv, hogy a halottakkal folytatott beszéd tűznyelvek módján túlmutathatna a két dialogizáló fél horizontján. Eliot számára az érintkezés a holtakkal időn és téren túlmutató tapasztalatokat tesz lehetővé:

⁹ „I had dreamed of speaking with the dead, and even now I do not abandon this dream. But the mistake was to imagine that I would hear a single voice, the voice of the other. If I wanted to hear one, I had to hear the many voices of the dead. And if I wanted to hear the voice of the other, I had to hear my own voice. The speech of the dead, like my own speech, is not private property.” Stephen GREENBLATT, *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley, University of California Press, 1988, 20.

¹⁰ GREENBLATT, 1.

¹¹ „És amire a holtaknak nem volt szavuk, amíg éltek, / El tudják mondani most, hogy halottak. A holtak közlési módja / A tűznyelveké, túltesz az élő beszéden.” (Vas István fordítása)

Here, the intersection of the timeless moment
Is England and nowhere. Never and always.¹²

Amikor Greenblatt megpróbálkozott azzal, hogy szóba elegyedjen a holtakkal, arra kellett rájönnie, hogy a beszélgetés ideje nem ez az időtlen pillanat, nem a soha és a mindig. Az egykori és mai emberek szavainak nincsen az időn kívül elhelyezkedő metszéspontja, és nincs olyan idő vagy hely sem, ahol az élők és a holtak akadálytalan dialógusba bocsátkozhatnának egymással. Greenblattot a maga halottaitól nem az élők és az örökkévalóság között húzódó határ választja el, hanem a történelmi idegenség szakadéka, amely viszont elég széles és elég visszhangot is ver ahhoz, hogy akadályozza a beszélgetést.

Mind a historista, mind a prezentista olvasat reduktívan értelmezi Greenblatt programadó mondatait. A Kastan-féle historizmus a hangsúlyt a passzusnak arra a részére helyezi, amely szerint a halottak hangját hallgatva nem egyet hallunk, hanem eleve mindig többet, hiszen a szövegek történeti értelmezésében mindig egyszerre jelen lévő, de egymástól világosan elkülöníthető diskurzusokkal és a szövegeket formáló, egymással vetélkedő (szerzői, patrónusi, kiadói, cenzori, olvasói stb.) szándékokkal találkozunk. A prezentista Hawkes viszont a holtak helyett az élőkkel kíván beszélgetni, és legjobb írásaiban azt mutatja be, hogy Shakespeare szövegei hogyan artikulálják és értelmezik a modernség világát. Egyik fél sem látszik törődni azzal, hogy Greenblatt szövegében a kettő még elválaszthatatlan egymástól. Azonban a vita legfőbb érdekessége talán nem is a kevésbé cizellált álláspontok közötti különbségekben, hanem az általuk megkérdőjelezetlenül hagyott előfeltevésekben rejlik. Ezek ugyanis felhívják a figyelmet a reneszánsz irodalom kutatását az angol-amerikai egyetemi világban ma meghatározó keretekre. A Greenblatt, Kastan, Hawkes és mások szövegeiben a reneszánszkutatás önreflexióját szolgáló figuratív nyelv implikációjánál maradva: a vita mindvégig akörül forog, hogy reneszánszkutatóként kivel beszélgessünk, kivel beszélgethetünk. Azaz teljes az egyetértés abban, hogy a cél valaki másnak, egy másik embernek vagy más embereknek a megértése, amihez az irodalmi szöveg esetleges és kényszerű közvetítésére szorulunk. Másképpen fogalmazva: az újabb (Greenblatt nyomdokain haladó) reneszánszkutatást a tárgyát övező kváziszakrális esztétikai aura elillanása határozza meg. Ennek továtűnése után a reneszánsz irodalom kutatása kulturális antropológiai feladattá válik.

¹² „Ez a metszéspontja az időtlen pillanatnak, / Anglia és a seholsem. A soha és a mindig.” (Vas István fordítása)

4. Korok és divatok

A reneszánsznak a modernitás kontinuumán kívülre kerülése az értelmezés szempontjából nem egyszerűen a hermeneutikailag áthidalandó távolság megnövekedését jelenti, hanem olyan megszakítottságot, ahol az esztétikai közvetítés már nem képes felülkerekedni a kulturális különbségen. Ezzel a tapasztalattal szorosan összefügg az, hogy az angol nyelvű reneszánszkutatás a nyolcvanas évek óta egyre világosabban mutatja az irodalomtudomány átértelmeződésének, a történet-tudományok felé húzó, egyfajta korszakorientált interdiszciplináris kultúrátudománnyá alakulásának tüneteit.

Az ókortudománnyal és a középkorászattal ez már korábban megtörtént. Az ókortudomány diszciplinárat összefogó egységének hazánkban is régóta élő hagyománya van, elég, ha csak Kerényi, vagy a ma aktív tudósok közül a legismertebbek, Szilágyi János György vagy Komoróczy Géza munkásságára gondolunk.¹³ Az antikvitásával szemben a középkor kutatása hagyományosan ugyan (a 18. század vége óta) betagozódik a (modern) nemzeti tudományoknak – irodalomtudomány, történettudomány, művészettörténet – a középkortól napjainkig tartó kontinuumot lefedő diszciplináris keretei közé: ám az antikvitáshoz némiképp hasonlóan a középkor is gyakran játssza egy olyan más világ, *mundus alter* szerepét, amely nemcsak megelőzi, de opponálja korunkat, hiszen a középkort éppen mint ilyen más világot, a modernitás formájában újjászülető antikvitás ellenpólusát találták ki. Petrarca, Novalis és Henry Adams számára egyaránt ilyen korszak- és kultúrafogalmat jelentett a középkor, függetlenül attól, hogy sötét korként vagy a modernitás nosztalgikus-ideális alternatívájaként értették.¹⁴ A középkor idegenségének tudata komoly diszciplináris következményekkel jár. Ha a modern Nyugat számára a középkor a nyelvi, vallási, területi stb. folytonosságok ellenére is másik kultúra (olyan értelemben, ahogy mondjuk a 19. századi Európához képest a kortárs Kína is egy másik kultúra volt), akkor a középkorral nem lehet a modern kultúrátudományok által kijelölt keretek között foglalkozni, mert ezek a keretek a modernitás viszonyait tükrözik, azokat vetítik rá a kutatás tárgyára. A középkori irodalom és művészetek kulturalista felfogása a korszak radikális alteritásának hallgatolagos feltételezéséből indul ki, és ebből arra következtet, hogy a közép-

¹³ Hogy a tudomány művelésében megmutatkozó egységet az intézményrendszer hogyan nem képes befogadni, megemészteni, arról lásd legutóbb Németh György megjegyzéseit a SZILÁGYI János György, *Szírénzene. Ókortudományi tanulmányok* (Bp., Osiris, 2005) című gyűjteményes kötetéről írott ismertetése elején: *Az idő bölcsessége*, Holmi, 17 (2005. november), 1438–1443, illetve Szilágyi kötetét.

¹⁴ Theodor E. MOMMSEN, *Petrarch's conception of the 'Dark Ages'*, in *Speculum*, 17 (1942), 226–242; NOVALIS, *A kereszténység, avagy Európa. Töredék 1799-ből*, ford. Horváth Géza, in *Magyar Filozófiai Szemle*, 35 (1991), 625–642; Paul FREEDMAN és Gabrielle M. SPIEGEL, *Medievalisms Old and New: The Rediscovery of Alterity in North American Medieval Studies* in *The American Historical Review*, 103 (1998), 677–704, 681.

kori tudomány, művészet, irodalom és társadalom története nem tanulmányozható sikerrel egymástól függetlenül.¹⁵ Ez a felfogás napjainkra a középkorkutatás olyan önálló diszciplínává válását eredményezte, amely a humaniorákra nehezedő külső nyomás ellenére az intézményesülés jeleit mutatja, korszakspecifikus interdiszciplináris kutatási projektekkel, doktori programokkal, sőt önálló tanszékekkel, mint nálunk Budapesten a CEU-n is.

A tendencia, hogy egy korszak irodalmának kutatása helyett egyre inkább a korszak „kultúráját” kutatják azok, akik még ilyesmire adják a fejüket, egyre általánosabban igaz minden korszakra (logikusnak tűnik a feltételezés, hogy általánosan igaz mindenütt, ahol valaki egy „korszak” kutatását tekintheti feladatának), ám az angol reneszánsz irodalom értelmezését mára egyértelműen ez az irányzat határozza meg. Ami azt jelenti, hogy az (angol) irodalom tanszékeken belül végzett reneszánsz-stúdiók tulajdonképpen a medievisztikához hasonló interdiszciplináris projektté váltak, bár az intézményesülés még messze nem tart ott, mint a középkorkutatásé.¹⁶ De ha a tanszéki keretek fenntartják is az irodalomtudomány intézményes egységét, a kutatás világa másról árulkodik: a reneszánszkutatók többségének frusztrációja ma már nem az, hogy miért csak olyan ritkán sikerül hasznos beszélgetésbe elegendniük a viktoriánus irodalom kutatóival, vagy hogy vajon miért olyan kevés (szinte nulla) a közös projekt a kortárs irodalom kutatóival,¹⁷ hanem az, hogy miért nem sikerül gyakrabban együttműködniük a kora újkor történészeivel vagy művészettörténészeivel. Ma a reneszánszt az újabb irodalmaktól elválasztó határvonal a legtöbb irodalmár számára természeti tény: a történeti periódus vizsgálatát keresztül-kasul szabdaló diszciplináris határok viszont gyakran esetlegesnek tűnnek. Ne feledjük, nem mindig volt ez így: a huszadik század első felében a reneszánsz angol irodalom szerves, sőt centrális része volt annak az összefüggő, a kortárs modernizmust is magába foglaló irodalmi kánonnak, amelyet olyan kritikusok és irodalomtudósok munkásságából rekonstruálhatunk, mint T. S. Eliot, F. R. Leavis vagy Cleanth Brooks. Ez a kontinuum a mai állapotokra már aligha jellemző. Ennek csak egyik jele az, hogy az irodalmi vagy kulturális modernitás eredetét a modernitással foglalkozók manapság már nem a 16–17. században keresik, mint tette például nagy manierizmus-könyvében Hauser Arnold, vagy a 16–17. századi irodalomról szóló esszéiben

¹⁵ Természetesen voltak és vannak, akik szerint ez igenis lehetséges: a fentiekben pusztán a ma dominánsnak tűnő paradigma karikatúrisztikus vázlatát adom.

¹⁶ A medievisztikához hasonló interdiszciplináris intézményesülés elsődleges akadályja a nyelv lehet: a középkorral ellentétben az angol reneszánsz irodalma és kultúrája már döntően vernakuláris jellegű, ami az interdiszciplinaritás nemzeti kereteken túlmutató értelmezését erősen megnehezíti.

¹⁷ Itt a nemzetközi (tehát az amerikai egyetemi világ által dominált) anglisztika állapotairól beszélek. A magyar irodalomtudomány mutatja ugyan a bomlás tüneteit, ám – nem utolsósorban a hermeneutikai és strukturalista-posztstrukturalista háttérű tudósoknak a kulturalista fordulattal szemben tanúsított ellenállása következtében – a távoli korszakok kutatóinak egy része továbbra is képes termékeny dialógusban maradni a modern irodalom kritikusaival.

Eliot,¹⁸ hanem a 18.-ban, sőt a 19.-ben. Abban a korszakrendszerben, amely a középkor–újkor oppozícióra épült, a kora újkor, a reneszánsz természetszerűleg volt a modern világ origója, kitüntetett fontosságú része. A 19. század óta eltelt időben azonban a középkor utáni történelem tovább tagolódott, és a 20. század végén már korántsem volt egyértelmű, hogy világunk főbb jellegzetességei valóban a reneszánsz (avagy kora újkor) közegében jelentkeztek volna először. Bár a korszakhatár revíziójára mindkét irányban történtek kísérletek, a végeredmény mára világos: nem a késő középkor emelkedett be a modernitás kontinuumába (ahogy azt a század első felében például Hajnal István és Charles H. Haskins törekvései sugallták volna),¹⁹ hanem a reneszánsz világának alteritása vált mindinkább közhellyé a történészek, irodalom- és kultúrakutatók számára.²⁰

Greenblatt érzékenyen egyensúlyozó prózája a megszakítottságnak ezt a tapasztalatát úgy tudta az elemzés hajtóerejévé tenni, hogy közben mind a megszakítottság kérdését, mind pedig az esztétikai aura problémáját nyitott kritikai problémaként kezelte. Az „újhistorizmus” ellenállása a formális elméletre történő redukálhatósággal szemben talán arra is visszavezethető, hogy az irányzat jelesebb művelői, felmérve a történeti interpretáció szekularizálásának, az esztétikai és kanonikus szféra védőburkából való kibontásának aligha túlbecsülhető konzekvenciáit, egész egyszerűen megtagadták az explicit számvetést e kérdéssel. A feloldatlan feszültség azonban hosszú távon bajosan lett volna a kritikai szövegek keretein belül tartható. Ennek alapvetően az intézményes nyomás az oka: a mezei disszertációíró nem tudja olyan szépen kivédeni a múlttal folytatható dialógus lehetőségére és tétjére vonatkozó kérdéseket, mint Greenblatt elegánsan sokértelmű konklúziójú szövegei tették. Egy disszertációnak nem lezárhatatlan interpretációelméleti kérdésekre, hanem használható módszertani keretre van szüksége: ennek megteremtéséhez pedig egyértelmű, világos és lehetőleg minél egyszerűbb módon kell feloldani a klasszikus újhistorizmus dilemmáját. Választani kell. Az egyetemi képzésben és álláspiacon egyre átjárhatatlanabb korszakhatárok közé szoruló, egyre kíméletlenebbül professzionalizálódó irodalmárok számára a historizmus jelent könnyen elsajátítható megoldást. A Hawkes-féle prezentizmus ezzel szemben a reneszánszkutatásnak a mai kultúra világában érvényesíthető kritikai potenciálját igyekszik fenntartani – ám ő sem képes arra, hogy áthidalja a reneszánsz és irodalomtörténeti jelen közötti diszciplináris folytonosság de facto megszűnését, sőt meg sem próbálkozik ilyesmivel.²¹

¹⁸ Erről lásd TAKÁCS Ferenc kitérő könyvét: *T. S. Eliot a költői nyelvhasználatról*, Bp., Akadémiai, 1978; az angol nyelvű eredeti: *T. S. Eliot and the language of poetry*, Bp., Akadémiai, 1989.

¹⁹ Haskinsszal kapcsolatban lásd FREEDMAN és SPIEGEL, 682–685, ill. Charles H. HASKINS, *The Renaissance of the Twelfth century*, Cambridge, Harvard University Press, 1927.

²⁰ Susan C. KARANT-NUNN, *Changing One's Mind: Transformations in Reformation History from a Germanist's Perspective*, in *Renaissance Quarterly*, 58, 2005, 1101–1127, 1126–1127.

²¹ Egy harmadik, a fenti elnagyolt sémából – csekélyebb súlya okán – kimaradt tendencia továbbra is a modernség kulturális jelenségeinek kora újkori eredetét igyekszik bizonygatni, tulajdonképpen 20. század közepi szociológiai és kultúraelméleti pozíciók gyenge felfrissítésével.

5. Hol áll a fejem

Sir Thomas Browne nem hamvasztatta magát, és (igaz keresztyén lévén) az urna hiú menedéke helyett az üdvözülésbe vetette bizodalját, ahogy azt már a *Hydriotaphia* végén is tanácsolta olvasójának. A norwichi St. Peter Mancroft templomban nyugvó koporsója 1840 augusztusában egy új sírbolt kialakításán végzett munkálatok során megsérült. A sírásó egy óvatlan pillanatban kiemelte belőle a koponyát, és aztán feltehetőleg eladta valakinek. A tulajdonos 1845-ben a Norfolk and Norwich Hospital múzeumára hagyta, ahonnan az egyházközségnek csak 1922-ben sikerült azt visszaszereznie, hogy a többi csont mellé visszatemessék. A koponya újratemetéséért folytatott sajtóhadjáratban nagy szerepet kaptak a *Hydriotaphiá*-ból citált passzusok: Browne koponyájának visszatemetését így Browne akarátának teljesüléseként ünnepelehték a derék norwichiak. Hetven év elmúltával egy, a városban élő német író egy régi *Encyclopaedia Britannicá*ban olvasott a koponya előkerüléséről. Arról mit sem sejtett, hogy forrásának szavatossági ideje már rég lejárt, és a koponyát azóta újratemették. Amikor a kórházban az intézmény múzeuma és a tudomása szerint abban őrzött koponya iránt érdeklődött, válasz helyett csak megrökönyödött pillantásokat kapott. A rég megszűnt múzeumról ekkor már senki nem is tudott, arra pedig végképp nem emlékeztek a helybeliek, hogy hová is tették a város nagy szülöttének fejét.²²

Nem kétséges, hogy kötelességünk odafigyelni a halottak hangjára, kihallanunk a szavaikat a magunké mögül. De arra már semmi garancia, hogy a saját hangunkon hozzánk szóló mormolásukat hallgatva nem nyom-e el minket a buzgóság. És lehet, hogy a végén mégiscsak a csontjuktól készült furulyával leszünk kénytelenek ébren tartani magunkat.

²² W. G. SEBALD, *Die Ringe des Saturn: Eine englische Wallfahrt*, Frankfurt am Main, Eichborn, 1995, 17–19. Thomas Browne koponyájáról részletesebben lásd Howard MARCHITELLO, *Narrative and meaning in early modern England: Browne's skull and other histories*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 124–188, különösen 135skk.

Műhely

SERESS ÁKOS

„A többi néma csend”

Figuralitás és a horizontok dekonstrukciója a *Hamlet*ben

Shakespeare is saját mitológiai kört teremtett magának, nemcsak nemzete történelmének anyagából, hanem egyszersmind saját kora és népe szokásaiból. *Shakespeare* világa, függetlenül műveinek sokrétű gazdagságától, mégiscsak Egyetlen világ: bárhol nézzük is, *Shakespeare* mindenütt egy és ugyanaz, s ha szemléletünk gyökeréig átítatott bennünket, akkor valamennyi művében a sajátos *shakespeare-i* talajt érezzük magunk alatt.

Schelling

Bár a *Hamlet*et mindig széles befogadói közönség próbálta és próbálja újraolvasni, s így számtalan tanulmány, esszé, könyv született, kétségtelenül rengeteg kérdést, problémát fogalmazhatunk meg ma is e művel kapcsolatban. Bizonyítja ezt, hogy a kortárs elméletek is gyakran alkalmazzák interpretációs technikájukat *Shakespeare* drámájára: több pszichoanalitikus, gender, újhistorikus, posztkoloniális olvasat értelmezi a huszonegyedik század emberi, társadalmi, filozófiai problémái felől a darabot. Az természetes, hogy minden kornak megvan a maga *Hamlet-képe* és az sem meglepő, hogy ezek a képek különböznek egymástól; egy irodalmi szöveg elemzésekor ugyanis mindig maradnak foltok, melyek az elemző vakságát bizonyíthatnák (DE MAN, 1994). Azonban itt nem egyszerűen különbségekről van szó: az olvasatok gyakran kerülnek szembe egymással, ellentmondó következtetésekre jutva, s ez nem magyarázható csupán az elvárési horizont folyamatos változásával.

Ahogy Marjorie Garber is írja „a *Hamlet* nemcsak egy titokról szól, hanem maga is titokzatos” (GARBER, 1994, 299); tulajdonképpen nemcsak a dráma témája, hanem maga a szöveg is egy olyan rejtélyes „bűntett”, melynek felderítésekor az olvasó-detektív mindig szembesül azzal a problémával, hogy a bizonyítékok cáfolják egymást, így a nyomozást mindig máshonnan és máshogyan kell elkezdeni.

„Légy hű önmagadhoz?” avagy a jellem meghatározásának problémái

Schelling kijelentéseire hasonló megállapításokkal, melyek miszticizálják az angol költőt és életművét, sokszor találkozunk a drámákról szóló elemzésekben. Legtöbbször ugyanis az a kritika tétje, hogy sikerül-e ezt a „mitológiai kört” megfejteni, s a „*shakespeare-i* talajon” állva választ adni arra a kérdésre, hogy mi *Shakespeare* titka (LINGS, 1995). Ennek a módszernek legfőbb kulcsa a *jellem* vagy *karakter* fo-

galmának használata, vagyis hogy a szereplő alaptulajdonságát meghatározva, a mű által felvetett összes kérdést és problémát egyetlen válaszban oldják fel. A jellem illetve karakter fogalmakat a továbbiakban szinonimaként fogom használni. Ennek oka az, hogy ha Arisztotelész és Hegel műveinek angol és magyar fordításait megvizsgáljuk, láthatjuk, hogy ugyanazt a fogalmat az angol szakirodalom karakternek (*character*), míg a magyar jellemnek nevezi.

Az viszont, hogy Hamlet jelleméről ilyen „mérhetetlenül sok vélemény” (BÉCSY, 2001) hangozhat el – s mint ahogy arról később szó lesz, ezek a vélemények gyakran ellentmondanak egymásnak –, mutatja, hogy az interpretációk origójának választott terminus több szempontból is problémás. Nehézséget okoz a fogalom egyértelmű definiálása, hiszen a különböző korok drámaelméleti-kritikai művei, nem a karakter konzisztenciájára, sokkal inkább ellentmondásaira mutatnak rá. Jelenthet a jellem egy pszichológiai komplex, autonóm rendszert, vagy inkább csak egy osztályt illetve jelölőt, mely a szereplők csoportosítására, megjelölésére szolgál. Arisztotelész *éthosz* fogalma ez utóbbihoz áll közelebb; mint, ahogy azt Fuchs is megjegyzi, a jellem Arisztotelésznél a „cselekvések összességét jelenti, s nem azt a belső embert, melyet ma selfként ismerünk” (FUCHS, 1996, 34). A *Poétika* szerint, az emberek „a jellemeiket cselekvés végett foglalják magukban” (ARISZTOTELÉSZ, 1997, 36), tehát a jellem nem autonóm, sokkal inkább a tettek által körvonalazott és megteremtett struktúra, mely így természetesen a viselkedést meghatározó szokásrendszerektől, gondolkodástól függ. Éppen ezért, a tragédiát alkotó elemek közül nem a karakter, hanem a cselekmény a legfontosabb, hiszen ez utóbbi határozza meg az elsőt: „cselekvéseink körülményeit kell vizsgálat tárgyává tennünk, éspedig arra nézve, hogy miként kell őket végrehajtani [...] ezek döntően befolyásolják azt is, hogy lelki alkatunk milyenné válik” (ARISZTOTELÉSZ, 1971, 1103b, 2).

Az a diskurzus tehát, mely alapján a görög filozófus a dramatikus jellemet meghatározta, a karaktert „jellegbeli sajátságának” (maga az *éthosz* is ezt jelenti), tipikus beszéd- vagy viselkedésmódnak tekinti. Nem belső individuumról van szó, mely megteremti önnön világát, tehát „nincs mélyebb valóság a maszkok mögött” (BELFIORE, 1992, 91). Ezzel szemben azonban létezik egy másik diskurzus is, mely a karaktert már autonóm, komplex, az egyén belső világát leíró struktúrájának tekinti. A *Hamlet* self-meghatározásai is jól érzékeltetik azt a problémát, melyet a két diskurzus párhuzamos jelenléte okoz; Polonius a következő tanácsot adja fiának: „This above all: to thine own self to be true” (Arany fordításában: „Mindenek fölött / Légy hű önmagadhoz”, I. 3.). Látszólag a self itt a belső, autentikus embert

¹ Érdekes, hogy Polonius tanácsai alapvetően ellentétesek ezzel az utolsó mondattal. Laertestől azt kívánja apja, hogy az udvari embert meghatározó szokásrendszert kövesse, eszerint szeressen barátokat, adjon kölcsönt stb., tehát egyáltalán nem önmagához, hanem a Castiglioni által is ábrázolt elvekhez legyen hű. Az utolsó tanács azonban véleményem szerint fölülírja a többit, hiszen „mindenek fölött” érvényes, így az adott diskurzus által helyesnek vélt cselekedetek felől definiált jellemmel szemben, a belső ember megjelenésének lehetünk tanúi.

jelenti, az önzonosságra törekvő, konzisztens jellemet.¹ Ám néhány sorral lejjebb, Opheliának már a következőt mondja apja: „You do not understand yourself so clearly / As it behoves my daughter an your honour” („Nem érted oly tisztán magad, miképp / Lányomhoz illik, és becsületedhez”). Polonius szerint lánya akkor értené meg magát, ha elfogadná a számára felkínált lehetőségeket és szabályokat, s nem akarná azokat meghaladni. Szó sincs itt már interioritásról, a *self* ebben a kontextusban csak a társadalom által determinált szerep, melyet kizárólag a helyes cselekvés tehet konzisztenssé (LEE, 2000, 158–161).

A jellemalkotó diskurzusok „összecsapására”, a Shakespeare-recepcióban lezajlott „karakterháború” során került sor; Thomas Rymer *The Tragedies of the Last Age Consider'd and Examined by the Practice of the Anciens, and by Common Sense of all Ages* című 1677-ben megjelent művében elítéli az Erzsébet-kori drámairodalmat, mivel azok cselekménye – mely szerinte is a tragédia lelke – túl erőszakos. Rymer emellett megjegyzi, hogy a karakter nem individualizmust, hanem csupán egy osztályt jelöl, mely a meséhez képest másodlagos. A támadásra először John Dryden válaszolt, aki Shakespeare-t pont jellemalkotó tehetsége miatt tartotta nagyobbknak az antikoknál. Dryden számára a karakter az, ami megkülönbözteti az egyik embert a másiktól, s így már az egyéniséget illetve önzonosságot feltételez. Ezt követően Alexander Pope, Shakespeare műveinek 1725-ös kiadása előszavában leszögezi, hogy az angol költő által megrajzolt szereplők épp annyira individuálisak, mintha a természetből vagy az életből vették volna ki őket (LEE, 2000, 104–109). Végül száz évvel később Hegel lesz az, aki megnevezi ezt a diskurzust, hiszen szembehelyezkedve az arisztoteliánus nézetekkel, már a karaktert tekinti a tragédia lelkének. A szereplők itt nem csupán maszkok, hanem valóságos személyiségek utánezatai, számára a „drámai egyén” eleven, „kész totalitás[...], amelynek érzülete és jelleme egyezik céljával és cselekvésével”. A beszéd és cselekvés forrása tehát az „átható egyéniség, amelyből minden különös szó, az érületnek, tettek és viselkedési módnak minden egyes vonása fakad” (HEGEL, 1980, 383). Látható, hogy a hegeliánus kritika már pszichológiai komplexitást feltételez a drámai szereplők megformáltságában, mely a cselekmény s a mű jelentésének forrása is egyben.

A figura

Azt, hogy ugyanazon szereplőről a karakterkritika ellentmondó olvasatokat produkált, a jellemről alkotott eltérő diskurzusokkal magyarázhatjuk. Shakespeare művének recepciótörténetében azonban nemcsak az a probléma merült fel, hogy a kritikusok egymással szemben foglalják el pozícióikat, hanem, hogy maga a szöveg ellenáll ennek az elemzési stratégiának: Hamlet karaktere következetlennek, ellentmondásosnak bizonyult. Nem célom bemutatni, hogy hányan, hányfélet írtak már a *Hamletről*, többek között azért nem, mert az erről a drámáról írt tudományos munkák bibliográfiája „kétszer olyan vastag, mint a varsói telefonkönyv” (KOTT, 1970, 71), illetve 1935-ig több mint kétezer cikk és könyv jelent meg

e témáról (A. A. RAVEN, 1936, illetve BRADSHAW, 1987), s lehetetlen, hogy minden koncepciót, megállapítást részletesen elemezzek. Másrészt P. Müller Péter illetve Hankiss Elemér művei részletesen tárgyalják a *Hamlet*- és Shakespeare-recepció főbb állomásait (P. MÜLLER, 2004; HANKISS, 1995). Ezekből az elemzésekből kiderül, hogy a dráma valóban „túltölti az interpretációs rendszert” (SIENFIELD, 2004, 67). Hasonló dologról olvashatunk A. C. Bradley könyvében: „Hamlet jellemének valamely felfogását egyetlen módon lehetne bizonyítani, már ha van ilyen mód, ha megmutatjuk, hogy ez, és csak ez a felfogás ad magyarázatot a dráma szövege által kínált minden releváns tényre. Egy ilyen bizonyítás itt nyilván lehetetlen volna még akkor is, ha biztos volnék minden tény értelmezésében.” (BRADLEY, 2001, 154).

T. S. Eliot Shakespeare drámáját már „művészi fiaskó”-nak nevezte, mivel a főszereplő jellemét diszkontinuusnak illetve inkonzisztensnek ítélte, s mivel az általa képviselt elemzői stratégia „a *Hamletet* olyan fogalmakra szűkítené le, melyeket az ész felfoghat” (FERGUSON, 1986, 133). A Hamlet jellemét elemző olvasói magatartásnak az utolsó dőfést talán Lev Vigotszkij kijelentése adhatja meg, mely szerint „a főhősnek nincs semmilyen jelleme” és „a jellem pontossága csupán az olvasó képzetében létezik” (VIGOTSKIJ, 1968, 282). Ehhez hasonlóan Terry Eagleton jegyzi meg, hogy Hamlet, akárcsak Jago, „nem az ami”, ám míg ez az utóbbinál feltételezhető, hogy a kijelentés egy rejtett, belső identitásra utal, mely a külvilág számára hozzáférhetetlen, addig a dán királyfi esetében már minden egyéniség tagadását jelenti (EAGLETON, 1986, 72). Mindezek a megállapítások arra ösztönözhetnek, hogy másfajta elemzési stratégiát használjunk.

A szereplők jellemével való foglalkozás tehát felveti azt a problémát, hogy a szövegek használata „gyakran nem elég kontrollált”, vagyis hogy az értelmezés „allegorézisbe fullad” (KÉKESI, 1998, 41). Az eszencialista nézőpontot támadó elméletek mind sekélyességgel vagy túlintertéppel vádolják a karakterkritika képviselőit, s mint ahogy ezt láttuk is, alapos okuk van erre. A megtámadott irodalomtörténészek közül is sokan felismerték az általuk használt interpretációs stratégia problémáit; Bert O. States például a karakterkritika reformjára törekszik azzal, hogy megkülönböztet tipológián alapuló „hard” és „soft” irányzatot (STATES, 1992). Magát az utóbbihoz sorolja, mivel számára a szereplő jellegzetes tulajdonságai építik fel a karaktert, ami nem a valóságos jellem reprezentációja, hanem kizárólag kitalált, irodalmi forma. Azonban States nézőpontja is több szempontból problematikus, hiszen kérdés, hogy mit nevezhetünk jellemző tulajdonságnak az olyan drámák esetében, ahol a szerzői instrukció csak kevés esetben számol be a szereplő fizikumáról vagy megjelenéséről. Ugyanakkor, a szereplő által végrehajtott cselekvés vagy beszédstílus alapján, az egy adott jellemvonás meghatározására tett kísérlet visszavezethet az arisztotelészi nézetekhez és azok apóriáihoz. Ezenkívül nem világos, hogy mi a különbség a valós karakter reprezentációja és az irodalmi, imaginárius jellem között, s hogy mennyiben lehetséges ez a dichotomikus látásmód, melyet States használ.

A posztsztrukturalista irányzatok tehát mindent megtesznek azért, hogy megingassák a karakterkritika önmagába vetett bizalmát. Az újhistorizmus már az auto-

nóm szubjektum, az autentikus én létezésébe vetett hitet kérdőjelezi meg azzal, hogy a személyiséget egy, a különböző politikai és kulturális diskurzusok metszéspontjában létrejövő entitásnak gondolja.² Az ilyen és ehhez hasonló elgondolások alapja részben a foucault-i filozófia, mely az Ember haláláról beszél, a „kint” és „bent” elválasztását tagadó pszichoanalitikus nézetek, s talán az orientalizmus is, hiszen Fuchs is megjegyzi a karakter haláláról írt könyvének előszavában, hogy ötletét a posztszukturalista elméletek mellett a buddhizmus *anatta*-tanítása befolyásolta. Egyes irodalomtörténészek a karakter mint az önazonosságot hirdető struktúra eltörlését követelik (GOLDBERG, 1985, 118); mások, mint például Sienfield is, bár elismerik a szubjektum önalkotásának dekonstrukcióját, a karakter teljes eltörlését radikálisnak tartván, megpróbálják azt újradefiniálni. E dolgozat kizárólag drámaelméleti illetve interpretációs kategóriaként kezeli a karaktert, így nem célja bemutatni, sem értékelni a szubjektumról szóló elméleteket. A *Hamlet* szövegének újraolvasásakor azonban én is a karakter mellőzésére teszek kísérletet, helyette a Kékesi Kun Árpád által bevezetett *figura* fogalmát használom.

A figurák „csak egyes jelenetekben adottak a számunkra, és nem pszichéjük vagy intellektusuk nyilatkozik meg a beszédük vagy tetteik révén, hanem beszédaktusaik csupán nyelvileg manifesztálódó tudattartalomnak tekinthetők. Nem léteznek tehát dramatikus jellemelek, csak olyan figurák, akiknek nyelvi megnyilatkozásai egységes karakterre soha össze nem álló tudattartalmak megjelenési formái” (KÉKESI, 1998, 46). Erich Auerbach a terminusról írva állapítja meg, hogy a figura „ugyanabból a tőből fakad, mint fingere, ficator és effigies, eredete szerint azt jelenti, hogy »plastikus képződmény« és először Terentiusnál szerepel” (AUERBACH, 1998, 20). Auerbach a szó eredetéként Arisztotelész *szkbéma* fogalmát jelöli meg, ám ez görög terminus rendkívül széles területen elterjedt, így a figura, később a plasztikusság mellett jelentett grammatikai, retorikai, logikai, matematikai, zenei stb. formákat is. A drámaelemzés során visszatérnék a „plastikus képződmény” meghatározáshoz, s a figurát lucretiusi értelemben használnánk, aki a terminust „lényeges átmenet”-ként határozta meg „alak és utánezata, ősképz és képmás között” (AUERBACH, 1998, 20). Természetesen a figura szó Paul de Man elméletének e diskurzusba történő bevonását is megköveteli. *Az olvasás allegóriáiban* de Man a nietzschei filozófia radikalizálására tesz kísérletet azzal, hogy a nyelvet alapvetően figurális illetve retorikai természetűnek tartja (DE MAN, 1979, 105). Eszerint a referencialitás csak illúzió, hiszen a nyelvben a jelölő nem képes egyértelműen birtokba venni, illetve felmutatni a jelöltet. Paul de Man magát a nyelvet is egyfajta figurának tartja, mely nem azonos a valósággal, a „dologgal”, csak annak néma reprezentációja (DE MAN, 1997, 105). Ugyanakkor a dramatikus szövegek szereplői is nyelvi struktúrák, melyek a szöveg szupplementaritásában átalakulnak, kie-

² Persze érdemes lenne foglalkozni azzal a kérdéssel is, hogy ez a felfogás mennyiben hasonlít ahhoz, ahogy Arisztotelész értelmezi a karaktert. Ugyanis egy cselekvés, így az azt végző ember is, mindig az adott kultúra nézőpontjából minősíthető.

gészülnek, s így nincs értelme jellemet tulajdonítani nekik. Egy lehetséges elemzés tehát bemutathatja azt is, hogy a különböző jelenetek során a figura hányféle nézőpontból válik értelmezhetővé, illetve hogy ez a plasztikus képződmény hányféle különböző alakot vehet fel a mű során. Egy ilyen elemzés feltárhatja a jellem diszkontinuitását, a lehetséges olvasatok sokszínűségét és, mint ahogy azt Kékesi Kun is teszi, a szereplővel kapcsolatos nézőpontváltásokat. E dolgozat azonban más stratégiát követ: célja sokkal inkább azon erővonalak (horizontok) vizsgálata, melyek az egyes figurák pozícióját kijelölik a műben, illetve azoknak a problémáknak a vizsgálata, melyek a különböző alakváltások okai lehetnek.

A dán udvar és Wittenberg horizontja

Ha tehát Hamletnek nem tulajdonítunk jellemet, s így az elemzés már nem a szereplő belső világára koncentrál, lehetőség nyílik arra, hogy más szemszögből vizsgáljuk meg a felmerülő problémákat. Érdekes, hogy a főszereplő már első megjelenésekor, az alapszituációban határozottan szemben áll a többi szereplővel. Ennek oka kereshető abban is, hogy Hamlet alakjában egy olyan horizont körvonalazódik, mely a figurának a többi szereplőtől eltérő tudatot biztosít. Ezt az eltérést, mint ahogy arra Hankiss Elemér is rámutatott, a legtöbb Shakespeare-elemzés megragadja: „[...] lépten-nyomon e határhelyzet, e két világ közti lebegés élményére bukkan az ember a XX. századi Shakespeare kritikában.” (HANKISS, 1965, 149) A „két világot” azonban gyakran a középkorral illetve a reneszánszszal azonosítják,³ ami legalább akkora eltérésre ad okot, mint a jellem használata. Bár a továbbiakban én is kitérnék arra az ellentétre, ami ezek között a világek között fennáll, a középkori és reneszánsz jelzőket nem használnám; helyette wittenbergi és a vele szemben álló dán udvar horizontjáról beszélnék.⁴ Az ok, amiért a főszereplő tudatát meghatározó horizontot „wittenberginek” nevezem, az, hogy a második színben megtudjuk: Hamlet Wittenbergben tanult az egyetemen, s innen is érkezett Helsingörbe. Ezt az egyetemet pedig tekinthetjük a korszakban paradigmaváltónak számító eszmék központjának; erről tanúskodik maga a Faust-legendája is. A wittenbergi egyetem professzorával kapcsolatban szöveghiedelmek

³ Garber is ezt teszi, mikor Hamlet versét elemzi, Jacqueline Rose pedig a nőiesség felfedése miatt tekinti Hamletet reneszánsz embernek (ROSE, 1985, 113).

⁴ Természetesen ez nem azt jelenti, hogy nem ismernénk el a műnek azon jellemzőit, melyek e két művelődéstörténeti korszakra utalnak: az általunk wittenberginek nevezett horizont sok rokon vonást mutat a reneszánszszal csakúgy, mint a dán horizont a középkor vallásos gondolkodásával. Azonban nem lenne szerencsés, hogyha azokat a struktúrákat, melyek alapján a horizontokat elválasztjuk egymástól a középkornak vagy a reneszánsznak tulajdonítanánk. Például a szellemekben való hit nem egyszerűen középkori vonás, hisz a reneszánszban is találunk erre példát.

rámutatnak arra, hogy a pogánynak tartott ókori tudományok revitalizációját az akkori világnézet mivel nem értette, hajlamos volt mágiának, sátánizmusnak minősíteni. Opheliának írt versében Hamlet is egy paradigmaváltó eszmére, a kopernikuszi világrépre utal:

Doubt thou the stars are fire
Doubt that the sun doth move
Doubt truth to be a liar
But never doubt I love

Kételd a nap, hogy forgandó,
Kételd csillagtűz ragyog
A valót, hogy igazmondó
Csak ne azt, hogy hű vagyok⁵
(II. 2.)

A vers jól mutatja, hogy a címszereplő pozícióját meghatározó wittenbergi horizont mennyire eltér attól a dán horizonttól, melyhez Ophelia tartozik. A Nap mozgásával kapcsolatos hit megkérdőjelezhető, csakúgy, mint minden tézis, melyet a dán udvar horizontja igazságként fog fel. Ezáltal lelepleződik a vers rejtett, ironikus értelme: nem arról van szó, hogy Hamlet szerelme igazabb minden igazságnál, hanem arról, hogy Ophelia környezetébe minden hazug, mindenben lehet kételkedni, az egyetlen kiutat Hamlet, azaz a wittenbergi horizont jelenti. Ez a horizont tehát más viszonyt fog eredményezni a túlvilághoz és a situációhoz, mint az, amely a dán udvar figuráit határozza meg, s később még lesz szó arról, hogy a szellem megjelenése mennyiben bonyolítja ezt a problémát.

Nem feledkezhetünk el arról a tényről sem, hogy Wittenberg a lutheri reformáció színtere is egyben, mely több szempontból támadta az addigi világrépet. Nem állíthatjuk azonban egyértelműen, hogy Hamlet „lutheránus fiatalember” (HELLER, 2000, 70) volna; egyrészt Shakespeare nem jelölte meg azt az időpontot, amikor a dráma játszódik, másrészt „ha a Wittenbergben tanuló Hamlet következetes protestáns volna, akkor nem lenne szabad bíznia a Szellemben még azután sem, hogy kiderül, igazat állít Claudius gyilkos voltáról” (BERNÁTH, 1995).

„Talán álmodni”

Az eltérő világrépek bemutatására más elemzésekből is hozhatunk példákat: Heller Ágnes Shakespeare művei kapcsán kétfajta jog szembenállásáról beszél: Hamlet

⁵ Az angol szöveget a Harold Jenkins-féle Arden kiadásból, a magyart Arany János fordításából idézem.

legfőbb vádja anyja ellen, hogy a „természet ellenében cselekszik, mivel egy hitvány, rút gazembert emelt egy hős és szép férfi (a férje) helyébe” (HELLER, 2000, 38). A politika ugyanakkor megköveteli ezt a házasságot, hiszen a koronát csak az özvegy királynővel kötött frigy szentesítheti. Uralkodóra pedig szüksége van Dániának, hiszen, mint az az expozícióban kiderül, Fortinbras támadása fenyegeti az országot. Claudius első monológjában meg is jegyzi, hogy „bölcs tanácsokat” követett, mikor nőül vette az özvegy királynét („nem ellenkezve bölcs / Tanácsitokkal, melyeket nekünk / Szabadon adátok ez iránt? köszönjük”, I. 2.). Ebben a monológban jól látható a norvég helyzettel kialakított párhuzam, hiszen ott is Fortinbras nagybátyja veszi át a trónt. (Arany János félrefordítása miatt ez a párhuzam magyarul nem érzékelhető, de erről később még lesz szó.)

A két horizont szembenállásának leglényegesebb pontja azonban a túlvilágról alkotott felfogásban van. Fentebb beszéltem arról, hogy Hamlet szemlélete magában foglalja a kopernikuszi paradigmaváltást is. Mint azt Thomas S. Kuhn megjegyzi, ezek a paradigmaváltások a világgép megváltozását eredményezik (KUHN, 2000); a geocentrikus elképzelés tagadása az Istenbe vetett hit megkérdőjelezését vonta maga után. Nem állíthatjuk biztosan, hogy Hamlet ateista, bár mint azt híres nagymonológjának elemzésekor látni fogjuk, Nietzsche meghatározásai többé-kevésbé tükröződnek a figura szavaiban („Az Istenben lakozó »atya« elnyerte alapos cáfolatát; ugyanígy »a bíró«, »a jutalmazó«. Az ő »szabad akarata« hasonlóképpen: nem hall, s ha hallana, akkor sem tudna segíteni.” NIETZSCHE, 1995, 45).

Bár semmiképpen nem tartom elfogadhatónak azt a nézőpontot, mely Shakespeare kérdéses személye felől elemzi e drámákat, egyetértek azzal a nézettel, hogy az irodalmi művek bizonyos jelentéseit, „saját korának szociális, politikai és kulturális energiái” határozzák meg, vagy írják (GREENBLATT, 1980). Érdemes tehát kitérni arra is, hogy Shakespeare korában az ateizmus illetve Kopernikusz elmélete súlyos problémát jelentett: egyike volt azoknak az egyre élénkülő diskurzusoknak, melyeket a hatalom minden áron el akart némítani. Ellen kellett állni minden próbálkozásnak, mely az addig szilárdnak tartott *rend* alapjait kezdte volna ki, hiszen „ha az egekben felborult az ezeréves egyensúly, akkor félő, hogy a társadalom életében is bomlás készül. Olyan gondolatok is felmerültek, hogy ez a kozmikus bomlás egyenesen a teremtés előtti ős-anarchiához vezethet.” (Székely, 2003, 348) Jó példa az, hogy az oxfordi útjára készülő Giordano Brunót az angliai nagykövet úgy aposztrofálta, mint akinek „vallási nézetei nem kívánatosak” (Székely, 2003, 49). Több mint valószínű, hogy a kopernikuszi világgép nyílt elfogadása minősült vallási szempontból elfogadhatatlannak, hiszen, mint ahogy ezt egy szemtanú leírásából megtudhatjuk, Bruno előadásai e témára fókuszáltak: „sok mondanivalója között erősen állást foglalt Kopernikusz tana mellett, miszerint a Föld megy körbe a mozdulatlan egeken” (SZÉKELY, 2003, 49). Shakespeare talán legnagyobb vetélytársát, Christopher Marlowe-t is ateizmussal vádolták, hisz (mint azt egy róla írott 1593-as jelentés tanúsítja) Marlowe többre tartja Thomas Harriotot, az ateistának tartott professzort Mózesnél (GREENBLATT, 1980, 21).

Már a *lenni vagy nem lenni* kérdés megfogalmazása, vagyis az öngyilkosság gondolata is súlyos bűnnek számít a dán udvar horizontjában; ezt bizonyítja Ophelia

temetése, hiszen mint megtudjuk, „halála kétes / S ha egy parancsszó rendet nem zavar, / Beszenteletlen várna e gödörben / Ama vég-harsonát: Imák helyett / Cserép, kavics, kő hullana rá”. Kéry Lászlót idézve mondhatjuk, hogy „belemagyarázás” lenne azt állítani, hogy Hamlet az isteni büntetéstől való félelmében utasítja el az öngyilkosságot: „az ő gondolatmenetéből hiányoznak a keresztény koncepció lényeges elemei, a feltámadás, az utolsó ítélet, vagyis a menny és pokol” (KÉRY, 1989, 37). A figura ugyanis nem tud választ adni arra a kérdésre, hogy mi történik a halál után: „Talán álmodni”, mondja, tehát nemcsak az álom milyenségét kérdőjelezi meg, hanem létét is. Nem azért fél a halál utáni világtól, mert ott esetleg bűnhődnie kell, hanem mert nem tudja, hogy mit rejteget a „nem ismert tartomány” (érdemes itt azt is megjegyezni, hogy az angol szövegben Hamlet a *purchase* szót használja, mely a magyar „talán” szónál jobban érzékelteti az esetlegességet vagy véletlenszerűséget). Később még kitérek rá, hogy Hamlet monológja nem könnyen eliminálható apóriákat is rejt magában, hiszen a túlvilág megkérdőjelezése a szellem létének realitását is kétségbe vonja („a nem ismert tartomány, / Melyből nem tért meg utazó”), Kéry László szerint pedig a „a szellemek létezését nyíltan tagadni az ateizmussal volt egyértelmű” (KÉRY, 1989, 57).

Az ismeretlentől való félelem az tehát, ami a figura cselekedeteit befolyásolja; a túlvilágban kételkedő horizont ugyanis a halált sokkal nagyobb értékvesztésnek tartja, mint az isteni igazságot remélő. Ez utóbbi számára evidens, hogy: „Tudod, közös, hogy meghal, aki él / S természet útján szebb valóra kél” (az eredeti szöveg az *eternity* szót használja, mely örökkévalóságot jelent (I. 2.). Hamletet körülvevő figurák nem is értik gyászát („Miért / Látszik tehát előtted annyira / Különösnek”), hiszen a siralomvölgyi létből való eltávozás számukra csak fordulópontra, nem megsemmisülésre. Sőt, Claudius egyenesen bűnnek tartja Hamlet gyászát: „Isten elleni / Rugódozás, mely gyarló szívet és / Nem béketűrő elmét árul el / És bárdolatlan, együgyű eszet” (I. 2.). A dán királyfi azonban nemcsak apja, hanem Yorick halálát sem tudja ilyen könnyen feldolgozni, a sírásó által közönyösen dobált koponya az ő kezében életre kel, szinte új szereplővé lép elő a műben.

Feltehető azonban a kérdés, hogyha a figura cselekedeteit és világképét a wittenbergi horizont határozza meg, miként értelmezzük az első felvonás második színében elhangzó kijelentését: „Vagy mért szegezte az Örökkévaló / Az öngyilkosság ellen kánonát”. Ez ugyanis Hamletet (látszólag) egyértelműen a dán udvar horizontjába rendeli, így a fent elmondottakat figyelembe véve azt állíthatnánk, hogy feloldhatatlan ellentmondás keletkezett a műben. Azt hiszem, ez a pont egyike azon *zabiroknak* (BÉNYEI, 2004, 15), amelyeket a műről alkotott elmélet nem tud megmagyarázni, így a szöveg továbbra is nyitott marad az újabb olvasatok felé. Hamlet monológja érdekes ellentmondásokat mutat, már az első mondatban is; először még a hús felolvadásáról van szó, mely a természetben való békés feloldódás vágyát jelentheti (JENKINS, 1982, 187), illetve a minden erőszakos hatástól független megsemmisülést (EAGLTON, 1986, 71), azonban rögtön utána már az önpusztításról, az önmegsemmisítésről olvashatunk. A természet, mely először még a harmat képében az értéktelítettség, a harmónia színtere, rögtön már „gyomos kert”-ként a rút világ metaforájává válik. Az is megfigyelhető,

hogy bár Hamlet felveti az öngyilkosság gondolatát, később mégsem bontja ezt ki, s a monológ során nem is tér vissza erre a kérdésre. Dühének oka leginkább az apja becsületén esett sérelem, ám ekkor még nem tud a gyilkosságról, így kérdéses, hogy ekkor van e még igazi oka az önpusztításra. Nem kísérlem meg, hogy ezekre a kérdésekre is egyértelmű választ találjak, hiszen, mint azt már mondtam, minden elemzésben maradhatnak vakfoltok; Hamlet monológja továbbra is rejtélyes, így megmarad a lehetőség további olvasatok (de)konstruálására.

Hamlet első monológja azonban a mitológiai utalások miatt is érdekessé válik, hiszen a figura itt tesz kísérletet arra, hogy kijelölje saját pozícióját. Két végpontot határoz meg, az isteni illetve a szörnyszülött állapotot. Az első lenne Hyperion, az emberformában megjelenő isten azaz a halott király, a második a szörny-ember szatír, vagyis Claudius. Az alapszituációban rejlő feszültség jól érezhető: Hamlet el akar távolodni mind a két végponttól, ám ezt nem teheti meg. A „Hyperion mellett szatír [...] mint én Herculesre” kiazmus (LUPTON–REINHARDT, 1993, 110) rámutat arra, hogy bár Hamletet Claudius iránt érzett undora apja mellé állítaná, mégsem tud azonosulni az isteni pozícióval; ugyanakkor hiába távolodik el nagybátyától, mégis egy szintre helyezi magát, s azonosul is vele, hiszen e szerkezetben Hyperion Hercules, a szatír pedig Hamlet megfelelője (LUPTON–REINHARDT, 1993, 120). Claudius, Hamlet atyja és a dán királyfi egy egyenlő oldalú háromszög csúcsait képezik; látható, hogy a főszereplő ellentétes előjelű pontok keresztjétübe kerül, s jól érzékelhető az is, hogy jelenlegi pozíciója, melyet egyenlő távolságra határoz meg a két ponttól, temporális.

Az eddigiek alapján láthatjuk, hogy az alapszituációban a figura szilárd horizontot képvisel; ez az oka a gyilkosságról szerzett ismeret előtti szembenállása a többi szereplővel. A szellem manifesztációja azonban alapvetően fogja dekonstruálni ezt az állapotot a későbbiek során.

Lenni vagy nem lenni

A horizontok összeütközése és a figura tudatának dekonstruálódása

Említettük már, hogy Wittenberg és a dán udvar horizontja leginkább a túlvilágról alkotott képben mond ellen egymásnak. A wittenbergi horizont olyan diskurzust képvisel, ami a dán udvar struktúráit lebontotta, szupplementáris folyamatokba helyezte, melynek során az addig evidensnek tekintett elképzelések (például a szellemek léte), az új tudományok szemszögéből elfogadhatatlanokká váltak. Amivel Hamlet szembesül, apja szellemével való találkozás által, az a dán horizont revitalizációja. A már lebontott struktúrák egy *negatív suppléer*-n, visszaalakuláson mennek át a szeme előtt, ám ez a folyamat túlságosan abszurd ahhoz, hogy ettől kezdve a figurának a két világ közti lebegéséről beszéljünk. Ez a két horizont ugyanis túlságosan ellentmondó ahhoz, hogy megtartva alapstruktúráikat, egyszerűen csak *szembeálljanak* egymással a figurán belül. A szellem megjelenése a horizontok összeütközéséhez vezet Hamlet tudatában, mely az egymást kizáró struktúrák összekeveredéséhez, ezáltal a tudat dekonstrukciójához vezet.

Az összeütközés után már lehetetlenné válik bármelyik horizont rekonstruálása, hiszen a két világkép alapjaiban szollicitálja egymást, nem lesz tehát egységes szemlélet, melynek talajára állva Hamlet döntést hozhatna; ennek lehetősége alapján véve ki van iktatva a darabból. Itt minden egyes elhatározást megkérdőjelez az ellentétes horizont, nincs már meg az az egységes, körülhatárolható szemlélet, melyre hivatkozva a figura meggyőződéssel cselekedhetne. Sok vita merült fel azzal kapcsolatban, hogy Hamlet színleli csupán az őrültséget, vagy valóban megőrült. Ennek eldöntésére mi nem vállalkoznánk, azonban a figura monológjaiban, viselkedésében megfigyelhető az ellentétek folyamatos mozgása, mely a két horizont egymást dekonstruáló játéka utal. A posztmodern irodalomelmélet terminusát azért használhatjuk itt jogosan, mivel nem arról van szó, hogy a két horizont teljesen lerombolja egymást (amit a destrukció jelent, s valóban az őrültség állapotához vezetne), hiszen ez azt implikálná, hogy a figura semmilyen cselekedetet nem tud végrehajtani. Hamlet azonban cselekszik, ezt bizonyítja az *Egérfogó* megszervezése is, ám ezek a tettek nem vezetnek végső megoldáshoz, kizárólag az ellentétekből való szabadulást célozzák.

A Szellem manifesztációja még egy szempontból érdekes lehet, mely ugyancsak az *Egérfogó* kérdéseit vetíti előre: ez pedig az idő problémája. John Lee szerint Hamlet a „múlt áldozata” (LEE, 2000, 179), számára a Szellem megjelenése nem más, mint a lezáratlan múlt folyamatos jelenléte, mely fölülírja a figura által az adott időpontban tapasztalt világot. Ez a „kizökkent idő” egy olyan, „történelmen kívüli világot” (BENJAMIN, 1980, 329) teremt, ahol nem létezik múlt, jelen, jövő, tehát semmilyen tájékozódási pont, mely alapján az egyén saját pozícióját meghatározhatja. A halott színrelépésével tehát, nemcsak a dán udvar illetve Wittenberg horizontja ütközik össze, hanem az idősíkké is; a múlt az örökös visszajátszások során jelenné válik, a jelen pedig egyfajta látszatvilággá, mellyel kapcsolatban Hamlet már az első felvonás második színében kijelenti, hogy nem ismeri („Látszik asszonyom! Az is / Valóban; látszik-ot nem ismerek”). A figura rákényszerül, hogy folyamatosan újraolvasson egy történetet, mely mindig más és más jelent(ést) kap, a végső igazságot pedig csak akkor találja meg, mikor már saját története is véget ér, múlttá válik. Ezért lesz hangsúlyos Horatio szerepe, hiszen általa ez a történet „feltámad” és „kísérteni kezd”. Hamlet ekképp tehát bizonyos mértékben olvasóvá válik, s az olvasó pedig Hamletté.

*Gyáva volnék? – A horizontok egymást dekonstruáló mozgása
Hamlet monológjában*

A szellemmel való találkozás után ez a dekonstrukciós mozgás jól kimutatható a figura cselekedeteiben és monológjaiban. Sydney Bolt elemzésében azt állítja, hogy a figura beszéde (a többiével ellentétben) nem retorikus, tehát nem egy előre meghatározott tervet követ, hanem gondolatainak mozgását. Ezt tehát annyit jelentene, hogy a figura úgy gondolkodik, *ahogy* beszél, nem *mielőtt* beszél (BOLT, 1985, 19). A figura második felvonás, második színében elmondott monológja jól

példázza ezt: kétségbeesésében „lágyszívű, bárgyu gaznak” nevezi magát (hiszen a dán udvar horizontjában az is), majd hirtelen ellentmond az önvádaknak: „Hah! Gyáva volnék? / Ki mond pimasznak? [...] Ki teszi meg? Hah! / Biz’ Isten elnyelem”. Szitkokat szór nagybátyjára, bosszút kiált, ám rögtön ellentmond ennek is; végül talál megoldást, mégpedig olyat, ami mind a két horizont elvárásának megfelelő: elhalasztja a tett elkövetését, ám erre a dán udvar világképet implikáló érvet talál, hiszen „a látott szellem ördög is lehet”. Ez a mondat arra is felhívja a figyelmet, hogy a szellem jelensége ambivalenciákat hordoz; a purgatóriumból érkezik, a lélek megtisztulásának helyszínéről, ám mégis vérbosszúra szólítja fel Hamletet, ami alapvetően ellentmond a keresztényi tanításnak. Azt sem állíthatjuk ugyanakkor biztosan, hogy ördögi természetű, hiszen Gertrudot megóvja a bosszútól („ne törjön / Anyádra lelked: bízd az égre őt / S mind a tövisre, mely kebelében él / Az csípje, szúrja”).

Nem csak arról van szó azonban, hogy Hamlet a szellem indítékát kérdőjelezi meg; a feltételezés, hogy a látott lény ördög is lehet, jól mutatja azt a kísérletet, ahogy a figura megpróbál elhatárolódni az Apától. Lacan szerint ugyanis az Apa lényeges szerepet tölt be az identifikáció során, egyfajta felettes Énként, a Tiltás és a Törvény képében az egyéniség részévé válik. A „Bosszulj meg” parancs, amennyiben azt az Apa mondja, egy olyan testetlen, nyelvi törvény, melyet Hamletnek mindenfajta megkérdőjelezés nélkül végre kéne hajtani (ARMSTRONG, 1996, 223). Ha tehát a főszereplő nem kérdőjelezné meg a szellem és apja azonosságát, egy olyan újabb horizont körvonalazódna a műben, mely egyértelműen, minden morális indokot félresöpörve kényszerítené a figurát a tett elkövetésére. Jellemző, hogy Hamlet, a szellemmel való találkozás után rögtön megpróbálja elidegeníteni magától a jelenséget; „jópénznek”, „vén vakandnak”, majd „felháborult szellemnek” szólítja az ötödik szín végén, mikor Horatióknak és az öröknek meg kell esküdniük, hogy a látottakról nem beszélnek.

Az üresen maradt Egérfogó

A király leleplezésére szolgáló előadás csak látszólag segíthetné elő a döntést. Hiába bizonyosodik be, hogy a vádak igazak, Hamlet a szellem létezését nem fogadhatja el, hiszen, mint azt már említettük, a horizontok összeütközése után lehetetlenné válik bármelyik világkép rekonstruálása. Azonban a helyzetet az is bonyolítja, hogy Claudius bűnösségéről egyedül az olvasó szerez tudomást a király imájának elhangzásakor, s kérdéses, hogy a mű szereplőinek belső nézőpontjából mennyire látszik bizonyosnak a király bűnössége. Az angol szövegben ugyanis *Az egérfogó* ellentmondásos; a gyilkosság jeleneténél Hamlet így kiált fel: „This is one Lucianus, nephew to the king” (Ez valami Lucianus, a király *unokaöccse*). A színdarabban tehát az unokaöcs követi el a gyilkosságot, így a nézők könnyen Hamletet azonosíthatják Lucianusszal; ebből a szemszögből tehát a játék nem az elkendőzött múltból, hanem a jövőről szól, vagyis a dráma szereplői számára felvetődhet

az az értelmezés, hogy az előadás valójában a trónkövetelő burkolt fenyegetése (KÁLLAY, 1999, 173).

Az *egérfogó* metadrámának (COLDERWOOD, 1983) tekinthető a *Hamlet* értelmezhetőségének fényében is; ahogy a dán királyfi tragédiájának esetében hiába kutatjuk az elveszett jelentést, melynek segítségével leleplezhetővé válna valami végső, „rejtőzködő” igazság, úgy válik többértelművé a színészek által előadott játék. Az *egérfogó* tehát nyitva marad csakúgy, mint a *Hamlet*, így minden „bizonyíték” megtalálása miatt érzett „diadal” temporális természetű.

A színjáték végén a figura ismét olyan megoldást talál, amely mind a két horizont szemléletét tükrözi: elhalasztja tettét, ám erre a túlvilágban való hitet feltételező indokot talál, hiszen ha a bűnöst imádkozás közben szúrja le, akkor lelke bocsánatot nyer (ennél a résznél ironikussá válik a figura első felvonás második színében tett kijelentése is, hogy „Inkább halálos ellenségemet / A mennybe láttam volna, mint megérjem, / Azt a napot”). A jelenet végén azonban a király leleplezi imádságának felszínességét: „Fölszárnyal a szó, eszme lennmarad: Szó eszme nélkül mennybe sose hat”. Mivel a szerzői instrukció nem jelzi Hamlet távozását a színről, a dramatikus textus alapján valószínűsíthető, hogy a figura tudomást szerez arról, hogy a Királynak nem sikerült imádkoznia; „Hamlet tehát nyugodtan megölhette volna”, és ez „kétségbe vonja Hamlet egész magatartását” (KÉKESI, 1998, 68). Ne felejtjük el azt sem, hogy a következő jelenetben a figura már cselekszik (hirtelen megöli a királynak hitt Poloniust), és itt már nyoma sincs az imára hivatkozó indoknak, pedig Claudius ennyi idő alatt nem követhette el azokat a bűnöket, amiket Hamlet megemlíti („Majd részegen ha alszik, vagy dühöng, / Vagy vérparázna ágyán kéjeleg”).

A darab talán legtöbbet vitatott színe a harmadik felvonás vége, azaz a Closet Scene. Nem csak a gyilkosság miatt érdekes ez a rész, ami, mint azt már említettük, az előző jelenet retorikáját cáfolja meg; Hamlet itt ugyanis újra találkozik a szellemmel, azaz ismét a dán horizonttal szembesül. Azt azonban, hogy a figura cselekedeteit a továbbiakban ez a horizont befolyásolja, megnehezíti az a tényező, hogy a jelenséget rajta kívül senki sem látja. A szellem tehát nemhogy megerősíti Hamletet a tett végrehajtásában, hanem feltűnése az ellentétek újabb összeütközését, keveredését eredményezi (még az az értelmezés is felvethető, hogy a jelenség pusztán hallucináció, erre a szellem egyik mondatának ironikus értelmezése adhat okot: „Minél gyöngébb a test, a képzelet / Annál erősebben működik”). Így nem véletlen, hogy a figura cselekedetei, monológjai itt a legkaotikusabbak. Hosszú monológban emlékezteti anyját bűnére, vezeklésre inti, nagybátyjától történő elhatárolódásra, majd hirtelen ismét ellentmond saját magának: „Ezt semmi áron ne, amire kérlek: / Hadd csaljon ágyba a pöffedt király, / Csipdesse arcod, hívjon mucijának”. Érdemes azt is megfigyelni, hogy a vádak nem a király megölésében való részvételt hangsúlyozzák, hanem Hamlet azon sérelmei térnek vissza, amelyeket már a második színben megfogalmazott, tehát azelőtt, hogy a merényletről tudomást szerzett volna. Sőt, ebben a részben Gertrud viselkedését értelmezhetjük úgy is, hogy valóban nem tudott a gyilkosságról, s ennek jeleként nem érti Hamlet dühöngő szavait:

HAMLET Véres biz ez, s majd oly gonosz, anyám, mint
Megölni egy királyt, s öccsével élni.

KIRÁLYNÉ Királyt, megölni?

(III. 4.)

Többek között erre támaszkodva fejtik ki a pszichoanalitikus kritikát képviselő értelmezők, hogy a címszereplő problémája az Ödipusz-komplexusból magyarázható, így a tett el nem követése nem apja történetének hitelességétől, hanem az Apához és az Anyához való viszonytól függ. Lacan a Mother/Other szójáttékkal érzékelteti a címszereplő Másik iránti vágyát, mely szembefordítja mind apjával, mind nagybátyjával (LACAN, 1982, 12). A horizontok dekonstruálódása illetve a tett végrehajtásának lehetetlensége ebben az értelmezésben is jól érzékelhető: Hamlet, bár gyűlöli Claudiust, hiszen az Anya elrablóját látja benne, mégsem ölheti meg, mivel akkor a másik „tolvaj” parancsát legitimálná.

Nem akarjuk vitatni, sem megerősíteni ezt a nézetet, ám valóban tisztán látszik, hogy míg a figura a dán udvar horizontjának megfelelően tettét hajt végre azzal, hogy megöli a Királynak vélt Poloniust, a Gertrud iránti vádak változatlanul a wittenbergi horizontot tükrözik. Az ellentétek játéka tehát ismét megakadályozza a végső elhatározást, ám megint születik egy olyan ideiglenes megoldás, ami a figura szabadulását eredményezi: bár a segítség Hamlet ellenségétől jön, az angliai küldetés elfogadása alkalmat nyújt a gyilkosság elhalasztására ugyanúgy, mint az udvari engedelmesség hangsúlyozására.

A Fortinbras seregével való találkozás ismét felerősíti a dán horizont vádját, vagyis azt, hogy a figura gyáva, mivel nem tudja elkövetni tettét. Hamlet azzal vádolja magát, hogy „pirulva nézi”, ahogy Fortinbras katonái halálba mennek a becsületükön esett csorba megtorlása érdekében. Azonban felfedezhető az ironia is ebben a monológban, hiszen egy „üres tojásért” adnak fel mindent, s így az utolsó mondat is kétértelművé válik: „O, from this time forth / My thoughts be bloody or be nothing worth” (IV. 4.). (A magyar fordításban nem érzékelhető tisztán az a retorika, amellyel Hamlet jelzi elhatározását arra, hogy gondolatai ezentúl véresek lesznek: „Ó vért kívánj hát gondolat / Vagy értéked silány”.) Lehet ezt az elhatározás megfogalmazásaként értelmezni, ám akkor feltehető a kérdés, hogy Hamlet miért folytatja útját. Ha Wittenberg aspektusából tekintjük viszont ezt a kijelentést, sokkal inkább a Fortinbras tettétől való elborzadás momentumának tekinthető, arról a mentalitásról kimondott ítéletként, amely a látszólagos dicsőség érdekében emberleleteket hajlandó feláldozni, és csak a barbár vérengzést tartja elfogadható értéknek.

Keresztény megnyugvás?

Az angliai kalandból való visszatérés után már olyan pozícióban látjuk a figurát, melyet egyértelműen a középkori horizont határoz meg; mint azt Kékesi Kun Árpád is megjegyzi, „Hamlet kijelentései most keresztény megnyugvásvra utalnak

(»egy isten ad formát céljainknak / Bárhogy nagyoljuk«)” (KÉKESI, 1998, 70). Ezt támasztja alá az is, hogy Rosencrantz és Guildenstern kivégeztetésekor kritériumként szabja meg a gyónás megtiltását. Úgy tűnik, a címszereplő itt már elfogadja azt a világgépet, amelynek része a túlvilágban s gondviselésben való hit. Ez persze azt is jelentené, hogy a címszereplő pozícióját már egyértelműen a dán udvar horizontja határozza meg, s így már nem marad ellenérv arra, hogy elkövesse tettét. A horizontok összeütközése után azonban már nem jöhet létre egységes alap, melyre támaszkodva a figura döntést hozhatna, hiszen a struktúrák egymást dekonstruáló játéka folyamatosan megkérdőjelez minden, a tett elkövetésére irányuló indokot. Éppen ezért érdemes újra megvizsgálni ezt a jelenetet.

Igaz, hogy Hamlet megöli a mű végén Claudius, ám azt, hogy tettét feltétlenül a dán horizontra támaszkodva követné el, több dolog is megkérdőjelezi. A címszereplő ugyanis csak anyja és Laertes halála után gyilkolja meg a királyt, akkor, amikor már tudja, hogy rá is ez a sors vár. Sőt, a végső tettet kiváltó ok is e két szereplő tragédiája. Nem kizárólag apját bosszulja meg itt, hanem anyját, Laertest és saját magát is; a Szellem (ki)létével kapcsolatos kérdések pedig már a haldoklás pillanatában elvesztik érvényüket.

Ám azt, hogy a figurának a dán horizontba történő betagozódásáról beszéljünk, leginkább a haldoklásakor tett kijelentéseinek egyike dekonstruálja; „Foszd meg az üdvtől kissé magad / Szídd még e rossz világ kinos lehet” – kérleli a figura Horatiót, mikor az a kehely tartalmát akarja kiüríteni. Az öngyilkosságnak e pozitív megjelölése ingatja meg leghatározottabban azt az értelmezést, hogy a figura a dán horizont mellett döntve hajtotta végre apja parancsát. Az ellentétek egymást dekonstruáló játéka, mely a horizontok összeütközése nyomán alakult ki, tehát korán sem szűnt meg az utolsó színben. Sokkal inkább beszélhetünk arról, hogy itt már körvonalazódní látszik az egyetlen kiút a tudatnak ebből a kaotikus állapotából. Megoldást ugyanis csak a pusztulás jelenthet, s mivel ez a figura számára is világossá válik, valóban kimutathatóak a sztoicizmus és a megnyugvás jelei Hamlet kijelentéseiben, mint arra T. S. Eliot Shakespeare kapcsán fel is hívta a figyelmet (ELIOT, 1989).

Érdemes áttekinteni a halál különböző megnyilvánulásait a cselekmény során. A tragédia elején még egy patetikus halálképet látunk, apja távozását a figura egy görög isten bukásaként éli meg. Ez a patetizmus azonban rögtön átértékelődik Polonius tragédiájánál. A véletlenül elkövetett gyilkosság, illetve az, hogy a szereplőt hallgatódzás közben pusztítják el, nemcsak nevetségessé, de morbiddá is válik Hamlet gúnyolódásában:

KIRÁLY No, Hamlet, hát? hol van Polonius?

HAMLET Vacsorán.

KIRÁLY Vacsorán! Hol?

HAMLET Nem ahol ő eszik, hanem ahol őt eszik: az államféregek bizonyos gyülekezete nekiesett. Mert hát étrendünk egyedüli hatalmassága a féreg: Mi minden egyéb teremtményt meghízalunk, hogy magunkat hizlalhassuk; magunkat pedig a pondrónak hizlaljuk.

A halálkép teljes leértékeléséről tanúskodik ez a jelenet, hiszen a naturalisztikus felfogás már semmiképp nem fér meg azzal a patetizmussal, amivel az első jelenetek során találkoztunk. Szóltunk már arról, hogy a figura a semmitől való félelme miatt viszonyul máshogyan az élet és halál kettőséhez, mint a többi szereplő. Itt azonban már nemcsak hogy elfogadja a természet törvényét, hanem ironizál is azzal kapcsolatban. Végül a halálnak ez a leértékelése a sírásóval való találkozással fejeződik be. A koponyák dobálása, vagyis a halottak emlékével történő tiszteletlen bánásmód az, ami tudatosíthatja a figurában a végzet előli menekülés hiábavalóságát. Hamlet önkézevel nem vethetett véget életének, hiszen az ismeretlenről való félelem megakadályozta ebben, ám mivel az ellentétekből való szabadulás kísérletei temporálisnak bizonyultak, nyilvánvalóvá vált, hogy a szellem megjelenése által létrejött szituáció egyértelműen pusztulásra determinálja a figurát.

Ennél a pontnál megrendülni látszik az a nézet, hogy Shakespeare a görög tragédiák mindent meghatározó sorsképével szemben (példaként említhető az *Oidipusz király*) az ember szabad akaratát helyezi előtérbe. Lukács György is hasonlóan említi az angol költő időszerűségét hangsúlyozva: „Az emberi kiteljesedés abszolút evilágisága még a legéteiribbé szublimált istenség-eszmét is ki kell hogy zárja a Shakespeare által ábrázolt külvilágból, és lehetővé kell hogy tegye az ember számára – még hozzá éppen egy evilági valóságban –, hogy ha tragikusan is, értelmet adjon saját életének.” (LUKÁCS, 1970, 19) Bár a *deus ex machina* tényleg nem kap szerepet a *Hamlet*ben, azt mégsem állíthatjuk, hogy a figura saját maga választotta azt az utat, amely végét a katasztrófa jelenti. A figura tudatának dekonstruálása szükségszerűen vezet a pusztuláshoz, anélkül hogy maga a figura bármit tehetne erről, vagy ez ellen. A szereplő létének meghatározottsága azonban nemcsak ebben a Shakespeare-drámában mutatkozik meg; paradox módon egy olyan művet rokoníthatunk vele, melyet a magyar recepció egyértelműen az ember szabad akaratának reprezentánsaként értékelt. III. Richárd híres nagymonológjának mondata ugyanis („Úgy döntöttem, hogy gazember leszek”) egyértelműen a machiavellista politikus öntörvényűségét támasztaná alá. Az eredeti angol nyelvű szöveget áttekintve azonban teljesen más következtetésre jutunk: „*I am determined to prove a villain*” – mondja itt a szereplő, vagyis Richárd, eszerint rajta kívül eső okokból, különbözősége és a történelmi-társadalmi erők determináló hatása miatt válik zsarnokká.

Ismét a darab pesszimizmusáról beszélhetünk tehát, hiszen most már nemcsak arról van szó, hogy a figurát ártatlanul éri a bukás, tehát semmilyen hibát nem követett el, ami a véget indokolná, de ez ellen a vég ellen nem is tud küzdeni. A lenni vagy nem lenni kérdése tehát úgy is értelmezhető, hogy Hamlet ekkor már sejti, hogy a tudatában ellentétes eszmeiséget képviselő horizontok egymást dekonstruáló játéka nem nyújt cselekvési lehetőséget, így a sors kezére kell

bízni magát, mely szükségszerűen pusztuláshoz vezet. Igazat adhatunk tehát Schlegelnek abban, hogy „Hamlet hangulata és iránya ugyanis inkább külső helyzetének eredménye” (SCHLEGEL, 1980, 159), és nincs olyan megfogalmazható eszmerendszer mely kiutat jelenthetne ebből a helyzetből, így a végső konklúzió sem lehet más mint a „néma csend”.

*„Eredj kolostorba; minek szaporítanál bűnösöket”
Hamlet, Ophelia, bűn és örökség*

Láthattuk, hogy a Szellem megjelenése előtti szituációban a főszereplő a többi szereplővel szemben foglalja el pozícióját. A figurát ekkor meghatározó horizonttal magyaráztam ezt, s a címszereplő „másképp gondolkodását” a viszonyokkal is alátámasztottam. A fordulópont utáni helyzetet, vagyis a stabil eszmeiség megingását, a figura tudatának változását is ki lehet mutatni Hamlet többi szereplőhöz illetve konkrétan Opheliához való viszonyában, és abban a változásban, mely kettejük kapcsolatában történik. Hozzá kell azonban tenni azt, hogy a váltás ebben a drámában nem olyan „sematikus”, mint ahogy azt egy, Bécsy Tamás által konfliktusosnak nevezett dráma esetében elvárnánk (BÉCSY, 2001); nem arról van szó, hogy a főszereplő kapcsolatrendszere a fordulópont után teljesen átrendeződik, hiszen ha tüzetesebben megnézzük, az alapszituáció szereplőivel Hamletnek nem változik meg a viszonya. Claudiust már a mű elején is gyűlöli, anyját hibáztatja, „gyarló”-nak nevezi, a többieket pedig megveti. Ez az érzés legfeljebb csak fokozódik a Szellem megjelenése után, és királyi pár ellen szóló legfőbb érv továbbra is Gertrud helytelen viselkedése, illetve az Apa emlékének és arcának megrongálása, nem pedig az elkövetett gyilkosság. Egy szereplővel kapcsolatban beszélhetünk csak lényeges váltásról, ami egyben a dán királyfi világnézetének megingását is alátámasztja. Mint már jeleztem, ez a szereplő Ophelia, akinek Hamlethez való, fordulópont előtti viszonyát csak a dráma előtörténetében találjuk, ám *Az egérfogóhoz* hasonló visszajátszás során, vagyis Polonius és a királyi család beszélgetéskor lényeges információkat kapunk. Hamlet verse ugyanis, melyet már idéztünk a kopernikuszi világmép alátámasztása végett, erős érzelmi száklakról tanúskodik; ezt támasztja alá az is, hogy Polonius szerelmi bánatot sejt Hamlet furcsa viselkedése mögött. Az örökséghez hasonló jeleket maga Ophelia tapasztalja először a figurán („Megfogá / Csuklón felül kezem, s tartá erősen, / Majd hátralépve kar-hosszányira / S másik kezét így téve homloka / Fölé, vizsgálni kezdé arcomat, / Mintha levenné. Így állott soká”). A két szereplő következő találkozásakor azonban már egyértelmű elutasítást tapasztalunk a királyfi részéről: mint ahogy azt Martin Lings is írja, „a világot [...] a hétköznapi életnek mindazokat a dolgait, melyet nehéz elhagyni, [...] Ophelia személye foglalja magában” (LINGS, 1995, 40), így feltételezhető, hogy komoly gondolkodásbeli válság az, ami Hamletet szakításra készíti.

Ez pedig jól példázza Hamlet világmépének megváltozását: a mű elején a többiekkel szemben állva képvisel egy olyan erkölcsiséget, mely alapján (mint ahogy

azt már említettük) elítéli a dán udvar szokásait és anyja házasságát. Profánul fogalmazva, egyedül magát és a szintén Wittenbergből érkező Horatiót tekinti bűntelennek egy olyan udvarban, melyet egy „vérnősző barom” ural, s melynek szokásai a „disznó” nevet ragasztja az alattvalókra a külföld szemében. A horizontok összeütközése után azonban az eszmei világnézet szollicitálódása annak az erkölcsi alapnak a megingását is jelentette, melyre támaszkodva a figura magát a többiek fölé emeli. Hamlet a szellemmel való találkozás után bárhogyan cselekszik, mindenképpen bűnössé válik. Apja parancsának végrehajtása, vagyis a bosszú, a wittenbergi horizont szempontjából számít törvénysértésnek, hiszen a szellem elfogadhatatlansága miatt a tett jogtalan; a menekülés, vagyis az apai parancs megtagadása pedig a dán horizontból gyávaságnak minősül, az atyai tekintély megsúfolásának, mely szintén egyike a legsúlyosabb vétkeknek. Hamlet éppúgy „cinkos gazember”, mint Ophelia, és ez a tény már nem engedheti, hogy fennmaradjon az a viszonyrendszer, amely a két figura addigi kapcsolatát jellemezte. Mint ahogy azt már többször említettük, a címszereplő önhibáján kívül válik bűnössé, így ebben a helyzetben már maga a létezés vagy a születés is bűn („minek szaporítanál bűnösöket”). Ezzel magyarázható az is, hogy Hamlet számára Polonius megölése miért nem bír jelentőséggel. A horizontok összeütközése, struktúráik lebomlása és egymást dekonstruáló játéka által szült anarchia már olyan állapotot teremt, melyben a bűn–erény opozíció nem tartható fenn, és így az emberi kapcsolatok is részeivé válnak a kollektív bűnösségnek.

Ophelia ugyanúgy nem tehet a végül őt is pusztulásra determináló szituáció ellen semmit, mint Hamlet, s tulajdonképpen cinkossága is csupán az apjának való engedelmségének és szeretetének köszönhető. Érdemes megfigyelni, hogy a két szereplő pozíciója milyen hasonló vonásokat rejt, hiszen a *Hamletet* behálózó hasonlóságok rendszere olyan sajátosság, mely bővítheti az interpretáció szempontjait. Jan Kott is felfigyelt a Shakespeare-szövegekben tapasztalható tükröszerűségekre, vagyis hogy bizonyos motívumok a művekben más szinten, más szereplőkkel megisméltődnek (KOTT, 1970). Ezt azzal is indokolhatjuk, hogy „a XVI. század végéig a hasonlóság fontos szerepet töltött be a nyugati kultúra tudásában. Nagyrészt a hasonlóság kormányozta a szövegek exegézisét és interpretációját: ez szervezte meg a szimbólumok játékát [...], a hasonlóság irányította a dolgok ábrázolásának művészetét” (FOUCAULT, 2000, 35). Az elemzések többsége Opheliának Gertrudhoz való hasonlóságát emeli ki, pontosabban rámutatnak arra, hogy ez a hasonlóság a címszereplő nézőpontjából teremtődik meg, hisz maga a nőiség „gyarlóvá” válik (FOAKES, 1993, 154).

Azonban az örület nem engedi, hogy Hamlet eltaszítsa magától Opheliát, sőt, erős kapcsolatot létesít a szereplők között. Első látásra nem tűnik olyan bonyolultnak ez a kérdés, hiszen látszólag Hamlet csak tettet, míg Ophelia átéli az elmebajt. E koncepció indokolható azzal, hogy a dán királyfi kommunikációs partnertől függően változtat beszédstílusán; Horatióknak versben nyilatkozik, mely értelmezhető a normális beszéd jeleként, míg a többi szereplővel kapcsolatban átvált prózára, mely az ő esetében az örület nyelve. Az is megfontolandó, hogy Hamlet természetellenes beszédében „van rendszer”, hiszen ironikus, kétértelmű utalá-

sokat tesz. Ezzel szemben Ophelia beszédében nem könnyen fedezhetünk fel valamilyen rejtett célzást vagy rendszert, s az öngyilkosság, melytől a címszereplő visszariad, itt erősíti a szereplő örültségéről alkotott diskurzust.

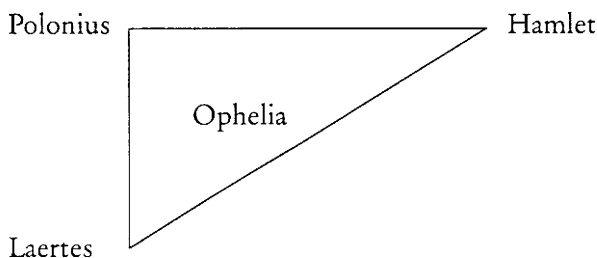
Azonban a figura tudatának dekonstrukciója, illetve az a helyzet, amely a horizontok összeütközése miatt jön létre, semmiképpen sem nevezhető megszo-kottnak. Ezenkívül van egy motívum, nevezetesen a víz motívuma, mely mindkét szereplő történetében lényegessé válik, s mely leleplezheti a címszereplő tudatos, tettető magatartását: a folyó és a tenger, mely a kereskedelem miatt a távolságot összekötő szimbólummá vált, itt, az örültség szintjén Hamletet és Opheliát kapcsolja össze.

A 14. és a 15. század elmebetegjei vándoréletet éltek, hiszen a városok kiveteték őket, s zarándokok, kereskedők felügyeletére bízták; külön e célból vízre bocsátott hajók szállították az őrülteket. Később ezek a járművek mitikusá váltak, s talán ennek köszönhető, hogy „a víz és bolondság hosszú időre összekapcsolódtak az európai ember álmában” (FOUCAULT, 2004, 18–24). Ez az összekapcsolódás jól látszik Ophelia esetében, hiszen halálát a víz okozza; ezért tekintheti Foucault is egyértelműen őrütnak Shakespeare szereplőjét, kinek állapotát a reménytelen szenvedély idézte elő (*Uo.*, 59). Érdekes, hogy a filozófus csak Opheliával foglalkozik, Hamletet kihagyja elemzéséből, pedig a hajó ez utóbbinál játszik nagy szerepet. A főszereplőt környezete egyértelműen őrütnak tartja, mikor hajóra száll; az angliai úton azonban e hajó motívuma nem a bolondsággal, sokkal inkább a halállal fonódik össze. A figura erről a Halálhajóról menekül el a kalózok közé (akik, mint bűnözők, az őrültekhez hasonlóan osztoznak a társadalmon kívüliség, kitiszítottság és elzárás tapasztalatában), s visszatértekor már viselkedése néhány szempontból a bolondság jeleit mutatja: ilyen a világról való lemondás, vagy valamilyen transzcendens erőre való hagyatkozás (*Uo.*, 50). Mikor Hamlet partra száll, legelőször az örültséggel találja szemben magát: a sírásó egyfajta örület megtestesítője, hiszen nélkülöz minden félelmet és tiszteletet a mulandóság iránt; Yorik koponyája pedig tükörként mered a figurára, hisz az udvari bolond bolondsága is részben tettetés, mely legalizálja az uralkodóval szembeni tiszteletlenséget, bírálatot, esetleg valamilyen rejtett, ezoterikus tudást. A bolondság számai még egyszer, végérvényesen összetalálkoznak akkor, mikor a főszereplő Ophelia sírjába ugrik; ez a jelenet ismét egyike azon rejtélyes részeknek a műben, amelyekkel kapcsolatban számtalan kérdés fogalmazódhat meg. A sír körül állók szemében az, amit Hamlet itt tesz, bolond őrjöngés; ha viszont a szereplő megint csak színlel, mi célja van ezzel? Mivel tudja, hogy nagybátyja az életére tör, nem tűnik ésszerűnek, hogy akkor fedi fel magát, mikor a Királlyal szemben teljesen védtelen. Ophelia sírja egy olyan mélypont, amelybe helyezkedve egyik horizont sem képes befogni a címszereplőt, hiszen amit a figura most tesz, az mindkét szempontból elfogadhatatlan. Ha ugyanis meg akarná ölni Claudiust, érdeke sokkal inkább az, hogy elrejtőzzön; sőt, a halott iránt tanúsított részvét is érthetetlen, hiszen Ophelia része volt az ellenséges hatalomnak. A wittenbergi horizont pedig már abban gátolná a figurát, hogy visszatérjen a dán udvarba, s erről értesítse a nagybátyját. Úgy tűnik, a figura egy olyan pozíciót tud elfoglalni itt,

mely temporálisan elrejt az őt meghatározó erővonalak elől, s egyben itt szembeesül azzal a ténnyel, hogy az egyetlen hely, hol megszabadulhat a horizontok összerükközése után kialakult abszurd helyzetétől, saját sírja lesz.

Túlságosan szűk látókörű módszerre vallana az, ha a víz motívumát csak az örültség szempontjából vizsgálnám. Ophelia halálának körülményei olyan intertextust rejtenek, mely más szempontból mutathat rá a közte és Hamlet pozíciója közt fennálló hasonlóságra. Gertrud elmondásából megtudjuk, hogy a szereplő koszorút akart helyezni egy, a víz fölé hajló fűzfa ágára, azonban a „gonosz ág le-tört” (IV. 7.), s Ophelia a vízbe zuhant. Persze nem kaphatunk pontos képet a tragédia körülményeiről, hiszen Gertrud balesetnek állítja be a történeteket, míg később a temetésnél a pap már megjegyzi, hogy királyi parancs kellett ahhoz, hogy ne öngyilkosságnak tekintsék a pusztulást. Itt sokkal fontosabb azonban az, hogy Ophelia halálakor a víz motívuma a tükörszerűséggel egészül ki. Ezt mind az angol szöveg, mind a magyar fordítás hangsúlyozza; az előbbi Gertrud elbeszélésében a „glassy stream” kifejezést használja, melyet Arany a következőképp fordított le: „Egy fűzfa hajlik a patak fölé / Mely szürke lombját *visszatükrözi*” (kiemelés tőlem, S. Á.). Shakespeare szereplőjének halála megismétli a mitológiai Nárцisz történetét, vagyis azt a helyzetet, mikor az önszemlélés, a tükörképpel való szembekerülés vezet pusztuláshoz, hiszen a szereplő nem saját magát ismeri fel. Míg azonban a mitológia figuráját az önimádat semmisíti meg, hiszen Nárцisz önmagát Másikként látva szerelmes lesz, Ophelia esetében a tükörkép a létezésről való visszaigazolás, az önmegértés lehetetlensége miatt lesz fontos. Mint azt az alábbiakban látni fogjuk, apja halála után a szereplőt meghatározó viszonyrendszer felbomlik, megszűnnek az erővonalak, melyek pozícióját kijelölik a műben, s ezért eloszlik minden olyan kép, amely a figura számára önmagát jelentheti.

Lacan, Polonius lányának nevéből az O(*phallus*) szót véli kihallani, hiszen szerepét a műben végig férfiak határozzák meg illetve értelmezik. Esetében tehát szintén két horizont körvonalazódásáról beszélhetünk: az egyiket Polonius és Laertes jelenti, mely a kor nőkkel kapcsolatos társadalmi elvárásait, szokásrendszerét erőltetné Opheliára. A másik horizontot képviselné Hamlet, aki ellenben egy olyan viszonyt ajánl fel, ami az előző diskurzus számára tabut jelent, így el is szakítaná a szereplőt attól. Ophelia e három férfi által megrajzolt háromszög rendszerében mozoghat:



Ha Ophelia énekében mégis feltételezünk valamilyen titkos rendszert vagy célzást, azt mondhatjuk, hogy a szereplő a mű elején már a háromszög legtávolabbi csúcsa felé, azaz a dán királyfi felé mozdult el. A Király és Királyné előtt elmondott dalrészlet ugyanis utalhat egy titkos, tilos szexuális kapcsolat létrejöttére:

Kelt a legény, felöltözött,
Ajtót nyitott neki
Bement a leány, de mint leány
Többé nem jöve ki
(IV. 5.)

De, még ha nem is vesszük komolyan ezt a verset, akkor is érzékelhető a királyfi felé való elmozdulás Ophelia viselkedésében. Ez azonban azt jelenti, hogy a szereplőnek ki kell lépnie az apja által képviselt horizont vonzásából csakúgy, ahogy Hamlet wittenbergi horizontba helyezkedvén eltávolodik a dán udvartól. A szereplő tehát egyre messzebb kerül Poloniustól és Laertestől, ám ekkor történik meg a durva hangvételű szakítás, mely szinte visszalöki Opheliát ahhoz a horizonthoz, melyet meg akart tagadni. Ez a helyzet már önmagában is lehet tragikus, ám súlyosbítja az, hogy nem sokkal a visszautasítást követően a főszereplő meggyilkolja Poloniust. A horizontok dekonstruálódásával szemben, mely Hamlet figurájával kapcsolatban lép fel, itt már a destrukciónak lehetünk tanúi; a fentebb ábrázolt háromszög, mely Ophelia pozícióját behatárolta, hirtelen felnyílik, majd szétesik, s megszűnnek azok a horizontok, amelyek helyzetét meghatározhatják. Két végpontot láthatunk tehát: az egyik, mikor az ellentétek játéka soha nem szűnik meg, mivel a megtagadott vagy lebontott struktúrák és diskurzusok folyamatosan újjáélednek, kísértenek. Ez esetben megkérdőjeleződik minden igazság, s minden döntés. Ophelia helyzetében azonban az ellentétek megszűnnek, hiszen a szemben álló horizontok kioltják egymást; számára semmilyen igazság, döntés nem létezhet többé, hiszen nincs már olyan erővonal, mely kijelölhetné pozícióját a műben, így a figura súlytalanná válik. A folyóhoz megy, hogy egy utolsó, kétségbeesett kísérlet tegyen az önazonosság meghatározására, vagyis, hogy az önszemlélés során képet kapjon saját létezéséről; a tükörbe nézés azonban nem adhat választ a „ki vagyok én?” kérdésre, hiszen az ott látott Másik csak derivátum, azaz egy megfoghatatlan, azonosíthatatlan *szellem*. Hamlet első monológjában azt kívánja, hogy teste harmattá, azaz vízzé olvadjon. Végül ez nem vele, hanem Opheliával történik meg, akinek alakja (akárcsak a vízben látott tükörkép) elmosódik a folyóban.

Irodalom

- ARISZTOTELÉSZ, *Nikhomakhoszi etika*, Bp., Magyar Helikon, 1971.
- ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, Bp., Klett, 1997.
- ARMSTRONG, Philip, *Watching Hamlet Watching: Lacan, Shakespeare, and the mirror/stage*, in *Alternative Shakespeares* vol. 2, ed. Terence HAWKES, London and New York, 1996.
- AUERBACH, Erich, *Figura*, in *Ikonológia és műértelmezés*, Szeged, 1998.
- BARKER, Francis, *The Tremulous Private Body: Essays on Subjection*, New York, Methuen, 1986.
- BÉCSY Tamás, *Dráma modellek és a mai dráma*, Bp–Pécs, Dialog–Campus, 2001.
- BELFIORE, Elizabeth, *Tragic Pleasures: Aristotle on Plot and Emotion*, Princeton, Princeton University Press, 1992.
- BENJAMIN, Walter, *A német szomorújáték eredete*, in *Uő, Angelus Novus*, Bp., Magyar Helikon, 1980.
- BÉNYEI Tamás, *Archívumok*, Debrecen, Csokonai, 2004.
- BERNÁTH András, *Hamlet, a gonosz szellem áldozata*, in *Symposium*, 1995/3.
- BOLT, Sidney, *Hamlet*, London, Penguin Masterstudies, 1985.
- BRADLEY, A. C., *Shakespeare tragikus jellemei*, Bp., Palatinus, 2001.
- BRADSHAW, Graham, *Shakespeare's Scepticism*, Brighton, Harvester Press, 1987.
- CALDERWOOD, James, *To be or not to be: negation and metadrama in Hamlet*, New York, Columbia University Press, 1983.
- CASTIGLIONE, Baldassare, *Az udvari ember*, Bp., Franklin, 1940.
- DE MAN, Paul, *A vakság retorikája*, in *Helikon*, 1994/ 1–2.
- DE MAN, Paul, *Allegories of Reading (Figural Language in Rousseau, Rilke, and Proust)*, New Haven, Yale University Press, 1979.
- DE MAN, Paul, *Az önéletrajz mint arcrongálás*, in *Pompei*, Szeged, 1997.
- EAGLETON, Terry, *William Shakespeare*, Oxford, Basil Blackwell Ltd, 1986.
- ELIOT, T. S., *Shakespeare and the Stoicism of Seneca*, in *Shakespeare's Tragedies: An Antology of Modern Criticism*, ed. Laurence LERNER, London, Penguin Books, 1989.
- ELIOT, T. S., *Hamlet, and His Problems*, in *Selected Essays of T. S. Eliot*, New York, New Edition, 1960.
- FERGUSON, Francis, *A színház nyomában*, Bp., Európa, 1986.
- FOAKES, R. A., *Hamlet versus Lear: Cultural Politics an Shakespeare's art*, New York, Cambridge University Press, 1993.
- FOUCAULT, Michael, *A bolondság története*, Bp., Atlantisz, 2004.
- FUCHS, Elinor, *The Death of Character. Perspectives on Theater after Modernism*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1996.
- GARBER, Marjorie: *Hamlet: Giving up the Ghost*, in *Hamlet : complete, authoritative text with biographical and historical contexts, critical history, and essays from five contemporary critical perspectives / William Shakespeare*, ed. Susanne L. WOFFORD, Boston, Bedford Books of St. Martin's Press, 1994.

- GOLDBERG, Jonathan, *Shakespearean Inscriptions: The Voicing of Power*, in *Shakespeare and the Question of Theory*, ed. Patricia PARKER, Geoffrey HARTMAN, London, Methuen, 1985.
- GREENBLATT, Stephen, *Shakespearean negotiations: the circulation of social energy in Renaissance England*, Berkeley (Calif.), University of California Press, 1988.
- HANKISS Elemér, *A XX. századi Shakespeare-kritika*, in *Uő, Shakespeare-tanulmányok*, Bp., Akadémiai, 1965.
- HANKISS Elemér, *Hamlet színeváltozásai*, Szombathely, Savaria University Press, 1995.
- HELLER Ágnes, *Kizökkent idő*, Bp., Osiris, 2000.
- KÁLLAY Géza, *A nyelv határai. Shakespeare-tanulmányok*, Bp., Liget, 2004.
- KÁLLAY Géza, *Nem pusztá tett*, Bp., Liget, 1999.
- KÉKESI Kun Árpád, *A dráma és a posztmodern*, in *Uő, Thália árnyék(á)ban; Posztmodern dráma – színház – elmélet*, Veszprém, Egyetemi Kiadó, 2001.
- KÉKESI Kun Árpád, *Drámaelmélet és történetiség. Hamlet-olvasat*, in *Uő, Tükörképek lázadása*, Kijarat, 1998.
- KÉRY László, *A bosszúálló Hamlet*, in *Új magyar Shakespeare-tár*, szerk. FABINY Tibor, GÉHER István, Bp., Modern Filológiai Társaság, 1988.
- KÉRY László, *Talán álmodni*, Bp., Magvető, 1989.
- LACAN, Jacques, *Desire and Interpretation of Desire*, in *Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading: Otherwise*, ed. Shoshana FELMAN, London, John Hopkins University Press, 1982.
- LEE, John, *Shakespeare's Hamlet and the Contraversies of Self*, Oxford, University Press, 2000.
- LINGS, Martin, *Shakespeare titka*, Bp., Stella Moris, 1995.
- LUKÁCS György, *Shakespeare időszerezésének egyik vonatkozásáról*, in *Világirodalom*, Bp., Gondolat, 1970.
- LUPTON, Reinhard Julia–REINHARD, Kenneth, *After Oedipus. Shakespeare in Psychoanalysis*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1993.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Túl jön és rosszon*, szerk. TATÁR György, Bp., Ikon, 1995.
- P. MÜLLER Péter, *(A) Hamlet alak/változásai az angol kritikában*, in „Hamlet mi vagyunk” szerk. HETESI István, Bp., Janus–Gondolat, 2004.
- RAVEN, A. A., *A Hamlet Bibliography an Reference Guide, 1877–1935*, Chicago, University Press, 1936.
- ROSE, Jacqueline, *Sexuality in the reading of Shakespeare: Hamlet an Measure of Measure*, in *Alternative Shakespeares*, ed. John DRAKAKIS, London, Methuen, 1985.
- SCHELLING, Fr. W., *A művészet filozófiája*, Bp., Akadémiai, 1991.
- SCHLEGEL, Friedrich, *A görög költészet tanulmányozásáról*, in *Válogatott esztétikai írások*, Bp., Gondolat, 1980.
- SHAKESPEARE, William, *Hamlet, dán királyfi*, in *Összes művei*, Bp., Helikon, 2001.
- SHAKESPEARE, William, *Hamlet, the prince of Denmark*, ed. Harold JENKINS, London, Methuen, 1982.
- SHAKESPEARE, William, *III. Richárd*, in *Összes művei*, Bp., Helikon, 2001.

- SHAKESPEARE, William, *The Life and Death of Richard the III.*, in *The Complete Works of William Shakespeare*, New York, Black Reader's Service, 1972.
- SIENFIELD, Alan, *Mikor nem karakter a karakter? Desdemona, Olivia és Lady Macbeth esete a szubjektivitással*, in *Irodalomkutatás és a kultúra materialitása*, szerk. BÓKAY Antal–SÁRI László, Bp., Janus–Gondolat, 2004.
- STATES, Bert O., *Hamlet and the concept of character*, John Hopkins University Press, 1992.
- SZÉKELY György, *Lángözön. Shakespeare kora és kortársai*, Bp., Európa, 2003.
- VIGOTSKIJ, Lev, *Művészetpszichológia*, Bp., Kossuth, 1968.

PALÁSTI GÁBOR

A misztikus hagyomány jelenléte Lamartine költészetében

Lamartine azon kevés vallásos költők közé tartozik, akik esztétikai szempontból is számottevő értéket hoztak létre, noha a kortárs romantikus kritika jelentős hanyatlást látott már második kötetében is.¹ Költészetének túlnyomó része katolikus szelleműnek ítéltető, annak ellenére, hogy magánemberként egy idő után eltávolodott a katolikus vallástól,² sőt magát a kereszténységet is kemény kritikával illette. Verseiben viszont ritkán jelennek meg kereszténységgel ellentétes eszmék vagy a vallási kétely határozott jelei; a hit misztériuma a vallás intézményesült formáival való szakítása után is filozófiai mélységű és személyes hőfokú maradt lírájában.³ Lamartine költészetének vallással való kapcsolata hasonlóságot mutat egyes misztikusok egyéni és néhol ellentmondásos viszonyulásával. Mégis innen származtatható egyik legfőbb költői erényének ítéltető sajátossága, a vallási érzület és a misztikus intuíciók expresszív és nagyrészt sikeres poétikai transzponálása kora költészeti világába.⁴ Számos verse tekinthető vallási szöveghelyek (főként az Ószövetségből származók) parafrázisának,⁵ amelyek költői hitelességét a lírai szubjektum érzelmi hangoltságának rokonsága teremti meg. A sajátos lamartine-i érzelemvilág és a fennkölt, szublimált stílus szintén kapcsolatba hozható e devóciós attitűddel. Lamartine költeményei nem mentesek teljesen a didaxis és a mo-

¹ Friedrich SCHLEGEL, *Lamartine vallásos költeményeiről*, in A. W. SCHLEGEL, Fr. SCHLEGEL, *Válogatott esztétikai írások*, Bp., Gondolat, 1980, 644.

² Guillemin dátumszerű pontossággal közli a költő hitvesztését, amit 1832 novemberére tesz. „[...]c'est bien en Orient que Lamartine acheva de perdre la foi chrétienne[...]” Henri GUILLEMIN, *Lamartine: l'homme et l'oeuvre*, Paris, Boivin, 1940, 108–109.

³ „Mais si Lamartine a cessé d'être catholique, a quarante-deux ans, le probleme de Dieu et du sens de vie ne cessera jamais de le hanter.” Henri GUILLEMIN, *Le «voyant»*, in *Europe*, 1969, juillet-aout, 37.

⁴ „La méditation comme genre poétique opere, au niveau de la vie interieure, individuelle et solitaire, la fusion entre poésie et religiosité.” Jacques GAUCHERON, *Méditations sur les «Méditations»*, in *Europe*, 1969, juillet-aout, 9.

⁵ „Il y a longtemps que les poetes, au moins pour une part de leur oeuvre s'efforcent a traduire l'émotion réligieuse dans le langage poétique. La paraphrase en vers des textes sacrés prend allure d'exercice spirituel. [...] Lamartine se rattache consciemment a cette intention poétique [...]” J. GAUCHERON, *ibid.*, in *uo*.

ralizálás szándékától, mégis sikerül elkerülnie közvetlen, tolokodó megjelenését. A vallási és misztikus tartalmak azon sajátos, szenvedélyes és ugyanakkor emelkedett, patetikus érzelmvilág felől közelítettek,⁶ amely költőnk talán legkarakterisztikusabb vonása.

A Lamartine-költemények 1820-as években forradalmian ható érzelmessége mai nézőpontból már kevésbé radikálisan különbözik a 18. századi, rousseau-i alapozású, érzékenységbeli költői előképétől. Mindazonáltal az ábrázolt érzésvilág hangsúlybeli eltolódása és néhány új vonás megjelenése a kortárs francia kora romantikus közérzet lényegét találta. Az új érzelmvilág ugyan a szentimentalizmusból táplálkozik, de a keresztény hit és misztika, illetve részben az okkult elemek emocionális és tematikus alapvetései olyan „aranyfedezetet” nyújtott költészetének, amely egy ideig nemcsak az ilyen fogantatású költészetet szeretők körében biztosította a sikert, hanem sokkal szélesebb körben is. A közvetlen inspiráció, az érzékenység korát idéző megható érzelmek, melyek időnként modern romantikus képzetbe ágyazódnak, páratlan emocionális töltést kölcsönöznek költészetének.⁷ Mindez párosult olyan poétikai megoldásokkal, amelyek ha nem is ítélnétek forradalmi újításnak, változást jelentettek az előző korhoz viszonyítva. A lelkek isteni szereteten alapuló misztikus egyesülése, a szellemi harmónia és az elragadtatott Istenszeretet intenziválásában és poétikai egybehangzásával igen egységes hangnemű lírát teremtett meg.⁸ A francia romantikus költészet megalapozását e tartalmi újdonságon (romantikus érzelmesség, „keresztény érzelmvilág”) kívül a zeneiségben⁹ és – kisebb részben – a verselésben alkotta meg. A lamartine-i hangzásvilág, költői tónus részt vesz a fent említett költői érzelmvilág kialakításában, formai harmonikussága összhangban áll témáival, sőt jó néhány imitatív jellegű (impresszionisztikus) versében mintegy auditív módon leképezi annak hangtestét.¹⁰

⁶ „Ce christianisme était fait moins de logique et de raisonnement que d’émotion et d’amour; il alliait au sentiment de la nature, le sentiment divin; il invitait à la reverie, à la méditation devant l’infini.” René DOUMIC, *Lamartine*, 3. éd., Paris, Hachette, 1922, 135.

⁷ „[...]ces vers n’étaient pas semblables à ceux des autres poètes; ils étaient inspirés par le cœur, et c’est le cœur qu’ils touchaient. Ils étaient animés d’une vibration qui se communiquait non pas seulement à l’intelligence, mais à l’imagination, mais à la sensibilité. Ils ne décrivaient pas, ils émouvaient.” Paul HAZARD, *Lamartine*, Paris, Plon, 1925 (Nobles vies, grandes oeuvres), 29.

⁸ „Un nouveau sentiment anime ses vers: c’est l’amour chrétien, douce harmonie des intelligences, union mystérieuse des âmes.” / *Les écrivains modernes de la France ou Biographie des principaux écrivains français depuis le premier empire jusqu’à nos jours*, par D. BONNEFOU, 6. éd., Paris, Libr. Fischbacher [s.a.], 164.

⁹ „Le vers lamartinien invente une musique si subtile qu’elle va jusqu’au silence qu’elle continue d’animer.” J. GAUCHERON, *ibid.*, in Europe, 16.

¹⁰ „[...] le rythme et les sonorités sont en parfait accord avec la scène, le paysage ou l’état d’âme peints ou suggérés par le poète.” Marcel SCHAETTEL, *La poésie de Lamartine*, in LAMARTINE, *Le livre du centenaire. Études recueillies et prés.*, par Paul VIALLANEIX, Paris, Flammarion, 1971, 77.

Mind romantikus költészetében felfedezhető, mind egyéb prózai megnyilatkozásaiból tudható vonzódása a klasszikus tisztaságú gondolatokhoz és formákhoz.¹¹ Költészetével kapcsolatban gyakran fel is merül a klasszicizmus, a klasszicizálódás minősítése,¹² a klasszicista-szentimentális előképek (Rousseau, Ossian, Thomson, Young, Gray, Goethe, Voltaire, Delille, Bertin, Parny) és stílusfordulatok jelentős hatása;¹³ az erős retorikusság, a hosszú körmondatok, a perifrázis gyakorisága, terpeszkedő, szélesen áradó, „epizálódó” költői nyelv,¹⁴ a szigorúbb szerkesztés szinte teljes hiánya nagyrészt nem a romantika jellemző vonásai. Több „hosszú” versének parttalan áradása szöges ellentétben áll a schlegeli elvekkel és a romantika dalszerűségben és sűrített nyelvben, szerkesztettségben kijelölt eszményével. Ennek ellenére előfordul más romantikusoknál is – főként a nagyobb lélegzetű költői munkák esetén – például a hasonló mértékű szerkesztetlenség (Hugo: *Le Dieu, La fin de Satan*) vagy a retorikus alakzatok jelenléte. A lamartine-i stílus a költő ihletének jellegzetességéből és lírai ízlésének sajátosságából fakad; az isteni illuminációk költői „dekódolását” a retorika szabályaival tartja kifejezhetőnek. A látomások áradása értelmezésbeli és verselési szabályozást kap. Míg a szintén misztikus érintettségű Blake látomásait kevésbé engedi át szemantikai, retorikai szűrőn, addig Lamartine-nál ez elképzelhetetlen, ugyanis utóbbi költészetének középpontjában nem csupán a transzcendencia, illetve lételméleti kérdések állnak, hanem az ezzel kapcsolatos érzelmek, a divinatorikus emóciók gazdagsága is.

Lamartine költői jellegzetességei a két korstílus (klasszicizmus, romantika) keveredését, összeforrottságát mutatja, költészete nehezen sorolható valamelyik áramlathoz is, bár kétségtelenül a francia romantika korának alkotója. Egyes elemzői, amellet a romantikához sorolják Lamartine-t – óvatos újítónak tartva –,

¹¹ „La tentation du rationalisme ne le laisse jamais en repos[...]” GUILLEMIN, *ibid*, 23; „L’auteur du *Lac* en effet utilise les formes de langage qu’il a héritées de sa culture classique: son vers et sa strophe ne sont guère différents, dans leur forme, de ceux qu’utilisaient les poètes du XVIII^e siècle[...]” Henri LEMAÎTRE, *Du Romantisme au Symbolisme: l’âge des découvertes et des innovations, 1790–1914* [Paris], Bordas, 1932, 46.

¹² Lamartine klasszicista vonásainak jelentőségét ismeri el például Maurice SCHAEFFEL és ECKHARDT Sándor (*Les poètes du romantisme français* [Bp.], Univ. de Budapest, 1938) is, annak ellenére, hogy mindkét szerző alapvetően romantikus lírikusnak gondolja költőnket. „L’aspect »classique« de la poésie de Lamartine est bien connu.” M. SCHAEFFEL, *ibid* in Lamartine [71.]

¹³ Eckhardt Sándor Lamartine-elemzésében külön fejezetet szentel a költőt ért irodalmi hatásoknak.

¹⁴ Jean-Pierre Richard e vonást a lamartine-i költői szöveg jellegzetességének tartja, melyhez erotikus képzetet társít: „La poésie se reve en effet le plus souvent chez Lamartine comme une coulée douce, d’ordre presque erotique[...]” Jean-Pierre RICHARD, *Études sur le romantisme*, Paris, Seuil, 1971, 143.

egyediségét, önelvűségét hangsúlyozzák,¹⁵ mások jelentőségét inkább csak az adott költői hagyomány sajátos elegyítésében látják.¹⁶

Vallásos költészetét jelentős mértékben hatják át a misztikus hagyomány¹⁷ motívumai és szellemisége, de az itt nem elemzendő mítoszok és az okkult gondolatkör elemei is. Felfedezhető a középkori misztikusok hatásán túl ugyanezen kor teológiájának jelenléte; továbbá a romantika egészében oly gyakori és mindent átható Platon és újplatonizmus hatás Lamartine esetében is érvényesül. E misztikus érintettségű költészetben – természetéből fakadóan – nem lehet túlhangsúlyozni a szoros, szövegszerű hatások szerepét; a romantikus kortársak rokon tematikájú verseihez hasonlóan Lamartine-nál sem uralkodik a filológiai mélységű hatásmozgás. Inkább a misztikus minőségek, felismerések szellemi befolyásáról, illetve együttállásáról van szó. Költészete első szakaszában (húszas évek első feléig) a misztikus (és okkult) vonatkozások nagyrészt költői törekvései poétikai eszközeiként szerepelnek, később azonban jóval nagyobb autonómiát nyernek és erősebben is tematizálódnak. Lamartine, főként második korszakától születő verseiben, közel kerül a misztikusok stílusához és hangoltságához, ugyanis a miszti-

¹⁵ „Lamartine a été, par ses themes et sa musique, un novateur. Un novateur mesuré, qui ne brisa rien. [...] Sa technique, et la source de sa poésie, Lamartine les avait trouvées en lui seul. Il n'appartenait à aucune école. C'était un isolé, un jeune homme comme les autres; ses vers étaient nourris de sa propre expérience, de l'expérience de sa génération.” Marquis de LUPPÉ, *Les travaux et les jours d'Alphonse de Lamartine*, Paris, Michel, 1942, 86, 88.

¹⁶ „[...]elle n'innove ni par langue, ni par le style, ni par la nature des sentiments, ni par la versification, mais elle combine ces éléments sous les lois d'une harmonie d'expression, d'une musicalité chantante[...]” Philippe Van TIEGHEM, *Le romantisme français*, 10. éd., Paris, PUF, 1972, 34.

¹⁷ A Lamartine-ra ható misztika leginkább az ún. keresztény misztika fogalmkörébe sorolható. Noha a témától mi sem áll messzebb, mint a definiálás, ennek ellenére számos „meghatározás” létezik. Ezek szerint a misztika általános értelemben a transzcendenssel való közvetlen kapcsolat, titokzatos egyesülés. Istennel létrejövő személyes, az egész emberi bensőt átható és átformáló „tapasztalati” szeretetközösség, amely túlmutat minden földi fogalmon, így bizonyos értelemben a valláson is. Átéltői a tapasztalatitól gyökeresen eltérő létezési minőségként, létmódként beszélnek róla. „Misztikus a szó igazi értelmében a túlvilági (emberi természetet meghaladó vagy egyszerűen természetfeletti) elemnek közvetlen megnyilatkozása a látható világban, vagy annak közvetlen tapasztalati megérezése az ember részén. Ez a túlvilági elem elsősorban maga Isten, amennyiben nem a látható világból levont logikai következtetés, sem a pusztá hit útján, hanem közvetlenül, tapasztalati módon közli magát az emberi lélekkel (magasabb ima, kinyilatkoztatás stb. által), vagy pedig a természet törvényeitől eltérő módon nyilatkozik meg a látható világban (csoda).” *Katolikus Lexikon* I–III, szerk. BANGHA Béla, Bp., M. Kultúra K., 1932. Egy keresztény misztikára vonatkozó meghatározás: „A misztika akkor keresztény, hogyha az átalakulás kettős iránya mintaképének Jézus Krisztust tekinti, akiben a hit szerint Isten és ember él együtt, akiben tehát a kétféle irány tökéletesen egybeforr.” Claudio LEONARDI, *A nők szentsége*, in *Olasz misztikus írónők*, szerk. Giovanni POZZI és Claudio LEONARDI, Bp, Európa, 2001.

ka egy vonulatának szintén sajátja a retorikus pátosz, az ünnepélyesség, és akár a terjengősség is, amely vonások ugyanakkor eksztatikus érzelmvilággal párosulnak.

Lamartine egyik fontos és legtöbb versében érvényesülő költői szerepe a transzcendens világba bepillantó látnok-költő, amely a romantika egyik jellegzetes szóláshelyzete (s amelyet még egy kissé átszínez az előző évszázadból örökölt – pogány kelta eredetet tételező – bárd-költő szerep). Ez a szerepkör karakterisztikusan a keresztény mennyképzet és a biblikus Isten-kép megalkotásában körvonalazódik; a versek alanya a kegyelemben részesülő isteni dalnok, aki elsősorban Istennek énekel, és azt az egyedüli hangot keresi, ami Isten neve. A költő legfőbb aspirációja az, hogy tehetsége transzcendens sugallatot nyerve részt vegyen a megváltás történeti folyamatában: „Oh! puisse-je, souffle supreme, / Instrument de promission, / Sous ton ombre frémir moi-meme, / Comme une harpe de Sion!” (*A l'Esprit-Saint*). E transzcendentális küldetéstudatú meditációkban és látomásokban elmerülő költészet a *poésie sacrée* romantikus megalkotását tűzte ki célul maga elé.¹⁸ Lamartine himnikus „istenes” versei hasonló szóláshelyzetben és mentalitásból születnek, mint a romantikusok közül a már említett Blake hosszú versei – azonban mélyebb tartalmukban már jelentősebben különböznek. A kiválasztottság tudata az *Invocation*ban nyilvánul meg talán a legpregnansabban. A költői ihlet a misztikus elragadtatás megidézésébe olvad, ahol a költemény érzékelhető, nyelvi rétegén túl egy hangtalan, benső minőséget is tartalmaz, ami magasabb rendűnek bizonyul az előző, nyelvi szinttől. E szavakba nem foglalható tartalom kizárólag isteni irányultságú, csillapíthatatlan vágy az Úrhoz. A misztikusoknál (például Balmai Hugó: *Misztikus teológia*) ismert *ardor amoris* Lamartine költészetében is nagy teret nyer, az elragadtatott szeretet versei hasonló szókészlettel és hangnemben jelennek meg. „Don sacré du Dieu qui m'enflamme, / Harpe qui fais trembler mes doigts, / Sois toujours le cri de mon âme, / A Dieu seul rapporte ma voix.” A szív benső hangjával azonosított költészet ugyanakkor nemcsak isteni adomány, hanem az Istennel való kapcsolatnak egyetlen formája, így a (spirituális) poézis a legértékesebb műfajjá lesz és transzcendentáló jelleget nyer: „Seconde voix du coeur qui pleure, / Larme sonore du saint lieu, / Poésie, harpe intérieure, / Seule langue qui parle a Dieu!” (*La Harpe des cantiques*). Az eksztatikus hang nem párosul a misztikusoknál gyakori műfajkeveréssel és egyéb poétikai, vagy akár szemantikai szabályszegésekkel, Lamartine elragadtatottságában is kellő megformáltsággal merül el az ég misztériumában: „Quitte enfin pour toujours la terrestre vallée, / Chaque coup de son aile, en l'élevant aux cieux, / Élargit l'horizont qui s'étend sous ses yeux; / Des mondes sous son vol le mystere s'abaisse, / En découvrant toujours, elle monte sans cesse / Jusqu'aux saintes hauteurs d'ou l'oeil du séraphin / Sur l'espace infini plonge un regard sans fin. [...] La, tandis que je nage en des torrents de joie, / Ainsi que mon regard, mon âme se déploie, / Et croit, en respirant cet air de liberté, / Recouvrer sa splendeur et sa sérénité.” (*La Solitude*) Maga a Teremtés folyamata is feltárul előtte Isten kiválasztó ke-

¹⁸ HAZARD, 53.

gyelméből, amit – az eksztatikus misztikus iratokkal ellentétben – uralt nyelven és költői formában reprezentál számunkra (*La poésie sacrée*). A misztériumok feltárulásának alapja a teljes hit, amelynek csatornáján az Úr a költőt végtelen világokba képes ragadni (*Pourquoi mon âme est-elle triste?*). Lamartine e látókverseiben minden stiláris redundancia és költői tudatossága mellett osztozik a misztikusok kifejezhetetlenség-élményében.¹⁹ „[...]je veux peindre ce que je sens, / Toute parole expire en efforts impuissants. / Mon âme croit parler, ma langue embarrassée / Frappe l’air de vingt sons, ombre de ma pensée” (*Dieu*).

Lamartine költészetét egészen áthatja egy mély, vallásos, pietista érzélem, erős, ha kétségektől teljesen nem is mentes istenhit. E fennkölt hit az ihletforrása több igazán szép, remekműű versnek. A *halhatatlanságban* (*L’immortalité*) az Istenben való feltétlen hit, Isten égi szeretetére való vágyakozás képes magasan tartani a vers ívét az egész költeményen át, amely hasonló hőfokú a misztikusok istendicséréteihez. A *Dieu* Istenhez intézett elragadtatott hozsanna. A lélek a hit izzó lelkesedésében felemelkedik a határoltságok nélküli szellemi világba, ahol felmérheti a végtelent, bepillanthat Isten megérthetetlen lényegébe. A misztikusok általános felismerései közül több expressis verbis kifejezést nyer a lamartine-i költészetben hitvallásként és lírai, „objektivizált” személyességgel az: istenismeret valójában istenszeretet, a Teremtő megvilágosult imádatát jelenti, ami azonos a mennyei boldogsággal. A lélek a mennyei valóságba érve az égi nyelv segítségével teljes egzisztenciájában éli át az igazságot, amely Istenhez való megérkezését jelenti – mindez a költői alany tapasztalatában. „A ses ailes de feu, viens, laisse-toi ravir! / Déjà l’ombre du monde a nos regards s’efface, / Nous échappons au temps, nous franchissons l’espace, / Et dans l’ordre éternel de la réalité, / Nous voila face a face la vérité!” Ezután a verset Isten soha be nem végezhető meghatározásai alkotják, amelyek egyben istendicsérek is. A Teremtő Lamartine-nál is omnipotens, immanens és végtelen; lélegzetével teremt és töröl el világokat, létezése a teremtéssel azonos. Az ember már nem láthatja érzéki szemével, csak a vágy és a szeretet „lángszárnyával” lehetséges megközelíteni. Lamartine misztikus verseinek túlnyomó többsége Isten-vers, az Isten-misztika emeli költészetét a legmagasabb hangoltság, a legemelkedettebb stílus pátoszáig.

¹⁹ A misztikus élmények sajátossága kifejezhetetlenségük, az emberi nyelv elégtelen a földianyagi körülményeket és az észet meghaladó látomások közlésére, ennek egészen messze nyúló, modern felismerése a wittgensteini szállóige és a kimondhatatlanban felismert misztika (*Logikai-filozófiai értekezés*). A nyelvi artikulálhatatlanság élménye mellett időnként a kimondhatatlanság parancsa is rejlik. A misztika verbális megjelenése csak másodlagos, mivel igazi létformája valamely autonómnak tekinthető lelki-nyelvi, belső-érzületi forma, amelyben Isten lényegileg van jelen, ez éppoly valóságos, mint a külső mozgás, tevékenység. Ahol a szemlélő és szemlélt egy, nem is létezhet fogalmainknak megfeleltethető nyelv. A nyelv a földi létezést tükrözi, a transzcendens létszerkezetben már inadekvát. A nyelvi, írásos megformálás még sikeressége esetén is szegényesen, nemritkán zavarosan hat a misztikus élmény akárcsak töredékes megjelenése mellett.

Ez a túlsúly érvényes lesz a megjelenő Krisztus-versekkel kapcsolatban is, amelyek jóval kisebb számban és ábrázolási gazdagságban jelennek meg, mint az istenes versei. Lamartine némileg „zavarban van” a Megváltó költői megjelenítésében, annak ellenére, hogy Jézus személyének szentsége nála is sértetlen, és érzelmi viszonya is az első személy Atyához hasonlóan dicsőítő. A romantikusok széles körét érintő „csalódott” transzcendentális kételytől azonban Lamartine sem mentes egészen. Több versében is felmerül a Megváltás eredményességének megkérdőjelezése, amely nem lesz annyira radikális és individuálisan hitelesített, mint Byron (*Káin, Ég és föld*), Vigny (*Éloa, Az Olajfák hegyén*) vagy Nerval (*Krisztus az Olajfák hegyén*) esetében, azonban pusztán megjelenése is elgondolkodtató az egyéb verseiben mély hitet mutató költőnél. A kollektív megváltás munkájának beteljesítését az emberi megátalkodottság akadályozza az egyének szintjén. A *Hymne au Christe*-ben egyfajta dezillúziós herézis teszi kevert minőségűvé a választott versműfajt (kétely dicsérő himnuszban). Az emberiséget meggyógyító krisztusi küldetés gyengülését érzékeli a versbeszélő, a régmúlt egyszeri, megváltó tettét az emberi bűnök áradata nyomja el, így a történelemben behatoló isteni, örökkévaló cselekedet időbeliségbe és kételybe helyeződik. A tökéletlen megváltás fájdalma hatja át a *Sur l'image du Christe*-et is, a jézusi életút jótékony hatásának elhomályosulása és a megváltásra, illetve annak betöltésére való (újbóli) várakozás lesz az alapvető élmény: „Deux mille ans sont passés, et l'homme attend encore: / Ah! remonte a ton Pere, ange de l'avenir, / Et dis-lui que le soir a remplacé l'aurore, / Et que le don céleste est trop lent a venir.”

Az Istenszerelem, a Teremtő egységében feloldódó teremtmény eksztatikus élménye számos vers csúcspontját alkotja. Minden lény önnön pusztán létének örvendő és a Teremtőt ünneplő globális himnusza a *Hymne du matin*, ahol a lét örömeinek közössége teremti meg a föld összhangzatát. Az én Istenben való feloldódása boldog mámort szabadít fel a *Hymne du soir dans les temples* című vers alanyában is: „Il me semblait, mon Dieu, que mon âme oppressée / Devant l'immensité s'agrandissait en moi, / Et sur les vents, les flots, ou les feux élancée, / De pensée en pensée, / Allait se perdre en toi! [...] Le temps, l'espace s'évapore, / J'oublie et l'univers et moi! / Mais cette ivresse de l'extase, / Mais ce feu sacré qui m'embrase, / Mais ce poids divin qui m'écrase, / C'est toi, mon Dieu, c'est encor toi!” A misztikusok isteni szeretettel teltsége tűnik fel a *Cantique sur un rayon de soleil*-ben, ahol a költői én Isten forró szeretetével léte határáig teltekezett: „Pourtant mon âme est si pleine, / Ô Dieu! d'adoration! / Que mon coeur la tient a peine, / Et qu'il sent manquer l'haleine / A sa respiration!” A szeretet ilyen hőfoka az én megsemmisüléséig fokozódik, amely a teljes értékű isteni egyesülés „érzelme”, az unio mystica állapota. Isten „megpillantása” (visio beatifica) a halandók halálát, a halandóság végét jelenti, ugyanakkor a legmagasabb misztikus elragadtatásban lehetséges a földi testben való megtapasztalás kegyelme (*Novissima Verba*). A *La priere* alanyának izzó istenszeretete az univerzumot Isten óriási templomának láttatja, a látomás – egyértelmű, tiszta körvonalai folytán – az allegorizálásban találja meg a szerény, de adekvát poétikai eszközt a „látvány” érzékeltetésre. „L'univers est le temple, et la terre est l'autel; / Les cieux en sont le

dôme: et ces astres sans nombre.” Lamartine deocentrizmusa az anyagi valóságot is totálisan Isten felé irányulónak mutatja: „L’univers tout entier réfléchit ton image, / Et mon âme a son tour réfléchit l’univers.”

A *La chute d’un ange* 8. látomása költőnk istenmisztikájának foglalatja. Daidha és Cédar a 7. látomásban egy remetére találnak, aki egy a Bibliára emlékeztető könyvet forgat; a 8. látomásban bepillantunk e fémbe vésett misztikus könyv töredékeibe, amely az istenismeret módját és ugyanakkor ennek lehetetlenségét mutatja be. Az Úr végtelen és lemérhetetlen „nagyságú”, viszont minden teremtmény befogadhatja saját léptékének megfelelően, és saját lényege szerint értheti. A teljes istenmegismerés ezen irat szerint sem jöhet létre, de elérhető a töredékes igazság a mindenben meglévő Szellem segítségével. A *Le désert ou L’Immaterialité de Dieu*-ben szintén az istenkeresés hagyományos útjainak hiábavalósága jelenik meg. A vallások természetükből fakadóan szükségszerűen tévednek e területen, a Teremtő maga a misztérium, a kifürkészhetetlen.²⁰ Az igazi istenhit irracionálisításának gondolata is felmerül. Abszolút értelemben minden Istenre vonatkozó töredékesség blaszfémia, így a 8. látomás misztikus könyvében is felmerülnek a kételyt rejtő létkérdések, az ember kozmikus történetének homályos, kevésbé ismert pontjai, amelyek megválaszolatlanok maradnak. A vallási gondolkodás és teológia olyan területei kerülnek itt előtérbe, amelyek más romantikus alkotót is foglalkoztattak. Az isteni teremtésre, az emberre, a bukásra és a rosszra vonatkozó kérdések Isten és a lét iránt megszülető kételyek rejtett megfogalmazásai. Ennek során felmerül a világ kétosztatúsága, az Isten-ember meghasonlottság, a létezés dualista (gnosztikus) elgondolása. Az 1. látomás olyan időszakot ír le, amikor a világ közvetlenül az Éden utáni állapotát mutatja, ekkor még Isten „közeli” jelenléte nem húzódott vissza az Univerzumból, de az ember már ekkor sem hallja a Kozmosz Istenhez szóló himnuszát.

Az isteni jelenlét nagy múltú, már az ókorban megjelenő, Lamartine-nál is ható eszméje²¹ a Mindenható teremtésmozzanatának kizárólagosságában és teljességében gyökerezik. A *Stances* című vers a semmiből való teremtés tanát vallja; az Úr az egész világmindenség Istene, lelke mindenre kiterjed, mindenható hatalmával

²⁰ A Szent Titokra való egzisztenciális nyitottság Rahner (Isten: rejtelem) teológiai gondolkodásának alaptézise, az emberi egzisztencia adománya e misztérium érzékelése és a benne való beteljesedés lehetősége. A Titok megismerése lehetetlen, ehelyett a tudatos közeledés felé (misztagogia) és megtapasztalása (misztika). Lásd Vigília, 2005/1.

²¹ „[...]Őt nem a tudás vagy megismerés útján ragadhatjuk meg, ahogyan a többi szellemi valóságot, hanem a tudásnál is erősebb jelenlét által.” PLÓTINOSZ, *Enneádok*, VI. 8. (Az Egy akarataról és szabadságáról, in PLÓTINOSZ, *Az Egyről, a szellemről és a lélekről. Válogatott írások*, Bp., Európa, 1986, 323. „Isten a jelenvalóság istene.” ECKHART mester, *Útmutató beszédek*, Bp., T-Twins, 1993, 47; *Lángolj és világíts: válogatás Szent Bernát műveiből* [Bp.], Ecclesia, 1978, 159; AVILAI SZENT TERÉZ, *A tökéletesség útja és A belső várkastély*, Bp., Szt. István Társ., 1979, 338, 424–426, 468.

a semmiből ragadta ki az anyagot. Az elragadtatásban Isten imádata felfedezteti mindenhol jelen levő művének titkát (*Épître a M. Adolphe Dumas*). Az isteni jelenlét az újplatonizmus által filozófiailag megalapozott (és talán a Kabbalával [Shekina] is kapcsolatba hozható) keresztény tana mutatkozik meg a *Hymne de la nuit* című versben; az Istent ismerő ember még a földi élet sivatagában is felismeri Isten jelenlétének nyomait, megérti Istent a mindenben megnyilvánuló jelei által. A mélységeket betöltő csodálatossága, gondviselése mindenhol és mindenben hat.²² A vers alanyának felismeréseit az „Isten temploma az egész teremtés” gondolat koronázza meg, amely *A halhatatlanságban* szintén megjelenik, ahol már a panteisztikus szemlélet uralkodik: istenismeret meríthető az isteni jelekkel áthatott természetből is.

A panteizmus sajátos módon nem áll ellentétben Lamartine keresztény hitével, könnyen illeszkedik a mindenható és mindenütt jelen lévő Isten eszméjébe. *A völgy (Le vallon)* szerelmi emlékkeresése, nosztalgikus érzései Isten felismerésébe torkollnak, amely a természet érzelmi szemlélése eredményeképp nyilvánul meg. Isten megértésének legközvetlenebb „tárgyai” a szélesen értelmezett természet és az emberi szív (amely az emberi természet bensőségességének is metaforája), a természet titkait nem szükséges tudományosan kutatni, az önmaga tárja fel Alkotóját. Ahogy a természet mélyén Isten fedezhető fel, úgy az egyszerű természeti jelenségekben és lényekben is (*L'idée de Dieu, La priere*). A *Pour Valentine* kis remekében Isten nyilvánul meg a természetben, annak legnagyobb formájától a legkisebbig, de nem érzéki módon, nem emberi nyelven és nem közvetlenül az érzékszervek számára. Az állatvilágban is működik az Isten felé hajtó ösztön, amelynek csodálatos megnyilvánulásait a magasabb rendű lények is figyelemmel kísérik. A dalos madarak Istenhez emelő éneke az angyalok számára is az isteni kontempláció zenéje: „Cette musique qui t’anime / Est un instinct qui monte a Dieu [...] Et cette voix mystérieuse / Qu’écoutent les anges et moi, / Ce soupir de la nuit pieuse, / Oiseau mélodieux, c’est Toi!” (*Au rossignol*). A *Cantique sur un rayon de soleil* című versben az elvont értelmű természet olyan létforrásnak bizonyul, amihez minden teremtménynek csatlakoznia kell, de misztikus titkának kulcsát csak Isten tartja kezében. A csillagok, a kozmikus világok az Ő szimbólumai és képei, a természet elemei Isten ábécéjének betűi. Az emberben is ott vannak jelei, a *Reflexion* című versben ezek a „bélyegek” a lélekben olvashatók a lélek által. Lamartine természetmisztikájának egyik legszebb verse a *Les fleurs sur l’autel*, a természet költészetének darabjai, a virágok az emberi, a természeti és az isteni összefűzöttségét reprezentálják.

Lamartine költői világában nagy jelentőséget nyer a transzcendens, mennyei szféra világa, az Úr örök egének felépítése. A halhatatlan világot – a keresztény teológia mellett – leginkább a zsidó misztika dolgozta ki; *Énoch könyve*²³ ragyogó,

²² AVILAI SZENT TERÉZ, 338, 468.

²³ *Enoch apokalypsis*, ford. és bev. Hamvas Béla, Bp., Bibliotheca, 1989, 44–45, 52–53.

tűzárban álló égi palotákról, a *Zohár*²⁴ a menny hat irányáról és a belső fény pontjából kihajtogatható palotáról beszél látomásos formában. A bensőségbe rendeli a végtelen eget Avilai Szent Teréz *Belső várkastély*²⁵ című írásában; Swedenborg legismertebb művében a mennyet aprólékos részletességgel vázolja fel. A *Hymne de la mort* is éterpalotákat idéz szemünk elé, amelyek repülnek, úsznak a végtelen térben, mozgásuk a szív dobbanásainak üteme szerint halad (a transzcendens lét alapritmusa Blake-nél is a szívdobbanás ritmusa). E mennyei világban tökéletes boldogság és tisztaság honol, minden ideérkező lélekről a szellem olvasztja le a bánatot, a földi vágyat, tisztátalanságot, és öltözteti égi ruházatba – nagyon hasonló módon, mint Chiara Isabella Fornari látomásában.²⁶ A *La voix humaine*-ben a kozmikus-mennyei harmónia irányítja a végtelen égbe „felfüggesztett” úszó világokat. A *magány (L'isolement)* című költemény megkülönbözteti az anyagi Kozmoszt a csillagon túli örök egetől,²⁷ melybe a vers alanyát ellenállhatatlan vágy vonzza a transzcendens nosztalgia egyetemes emberi „törvénye” szerint, akárcsak az *Este (Le soir)* című költeményben, ahol a csillagsugár kelti fel a túlvilági, boldog élet reményét és vágyát. A *L'hymne de la nuit* látnoki bizonyossággal ad hírt a mennyekről, ahol nincs éj és nappal váltakozása, hanem örökös égi fényesség ragyog. Ugyanezt a „megfigyelést” közvetíti Swedenborg²⁸ tudósítása a mennyei szellemi világosságról és melegségről.

²⁴ ZOHAR, *Ragyogó fény*, Függelék: SZÉFER JECIRAH, *A formálás és alakulás könyve* [s.n.], FARKAS Lőrinc Im, 1997, 33–34, 38, 47.

²⁵ AVILAI SZENT TERÉZ, *Belső várkastély 7. szoba*

²⁶ „Ezután megtisztult az elmém, és mentes lett mindentől, ami a látható és érzékelhető földi dolgok tapasztalása folytán belévesődhet, és tökéletesen tiszta lett és üres [...] a mondott megtisztulás lesöpörte rólam minden kínját és keserűségét, minden tengődését a földi, hitvány természetnek, amely teljesen meghalt és meggyógyult, ezért új életet kezdtem, és mindjárt azután, hogy lelkem elhagyta a testemet, és felemeltetvén egy másik, felsőbb és nyugodtabb állapotba érkeztem, elmondhatatlan nyugalmat és méznél édesebb békességet élveztem.” CHIARA ISABELLA FORNARI, *Misztikus értekezés a külső (és belső) erényekről*, in *Olasz misztikus írónők*, 428.

²⁷ „Tudjátok meg, hogy ez a mi világunk, minden, amit benne látunk, és minden, amit kezeinkkel megfoghatunk, csak az univerzum felét jelenti. A számunkra láthatatlan világ megegyezik a mienkkel súlyban és mértékben, természetében és jellegében.” PARACELUS, *Credo*, in *Hermetika, mágia: ezoterikus látásmód és művészi megismerés*, főszerk. PÁL József, Szeged, JatePress, 1995, 281.

²⁸ „[...]a mennyben oly nagy a világosság, hogy az a világi déli világosságot igen magas fokban felülmúlja. [...]a világ világossága a menny világosságával összehasonlítva alig látszik árnyéknál egyébként. [...] A menny világossága nem természeti világosság, mint a világé, hanem szellemi világosság, mert ez az Úrból mint napból származik.” EMANUEL SWEDENBORG, *Menny és Pokol látottak és hallottak szerint*, Debrecen, Kállai, 1993, 58.

Lamartine is a misztikus megismerés²⁹ magasabbrendűségét vallja a racionális tudatformákkal szemben. Legmagasabb tüneménye az Isten kegyelméből történő látás, amely elragadtatás formájában következik be. A *Dieu*-ben a lelkesedés (enthousiasme) ekstázisa ragadja el a költőt a fensőbb világokba: „Aux pures régions ou j’aime a m’envoler, / L’enthousiasme aussi vient me la révéler[...]”. Ennek kinyilatkoztató ereje messze meghaladja a hagyományos megismerés körét; egészében, kozmikus egységben látta az ég és föld világait. A fentiekkel és a széles körben ismert biblikus hagyománnyal egybehangzóan a *La chute d’un ange* 9. víziójában olvashatjuk, hogy a szeretet a legtisztább érzékelés,³⁰ amelynek illuminatív ereje felülmúl minden megismerést, és bepillantást enged a mennyei világba.

Az örök égi nyelv – feltételezhetően a zsidó misztikából fejlődő – keresztény gondolata szorosan összefügg az istennév misztikájával. A Lamartine-nál ható angyali nyelv „tanának” jellegzetességei Swedenborg³¹ hatását mutatják. A *Dieu* című versben Lamartine bemutatja ezt a nyelvet; Isten két nyelvet teremtett: egyet az embereknek, a hangzó, levegőben terjedő beszédet, és egy másikat a menny számára. Ez az égi nyelv örök, egyetemes és tökéletes, a szellemmel veleszületett jelenség, nem hangzó formában valósul meg, s nem szükséges hozzá közvetítő

²⁹ A misztikus megismerés, amelynek három fő fokozata ismert (illetve egy más rendezés szerint 6, Szt. Bonaventura), a legmagasabb az isteni lélekben való kontemplatív emelkedés kísérlete, ami a lélek önmeghaladását feltételezi, és végső pontja a tudós tudatlanság állapota (Szent Bonaventura, Cusanus). A misztikus megismerés kortárs értelmezése a dialogicitásra épül, és lényegében nem távolodott messze a középkori felfogástól. HANKOVSKY Béla, *A keresztény misztikáról katolikus szemmel*, in Walter NIGG, *A misztika három csillaga: Eckhart, Suso, Tauler*, Bp., Kairosz [1999?], 260. A misztikát az emberi megismerőképeség legmagasabb fokaként határozza meg, amely permanens istenismeretre törekszik. A misztika „tudománya” a világ minden momentumának, személyének, történéseinek Istenre való absztrahálása, dedukciója, amely annak a felismerése és belátása, hogy minden Istentől származik, és önálló, Rajta kívül álló lét – egy mélyebb szinten – csak látszólagos.

³⁰ „[...]a szeretet nemcsak bizalommal van, hanem rendelkezik valós tudással és kétségektől mentes bizonyossággal is.” (ECKHART, 1993, 49); „[...]ut cum non nisi amor plene capiat quae sunt divina, adducendus et migraturus amor carnis in amorem spiritus, cito apprehenderit sibi similia[...]” SZENT-THIERRY Vilmos, *Előadások az Énekek énekéről*, in Guillaume de SAINT-THIERRY, *Exposé sur le Cantique des cantiques. texte latin, introd. et notes par J.-M. Déchenet*, trad. par M. Dumontier, Paris, Les Éd. du Cerf, 1998, 100.

³¹ „Az összes mennyekben mindenki csak egy nyelven beszél. Mindnyájan megértik egymást, bármely társaságból valók legyenek is[...] Ezt a nyelvet itt nem tanulják, hanem mindenki vel már a világban vele születik. Ez közvetlenül érzelmükbe és gondolkozásukba folyik be. A beszéd hangsúlyozása érzelmüknek, és a hang tagolása, amely a szavakból áll, a jelképeknek felel meg, amelyek az érzelemből származnak, és mivel a nyelv ezeknek megfelel, azért az szellemi, mert az a hangzó érzelem és a beszélő gondolkozás. (104) [...] Az angyali beszédnek az emberivel semmi közössége nincs, néhány szón kívül, amelyek bizonyos érzelmekből támadnak[...]” (104–105) (Swedenborg, *ibid*)

anyag, lélekkel beszélnek és hallgatják. Mindkét nyelv forrása az élő Ige, amely különféle hatást képes gyakorolni (megvilágosító, vágyó, lelkesedő). Ezzel és a romantika közismert motívumával összhangban a *Chant d'amour*ban a szerelmes angyalok szavak nélkül, tekintetükkel beszélnek. A *La chute d'un ange* 8. víziójában az isteni nyelv összekapcsolódik a szférák zenéjének püthagoreus tanával. Az Isten által használt nyelv örökös ének, olyan harmónia, amely a világ létezését tartja fenn: „La langue qu'il écrit chante éternellement; / Ses lettres sont ses feux, mondes du firmament.”

A megváltó halál vágya Lamartine-nál nem a korban divatos (byroni) spleen hatása (vagy legalábbis kis része lehet benne, talán a *Magányban*), inkább a transzcendens vágyakozás és a földi élet értékvesztésének közös következménye. A világ elidegenedése, közömbössége fordítja a lelket a menny felé. Avilai Szent Teréz³² lelkisége felé közelítő *Hymne de la mort*-ban a halál vágya az örök élet elnyeréséért jelenik meg, a földi törvények által kifosztott lélek számára a halál megszabadulás, tehermentesülés, „Je vis, je languis, je soupire! / Ah! mourons pour vivre toujours! / Oui, tu meurs! déja ta dépouille / De la terre subit les lois, / Et de la fange qui te souille / Déja tu ne sens plus le poids; / Sentir ce vil poids c'était vivre! / Et le moment qui te délivre, / Les hommes l'appellent mourir!” A *halhatatlanság*ban a lélek örök joga a halhatatlan isteni lét, ezért a halál csupán a lélek jogos örökségének visszafoglalása. Az általános misztikus viszonyulás szerint a halál megváltó végpontként érkezik, s nem hordoz félelmetes vagy gyászos vonásokat, hanem az égi szeretet ígéretével biztat. Az átváltozás után a legfőbb Lény vár a lélekre. A *Novissima Verba* című impozáns költeményben a lélek az Isten utáni vágy sóhajának metaforájává válik, halálát pedig az Isten utáni szomj okozza. Avilai Szent Teréz misztikus felismeréséhez közelítően Lamartine-nál is a lélek halálának (a második halál) rémét törli el a testi halál, és teszi lehetővé az örök életbe való felemelkedést. Megjelenik a versben még a spanyol szent felismerése a földi élet vállalásának áldozatáról Isten dicsőségére:³³ az élet hosszú száműzetése egyben „hitcselekedet”. A *Le dernier chant du pelerinage d'Harold*ban (XLVI) pedig az a misztikus elképzelés jelenik meg, miszerint az Utolsó Ítélet processzusában maga az ítélet alatt álló határoz sorsáról, ő (a lelke) mondja ki az ítéletet saját maga fölött.

Lamartine költői világában nagy számban és jelentőséggel fordulnak elő angyalok; a *La chute d'un ange* című költeményben az emberekkel való közeli, testvéri viszonyuk nyilvánul meg. Egy vélekedés szerint az Atya egy napon teremtette az angyalokat és az embert, így ők Istennek ugyanolyan „utódai”, mint az emberek. Hénoch könyve szerint viszont az angyalok korábbi teremtmények az embernél, azonban e látomásos mű elbeszélője sem tételez nagyobb létrangot az angyalokat illetően. Talán ebből következően Isten szellemi teremtményei közül az angyalok szeretnek bennünket a legjobban. Ez a szoros „családi viszony” a mű

³² AVILAI SZENT TERÉZ, 346, 405, 467.

³³ AVILAI SZENT TERÉZ, 468.

belső idejében még eleven; lehetséges az átjárás a két testvéri „faj” között, Cédarnak lehetősége van szerelméért feladni halhatatlanságát. Az angyalok együttérző lények, akik megsiratták az ember bukását és mostoha sorsát. Szimpátiájuk jelölte ki feladatukat: az ember segítségét,³⁴ ők lettek az isteni megnyilatkozások eszközei, megnyilvánítói. Az ember magasabbrendűségének gondolata jelenik meg az 1. énekben, amely autonóm, Istenhez közelebb álló és istenibb lénynek határozza meg, mint az angyalt. Cédar olyan minőséget fedez fel az emberi létben, amely számukra nem adatott meg: a személyiség egyediségét és a szerelmet, a szeretet általi teremtés képességét. Az angyalok tökéletessége, hatalma és „létkomfortja” jelentősen meghaladja az emberét, mégis létbeli rangjuk alacsonyabb.³⁵ Az angyal közel büntelen lény, akiben nincs hiány és szükség, s így vágy sem. Ez a „perfectio” eleve szükségtelenné teszi az emberi formájú szeretetet és teremtést. Tökéletességük rejtett módon az alapvető tökéletlenség képét ölti magára: az integráció ignorálását, az önmagának elég külön-össégét, a zártságból való kitörés lehetőségét. Kizárólag az embernek adatott meg a teremtés szent joga és tudománya, csak számára nyílt lehetőség az imitatio Dei köznapi és misztikus gyakorlására. Az ember létrehozhat saját képére és hasonlatosságára önálló teremtményt, az angyal nem.

A *L'ange gardien*ben egy őrangyal nyilatkozik meg a vers alanya számára, aki egy semmi mással össze nem téveszthető hangot hall lelke mélyén (a misztikusok számára is kétségtelen az őket megszólító transzcendens hang eredete), és azonnal nyilvánvalóvá lesz az angyali „híradás”. „Et faisait sur mon cou mes boucles voltiger, / Une voix me parlait, si douce au fond de l'âme / Qu'un frisson de plaisir en courait sur ma peau. / Ce n'était pas le vent, la cloche, le pipeau, / Ce n'était nulle voix d'enfant, d'homme ou de femme; / C'était vous, c'était vous, ô mon Ange gardien, / C'était vous dont le coeur déjà parlait au mien!” Az őrangyalok személyhez rendelve, a népszerű angeológia szerint minden embernek legalább egy őrangyala van. Az őrangyal a Szentlélek küldöttként az élet fontos pillanataiban szólal meg szívével – az emberi szívben.

Lamartine költői oeuvre-je számos részletet is tartalmaz e transzcendens lényekről, melyben közreműködik a költő alkotófantáziája is. Az *Encore un hymne* adaléka szerint az angyalok villámlást és mennydörgést lélegeznek. A *Novissima Verba* című költeményben egy hagyományos, profánná vált hiedelem kap költői alakítást és transzcendens „megemelését”: „Femmes! anges mortels! création divine! [...] Vous etes ici-bas la goutte sans mélange / Que Dieu laissa tomber de la

³⁴ Segítő angyalokról már Hermész Triszmegisztoz is tud, jelentős angeológia alakul ki a zsidó teológiában és főként Areopagoszi Dénes hatására a keresztény dogmatikában. Azonban olyan fokú szeretetet és rokonságot, melyet Lamartine fejez ki az angyalokkal kapcsolatban, még a misztikus szerzőknél is ritkán találni.

³⁵ ZOHAR, 67; ECKHART mester, 1. prédikáció (Mt 21,23), in *Eckhart mester: Beszédék* [Bp.], Helikon, 1986, 7.

coupe de l'ange!" A *L'ange: fragment épique* Lamartine angyaltanának egészét mutatja be, amely összhangban áll a biblikus és a keresztény legendárium angyalképével, eszerint az angyal Isten követe, megbízottja, akinek feladata az ember lélekének védelme. Az ember inspirálója, lelki vezetője egész életében, és halála után is segíti: lelkét angyal viszi fel az égbe. Említést kap Ithurriel arkangyal, a hősök vezetője, aki hullócsillagként érkezik a földre. Az angyalok létmódjára a közteség jellemző, egyszerre tartoznak a létbe és a nemlébbe, Isten kezéből „félformáként” születnek meg valós lények szimbolikus képeiként, a lehetőség létmódjában (l'image du possible), lét árnyaként léteznek. Ennek ellenére az anyag és idő szabad rendelkezésük alá van vetve, a possibilitás hatalma szerint saját választásaik formáit vehetik fel. Így folyton változó alakjuk van, nincsenek határaik és időbeli korlátokat sem ismernek,³⁶ a jövőbe is behatolhatnak. Tervező „játékaikban” a jövőbeli létező – időbeliségét felfüggesztve – megjelenik előttük: „[...]s'élançant dans le lointain des âges, / Tous les etres futurs, au néant arrachés, / Apparaissent d'avance en leurs jeux ébauchés.” Az angyaloknak az álmokra is van befolyásuk, melyeknek bizonyos tartalmai mágikus hatásuk eredménye: „Quand la nuit des mortels a fermé la paupiere, / Sur les pâles rayons de l'astre du mystere / Ils glissent en silence, et leurs nombreux essais / Ravissent au sommeil les âmes des humains[...].”

Az Isteni pneuma³⁷ misztikus változata Lamartine-nál is megtalálható a teremtő életlehelet formájában. A *La gene dans l'obscurité* és a *A l'Esprit-Saint* című versekben a Szentlélekkel azonosított életlehelet nemcsak a teremtés idején adta meg a világnak a kezdő lökést, hanem folyamatosan élteti az Univerzumot, ismétli az eredeti teremtőszót. „Tu ne dors pas, souffle de vie, / Puisque l'univers vit toujours! / Ta sainte haleine vivifie / Les premiers et les derniers jours! [...] C'est toi qui t'agitas dans l'inerte matiere, / Répétas dans les cieus la parole premiere.” A tehetetlen anyagot is a Lélek mozgatja és a teremtményekben folytonos körforgásban él formát és létet kölcsönözve neki (*Reflexion*). Az emberi lélek is ugyanazon isteni lehelettel azonos, ami a világot alkotta (*Philosophie*). A *Le chene* pedig az élet isteni mivoltának tiszteletét, a szerves élet misztériumának erejét és bensőségét nyilvánítja meg.

³⁶ Swedenborg ezeket a képességeket állapotváltozással magyarázza – a tér és időbeli változások helyett. „Bármennyire változzék és mozogjon is a mennyben minden, úgy mint e földön, az angyaloknak az időről és a térről sem fogalmuk, sem képzeletük nincsen, úgyannyira, hogy nem is tudják mi a tér és mi az idő. [...]a mennyben esztendőök és napok nincsenek, hanem állapotváltozások vannak.” (74) „A szellemi világban minden mozgás a benső állapotváltozása által történik, úgyannyira, hogy a mozgások állapotváltozásoknál nem egyebek.” (85–86)

³⁷ „Szentlélek egy felfogásmódja teremtő leheletként gondolja el. Bibliai alapja Ádám teremtmódja (1Móz 2,7), ahol is elevenné Isten leheletétől válik. E Isteni lélek teszi az embert bölcsé és vezérelheti az Istenismeret felé.” Alistér E. McGRATH, *Bevezetés a keresztény teológiába*, ford. Zsengellér József, Bp., Osiris, 1995, 225; Walter KASPER, *Jézus Krisztus Istene*, ford. Görfölv Tibor, Bp., Osiris, 2003, 213, 235.

A lélek kiüresítése³⁸ a misztikusok általános aszkétikus törekvése az Istennel való egyesülés érdekében; Lamartine költészetében is összefüggés van e két momentum között. A fent említett szerepkör alanya kenotikus költői-tematikai önkortozást hajt végre; az *Invocation* ars poeticája szerint a költő minden tevékenységét Urának szenteli. Isten a vers alanyának egyetlen gondolatává válik, minden mást megsemmisít önmagában, a létezés egésze homályosul el, s csak Isten neve marad fenn, himnusza is csak ez a név: „Je ne suis plus qu'une pensée, / L'univers est mort dans mon coeur, / Et sous cette cendre glacée / Je n'ai trouvé que le Seigneur.” A *Hymne du soir* című versben az idő és tér megszűnésével az én is felbomlik, hogy egyesüljön Istenével – e ponton megszűnik az ember földi személyisége, ami a „misztikus út” (Clairvaux-i Szent Bernát) vágyott harmadik, utolsó szakaszában (via unitiva) következhet be. A *Hymne de la mort* már elemzett művében az égbe emelkedés az Istenben ébredés revelatív aktusával végződik.

A többek között Balmi Hugónál, illetve Avilai Szent Teréznel³⁹ található misztikus tej motívuma a *La providence a l'homme* című versben tűnik fel. Ez az isteni ital globális méretű, minden ember számára elérhető illuminatív elragadtatást, isteni részegséget nyújthat, misztikus-érzéki módon kerülve a földi élet áramába: „D'un lait mystérieux je remplis la mamelle; / Tu t'enivras sans peine a ces sources d'amour.”

A földi világ gyönyörbe fordulása, istenesülése a *Jehova ou l'idée de Dieu* ívének magaslátát jelenti. A vers olyan időszakot prófétál, amikor Isten közvetlenül kinyilvánítja magát, amely a földi élet gyökeres átalakulását, a bűnbeesés előtti, édeni állapot újbóli beköszöntét jelenti. Lamartine osztozik a romantikus költőtársak (Hölderlin, Kleist, Blake) a Földi Paradicsomot vizionáló eksztatikus várakozásaiban. Minden élőlény örömben és ragyogásban él, a föld minden lényre a lét mámoros énekére inspirált: „Quand la terre exant son âme balsamique / De son parfum vital enivrera vos sens, / Et que l'insecte meme, entonnant son cantique, / Bourdonnera d'amour sur les bourgeons naissants!”

³⁸ „Aki ennyire teljesen be akarja őt fogadni, annak teljesen fel is kell adnia magát, s teljesen üressé kell válnia; az ilyen ember Istentől megkap mindent, amije Istennek van, annyira sajátjaként, amennyire sajátja Istennek[...]” (ECKHART, 1986, 18) „Ahol az ember engedelmességben saját énjét elhagyja, és a magától megválí, ott Istennek szükségszerűen be kell lépnie; mert ha valaki magának semmit nem akar, annak Isten ugyanúgy kénytelen akarni, mint magának. [...] Aki mindenét egészen feladta volna, az az ember valóban annyira teljesen Istenbe költözne, hogy bárhol, ahol az embert akarnók megérinteni, először Istent érintenénk, mivel az ilyen ember köröskörül Istenben van[...]” (ECKHART, 1993, 29, 44) „Teljesen ki kell üresítened magadat, és a szívedet őszintén ki kell szakítanod a nyomorúságos élvezetektől és ideigtartó vigasztalásoktól. [...] Amilyen mértékben kiüresíti magát [a lélek], olyan mértékben tudja Istent befogadni[...]” SZENT BERNÁT, 57, 78–79; AVILAI SZENT TERÉZ, 463.

³⁹ AVILAI SZENT TERÉZ, 462; BALMAI Hugó: *Misztikus teológia*, in Hugues de BALMA, *Théologie mystique*, 1–2. t., Paris, Les Éd. du Cerf, 1995 (Sources chrétiennes; 409) I/175.

A romantikus alkotók közül Lamartine költészetében hat és érvényesül a leginkább a misztika szellemisége. Az itt külön nem elemzett, de a lamartine-i költészetben szintén jelentős mértékű okkult elemek ritkán állnak szemben az igazi misztika jellegzetességeivel, a legtöbbször szervesen, ugyanakkor jelentős megformáltsággal illeszkednek be a misztikus elragadtatások egynemű és spirituálisan domináns lírai szövetébe. A művész Lamartine időnként szabadon kezeli, illetve költői céljaihoz szabja a misztikus Lamartine élményeit, tapasztalatait. A misztika mégis nagyfokú önállóságot nyer a lamartine-i oeuvre-ben (hasonló talán csak Blake és a „kései” Novalis esetében látható), a misztikus inspiráció és a tudatos poétikai formálás páratlan egyensúlyba kerül egymással, egyaránt elkerülve a túlzott homályt és a pusztá költői témává degradálódást.

MEZŐSI MIKLÓS

A hidalgó szédelgése a szökőkútnál – Megváltás vagy Kárhozat?

Beavatás és sebezhetetlenség: a szakrális, a profán és a
deszakralizáció hármasságján

Nagy csapat álarcos vendég jár táncolva benne,
Lantot vernek, de köntösük alatt a bolond szív mintha szomorút verne;
Dalolnak, s zeng az édes, enyhe moll, életművészet! Amor győztes üdve!
De nem hiszik, amit a száj dalol: s a holdfény beleragyog énekükbe,
A szép s bús holdfény: csöndes zuhatag, melyben álom száll a madárra halkán
S vadul felsírnak a szökőkutak – a nagy, karcsú szökőkutak a parkban.

Paul Verlaine: *Clair de Lune*

Puskin életművén különös szálként húzódik végig az a motívum, hogy kalandor hőseit, mint például Grinyovot *A kapitány lányában* vagy a *Borisz Godunovban* Grigorij Otrepjevet, rendre együgyűségük vagy idétlenségük segíti ki a veszedelmesebbnél veszedelmesebb helyzetekből, amibe csak – rendszerint önnön balgaságukból – belekeverednek. A bolondnak vagy legalábbis tudatlannak *tettetés* ősi toposz az európai irodalomban; ezzel már egyes görög mitikus hősök is szívesen éltek: például Odüsszeusz bolondnak tette magát, hogy így ne kelljen Trója alá vonulnia. Több mint háromezer évvel a „tágterű Trója” lerohanása után egy derék katona, Josef Švejek, ugyanehhez az eljáráshoz folyamodik, ám eredeti célját illetően éppúgy kudarcot vall, majd ennek eredményeképpen éppoly keserves és kilátástalan, vég nélkülinek látszó kálváriát jár be, mint „a leleményes Odüsszeusz”. Aki bolondnak tette magát, tipikusan azért teszi, hogy elkerüljön valami várható rosszat.¹ Mindannyiszor tehát a zsenialitás és az idétlenség jól kevert elegye segíti át Griska Otrepjevet a folyamatosan adódó „meleg helyzeteken”. Mi biztosítja számára ezt a „mitikus sebezhetetlenséget”?

¹ Odüsszeuszról Hamleten át Josef Švejekig, Don Quijotén, Miskin hercegen, a *Borisz Godunov* „szent félkegyelműjén” át rendkívül széles a skála. Az egyszerre „idétlen” és zseniális Puskin művészetében, akit az uralkodó egy vele folytatott négyszemközti beszélgetést követően „Oroszország legokosabb emberének” nyilvánított, de aki határtalanul idétlen, sőt meg gondolatlan viselkedésre is képes volt, e különös kettősségnek mint művészi fogásnak a főhős létmentő tulajdonságaként minden bizonnyal belülről, a költő személyiségének a mélyéről kellett fakadnia. Lásd Jurij Lotman életrajzi monográfiáját: LOTMAN, 1987.

Nota bene: Grigorijhoz hasonlóan az *Iliász* Akhilleuszának is dicső, ám rövid életet terem az a sebezhetetlenség, amit a hős számára talán nem annyira a Styx folyóba mártottság ténye, mint inkább magából a *lemerülés* aktusából szerzett mitikus tapasztalat révén nyert Tudás garantál. Akhilleusz ugyanis az *Iliász* szüzséjfejlődése folyamán mindvégig jól kitapinthatóan ezen alvilági, jobban mondva khtonikus eredetű tudással a tarsolyában képes kompetens módon reagálni bármire, ami csak éri őt. A dicső, ám (cserében) rövid élet – szemlátomást kikerülhetetlen – esélye a *Borisz Godunov* kompozíciós logikájából jól sejthetően benne van a költő által leosztott „pakliban”. Mi rejlik Grigorij Otrepjevre vonatkozóan ezen „alvilági beavatás” mélyén? Egyrészt „kacérkodása” a halállal,² ami sajátos korrelációban áll a Pimen krónikája mélyén rejlő *tudással*. Hiszen a pimeni krónikának, mely ezt a tudást hordozza, lényegi vonása, hogy – könyörtelen igazmondással – felfedi a fennálló hatalmat legitimáló *halálos* bűnt. Grigorij „beavatása” másrészt a kereszténység „beavatási rítusának” kérdéséhez vezet el. A megkeresztel(ke)dés eredetileg víz alá merülés volt, amire, a „megkeresztelés” aktusára az Evangéliumok eredeti szövegében használatos görög terminológia, a *baptizein* ige elsődleges jelentése is utal („belemárt, bemejt”), de a kisedd keresztelési szertartása során ma alkalmazott szenteltvíz is az eredeti rítus emlékét őrzi, melynek során ti. Keresztelő Szent János és Jézus alámerültek volt a Jordán folyóban.

Puskinnál a kizökkenő idő helyretolása nagyon is „shakespeare-i módon” – a szüzsé és a kompozíció logikájából fakadóan –, az eredendően csak nagyságrendekkel nagyobb kizökkenések árán valósítható meg. A költői konklúzió, ami persze nem expliciten jelenik meg a költő, de még csak nem is valamelyik szereplő ajkán, hanem amit a darab egészének a logikája sugall; tehát a poétikai konklúzió, ha „lefordítjuk” a történelem poétizálásának a nyelvére, azaz ha szembesítjük először a darab tárgyául vett történelmi valósággal, majd pedig az általában vett történelmi tapasztalattal,³ nos, ha mindezt így végiggondoljuk, azt tapasztaljuk – talán döbbenet, talán „csak” rezignáltan –, hogy Puskin, a drámai költő történelemfilozófiája éppúgy ékes cáfolattal szolgál bármiféle haladást hirdető avagy éppen séggel utópikus történelemfelfogásra, mint reneszánsz elődje, az angol királydrámák költője. Jan Kott így ír Shakespeare krónikás színműveiről:

² Lásd még a halállal való motivikus kapcsolódásokat az Éjszaka–Kert–Szökökút-jelenetben: részint Marina és „jegyben járása” a halállal, részint a „samozvanstvo” *de genere* kötődése a halálatematikához. Aligha véletlen, hogy ebben a jelenetben Otrepjevet már *Samozvanecként* (önjelölt bitorlóként) szerepelteti a költő, ezzel is egyértelműsítve az alak szoros, bár sehol sem explicité tett kapcsolatát a halállal.

³ Vö. az emberi megismerés két területének, a „történetírásnak” és a „költészetnek” határozott és kategorikus szétválasztását Arisztotelész *Poétikájában* (IX. fejezet). Lásd erről a *Studia Russicában* megjelent cikkemet (MEZŐSI, 1997).

[...] megdöbbenve látjuk, hogy Shakespeare számára a történelem egy helyben áll. Mindegyik fejezet ugyanazon a helyen kezdődik és végződik. Mintha minden egyes krónikában kört írna le a történelem, s azután visszatérne kiindulópontjához. Ezek a történelem által leírt, ismétlődő és változatlan körök az egymás után következő királyok uralkodásai.

[..Shakespeare] a kelletnél kegyetlenebbül meztelenítette le a Nagy Mechanizmus működését: a hatalomváltozás pillanatában. A hatalom vagy Istentől való vagy a nép akaratából. Egy kardvillanás, az alabárdosok léptei, a megfélemlített méltóságok tapsa, az összetereit tömeg kiáltozása: s íme, az új hatalom is Istentől való vagy a nép akaratából.

[...] S amikor az új herceg végre a trón közelébe kerül, a gazteteknek éppoly hosszú láncolatát húzza már maga után, mint az előző törvényes uralkodó. Mikor fejére teszi a koronát, éppúgy gyűlölik már, mint amazt. Eddig az ellenség ölte, most hajdani szövetségeseit fogja öldökölni. S megjelenik az újabb trónkövetelő a megtiport igazságosság nevében. A kör bezárult.⁴

Ennek a tanulmánynak a középpontjában a *Borisz Godunov* dráma szökökútjelenete áll. Először a jelenet szövegét vetem alá részletes, a motivikus rekurrenciákat feltérképező és értelmező poétikai elemzésnek, majd a tanulmány második felében a drámai szituációt a bibliai-szakraális konnotációk, motívumok és ezek költsői transzformációi tükrébe helyezve próbálkozom meg a darab egészére vonatkozó műfajpoétikai interpretáció kialakításával. A *Borisz Godunov*ból azért az Éjszaka–Kert–Szökökút-jelenetet választottam ki elemzésre, mivel ez a szövegrész mintegy lakmuszpapírként jelzi a drámai hős és vele párhuzamosan a drámai műfaj „tévelygéseit” a regényalak illetve a regényi szüzsé irányában.

A szökökútjelenet interpretációja

A trónkövetelő nyitó- és zárómonológja keretet von a jelenetet köré, amely a darab egyetlen direkt drámai konfliktusát tartalmazza. Terjedelmét tekintve, a zárómonológ jóval rövidebb (kb. egyharmada), mint a nyitómonológ. Ennek oka alighanem az, hogy a trónkövetelő szerelmes ábrándozásainak „kell a hely”: hősünk töpreng, készül a közelgő találkára. A monológ huszonegy sorának éppen a fele, tíz és fél szól arról, hogy mennyire vágyakozik az ő Marinája után. A záró három sor finoman összefogja a „szökökút” szóval indító monológ hangulatát; ez intonálja a „szerelmi” jelenetet. A szökökút holdudvara visszatér a monológ végén:

⁴ Jan KOTT, 1970, 7–67.

Но что-то вдруг мелькнуло... шорох... тише...
 Нет, это свет обманчивой луны,
 И прошумел здесь ветерок.⁵
 (De valami megvillant... susogás... csend...
 Nem, ez a csalfa luna fénye csak,
 S egy szellő neszezett el erre.)

A trónkövetelő e gondolatai a nyitómonológban Sujszkijnak az első jelenetben előadott magyarázkodására utalnak vissza (hogya miért nem leplezte le Godunov gaztettét):

Я, кажется, рожден не боязливым; [...]
 Пред смертью душа не содрогалась.
 (Félősnek én, úgy látszik, nem születtem; [...]
 S halál előtt a lelkem meg se rezgett.)

Ezek a sorok Sujszkij szavait visszhangozzák:

Не хвастаюсь, а в случае, конечно,
 Никая казнь меня не устроит.
 Я сам не трус, но также не глупец
 И в петлю лезть не соглашуся даром.
 (Nem kérkedem, de van eset, midőn
 Ijeszteni nem tud semmilyen halálnem,
 Nyúl szívű nem vagyok, de együgyű sem,
 S fejem hurokba nem dugom hiába.)

Az allúziók révén a trónkövetelő következő szavai között megint csak mintha Sujszkij bujkálna:

Мне вечная неволя угрожала,
 За мной гнались—я духом не смутился
 И дерзостью неволи избежал.⁶
 (Örök szabadságvesztés várt reám,
 Úztek[...] s a bátorság nem szállt inamba,
 S merész lévén, a láncot elkerültem.)

⁵ Szökökút, megvillant, susogás, csend, (csalfa) hold, szellő neszezett: ezek mind szentimentalista klisék, melyek felidéznek a (gyakran viszonzatlan) szerelem témáját a romantikus költészetben. Lásd W. Schmid felbecsülhetetlen értékű elemzéseit Puskin *Belkin-elbeszéléseiről* (Шмид, 1996). Schmid a szöveg alapos vizsgálatán keresztül bemutatja, hogyan játszik Puskin a szentimentalizmussal, és hogyan építi be azt „próza-költészetébe”.

⁶ Az idézet utolsó két sora direkt célzás a kocsmajelenet végére, amikor Grigorijra kis híján „örök szabadságvesztés várt”.

(Emlékeztetőül Sujszkij megfelelő szavai:

А там меня ж сослали б в заточенье,
 Да в добрый час [...]
 В глухой тюрьме тихонько б задавили.
 (Engem pedig börtönre küldenek,
 S alkalmas órán a süket falak közt
 [...] csendben megfojtanak.)

Mind Sujszkij, mind a trónkövetelő arról beszélnek, hogy a börtön fenyegette őket, és hogy életveszélyben voltak, de végül mind a ketten megmenekültek; egyikük, mert nem volt „együgyű”, a fejét nem dugta „hurokba hiába”; a másik, ellenkezőleg, „merész lévén, a láncot elkerülte”. A Sujszkij–Vorotinszkij-jelenet és a szököőkútjelenet elejének motivikus párhuzama valamifajta kapcsolatot sugall a két szöveghely között. Ezek az allúziók előrevetítik, hogy a trónkövetelő szerelmes epekedése ellenére a kibontakozni készülő jelenet nem „tisztá” szerelmi jelenet; felveszi és továbbviszi a politikai manipuláció témáját. Ez mintha eleve megkérdőjelezné az igaz szerelem jelenlétét ebben a kapcsolatban.⁷ Ekkor kerül sor a találkozásra, és a hősszerelmes így fogadja szíve választottját:

„Волшебный, сладкий голос!
 [...]
 Тебя ли вижу я
 [...]
 под сенью тихой ночи?”
 (Édes, elbűvölő hang!
 [...]
 Téged látlak-e
 A csendes éjben?)

A forró epedés szavait, melyek akár egy szerelmes versbe is beillenének – *волшебный, сладкий голос, под сенью тихой ночи* –, ironikus megvilágításba vonja a darab egész kontextusa (mint már láttuk, a „szerelmi” szint megelőző jelenetek, majd pedig magának ennek a szóban forgó jelenetnek az egésze). A Marina és a trónkövetelő jelenete a költő részéről valójában játék és egyben leszámolás a szentimentalizmussal, mint ahogy, más perspektívából, az ezt megelőző jelenetekben

⁷ Muszorgszkij abban is a Puskin kitaposta ösvénynt látszik követni, hogy ő is elvágja Marina és a trónkövetelő szerelmi szálát. Ő természetesen nem a szó, hanem a zene eszközeivel teszi ezt: egy édeskés dallam, majd a jelenet lezárásaképpen a jezsuitát a háttérben megidéző, kígyószerűen sikló kromatikus menet alkalmazásával érzékelteti a Mnyisek-lány és a trónkövetelő „szerelmének” őszintétlenségét. Ez adekvát zenei megjelenítése a szituációnak – annak, ahogyan Marina és a trónkövetelő *mímeli* az igaz szerelmet.

is hasonló játék folyt: a költő leszámol a történelemcsinálás illúziójával. Kompozicionálisan a szökőkútjelenetben is lényegében ugyanannak a játéknak vagyunk a nézői, mint amit már Scselkalovval, leginkább azonban Borisszal végigkövettünk: ott az emelkedett monológok pátosza meg-megtörik, majd kialszik a politikai manipuláció görbe tükrében. A Bitorló epekedését is megelőzik a Bitorló és a páter, a Bitorló és Kurbszkij közötti párbeszéd. A lengyel színek sorozata egy explicit kimondott politikai játszmaival indul – egészen pontosan: hősünk felvilágosításával, felkészítésével erre a játszma –, majd az ezt követő (különösen az ifjú Kurbszkij herceggel folytatott) dialógusok folytonos visszautalásai a kompozíció tekintetében kulcsfontosságú Pimen-jelenetre szisztematikusan aláássák a szerelmes epekedés, majd vallomás pátoszáét és őszinteségét.⁸ Az egész ott válik igazán (poétikailag) pikánssá, amikor a trónkövetelő azt követően elfogadja Marina „szerelmét” (egy lovaghoz talán méltatlanul kisstilű módon, de hát nem Cervantes regényében vagyunk...), hogy kiderült számára: imádoztja „osztozik rajta a holttal”, azaz nem is őt magát szereti, hanem a régóta halott cárevicset, akinek ő belebújt a bőrébe. Ezzel a *делиться с мертвецом* (osztozni a holttal) megjelöléssel a költő mintha még egyszer aláhúzná a Mnyisek-lányban meglévő életteleniséget:

Самозванец
Я не хочу делиться с мертвецом
Любовницей, ему принадлежащей.
(Биторló
Nem akarok osztzkodást a holttal
Kedvesemen, ki az ő birtoka.)

és (12. jelenet, Mnyisek vajda vára Szamborban):

Кавалер
Что в ней нашел Димитрий?
Дама
Как! она
красавица.

Кавалер
Да, мраморная нимфа:
Глаза, уста без жизни, без улыбки.
(Gavallér
Mit talál Dimitrij benne?)

⁸ Még akkor is, ha a trónkövetelő a maga részéről *valóban* szerelmes (mint például Jurij Mann állítja: MANN, 1999), hiszen ő is csak egy fogaskerék ebben a gépezetben (ahogy ezt ő maga felismeri és meg is fogalmazza majd Marinának).

Hölgy
Hogyan!
Hisz gyönyörű!

Gavallér
Egy márványnimfa, az!
Szem, száj élettelen s mosolytalan.)

A „márványnimfa”, akiben egy szemernyi *élet* sincsen – a szeme és az ajka nem mosolyog –, egy *halottal* jegyezte el magát. Leheletfinoman ugyan, de félreérthetetlenül, vajon nem arra céloz-e a költő ezzel a két motivikus egyezéssel, hogy Marina, akiben nincs élet, aki a halál menyasszonya, trónkövetelőjére is majd a fagyos halált leheli. Itt ez még csak költői allúzióként van jelen, ám a darab végére érve nyersen explicitté válik, hogy a dráma egészének belső története végig ebben az irányban halad, s hogy Puskin, ha a Godunov-család legyilkolása után folytatni kívánná a drámai cselekményt, kénytelen lenne a Bitorlót is lekaszabol(tat)ni.

Az éremnek két oldala van: Marina, a fonákján, ugyanazt eljátssza, mint a trónkövetelő, persze azzal a különbséggel, hogy ő nem a másik iránt érzett szerelmében csalatkozik, hanem abban nem talál viszonzásra és abban csalják meg, ami viszont őt motiválja (ahogy a másikat az őiránta érzett vonzalom): Dimitrijéről kiderül, hogy ál-Dimitrij, azaz, hogy partnerének cárevics-mivolta éppúgy hamis és talmi, éppúgy becsapás, mint az ő szerelme a partnere iránt. Mi sem természetesebb, hogy a két „szerelmes” a jelenet végén egymásra talál; e tekintetben, tehát a manipuláció szemszögéből, pontosan egymás megfelelői.

Az irónia prizmáján áthaladva a hófehér pátosz⁹ a politikai játszmának – ha tetszik: a történelem játékának – sokszínű intrikáira, mesterkedéseire töredezik. Az угрожала (fenyegetett) szó („Мне вечная неволя угрожала” [Örök szabadságvesztés várt reám]) az előző sor – „Пред смертию душа не содрогалась” (halál előtt a lelkem meg se rezzen) – содрогалась szavát villantja fel, akár a дрожь szó az „Иль это дрожь желаний напряженных?” (A túlfeszített vág, az remeg így?) sorban. Ezek az utalások mind azt sugallják, hogy a szerelmes találkozóra készülő trónkövetelő szavai mögött állandóan ott bujkál a содрогание és a дрожь (remegés, reszketés). А теснит (szorongat) és неодолимый трепет (lebírhatatlan reszketés) szavak egyre fokozzák ezt az implikációt, mivel ezek a szavak közvetlenül a trónkövetelő bátorságára való emlékezés után hangza-

⁹ Fél évszázaddal később Muszorgszkijnál majd újra megjelenik a „слава белому лебедю” (dicsőség a fehér hatryúnak) témája a *Hovanscsinában*, vagy Hruscsov bojár kigúnyolása a *Borisz Godunov* végén (ugyanazzal a konnotációjú dallal – *tisztaság, fehérség* etc. – gúnyolják az elfogott bojárt, mint amivel egykor Boriszt dicsőítették a koronázás után; itt is: *слава*, mint a *Hovanscsinában*: hogyan válik a magasztalás, dicsőítés itt a feldühödött nép, a „csavargók” kezében, amott Saklovitij kezében – végső soron a művész-démiurgosz kezében – iróniává).

nak el. *Неодолимый* valójában válasz a 2–4. sorokra: e három sorban a trónkövetelő merészségéről értesülünk, míg a 8–10. sorokban valami „szorítja a lélegzetét”, és „lebírhatatlan remegés” lesz úrrá rajta. A monológ 2–4. sora a rettenthetetlen bátorság konnotációját sugallja: a 2. sorban a *не бояливым* (nem félős) kifejezés jelzi a trónkövetelő diszpozícióját; a következő sorban „közvetlen közel látta a halált”, s a rá következő sor pedig a klimax ebben a folyamatban: „*Пред смертью душа не содрогалась.*” (Halál előtt a lelkem meg se rezsent). Ahogy végigkísérjük az esztétikai érzékelés e három fázisát, világossá válik, hogy a *неодолимый мпенем* jelzős szerkezet nem más, mint a trónkövetelő által abban a bizonyos helyzetben tanúsított rettenthetetlen bátorságnak remekül kiegyensúlyozott ellentéte. Ily módon, kontextusának a fényében, sajátos oximoronná válik, hiszen a „lebírhatatlan” jelző, természetes konnotációjánál fogva, direkt célzást tartalmaz hősrünk bátorságára (amelyet még a halál sem képes „lebírni”), és ezt a jelzőt egy egészen más holddudvarú főnév követi, mint amilyenre számítanánk. Ennek az egész szöveghelynek (a jelenet első tíz sora) a poétikája éppen erre az oximoronra épül.

E két belső történés a 10. sorban kulminál: „*Иль это дрожь желаний напряженных?*” (A túlfeszített vágy, az remeg így?) *Дрожь* válasz hősrünk töprengésére „remegése” (mely a 8. sor előtt csak implicite van jelen)¹⁰ és halált megvető bátorsága között. Könnyen látható, hogy ez a kapcsolat a két ellentétes lelkiállapot között csíráként az egész elkövetkező jelenetet magában foglalja: a konfliktust a lengyel leány és a trónkövetelő között. „Félősnek én, úgy látszik, nem születtem” kezdetű elmélkedései, melyek a 7. sorban tetőznek, Sujszkij beszámolójára utalnak, aki „nem dugja fejét hurokba hiába”. A két történet csattanója gyakorlatilag ugyanaz: mindkét férfi bátor, de megmenekült egy veszélyes helyzetből, ami életfogytig tartó börtönnel fenyegette őket. Ezenfelül mind a két beszámolónak szoros kapcsolata van Dimitrij cárevics Godunov általi meggyilkolásával, csak persze az ellenkező oldalról: Sujszkij kénytelen fedezni Godunov büntetést, míg Grigorij-trónkövetelő tőkét kovácsolt belőle.

A trónkövetelő válasza – „Nem, ez a félelem” – egyszerre utal a tagadásokkal kifejezett rettenthetetlen bátorságára, „lebírhatatlan reszketésére” és a „remegés” szó rekurrenciáira („*содрогалась*” [rezzent], „*дрожь*” [remegés]). Ebben a jelenetben ez az első eset, hogy hősrünk világosan artikulálja érzéseit; mindaz, amit ezt megelőzően mondott az érzéseiről, csak célzás volt pillanatnyi lelkiállapotára. Most nyíltan kimondja, hogy amikor találkozni készül szíve hölgyével, félelem fogta el, amit, úgymond, könnyedén legyőzött, amikor annak idején halálos veszedelembe került. A trónkövetelő monológjának második fele („Nem, ez a félelem”-től) egészen más jellegű, mint az első fele. Az utóbbit hősrünk töprengései töltik ki a közelmúltról, míg az előbbi hősrünk lelkiállapotát festi az adott szituá-

¹⁰ A trónkövetelő a „hamarosan jön” közlés után így folytatja: „Félősnek én, úgy látszik, nem születtem”; ezzel a trónkövetelő várakozásához a félnévség társul.

cióban. A monológ utolsó három sora határozottan körülírja a trónkövetelő hangulatát. „De valami megvillant... susogás... csend...”: a hősszerelmes türelmetlenül várja hölgyét, a „villanást” és a „susogást” Marina érkezése jelének veszi. Mindazonáltal csalatkoznia kell: a „villanás” „a csalfa luna fénye”. A „csalfa” jelző és a szerelmes ifjú csalatkozása előrevetítik Marina és a trónkövetelő szerelmi jelenetének valódi természetét.

A jelenet utolsó nyolc sora – a trónkövetelő másik monológja – azt sugallja, mintha a trónkövetelő kifulladt volna a Mnyisek-lánnyal vívott kemény csata után. A trónkövetelő itt most explicite kifejezésre juttatja, amire a másik monológban csak homályosan célzott:

[...] легче мне сражаться с Годуновым
Или хитрить с придворным езуитом,
Чем женщиной – черт с ними; мочи нет.¹¹
([...] egy Godunovot könnyebb legyőznöm
Vagy udvari jezsuitát kijátsznom,
Mint egy nőt, ördögük van; hogy kifúltam [...])

Akár a monológ egészét is idézhetnénk annak illusztrálására, hogy a furcsa randevút követően miképpen változott meg a trónkövetelő lelkiállapota. Maga a monológ három, nagyjából egyenlő részre osztható. Az első szegmens a *мочи нет* (hogy kifúltam) sóhajjal végződik. Ez a két utolsó szó egy fiziológiai változást jelöl a trónkövetelőben: hősünk a sor végére szinte kifulladás¹² a „márványnimfával” vívott életre-halálra szóló küzdelem után. Marináját kígyóhoz hasonlítja; ez az összehasonlítás alkotja a monológ második részét. Mennyire különböző itt a tónus az első monológ holdudvarához képest („susogás”, „csend”, „csalfa hold”, „szellő neszegett”); mégis, egy pillanatra sem szabad elfeledkeznünk az első monológ baljós felhangjairól, melyeket a romantikában „megszokott” szerelmi jelenetre egyáltalán nem jellemző szavak és kifejezések nagy száma közvetít.

И путает, и вьется, и ползет,
Скользит из рук, шипит, грозит и жалит.
(Belekavar, kígyóz, tovább kuszik,
Kifut kezedből, szisszen, fenyeket, szúr.)

E hallatlanul tömör, egyszersmind roppant dinamikával telített sorok összefoglalják Marina érzéseit a trónkövetelő lelkiállapotának a tükrében. A két sor oly

¹¹ Ez utóbbi mellékmondat egyértelmű célzás a politikai játszma motívumára, míg *сражаться с Годуновым* világos utalás a *Borisz Godunov* cselekményének fő témájára, a két trónkövetelő, Borisz és Griska Otrepjev közötti drámai összeütközésre.

¹² Németh László a *мочи нет* kifejezést így adja vissza: „hogy kifúltam”. Ez az értelmezés is a „kifulladás” mellett teszi le a voksát.

mértékben telítve van igékkel (hét ige van a két sorban),¹³ hogy a darab olvasójában vagy nézőjében gyanú támad: mi lehet a költő szándéka ennyi ige elhelyezésével egy ilyen rövid szövegben? A hét ige rendkívüli terhe a szövegben arra szolgál, hogy érzékeltesse a trónkövetelő lelkiállapotának szaggatottságát. A *мочу нем* kifejezés a trónkövetelő kimerülését mutatja: lelkében zihál azok után, amin a Marinával való randevű alatt keresztülment. Ezért, hogy a hős csak igékben beszél. A *Megváltás* ellenpólusaként (maga a „keretjáték” egy explicit szerelmi légyott) erőteljesen jelen van az érzékiség és az erotika, sőt egyes szimbólumok és allúziók képében, mint a *kút*, a *kígyó*, a *kert* és az *éjszaka*, a szexualitás is megjelenik. Mindehhez hozzákeverve a női csábítás (az ide is kapcsolódó kígyómotívummal), továbbá a ritmikus huzavona a hős és a hősnő között, majd a férfi ezt követő kifulladásá – mindez félreérthetetlenül szexuális implikációkat látszik hangsúlyozni. Különösképpen ez utóbbi mozzanatot, de az összes többi, az érzéki szerelemmel kapcsolatos utalást is mintegy betetőzi az erős – két irányban: visszafelé, Pimenhez, és előre, Godunov irányában ható – allúzió a túl korán csábító szexualitás és az ugyancsak túl korán kísértő hatalom vérszomjat szülő természetére.¹⁴

Az első ige tehát összefoglalja, hogy miképp vette rá Marina a Bitorlót, hogy felfedje féltve őrzött titkát. Marina „kígyózva és kúszva” „próbára tette őt, hogy kiismerje titkos észjárását”, ahogy Sujszkij Vorotinszkijét. A két kulcsszó ebben a két sorban a *грозум* (fenyeget) és *жалум* (szúr). Az előbbi felvillantja a következő szöveghelyeket: 1. Тень Грозного меня усыновила etc. (A Rettegett árnya, az vett fiául) (a trónkövetelő „büszke” monológja) és 2. Мне вечная неволя угрожала (Örök szabadságvesztés várt reám), illetve Пред смертью душа не содрогалась (Halál előtt a lelkem meg se rezsent) (a szökőkútjelenet nyitómonológja). Visszatér a *грозум* és a *жалум* fogalma mint *казнь* (ez utóbbi nem kizárólag „kivégzést”, „halálos ítéletet” jelent, hanem „kínzást”, „büntetést” is). A kígyó az, ami „szúr”, amikor bünteti, kínozza ellenségét. A költő így arra készíti elménket, hogy ide-oda cikázzék *грозум* és *жалум* között. 1. *Грозум* előhívja a trónkövetelő büszke monológjának első öt sorát, amit Marinához intéz, miután megosztotta vele nagy titkát:

¹³ Az európai irodalom egyik legismertebb példája arra, hogy egy költői szöveg kizárólag igékből áll, Catullus híres disztichonja: „Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris. / Nescio, sed fieri sentio et excrucior.” (Gyűlölök és szeretek. Kérded tán, mért teszem én ezt. / Nem tudom, érzem csak: szerteszakít ez a kín. – Devecseri Gábor fordítása) Lehetséges, hogy Puskin agyában ez a költemény bujkált, amikor a szóban forgó két sort költötte. Biztosra vehető, hogy költőnk jól ismerte Catullus rövid versét, hiszen kiválóan tájékozott volt a római irodalomban (valósággal szerelmes volt például Ovidius költészetébe, különösen a száműzésben keletkezett versekbe: imádtá például a *Tristiát*).

¹⁴ Gondoljunk csak arra, hogy Shakespeare nagy tragédiáiban mennyire összefonódik hatalom és a szerelmi szenvedély (például az *Antonius és Kleopátra*, *Othello*, *III. Richárd*, vagy akár a *Hamlet*), és Mozart *Don Giovanni* című operája is legalább annyira, ha nem nagyobb mértékben szól a hatalomról magáról, mint a szerelem témájáról (valójában a két aspektus egymástól aligha választható ketté).

Тень Грозного меня усыновила,
 Димитрием из гроба нарекла,
 Вокруг меня народы возмутила
 И в жертву мне Бориса обрекла.
 Царевич я.
 (A Rettegett árnya, az vett fiául,
 Dimitrijnek a sírból nevezett.
 Föllázított köröttem népeket,
 S zsákmányomul jelölte ki Boriszt.
 Cárfi vagyok.)

Természetesen a *грозит* szó nem pusztán egymagában hívja elő ezt a szöveghe-
 lyet, hanem a szó egész szövegkörnyezete: a trónkövetelő titkának feltárulása,
 különös szerelmi kapcsolata Marinával és a furcsa randevú lehetséges követke-
 zményei. Előzőleg már szó volt róla, hogy Marina figurájában jelen van az életel-
 lenesség, a halál érintése. A költő valójában azt mondhatja a trónkövetelővel, hogy
 az a halállal jegyezte el magát, amikor „csudamód elnémított két nemzetet”, „Di-
 mitrijnek nevezte magát”. A meggyilkolt cárevics holt lelkével való eljegyzést még
 jobban aláhúzzák az *из гроба* (a koporsóból) és a *тень Грозного* (a Rettegett ár-
 nya) kifejezések. Ez utóbbi kifejezés a halál konnotációját közvetíti egy talán kevés-
 bé szembetűnő, de annál erőteljesebb allúzió révén: *тень* (árnyék) egyenes utalás
 az Alvilág árnyképeire, *Грозного* pedig IV. Iván „rettenetes” alakjára utal. A darab
 figyelmes követője számára feltűnik e sorok szoros kapcsolata Sujszkij beszámó-
 lójával arról, hogy Lengyelországban¹⁵ egy trónkövetelő bukkant fel, aki Rette-
 netes Iván fiának adja ki magát. A beszámoló így kezdődik: „Litvániából kaptunk
 hírt.” Ez a trónkövetelő, aki állítólag csodával határos módon menekült meg a ha-
 láltól (újra a halál motívuma!), Lengyelországba menekült, felajánlotta szolgálatait
 egy nemesembernek, gyóntatóatyjának „felfedte” kilétét, mint az egyedüli törvé-
 nyes örököse a cári trónnak. A poétikai konstrukció annyira jól működik, hogy
 nem pusztán Sujszkij beszámolója visszhangzik e helyen, hanem – és ez legalább
 ennyire fontos – Godunov válasza is, amikor biztosítani akarja a maga számára,
 hogy az általa elrendelt gyilkosságot valóban végrehajtották.

Gazdag és kiterjedt konnotációi vannak Borisz figyelmeztetésének, amikor
 Sujszkij óva inti a hamis esküvéstől:

¹⁵ Sujszkij így folytatja: „egy Bitorló tűnt fel Krakko várában”. A szökőkútjelenetben Lengyel-
 országban vagyunk, így ez a célzás a helyszínre csak erősíti a kapcsolatot utóbbi és a Suj-
 szkij–Borisz-párharc között.

[...] тебя постигнет злая казнь:
 Такая казнь, что царь Иван Васильич
 От ужаса во гробе содрогнется.
 ([...] csúnya büntetés ér,
 Olyan, hogy Iván Vaszilics, a cár,
 Sírjában megrándul a borzalomtól.)

A „злая казнь: / Такая казнь (csúnya büntetés: / olyan büntetés)” anafora Rettenetes Ivánra utal (a célzás a következő sorban explicitté válik, ahol a cár név szerint is szóba kerül). A Rettenetes Ivánra történő utalások több alkalommal is felbukkannak a trónkövetelő monológjában, nem sokkal a szökőkútjelenet vége előtt: 1. Тень Грозного (A Rettegett árnya), 2. из гроба (a koporsóból), 3. усыновыла (fiává fogadott) és 4. Дмитрием из гроба нарекла (a koporsóból Dimitrijnek nevezett). Mind a *Тень Грозного*, mind az *из гроба* kifejezések esetében egyértelmű az utalás a halálra (előbbi esetében az utalást a *Грозного* jelző csak nyomatékosítja, hiszen IV. Iván „rettenetes” uralkodását visszhangozza). Из гроба ezenfelül a *во гробе* (a koporsóban) kifejezést is felvillantja, és ez a visszhang az *от ужаса* (a borzalomtól) és a *содрогнется* (megrándul) között ide-oda verődik. Ezek a folyamatosan ismétlődő allúziók a halálra egyszersmind Rettenetes Iván legfiatalabb fia, Dimitrij erőszakos és titokzatos halálára is emlékeztetnek.¹⁶ *Грозного* visszaütal bennünket az *ужаса* szóhoz, miközben a *гроб* morféma dolgozik a *Грозного* szóban. A trónkövetelő büszke monológját megnyitó két sor értelme az, hogy világosan és eltéveszthetetlenül nyomatékosítja, hogy az ál-Dimitrij ezen a ponton már visszafordíthatatlanul össze van kötve a halállal:

A Rettegett árnya, az vett fiául,
 Gyimitrijnek a sírból nevezett.

E két sor sokszoros konnotációi révén azt a gondolatot közvetíti, hogy az egykor alázatos szerzetesnek, Griska Otrepjevnek, aki ekkorra büszke trónkövetelő lett, most, hogy rálépett a vakmerősége által megnyitott útra, nincs más választása, mint hogy helytálljon „ürügyként viszályra, háborúra”. Kapcsolata a Kaszással oly erőssé és eltéphetetlenné vált, hogy nincs mit tennie, mint győzedelmesen előrehaladni ezen az úton. „A Rettegett árnya” kilépett a sírből, míg Borisz Sujszkij-hoz intézett figyelmeztetésében Ivan Vaszilics egyelőre a koporsóban „rándul meg a borzalomtól”.

¹⁶ *Злая казнь*: a cárevis valóban „kegyetlen kivégzéssel” halt meg.

E két sor másodlagos jelentése az, hogy a trónkövetelő abban az értelemben is IV. Iván fia lesz, hogy „szörnyű kivégzéssel” a Rettegett árnya, *тьнь Грозного* válik majd belőle. Vég nélkül lehetne vizsgálni e monológ konnotációit; legyen elég e helyütt felhívni a figyelmet arra, hogy többszörös kapcsolat áll fenn e között a monológ (1), Borisz intelme Sujszkijhoz (2) és a szökőkútjelenet nyitómonológja (3) között. „A Rettegett árnya, az vett fiául” sorban rejtett utalás bújik meg (3)-ra, nevezetesen az „örök szabadságvesztés várt reám” sorra („örök szabadságvesztés” lett volna a trónkövetelő számára a lehetséges következménye annak, hogy a Rettegett árnya örökbe fogadta és Dimitrijnek nevezte; *Грозного* világosan utal itt az *угрожала* szóra). (3) *Мне вечная неволя угрожала* (Örök szabadságvesztés várt reám) megfelelője (2): „[...] тебя постигнет злая казнь: / Такая казнь, что царь Иван Васильич / От ужаса во гробе содрогнется.” (csúnya büntetés ér, / Olyan, hogy Iván Vaszilics, a cár, / Sírjában megrándul a borzalomtól), miközben az esztétikai oszcilláció *Грозного* [...] из гроба (1) és *от ужаса во гробе содрогнется* (3) között folyamatosan oda-vissza ugrál.

A monológ harmadik részét három rövid mondat alkotja: a trónkövetelő olyan érzelmi állapotban van, amilyen az embert általában rövid megnyilatkozásokra készíti. Ez a zaklatott kedélyállapot már a második részben is kitapintható (a hét ige) és a „kígyó! kígyó!” anaforával ér a tetőpontjára. A harmadik rész afféle megkönnyebbülésként hat: a hősszerelmes megszabadult a kígyótól. A *Недаром я дрожал* (Nem hiába remegtem) mondat előhívja a trónkövetelő első monológját e jelenet elejéről: „Иль это дрожь желаний напряженных?” (A túlfeszített vágy remegése ez?) Nem, „nem hiába remegett”, amikor készült a randevúra „gyönyörű Marinájával”. A költő virtuozitása, ami drámai iróniába ágyazódik, abban áll, hogy hősünk távol van már attól, amiért akkor remegett, nevezetesen, hogy szerelme viszonzásra talál-e. A jelenet végére érve a szerelmes epekedés nagyratörő politikai ambíciójává változik mindkét fél, nem csupán Marina részéről. Szíve hölgye mint a kígyó: sziszegett, belekavarta, fenyegeti és szúrja szerelmesét. A költői irónia a szerelmi jelenetre vonatkozó csavarásban rejlik, annak „elárulásában”, hogy ti. mi is történik valójában ezen a furcsa randevún a szökőkút mellett.

Она меня чуть-чуть не погубила,
Но решено: завтра двину рать.
(Kis híja el nem veszített. De holnap...
Döntöttem, útnak indul a sereg.)

A szökőkútjelenet zárósortainak kulcsszava a *de*: a trónkövetelő elszánt döntésével, hogy „útnak indítja seregét”, revansot vesz Marinától annak kígyószerű viselkedéséért.

A szökőkútjelenet (1) és a Csudov-kolostorban játszódó jelenet (2) között mély és a darab interpretációja szempontjából messzire mutató összefüggés mutatható ki a motivikus rokonság illetve rekurrenciák feltárásával. Mindkét jelenet végén az a hős szánja el magát határozott döntésre, aki egyedül tekinthető kezdemé-

nyezőnek a drámai cselekvésben: (2)-ben a Rettegett árnya fiául veszi és a sírból Dimitrijnek nevezi,¹⁷ (1)-ben útnak indítja seregét. Mindkét döntés döntő hatással van a cselekmény további menetére. A trónkövetelő szerelmes epekedései (1)-ben („Gyönyörű Marina!”, „Képzeletem szerelemtől ködös”, „Édes, elbűvölő hang!”) felvillantják Pimen Grigorij panaszaira adott válaszát (2)-ben: „Csak messziről bilincsel le a hír, / Pompa s az asszonyok álnok szerelme.” Amikor a szökökútjelenet végére érünk, nem az az érzésünk, hogy ez a szerelmi kapcsolat Marina részéről az *asszonyok álnok szerelme*? Remek példája ez a drámai ironiának: visszatekintve Marina és a trónkövetelő párbaja felől, úgy tűnik, hogy Pimen Grigorijhoz intézett vigasztalás és intelme ironikus fénybe vonja a furcsa szerelmi jelenetet, amely a krónikás örökségének tagadása – legalábbis abban a *formában*, ahogy a krónikás az örökséget az utódjára hagyta.

Marina arra irányuló kísérlete, hogy a trónkövetelővel kiugrassa a nyulat a bokorból, túlon túl sikeresnek bizonyult: a kísérlet eredménye túlnövi a kísérletező szándékait és maga alá gyűri őt. A folyamat hasonló, mint a jól ismert mese a palackba zárt dzsinnről, ami pusztulással fenyegeti kiszabadítóját; emennek nincs más választása, mint hogy minden furfangot latba vetve visszaterelje a szellemet a palackba. A palackból kiszabadított szellem romlásba döntheti a Mnyiseklányt, akinek minden női fortélyát össze kell szednie, hogy mentse, ami még menthető. A trónkövetelő erre utal a jelenet végén: „kis híja el nem veszített”, és a jelenetet lezáró monológ is annak a beismerése, hogy a „kígyó” felett aratott győzelem valójában pirrhuzsi győzelem: újra nyeregben van, de mintha kissé imbolyna nyergében. A trónkövetelő, akinek *felkavarta vérét egy női arc*, többé már nem ugyanaz az ember, aki azelőtt volt. A haldokló cár tanácsa fiához: „[...] abba a korba lépsz, / Midőn egy női arc *vérünk* kavarja. / Őrizd, őrizd szent tisztaságot, / Ártatlanságod és kevély szemérmed” bekapcsolja Pimen válaszát Grigorij panaszkodására: „Játszik az ifju *vér*” és „Csak messziről bilincsel le [...] / [...] az *asszonyok* álnok szerelme”. Jóllehet ezt az intelmet az ébredező szexuális vágyról Borisz szájából halljuk hét jelenettel később, a darab olvasója (nézője) figyelmét nem kerülheti el, hogy e sorok visszautalnak egyrészt Marina és a trónkövetelő, másfelől Pimen és Grigorij jelenetére. A Pimennél még külön szereplő két motívum, a *vér* és az *asszony* Borisz monológjában összekapcsolódik, és így különös hangsúlyt nyer a mester-tanítvány viszony (Pimen–Grigorij illetve Borisz–Fjodor). A szökökútjelenet egyik poétikai funkciója tehát nyilvánvalóan az, hogy aláhúzza a Pimen és a darab többi szereplője közötti inkongruitást, és hogy megmutassa Grigorij választásának valós következményeit. Ezt mutatja az a tény is, hogy a „furcsa randevút” a pimeni szellemiséggel¹⁸ történt szakítás előzi meg (a trónkövetelő és Csernikovszkij páter dialógusáról van szó, amely kulcsszerepet játszik

¹⁷ A dráma cselekményéhez való hűség talán azt kívánja meg, hogy *ő tette magát a Rettegett fiává és nevezte magát Dimitrijnek*, mivel a trónkövetelés zseniális ötlete az ő agyából pattant ki; mégis, az ihletet ehhez az ötlethez Rettenetes Iván adta, amit a darab folyamán Puskin is sugall.

¹⁸ Csak a „szellemiséggel” – de nem a „végrehajtással”.

Grigorij Otrepjev *самозванец*-cé, trónkövetelővé válásában). A szökökútjelenet után a trónkövetelő körül valami nyilvánvalóan megváltozott. Ennek oka abban keresendő, hogy a volt novícius figyelmen kívül hagyta az intést: „Csak messziről bilincsel le a hír, / Pompa s az asszonyok álnok szerelme.” Mire int, mitől óv a mester? Pimen itt mintha még egyszer emlékeztetné Grigorijt háromszor visszatérő lidérces álmára, amivel a költő egyszerűen visszavisz bennünket a cellajelenet elejére.

Я долго жил и многим наслаждался;
Но с той поры лишь ведаю блаженство,
Как в монастырь Господь меня привел.
(Én hosszan éltem, élveztem sokat,
De boldogságban részem csak azóta
Van, hogy kolostorába vont az Úr.)

E sorok direkt allúzióknak tűnnek a „Játszik az ifju vér, / Böjttel s imával csillapítsd magad” (Младая кровь играет; / Смирять себя молитвой и постом.) intelemre. A két idézett szöveghely között az összefüggés nyilvánvaló: az előbbi idézet magára Pimenre utal, míg az utóbbi explicit tanács az ifjú szerzetesnek. Az „Én hosszan éltem, élveztem sokat” sor Pimen ifjúságára utal, a „Játszik az ifju vér” félsor a fiatal Grigorijra. „De boldogságban részem csak azóta / Van, hogy kolostorába vont az Úr”: ez a két sor a „Böjttel s imával csillapítsd magad” sort visszahangozza. Az elsőnek idézett szöveghely tényre utal, a másodjára idézett pedig buzdításra; az első a mester személyére vonatkozik, a második a mester által a tanítvány számára kijelölt utat mutatja meg.

Csakhogy a (mesterétől) felizgatott, felbujtott trónkövetelőnek innentől már nem annyira a pimeni útmutatásra van szüksége, mint inkább éppen arra, hogy „vérét egy női arc kavarja”; számára ugyanis a „női arc” adja majd meg a végső lökést ahhoz, hogy „(holnap ... / ...) útnak indítsa seregét.” A Godunov-család kiirtása és az idevonatkozó konnotációk elemzése azt mutatja, hogy a trónkövetelő cselekedeteinek motivációi között ettől fogva mindig ott szerepel a „szerelme”, vagy pontosabban fogalmazva, szexuális vágya.¹⁹ Ami a zárójelenetben Godunov gyermekeivel történik, az tehát szorosan összefonódik a bujasággal. A trónköve-

¹⁹ Talán ezzel játszik a költő, amikor az erdőben az elvesztett ütközet után a trónkövetelő dög-lődő lovát siratja, majd elalszik. Mindkét „lépés” a szerelmi bódulat holdudvarába tartozik. Édes szendergése mélységesen rokon szerelmi ábrándozásával: nagyszabású katonai-politikai vállalkozásába beemeli e különös szerelmi ügy konnotációit. „Gondtalan ő, mint együgyű gyerek; / A Gondviselés persze őrzi őt.” Gavrila Puskin, a bojár szavai a trónkövetelő egy igen lényeges vonására világítanak rá: gondtalan álma, akárcsak előzőleg a szerelme az, ami megvédelmezi, azaz pajzzsal látja el az őt fenyegető veszélyek közepette. A trónkövetelőt együgyűsége viszi rá, hogy elárulja szerelmesének legféltettebb titkát, ami őt magát majdnem romlásba dönti – de csak *majdnem*, mert végül ez a meggondolatlansága segíti át a veszélyeken.

telő e tette ugyanis visszautal a haldokló Godunovnak Fjodor cárevicshez intézett intelmére: „ki ifjúkorától / bűnös érzéki élvben elmerül, / férfivá érve zord s vérszomjas az” (Кто чувствами в порочных наслаждениях / В молодые дни привыкнул утопать, / Тот, возмужав, угрюм и кровожаден). A darabban a trónkövetelő az, aki „nem őrizte szent tisztaságát, / ártatlanságát és kevély szemérmét” – ennek logikus következményeként „férfivá érve²⁰ zordul s vérszomjasan” kiáltja majd Fjodort és nővérét a zárójelenetben. A haldokló cár atyai intelmé e sorral kezdődik: „Midőn egy női arc vérünk kavarja”; ez Pimen Grigorij panaszaira adott választ visszhangozza („Csak messziről bilincsel le a hír, / Pompa s az asszonyok álnok szerelme.”) Azzal, hogy beleszeretett a „gyönyörű Marinába” (az orosz szövegben az „elbűvölő” jelentésű *прелестная* jelzőt találjuk, ami ebben a szöveggörnyezetben a *лукавая* [„álnok”] melléknévvel analóg), a trónkövetelő tettei titokzatos kapcsolatba kerültek az „asszonyok álnok szerelmével” (женская лукавая любовь). Az összefüggést *vér* és *asszony* (szerelem) között a darab zárójelenetében a két motívum – (Pimen: „játszik az ifju vér”, Borisz: „vérszomjas”) és „az asszonyok álnok szerelme” – egyesülése nyomatékosítja a Godunov-gyermekek megfojtásának brutális nagy akkordjában. Az elhangzásakor még elemeire szórtan megjelenő, ártatlan „papos” intésnek illetve atyai figyelmeztetésnek tűnő jóslat tehát a két elem: vér és asszony találkozásával teljesedik be, vagyis amikor Borisz és Pimen intelmei összeérnek. A szökökút melletti furcsa randevű tehát Grigorij mindent eldöntő lépése e jóslat valóra vál(t)ásának útján.

Mint a fenti szövegelemzésből is látható, a *Borisz Godunov* dráma (és ez persze a Muszorgszkij-operára is igaz) teljességre törekvő interpretációja nem kerülheti meg a *megváltás* fogalmát: a mű fókuszpontjában egy *üdvörtörténetileg* értelmezhető szüzséfejlődés áll. Puskinnál itt egy poétikailag alighanem intencionált módon egy félbehagyott, költőileg szándékolatlan töredezettre,²¹ fragmentált állapotban

²⁰ A trónkövetelő „férfivá érésére” a szökökútjelenetben került sor. Jan Kott, aki egyfajta „beavatási szertartással” magyarázza a *Macbeth*ben eluralkodó vérontás költői szükségességét, így ír: „A terrorista Csen Malraux *Az ember sorsa* című regényében kimondja a XX. század derekán írt legijesztőbb mondatok egyikét: »Az a férfi, aki soha nem ölt, szűz.« Ez a mondat azt jelenti, hogy a gyilkolás megismerés, mint ahogyan megismerés a szerelmi aktus az Ószövetség szerint, s hogy a gyilkolás tapasztalata átadhatatlan, mint ahogyan átadhatatlan a szerelmi aktus tapasztalata. De azt is jelenti ez a mondat, hogy a *gyilkosság véghezvitele megváltoztatja azt, aki ölt, hogy ettől a pillanattól kezdve másvalaki, és másmilyen számára a világ, amelyben él.* [...] *Macbeth* nemcsak azért ölt, hogy király lehessen. *Macbeth* azért is ölt, hogy bizonyítsa önmagát. Választott a között a *Macbeth* közt, aki fél ölni, és a között, aki ölt. [...] A gáztett emberi dolog. A gyilkosság emberi dolog. Mire képes az ember? Ez a nietzschei kérdés a *Macbeth*ben hangzik fel először. »Lady *Macbeth*: Hát félsz az lenni tettben s akaratban, / ami vágyban vagy?» KOTT, 1970, 106.

²¹ Cézár Cui ugyanezt a töredezettséget, elnagyoltságot, széteső kompozíciót rója fel az opera szöveggönyvének. Cui kifogásai valójában Puskinnak, a puskini drámának szólnak, meglehet, talán nem jól címezve (M.LDE, 354).

hagyott – talán „végig nem írtnak” is nevezhető – megváltástörténetet követhetünk nyomon. Amikor a *Borisz Godunov* lehetséges interpretációs útjait megpróbáljuk kijelölni, és erre a megváltás-üdv-történeti ösvényre érünk, magától értetődően távolról sem pusztán annak vallási-teológiai jelentéskörére szorítkozunk, hanem a szélesebb és mélyebb értelemben vett megváltásra gondolunk, illetőleg az ennek elérésére irányuló, minden bizonnyal a költői szándékkal összhangban álló, a költő által *in foetu* elvetélésre ítélt törekvésre. A szakrális és a profán elem hol nyílt, hol rejtett, hol csak épp jelzésszerűen szemantizált, ám minden esetben ontológiailag determinált küzdelmében manifesztálódó „romantikus tragédia” szüzséfejlődésének döntő állomásaként sajátos pozíciót elfoglaló *Éjszaka–Kert–Szökőkút*-jelenetet ha mintegy keresztben elmetsszük, e metszet mentén láthatóvá válnak a darab egészét döntően meghatározó erővonalak és erőterek. Általános módszertani alapelveként minden esetben az értelmező eszmei horizontja fölött kell hogy lebegjen annak belátása, hogy amennyiben egy adott költői alkotást bármilyen módon és formában össze kíván kapcsolni valamely „külső” eszmével vagy eszmerendszerrel, azt minden esetben jól védhető, erősen körülbástyázott szövegelemzéssel támassza alá. Az adott esetben, de bármely „hasonló” esetben is, mint reményeim szerint az alább következő *Exkursus*ból is látható lesz, az eszme, és főleg a keresztény üdv-történet eszméjének „beengedése” a műalkotásba (akár az értelmezési aktus részeként a recipiens, akár az alkotói processzus révén a szerző teszi azt), meg kell hogy feleljen annak a szigorú követelménynek, hogy bármiféle „idegen (értsd: külső) anyagot” csak akkor tűr meg a szövegtest, ha az már kiállta a költői szöveg korrekt és elfogulatlan elemzésének a próbáját.

Puskin *Borisz Godunov* című drámája tehát mintegy a szakralitás-profanitás kettős erőterében haladva leírható mint a Bűnbeeséstől a Megváltásig s ezzel egy időben a Megváltástól a Bűnbeesésig vezető út, mely útnak bizonyos állomásai „furcsán”, másképpen festenek, mint várnánk egy „hétköznapi”, megszokott üdv-történeti folyamattól. A bibliai Teremtéstörténet vázlatosan, a Bűnbeeséstől a Feltámadásig, felemás módon, sajátosan, ezt-azt az elemet ki-kihagyva, eltorzítva stb. végigvonul a *Borisz Godunov*on, a költői szöveg mögött konnotációk, allúziók és ikonológiai referenciák alakjában (mint azt már maga az *Éjszaka–Kert–Szökőkút*-jelenet cím is jól illusztrálja).

A terminológiai egyértelműség kedvéért az alábbiakban helyenként a latin (olykor a görög) terminust fogom használni. Romantikus tragédiánk a TEMPTATIO > REDEMPTIO > SALVATIO-SÓTÉRIA (Kísértés > Megváltás > Üdvözülés) nagy kaland-sorozataként írható le: az Ószövetség és az Újszövetség pretextusa ott munkál a háttérben. Explicite (már a címében, mintegy felütésképpen) kísértéssel indul a szökőkútjelenet: „Éjszaka” van, „ideális körülmények” a megkísértéshez: az Éden(?) Kertben, a Szökőkútnál Marina kikényszeríti a *Tudást*, aminek a megszerzése az ő számára tulajdonképpen tilos, de aminek az átadása is „tiltott gyümölcs” számba megy a titok tulajdonosa, az önjelölt trónkövetelő (a Samozvanec) részéről. A hagyomány, vagyis a Tudás megszerzésének-átadásának tilalma, majd e tilalom megszegése: ez analóg a Jó és a Rossz Tudásának a Fájárol való szakítással, vagyis az

Ártatlanság elvesztésével. Grigorij ráébred arra, hogy a vallomás után többé már soha nem lehet meg anyaszült, boldog mezítelenségében, ezért próbálkozik azzal, hogy felfedezett mezítelenségét eltakarja. Itt egyébként finom erotikus konnotációk is játszadoznak az ifjui vérell. A Samozvanec „visszakísérti” Marinát, és ennek köszönhetően áll helyre – mi? az *eredeti* állapot? Nem, mert az ártatlanságot csak egyszer lehet elveszteni, ezért a megváltás-kiváltás stb. igénye merül fel, tehát mivel felismerték a restitutio eleve lehetetlenségét, helyette mindketten a redemptio-salvatio felé orientálódnak. Mind Grigorij, mind Marina figuráját poétikai értelemben a szégyen és a szorongás hajtja előre (lásd az előbbi különös álmát, amely tulajdonképpen megelőlegezi az eljövendő nagy bukást: a kicsúfoltatástól, a nyilvános megaláztatástól való félelem hajtja annak felismerése felé, hogy akár őbelőle is válhatnék cár: szédítő gondolat, „a fej megfájdul belé”): a férfiúi és női hiúság kölcsönös, kétoldalú megsértése, az ebből fakadó szégyen és a szorongás, végül a szorongás „megváltása”, a szorongástól való megszabadulás és/vagy üdvözülés készítése.

A Samozvanec-Eszme renaissance-ának (inkarnációjának) az *ideje: Éjszaka*, reális színhelye: a *Kert* (vö. „Édenkert” mint az édeni szerelem samozvaneci előérzete). A jelenet felütésszerű címének harmadik eleme, a *Szökőkút* részint az érzékiség és a szexualitás, közvetve pedig a születés szimbóluma, hiszen a samozvanstvo eszméje itt, a kútnál mintegy újjászületik és megszüli a tettet. Marina a gondolat tettere váltódását „kísérti ki”: ez a furcsa randevú egyenlege. A samozvanstvo eszméjét Marina, a Marinával realizált furcsa légyott eszméje *váltotta meg*, szülte újjá illetve *támasztotta fel* haló poraiból. Griska merész, arcátlan Eszméje áll szemben Borisz eszme-nélküliségével: úgy tűnik, ez dönti el a drámán belüli küzdelmet, ez adva Griskának végső soron akhilleuszi sebezhetetlenséget az „illegitim” – nem felkent – uralkodó elleni küzdelemben, míg Borisznak efféle fegyver nincs a kezében. Ám valahol itt rejlik egyben a hős Akhilleusz-sarka is; ahogy Pálfi Ágnes fogalmaz: itt az győz, aki felismeri és kihasználja a történelmi pillanatot. E *par excellence* eszme megléte-nemléte vezérelte darab, éppen a hős eszméje mint szüzsépoétikai felhajtóerő jellegénél fogva mutatja a kilépést a drámai műfaj paradigmájából át a regényébe, méghozzá leginkább a polifonikus regény, az „eszmeregény” műfajába.

Exkurzus: Redemptio ~ Salvatio

Kiváltás-megváltás, üdvözülés *redemptio* útján, *salvatio*: ez Marina és Grigorij célja. Sikerül-e ez nekik? A *Borisz Godunov* szövegéből úgy tűnik, Puskinnak ez a *salvatio nem*, csak a *redemptio* áll – költői – szándékában; majd a dosztojevszkiji hős, Raszkolnyikov lesz az, aki megkapja a teljes üdvözülés esélyét, amihez azonban egy nagy felismerésen kell átesnie, nevezetesen, hogy az üdvözülés forrása nem egyedül őbenne magában rejlik, hanem egy rajta kívül álló erőben. Grigorijtól eltérően Dosztojevszkij hősenek azonban egy másfajta beavatási „ritus” jut: a gyilkosság beavatási szertartása, vagyis az *emberi vérben*

való fürdés rítusa, aminek az önként vállalt szenvedéssel való lemosásával jön létre ha nem is a restitutio, mert az öreg uzsorásasszonyt és unokahúgát Dosztojevskij ugyan nem „állíttatja helyre”, de Raszkolnyikov tudja, hogy a bűn levezeklésével esélyt kap arra, hogy megváltsa, redimálja, szibériai szenvedésével mintegy „megvásárolja” üdvösségét. Amikor Bulgakovnál Woland a Berlioz koponyájából készült serlegből Misa Berlioz vérért issza, ami a nyilvánvaló történeti konnotáción túllépve, illetve azt mintegy magába olvasztva²² egy sokkal lényegesebb allúziót tartalmaz: egyfajta „megváltás-paródiát” játszat el a *Messire*-rel, amennyiben a NAGY ELLENFÉL névértékén veszi, vagyis szaván fogja a TÖMEGÍR konokul („végsőkéig”) hitetlen elnökét (aki még a Tagadás Szellemének a létezését is megkérdőjelezi: „És mondja: ezek szerint ördög sincsen?” – érdeklődik tőle Woland megjátszott kétségbeeséssel): „ahogy az Írás mondja: mindenkinek hite szerint” felkiáltással üríti poharát, ezzel immár üdvtani értelemben is a Semmibe utasítva a néhai elnököt. Mitől hordozza magán a *megváltás* jegyét az, ami a bálteremben a villamos által levágott fejből készített, a néhai tulajdonos vérével teletöltött serleggel történik? Berlioz „hivatalos temetésén” a megboldogult feje nem vesz részt, ugyanis azt Woland utasítására ellopták, és mivel fej nélkül a holttest temetetlennek számít, a végső nyugalomhoz a fejet is vissza kell adni oda, *ahonnét az vétetett*. A Sátán bálján a házigazda vért iszik, annak az embernek a vérért, aki nemhogy Isten, de még az ő, a Sötétség fejedelmének a létezését sem volt hajlandó elismerni: ez az Utolsó vacsora kegyetlen paródiája, amelyben a vér még nem változott át borra, vagyis ahol még valóságosan él az emberáldozat rítusa. A bor ~ vér, kenyér ~ test megfelelés mélyén a valóságos vérnek borral illetve a valóságos – emberi – testnek kenyérral való helyettesítése áll, minélfogva Krisztus ezen aktusa a keresztény rituáléban *expressis verbis* „áldozatnak”, „áldozásnak” számít, midőn ti. „az én vérem” és „az én testem” szavakkal külön felszólítja a vacsorán jelenlévő tanítványait arra, hogy egyenek a testéből, *áldozzák fel* őt, mesterüket, mintegy „elpróbálva-elpróbáltatva” velük az ő hamarosan eljövendő feláldoztatását. Rítustörténeti szempontból tehát a vér borra és a test kenyérré változtatása az emberáldozat szublimálását jelenti. Woland Berlioz vérének a felhajtásával mintegy pecsétet üt Margarita vérben fürdésére, ami tulajdonképpen „beavatás”, negatív megkeresztelkedés: alámerülés a vérbe; ezzel az aktussal Woland deszakralizálja a teret, a szent–profán kettősséget egy harmadik elemmel toldva meg, a deszakralizáció elemével. Végső soron a wolandi deszakralizáció is egy *beavatási rítus*: a bálkirálynő megmártózik – *baptizei* – az emberi vérben, a Sötétség Hercege iszik ebből, s ennek a révén a koponya tulajdonosának a lakása, ahová Woland, mint előzőleg a Pátriárka-tó partján egyértelműen jelezte

²² A kijevi Rusz megalakulása körüli harcok során némely ellenséges fejedelemnek volt szokása ivóserleget készíttetni a legyőzött ellenfél koponyájából.

volt, beköltözött, a Sátán báljának ad otthont. A Tagadás Szelleme ezzel az akusával lép a tagadás Semmibe taszított csinovnyikjának a *helyébe*. A *Mester és Margarita* egyetlen olvasója sem felejt el, hogy Berlioznak, a TÖMEGÍR egykori elnökének az életútja a semmiből a Semmibe való előrehaladással (latin kifejezéssel: progressióval) írható le a legadekvátábban, vagyis az antik stilisztika egyik alakzatával, a litotésszel (állítás kettős tagadás révén) analóg módon.

A víz a vallási kultusz számára a kultikus cselekmény és a beavatási rítus fizikai közegeként van jelen, így a kereszténység beavatási rítusa esetében is: *fons*, forrás, ahonnan ez a „közeg” előtör. Amióta a világ világ, akármelyik vallás akármelyik kultikus cselekményében csak tiszta állapotban szabad részt venni (lásd a hindu szentélyekbe belépés tilalmát lábbeliben, a mohamedánoknál a rituális mosakodás előírását imádkozás előtt; az antik istenek állatáldozatot kizárólag emberi munkára még nem fogott állatokból fogadtak el, illetve az emberáldozatot csakis ifjú szűzekből „illet” teljesíteni: Iphigénia²³ és Izsák feláldozása, a Minótaurosznak áldozott athéni ifjak és leányok), miként a szertartást végző pap is rituálisan „bemosakszik”. A víz, a forrásból fakadó víz nem egyszerűen „tisza”, de a népmesékben egyenesen kincset érőnek számít, mert adott esetben életet *menthet*, vagyis üdvöt, egészséget hoz. A „mesterséges” forrás: az ásott vagy fúrt kút vize hasonlóképpen tiszta, mint a forrásból felbugyogó víz. A lexikológia szintjén is a „forrást, kutat” jelentő latin *fons*, *fontis* szóból származó *fontaine* az orosz *фонтан* szó fonetikus eredetije, a francia „szökőkút” pedig ebben a formájában és a puskinsi jelenetcím egyik elemeként exponálva ezen a költői helyen a *bál* konnotációját is becsempészi a szituációba, pontosabban a bál emlékét, amikor ti. a légyottot megbeszélték, s aminek a reminiszcenciája így szüntelenül ott bujkál a szökőkút melletti holdfényes taláknán. A szökőkút *egészének* a képe azonban több rétegből áll össze, amelyek mindegyike a többinek a tükrében nyeri el teljes, kiforrott jelentését. „Irodalmi fúgának” lehetne talán elnevezni a kút-toposznak ezt a puskinsi kibontását, amennyiben a kút „témája” (itt zenei értelemben, tehát a struktúraképződés felől értve) egy pontról elindul, követi egy másik, hasonló téma, majd a szemantikailag „ellenkező irányból” visszafelé indul el a téma, s végül az összes téma együtt, *egy időben* „adja össze”, com-ponálja a kút toposzát körüljáró költői gondolatot, ami az egész jelenet során, vagyis Marina és a Samozvanec viszonyában a szűzsének domináns szervező tényezőjévé válik. Éppen a bálmotívum, azaz az egész előző jelenet megidézése révén, részint a kialakuló „frusztratív drámai szituációban”, végül majd retrospektíve, a randevú tanulságaként

²³ Ezért szűz istenség Artemis, a vadászat istennője: ő az, aki Iphigénia helyett szarvasünnöt küld, ám annak „tisztának”, *érintetlennek* kell lennie, mert az áldozatot fogadó istent illeti az *érintés* elsősége. Hasonlóképpen az emberek házasságkötési szertartásához, ahol a menyasszonyi ruha fehérsége a tisztaságot, az érintetlenséget szimbolizálja: az addig érintetlen menyasszony legfőbb kincsét a férjének „tartogatja”, és a „régvi világban” ezért volt sokkal kisebb ázsója a megesett leánynak.

megfogalmazott „kígyó-hasonlat” visszatérít bennünket a Bűnbeesés belső idejéhez, modellezve mintegy, amit egyébként a darab egésze sugall: „a kör bezárul”.

A Puskin által a *Borisz Godunov*ban alkalmazott kísértés-megváltás költői „húzd meg, ereszd meg” játéka végső soron a műfajpoétika és a történeti poétika egymásra vetített tükrében értelmezhető talán a legadekvátábban. Ez más szóval azt jelenti, hogy a megváltás mint a szövegértelmezési stratégia kontextusa – vagy a fentebb használt kifejezéssel: az üdvtörténeti beágyazottság²⁴ – a *Borisz Godunov* esetében azon a ponton kulcsot ad a kezünkbe, amikor a műfajtipológia területére vetődve a műfajmeghatározás kérdésében a kezdetektől fogva bizony aporisztikus irodalomtörténeti és -elméleti tradícióval szembesülünk. Felvetődik a kérdés: *melyik Borisz Godunov* esetében tartja magát vagy tartotta magát sokáig ez az apória a műfajdefiníció kérdésében? A válasz talán különös, de nem esetleges: a korabeli kritika *mindkét Borisz* előtt teljességgel tanácstalanul állt, és *mindkét Borisz* esetében rendre ugyanazok a kritikusi tünetek „kísértettek”: 1874-ben az egykori barát és zeneszerzőtárs, Cézár Cui egyebek között ezt írja mintegy tíz nappal Muszorgszkij *Borisz Godunov* című operájának bemutatója után:

[...] egészében véve a librettó kritikán aluli. Nincs cselekménye, nincsenek az események menetéből következő fejlődő jellemei, *nincs egységes drámai koncepciója*. Ez a librettó az ismert történelmi eseményekre valamelyest emlékeztető, de egymással semmilyen szerves kapcsolatban nem lévő különálló képekből összefércelt jelenethalmaz. [...] a *Borisz Godunov nem opera, hanem jelenetek sorozata, ha úgy tetszik, zenei krónika*. [...] sajnálatos, hogy a szerző önszántából és tudatosan lemond a műalkotás egységéből fakadó hatóerőről. [...] Csak azt sajnáljuk, hogy Muszorgszkij úr nem tartotta magát szigorúbban Puskinhoz [...] ²⁵

Cézár Cui fenti sorait 1874 februárjában közölte a *Санкт-Петербургские Ведомости* nevű szentpétervári folyóirat. Több mint figyelemre méltó, hogy a különben kritikusként igen éles szemű és fülű zeneszerző a megbírált zenemű opera voltát nem a zenei anyag, hanem a szöveggel való elégtelenségére hivatkozva vitatja el. Ha a bírálókat egészét végigolvassuk, láthatjuk, hogy Cui ugyan általában nem lelkesedik a *Borisz Godunov* operáért, de az idézett résznél jobban sehol másutt nem húzza le egykori társa új színpadi művét. A kritikus érveit az opera szövegeinek alapjául szolgáló drámai mű – igaz, a zeneszerző keze által elvégzett – átalakításának elégtelenségére alapozza. Visszarion Belinszkij Puskin *Borisz Godunov*járól írja ezt majd’ negyven évvel Cui kritikája előtt:

²⁴ KULCSÁR SZABÓ, 1998, 86–102.

²⁵ MLDE, 354. Kiemelések tőlem, M. M.

Mindenekelőtt ki kell jelentenem, hogy Puskin *Borisz Godunovja* egyáltalában nem drámai mű, hanem inkább párbeszédes formájú epikus költemény. A szereplők [...] legtöbbször csak beszél és helyenként nem is tesz egyebet, csak beszél: nem él, nem cselekszik. Szavakat hallunk, néha magasröptű poézissal telített szavakat, de nem látunk szenvedélyeket, küzdelmet, cselekvést.²⁶

A két kritikus – mindkettőjüket egyformán nyugtalanító – észrevétele (ami együtt a kritikus érzékenység fokmérője az adott esetben) emberöltők távolából egy és ugyanaz: a két *Borisz Godunov* klasszikus drámai volta megkérdőjeleződik. Amikor a puskin *Borisz Godunov* dráma elméleti interpretációja során műfajtipológia, műfajpoétika és megváltás összefüggéséről, illetőleg ezek üdvtörténeti beágyazottságáról beszélünk, mindenekelőtt arra kell gondolnunk, hogy mivel – ez az irodalomtörténetbe visszatekintve ma már empirikusan is tudható – a megváltás-üdvtörténeti tematika hordozójának a drámánál sokkal inkább valamely regényprózai műfaj képzelhető el, a megváltáskíséretnek e különösen töredezettre „sikerült” kidolgozása, amit az irodalomtörténet lapjain ma Puskin *Borisz Godunovja* címmel tartanak számon, mintha már önmagában is intő jel lenne arra, hogy a szóban forgó drámai műben választóvonalat lássunk a „klasszikus dráma” és a regény műfaja között.

Irodalom

Puskin-kiadások

Собрание сочинений в десяти томах. Под общей редакцией Д. Благого, С. Бонди, В. Виноградова, Ю. Оксмана, Москва, 1952–1962.

Борис Годунов, Санкт-Петербург, 1850 k. (A szentpétervári Szaltikov-Scsedrin Könyvtár kéziratárában őrzött Puskin-kötet, benne Muszorgszkij keze írása. A kötetbe ragasztott papírlapokra a *Borisz Godunov* szövegekönyvének részletei Muszorgszkij kézírásával, Ф. 502, ед. хр. 27.)

Borisz Godunov, ford. Németh László, in *Jevgenyij Anyegin. Drámák*, Bp., Európa, 1976, 201–274.

Szakirodalom

BELINSZKIJ, 1950: В. Г. БЕЛИНСКИЙ, *Борис Годунов Александра Пушкина*, in УО, *Статьи о Пушкине*, Москва, 1950.

BELINSZKIJ, 1951: V. G. BELINSZKIJ, *Borisz Godunov*, in УО, *Puskin. Tizedik tanulmány*, Bp., Szikra, 1951.

²⁶ BELINSZKIJ, 1950 illetve 1951. Kiemelés tőlem, M. M.

- MLDE, 1997: Modeszt Muszorgszkij: *Levelek, dokumentumok, emlékezések*, szerk. БОЖИ J.–PAPP M., Bp., Kávé, 1997.
- KOTT, 1970: Jan KOTT, *Kortársunk, Shakespeare*, Bp., Gondolat, 1970.
- KULCSÁR SZABÓ, 1998: KULCSÁR SZABÓ Ernő: *(Fel)adott hagyomány? A keresztény művelődésszerkezet örökségének néhány kérdése 1944 utáni irodalmunkban*, in UŐ, *A megértés alakzatai*, Bp., Csokonai, 1998, 86–102.
- LOTMAN, 1987: Ju. LOTMAN, *Pushkin*, Bp., Magvető, 1987.
- MANN, 1999: МАНН, Ю., «В каждой сцене бездна пространства», *Литература* № 35/1999, 2–3.
- MEZŐSI, 1997: *History and the Political Ethos Represented on Pushkin's Stage: the Dramatic Poet and the Historian*, in *Studia Russica XVI* (1997), 247–265.
- PÁLFI, 1997: *Pushkin-elemzések (Vers és próza)*, Akadémiai, Budapest, 1997 (Modern Filológiai Füzetek, 54).
- SCHMID, 1996: В. ШМИД, *Проза Пушкина в поэтическом прочтении. «Повести Белкина»*, Изд. Санкт-Петербургского Университета, Санкт-Петербург, 1996.

1000 Ft

Filológiai Közlöny

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTUDOMÁNYI BIZOTTSÁGÁNAK
FOLYÓIRATA

Előkészületben

Új narratológia



BALASSI KIADÓ