

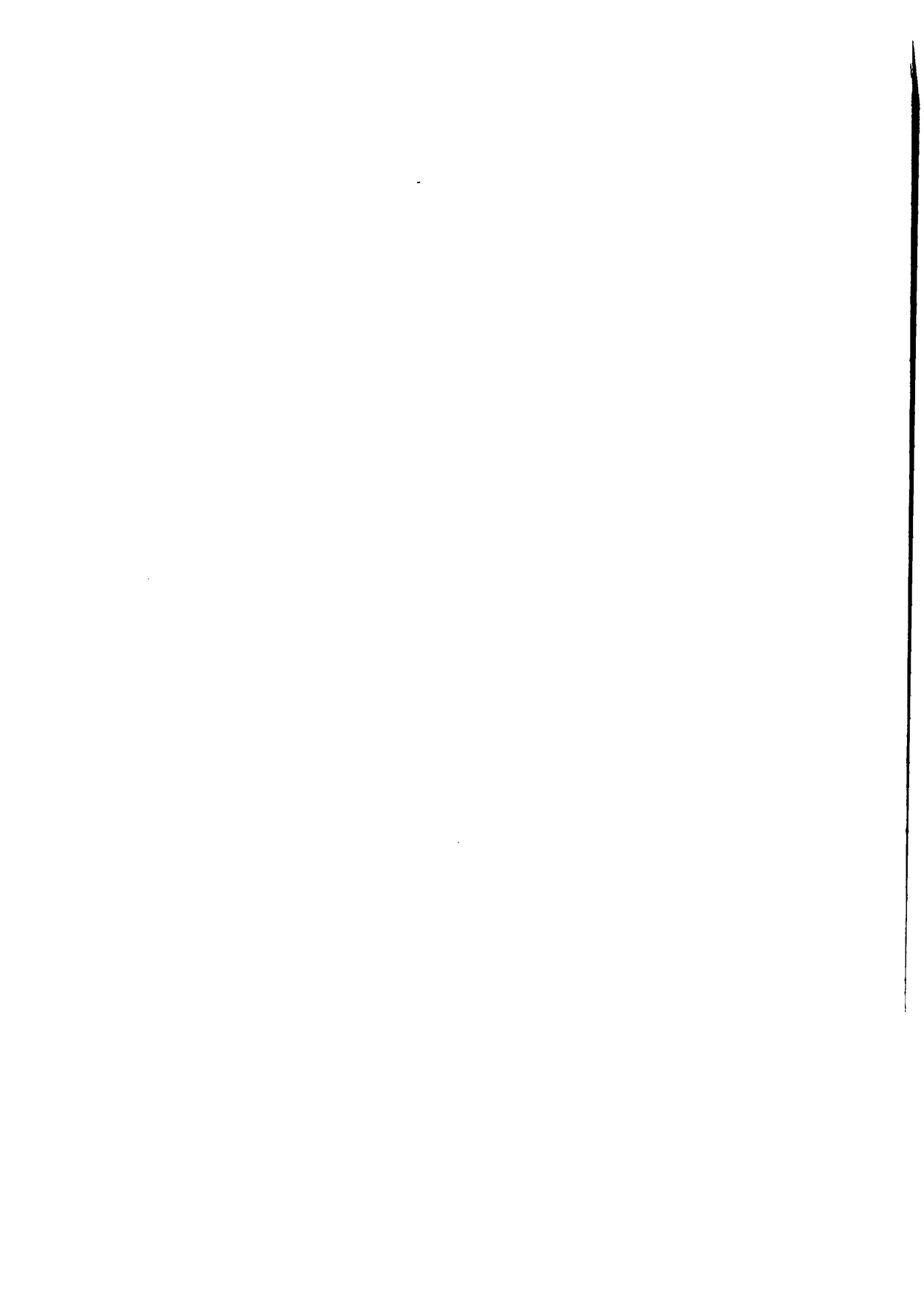
*F*ilológiai Közlöny

2008 / 1–2.

LIV. évfolyam

HÁRS ENDRE
VÉGH DÁNIEL
HORVÁTH KORNÉLIA
LŐRINCZ CSONGOR
HITES SÁNDOR
S. HORVÁTH GÉZA
SZÁVAI JÁNOS





Filológiai **Közlöny**

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI
BIZOTTSÁGÁNAK FOLYÓIRATA

2008/ 1–2.
LIV. évfolyam

Szerkesztőbizottság

ABÁDI NAGY ZOLTÁN
BÓKAY ANTAL
CSÚRI KÁROLY
HALÁSZ KATALIN
KOVÁCS ÁRPÁD (ELNÖK)
SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY
SZIGETI CSABA
VIZKELETY ANDRÁS

Szerkesztőség

Bényei Tamás
Bókay Antal
Hárs Endre
Jákfalvi Magdolna
Józan Ildikó (főszerkesztő)
Orosz Magdolna
Sándorfi Edina
Szilágyi Zsófia

A szerkesztőség címe:

c/o. Balassi Kiadó (1075 Budapest, Károly krt. 21. II/1.)
e-mail: filologia@ligatura.hu

A folyóirat kiadását a Magyar Tudományos Akadémia támogatta

Terjeszti a Balassi Kiadó és a Libro-Trade Kft.

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

Példányonként megvásárolható

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

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

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

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

www.librotrade.hu

Külföldön terjeszti a Balassi Kiadó

HU ISSN 0015-1785

HÁRS ENDRE		
A testi történések esztétikája		5
VÉGH DÁNIEL		
Az ornamentika E. T. A. Hoffmann		
<i>Brambilla hercegnőjében</i>		23
HORVÁTH KORNÉLIA		
Tradíció és újraírás Alessandro Baricco		
két regényében		35
LŐRINCZ CSONGOR		
A „Sage” mint szövegfogalom Heideggernél		50
<i>Műhely</i>		
HÍTES SÁNDOR		
Apokalipszis és történetiség: a végidők nyelve		
<i>A rajongókban</i>		98
S. HORVÁTH GÉZA		
Jerzy Faryno: <i>Bevezetés az irodalomtudományba</i>		115
SZÁVAI JÁNOS		
Jean Starobinski és a genfi iskola		128

HÁRS ENDRE

A testi történések esztétikája. Johann Karl Wezel regényes antropológiájáról¹

A 18. század utolsó évtizedeiben egyre többször bukkan fel német nyelvterületen a kérdés, vajon összeegyeztethető-e az „egész ember”² filozófiai-antropológiai koncepciója – test és lélek újszerű, az orvostudományt a metafizikával ötvöző egységének gondolata – a korszak fokozatosan tért nyerő esztétikai-művészetelméleti elvárásaival. Ennek kapcsán olyan elképzelések is felbukkannak, melyek éppen a különlényegűség megkerülésére irányuló antidualisztikus igényt fragmentálják. Problémaként jelentkezik ugyanis, hogy az ember testi és lelki funkcióinak szépitetlen rendszere nem hozható mindig összhangba – és kizárólagosan még kevésbé – a század szenvedélyes emberképével. Az antropológia felvetette emberi alapkérdések megoldásaként 1800 körül egy olyan „esztétikai fordulat”³ veszi kezdetét, melynek keretei között a természettudományos érdeklődés által mintegy lemeztelenített ember az esztétikai gondolkodásként körvonalazódó filozófiai érdeklődés leplébe burkolózik. Az esztétikai követelményrend vállalja át a feladatot, hogy megőrizze és akár antropológiai koncepciókba is visszaforgassa a metafizikai gondolkodás letűnőben lévő értelemkínálatát. Az antropológia test és lélek egészére vonatkozó érdeklődése, mely a század közepén még olyan szorosabban az emberi test működésére irányuló tudományokból indult ki, mint az orvostudomány és a pszichológia, „a pusztán érzéki meghaladásába, a pusztán anyagi, véletlenszerű, esendő megnevelésébe”⁴ torkollik, s jól

¹ Jelen írás az Elena AGAZZI és KOCZISZKY Éva szerkesztésében megjelent *Der fragile Körper. Zwischen Fragmentierung und Ganzheitsanspruch* (Göttingen, V&R Unipress, 2005) című kötetben közölt tanulmányom enyhén átdolgozott változata. A fordítás RAPAJKA Gabriella munkája.

² Vö. *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. DFG-Symposium 1992*, Hrsg. Hans-Jürgen SCHINGS, Stuttgart-Weimar, Metzler, 1994.

³ Odo MARQUARD, *Kant und die Wende zur Ästhetik*, in UÖ, *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*, Schöningh, Paderborn, 1989, 21–34.

⁴ Vö. Helmut PFÖTENHAUER, *Anthropologie, Transzendentalphilosophie, Klassizismus. Begründungen des Ästhetischen bei Schiller, Herder und Kant*, in *Anthropologie und Literatur um 1800*, Hrsg. Jürgen BARKHOFF–Eda SAGARRA, München, Iudicium, 1992, 72–97, itt 80.

nyomon követhető Sulzer,⁵ Kant és Schiller esztétikáiban,⁶ illetve Herder esztétikai-antropológiai kísérleteiben.⁷ Miközben az emberrel foglalkozó tudományok a 19. században bekövetkező differenciálódás útjára lépnek és lemondanak a holisztikus eszmékről, az „egész ember” a 18. században ráirányuló kitüntetett érdeklődés következményei elől időlegesen értékrendszere esztétizálásában talál menedéket.

Mindezek dacára sem tekinthető minden egésznek, ami szép,⁸ és szépnek, ami egész. A század második felére jellemző diszkurzív hangzavarban olyan antropológiai programok is megfogalmazódnak, melyek a feltörekvő embertudomány veszélyeivel mit sem törődve továbbra is igényt formálnak az ember filozófiai megalapozására, és pedig anélkül, hogy az aisztetikus gondolkodást feláldoznák az esztétikáinak. Különösen érdekesen alakul mindez Johann Karl Wezel (1747–1819) esetében, akinek művei – számos egyéb filozófiai és történeti aktualitás mellett – a kialakulóban lévő antropológiai-esztétikai diskurzussal is rejtett párbeszédet folytatnak. Wezel antropológiája, melynek koncepcióját *Az emberismeretről* (1784–1785) című nagyszabású, ám befejezetlen munkájában fejt ki rendszerező igénnyel, olyan szövegeiben is esztétikai kérdéseket vet fel, melyek explicit módon nem esztétikai problémákkal foglalkoznak. Az alábbi elemzés eredményeit megelőlegezve elmondható, hogy Wezel úgy kísérli meg összhangba hozni az antropológiai érdekeltséget a korszak szenvedélyes emberfogalmával, hogy az egész ember antropológiájának esztétizálását az esztétika antropologizálásával helyettesíti. Hogy Wezel esztétikai-antropológiai ellendiskurzusa milyen provokatív módon – ámde nem negatíván,⁹ amint gyakorta elhangzik – jár el e kérdésben, annak szemléltetésére a következőkben *Tobias Knaut élettörténete, a bölcsé, akit dadogónak is neveztek* (1773–1776) című regénye, illetve pedagógiai írásai szolgálnak példaként. E szövegek különlegessége, hogy a külső és a belső szépség kérdésének narratív, illetve diszkurzív problematizálásával antropológia és esztétika vi-

⁵ Vö. Wolfgang RIEDEL, *Erkennen und Empfinden. Anthropologische Achsendrehung und Wende zur Ästhetik bei Johann Georg Sulzer*, in Hans-Jürgen SCHINGS, *i. m.*, 410–439.

⁶ Vö. Helmut PFOTENHAUER, *i. m.*

⁷ Vö. Hans ADLER, *Aisthesis, steinernes Herz und geschmeidige Sinne. Zur Bedeutung der Ästhetik-Diskussion in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in Hans-Jürgen SCHINGS, *i. m.*, 96–111.

⁸ Vö. Helmut PFOTENHAUER, *Zerstückelung und phantasmatische Ganzheit. Grundmuster ästhetischer Argumentation in Klassizismus und Antiklassizismus um 1800 (Winckelmann, Moritz, Goethe, Jean Paul)*, in Elena AGAZZI-KOCZISZKY Éva, *i. m.*, 121–132.

⁹ Vö. Hans Peter THURN, *Der Roman der unaufgeklärten Gesellschaft. Untersuchungen zum Prosawerk Johann Karl Wesels, Koblhammer*, Köln, Univ. Diss., 1970, 33; Detlef KREMER, *Über die Nachtseite der Aufklärung. Skeptische Lebensphilosophie zwischen Spätaufklärung und Frühromantik*, München, Fink, é. n.; valamint a *Johann Karl Wezel (1747–1819)* című kötet (eds. Alexander KOŠENINA, Christoph WEIß, St. Ingbert, Röhrig, 1997) e tárgyú írásait.

szonyát nemcsak felelevenítik, de tudatosan a feje tetejére is állítják. Az így kapott „lelet” a tanulmány utolsó részében Wezel explicit esztétikai kijelentései – *Az emberismeretről*, illetve *A németek nyelvéről, tudományairól és ízléséről* (1781) című traktátus – alapján kerül új és végső megvilágításba.

Emberi alakzat

Első pillantásra meglepőnek tűnhet a kijelentés, miszerint Wezel regényének főszereplője az a jellegzetesen eszményi ember, akinek alakjában sikerül az ember pszichofizikai egységére irányuló antropológiai követelményt összehangolni a szépséggel és értelemmel kapcsolatos filozófiai elvárásokkal. Tobias Knaut külső megjelenése, illetve testi-lelki diszpozíciója ugyanis hagy némi kívánnivalót maga után, s ábrázolásában a kutatás joggal ismerte fel a „különc”¹⁰ alakjában megjelenített emberiségszatírárt, a „kispolgári groteszk”¹¹ társadalomkritikáját, vagy éppen a kifigurázott „fiziognómiákban”¹² kifejeződő felvilágosodás kori szkepszist. Élettörténetének elbeszélője – félreismerhetetlenül rájátszva ezzel Sterne *Tristram Shandy*jére¹³ – már „a világba való belépésekor”¹⁴ a születése előtti „lakhelyén” (I/14) „elszenvedett kínokról” árulkodó „testi jegyeket” (uo.) észrevételez rajta, melyeket „különféle zúzódások”, „a rossz fekvés” (uo.) és a hirtelen haragú anya epegörcei okoztak neki. Ennek következtében az újszülött „sokkal inkább hasonlít egy a herculaneumi romok alól előásott régi szoborhoz, melynek a sokéves teher alatt megrogyott vállalai közé csúszott a feje, mintsem olyan teremtményhez, aki idővel emberi alakot ölthet” (I/15). Az „alacsony, púpos” (II/94) Knautot a későbbiek során is főképp a „bibircsókos orr” (III/242), a „szokatlanul vastag [...] felső ajak” (I/12), valamint számos ehhez hasonló ismertetőjegy jellemzi, melyhez ráadásul „esetlen és nehézkes nyelvi kifejezőkészség”

¹⁰ Vö. Herman MEYER, *Der Sonderling in der deutschen Dichtung*, Frankfurt/M., Fischer, 1990, 53 sk.

¹¹ Vö. Wolfgang JANSEN, *Das Grotteske in der deutschen Literatur der Spätaufklärung. Ein Versuch über das Erzählwerk Johann Carl Wezels*, Bonn, Bouvier, 1980, 99.

¹² Vö. Michael HAMMERSCHMID, *Skeptische Poetik in der Aufklärung. Formen des Widerstreits bei Johann Karl Wezel*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2002, 155 sk.

¹³ Vö. Martin-Andreas SCHULZ, *Johann Karl Wezel. Literarische Öffentlichkeit und Erzählen. Untersuchungen zu seinem literarischen Programm und dessen Umsetzung in seinen Romanen*, Hannover, Wehrhahn, 2000, 197–201.

¹⁴ Johann Carl WEZEL, *Lebensgeschichte Tobias Knauts, des Weisen, sonst der Stammler genannt. Faksimiledruck nach den Ausgaben 1773 (Erster Band), 1774 (Zweiter Band), 1775 (Dritter Band), 1776 (Vierter Band)*, Stuttgart, Metzler, 1971, I/15. – Az oldalhivatkozások a tanulmány szövegében a továbbiakban erre a kiadásra vonatkoznak.

(I/15) és az apai örökségként „fejében uralkodó boldogságos szélcsend” (I/33) társul. Az érett Tobias Knaut a következő – a kutatás által sokat idézett¹⁵ – látványt nyújtja:

Az egész Tobias nem más, mint egy négy láb, hat hüvelyk magas pagodaszerű oszlop. A talpzat kialakítása emberi lábakhoz hasonló, melyek egy-egy kifelé ívelő félkört írnak le, s fent térdnél, lent pedig bokánál kapcsolódnak. Az oszlop-törzs vastag és széles emberi testet formáz, a teljes Kordillerák modelljével a hátán, belőle pedig kétoldalt héjaszerű karmokban végződő karok lógnak [...] És végül az oszlopfő! Csúcsos fej ez – kevéske hajjal –, Therszitész hasonmása [...] lapos, kétujjnyi homlok, ék alakú orr, melyen ott díszileg a jól ismert bibircsók, lefittyenő sápadt ajak [...] hatalmas, hamuszürke szem, folyvást tágra meredő, melynek fehérje félelmetesen kidülled, s melyet, mintegy ereszként, felvont szemöldök árnyékol [...]. (III/243–244.)

Az ekként ábrázolt emberalak aligha van híján a szemléletességnek. Visszataszító „monstrumjellege” (III/245) azonban kétségeket ébreszthet afelől, vajon valóban az ő figurája a legalkalmasabb-e arra, hogy megcáfolja az antropológia esztétikai kapacitását és a „magasabb emberi” iránti affinitását illető dilemmákat. Tobias Knaut bevallottan csúf, és ez a csúfság – ráadásul negatív kategóriaként – a regényhőst épp azon esztétikai mozgástérben pozicionálja, melynek az antropológiai szempontrendszerbe való korrekív beavatkozását a wezeli kezdeményezés az itt megfogalmazott előfeltevések szerint éppen kerülni igyekszik. Ám a szépség – amint Wezel gyakran hangoztatja – „ingatag szó”,¹⁶ melynek használatában nemcsak „népek, korszakok és emberek” nem értenek egyet, de „még egyes esetekben, amikor valami a szépsége miatt tetszik, sem szokás Egyetlen Szabályhoz igazodni”.¹⁷ Knaut alakját sem árt tehát más szemmel nézni és más kategóriák szerint megragadni, mint azt az esztétikai megfigyelő látásmódja és gyakorlata megkövetelné. E másfajta megközelítéshez az antropológus tekintetére van szükség.

Annak tisztázásához azonban, hogy az antropológus a maga részéről miféle szépséget fedez fel Knaut alakjában, érdemes egy kicsit messzebbre visszamenni, és a problémát a wezeli életművet átszövő antropológiai érdeklődés kontextusában vizsgálni. Vitathatatlan, hogy Wezel regényhőseit – már amennyiben azok ilyenfajta esettanulmányként kezelhetők – szívesen kárhozzatja arra, hogy törté-

¹⁵ Vö. Wolfgang PROMIES, *Der Bürger und der Narr oder das Risiko der Phantasie. Sechs Kapitel über das Irrationale in der Literatur des Rationalismus*, Frankfurt/M., Fischer, 1987, 314; Wolfgang JANSEN, *i. m.*, 101; Michael HAMMERSCHMID, *i. m.*, 164.

¹⁶ Johann Karl WEZEL, *Versuch über die Kenntniß des Menschen*, in UÖ, *Versuch über die Kenntniß des Menschen. Rezensionen. Schriften zur Pädagogik*, Hrsg. Jutta HEINZ, Heidelberg, Matthes, 2001, 7–281, itt 250. (*Jenaer Ausgabe*, 7. kötet.)

¹⁷ Johann Carl WEZEL, *Ueber Sprache, Wissenschaften und Geschmack der Teutschen*, in UÖ, *Kritische Schriften*, Hrsg. Albert R. SCHMITT, Stuttgart, Metzler, 1975, III, 53–396, itt 267.

netüket testi sérülések és torzulások egész sora kísérje. *Belphegor avagy a legvalószínűbb történet a nap alatt* (1776) című regényében, mely a *Tobias Knaut*tal csaknem egy időben keletkezett, a főszereplő – Candide nyomdokain – szó szerint a nyomorékká válás fájdalmas és groteszk útját járja: szerelme csípőrúgásától mindjárt a regény első mondatában maradandó sérülést szenved, kevéssel rá „lapockáját két egyforma darabra hasítják”,¹⁸ majd „a bosszú valahány eszközével, husángokkal, fejszékkel és bárdokkal [...] tetőtől talpig kékre [verik], bal kezét péppé [zúzzák], koponyájába pedig óriási lyukat [ütnek]”¹⁹ – s ez így folytatódik egészen a történet végéig. Azonban nem csupán Wezel irodalmi figurái: Knaut sorstársai, pártfogói és ellenségei – különös tekintettel a nőalakokra²⁰ – használódnak el szinte minden tekintetben fikcionális életük során, s válnak sorsuk élő emlékműveivé. Wezel pedagógiai tárgyú cikkei sem operálnak ettől eltérő elképzelésekkel a helyes nevelés, illetve a még eztán megteendő eszményi életút lehetőségeinek meghatározásában. A „szenvedés [Leiden]”²¹ és a „cselekvés [Tun]”, amint ez írások gyakorta hangoztatják, „az emberiség két fő ügyének”²² tekinthető; „minden erőnkre szükségünk van” hozzájuk, s ebben az előbbi semmiben sem marad el az utóbbi mögött: „Szenvednetek kell a dolgoktól, az emberektől és saját magatoktól is”, intézi szavait a gyermekekhez „egy tiszteletre méltó és tapasztalt férfiú” Wezel *A világ mely oldalával ismertessük meg a fiatalokat?* (1778–1779) című írásában. „A tető cserepei, a tüske a lábatok előtt, levegő, víz, vihar és zivatar mind azt parancsolják – szenvedj!”²³ Nem kizárt, amint az többször elhangzott már, hogy e furcsaságok okai a késő felvilágosodás pesszimista történelemszemléletében keresendők.²⁴ Ebben az összefüggésben Wezel szenvedő emberalakjai – Tobias Knaut és a többi női, illetve férfitörzso – az emberi rendeltetéssel (történetfilozófia) és létezéssel (antropológia) összefüggő totális és fájdalmas illúzióvesztést reprezentálják. További megfigyelésekkel kiegészítve azonban Wezel fájdalom- és szenvedésfilozófiája egészen másra enged következtetni. A testi fenyítés, illetve szenvedés, pontosan úgy, ahogy azt az idézett „tiszteletre méltó és tapasztalt férfiú” éppen egy pedagógiai írásban hangsúlyozza, az emberi lét konstitutív mozzanataként is szemlélhető, illetve értékelhető.

Ennek első példaként – a koncepcionális háttérrel egyelőre figyelmen kívül hagyva – érdemes *Az emberismeretről* néhány mozzanatát felidézni. „A föld egyet-

¹⁸ Johann Karl WEZEL, *Belphegor oder Die wahrscheinlichste Geschichte unter Sonne*, Frankfurt/M., Zweitausendeins, 1978, 29.

¹⁹ *I. m.*, 34.

²⁰ Vö. Michael HAMMERSCHMID, *i. m.*, 170.

²¹ E szóban egybejárászik a szenvedés és elszenvetés jelentésének aktív és passzív árnyalata.

²² Johann Karl WEZEL, *Welche Seite der Welt soll man jungen Leuten zeigen?*, in UÖ, *Versuch über die Kenntniß des Menschen*, *i. m.*, 442–456, itt 454.

²³ *Uo.*

²⁴ Vö. Michael HAMMERSCHMID, *i. m.*; Werner MICHLER, *Aporien der Spätaufklärung. Literarischer und sozialer Raum bei Johann Karl Wezel*, Wien, Mag. Arbeit, 1992.

len teremtménye sem képes annyit elviselni, mint az ember²⁵ – állítja Wezel a kellemetlen és kellemes érzéseket tárgyaló fejezetben, egyértelműen állást foglalva a fájdalomérzet hasznossága mellett, s jól megkülönböztethetően Herder ugyanekkor megjelenő és témájában is konkurens nagyszabású természet- és kultúrtörténetének hasonló, de az emberi lét (egy másik) ethosának összefüggésében értelmezendő fejtegetéseiről.²⁶ Nemcsak arról van szó, így Wezel, hogy „bármely érzés, még maga az öröm és a gyönyör is azonnal fájdalommal válik, ha rendkívüli mértékben felerősödik”;²⁷ de a gyötrő és emésztő fájdalmak mellett léteznek olyanok is, „melyek nemritkán erőt kölcsönöznek és [...] szokatlan lendületet adnak”.²⁸ „A természet berendezkedése” szerint „a kellemest mindig kiegyenlíti az ellentéte, és a legnagyobb boldogság is hamar [...] elfáraszt, ha nem szegődnek hozzá kisebb kellemetlenségek”,²⁹ amiért is „az előbbi [...] nem nélkülözheti [...] az utóbbiakat”.³⁰ Jogosnak mutatkozik tehát a kérdés, vajon „nem vagyunk-e igazságtalanok a természettel, amikor azzal vádoljuk, hogy fájdalomra ítélte minket”?³¹ Sőt végső soron az ellentétes érzések egybevetéséből – ha nem is matematikai nagyságként, de emberi mozgatórugóként – annak dacára is a fájdalom kerül ki legalább egyenértékű elvként, hogy közben a szerző biztosítja olvasóját, hogy nem ért egyet Maupertuis a korszakban elhíresült azon „számításaival”, melyek szerint a világban több rossz, mint jó található.³²

Wezel pedagógiai írásainak érvelérendszerében még ennél is hangsúlyosabb az emberek számára látszólag hátrányos dolgok rehabilitációja. Az *Egy magánintézet terve, tizenkét és tizennyolc év közötti fiatalok oktatására és nevelésére* (1780) című munkájában például „az élet igazi művészetének”³³ három követelményében foglalja össze korábbi pedagógiai írásaiban kifejtett gondolatait: Mivel „az ember feladata a földön a szenvedés és a cselekvés”,³⁴ a fiatalokat először is „az elkerülhetetlen

²⁵ Johann Karl WEZEL, *Versuch über die Kenntniß des Menschen, i. m.*, 201.

²⁶ „A művészi képesség mely mélységeit rejt magában mindahány emberi érzék! S e mélységeket csupán a szükség, a gond, a betegség, valamely más érzék hiánya, születési hiba vagy a véletlen fedti fel itt-ott, ám mind sejtjeni engedni, mely más, e világban még szunnyadó érzékek rejtőzhetnek bennünk.” Johann Gottfried HERDER, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, Hrsg. Wolfgang PROß, München–Wien, Hanser, 2002, 1/127. (*Werke*, III/1–2. k.). Vö. még 298 sk.

²⁷ Johann Karl WEZEL, *Versuch über die Kenntniß des Menschen*, in UÖ, *Versuch über die Kenntniß des Menschen...*, i. m., 195.

²⁸ Uo.

²⁹ I. m., 204.

³⁰ Uo.

³¹ I. m., 201.

³² Uo.; vö. Pierre Louis Moreau de MAUPERTUIS, *Essai de Philosophie morale*, Berlin, k. n., 1749.

³³ Johann Karl WEZEL, *Ankündigung einer Privatanstalt für den Unterricht und die Erziehung junger Leute zwischen dem zwölften und achtzehnten Jahre*, in UÖ, *Versuch über die Kenntniß des Menschen...*, i. m., 552–606, itt 566.

³⁴ I. m., 567. Kiemelés az eredetiben.

szenvetések és nehézségek állhatatos elviselésére, valamint tevékenységre, munkára és szorgalomra”³⁵ kell szoktatni. Másodszor meg kell nekik tanítani „az élvezetek iránti szívbeli nyitottságot [...], a kellemes iránti általános rokonszenvet [...], az ügyességet, hogy mindezekre bárhol rátaláljanak, és azt a késztetést, hogy átadják magukat ezen benyomásaiknak”.³⁶ „Az élet művészete” harmadszor a társadalmi szempontok figyelembevételét is megköveteli, méghozzá a „szokásokra és illemre való ügyelést [Politesse]”,³⁷ mely „mindazok számára az erény nélkülözhetetlen pótléka, akiket sem értelmük, sem pedig szívük nem tesz képessé arra, hogy a társas erényeket morális késztetésből gyakorolják”.³⁸ Tanulságos, hogy tulajdonképpen mindhárom pont az ember szenvedésre való képességét teszi programjává. Az első követelmény, ellentétben az élet kellemetlenségeivel szembeni „megedzés”³⁹ defenzív koncepciójával, melyet Wezel vitat, a szenvedésben való offenzív állhatatosság mellett érvel. Emellett szól az a tapasztalat is, hogy az ember a kellemetlenségek elviselésében a megbecsülés iránti vágytól hajtva – az *Ehrtrieb*ről folyó kortársi vitába Wezel is bekapcsolódott⁴⁰ – kész oly módon „tevékenyvé” válni, hogy saját magának okoz szenvedést: „[e]gy fiatalember dicsőségnek tartotta a harciasan barna bőrszínt, és órákig állt a napon, türelmesen elszenvedve az égető sugarak okozta fájdalmat, egészen addig, míg egész arcát sebek és hólyagok borították”.⁴¹ Ebből a nézőpontból válik a másik két követelmény is érthetővé. Az élvezetek iránti nyitottság, a „késztetés, hogy az ember átadja magát a benyomásoknak”, akárcsak az illemtudás (Politesse), a nyilvánosság nyomása az eltévelyedett szívre, vagy a „romlott emberre” kényszerített „társas erények látszata”,⁴² mind-mind a világgal szembeni teljes odaadás és az emberi fizizsre gyakorolt külső hatások felértékelésének programján alapul, legyenek bár e hatások kellemesek vagy kellemetlenek, élvezetesek vagy fájdalmasak. Ebben az értelemben az számít tapasztaltnak, aki – „a világ érzéki elsajátításának lépcsőze-

³⁵ Johann Karl WEZEL, *Deutsches Museum. Ankündigung einer Privatanstalt für den Unterricht und die Erziehung junger Leute zwischen zwölf und achtzehn Jahren*, in UÖ, *Versuch über die Kenntniß des Menschen...*, i. m., 607–612, itt 607.

³⁶ Johann Karl WEZEL, *Ankündigung einer Privatanstalt*, in UÖ, *Versuch über die Kenntniß des Menschen...*, i. m., 570.

³⁷ *I. m.*, 572.

³⁸ Johann Karl WEZEL, *Deutsches Museum*, in UÖ, *Versuch über die Kenntniß des Menschen...*, i. m., 607.

³⁹ Johann Karl WEZEL, *Ankündigung einer Privatanstalt*, in UÖ, *Versuch über die Kenntniß des Menschen...*, i. m., 567.

⁴⁰ Vö. Johann Karl WEZEL, *Noch eine Apologie des Ehrtriebes*, in UÖ, *Versuch über die Kenntniß des Menschen...*, i. m., 457–476.

⁴¹ Johann Karl WEZEL, *Ankündigung einer Privatanstalt*, in UÖ, *Versuch über die Kenntniß des Menschen...*, i. m., 568.

⁴² *I. m.*, 572.

tes locke-i modelljét⁴³ éppúgy felidézve, mint kifigurázva – a lehető legtöbb, még ha fájdalommal is járó hatásnak teszi ki magát, melyek nyomait éppúgy hordozza testén, mint lelkében.

Csakhogy az emberi elszenvető cselekvés nem korlátozódik egyszerűen a belső és a külső konfliktusára. A szenvedéstörténet komplex folyamatként folytatódik az emberben, és különböző – fiziológiai, affektológiai, morális és egyéb módokon megragadható – erőkből és hatásokból tevődik össze, melyek ideális esetben – akárcsak a külvilág fizikai jelenségeiben – kiegyensúlyozzák egymást: „[a]z egész természet fizikai tökéletessége erre az egyensúlyra épül: mindenütt egymással küzdő erők, melyek az egész világrendszer és földgolyónkat összetartják, egymással küzdő szenvedélyek és vágyak, melyek az emberi társadalom egészének és a kis egésznek, az egyes embernek kitartást és szilárdságot kölcsönöznek!”⁴⁴ A „küzdő erőknek” ez a természetben tartósan fennálló „egyensúlya” a pedagógiai írások szerzője szerint „nem kevésbé pompás színjáték”,⁴⁵ ha az emberi társadalom természeteként, illetve az emberi testben jelenik meg. Miközben az ember a Wezel által felvázolt pedagógiai program szerint erői „relatív tökéletessége” felől az „abszolút”⁴⁶ felé halad, nem kérdéses, hogy maga a legtökéletesebb állapot is csupán az erők kiegyenlített harcát jelentheti. A megfigyelés, hogy az ember cselekszik és szenved – méghozzá egymás általi meghatározottságban –, az emberi lét alapjának tekintendő. S ennek igazolásához nem magasabb értékektől terhes filozófiára van szükség, hanem csupán fiziológiai nézőpontra.⁴⁷ Önmagában véve mindez persze még nem jelenti a felvilágosodás optimizmusához való visszatérést, de az uralkodó történelemmodellek revízióját ígéri, vonatkozzanak bár azok az egyes emberre vagy éppen egész társadalmi formációkra.

Wezel történetfilozófiai szempontból minden bizonnyal legsötétebb regénye, a *Belphegor* látványosan szemlélteti e konzekvenciákat, miközben – s ez tanulságokkal szolgálhat *Tobias Knaut élettörténetének* olvasásához is – az eszmei-morális negativitást mintegy magával a demonstrációval, elbeszélői programja pozitívitásával ellensúlyozza. „Földgolyónk történetét”⁴⁸ a regény egyik szakaszában a cinikus Fromal – követve „az emberi nem örök harcáról”⁴⁹ szóló hobbesi elvet,

⁴³ Joachim Gessingert idézi Hans-Peter NOWITZKI, *Der wohltemperierte Mensch. Aufklärungsanthropologien im Widerstreit*, Berlin–New York, de Gruyter, 2003, 299.

⁴⁴ Johann Karl WEZEL, *Präliminarien über deutsche Erziehung*, in UÖ, *Versuch über die Kenntniß des Menschen...*, i. m., 419–428, itt 423.

⁴⁵ Johann Karl WEZEL, *Welche Seite der Welt soll man jungen Leuten zeigen?*, in UÖ, *Versuch über die Kenntniß des Menschen...*, i. m., 444.

⁴⁶ Johann Karl WEZEL, *Präliminarien über deutsche Erziehung*, in UÖ, *Versuch über die Kenntniß des Menschen...*, i. m., 424.

⁴⁷ Vö. Hans-Peter NOWITZKI, i. m., 279; Jutta HEINZ, *Erzählen statt Klassifizieren. Wezels Theorie der Empfindungen in seinem „Versuch über die Kenntniß des Menschen” im Kontext zeitgenössischer Affektenlehren*, in KOŠENINA–WEIß, i. m., 237–258, itt 250.

⁴⁸ Johann Karl WEZEL, *Belphegor...*, i. m., 150.

⁴⁹ I. m., 164.

mely egyúttal a *Belphegor* mottójául is szolgál – önmagát ismétlő hatalmas „verekedésként”⁵⁰ írja le, s a magasabb értékek szempontjából tökéletesen értelmetlen eseménykort „az emberi lélek ösztöneinek genealógiájával”⁵¹ magyarázza. E genealógia szerint a „hiúság” például az „irigység” és az „önzés”⁵² „szülőanyja”, illetve a „szánalom” „barátnéja”.⁵³ Az ember pedig nem más, mint az ösztönök „küzdőtere”.⁵⁴ Nem különbözik tehát egymástól lényegileg a „kint” és „bent”, és az emberiségről szóló nagy elbeszélés, a „külső” emberi történelem tetszőlegesen felcserélhető az ösztönök belső történetével. Ám ha a kettő egyre is megy, ez utóbbi annyival értelmesebb a wezeli perspektívában, hogy az előbbi magyarázatául szolgál. E képletben Wezel a hagyományos szenvedélytanok felidézésén és a kortárs affektológiákhoz való kapcsolódáson túlmenően mintegy saját antropológiai funkciómodelljét is megjelölegezi.⁵⁵ Az emberben zajló természetes harc – a hosszú távú morális és teleológiai perspektívák kudarcának dacára – minden szörnyűségével és fájdalmával együtt konstitutív jellegűnek bizonyul. A belső események e másik történetéhez nincs más teendő, mint feltétel nélkül átengedni az embert a benne dúló küzdelemnek, s ez új diszpozíció szerinti önmagának. Amit azonban a *Belphegor* – lévén inkább voltaire-i fonákságokkal elfoglalva – még csak sejteni enged, azt később a testi történekek sajátos tudományos narratívájaként *Az emberismeretről* valósítja meg, ugyanakkor tetten érhető, és ezt szeretném az alábbiakban bemutatni, *Tobias Knaut élettörténetének* regényes környezetében is.

Tobias erőssége

Hisz ha igaz, hogy „egy ujjal több vagy kevesebb, néhány font vérrel vagy pár óra fájdalommal több vagy kevesebb még nincs az éle[t] kárára”,⁵⁶ akkor Tobias Knaut torzképe esetében sem minden azon múlik, hogy külseje „a legkellemetlenebb látványt nyújtotta, amit szem láthatott” (IV/86). Az előzőekből következik, hogy a külső vagy a belső torzulás az ember volttal közvetlen összefüggésben álló tapasztalok iránti nyitottság jele lehet, s hogy egy Knauthoz hasonló figura épp

⁵⁰ *I. m.*, 152.

⁵¹ *I. m.*, 165.

⁵² *I. m.*, 163.

⁵³ *I. m.*, 164.

⁵⁴ *Uo.*

⁵⁵ Vö. Rüdiger CAMPE, *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen, Niemeyer, 1990, 304 sk.; Jutta HEINZ, *Wissen vom Menschen und Erzählen vom Einzelfall. Untersuchungen zum anthropologischen Roman der Spätaufklärung*, Berlin–New York, de Gruyter, 1996, 76 sk.; Hans-Peter NOWITZKI, *i. m.*, 315 sk.

⁵⁶ Johann Karl WEZEL, *Welche Seite der Welt soll man jungen Leuten zeigen?*, in Uö, *Versuch über die Kenntniß des Menschen...*, *i. m.*, 454.

egy olyan eszményi esetet képvisel, amely akár az emberrel kapcsolatos vizsgálódások szolgálatába is állítható. Ezt az elgondolást támasztja alá a Knaut történetének elbeszélőjét egyértelműen jellemző antropológiai érdeklődés, illetve *Az emberismeretről* kérdésfeltevéseivel felfedezhető számos párhuzam, melynek kontextusában a regény szinte problémamentesen idézhető.⁵⁷ Viszont az eddig levont következtetések ellenére legalább két dolog is további megfontolást igényel. Először is a korábban idézett portré semmit sem rögzít Knaut belső tulajdonságaiból, és mivel *Tobias Knaut élettörténete* – a már említett és a későbbiekben még kifejtendő okokból – nem enged közvetlenül következtetni külsőből a belsőre, Knaut akár a megjelenése által keltett elvárásokkal szöges ellentétben álló belső testi és lelki alkattal is rendelkezhetne. Másrészt az is figyelembe veendő, hogy Knaut előnytelen tulajdonságait túlnyomórészt örökölte, illetve a születése előtti és utáni szocializációjának köszönheti, és történetének további részében sokkal inkább egyfajta emberré válással, mint az ember voltot meghatározó fájdalom- és szenvedéstörténettel szembesül. Vagyis egészen másképp is lehetne szemlélni, mint az eddig elhangzottak alapján elvárható.

Mindazonáltal egyik pont sem cáfol rá a korábban mondottakra. Knaut belső diszpozícióját illetően szinte semmi újjal nem szolgál: általános lassúság (I/73), középszerűség (III/77), álmatagság (III/221) és erőn felüli szófukarság jellemzi. Azok közül való tehát, akiknek

különösen kedvező testi diszpozícióra van szükségük ahhoz, hogy egyáltalán érezni tudjanak. Gyomruk, s következésképp fejük [...] rossz hangulata esetén nincs az a tüske, amely elég mélyre hatolhatna szívükbe, hogy meg is sebezze: hiszen nem más az, mint ernyedt rongy, mely minden szúrásnak enged. (III/77.)

Fenti adottságainak köszönhetően Tobias Knaut „nem akadályozta különösebben azon embereket, akik magukkal kívántak foglalkozni” (II/243), mivel „sohasem mondott ellent” (IV/157), sőt „a mások véleményével szembeni elfogulatlanságának, ezen szerencsés, illő és hasznos emberi adottságának már élete első éveiben dicséretes bizonyítékait nyújtotta” (I/25). S ha elő is fordul, hogy ez okból alkalmanként „vásári majommá” (III/205) alacsonyítják, és a róla terjedő történetek „élő bizonyítékeként” (IV/186) társaságokban mutogatják, ugyanez okból abban a megtiszteltetésben is része lesz, hogy a „különleges jellemekből” „morális ritkasággyűjteményt” (II/189) avagy „pszichológiai színházat” (II/191) építő és Knaut regénybeli fejlődését meghatározó Selmann gyűjteményének egyik darabjává válik. És Knaut épp Selmann társaságában avanszál az elbeszélő által gyakorta méltatott „filozofikus Tobiaszá”, (I/74) és „kitanult sztoikussá” (II/103); a „bölcstobiaszá” (III/80), aki oly megfontoltan hozza döntéseit, „mint egy

⁵⁷ Vö. Hans-Peter NOWITZKI, *i. m.*, 266, 323, 365.

Salamon” (III/79), és akinek „filozófiája” problémás helyzetekben mindenekelőtt a fáradtságnak adja át a helyét, hogy az „végezetül álmot [tudjon] bocsátani” (IV/126) a tévelygőre.

Mindent egybevéve Tobias Knaut belső fejlődéséről mégis azt kell mondani, hogy tulajdonképpen mindennek nevezhető, csak fejlődésnek nem, s ebből következően új elemekkel sem gazdagítja Knaut portréját. Igaz, történetét az elbeszélő folyamatosan a kibontakozásra utaló gesztusokkal, Knaut „jövőbeli elhivatottságára” (IV/132), illetve „fokozatos gondolkodás- és jellembeli fejlődésére” (IV/163) hivatkozó kommentárokkal kíséri. Ám Knaut mindvégig önmaga marad: „tartása [...] merev, bókjai esetlenek, arckifejezése és viselkedése komoly, lassú és szétszórt” (IV/231); gondolataiban téveteg, figyelmetlen, válaszaiban pedig összefüggéstelen. Életének az elbeszélő által megörökített szakaszában nem mutatkozik semmiféle javulás. Épp ellenkezőleg: történetének előrehaladtával sorsa egyre gyakrabban kényszeríti rousseau-i makkevéssé (IV/85, 118, 126, 202) és barlangi életre (IV/303), az elbeszélő pedig többször is méltatja „boldog tudatlanságát”, mely a „vadak” és a „gyermekek” (IV/118–119) sajátja. Más szóval minden arra utal, hogy ez a belsőleg és külsőleg egyaránt torzult figura minden fájdalom- és szenvedésfilozófia dacára legfeljebb karikatúra⁵⁸ vagy a felvilágosult és filozófiai-antropológiai emberkép gúnyképe lehet ahelyett, hogy bármiféle pedagógiai-antropológiai elgondolást is modellezne.

A következtetések azonban, melyek az eddigiekben Knaut fiziognómiájának vizsgálatából következtek – belsőjéből és külsőjéből egyaránt, hiszen az ember „különböző oldalai” szerint „sokféle fiziognómia”⁵⁹ létezik –, „fölöttébb csalókák”⁶⁰ is lehetnek. „E kérdésben ugyanis – írja Wezel – egyfajta ösztön szerint cselekszünk, mely többszörösen megcsal bennünket, hisz a fiziognómiában *nem pusztán a természetet*, hanem sokkal inkább a bevett fogalmakat, szenvedélyeinket és személyes ízlésünket követjük”.⁶¹ Knaut esetében a fiziognómiai vizsgálat nem csupán azért csalóka, mert „az ugrás a test felületéről a lélek mélyére”⁶² problémás eljárásnak tekinthető – ez, tekintettel a szereplők regénybeli ábrázolására, éppenséggel az antropológiai érdeklődésű elbeszélő céljai közé is sorolható. A félreértés oka sokkal inkább a szemiotizálható „felületekben”⁶³ való fiziognómiai gondolkodásban keresendő, abban a morálesztétikában, amely a test határai-

⁵⁸ Vö. Michael HAMMERSCHMID, *i. m.*, 155–173.

⁵⁹ Johann Caspar LAVATER, *Von der Physiognomik*, in UÖ, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Eine Auswahl*, Hrsg. Christoph SIEGRIST, Stuttgart, Reclam, 1984, 21–25, itt 22.

⁶⁰ Georg Christoph LICHTENBERG, *Über Physiognomik; Wider die Physiognomen. Zu Beförderung der Menschenliebe und Menschenkenntnis*, in UÖ, *Schriften und Briefe*, Hrsg. Wolfgang PROMIES, München, Hanser, 1972, III, 256–295, itt 293.

⁶¹ Johann Karl WEZEL, *Versuch über die Kenntniß des Menschen*, in UÖ, *Versuch über die Kenntniß des Menschen...*, *i. m.*, 269. Kiemelés tőlem – H. E.

⁶² Georg Christoph LICHTENBERG, *i. m.*, 258.

⁶³ Johann Caspar LAVATER, *i. m.*, 22.

nak radikális átlépésére irányuló antropológiai szándékkal csupán egy az ember belsőjére indokolatlanul igényt formáló, hisz motiválatlan és természetellenes értelmezési gyakorlatot állít szembe. Egészen más és a korszak kitüntetett emberképétől sem távoli eredményre jutunk, ha az antropológiai irányelvek jegyében a címszereplő egyes jellemzőinek *felületi* torzulásai – torz *nézőpontja* helyett – Knaut „egészére”, egymással harcoló erőinek egyensúlyára összpontosítjuk a figyelmet.

Azonnal megváltozik a makkal táplálkozó, csúf és ostoba majomember megítélése, ha sorsát például a többi szereplő kontextusában vizsgáljuk. Ugyanis míg Knaut körül szinte minden jelentősebb szereplő élete testi-mentális vagy szociális katasztrófával végződik (mint Selmann, Emilie, Adelheid, az ifjú L. vagy Amelie esetében), ő rendíthetetlenül tartja magát, és korlátolt emberi minőségében különösen életképesnek bizonyul.⁶⁴ Családjára visszavezethető fizikai-szellemi adottságai mindenkit megszegyenítő életrealitással párosulnak: hisz minden más emberi tulajdonságot felülmúlva a Knautok gyengesége „szakadatlanul virágzik egészen a 12. század óta” (I/33). És hogy miben áll Knaut gyengeségében rejlő erőssége? Nem másban, mint hogy Tobias – az emberismerő és -gyűjtő Selmann morálfilozófiai disputájának egyik képével élve – „egy óramű megbízhatóságával” rendelkezik, ami nem azt jelenti, hogy a „valós idő” szerint jár, hanem azt, hogy „pontosan mutatja és üti az órákat” anélkül, hogy „az időjárás vagy egyéb dolgok hatására időnként érzékelhetően pontatlanná” (II/164) válna. Más szóval az élettel szembeni állhatatosságának oka fizikai és pszichikai konstitúciójának példás állandóságában és változatlanságában rejlik, és pontosan ez teszi figuráját példaszzerűségében is emberivé. Korlátolt léte éppen annyi – sem több, sem kevesebb – „emberit” tartalmaz, amennyi az életben maradáshoz – a hiánytalan exemplaritáshoz – szükséges. Alakja emberi alakzat. Ekképp dadogása és bölcsessége sem fejlődéstörténetének sarokköveként, hanem *egészsége* kezdettől fogva elválaszthatatlan feltételeként értelmezendő. Figuráját minden további narratív beavatkozás csupán eltávolítaná a példa és a példány arctalan funkcionalitásától, mely Knautot a torzó hiányossága helyett a személyiség nélküli antropológiai egység hiánytalanságával jutalmazza, és az anatómiai színház antropológiai célokra újjáélesztett vándorló (egyben változó) hullájává avatja.

Egy *Az emberismeretről* című írásba vetett rövid pillantás arra is rávilágít, milyen formában és értelemben lesz egy a Knautéhoz hasonló élettörténet hozzáférhető a megfigyelő számára. Wezel antropológiai projektuma utólag a regényt is értelmezi, amikor mintegy szétszedi, majd olyan funkcionális egységgé rakja össze az embert, melynek elevensége a *Tobias Knaut élettörténetében* is szereplő „emberi gépezetekével” (I/34, 87, 186 stb.) rokon.⁶⁵ *Az emberismeretről*, amint Hans-Peter Nowitzki részletesen kifejti, korának mechanikus és vitalisztikus

⁶⁴ Vö. Peter JAUMANN, *Körpertexte – Textkörper. Materialismus, Poetik und Literatur in der Aufklärung*, München, Iudicium, 1994, 210.

⁶⁵ Vö. *i. m.*, 58 sk.

neuropszichológiáját kombinálva olyan „dinamikusan elgondolt emberképet”⁶⁶ alakít ki, amely szerint „az emberben minden mindennel összefügg”,⁶⁷ beleértve nemcsak a mechanizmus változásait, de az előre nem látható véletlenek hatásait is.⁶⁸ Ha mindehhez hozzávesszük a szerzőt és az olvasót egyaránt vizsgálati tárggyá avató introspektív-kísérleti gesztusnyelvet, olyan funkciómodellt kapunk, mely éppúgy általános, mint – esetről esetre – egyedi.⁶⁹ Eszerint bár az „emberismeret” tárgyalható rendszerező és elméleti igénnyel, de értelmessé és teljessé mégis csak az eleven testen végrehajtott explikáció által válik, mely egyrészt az éppen működő mechanizmusba, illetve organizmusba enged betekintést, másrészt egyedülként képes arra, hogy érzékelje a csupán az aktuális esetre – példára, illetve példányra – érvényes összefüggéseket. Az antropológiai perspektíva ezáltal a rendszertelenség dimenziójával bővül, melyben az egyes ember különböző – általános és egyedi okok szerinti – hatások komplexumaként jelenik meg. E komplexum, kizárva bármiféle történetfilozófiai érdekelttségű progresszió- vagy degeneráció-elemzést,⁷⁰ a testi történekek narratívájának formájában ragadható meg a legsikeresebben. Az egyes ember története – az emberiség történetére mint olyanra bíró kritikus következményekkel – az emberi testet alkotó folyékony és szilárd részek azon hatásainak meglehetősen kusza történetmenetévé változik, melyek – aszerint, hogy mechanikusak, érzékiek, elviek vagy intencionálisak – általános okokból,⁷¹ vagy „a mechanizmus játékból”, esetleg a lélek beavatkozásaiból erednek,⁷² és egymással az egyedi szervezet aleatorikája szerint kapcsolódnak.

Knaut története – a pedagógiai írásokkal egyetemben – az ember megfigyelésének ezt a nagyszabású antropológiai vállalkozását előlegezi meg, és jól szemlélteti Wezel elhatározását, hogy az egyéni sorsokat végső soron „csupán azért kövesse figyelemmel, hogy rajtuk keresztül az embert tanulmányozza”.⁷³ Knaut úgy felel meg e célnak, ismét a szerző egyik hasonlatával élve, mint az „aranypénné”, amelynek hiányzik a „verete”. És „van-e igazságtalanabb annál, mint amikor egy arany-

⁶⁶ Hans-Peter NOWITZKI, *i. m.*, 279.

⁶⁷ *I. m.*, 332.

⁶⁸ *I. m.*, 279.

⁶⁹ Nowitzki a wezeli kezdeményezésben megkülönbözteti a „kutatási kísérlet” és a „demonstrációs kísérlet” szintjét. „Az egyik réteget *Az emberismeretről* által írásba foglalt, kísérletileg megszerzett és tapasztalt felismerések alkotják”, melyek a Wezel prezentálta „gondolati építmény” alkotóelemei. Ettől elkülöníthető egy második réteg, amely ugyanazon írásműben „a wezeli kísérlet mentális reprodukciójára készíti az olvasót” és „a mások általi felvilágosítást a saját énről való tevékeny önfelvilágosítássá” alakítja. *I. m.*, 297. Ezzel megteremtődik az általános érvényű és az egyedi közötti differenciálás tudományos legitimitációja.

⁷⁰ Vö. *i. m.*, 273; Jutta HEINZ, *Wissen vom Menschen und Erzählen vom Einzelfall*, *i. m.*, 103.

⁷¹ Vö. Johann Karl WEZEL, *Versuch über die Kenntniß des Menschen*, in UÖ, *Versuch über die Kenntniß des Menschen...*, *i. m.*, 44–46.

⁷² *I. m.*, 46–58.

⁷³ Johann Karl WEZEL, *Über die Erziehungsgeschichten*, in UÖ, *Versuch über die Kenntniß des Menschen...*, *i. m.*, 429–441, itt 437.

pénz a belső tartalmától függetlenül azért értéktelen, mert még veretlen?” (II/96.) Nem marad hátra más, mint hogy „[m]indezen összetevőket – az ilyesfajta természetet, az ilyen sorsot és az efféle példákat – [...] egyetlen emberéletbe [sűrítjük]: és meggyőződésem, hogy nem más keletkezik ezekből az alkotóelemekből, mint egy Tobias Knautéhoz hasonló sztoikus karikatúra” (IV/9). Ez a karikatúra azonban nem (vagy nemcsak) a rousseau-i problémakeretben történő keserű gúnyolódást szolgálja, hanem Knaut „jövőbeli [...] elhivatottságát” (IV/132) hirdeti. A kiközlített fejlődéstörténet immár a példány antropológiai példázatában nyeri vissza egyensúlyát.

A szépség kérdése

Wezel egyszerre „holisztikus” és „antiteleologikus”⁷⁴ antropológiájának fényében tehát újrafogalmazhatók a Tobias Knaut figurájáról eddig elmondottak. Eszerint releváns – megkülönböztető – tulajdonságának éppenséggel nem az abnormitás tekinthető. A Knautot a „különc”⁷⁵ kategóriájába soroló véleményekkel ellentétben – és ezt támasztja alá a regény zárása is (IV/242) – a főhős alakja elsősorban nem azáltal körvonalazódik, hogy eltér egy bizonyos emberi átlagtól.⁷⁶ Az ő esetében a testiség egy más jellegű vonatkozása érvényes, amelynek meglepő effektusaként már nem a zárt kontúrok számítanak. Bár az elbeszélő a regény egyéb figuráinál sem feledkezik meg arról, hogy a testi és lelki mechanizmusok funkcionális áttekinthetőségéről gondoskadjon,⁷⁷ Knaut esetében azonban ezeket a belső történéseket tapintatlan módon mintegy kifelé is fordítja. Igaz, e belsejével kifordult embernél nem az számít, hogy szép-e vagy sem, hanem hogy olyan látványt nyújtson, amilyennel az antropológus vizsgálati tárgyának rendelkeznie kell.⁷⁸ Knaut pszichológiai-fiziológiai szempontból „megvan magában”, „jól temperált”,⁷⁹ és éppúgy megnyílik a külső hatások, mint megfigyelője kutató tekintete előtt. Ezzel indokolható az is, miért nem ragadható meg a fiziognómia logikájával:

⁷⁴ Hans-Peter NOWITZKI, *i. m.*, 277–279.

⁷⁵ Jansen, Knaut alakját túlnyomórészt szociálkritikai összefüggésbe állítva, szintén a különc elgondolása ellen érvel. Wolfgang JANSEN, *i. m.*, 89 sk.

⁷⁶ Azok az írók, akik „az önismeretet tartják a legfontosabbnak a nap alatt”, alighanem „arra a tapasztalatra jutottak, hogy a legelmélyültebb és a legfelszínesebb koponya, a legmegvilágosodottabb bölcs és a legtudatlanabb bolond az önmagáról folytatott ilyesféle vizsgálódások során [...] egyformán felszínesen jár el” (III/112). Mi tehát a normalitás?

⁷⁷ Vö. a nagyságos urat Knaut szülőfalujában (I/56), Selmann-nak az egész harmadik kötetet meghatározó „történéseit”, valamint „mi”, az „emberek” (I/62), vagyis a szerző (I/21) és az erényes közönség (I/XI) textualizált tapasztalatait is.

⁷⁸ „Tobias kiszámíthatatlan gépezethez hasonlít, amely többszörös átalakulásokon és mutációkon megy keresztül, miközben különböző fejlődési szintjei nem tűnnek el, hanem egyidejűleg fennállnak.” Michael HAMMERSCHMID, *i. m.*, 167.

⁷⁹ Hans-Peter NOWITZKI, *i. m.*, 270.

e nyitottság nem szorul rá arra az értelmező tekintetre, amelynek a kint és a bent közötti határ átlépésében van nagy gyakorlata, de azokhoz az értékítéletekhez sincs sok köze, amelyekre hivatkozva kint és bent külsődleges, a szervezetet közvetlenül nem érintő szempontok szerint vonatkoztatható egymásra. Knaut épp olyan csúf, amilyen ebből a nézőpontból bárki lehet – csúfsága magától értetődő, épp ez teszi széppé az antropológus számára.

Tobias Knaut tehát olyan embert formáz, akinek minden kétséget kizáróan működik a szervezete. Ami nem jelenti ugyanilyen kétséget kizáróan azt, hogy Knaut figurája emberi is. Mert ha bizonyíthatóan egész ember is, ám mégis csupán részeiben az, és a szenvedélyes emberkép szempontjából valahol éppen kendőzetlen normalitásában a(b)normális. Az emberi lét azonban a wezeli elképzelés szerint már nem statikus ontológiai állapot, és nem is csupán nyitott végű, hanem inkább végtelen történelem. Az ember testi hatásoknak kitett átmeneti jelenség, amelynek fiziológiai-pszichológiai egyensúlyát olyan testi választások szövevénye alkotja, melyek túlnyomó része tudtán kívül dől el. Az így felfogott – La Mettrie-t is idéző⁸⁰ – emberlényben szükségszerűen és folyamatosan van valami nem emberi, valami embertelen, hiszen egyetlen szempillantás alatt ezernyi mozgás és változás megy végbe benne, és alighogy az lett, ami, már nem az többé. Benne a fiziognómia szemiotikáját felváltja az antropológia szüntelen – ha úgy tetszik, vad – szemiozisa, aminek következtében az ember megszűnik az lenni, ami már mindig is lenni akart. Ebből az itt még csak kibontakozóban lévő programból Wezel életművében *Az emberismeretről* nyújt részletesebb ízelítőt. Ez utóbbi viszont talán éppen egy ilyesfajta antropológia – nevezhetjük antropográfiának – kivitelezhetlensége és megírhatatlansága miatt maradt töredékes. Annál érdekesebb, hogy *Tobias Knaut élettörténete* – más irodalmi hagyományok szerinti értelmezhetőségei mellett – ebből a programból is láttat vagy sejtet valamit. Érdemes tehát annak a dadogó bölcsnek a történetét, akit „a [fiziológiai-pszichológiai] szerencse [élete] minden pillanat[á]ban elűz[ött] nyughelyéről” (IV/121), végezetül még egyszer, és az eddigiéknél explicitebben esztétikai összefüggésekben is újragondolni. Mindehhez Wezel idevonatkozó koncepciótöredékei segíthetnek hozzá a legeredményesebben.

Bár Wezel antropológiai érdeklődésének eddigi elemzése nemcsak a korszak emberképének módosulásait kísérte figyelemmel, de közben az antropológiát foglalkoztató emberi alapkérdésekre is rávilágított, mégis adós maradt annak igazolásával, hogy az, amit a tudományos művek és regények antropológiai érdeklődésű szerzője a „természetessé vált szörny”⁸¹ anatómiájában a maga módján szépek talál, vajon valóban olyasmi-e, ami más számára is figyelemre méltó. Ez jogos kér-

⁸⁰ Vö. Julien Offray de LA METTRIE, *Az ember mint növény*, in Uő, *Filozófiai művek*, ford. HORVÁTH Henrik, ZIGÁNY Miklós, Bp., Akadémiai, 1981, 209–226.

⁸¹ Vö. Michael HAGNER, *Vom Naturalienkabinett zur Embryologie. Wandlungen des Monströsen und die Ordnung des Lebens*, in *Der falsche Körper. Beiträge zu einer Geschichte der Monstrositäten*, Hrsg. Michael HAGNER, Göttingen, Wallstein, 1995, 73–107, itt 73.

dés, hiszen a 18. század hetvenes és nyolcvanas éveinek fizioiógiája és anatómiája Michael Hagner szavaival élve „már nem hideg és kellemetlen szagú termekben vagy a színházban zajló látványosság”, hanem olyan gyakorlat, amely „tevékeny részt vállal a késő felvilágosodás intellektuális mozgalmából”, s ebben „filozófiai és esztétikai megfontolások egyaránt szerepet játszanak”.⁸² S a problémára Wezel is szolgál válasszal, mely esztétikai kérdésekkel kapcsolatos szórványos⁸³ megnyilatkozásaiból rekonstruálható. Wezel szerint a szépség kérdése, illetve az esztétikai szempont két módon is magyarázható antropológiai alapon. Az egyik szerint a szépség viszonylagos, feltételei pedig antropológiai eszköztárral leírhatók. A másik alapján a szépség kategóriájának egyenesen egyik feltétele az, ami Wezel pedagógiai-antropológiai kezdeményezésében az „egymással küzdő erők harcaként” az emberi lét lényegi meghatározója.

A szépség egyrészt tehát „a legváltozékonyabb dolog ezen a földön”,⁸⁴ ennek oka pedig *Az emberismeretről* szerint azon feltételekben keresendő, „melyek alapján valami tetszést arat”.⁸⁵ A tetszetős dolognak először is élénk benyomást kell keltenie, melynek erőssége egyénenként különböző. Azonkívül felfoghatónak is kell lennie, vagyis „olyan természetűnek, hogy képzeletünk Egyetlen pillantásával egészen befoghassa, miközben ugyanazon pillantással arra is képessé válik, hogy valamennyi részét és azok viszonyait, vagy legalábbis a legfontosabbakat megkülönböztesse és összehasonlítsa”.⁸⁶ A tetszetős dolognak ugyanakkor érdekesnek is kell lennie, vagyis szükséges, hogy „a többi eszmével és érzéssel is kapcsolatban álljon”;⁸⁷ végül pedig az a követelmény is hozzátartozik még, hogy ne sértse érzékenységünket. „Ami tehát tetszeni kíván, az keltsen élénk, érthető és érdekes benyomást, valamint hízelegjen a hiúságunknak”; más szóval a tetszetős dolog „önszeretetre és tevékenységre” ösztönöz, melyekből az is következik, hogy „mindenkinek a saját szépe, magasztosa és igaza”⁸⁸ tetszik. Wezel tehát az esztétikai tapasztalás olyan elvét konstruálja meg – hiszen „vakmerőség volna a rajtunk kívüli, magukban a tárgyokban fellelhető szépség meghatározására törekedni”⁸⁹ –, mely alapján a szép objektív meghatározására irányuló bármely próbálkozás az individuális, szociális, nemzeti és kulturális különbségek kelepéjébe esik. Mind-

⁸² *I. m.*, 95.

⁸³ Bár *Az emberismeretről* „Tetszés, nemtetszés” című fejezete rákérdez arra, hogy „miért tetszik [...], amit szépnek, felemelőnek, igaznak tartunk”, a kérdés megválaszolását későbbi, megíratlan részekre tartogatja. Johann Karl WEZEL, *Versuch über die Kenntniß des Menschen...*, *i. m.*, 250.

⁸⁴ Johann Karl WEZEL, *Kritische Schriften*, *i. m.*, 335.

⁸⁵ Johann Karl WEZEL, *Versuch über die Kenntniß des Menschen*, in UÖ, *Versuch über die Kenntniß des Menschen...*, *i. m.*, 250.

⁸⁶ *Uo.*

⁸⁷ *I. m.*, 251.

⁸⁸ *I. m.*, 252.

⁸⁹ Johann Karl WEZEL, *Rezensionen. Deutsches Museum. Zweyter Band. Julius bis Dezember 1776*, in UÖ, *Versuch über die Kenntniß des Menschen...*, *i. m.*, 322–339, itt 337.

ezek alapján annak megítélése, hogy például egy Tobias Knaut elbűvölő-e vagy éppen visszataszító, „népek, korok és emberek”⁹⁰ szabadságában áll, és olyan kérdés, mely legszerencsésebben az „ízlés” címszó alatt taglalható, amire egyébként Wezel *A nyelvről, a tudományokról és a németek ízléséről* szóló értekezésében sort is kerít.

A tetszést, amelyet Knaut emberi figurája az antropológiai érdeklődésű íróban kivált – és mindenki, aki kedvét leli benne, mert „erősen foglalkoztatja”⁹¹ –, az utóbb említett írás is Wezel antropológiai alaptézise felől közelíti meg. Eszerint az ízlés változékony (tárgyakra, formákra, stílusokra és műfajokra vonatkozó) komponensei mellett léteznek változatlan, „egyfajtajú” alkotóelemek is – „Egyetlen Szabály, Egyetlen Törvény, mely egyaránt vezeti a kamcsatkait és a kínait, az itáliait és az amerikaiat”⁹² –, melyeket Wezel „eszmék és kifejezés általi költői ábrázolásként”, illetve „az egész célszerű elrendezéseként”⁹³ határoz meg. Az „eszmék és kifejezés általi költői ábrázolás” mögött egy olyan művészetfogalom rejtezik, mely az embert a művészi utánzás és a fölötte érzett öröm képességével ruhazza fel. „Az egész célszerű elrendezése” mögött pedig egy inkább intuitív, mint explicit módon Arisztotelészt idéző, a rendre és a nagyságra vonatkozó műalkotás-felfogás sejthető, mely egyúttal antropológiai állandóként is definiálódik. „Akárki beláthatja, hogy annak a dolognak, ami a lélek alaptörvényeire épül, minden időben és helyen azonos értékűnek kell maradnia, mivel az emberi lelkek mindenhol ugyanazon alaptörvények szerint gondolkodnak és éreznek.”⁹⁴ De önmagában nem ez az elv vagy ennek felismerése a szép, hanem ami belőle változóként következik. Ami a szépséget garantálja – hiszen sokféle tárgy és forma tekinthető szépnek –, az a „művészi ábrázolás és kompozíció tökéletessége”,⁹⁵ egy szép tárgy részeinek antropológiailag megindokolható kiegyensúlyozott viszonya. Éppúgy, ahogy minden ember számára erőinek rá jellemző – vagyis mindig csak „relatív”⁹⁶ – egyensúlya a tökéletes állapot, a szépség is mindig az egyes elemek éppen aktuális összhangjaként határozható meg, s ezért mindenki saját testi-lelki egészségének analógiájára érzékelheti.

Az „önszereteten és tevékenységen” alapuló esztétikai élvezet érvénye természetesen aszerint változik, hányféle összetevő van befolyással az emberre. „Mindenkinnél boldogabb” mindazonáltal „az ízlés ismerője”, akinek „hajlékony szelleme

⁹⁰ Johann Karl WEZEL, *Kritische Schriften*, i. m., 335.

⁹¹ Johann Karl WEZEL, *Versuch über die Kenntniß des Menschen*, in UÖ, *Versuch über die Kenntniß des Menschen...*, i. m., 253.

⁹² Az idézet Wezel Peter Sturz *Töredék a szépségről* című művéről írt recenziójában olvasható. Johann Karl WEZEL, *Versuch über die Kenntniß des Menschen...*, i. m., 337.

⁹³ Johann Karl WEZEL, *Kritische Schriften*, i. m., 346.

⁹⁴ I. m., 348.

⁹⁵ I. m., 368.

⁹⁶ Johann Karl WEZEL, *Präliminarien über deutsche Erziehung*, in UÖ, *Versuch über die Kenntniß des Menschen...*, i. m., 424.

[...] még akkor is képes bármely helyzetbe, időszakba és életkorba belegondolni és bármely stílust megszokni, ha kezdetben kirívónak is találta azokat”.⁹⁷ Az antropológusra alkalmazva mindez két dolgot jelent: egyrészt az ízlését dicséri, ha kivételes esetben is képes felismerni a funkciók kiegyensúlyozott egységét, s ezzel az emberi tökéletességet. Hiszen „a művészet okozta nagyobb élvezet csökkenti vagy egészen kioltja a dolog keltette kedvezőtlen benyomást”.⁹⁸ Másrésztől bármiféle tapasztalatra és hatásra nyitott „hajlékony szellemként” éppen saját emberi mivoltát bizonyítja: önnön példáján demonstrálja az ember „cselekvésre és szenvedésre” vonatkozó elméletének bármely élethelyzetben – így az esztétikai tetszés esetében is – találó voltát. A tény, hogy ezzel a maga felé hajló következtetéssel saját elmélete szerint is csupán „hiúságának hízeleg”, nem változtat az antropológus ítéletén mindazok fölött, akik nem képesek magukévá tenni meglehetősen rút emberi szemléltető anyagának tanulságát. Tobias Knaut rehabilitációja ezzel mindenesetre lezártnak tekinthető, hiszen alakjának megítélése innentől egyrészt ízlés dolga, másrészt a megfelelő antropológiai-funkcionális arányokra figyelmező jó ízlés kérdése, mely az olvasót arra invitálja, hogy merüljön el Knaut látványában, és addig „csiszolódjon”⁹⁹ rajta, míg be nem hozta, amit eddig esetleg elmulasztott. Ideje túllépnie a groteszk vagy karikatúrisztikus minőségeken, méghozzá a természetszerű észrevételének és vállalásának irányába. Az esztétika – a wezeli életműben nyomokban tetten érhető – antropológizálása mindezzel egyszerre kerüli meg a korszak esztétikájának fokozódó természetidegenségét és nyit új távlatot az antropológia esztétikai fordulata számára.

⁹⁷ Johann Karl WEZEL, *Kritische Schriften*, i. m., 366.

⁹⁸ Johann Karl WEZEL, *Versuch über die Kenntniß des Menschen*, in UÖ, *Versuch über die Kenntniß des Menschen...*, i. m., 257.

⁹⁹ Johann Karl WEZEL, *Kritische Schriften*, i. m., 391.

VÉGH DÁNIEL

Az ornamentika E. T. A. Hoffmann *Brambilla hercegnőjében*¹

„A szőnyegszövés a legősibb írás. Az írás előtti írás...”
(Györe Balázs: *Krízis*)

„A specialista fölényes megvetéssel s ádáz haraggal tekint a »polihisztorra«. És valóban, szakértelme és műtani ismeretei révén, melyeket egyetlen talpalatnyi földdarabról szerzett, olyan magabiztossággal henegeghet, és egyben olyan makulatlan tudományos alázatot tanúsíthat, amilyenhez hasonló a komparatistának – aki (üggel-bajjal vagy hebehurgyán) ki-be ugrál a kerítésekben – sohasem adatik meg.”
(George Steiner: *Bábel után*. Bart István fordítása)

A *Brambilla hercegnő* – E. T. A. Hoffmann más szövegeihez mérten kisszámú² – értelmezései fölött tűnődve merülhet fel a kérdés: nincs-e közös metszete a különböző interpretációs kereteknek, amelyekkel e szöveghez szokás közelíteni, vagyis a fantasztikum, a romantikus ironia és a karneváli groteszk elméleteinek? Feltételezésem szerint létezik egy közös szál, melyre felfűzhetők az előbb felsorolt megközelítések, s ez nem más, mint az ornamentika. A következőkben megkísérlem felvázolni, miként nyilvánul meg az ornamentika Hoffmann szövegében, majd más irodalmi ornamentikakoncepciókkal összevetve az ornamentika mint prózapoétikai kategória kiterjeszhetőségét és érvényességét vizsgálom meg.

Röviden a *Brambilla hercegnőről*: a „capriccio” paratextuális jelzést viselő kisregény E. T. A. Hoffmann kései szövegei közé tartozik, és a *Fantáziadarabokhoz* hasonlóan „Jacques Callot modorában” íródott. Az előszó és maga a narrátor tanúsága szerint az elbeszélte történet alapjául a francia mester *Balli di sfessania* cím-

¹ Köszönetemet szeretném kifejezni Csókás Lászlónak, amiért a *Brambilla hercegnőre* felhívta figyelmemet és e dolgozat első vázlatainak papírra vetésére és tökéletesítésére biztatott.

² Az E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft bibliográfiáját (<http://www.etahg.de/bibliographie/>) átböngészve látszik, hogy a *Brambilla hercegnő* recepciója a kisebb elbeszélésekéhez mérhető, és töredéke a *Homokemberről* vagy *Az arany virágcserépről* írottaknak. A recepció legfőbb irányairól Detlef Kremer könyvéből tájékozódhatunk (Detlef KREMER, *E. T. A. Hoffmann: Erzählungen und Romane*, Berlin, Erich Schmidt, 1999, 126–130).

mel ismeretes „fantasztikus metszetei” szolgáltak,³ melyek farsangi maskarákat, illetőleg a *commedia dell'arte* figuráit ábrázolják. A két főszereplő, Giglio és Giacinta szerelmének történetével az utolsó oldalakig zavaros módon több narratív szint szövődik egybe. Ezek között találjuk a tragédia és komédia vetélkedését megjelenítő színház(esztétika)i szálát és a humorról szóló allegorikus mesét, melyekben gyakorlatilag minden szereplő és motívum megkettőződik. Mindez a római karnevál forgatagában jelenik meg, s az elbeszélést a narrátor számos közbeszólása, reflexiója és kitérője tarkítja. Csupán az utolsó fejezet végén rendeződik el a kuszaság, ahol azt is megtudjuk, hogyan szemlélteti mindez a történeteket mozgó filozofikus alap gondolatot, az iróniát.

E. T. A. Hoffmann szövegeit legtöbbször a fantasztikum felől közelítik meg. Tzvetan Todorov a fantasztikus kétértelműség kapcsán több alkalommal is említi Hoffmann e művét: szerinte a *Brambilla hercegnő* esetében mindenekelőtt az „egyes események megnevezését illetően habozunk”.⁴ Úgy tűnik azonban, habozunk azt illetően is, hogy a különöstől a csodásig terjedő felosztásának pontosan melyik szeletéhez is soroljuk a *Brambilla hercegnőt*: a benne leírt jelenségek a történet végén magyarázatot nyernek (különös), ám Todorov Hoffmann szövegeit rendszeresen mesének nevezi (csodás), és frappáns módon a besorolni kívánó bizonytalanságát is a fantasztikum sajátosságaként értelmezi. Hoffmann történetében egy sor csodás elemet, pontosabban csodás hatást keltő elbeszélői fogást találunk, így például a túlzásokat (excessusok), egzotikus világok és különös tárgyak leírását. De nem idegen a fantasztikum határterületeként leírt allegóriától sem a *Brambilla hercegnő* szövege, hiszen a csodásként elbeszél, illetve a szereplők (és az olvasó) habozását felkeltő események egy része példázatként jelenik meg, melyek átvitt értelmét a mű zárófejezetében megmagyarázzák. A fantasztikus hatást tehát a fentebb sorolt eseményrétegek keveredése, összemosása adja, amit éppen a Todorov által „fantasztikus beszédmódnak” (67) nevezett jellegzetes narratológiai megoldásokkal ér el az elbeszélés. Todorov ezen eszközök tárgyalása során egyszer sem említi a *Brambilla hercegnőt*, noha a habozás, „valós” és a „képzelt” elválasztása Hoffmann-nál is a narrátorok elbeszélő technikáin: kommentárjain és reflexióin, továbbá a beékeléseken múlik,⁵ lévén, hogy az elbeszélők maguk haboznak vagy keltenek habozást – még az olvasóban is, hiszen újra és újra a befogadó reakcióira utalnak.

Könyve második felében, ahol Todorov a fantasztikum néhány jellegzetes témáját elemzi, a *Brambilla hercegnő* látással kapcsolatos motívumait emeli ki, így

³ Az oly fontos paratextusok közül a *Brambilla hercegnő* előszava nem része a magyar fordításnak. Német eredetiben: „die Basis des Ganzen, nämlich Callots fantastisch karikierte Blätter” (HOFFMANN, *Prinzessin Brambilla*, in Uő, *Klein Zaches genannt Zinnober, Prinzessin Brambilla, Meister Floh*, Berlin–Weimar, Aufbau Verlag, 1982, 128).

⁴ Tzvetan TODOROV, *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*, Bp., Napvilág, 2002, 38.

⁵ A hoffmanni narratológiához lásd OROSZ Magdolna, *Az elbeszélés fonala. Narráció, intertextualitás, intermedialitás*, Bp., Gondolat, 2003, 67–98, különösen 92.

például a „bűvös [magische] szemüveget”,⁶ amelyet Celionati mágus kínál a főhősnek, Gigliónak; az elbeszélés minden szintjén fontos szerepet játszó tükröket, és minden más, a megkettőződéssel rokonítható elemet.⁷ E motívumokat egészíthetnénk ki a – Todorovnál Te-témáknak nevezett – szexualitás elemeivel, amelyek például az obszcén maskarák leírásában ragadhatók meg.⁸ A *Brambilla hercegnőt* Todorov ekkor már nem említi, ám ezeket a – szerinte éppen a fantasztikum révén meghaladott – pszichoanalitikus interpretációk részletesen elemzik a szemüveg motívuma kapcsán felbukkanó „idült kettősség” (chronischer Dualismus) diagnózisával (BH 407) egyetemben.⁹

Úgy tűnik tehát, hogy a *Brambilla hercegnőben* megtalálható különös, fantasztikus és csodás az elbeszélői fogások hatásaként jelentkezik, ezért ebben az irányban folytatjuk vizsgálódásunkat. Orosz Magdolna nyomán öt szálát különböztethetünk meg a *Brambilla hercegnő* elbeszéléstechnikájának elemzése során. Ezek a következők: a római karnevál és a színház mint keret, a narrátor reflexiói, a mitológiainak mondott allegorikus, de egyben metafiktív közbeékelte mese, az intradiegetikus narrátor reflexiói; melyek végezetül minden egyéb beékeléssel egészíthetők ki, legyen szó lírai vagy drámai betétről,¹⁰ vagy intertextuális, illetőleg intermediális utalásról.¹¹ Ezek a narratív szálak továbbá többszörösen összefonódnak metalepszisek sorát létrehozva, amely szerkesztésmódot Orosz Magdolna

⁶ E. T. A. HOFFMANN, *Brambilla hercegnő*, ford. SÁRKÖZY György, in Uő, *Az arany virágcserep. Válogatott novellák*, Bp., Európa, 1982, 325. A továbbiakban a főszövegben zárójellek között megadott, BH rövidítést követő oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak.

⁷ A tükrör először a karneváli menet aranykocsijának ablakaként szerepel, majd a betétmesében bukkan fel legközelebb a tükröződés, a titokzatos prizma forrássá olvadó, majd tóvá terebélyesedő víztükrében. Legközelebb Giglio palotabéli első látogatásakor szerepel, s később a betétmese folytatásában kiderül, hogy az Urdar tó tükre megfordítva ábrázolta a beletekintőket.

⁸ „[...] két lobogó kakastollal ékesített süveg, hozzá álarc vörös orral, mely kampós alkatával s mértéktelen hosszúságával és hegyességével a legpajzánabb orrok kicsapongásait is fölmúlta [alle Exzesse der ausgelassensten Nasen überbietend].” (BH 327) kiemelés tőlem – V. D.

⁹ Maga Giglio mondja a regényben: „szemfájásban szenvedek, amit idő előtti szemüvegviseléssel szereztem. Szemem tükrében meggabalyodott valami; mert sajnos mindent fordítva látok, s így történik, hogy gyakran a legkomolyabb dolgokat nagyon tréfásaknak, viszont a legtréfásabb dolgokat nagyon komolyaknak látom” (BH 410). A komolynak látszó diagnózis tréfás alakváltozatát az allegorikus mesében találjuk az ikergyermek történetében, akikben „kettős trónörökös lakik” (BH 517) és szintén megkettőzött alfelük kapcsán vasikos tréfákról is értesülünk. A pszichoanalitikus értelmezéseket összefoglaló, a *Brambilla hercegnőt* is részletesen tárgyalja W. UBER dolgozata (E. T. A. Hoffmann und Sigmund Freud – *Ein Vergleich*, Berlin, 1973).

¹⁰ Vö. Winfried SDUN, E. T. A. Hoffmanns *Prinzessin Brambilla. Analyse und Interpretation einer erzählter Komödie*, Freiburg, 1961, 75–78.

¹¹ Vö. OROSZ Magdolna, „Az utánczott idegen nyelvű kézírás”. *Mű és alkotás E. T. A. Hoffmann elbeszéléseiben*, Bp., Gondolat, 2006, 107–211.

„szétszövegezés” névvel ír le.¹² Hoffmann – amint erre többek között Orosz is utal – minden jel szerint Callot művészetében vélt ráismerni e kompozíciós technika mintájára, a rézmetsző nevét címként viselő szövegének sorai mindenesetre a *Brambilla hercegnőre* is igaznak tűnnek: „fantasztikus lapjai”, „dús, gazdag, a legkülönbözőbb elemekből megalkotott kompozíciói” és „groteszk alakjai” „egymás mellett, sőt egymásba olvadva lépnek elő úgy, hogy az egyes alakok mind önállóan jelennek meg, de kapcsolódnak az Egészhez is”.¹³ Az elemzésünk tárgyául szolgáló szövegben pedig a következő megjegyzést olvashatjuk az elbeszélői szerkezet kapcsán: „reflexiónak nevezik mindazt, ami történetünkhöz ugyan egyáltalán nem szükséges, de kellemes *cikornyának* [*Schnörkel*] úgy-ahogy megállhat” (BH 360, kiemelés tőlem – V. D.).

A következőkben Hoffmann közbeszólásokra, közbeékelésekre és kitérésekre alkalmazott kifejezését megkísérlem nem pusztán metaforaként értelmezni, és a cikornya (*Schnörkel*) fogalmából kibontani egy interpretációs keretet, mely az ornamentikán alapszik. Mint látjuk majd, az ornamentals olyan modellnek bizonyul, mely nemcsak igen jól illeszkedik a hoffmanni poétikához, de amely a szöveg legkülönbözőbb interpretációi mögött is felsejlik. De mi maga az ornamentals és mi köze van a cikornyához?

Alois Riegl, az ornamentikatörténet egyik alapító atyja szerint három alapvető ornamentalsfajtát különböztethetünk meg.¹⁴ A geometrikus stílus minden díszítőművészet alapja, melynek kétségkívül leglátványosabb megnyilvánulási formája a textilornamentals. A szövet struktúrái és mintái – gondoljunk csak a perzsaszőnyegekre – a különböző színű fonalak összefonódásaiból, szétszalazódásaiból és kontrasztjaiból alakulnak ki. A heraldikus stílussal leírható ornamentalskára az emberi és állatfigurák különféle (tükör- stb.) szimmetriák szerinti megtöbbszöröződése jellemző. Végezetül a keleti ornamentalseket vagy arabeszkeket a növényábrázolásokra visszavezethető vonalrajzok – amelyeket Riegl inda, Hoffmann pedig cikornya néven emleget – burjánzása, szakadatlan egymásba átmenő metamorfózisa jellemzi.

Hol és hogyan jelenik meg az ornamentals a *Brambilla hercegnőben*? Az elbeszélői reflexiókra használt cikornyában kétségkívül az arabeszkre ismerhetünk. Anélkül, hogy részletesebb elemzésbe bocsátkoznánk, kézenfekvőnek látszik, hogy a sokak által elemzett¹⁵ tükröződésekkel és megkettőződéssel kapcsolatos motí-

¹² I. m., 181.

¹³ E. T. A. HOFFMANN, *Jacques Callot*, in Uő, *Fantáziadarabok Callot modorában*, ford. HORVÁTH Géza, Bp., Cartaphilus, 2007, 13–14.

¹⁴ Alois RIEGL, *Az ornamentals története*, in Uő, *Művészettörténeti tanulmányok*, Bp., Balassi, 1998, 121–148.

¹⁵ Vö. Hans Dieter ZIMMERMANN, „*Der junge Mann leidet an chronischem Dualismus*” Zu E. T. A. Hoffmanns *Capriccio „Prinzessin Brambilla”*. *Text + Kritik. Sonderband E. T. A. Hoffmann*, ed. Heinz Ludwig ARNOLD, München, Edition Text + Kritik, 1992, 97–112; Albrecht Leonard DRIESEN, *Das Spiegel-Bild in E. T. A. Hoffmanns Der goldne Topf, Die Abenteuer der Silvesternacht und Prinzessin Brambilla*, in Uő, *Einführung in die Poetologie eines literarischen Spiegelkabinetts*, Giessen, Kletsmeier, 1997, 59–83.

vumok a heraldikus stílussal rokoníthatók, hiszen a szereplők, tárgyak és cselekményelemek ismétlődő struktúrái ugyanavval a sémával írhatók le, mint az alakábrázoló ornamentika. Talán szintén nem túlzás a textilornamentika és a *Brambilla hercegnő* narratív szerkezetét kapcsolatba hozni, elég csak az elbeszéléseleméletben széles körben használt metaforákra gondolnunk: az Orosz Magdolna könyvének címében is szereplő fonál, a történet csomója, vagy a beékelés nemzetközi szak kifejezése, az interkaláció mind a textilművességből kölcsönzött szakkifejezés. Szövet és szöveg szoros összefüggésére pedig már Roland Barthes rámutatott.¹⁶

Amennyiben elfogadjuk, hogy a textilornamentikának jelentősége lehet a *Brambilla hercegnő* értelmezésében, viszonylag keveset elemzett motívumok, így például a ruhák szerepe tűnhet fel új fényben.¹⁷ Ne feledjük, hogy Giacinta varrólányka, és az elbeszélés egy olyan jelenettel kezdődik, amelyben épp egy ruhán, pontosabban egy hercegnőjelmezen dolgozik, és az első fantasztikus esemény pontosan akkor következik be, amikor Giacinta megsebzi ujját a varrótűvel. Másfelől maguk a jelmezek töltenek be rendkívül fontos szerepet az egész karneváli történetben: gondoljunk csak Giglio színes maskarájára¹⁸ – melynek első fejezetbeli leírása „ékítve” (geschmüct) ismétlődik meg a hatodikban –, vagy akár a szőnyegekkel és más díszekkel gazdagon díszített bútorokra és kellékekre.¹⁹ Ezek mindegyike nemcsak anyaga folytán tekinthető ornamentalsnek, hanem úgy is, mint viselőjüket vagy a beborított felületet ékesítő és egyúttal elfedő dísz. Továbbá a varrótű mellett a háló (mint tovább sematizált szövetstruktúra) motívuma is fontos szerepet játszik a szerelmi történet bonyolításában, mi több – mintha csak ezeknek is Doppelgängereik volnának – felbukkannak a közbeékelte mítoszban és később a Pistoia-palotában is.²⁰

¹⁶ Roland BARTHES, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, 110.

¹⁷ Vö. Susanne KNEPSCHER, *Kleidung, Verkleidung und Maskierung in E. T. A. Hoffmanns Prinzessin Brambilla*, Hamburg, 1988, 78 és Detlef KREMER, *Romantische Metamorphosen*, Stuttgart–Weimar, Metzler, 1993, 302–307.

¹⁸ „Fején csodálatos, két szál hosszú kakastollal ékített sapkát hordott, álcából ormányszerű orr ugrott ki, melyen hatalmas pápaszem ült, nagy gombú ujjast viselt, hozzá pedig csinos, égszínkéék selyemnadrágot sötétpiros szalagokkal, rózsaszínű harisnyát, sötétpiros csokrú, fehér cipőt és oldalán szép, hegyes kardot. A nyájas olvasó már az első fejezetből ismerheti ezt a maskarát” (BH 396). Vö. a negyedik lábjegyzettel – a magyar fordításból sajnos nem egyértelmű, hogy Hoffmann szó szerint ismétli, majd variálja a leírást!

¹⁹ „A háttérben mennyezetes trónus állott, dús aranydrapériákkal, az ötlépcsős emelvényen aranyozott karosszék terpeszkedett tarka szőnyegek közt” (BH 380).

²⁰ „Vágy és sóvárgás hajtja önöket [a férfiakat] a csodás titok felé s ott látják a hatalmas tündért varázsszerei közepett; s akkor apró, fehér ujjaink érintésére szerelmi hálónak lesz minden csipke, minden pántlika csábos hurokká, mely átfonja a férfiakat” (BH 372) – mondja a szerelem kötelékéről Brambilla-Giacinta, a hercegnő-varrólányka, aki eközben tűjével éppen ruhát varr, illetőleg udvarlója ujjába szúr, hogy az álmodozásaiból felocsúdjék. A háló Pistoia-palotában, illetőleg az allegorikus mesében betöltött szerepe az ötödik fejezetben világosodik meg.

Másrészt az elbeszélő a megkettőződés, metamorfózisok és metalepszisek hatását éppen az öltözékek leírásával, illetőleg a szereplők jelmezeiről történő megnevezésével (itt utalnék vissza Todorov idézett megállapítására) éri el.²¹ Ezek szerint az átöltözések és az azokkal járó identitásváltások választják szét a narratív szálakat. Végezetül a zárójelenetben minden a szövettel kapcsolatos motívum értelmet nyer. Amint az ünnep spirituális rendezője, Pistoia hercege kijelenti, e szálak (el)rendezője Bescapi mester, aki Ruffiamonte mágus és a színházi impreszárió alakjában többszöröződik meg. A szabó-varázsló-rendező „csudálatos férfiú, aki a fantasztikus ruhákba, melyeket készít, fantasztikus embereket is kíván” (BH 421) és „gondoskodik róla, hogy a szabás jól sikerüljön, éppúgy, mint a forma és a stílus” (uo.), és ebben legfőbb eszköze a humor, különösen az irónia.²² Ő tehát az a figura, aki „teremtő tűjével” (BH 419) a történet látszólag összefüggéstelen szálait összetartja.

De hogyan függ össze ornamentika és irónia? Első pillantásra úgy tűnhet, hogy az irónia – melynek sémája szintén a megkettőződéssel és a tükröződéssel írható le – a heraldikus stílussal rokon. A hasonlóság mindazonáltal még nyilvánvalóbb, ha a hoffmanni irónia forrásait vizsgáljuk meg. Számos Hoffmann-elemzés alapvetése, hogy iróniafogalmát – a művészi káoszhoz hasonlóan – a német kora romantikus gondolkodók, de mindenekelőtt Friedrich Schlegel írásaiból merítette, akivel még 1804-ben ismerkedett meg.²³ Friedrich Schlegel egy évtizeddel a *Brambilla hercegnő* megjelenése előtt így fogalmazott: „a művészileg-művileg rendezett zürzavar, az ellentmondások e vonzó szimmetriája, a lelkesedés és az irónia e csudálatos örök váltakozása, mely az Egésznek még a legkisebb részeiben is ott él – minden közvetett mitológia. A szerveződése ugyanaz, és nem kétséges, hogy az arabeszk az emberi fantázia legrégibb, legősibb formája”,²⁴ s az arabeszeket többször az irodalommal analógnak mondja. Irónia és mitológia tehát Schlegel szerint az arabeszekhez hasonló, vagyis ornamentális módon strukturálódik. (Mint Detlef Kremer megállapítja, a jénai iskola számára a mitológia valójában a műalkotás önreflexív mivoltát jelentette.²⁵ Mint ilyet nevezhetjük joggal mitológiaiinak Ofió király beékelt meséjét. Todorov ugyanezt a jelenséget írta

²¹ „E napon ugyanis, amint külsőleg csak félig-meddig, de belsőleg teljesen és tökéletesen Taer herceget megszemélyesítve kóborolt a korzón” (BH 321). „Ugyanis egy bohókás fickó, utolsó gombjáig az övéhez hasonló öltözetben, sőt termetre és tartásra is mintegy második énje táncolt” (BH 358).

²² Az eredetiben: „wo Ironie gilt und echter Humor” – Sárközy Györgynél „elmés gúny s a valódi humor” (BH 421).

²³ Gabriele WITTKOPP-MÉNARDEAU, *E. T. A. Hoffmann*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1966, 46. A hoffmanni irónia forrásaihoz lásd még Zimmermann idézett tanulmányát.

²⁴ Friedrich SCHLEGEL, *Beszélgetés a költészetről*, in A. W. SCHLEGEL–F. SCHLEGEL, *Válogatott esztétikai írások*, Bp., Gondolat, 1980, 363.

²⁵ Detlef KREMER, *Literarischer Karneval. Grotteske Motive in E. T. A. Hoffmanns Prinzessin Brambilla*, Hoffmann-Jahrbuch, 3(1995), 25.

le allegóriaként.) Schlegel később pedig „groteszkek”-nek nevezi azokat a regényeket, amelyeknek a *Brambilla hercegnő* paradigmaticus példája lehetne.²⁶

Patricia Stanley Friedrich Schlegel és Hoffmann arabeszkfelfogásai összevetésének szentelt tanulmányában arra figyelmeztet, hogy bár Hoffmann nem utal direkt módon Schlegel arabeszkelméletére, poétikájának számos vonásában ráismerhetünk.²⁷ Hoffmann maga azonban, mint láttuk, Callot metszeteit, valamint szóban forgó szövegében a karneváli komédiát (BH 361) groteszkeknek nevezi. Groteszk és ornamentika összefüggését pedig Bahtyin tárta fel a maga teljességében, aki éppen – a *Brambilla hercegnő* elemzéseiben gyakorta felbukkanó²⁸ – karneváli groteszk fogalmának megalapozásakor tesz egy számunkra igen fontos megállapítást, melyet tekintélyes terjedelme ellenére teljes egészében idézek:

A XV. század végén, amikor Rómában kiásták Titus fürdőjének föld alatti részeit, addig ismeretlen stílusú festett ornamensekre bukkantak. Az ilyen ornamenseket nevezték el a „grotta” (= barlang) szó után olaszul *la grottescá*-nak. Valamivel később Itália más részein is előkerültek hasonló ornamensek. Mi a lényegük?

Az újonnan feltárt római ornamentals a növényi, állati és emberi alakok szokatlan, szeszélyes, kötetlen játékaival lepte meg a kortársakat; úgy fonódtak össze, mintha egymásból nőttek volna ki. Hiányoztak az éles és megmászhatatlan határok, amelyek ezeket a világ megszokott képében elválasztják egymástól: a groteszk nem vett tudomást ezekről a határokról. És hiányzott a valóságábrázolás megszokott statikája is: a mozgás itt nem kész – növényi és állati – alakok mozgása egy ugyancsak kész és szilárd világban, hanem magának a létnek a belső mozgása, ami abban fejeződik ki, hogy a formák itt minduntalan átmennek egymásba, hogy létük az örök befejezetlenség. Ebben az ornamentális játékban a művészi képzelet kivételes szabadsága és könnyedsége nyilvánul meg [...].²⁹

²⁶ „A beteges elmeél tarka egyvelegeit elismerem, védelmembe is veszem azonban, és kereken kijelentem, hogy ezek a groteszkek és ezek a vallomások romantikátlan korunk kizárólagos és egyedülálló romantikus produkcióit jelentik” (Friedrich SCHLEGEL, *i. m.*, 371).

²⁷ „Schlegel’s concept of the arabesque, however, is neither trivialized nor even mentioned. Instead, Hoffmann utilizes it as a structural framework for dialogue or narration; and in the end, as I will show, the arabesque becomes the means by which Hoffmann illustrates his adaptation of an important Schlegel formulation on the nature of irony.” (Patricia STANLEY, *Hoffmann’s „Phantasiestücke in Callots Manier” in Light of Friedrich Schlegel’s Theory of the Arabesque*, German Studies Review, Vol. 8, No. 3 (Oct., 1985), 403.

²⁸ Vö. Detlef KREMER, *Literarischer Karneval, i. m.*, ahol bőséges további hivatkozás található.

²⁹ Mihail BAHTYIN, *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, Bp., Európa, 1982, 44.

A groteszk szó eredetét vizsgálva kiderül: voltaképpen nem más, mint az arabeszkhez sok tekintetben hasonló, figurális ornamentikastílus,³⁰ amit Riegl történetesen nem különböztetett meg. Talán érdemes utalni arra, hogy Goethe ugyanezt az ornamentikát 1789-es írásában a Pompeiiből előkerült leletek kapcsán arabeszk néven emlegeti, és a díszítőművészet másodlagos voltát hangsúlyozza.³¹ Az eddig mondottakra vonatkozó következtetés tehát így hangzik: amikor a *Brambilla hercegnő* groteszk vagy ironikus vonatkozásait elemezzük, valójában a benne rejlő ornamentika egy-egy megnyilvánulási formáját ragadjuk meg, csak úgy, mint amikor a fantasztikumot meghatározó elbeszéléstechnika sémáit írjuk le, mivel arabeszk, groteszk, valamint a tükröződések és összefonódások közös gyökere az ornamentikában ragadható meg. A riegli értelemben értett arabeszk analógiájára leírható (irónia), valamint a geometrikus (ruhák, tű, elbeszéléstechnika) és a heraldikus (tükröződések, megkettőzések) stílusra visszavezethető elemek mellett továbbá újabbakat is ornamentikusként azonosíthatunk.

Az arabeszkekre jellemző lezáratlanságot, körköröséget ismerhetjük fel a *Brambilla hercegnő* befejezésében, ahol is a narrátor azt javasolja az olvasónak, hogy forduljon Callot mester lapjaihoz – amiképpen ő maga tette, amikor elbeszélésebe fogott. De Hoffmann nyelvezetének ismétlődésen (vissza-visszaöltésen) alapuló ornamentikájára – ha más néven hivatkozva is rá – szintén többen rámutattak,³² s a szövegben játékba hozott zenei analógiák³³ ornamentikussága is könnyűszerrel bizonyítható volna.

³⁰ Vö. PRÉKOPA Ágnes, *A groteszk ornamentika kompozíciós elve a tárgyalkotás újkori európai hagyományában*, in KESERÜ Katalin (szerk.), *Ornamentika és modernizmus*, Bp., Ernst Múzeum, 2006, 27–31.

³¹ J. W. GOETHE, *Az arabeszkéről*, in Uő, *Irodalmi és művészeti írások*, Bp., Gondolat, 1981, 142–145. Vö. ANDRÁS Sándor, *Ornamentika és irodalom*, in KESERÜ Katalin (szerk.), *Ornamentika és modernizmus*, i. m., 97–105.

³² A karneváli felvonulás tulipán-kocsiján ülő öreg varázsigéire gondolhatunk: „Kurri – pire – kszí – li – iii [...] Bram – bure – bil – bal – ala – monza – kikiburra – zon – ton!” (BH 322). A német eredeti csak az s/z s/z átírásban különbözik. E varázsigéssel még egyszer találkozunk az utolsó fejezetben. A halandzsából jól kivehető a Brambilla név, de Winfried Sdun az egész hoffmanni vegykonyhát lajstromba vevő elemzése minden szótag értelmét megfejti, sőt, bizonyítja, hogy Rabelais *Pantagruel* és *Gargantuájának* XXVII. fejezete ihlette a varázsigét (Winfried SDUN, i. m., 64–65). Szintén a szöveget gazdagító, díszítő ornamentikaként értelmezhető a *Brambilla hercegnő* elbeszélésmódjának az a sajátossága, hogy a párbeszédet megszakító deiktikus szövegek után feltűnően gyakran megismétlődik a szereplő megszólalásának első szava (Winfried SDUN, i. m., 78–80, vö. Patricia STANLEY, i. m., 412). Nem csak a szavak egyszerű megismétléséről van szó: mintha a nyelv fonál, az író tolla pedig valóban „teremtő tű” volna, mely vissza-visszaölt.

³³ Zenei ornamensnek tágabban véve az improvizációt, szűkebben értve pedig a dallaméktmények szokás tekinteni (vö. APAGYI Mária, *Ornamentika a zenében*, in KESERÜ Katalin (szerk.), *Ornamentika és modernizmus*, i. m., 94–95), ez utóbbiakra közvetlen utalás azonban nem

A *Brambilla hercegnő* elemzését így foglalhatnók össze: „a legjellegzetesebb hoffmanni arabeszk a maga teljességében: a szaggatott elbeszélés realisból fantasztikumba, onnan a valóságba, majd groteszk képalkotásra s végül realisba vált. A szereplők minden képzeletbeli perspektívaváltás után visszatérnek a valóságba, kigyózó szövegvonalat rajzolva ki, ami a képzőművészetben az arabeszk sajátossága. Hoffmann formális arabeszkjét a torz Callot-rajzok által ihletett látványelemek arabeszkjei díszítik. Bár a zenei utalások ebből a fajta szerkezetből (terminológiából) hiányoznak, ám a jeleneteket ritmikai eszközök, gyakran alliterációk és/vagy asszonáncok színezik.”³⁴ A *Brambilla hercegnő* ornamentikus sajátosságainak összefoglalásául Patricia Stanley a hoffmanni arabeszk komponálásmódját summázó leírását vettem kölcsön. Abból, hogy Stanley több Hoffmann-szövegre kiterjedő arabeszkleírása szinte tökéletesen illik elemzésünkhöz, arra következtethetünk, hogy az – általunk némileg tágabban elgondolt, nem pusztán az iróniához kapcsolt, és talán fogalomtörténetileg megalapozottabb – ornamentikus alkotásmód kiterjeszthető a teljes hoffmanni életműre. De vajon érvényes-e más szerzők szövegei esetében is?

Úgy tűnhet, hogy az olyan – nyilvánvalóan nem csak Hoffmann esetében alkalmazott – narratológiai kifejezések, mint az elbeszélés fonala, összefonódás és interkaláció olyan prózapoétikai jellegzetességeket írnak le, amelyek a textilornamentikával modellezhetők; míg más struktúrák, mint a tükröződések, megkettőzések és metamorfózisok vagy akár az elbeszélés burjánzása a heraldikus stílus,

történik Hoffmann-nál. A *Brambilla hercegnő* zeneiségének gyökere a – Jacques Callot által a metszeteiből összeállított albumokra használt – *capriccio* műfajmegjelölésben keresendő, ahogyan arra már a szöveg előszava is fölhívja figyelmünket: „und auch daran zu denken, was der Musiker etwa von einem Capriccio verlangen mag” (E. T. A. HOFFMANN, *Prinzessin Brambilla*, 128). A zenében a *capriccio* kötetlen, laza szerkezetű, változatos karakterű műre használatos, mely hangulatra, állapotra, esetleg képre vagy versre utaló (al)címet kaphat. A *capriccio* tehát a szöveg szerkezeti sajátosságaira, de a Callot-metszetekhez fűződő viszonyára is céloz, amint a következő narratori közbeszólás („cikornya”) mutatja: „A rendkívül érdekes eredeti *capriccio*ban, melyet az elbeszélő pontosan követ, itt hézag mutatkozik. Hogy zeneileg fejezzem ki magam, hiányzik az átmenet egyikből a másikba, úgy, hogy az új akkord kellő előkészítés nélkül hangzik föl. Mondhatnók, a *capriccio* egy föloldatlan diszsonanciával szakad meg” (BH 395). A *capriccio*-karakter alakváltozatát pedig Giacinta „smorfia”-jában ismerhetjük fel (mindkét kifejezés magyar megfelelője a szeszély), még szorosabb – ha tetszik, ornamentális – összefüggésre bukkanva a szereplők jellemrajza és a narratív szerkezet között.

³⁴ „[...] the more typical Hoffmann arabesque in full appearance: abrupt narrative shifts from reality to fantasy to reality to grotesque imagery to reality. The characters return to reality after each imaginative shifting of perspective, thus creating the serpentine textual line that is characteristic of the arabesque in art. Hoffmann’s formal arabesque may be embellished with the visual arabesques of distorted Callot-inspired natural objects or figures. Musical references (terminology) are missing from this type of construction, but rhythmic devices, usually alliteration and/or assonance frequently color episodes.” (Patricia STANLEY, *i. m.*, 412.)

illetőleg az arabeszk formálásmódjára emlékeztetnek. Kérdésünk tehát a következő: általánosítható-e az eddigiekben leírt ornamentika mint prózapoétika (anélkül, hogy a fantasztikuméhoz hasonlóan nehezen definiálható, képlékeny fogalmat alkotnánk)? András Sándor a kérdésre adott szkeptikus válaszával ellentétben magam úgy látom, igen.³⁵

Amint Patricia Stanley a *Fantáziadarabok Callot modorában* szövegeit, úgy Jutta Ernst a szintén a többé-kevésbé a fantasztikum irodalmához sorolt Edgar Allen Poe *Tales of the Grotesque and Arabesque* kötetcímmel megjelent novelláit, valamint hosszabb elbeszéléseit értelmezi a német kora romantika arabeszkfelfogása felől. A szerző voltaképpen a Poe írásaiban megjelenő – az elemzésünkben felvetettekhez igen hasonló – ornamentális motívumokat és ornamentikus (narratív) szerkezeteket elemzi, ám ragaszkodik a Poe által használt groteszk és arabeszk kifejezésekhez. Nem fejt fel tehát a groteszk és az arabeszk gyökerét, az ornamentikát (mely segítségével a két fogalom szoros összetartozására lehetséges rámutatni), és az arabeszk szó „arabos” értelmét felfejtve keleties színezetet keres és talál Poe-nál. Ennek következtében a multi- és interkulturalitást rendeli az arabeszk poétikához, annál is inkább, mert Poe-nál mindez nemcsak keleti, hanem német (európai) elemek amerikanizálását jelentette.³⁶

A Todorov példái között szereplő Nerval, Theophile Gautier és más 19. századi francia szerzők műveiben megjelenő ornamentikát pedig Rae Beth Gordon vizsgálta, aki könyvében számos korabeli reflexiót idéz, és röviden utal a Pompeii-ből származó groteszkekre, valamint a schlegeli arabeszkfelfogással való kapcsolatára is; a látáshoz kötődő ornamentikát és az excesszus kompozíciós technikáját pedig a kanti fenségessel hozza összefüggésbe. A három rokon fogalom viszonyát mindazonáltal nem tisztázza, ahogy nem említi Riegl és Hoffmann nevét, s más világirodalmi analógiákat sem hoz föl.³⁷

Az „ornamentális próza” kategóriája a szláv filológiában Belij, Pilnyak és Nabokov szimbolista, illetőleg avantgárd regényeinek poétikájára használatos. Az

³⁵ András Sándor idézett tanulmányában az ornamentikát egyrészt a díszítés és az ismétlés elvére korlátozza, másrészt kizárólag metaforikus értelemben érti, és a reprezentáló szövegeket kizárja az irodalmi ornamentika köréből. András ornamentikaértelmezésének (a többi, nem riegli alapvetésekből kiinduló elemzéshez hasonlóan) alapvető problémája, hogy az arabeszk és az ornamentika közötti azonosságokat és különbségeket nem tisztázza. Ezért fejtegetéseit így összegzi: „az ornamentika kitételt – mindenképpen a Fr. Schlegel bevezette arabeszket – csak metaforikusan lehet irodalmi művekre alkalmazni. (Ennek Duchamp csíkos és forgó korongjai mondhatnának ellent, és például Vasarely egyes op-art alkotásai, de ezek mind geometrikusak, míg az arabeszk figurális.) Ismétlem, szó szerint csak az mondható ornamentikának, ami valamit, tőle elhatároltat díszít.” Állítása könnyedén cáfolható a textilornamentika példájával, ahol is a szőnyeg mintája maga a szőnyeg anyaga.

³⁶ Jutta ERNST, *Edgar Allan Poe und die Poetik des Arabesken*, Königshausen & Neumann, 1996.

³⁷ Rae Beth GORDON, *Ornament, Fantasy, and Desire in Nineteenth-century French Literature*, New Jersey, Princeton Univ. Press, 1992.

orosz modernizmushoz kapcsolt írásmódot egyfelől a zenei szerkezetekhez hasonló vezérmotívum-háló, szó- és hangismétlések; másrészt az összetett narratív struktúrák, valamint az ironikus-groteszk-karneváli hang jellemzik.³⁸

Hasonló regénypoétikára ismerhetünk továbbá a mágikus realizmus korai fogalma mögött. Amikor Alejo Carpentier a „csodás való” elméletét a barokk fogalmából kiindulva megalkotta, a spanyol akadémiai szótár meghatározását gondolta tovább, mely a barokkot mint ornamentikus stílust írja le.³⁹ Carpentier tehát voltaképpen Latin-Amerika és a latin-amerikai próza ornamentikusságát mondja ki, továbbá a barokkot mint történetietlen és egyetemes kategóriát képzelel el, és olyan irodalmi előképeket említ, mint François Rabelais. Nem meglepő tehát, hogy Latin-Amerika barokk szóval leírt jellegzetességeiben a *Brambilla hercegnő* kapcsán elemzett poétikára ismerünk rá, amit – a mágikus realizmustól teljesen függetlenül – Winfried Sdun a barokkhoz közel eső „manierizmus” névvel ír le. Ezért az sem váratlan, hogy ugyanezen sajátosságokat sorolja fel a mágikus realista írásmód elméletét újragondoló Bényei Tamás.⁴⁰ A mágikus realizmus alapszövegének számító *Száz év magány* ornamentikus elemeiként azonosíthatjuk a regény narrációjának bonyolult és körkörös felépítését, a groteszk excesszusokat (ember-állat hibridek, bujaság), a Buendiák megkettőződéseit és az elbeszélő ironikus hangját; az egzotikus természet és a csodás tárgyak leírását és vezérmotívumszerű visszatéréseit, a saját mitológiát; továbbá olyan, a díszítőművészethez egészen szorosan kapcsolódó mozzanatokot, mint Aureliano Buendía aranyhalait vagy Remedios hímezéseit.

Hevenyészett kitekintésünk alapján úgy tűnik, hogy az ornamentikus próza a szétszalazott narrációjú, megkettőzésekkel építkező, csodás eseményeket elbeszélő, allegorikus önértelmezéseket felkínáló, érzéki-realisztikus leírásokat alkalmazó és a zeneiséggel kapcsolatba hozható szövegeknek talán korokon és földrészekén átívelő érvényes műfaji-poétikai leírása lehet. Arra a kérdésre, hogy miért nem érnek össze (miért nem találkoztak korábban) az egymástól függetlenül, eltérő korpusz alapján kidolgozott és különböző néven hivatkozott ornamentikuspróza-koncepciók, minden bizonnyal az a filológiai specializálódás a válasz,

³⁸ Patricia CARDEN, *Ornamentalism and Modernism*, in George GIBIAN–H. W. Tjalsma (eds.), *Russian Modernism: Culture and the Avant-Garde, 1900–1930*, Ithaca, Cornell Univ. Press, 1976, 49–65; Magdalena MEDARIĆ-KOVAČIĆ, *Nabokov's Kamera Obskura as an Avant-Garde Ornamental Novel*, *Canadian American Slavic Studies*, 19(1985), 314–327; Ludmilla SARGINA, *Az orosz szimbolizmus természetrajza*, Bp., Akadémiai, 1990, 125–134, 160–162; SZILÁRD Léna, *A. Belij és az orosz szimbolista regény poétikája*, Bp., Széphalom Könyvműhely, 2002; SZILÁGYI Ákos, *Az ornamentális lírai személyesség helye Weöres Sándor életművében*, in Uő, *Nem vagyok kritikus!*, Bp., Magvető, 1984, 485–672; SZILÁGYI Ákos, *Hamu és mamu. Az orosz irodalmi avantgárd 1917 előtt és után*, Bp., Holnap, 1989, 136–150.

³⁹ Alejo CARPENTIER, *Lo barroco y lo real maravilloso*, in Uő, *Ensayos selectos*, ed. Celina MANZONI, Buenos Aires, Corregidor, 2003, 124.

⁴⁰ BÉNYEI Tamás, *Apokrif iratok*, Debrecen, Kossuth, 1997, 105, 111, 132.

amire a második mottóul választott írás céloz. George Steiner frusztráltsággal vegyes szabódásával látom be magam is: bizonynyal az általam többé vagy kevésbé ismert szövegeknél jóval több mutat ornamentikára utaló jegyeket, s a társművészetekben jelen levő ornamentikával kapcsolatos hézagossá ismereteim sem erősítik a koncepciót. Azt tehát, hogy a *Brambilla hercegnő* elemzése kapcsán bemutatott irodalmi ornamentika fenntartható-e prózapoétikai kategóriaként, kiállja-e az összehasonlítás próbáját más, hasonló szövegek közös műfaji jellegeit összefoglaló céllal bevezetett fogalmakkal, s a magyar irodalomban is alkalmazható-e,⁴¹ csak az e dolgozatban összegzett kutatásoknál sokkalta nagyobb vállalkozás mutathatná meg.

⁴¹ A szecesszióhoz kötődő szerzők közül Lesznai Anna neve merül föl időről időre az ornamentikával kapcsolatban (vö. TÖRÖK Petra, *Formába kerekedett világ. Lesznai Anna ornamentális világszemlélete irodalmi és művészeti hagyatékának és naplójegyzeteinek tükrében*, in KESERŰ Katalin (szerk.), *Ornamentika és modernizmus, i. m.*, 42–49; ZSADÁNYI Edit, „A tű és a toll”. *Lesznai Anna hímzéseinek és verseinek tárgya*, Irodalomtörténet, 2006/1, 119–127). A költő-iparművész vélhetőleg Lukács Györgytől nem függetlenül fordult az ornamentika esztétikája felé. A német romantikus filozófiából merítő Lukács a századforduló ornamentika-renaisszánszával egy időben így ír: „A mese fantasztikus és valószerűtlen volta [...] az aranykor tisztán dekoratívra vált metafizikáját formálja be; itt beteljesül a legszentebb óhaj, de földi valóságként földi beteljesülést nyer: megfosztódik szentségétől. Ilyenformán a mesét szekularizált mitológiának nevezhetnők. [...] A mese mint kiteljesedett forma par excellence metafizikaellenes, nem mély, tisztán dekoratív. Tulajdonképpen allegorikus arabeszk, melynek értelme mindörökké elveszett, áttetsző volta ezáltal lokális színezetté, önmagán való túlmutatása pedig fantasztikus-groteszk ornamentikává lett.” (LUKÁCS György, *A románc esztétikája*, in *Uő, Ifjúkori művek*, Bp., Magvető, 1975, 787.)

HORVÁTH KORNÉLIA

Tradíció és újírás Alessandro Baricco két regényében
(*Novecento* és *Selyem*)

Alessandro Baricco napjaink egyik leghíresebb és világszerte nagy népszerűségnek örvendő írója, könyvei Európa országaiban bestsellernek számítanak. Ennek ellenére vagy talán éppen ezért az akadémikus irodalomtudománynak a népszerűséget illető, sok esetben megalapozott szkepszise okán, Baricco helye a kortárs regényirodalomban korántsem mondható kanonizáltnak.¹ Jelen tanulmány két legsikeresebb műve, az 1994-ben született *Novecento* és az 1996-os *Selyem*² vizsgálata során igyekszik rámutatni a bariccói szövegalkotás néhány olyan nyelvi-poétikai jellemzőjére és esztétikai tapasztalatára, amely jelentős mértékben hozzájárulhat a szerző irodalomtörténeti elismeréséhez. Elemzésem vezérfonalát és az értelmezés alapját az irodalmi tradícióhoz való viszony egy-egy kitüntetett, textuális és tropológiai aspektusból jól körvonalazható iránya, illetve ennek feltárása képezi.

Az *utazás* archaikus és univerzális toposza mindkét szövegben meghatározó történetsszervező erőként működik. A *Novecento*ban a hajó és a tenger mint az egyéni élet és a világ szimbólumai olyan antik szerzőkre mennek vissza, mint Alkaiosz vagy Horatius,³ a görög-római mitológiában pedig Odüsszeusz (Ulysses) alakjához kapcsolódnak. A csecsemőként az óceánjárón felbukkanó, a hajót életében soha el nem hagyó *Novecento* figurája és története így az Ulysses-mitológé-ma modern újírásaként válik értelmezhetővé.

Kulturális tudatunkban a mitológiai Odüsszeusz egyfelől a hazatérő hős emblematis mintájaként, másfelől azonban az örökös vándor alakjaként él, aki csillapíthatatlan megismerésvágytól hajtva tör újabb és újabb célok felé. *Novecento*t –

¹ Olyannyira, hogy a kilencvenes évek második felében napvilágot látott irodalomtörténetek még nem is említik a nevét. Vö. pl. *The Cambridge History of Italian Literature*, ed. by Peter BRAND, Lino PERTILE, javított kiadás, Cambridge, Cambridge University Press, 1996; Cesare SEGRE, *La letteratura italiana del Novecento*, második, javított, bővített kiadás, Roma–Bari, Laterza, 1998 (1996).

² Mindkettőből film is készült, *Az óceánjáró zongorista legendája*, illetve *Selyem* címmel, Tim Roth, illetve François Girard rendezésében.

³ Vö. BÉCSY Ágnes, *Osztályrészem*, in Uő, „Halljuk, miket mond a lekötött kalóz”. *Berzsenyiversek elemzése*, Bp., Krónika Nova, 21998, 18.

miközben alakja egyéb tematikus párhuzamokat is mutat a mitológiai Odüsszeuszéval⁴ – ugyanilyen megismerésvágy jellemzi,⁵ ám az ő kognitív tevékenysége paradox módon visszajára is fordítja s ezáltal megújítja a közhellyé kövült antik hajó-metaforát, s az óceánjárót a világ analogonjává teszi:

A világot, meglehet, soha nem látta. De a huszonhét év alatt ott a hajón az egész világ megfordult: és huszonhét éven át, ő, odafent azon a hajón, kikémlelte. Kilopta magának a lelkét. (37.)

Il mondo, magari, non l'aveva visto mai. Ma erano ventisette anni che il mondo passava su quella nave: ed erano ventisette anni, che lui, su quella nave, lo spiava. E gli rubava l'anima. (33.)

A hajóvá tett világ trópusa ugyanakkor Novecento megismerő tevékenységét is átminősíti („Kilopta magának a lelkét”) egy olyan imaginatív aktivitássá, mely a valóság elemeit *jellé* változtatja és ezeket egyedi módon kombinálva új, egyéni világot teremt. Ezt az aktivitást természetesen már nem annyira a felfedezés, a kognitív aktusként értett megismerés művelete, hanem sokkal inkább a megértés kreatív tevékenysége felől közelíthetjük meg:

Ebben zseniális volt, semmi kétség. Tudott hallgatni. És tudott olvasni. Nem a könyvekből, arra mindenki képes, ő az emberekből tudott olvasni. A jelekből, amiket az emberek magukon hordoznak. Helyek, zajok, szagok, a föld, ahonét jöttek, a történetük... minden rá van írva az emberekre. Ő elolvasta a jele-

⁴ Ismeretes, hogy Odüsszeusznek egy jóslat idejekorán a tudtára adta, amennyiben hadba vonul, csak húsz év elteltével térhet majd haza. Ezért, amikor Agamemnón Ithakába érkezett, hogy őt is megnyerje a Trója elleni háborúban való részvétel ügyének, Odüsszeusz bolondnak tette magát. A bolondság mint potenciális attribútum Baricco hősnének is sajátossága a többszöri narrátori minősítés szerint: „arra gondoltam, hogy egy kissé fura alak” és „Azt hihetted volna, hogy bolond. De nem volt ez ilyen egyszerű”. Alessandro BARICCO, *Novecento*, ford. GÁCS Éva, Bp., Helikon, 2003, 30, 37. (A továbbiakban a magyar szöveget e kiadás alapján idézem.) Kerényi Károly *Görög mitológiájában* továbbá kiemeli, hogy Odüsszeusz nem mint diadalmas hős érkezett haza, hanem mint öreg, hajótörött koldus. A mű utolsó jelenetében Novecento is öregként tűnik fel (noha a narrátor elegáns ruhájában éppen nem koldushoz, hanem királyfihoz hasonlítja), az ulyssesi hajótörést pedig a cselekményidőn túl bekövetkező közeli robbanás parafrázeálja. Vö. KERÉNYI Károly, *Görög mitológia*, ford. KERÉNYI Grácia, Szeged, Szukits, 1997, 341, 359.

⁵ Vö. „Érted ezt, testvér?, az, amit nem láttam... kerestem, de nem találtam, az egész végtelen városban”; „A vágyak majd kitepték a lelkemet”. Alessandro BARICCO, *Novecento*, ford. GÁCS Éva, i. m., 67, 71. „Puoi capirlo, fratello?, é quel che non vidi... lo cercai ma non c'era, in tutta quella sterminata città”; „I desiderii stavano strappandomi l'anima”. Alessandro BARICCO, *Novecento*, Milano, Feltrinelli, 382002, 55–56, 58 (az olasz szöveget a továbbiakban e kiadás alapján idézem), kiemelés az eredetiben.

ket és végtelen műgonddal elraktározta, rendszerezte, rendbe rakta... Minden nap hozzátett egy picit darabot ahhoz a végtelen térképhez, amit a fejében felrajzolt magának, végtelen nagy térkép, egy világtérkép, az egész világot, az egyik végétől a másikig, hatalmas városok és hosszú folyók, kis bárók zugai és pocso-lyák, repülő, oroszlanok, egy csodálatos térkép. És aztán csodás utazásokat tett fölött, miközben az ujjai a billentyű fölött futottak, egy ragtime dombor-
 ulatait simogatva. (37–38.)

In questo era un genio, niente da dire. Sapeva ascoltare. E sapeva leggere. Non i libri, quelli son buoni tutti, sapeva leggere la gente. I segni che la gente si porta addosso: posti, rumori, odori, la loro terra, la loro storia... Tutta scritta, addosso. Lui leggeva, e con cura infinita, catalogava, sistemava, ordinava... Ogni giorno aggiungeva un piccolo pezzo a quella immensa mappa che stava disegnandosi nella testa, immensa, la mappa del mondo, del mondo intero, da un capo all'altro, città enormi e angoli di bar, lunghi fiumi, pozzanghere, aerei, leoni, una mappa meravigliosa. Ci viaggiava sopra da dio, poi, mentre le dita gli scivolavano sui tasti, accarezzando le curve di un ragtime. (33.)

Novecento e tevékenységének narrátori leírásában a világ mint fikció és szöveg, maga a főszereplő pedig mint fikcióalkotó és szövegválogató jelenik meg. A fikcióalkotás/szövegtérkép fázisai könnyen megfeleltethetők Wolfgang Iser fikcióképző aktusainak: a szelekciónak („az emberekből tudott olvasni. A jelekből”), a kombinációnak („elraktározta, rendszerezte, rendbe rakta”) és a szöveg önfeltárását megvalósító „mintha”-szerkezetnek, amelyen keresztül a szöveg önnön fikcionális mivoltára mutat rá, s amely egyedül az irodalmi fikcionális szövegek sajátossága („És aztán csodás utazásokat tett fölött”). Novecento „külső”, horizontális utazása itt olyan imaginatív és textuális természetű belső úttá válik, amelyet az irodalmi fikció megalkotása folyamatának ismérveivel társít a bariccói szöveg. Innen nézve érthető, hogy ezt a „belső” utazást a regénybeli történetben miért a zongorázás művészi tevékenysége teszi lehetővé a hős számára:

Egyszer megkérdeztem Novecentót, mi a csudára gondol zenélés közben [...] Utazott.

És minden alkalommal egy másik helyen járt: London központjában, egy vidéki tájon átsuhanó vonaton, egy magas hegyen, hogy az ember hasáig ért a hó, a világ legnagyobb templomában, ahol az oszlopokat számolgatta és a keresztre feszítettek szemébe nézett. Utazott. (36.)

Una volta chiesi a Novecento a cosa diavolo pensava, mentre suonava... [...] Viaggiava, lui.

E ogni volta finiva in un posto diverso: nel centro di Londra, su un treno in mezzo alla campagna, su una montagna così alta che la neve ti arrivava alla pancia, nella chiesa più grande del mondo, a contare le colonne e guardare i faccioli crocefissi. Viaggiava. (32.)

A *Novecento* a megidézett ulyssesi utazástörténetet ezáltal gyökeresen átértelmezi és a művészi fikció (az irodalmi szöveg) megalkotásának önreflexív trópusává avatja. Innen nézve lehetőség kínálkozik a történet végének (*Novecento* a hajón várja, hogy vele együtt felrobbantsák) metaforikus értelmezésére, miszerint a főhős azért nem hagyhatja el sohasem a hajót, mert mintegy „beleíródott” a hajóba, vagyis olyan viszonyban áll vele, mint szerző a szövegével (ne feledjük, a *Novecento* név a regény címeként a „megírt” hőst magával a regényszöveggel azonosítja). Ebben rejlik az Ulysses alakjától való másik jelentős eltérés: míg előbbi hűsz év bolyongás után mégiscsak partra szállt Ithakában, utóbbi számára a hajó elhagyása a szövegből (a fikcióból) való kilépéssel lenne egyenértékű.

Mivel azonban Baricco esetében olasz szerzőről beszélünk, erősen gyanítható, hogy a *Novecento* meghatározó Ulysses-pretextusait nem a mitológiai kutatás során feltárt és rekonstruált mitikus történetek, s nem is a homéroszi eposzok képezték, hanem ezek legismertebb olasz nyelvű újrairása, tehát az Ulysses-epizód Dante *Isteni színjátékában*, a *Pokol* 26. énekében. Ez azért is tűnik felettébb valószínűnek, mert a jelzett passzusban Dante a görög hőssel nem a korábbi forrásokból ismert kalandjainak valamelyikét mondhatja el, hanem utolsó utazását, melynek során társaival Herkules oszlopain, azaz a Gibraltári-szoroson túlra merészkednek, s ennek során Isten elsüllyeszti a hajójukat. A párhuzamot a Baricco-regénnyel nemcsak az elsüllyesztés mozzanata jelzi, hanem az a tény is, hogy Danténál Ulysses mint az utazást folytonosan újrakezdő „örök vándor” és felfedező jelenik meg. A vándorlás kontextusában Ulysses hazatérte Danténál jelentőségét veszti, mi több, éppen a hős leküzdhetetlen kalandozó természetének lesz a bizonyítéka, ahogyan *Novecento* számára is afunkcionálissá válik a partraszállás lehetősége. Hozzátehető még, hogy mindkét esetben sajátos fiktív utazástörténetről van szó: az előbbi esetben Dante innovációjáról, az utóbbiban pedig a hős egyéni történetalkotásáról.

A Dante-részlet és a Baricco-szöveg között kapcsolatot teremt ez utóbbinak a szerzői intenció szerinti alcíme (*Monológ, Un monologo*) is, mely az Ulysses-epizód egészének műfaji formáját evokálja. Mi több, a Baricco-regény narrációs szerkezete, ahol az első személyű, a trombitásnak tulajdonítható elbeszélő tevékenységet a mű végén váratlanul a főhős, *Novecento* veszi át,⁶ a Dante-passzus struktúrájára látszik felelni, amennyiben ott a görög hős az utolsó utazást elbeszélő monológjába egyenes idézet formájában beépíti tulajdon korábbi, társaihoz intézett lelkesítő orációját.⁷ A bariccói „perszonális elbeszélés a monológban” alakzata így a dantei „szónoklat a monológban” alakzatát látszik megismételni.

⁶ Vö. Alessandro BARICCO, *Novecento*, ford. GÁCS Éva, *i. m.*, 66–67, illetve Alessandro BARICCO, *Novecento*, Milano, *i. m.*, 55.

⁷ Az Odüsszeusz beszédében önidézetként elhangzó híres szónoklat szövege a megismerés-vágyat a legfőbb erényként állítja be:

„Considerate la vostra semenza:

Fatti non foste a viver come bruti,

Ma per seguir virtute e canoscenza.” (*Inf.*, XXVI, 118–120.)

Az Ulysses-epizód, mint ismeretes, rendkívül gazdag recepcióval bír és többféle interpretációs irányt hívott életre a dantisztikában, amire e helyt nincs lehetőség részletesen kitérni.⁸ Mindebből számunkra az a – többek között Boitani nevéhez fűződő – értelmezés látszik produktívnak, mely az öntudatlan halálvágy kifejeződéseként olvassa a passzust, mivel érvelése szerint Ulysses itt a lét megismerése, vagyis a szorosig tett utazás után immár a nemlétet, vagyis a létet mint semmit és a semmit mint létet akarja megismerni.

A *semmi* és Novecento kapcsolata Baricco művében meghatározó szerepet játszik: a főhős mintegy a „semmiből” születik, nevelőapja halála után huszonnégy napig a semmibe tűnik (a regény szavaival: „Az egész hajón keresték, két teljes napon keresztül. *Semmi*. Felszívódott.” [24]),⁹ s ő maga a világra nézve a legteljesebb *semminek* minősül:

Hogy egész pontos legyek, Novecento a világ számára igazából nem is létezett: nem volt olyan város, egyház, kórház, börtön, baseballcsapat, amelyik bárhová is bejegyezte volna a nevét. Nem volt hazája, nem volt születési dátuma, nem volt családja. Nyolcéves volt, de hivatalosan soha meg se született. (23.)

A voler essere precisi, Novecento non esisteva nemmeno, per il mondo: non c'era città, parrocchia, ospedale, galera, squadra di baseball che avesse scritto da qualche parte il suo nome. Non aveva patria, non aveva data di nascita, non aveva famiglia. Aveva otto anni: ma ufficialmente non era mai nato. (22.)

Novecentónak tehát a világban nincsen referenciája, s ebből az aspektusból úgy működik, mint a jakobsoni poétikai funkció: domináns ismérve nem a külső valószínűségi vonatkozás, hanem az autoreferencialitás, vagyis önmagára utal és önmagát

⁸ A talán legszélesebb körben osztott, többek között De Sanctis és Nardi által képviselt vélemény, amely szerint azt a pogány ember megismerésvágyaként és szükségszerű zátonyra futásaként kell olvasnunk, mindössze a *Novecento* felszíni tematikájának feleltethető meg. Az ezzel ellentétes álláspont pedig, melyet például Padoan is képvisel, s amely szoros kapcsolatot tételez a hamis tanácsadás bűne és az utolsó utazás között, a *Novecentó*val aligha hozható összefüggésbe. Vö. Francesco DE SANCTIS, *Storia della letteratura*, Bari, Laterza, 1925, I, 183; Bruno NARDI, *Dante e la cultura medievale*, Bari, Laterza, 1942, 94; Giorgio PADOAN, *Ulisse „fandi fictro” e le vie della sapienza*, in Uő, *Il pio Enea e l'empio Ulisse*, Ravenna, Longo, 1977, 186–187. Az Ulysses-epizód eddigi recepciójáról vö. Béla HOFFMANN, *Al di qua e al di là del confine (Questioni d'interpretazione del monologo di Ulisse)*, in Uő, *La parola poetica. Teoria letteraria e letteratura italiana*, Udine–Szombathely, 2005, 80–110, különösen 80–84.

⁹ „Lo cercarono per tutta la nave, per due giorni. *Niente*. Era sparito.” Alessandro BARICCO, *Novecento*, Milano, i. m., 23. (Kiemelés tőlem – H. K.)

jelöli a szövegben.¹⁰ Tematikus szempontból ez úgy körvonalazható, hogy Novecentót éppen a világtól való elválasztottsága, „életidegensége” teszi alkalmassá a fantázia kreatív világában történő aktivitásra.

A hős és a narráció viszonylatában mindez az alábbiakkal jár: Novecento világbeli jelöletlensége tematikusan identitásnélküliségként értelmezhető, s ezt a hős mű végi önvallomása a vágyak tudatos fölszámolásáról és az „élet kiürítéséről” megerősíteni látszik.¹¹ Ebben a megközelítésben a hős mű végén bejelentett halála az önmegsemmisítés folyamatának szükségszerű következményeként áll elő. Ugyanakkor az én fölszámolásának látszó tevékenység olyan imaginatív folyamatként megy végbe, amelynek során Novecento a legkülönbözőbb emberekkel, szituációkkal, cselekvésekkel, azaz szereplehetőségekkel azonosul, s ezáltal képzeleti változatok sokaságát hozza létre tulajdon énje számára. Ezt a folyamatot a Ricœur-féle „narratív identitás” megalkotásának tevékenységeként azonosíthatjuk, azért is, mert Novecento az egyes identifikációs minták kidolgozása után sorra ki is üríti azokat magából, vagyis ellenáll annak a csábításnak, amit Ricœur a téves identifikáció veszélyének nevez.¹² Ezért jelentős a narrációban az a váltás, amelynek következtében a mű végén Novecento átveszi az elbeszélői funkciót, s innen-től kezdve ő maga értelmezi *perszonális narráció keretében* az életét (Ricœurrel szólva megalkotja élettörténetét). Novecento monológja és elbeszélővé válása tehát az önértelmezés processzusaként és az önmegértés aktusaként működik a szövegben.

A korábbi narrátori közlés, mely szerint más emberekből, a rajtuk hordozott *jelekből olvasva* hozza létre énjének imaginatív változatait, ugyanezt a folyamatot jelzi, melynek során a szereplő-elbeszélő mások életének „olvasása” révén hozza létre tulajdon narratív azonosságát. A bariccói szöveg innen nézve nem tesz mást, mint reprezentálja Novecento identitásépítésének, az én másokon keresztüli meg- és újjáalkotásának folyamatát, miközben a főhőst magát az olvasói önmegértés és énkeltetés trópusává avatja.

¹⁰ Természetesen Novecento figurája a Jakobson-féle poétikai funkciónak nemcsak az auto-referencialitásra, hanem a megkettőzött referencialitásra vonatkozó tételét is demonstrálja, pusztán a névén keresztül is, melynek jelentése magyarul: 20. század (szó szerint: 'kilencszáz', azaz 'kilencszáz éves').

¹¹ „A vágyak majd kitépték a lelkemet. Ki is elégíthettem volna őket, de nekem nem ment. Így hát *elvarázsoltam* őket.

És egyiket a másik után magam mögött hagytam.” (71.)

„Így szakítottam el az életemet a vágyaimtól.” (72.)

„I desidero stavano strappandomi l'anima. Potevo viverli, ma non ci son riuscito.

Allora li ho *incantati*.

E a uno a uno li ho lasciati dietro a me.” (58.)

„Ho sfilato via la mia vita dai miei desidero.” (60.) (Kiemelés az eredetiben.)

¹² Paul RICŒUR, *A narratív azonosság*, in *Narratívák 5. Narratív pszichológia*, szerk. LÁSZLÓ János, THOMKA Beáta, Bp., Kijárat, 2001, 24–25.

A Dante Ulyssese és Baricco Novacentója közötti viszonyt ennek alapján jól megvilágítják az egyik hazai Dante-kutató szavai: „Ulysses a megismerés »rabja«, azé a kognitív tevékenységé, mely az új ismeretek felhalmozását a szubjektum-objektum relációban végzi el: mintegy »bekebelezi« az újdonságot, de nem válik érintetté általa. Az elsajátított (kisajátított) ismeret így valamiképp mindig külsődleges marad, s nem segíti hozzá a hőst az önmegértés ontológiai aktusához. [...] Vagyis Dante a horizontális, »külső« térben folytatott utazásnak mint létmegismerő tapasztalatszerzésnek az önmagában való elégtelenségét s a belső, szellemi-erkölcsi és vertikális útnak a szükségességét hangsúlyozza.”¹³ A *Novecento* innen nézve éppen e dantei igény realizációjaként értelmezhető.

A két évvel később megjelent *Selyem* című regény cselekményszerkezete négy horizontális térbeli utazásra épül, s már ezek által is világosan mutatja kötődését az olasz irodalom egy másik korai művéhez, a *Marco Polo utazásai*hoz. A *Novecento* felől nézve ez a kapcsolat azért sem tűnik intenció nélkülinek, mert Marco Polo Dante kortársa volt, s mint magyar fordítója és kutatója megjegyzi, „az 1298. év, amikor emlékiratait lediktálta, majdnem egybeesik a századfordulóval, amelynek nagyhetébe helyezte el Dante túlvilági utazását”.¹⁴ Vizsgálódásom szempontjából pedig külön érdekességnek tűnik annak a Ramusiónak a meglátása, aki Polo után mintegy két évszázaddal elsőként rendezte nyomtatás alá az *Utazásokat*, s aki bevezetőjében Polót a vándorló Odüsszeuszhoz hasonlította, aki úgy tért haza Ithakába, hogy nem ismerte meg senki.¹⁵

A *Selyem* és a *Marco Polo utazásai* között számos tematikus párhuzam állítható föl, közülük is a legegyszerűbb a hosszú keleti utazásokat leíró szűzsés szerkezetben jelölhető meg: míg Polo Ázsiába, a mongolok közé és Kínába utazik, Hervé Joncour, Baricco hőse Japánba megy. Mindkét mű több utazásról számol be: az előbbi Marco Polo apjának és nagybátyjának, majd másodszor velük együtt a mű hősének utazását beszéli el – s ennek keretei között számol be Polo további, különböző vidékekre való küldetéséről, amelyekkel Kubiláj tatár kán bízta meg –, míg a *Selyem* Joncour négyszeri utazására épül. Mindkét mű hőse gazdag kereskedő, aki az utazások eredményeként tovább gazdagodik. (Tudvalevő, hogy Marco Polót a kortársai a „Milliomos” ragadványnévvvel illették, s ez olyannyira maradandónak bizonyult, hogy utazásainak számos későbbi olasz nyelvű kézírata, illetve 20. századi kiadása is *A milliomos* címmel látott napvilágot;¹⁶ Hervé

¹³ HOFFMANN Béla, *Határon innen és túl. Az Ulyxes-monológ interpretációs kérdései*, Helikon, 2001/2–3 (*Dante a XX. században*), 375, 376.

¹⁴ VAJDA Endre, *Bevezetés*, in *Marco Polo utazásai*, ford., bev., jegyz. VAJDA Endre, Bp., Osiris, 2003, 9.

¹⁵ *I. m.*, 14.

¹⁶ Vö. pl. Marco POLO, *Il Milione* [első, teljes kiadás], a cura di L. F. BENEDETTO, Firenze, 1928; *Il libro di Marco Polo detto Milione*, a cura di Daniele PONCHIROLI, Torino, Einaudi, ¹³1982 (1954); Marco POLO, *Milione. Le Divisament don monde. Il Milione nelle redazioni toscana e franco-italiana*, a cura di Gabriella RONCHI, Milano, Mondadori, 1982.

Joncour folyamatos gazdagodását a Baricco-szöveg pedig több alkalommal is hangsúlyozza.¹⁷) Hasonlóság mutatkozik a két hős életének befejezése között is: bár az utazásairól megtért Polo története már nem képezi a könyv részét, a kutatások eredményei szerint többet nem indult útnak és felhagyott a kereskedéssel, ugyanakkor a gazdag emberként és Velence meghatározó személyeként a városi nagytanács tagjának méltóságát viselte huszonkilenc évvel később bekövetkezett haláláig. Mindez visszaköszön a *Selyem* utolsó fejezetének első mondataiban: „Hervé Joncour még 23 évig élt, nagyrészt kiegyensúlyozottan és jó egészségben. Többé nem ment el Lavilledieu-ből, a házát szinte soha nem hagyta el. Vagyonával bölcsen bánt, s ez megóvta minden más munkától a parkja gondozásán kívül.” (98.)¹⁸

A két könyv szerkezete és formai felépítése is rokonítható, amennyiben a Polo kapcsán szokásosan emlegetett „mozaikszerű szerkesztés”¹⁹ Baricco igen rövid, többnyire egy-két oldalas, számozott fejezeteire is találó jellemzésnek tetszik, s az utazások állomásainak részletes felsorolása is közös vonás a két könyvben.²⁰ Úgy tűnik, a *Selyem* virtuális dél-franciaországi helyszínét is bizonyos mértékig a vizsgált pretextus motiválja, mégpedig egy filológiai kapcsolaton keresztül: köztudott, hogy Marco Polo művét, amely egész Európában hatalmas érdeklődést keltett, másolással terjesztették, s a könyvnyomtatás megindulásáig hozzávetőlegesen százötven változata volt ismeretes. Az eredeti példány nem maradt fenn, s sokáig vita tárgyát képezte annak nyelve is. Az összöveget először latin nyelvűnek tartották, ám a filológiai kutatás végül kiderítette, hogy a latin szövegek olasz források fordításai, az olaszok pedig végső soron egy – nehézkes fogalmazású, olasz morfológiai és lexikai megoldásokkal élő – *francia* (vagy mint az olasz szakirodalom emlegeti: *franko-olasz*) nyelvű szövegváltozatra vezethetők vissza.²¹

Mindezek után a két szöveg közötti műfaji viszony különleges belátásokra ad módot. Közismert, hogy az *Utazásokat* nem maga Marco Polo írta, hanem genovai

¹⁷ „A selyemhernyó-adásvétellel Hervé Joncour minden évben keresett annyit, hogy felesége és a maga számára olyan kényelmet teremtsen, melyet vidéken hajlamosak voltak fényűzőnek vélni.” (8.) Az első japáni út után: „Hervé Joncour számolgatott egy kicsit, és rájött, hogy gazdag ember lett.” (28.) A történet végén: „Vagyonával bölcsen bánt, s ez megóvta minden más munkától a parkja gondozásán kívül.” (98.) Alessandro BARICCO, *Selyem*, ford. SZÉKELY Éva, Bp., Helikon, 1997.

¹⁸ „Hervé Joncour visse ancora ventitré anni, la maggior parte dei quali in senerità e in buona salute. Non si allontanò piú da Lavilledieu, né abbandonò, mai, la sua casa. Amministrava saggiamente i suoi averi, e ciò lo tenne per sempre al riparo da qualsiasi lavoro che non fosse la cura del proprio parco.” Alessandro BARICCO, *Seta*, Rizzoli, Milano, 471999 (1996), 100.

¹⁹ VAJDA Endre, *i. m.*, 26.

²⁰ Ez utóbbi kapcsán persze eltérést is konstatálhatunk: míg a Polo-könyv mindhárom része voltaképp egészében ilyen felsorolásra épül, addig Bariccónál csak a Hervé Joncour utazásait leíró fejezetek élnek vele, tehát a 12., 17., 19., 24., 31., 38., 43. és 50. fejezet.

²¹ Ez a filológiai bizonyítás Benedetto nevéhez fűződik. Vö. L. F. BENEDETTO, *Introduzione*, Marco POLO, *Il Milione*, *i. m.*, XXXII.

fogsága idején egy bizonyos Rusticianónak vagy Rustichellónak diktálta le. A magyar kiadás tanúsága szerint²² Rustichello azonban nem pusztán a szöveg lejegyzőjeként, hanem szerkesztőjeként is működött: ő maga tagolta – a kronologikus rendet betartva – három Könyvre, s ezeken belül számozott fejezetekre Polo utazásait, s – a kronologikus rendet betartva – írt hozzá egy *Prológust* is, amelyben mintegy „kerettörténetként” röviden összefoglalja a két utazást (azaz elmeséli Marco apjának és Marcónak az életét, egészen 1295-ös hazaérkezésükig). E *Prológus*, szemben a Polo által diktált további részekkel, nem elsősorban útirajznak, hanem sajátos *regényszerű történetnek* tekinthető. Érdekes argumentum lehet ez ügyben, hogy a *Prológus* valamennyi fejezetcíme a *Hogyan?* kérdőszóval kezdődik (például „Hogyan haladt túl a két testvér Szoldaián?”), mely címadási gyakorlat a három Könyvben jócskán visszaszorul, mintegy jelezve a *Prológus* dinamikusabb, s elsődlegesen a cselekvésekre, azok minőségére, s nem a tárgyak, helyszínek, szokások statikus leírására orientálódó elbeszélésmódját. De hivatkozni lehet arra az olasz kutatóra is, aki Rustichello és Marco találkozását egy regényíró és egy utazó egymásra találásaként jellemezte.²³ Innen nézve a *Selyemnek az Utazások* átírására irányuló demonstratív gesztusai egyszersmind a regényi elbeszélés és a regényforma kezdetéhez, csíraszerű ősforrásához való tudatos visszatérést is jelentik, s magát az utazás témát időbeli és kulturális utazássá, a szövegnek a kulturális és irodalmi tradícióhoz való történeti-poétikai visszakapcsolódásává alakítják át.

Mindez a két elbeszélés bizonyos narratológiai hasonlóságaira is fényt vethet. A *Marco Polo utazásai* esetében ugyanis nyilvánvalóan a kettős szerzőség problémájával állunk szemben, amelyet megnyugtató módon sem filológiai szempontból – nem tudni, Rustichello kizárólag vagy részben Polo feljegyzései alapján készítette-e el a könyvét, vagy Polo szóbeli visszaemlékezései alapján –, sem narratológiai nem tud tisztázni a kutatás. A narráció alapvonása az egyes szám harmadik személyű dikció, amelyet azonban időről időre megtörnek bizonyos első személyű „kiszólások”,²⁴ melyek szubjektuma egyaránt lehet Marco vagy Rustichello, valamint olyan többes szám első személyű megnyilatkozások, amelyek egyaránt értelmezhetők a szerzői dualitás nyelvi jelöléseiként, illetve az olvasó szövegbe léptetésének jeleiként.

²² Itt meg kell említeni, hogy a különböző kiadások e tekintetben eltéréseket mutatnak: az itt hivatkozott olasz kiadványok nem osztják három Könyvre az *Utazásokat*, hanem folyamatos számozott fejezetekben közlik azokat; más szövegváltozatok azonban őrzik az *Utazások* részekre tagolt strukturáját. A 1963-as magyar fordítás, amely 2003-ban, szakmai lektorok ellenőrzése után jelent meg újra, egy 1954-es olasz és egy 1955-ös francia nyelvű kiadáson túl egy 1865-ös francia és egy 1926-os angol nyelvű szövegre is támaszkodik. Vö. VAJDA Endre, *i. m.*, 34.

²³ Cesare SEGRE, *Introduzione*, in Marco POLO, *Milione. Le Divisament don monde*, *i. m.*, XI.

²⁴ Pl. „e sì vi dico”, „e questo mostrerò ch'è vero”. Vö. Cesare SEGRE, *Introduzione*, *i. m.*, XII.

A szerző és a narrátor, illetve a narrátor és a főhős időnkénti „összecsúsztatásától” a *Selyem* visszafogott, első olvasásra rendkívül tárgyilagosnak tűnő narrációja sem mentes. Az elbeszélő olykor igen közel kerül a hőshöz, s az ábrázolás szorossága okán a narráció néha a hős nézőpontját és „hangját” veszi fel (például „a saját hangját hallotta, amint azt mondja halkán” [45]) vagy érezteti az elbeszélő vonzódását a szereplő iránt (Hélène-ről: „A hangja szépséges” [19]).²⁵ A *Selyem*-ben az elbeszélő és a szereplő(k) dikciójának és „hangjának” összemosódását különös módon éppen a visszafogott, az egyéninek minősíthető megnyilvánulásoktól és kitérőktől mentes elbeszélésmód segíti elő, amely rövid, szintaktikailag sok esetben egyszerű vagy tömondatokkal él, s erősen támaszkodik a predikatív szerkezetekre.²⁶ Ez a szófukar, a „csöndre” hagyatkozó elbeszélésmód mintegy a szereplői párbeszédre is „rátelepszik”, amennyiben azok rendre rövid, egy-egy mondatos dikciókból épülnek föl, közöttük számos pauzával és „csönddel” („silenzio”), függetlenül attól, hogy Japánban vagy Franciaországban hangzanak el. Vagyis a tárgyilagos-személytelen narratori hang behatol a szereplői diskurzusba, s már a regény kezdetétől belülről alakítja azokat.

A *Marco Polo utazásai* korabeli sikerének titka a *mesélésben*, a csodálatos, idegen tájakról és emberekről való *történetmondásban* rejlik. S mint Rusticiano kellőképpen hangsúlyozza, maga Polo ezzel a képességével vívta ki a nagy Kubiláj kán megbecsülését is, s első, történetmondói sikerrel végzett küldetése eredményeképp nyerte el a „messire” előnevet, amelyet innentől fogva mind a hivatkozott francia, mind pedig az olasz nyelvű szöveg következetesen alkalmaz, szemben a korábbi „figluolo” vagy „Niccolò fia” megnevezéssel.²⁷ Ettől kezdve a különös

²⁵ „[...] lui sentì la propria voce dirle piano” (47), „Aveva una voce bellissima” (21). Alessandro BARICCO, *Seta*, i. m.

²⁶ Példaként: „Annak a városnak, melyben Hervé Joncour élt, Lavilledieu volt a neve.

A feleségének Hélène.

Gyerekeik nem voltak.” (6.)

„Lavilledieu era il nome del paese in cui Hervé Joncour viveva.

Hélène quello di sua moglie.

Non avevano figli.” (8.)

²⁷ „Mihelyt Marco küldetéséből visszatért, az uralkodó színe elé járult, majd befejezve beszámolóját az ügyről, melyet rábíztak, és amelyet sikeresen elintézett, okos modorban kezdett el beszélni az útján látott és hallott furcsaságokról és különös dolgokról. Úgyannyira, hogy mind a császár, mind a többiek, akik a beszámolóját hallották, meglepetve szóltak: »Ha ez az ifjú életben marad, bizonyára igen értékes és talpraesett ember lesz.« És ettől az időtől kezdve viselte a messire Marco Polo nevet, jogos tehát, hogy könyvünk következő részeiben mi is így hívjuk.” *Marco Polo utazásai*, i. m., 53.

„Or torna messer Marco al Grande Cane co la su ambasciata, e bene seppe ridire quello perch'elli era ito, e ancora tutte le meraviglie e 'lle nuove cose ch'egli avea trovate, sicché piacque al Grande Cane e tutti suoi baroni, e tuuti lo comendaron di grande senno e di grande bontà; e dissero, se vivesse, diventerebbe uomo di grandissimo valore. Venuto di questa ambasciata, si 'l chiamò il Grande Cane sopra tutte le sue ambasciate.” (16.)

eseményekről és szokásokról való történetmondás Polo visszatérő gyakorlatává válik („sohasem sajnálta a fáradságot, hogy tudomást szerezzen mindarról, ami érdekes lehet a kán számára, hogy aztán az udvarba visszatérve szép rendben mindent előadhasson, s elnyerje az uralkodó nagy kegyét és szeretetét”).²⁸

Az *Első Könyv* 15. fejezete Polónak a történetmondásra és tájleírásra irányuló reflektált szándékát emeli ki:

Az összes szükséges dologgal felszerelve indult útnak, és az összes szükséges dologgal felszerelve érkezett vissza urához. Azonban több alkalommal megfigyelte már, hogy valahányszor az uralkodó követői a világ különböző részeiről visszatértek, nem tudtak egyébről beszámolni, csupán arról az ügyről, amire megbízatásuk szólt; ennek következtében a császár ostobáknak és faragatlannoknak tartotta őket, és azt szokta mondani: „Sokkal szívesebben hallgatnám az idegen országoknak és tartományoknak különös szokásait, ahol jártatok, mint pusztán a rátok bízott ügyek beszámolóját” –, mert igen nagy gyönyörűséget talált más országok dolgainak megismerésében. Éppen ezért Marco jövet és menet nagy fáradságot fordított arra, hogy a bejárt országok szokásait megfigyelje, mert mindenről be akart számolni a Nagy Kánnak. (53.)

E quando lo Grande Cane vide in questo giovane tanta bontà, mandollo per suo messaggio a una terra, ove penò ad andare sei mesi.

Lo giovane ritornò: bene e saviamente ridisse l'ambasciata ed altre novelle di ciò ch'elli lo domandò, perché 'l giovane avea veduto altri ambasciadori tornare d'altre terre, e non sappiendo dire altre novelle de le contrade fuori che l'ambasciata, egli li avea per folli, e dicea che più amava li diversi costumi de le terre sapere che sapere quello perch'egli avea mandato. E Marco, sappiendo questo, aparò bene ogni cosa per ridire al Grande Cane. (15.)

Et quant le grand kaan voit ke Marc estoit si sajes, il le envoie mesajes en une tere que bien hi poine (a) alet VI mois. Li jeune baçaler fait sa enbasee bien et sajemant; et por ce qu'el avoit veu et oi plusors fois que le grant kan, quant les mesajes k'il mandoit por les diverses partes dou monde, quant il retornoient a lui et li disoient l'anbasee por coi il estoit alés et no li savoient dir autres noveles de les contrees ou il estoient alés, il disoit elz qu'il estoient foux et non

„Quant Marc fu retorné de sa mesagerie, el s'en vait devant le grant kan et li renunse toute le fait por coi il estoit alés – et l'avoit achevee moult bien – puis li dit toutes le novités et toutes le coses qu'il avoit veu(ç) en cele voie, si bien et sajemant que le grant kan, et celç tuit que l'oient, en unt grant mervoie, et distrent entr'aus: se cest jeune vif por aajes il ne puet falir qu'il ne soit home de grant senç et de grand valor. Et que voç en diroie? De cest messagerie en avant, fu appelé. le jeune, mesere Marc Pol, et ensi le apelara desormés nostre livre. Et c est bien grant raison, car il estoit sajes et costumés.” (319.)

²⁸ *Marco Polo utazásai, i. m., 54.*

saïchan(ç) et disoi(t) que miaus ameroit oir les noveles et les costumes et les usajes de celle estran(j)es contree qu'il ne faisoit oir celç por coi il li avoit mandé, et Marc, ke bien savoie tout ce, quant il ala en cele mesajerie, toutes les nuvités et tutes les stranges chausés qu'il avoit, met(t)oit son entent por coi il le seust redire au grant kaan. (318.)

Különösen figyelemre méltóak itt a kán nyilvánvalóan fiktív szavai, amelyek nagy valószínűséggel Rusticianónak a történetmesélés iránti vonzalmát (is) közvetítik, s amelyek *a referenciális és a poétikai funkció reflektált szétválasztásáról*, valamint az utóbbi domináciájáról tanúskodnak. Az „igen nagy gyönyörűséget talált” („piú amava li diversi costumi de le terre sapere”) fordulat az esztétikai tapasztalat elsődlegességének gondolatát és a történetmesélés önmagáért való értékét (autoreferencialitását) jelzi számunkra. Mindez azért lesz igen fontos a *Selyemre* nézve, mert ott a történetmondás, az idegen tájak „csodáinak” elmondása a regény végére a kalandokon keresztülment hős életének meghatározó tevékenységévé válik:

Idővel megengedte magának azt az élvezetet, amelyet azelőtt mindig megtagadott: látogatóinak mesélt utazásairól. Ahogy hallgatták a lavilledieu-iek, megismerték a világot, s a gyerekek fölfedezték, mi is az a csoda. (98.)

Col tempo iniziò a concedersi un piacere che prima si era sempre negato: a coloro che andavano a trovarlo, raccontava dei suoi viaggi. Ascoltandolo, la gente di Lavilledieu, imparava il mondo e i bambini scoprivano cos'era la meraviglia. (100.)

Így Hervé Joncour számára, aki „azok közé tartozott, akik életüknek *tanúi* szeretnek lenni, s helytelennek tartanak minden arra irányuló igyekezetet, hogy életüket *éljék*” (8)²⁹ az életidegenség, az élet semmivé tétele hasonlóképpen *az élet művészeté tételévé* válik, mint Novecento számára. A *semmi* mint az elbeszélő művészet keletkezésének és kibomlásának költői témája a regényben a *semminek* a keleti, japán világgal (mely a világ végén túl van), a *láthatatlannal*, a *selyemmel*, a *selyembornyópetétkel* és az *eperlevelekkel* való sokszorososan jelölt metaforikus kapcsolatháló-jában bontakozik ki.

A regény „semmihez” kötődő szereplője, akinek főhős és olvasó sem a nevét nem tudja meg, sem megszólalását nem hallja, a lánykaarcú fehér nő, akinek az egyik szereplő még a létezését is tagadja („Japánban nincsenek fehér nők. Egyetlen fehér asszony sincs Japánban” [32]).³⁰ A *semmi* ugyanakkor mind a négy utazás során a *csönd* és a *mozdulatlanság* szómotívumaival együtt jelenik meg a szövegben:

²⁹ „Era d'altronde unod i quegli uomini che amano *assistere* alla propria vita, ritenendo impropria qualsiasi ambizione a *viverla*.” Alessandro BARICCO, *Seta*, i. m., 10 (kiemelés az eredetiben).

³⁰ „Non esistono donne bianche in Giappone. Non c'è una sola donna bianca, in Giappone.” Alessandro BARICCO, *Seta*, i. m., 34.

Szolga jött, szinte észrevétlenül, s letett eléjük két csésze teát. Aztán *eltűnt a semmiben*. (22.)

A szobában minden oly *csöndes és mozdulatlan* volt, hogy óriási eseménynek tűnt fel, ami hirtelen megtörtént, holott *semmi(ség)* volt. (23.)

Arrivó un servo, *impercettibile*, e posó davanti a loro due tazze di té. Poi *sparì* nel *nulla*. (24. Kiemelések tőlem – H. K.)

Nella stanza era tutto cosí *silenzioso e immobile* che parve un evento immane ciò che accadde all’improvviso, e che pure fu un *nulla*. (25. Kiemelések tőlem – H. K.)

Mintha senki sem látta volna, mintha *semmit* se látott volna. Egy aranyszál egyenesen egy örült szőtte szőnyeg mintájához vezette. (50.)

Nessuno sembrava vederlo, e *nulla* lui sembrava vedere. Er un filo d’oro che correva diritto nella trama di un tappeto tessuto da un folle. (52. Kiemelések tőlem – H. K.)

Ugyanezek a motívumok ismétlődnek a negyedik út elbeszélői bemutatásakor:

Semmi sem volt.

Teremtett lélek *sem*.

Hervé Joncour *mozdulatlanul* állt [...] Előtte *a semmi*. Hirtelen meglátta azt, amit *láthatatlannak* gondolt. (65–66.)³¹

Non c’era piú *niente*.

Non c’era anima viva.

Hervé Joncour rimase *immobile* [...] E davanti a sé *il nulla*. Improvvisamente vide ciò che pensava *invisibile*.

La fine del mondo. (67–68. Kiemelések tőlem – H. K.)

A *semmi* és a *mozdulatlanság* a történet és az elbeszélés alaptémájával, a *selyem*-mel is szoros kapcsolatban áll. Először a Hervé Joncour által vett és eladott selyemhernyók jellemzője lesz, majd a belőle készített *selyem* azonosítódik metaforikusan a *semmivel*:

³¹ Ennél a szöveghelynél fel kell hívni a figyelmet a *Selyem* magyar fordításának – sajnos, nem egy alkalommal előforduló – durva hiányosságaira: a fordítónak itt sikerült „elhagynia” a fejezet zárómondatát, mely így hangzik: „A világ végét.”

A pontosság kedvéért: amikor Hervé Joncour megvette és eladta őket, akkor hernyó voltuk apró, sárga vagy szürke, *mozdulatlan* és látszólag *élettelen* pete formában létezett. (6.)

Per la precisione, Hervé Joncour comprava e vendeva i bachi quando il loro essere bachi consisteva nell'essere minuscole uova, di color giallo e grigio, *immobili* e apparentemente *morti*. (8. Kiemelések tőlem – H. K.)

Egyszer kezébe került egy japán selyemből készült fátyol. Olyan volt, mintha *semmi* sem volna az ujjai közt. (17.)

[Baldabiou] una volta aveva tenuto tra le dita un velo tessuto con filo di seta giapponese. Era come tenere tra le dita il *nulla*. (19. Kiemelések tőlem – H. K.)

Feleségének, Hélène-nek selyemtunikát hozott ajándékba, melyet az asszony, szemérmességből, soha nem hordott. Ha kezébe vette, olyan volt, mintha *semmi* sem volna az ujjai közt. (27.)

Alla moglie Hélène portò in dono una tunica di seta che ella, per pudore, non indossò mai. Se la tenevi tra le dita, era come stringere il *nulla*. (29. Kiemelések tőlem – H. K.)

A fürdés jelenetében a selyem egyenesen mint *semmiből szőtt szövet* identifikálódik, s az ujjak után immár a *kéz* motívumához kapcsolódik:

[...] az a kéz és az a *semmiből szőtt* anyag. (36.)

[...] quelle mani e quel tessuto *filato di nulla*. (38. Kiemelések tőlem – H. K.)

Ily módon a *selyem*, mint a *semmi* metaforikus megfelelője, maga is a *történet metaforájaként*, de egyszersmind *az elbeszélés trópusaként* is működik a regényben (emlékezhetünk rá, hogy a szerzői fülszöveg a történet elbeszélésmódját egy *csöndes* és *mozdulatlan* zenéhez, illetve tánchoz hasonlítja). Végül a *selyem* mint a regényszöveg és az írásfolyamat autopoétikus trópusa is figurálódik, amennyiben kihasználja a szövet (*testura*), a szövés (*tessere*) és a szöveg (*testo*) szóformái között az olasz nyelvben (is) fennálló etimológiai kapcsolatot. A *semmivel* szoros kapcsolatban álló, a képzelet világához kötődő lány minden alkalommal megismételt szövegi attribútuma („az a szem *nem keleti metszésű*” [23], „quegli occhi *non avevano un taglio orientale*” [25], kiemelés az eredetiben) a ’szabás, vágás’ jelentésű *taglio* szó révén a szereplőt és rajta keresztül a főhóst minden alkalommal a *selyemszövet*, a szövés és a *szövegalkotás* nyelvi-poétikai témájával lépteti megfelelőbe.

A szövegalkotás nyelvi-metaforikus témája az írás aktusának anyagát, a *papírt* is feltételezi. A papír jelentésű *foglio* szó már a regény kezdetén a selyemhernyók attribútumaként szerepel a hernyók tárolási helyét és táplálékát képező eperleve-

lek révén (*fogli di gelso*). A *foglio* később a lánykaarcú nő jelölőjeként jelenik meg, aki a fürdetés során egy levélkét (*foglio, foglietto*) rejt a főhős kezébe; ezután pedig metonimikusan Hervé Joncour metaforájává válik: a hős elolvastatja a levélkét Madame Blanche-sal, majd harmadik utazását követően papírok sorát tölti meg egy madárház terveivel („Riempiva *fogli e fogli* di disegni strani” [61]). Végül a *fogli* szóforma már valóban egy írásmű, a rejtélyes hétoldalas levél kapcsán bukkan fel újra a szövegben. Mindebből következően a *semmi*, a *halál*, a *selyem* és a *levél* szómotívumainak figurálódásában a történetmondás és a regényírás öndemonstráló trópusait kell látnunk, amelyek közül az egyik – akár a főhős neve a *Novecentó*ban – a regény címét is adja, s ily módon építi föl és biztosítja a szöveg egyedi, nyelvi-poétikai identitását.

Baricco mindkét vizsgált művében az alkotó tevékenységet teszi meg implicit vagy kevésbé implicit módon központi problematikájának, s mindkét szövegben döntő szerephez jut a *semmi* metaforizációja. A „semmiből teremtés” témájának azonban maga a bariccói gyakorlat ellentmondani látszik, amennyiben mindkét regény intencionáltan az olasz irodalom kezdeteire: az olasz elbeszélő művészet és a regény kezdeti formáira, Dante és Marco Polo műveire épít. Ez a történeti orientáció azonban úgy is felfogható, mint a semmiből teremtés egyik első mozzanatának megidézése és újírása, amely magát immár szükségszerűen nem a semmiből alkotás aktusaként, hanem a tradíció folytatójaként és megújítójaként tételezi.

LŐRINCZ CSONGOR

A „Sage” mint szövegfogalom Heideggernél
(„Költészet és gondolkodás”)

Heidegger lehetséges szövegfogalmának kidolgozása – nem lehetetlen vállalkozás ez? Hogyan lehetne adekvát szövegfogalma a leghírhedtebb Hölderlin-, Trakl- és George-értelmezések szerzőjének, aki erőszakos olvasataival nemegyszer fedte el a szövegek fontos aspektusait, sőt akár közlésigényét is, és tette őket a saját filozófiai („léttörténeti”) elgondolás exponenseivé (vagy részleges ellenfigurájává, mint Rilke esetében)? Nem feledhető, hogy leglojálisabb tanítványa és egyik legkitűnőbb értője, Hans-Georg Gadamer is gyakran kiemelte a heideggeri olvasatok problematikusságát, miközben saját filológusi elhivatottságát hangsúlyozta. „Szöveg és interpretáció” – ez a praktikus cím furcsán hatna heideggeri kontextusban, még ha például az „olvasás” konceptualizációja markáns módon jelen is van a magát a „logosz”-t „Lege”- vagy „Lese”-ként értelmező Heideggernél. Mindenképpen messzemenő konszenzus tapasztalható abban, hogy Heidegger interpretációs tevékenységének kérdésessége nagymértékben ellehetetleníti a „szöveg” státusának meghatározhatóságát az ő gondolkodásában. Talán nem is nagyon fog változni ez a vélemény, legalábbis nem az irodalmárok körében. Másfelől viszont semmiképpen sem magától értetődő az, hogy „szövegfogalmat” kérünk számon Heideggeren, mintha irodalomtudományos módon kellett volna számot adnia interpretációs premisszáinak hatótávolságáról és feltételezettségéről. Ez a kívánság ugyanis könnyen a heideggeri „a tudomány nem gondolkodik” diktumával találná szemben magát, amennyiben – formalizmus vagy nyelvészeti szisztematika gyanánt – a tárgykonstrukció vagy képzetalkotás gyanúja alá esne, olyan entitás meghatározásával próbálkozva, amely aztán „kéznél levő” adottságként állna szemben a tudományos vizsgálódással. Heidegger gondolkodó – alapvetően kérdéseket fogalmaz meg, a gondolkodás útjait vagy útjelzőit keresi, nem pedig tárgyakat konstruál, hogy ezeket aztán elmélyülten kutathassa.

Talán nem is érdemes ezek után belefogni ebbe a kísérletbe, ha ez mind az irodalomtudomány, mind a filozófia részéről alapvető gyanúval találja magát szemben. Ráadásul „a nyelv beszél” heideggeri „tézise” szó szerinti megfogalmazását tekintve éppen nem a nyelv rögzített formájából indul ki, ami pedig elengedhetetlen volna bármely „szöveg” tematizálásához. Ha ez a mondat foglalja össze (a kései) Heidegger nyelvfelfogását, akkor bármikor könnyen szembeszegezhető lesz a szövegszerűség elgondolásaival. Kérdés persze, hogy (csak) alakítani jellemzők mentén kellene-e kidolgozni a „szöveg(iség)” dimenziójára vonatkozó kérdést.

Ha ez nem maradéktalanul bizonyos, akkor talán mégiscsak nyílik esély Heidegger nyelvről és költészetről alkotott nézeteinek ilyen irányú kamatoztatására. Ebben a kísérletben mindenekelőtt az *Unterwegs zur Sprache* című kötet írásai állhatnak a középpontban, amelyek tematikája – például a „Ding” mint nyelv, a (költői) megszólítás mint hívás, a szó lényegének megfelelő szó igénye és egyidejű megvonódása, a nyelv csendjének meghallása – számos fogódzót kínál alapvető irodalomtudományos kérdések kidolgozásához és megválaszolásához. Az, hogy ez csak elvétve történik meg az irodalomelmélet-, még kevésbé az irodalomtörténet-írásban, alighanem nagyobb részben köszönhető a Heideggerrel szembeni irodalomtudományos bizalmatlanságnak, mint maguk az írások nem mindig problémátlan szöveghermeneutikai lépéseinek. A továbbiakban mégsem annyira Heidegger Trakl- vagy George-olvasatait vesszük szemügyre, hanem az említett kötet utolsó, bizonyos értelemben összefoglaló és ugyanakkor széles távlatot nyitó írását, *Az út a nyelvhez* című tanulmányt fogjuk elemezni – nyilván nem a teljesség igényével, de remélhetőleg olyan szisztematikus horizontban, amelyben lehetőség nyílik ezen írás alapvető fogalmi összefüggéseinek meghatározott és ellenőrizhető applikációjára. Ezután „költészet és gondolkodás” a kései Heideggernél ismeretesen központi, nemkülönben rejtélyes viszonyához fordulunk, hogy a fogalmi elemzésben elnyert belátásokat ezen viszony meghatározásában hasznosítsuk, illetve továbbgondoljuk őket.

Az út a nyelvhez kezdete, bevezető része mondhatni magába sűríti az írás gondolati komplexumát, mint annak „rajzolata magában foglalja a lényegének vázlatát/feltörését”.¹ Ez többek között az eszmefuttatás jelenetezéséből is származik, a szöveg hangzóságának és írásos rögzítettségének kettősségét felvető retorikából: „Kezdeként halljuk Novalis egyik megjegyzését, amely a *Monolog* címet viselő szövegben szerepel”. Noha „hallanunk” kell a „szót”, ez előbb „szöveg”-ként, aztán a „föle írt” cím szerint „monológ”-ként kerül elénk, amely „a nyelv titkába mutat”, és ez nem más, mint a nyelv „magányosan és egyedül önnönmagával” folytatott beszélgetése. Novalis szövege tehát a nyelv beszédéről tudósít, ha előbbit „meghalljuk”, akkor lesz fogalmunk a nyelv magányos beszédéről. Úgy tűnik, mintha ez az idézet mindig is ezt mondta volna, ezt nem interpretációs munkával nyerik ki belőle, hanem „ráhallgatással” – ami nem áll messze a nyelv magányos beszédének meghallásától. Az idézetszerűség mintegy ezen effektust hozhatja magával: nem az aktuális beszéd kijelentése vagy eleme, hanem érkezik valahonnan, magával szállítva valamit, ami itt most megszólal, nem egyszerűen konstatálva valamit, hanem meg is szólaltatva a tényállást.

¹ „Die Zeichnung enthält den Aufriß seines Wesens.” *Der Weg zur Sprache*, in Martin HEIDEGGER, *Unterwegs zur Sprache*, Stuttgart, 1959, 241. Magyarul: *Az út a nyelvhez*, in „*költőien lakozik az ember...*”. *Válogatott írások*, Bp.–Szeged, 1994, 223. Hévízi Ottó fordítását többnyire módosítottam, így ezt nem jelzem külön, de megadom mind a német, mind a magyar kiadás oldalszámait.

Még mielőtt azonban szó szerint idézné Novalist, Heidegger meg is nevezi „a nyelv titkát”, amelybe Novalis szövege mutatna: a nyelv „magányosan és egyedül önnönmagával beszél”. Ezután következik az idézett mondat („Éppen azt nem ismeri senki, ami a nyelv sajátzerűsége, hogy csakis önmagával törődik”), mint-ha az „a nyelv titka” heideggeri megfogalmazásának volna a kifejtése, variációja vagy parafrázisa. Ilyen jellegű kijelentés azonban nem található Novalisnál, ő sehol sem mondja azt közvetlen módon, hogy a nyelv „önmagával beszél”-ne, csak azt, hogy „pusztán önmagával törődik”.² Az idézet instrumentalizációja a heideggeri szövegben különös kettősséget mutat: az idézet beszédére való „ráhallgatás” mintegy a nyelv beszédének meghallásától nyeri motivációját. Amivel nem állítjuk, hogy a kétfajta beszéd egybeesne, csak azt vetnénk fel, hogy az idézetszerűség bizonyos értelemben mintha az eredet nélküli beszéd hozzáférhetőségét modellálná.

A harmadik bekezdésben maga Heidegger utal egy demetaforizáló művelet kézenfekvő voltára, írásának címét fejtegetve: „kell-e út a nyelvhez? Hiszen egy régi kútfő [Kunde] szerint olyan lények vagyunk, akik képesek beszélni, ennél fogva már birtokában vannak a nyelvnek”, amely képesség az embert egyáltalán emberre avatja. Ez a kitüntető „rajzolat tartalmazza [az ember] lényegének vázlatát [Aufriß]”. A nyelv léte (es ist) garantálja a benne elhangzó emberi beszélés végrehajthatóságát: „amennyiben a nyelv ebben részesít, annyiban alapul az emberi létezés/lényeg a nyelven” (241; 223–224). Ezért nincs szükség a nyelvhez vezető útra, ha már mindig is abban tartózkodunk, amihez el szeretnénk jutni. Ám éppen ez a kérdés Heidegger számára, hogy feltételezhető-e az, miszerint a nyelv lényegéhez közvetlen hozzáférésünk lehetne, csak azért, mert nem választhatjuk el magunkat tőle? Szavatolhatja-e mindez a közelséget a nyelvhez magához? „Halljuk” a nyelvet, az értő meghallás (vernehmen) módján vagy valami másra fülelünk, a nyelv segítségével, ami éppenséggel elvezet tőle? A nyelvhez vezető út szükséges volta továbbra is fennáll, amennyiben a nyelvben való lét, a nyelv léte a beszélés felől – nos, a nyelvtől magától elválasztó távolságot is magában rejtheti. Az út nem egyszerűen a nyelvhez vezet – hiszen ehhez nem kell utat feltételezni, amennyiben már mindig is a beszélésként értett nyelvben vagyunk –, hanem a nyelvhez „mint nyelvhez”, megpróbálván megtapasztalni a nyelv „lényegét” magából a nyelvből, és nem abból, amit a nyelv lehetővé tesz. Innen következik az írás kurzivált „tételmondata”: „*a nyelvet nyelvként szóba hozni*” („*Die Sprache als die Sprache zur Sprache bringen*”). Ennél különösebb kijelentést valószínűleg nehéz volna találni filozófiai kontextusban, olyan tézist, amely gyakorlatilag ugyanazon szó háromszori ismétléséből áll össze.

² Vö. *Monolog*. NOVALIS, *Gedichte und Prosa*, Düsseldorf–Zürich, 2001, 481. Érdekes, hogy a romantikus nyelvelméleti reflexióban a nyelv tárgyiasítása vagy antropomorfizációja másként működik, mint „a nyelv beszél” összefüggésében – utóbbi nem annyira létezőként „határozza meg” a nyelvet, hanem olyan történet felől, amely meg is nyitja a nyelvet – annak minden monologikussága dacára. (Novalis szövegéhez vö. Manfred FRANK, *Einführung in die frühromantische Ästhetik*, Frankfurt a. M., 1989, 353–359.)

Ez a „tétel” vélhetőleg nem pusztán tézis vagy kijelentés, hanem egyfajta inskripció, amely mondhatni önnön iterációjából keletkezik, a benne levő elemek közötti viszonyok ismétlődő újraartikulálhatóságát helyezve kilátásba. Sőt, ezt szükségszerűségként fogalmazza meg a felszólításként, parancsként is érthető infinitívus módjában. Ha előbb „a nyelv” általános fogalmi értelemben értendő, úgy a „mint a nyelv” („als die Sprache”) második állomása annak „sajátosságát” jelenthetné, a nyelv egyfajta „lényegét”, amely viszont – harmadik stációjaként – sosem választható el a beszélésként értett nyelvtől, valamifajta (ki)mondhatóságtól. Persze, ez a felosztás máris félrevezető, hisz Heidegger azonnal figyelmeztet rá, hogy a „nyelv” szó „jelentése minden alkalommal más és mégis ugyanaz. Ez [az ugyanaz] a különváltakat [Auseinandergehaltene] tartja egybe [zueinanderhält] – a nyelv sajátosságát magában rejtő Egyből” (241; 224). Nem arról van szó tehát, hogy a nyelv különböző lingvisztikai rétegeit vagy tartományait kellene azonosítani, és majd ezek összeadódásaként „magát a nyelvet” meghatározni. Létezik valami a nyelvben, ami csakis nyelvi jellegű, nem vezethető vissza másra, viszont már mindig meg is kettőzi – vagy háromszorozza – a nyelvet, annak formáját. Méghozzá ismétlésként teszi ezt, ami más is, de mégis ugyanaz, amit ismételt.

Ez a körszerűség rajzolódik ki a mondat figuratív szerkezetében is, amennyiben a „szóba hozni” („zur Sprache bringen”) kifejezést itt legalább annyira szó szerint, mint szokásos metaforikus értelmében kell felfogni. Az általános fogalmi értelemben vett „nyelvet” itt valóban „a nyelvhez” magához kell elvinni vagy -szállítani, „az út a nyelvhez” analógiájára. Minthogy a „szóba hozni” másrészt a megszólaltatást jelenti, úgy ez az eljuttatás vagy felfedés nem kerülheti ki a beszélést, „a nyelvhez vezető út szándéka összefonódik” vele. Az „út” képlete ezért „a vonatkozások olyan fonadékára utal, amelyben mi magunk már benne foglaltatunk”. Ez a fonadék vagy körszerűség sokkal nyugtalanítóbbnak tűnik annál, hogysem pusztán önmagára reflexív visszahajlásként lehessen felfogni. Az inskripció (az útformula) performatív aspektusa ugyanis nem engedi ezt a körszerűséget önmagába záródni, hiszen itt nem a nyelvről, hanem róla „mint a nyelvről” való beszélés lesz meghatározó, ami nem (az általában vett) „nyelv” része, hanem inkább a fogalmi értelemben vett nyelv és a beszélés tartozik bele a nyelv eme sajátosságába. Ez a performatív vonás tehát a nyelvbe „mint a nyelvbe” írja vissza annak tematizációját mint beszélést: „a nyelvhez vezető út szándéka egybefonódik a beszéléssel, amely éppen azért szeretné felmenteni [freistellen] a nyelvet, hogy azt mint nyelvet bemutassa és a bemutatottat kimondja – ami egyúttal tanúsítja [bezeugt], hogy maga a nyelv egybefont minket a beszéléssel” (242; 224). Úgy tűnik, a körszerűség szövődésként vagy fonadékként (Geflecht) való megnyilvánulása performatív viszonylatok függvénye: a nyelv „felmentése” egyúttal „tanúsítás” is – ezek viszont csakis a nyelv ismétléseként és nem valamely metanyelv létrehozásaként képzelhetők el.³

³ Heidegger ismeretesen elutasítja a metanyelv mint tudományos cél tételezését: „a tudományos filozófia, amelyben eme fölösleges nyelv létrehozására megy ki a játék, következetesen metanyelvészetként érti önmagát. Ez úgy hangzik, mint a metafizika, nemcsak úgy hangzik,

A nyelvet nem másik nyelvhez viszik el, nem is a benne rejlő „lényeghez” – e két szándék nem feltétlenül mond ellent egymásnak, amennyiben a nyelv „lényegét” csakis olyan nyelv segítségével vagy annak távlatából lehetne kimondani, amelyik függetleníteni tudja magát attól a nyelvtől, amelyről vagy amelyben beszél. Éppen ez az, amit Heidegger el szeretne kerülni – a nyelvnek azért nincs „lényege”, mert a róla szóló metanyelv lehetősége nincs maradéktalanul adva, a nyelvbe való – beszélés általi – beleíródás performanciát implikál. A nyelv felmentésének imperativusa viszont nem annyira öntörvényű szándékot, hanem a nyelv és beszéd, illetve beszélők összeszövődését tanúsítja – ennyiben elkerülhetetlenül ismételi.

Itt nem egyszerűen az önreflexivitás apóriájáról vagy performatív ellentmondásról van szó, ugyanis a körszerűség nem annyira térbeli értelemben, mint inkább az ismétlés módján tartozik bele a nyelv fonadékába, és nem pusztán a metanyelv mozgását, de magának a nyelvnek a dinamikáját rajzolja újra vagy ismétli azt: „a körnek értelme van, mivel azt, hogy a körmozgás milyen irányú és jellegű, magában a nyelvben lévő mozgás határozza meg” (243; 225). Másrészt Heidegger kifejezetten túl szeretne lépni a „fonadék”-on a nyelv „sajátszerűsége” (Eigentümliche) felé, nem elégszik meg azzal, hogy a nyelv maga fonja be a beszélőket a beszélésbe, amennyiben a „Geflecht” még mindig külsőleges fogalomként telepedne rá a nyelv mint nyelv felmutatásának ügyére. Azt a fonadékot átkötő pántot kell megtalálni, „amely – mindig meghökkentő módon – a nyelvet tulajdon saját-szerűségébe juttatja/menti fel [entbindet]”. Az „entbinden” nyilvánvalóan a „freistellen”-re mutat vissza – ami ott részben a nyelvhez vezető út szándékával áll összefüggésben és a nyelv különböző külső szempontoktól való mentesítésére vonatkozott. Most úgy tűnik, hogy ez a mentesítés mint tanúsítás maga is a nyelv és beszélés fonadékát átvonó pánt felmentéséből származik, pontosabban ezt tanúsítja. Jól látható, hogy a „zur Sprache bringen” performatív jellegű tevékenység, ám poietikus vonása nem valamiféle aktusjellegből, hanem eredendőbb nyelvi összefüggésből származik, éppen azon saját-szerűségéből, amit szóba akar hozni, amit ő maga nem teremt, hiszen az ebben az értelemben vett performatív jelleget a nyelv saját-szerűségének kell tulajdonítanunk (az entbinden világrahozatalt, születést is jelent). Ám a nyelv ezen mozzanata csak tanúsítható, nem megnevezhető, és ez szükségelteti a freistellen műveletét. A „zur Sprache bringen” a nyelv (mint nyelv) melletti tanúskodást jelenti.⁴ Azt lehetne mondani képletesen, a „nyelv mint nyelv” a tanúsítottat jelentené, a „szóba hozni” pedig az ekképpen tanúsított sza-

hanem az is, hiszen a metanyelvézet nem más, mint a minden nyelvek önműködő bolygóközi kommunikációs eszközzé váló általános technicizálásának metafizikája. Metanyelv és szputnyik, metanyelvézet és rakétatechnika – ezek ugyanazok”. Martin HEIDEGGER, *Das Wesen der Sprache*, in Uő, *Unterwegs zur Sprache*, i. m., 160.

⁴ Heidegger velős meghatározása a tanúsításról: „Zeugen bedeutet einmal ein Bekunden; aber zugleich meint es: für das Bekundete in der Bekundung eintreten”. *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*, Martin HEIDEGGER, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, (GA 4), Frankfurt a. M., 1981, 36.

vatolását a tanúsításban. A „nyelv” az útformulában ezért nem kerül más stádiumba megnevezései szerint, hanem tulajdonképpen mindig ugyanazt jelenti. Ám éppen nem azért, mert körben forognánk – a „kör” sokkal inkább a nyelvet önön saajtszerűségébe felmentő/világra juttató vonás tanúsításának alakzata. Viszont a körbe való belefóródás maga is saját implikációkkal bír, ezt a következőkben kell felemlíteni.

Azt lehetne mondani, Heidegger az ezután következő számozott részekben az „útformula” által felmutatott „fonadék” összetettségének igyekszik megfelelni, „megtapasztalni a nyelv fonadékában a felmentő világra juttató [entbindende] pántot” (243; 225).⁵ Az első ilyen részben mindenekelőtt a nyelv antropológiai értelmezését idézi fel, ami már az írás elején a nyelvhez való közelség kitüntetett voltában jelentkezett. Ahogy ott óvatos kérdőjel merült fel a nyelvnél való létet illetően, úgy az I. rész elején a nyelv a hallgatás vagy elnémulás módusában jelenik meg, azaz „nem szilárd birtokunk” (243; 226). Ezzel együtt a beszéléstől mégsem lehet elválasztani a „hangokra tagolt közzétételt”, amely a beszédszervek tevékenységének eredménye. Ezek az artikulált hangok a lélek elszenvedett mozzanatait (Erleidnisse) mutatják, ahogy az írott jelek a beszédhangokat. Az Arisztotelész-helyet Heidegger mint az antropológiai nyelvfelfogás klasszikusát idézi és kommentálja, mindazonáltal gondosan elkülöníti a „mutatás” (Zeigen) görög elgondolását annak hellenisztikus átformálódásától, ez elsősorban azt jelentené, hogy a mutatás Arisztotelész számára a megjelenni hagyásból származik, „ami az elrejtettség működésén alapul” (245; 227). A beszélés mint valamiről és valakihez való beszéd egyaránt ebből a mutatásból fejlődik ki, amely nem valaminek a megjelölése, hanem annak megmutatkozni hagyása. A görögök a jelet a mutatás felől tapasztalják meg, míg a sztoától kezdődően a jel instrumentális és konvencionista felfogása lesz meghatározó, amely a jelzést nem a mutatásból, hanem a jel és a jelzett dolog közötti viszonyból vezeti le, amely a képzetalkotás (Vorstellen) függvénye. A *Lét és idő* 17. paragrafusának szavaival: a jel nem az utalásból (Verweisung) vagy utalás-összefüggésből nyeri el elsődlegesen a funkcióját, hanem a vonatkoz(tat)ásból,⁶ amely a megjelölés (Bezeichnen) tárgyi módusában valósul meg. Ez a megjelölés, a beszéd mint jelentések hordozója képezi a gondolatmenet szerint a beszélés emberi tevékenységként való felfogásának alapját. Szemiotikai (konvencionalista) és antropológiai nyelvértelmezés szorosan összefügg.

Még mielőtt követnénk Heideggert Humboldt nyelvkoncepciójának tárgyalásában, egy rövid utalás talán megengedhető a „mutatás” kapcsán, amely később kiemelt szerepet játszik az írásban és meglehetősen gyorsasággal, látszólag az Arisztotelész-idézetből elvonva kerül be a diszkurzusba. A mutatás instrumentális sze-

⁵ Ha az entbinden történést mint létesülést is jelent, akkor talán kapcsolatba kerülhet a Heideggernél ismeretesen központi jelentőségű Entbergen (‘felfedés’, ‘elrejtettség’) mozzanataival, ahol ugyancsak nem valami meglévőnek a feltárásáról, hanem eseményről van szó.

⁶ Martin HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, Tübingen, 2001 (18.), 76–83. Uő, *Lét és idő*, Bp., 1989, 188–196.

repének távolítása milyen kapcsolatban lehet „a nyelvet nyelvként szóba hozni” tételével, jelesül annak utolsó tagjával? A nyelv ilyen „szóba hozása”, a nyelvhez „mint nyelvhez” való *elvitele* aligha lehet ezek szerint a nyelv lényegének valamifajta megjelölése vagy meghatározása, ahol metanyelvi kategóriák „jelölnék” a nyelv egyes szintjeit, rétegeit, komponenseit. Így a „szóba hozás”-ban implikált beszélésnek valamiképp a megjelenni hagyással (*Erscheinenlassen*) kell összefüggésben állnia. Egyfajta „hermeneutikai” tevékenységgel tehát – legalábbis ha Heidegger korai fő műve alapján tájékozódunk. Hogyha az olvasó figyelembe veszi a „zur Sprache bringen” literális, térbeli jelentését – márpedig ez állandó szereppel bír Heidegger meg gondolásaiban –, úgy emlékeztetve érezheti magát a *Lét és idő* említett paragrafusára, ahol a „jel” „utalás”-ban megalapozott funkcióteljessége és használhatósága alapvetően „körültekintés”-hez kötődött és „tájékozódást” tett lehetővé, ezzel nyilvánítva meg a „kézhez álló világszerúségét”.⁷ A „zur Sprache bringen” innen nézve tehát valóban „útonlét”, nem valamely „lényeg” extrapolálása vagy megjelölése és definíciója, hanem inkább a nyelv nem jelölhető, inkább fonadékszerű – textuális? – topográfiájában való „körültekintés” vagy „tájékozódás” történése. Ennél tovább nem is célszerű erőltetni a lehetséges kapcsolatot a *Lét és idő* 17. paragrafusával. Hiszen az *Unterwegs zur Sprache* kötet első írása szerint „a nyelvet felfejteni (»erörtern«, benne az »Ort«, 'hely' szóval) azt jelenti, nem annyira ő, hanem mi magunk kerülünk lényegének (*Wesen*) helyére: összegyűjtés az eseménybe” (12). Ez a megfogalmazás a *Lét és idő* fundamentálonológiai kiindulásától való eltávolodást jelöl, ami többek között a tanúsítás mint „felmentés” („*Entbinden*”) mozzanatával jár együtt, a nyelv saját szerúségének a tanúsító instancia általi szavatolásával, ami nem választható el ugyanezen nyelv dinamikájától. Elkerülhetetlennek látszik ekképp, hogy a tanúsítás mozzanata referenciális (deiktikus) implikációkkal fonódik össze, azaz a „felmentő/világra juttató pánt” ismétlése nem tudja maradéktalanul elkerülni a beleszövődését a nyelv fonadékába. Így a mutató deiktikus aspektusának tematizálása további kérdést vehet fel a „die Sprache als die Sprache zur Sprache bringen” inskripciójára nézve, most a második elem deixisét illetően: hogyan ajánlatos hangsúlyozni ezt, a „die”-re vagy a „Spraché”-ra kell nyomatékot helyezni? Ugyan alighanem a „Sprache” mondhatja magáénak az emfatikus nyomatékot, mégis kikerülhetetlen ez a lehetőség is, amely annak deixisét emeli ki („die Sprache”). Visszaesnének ezzel a „lényeg” hiposztázálásába, elcsábítatva valamely nyelvben lévő nyelv szinekdochikus alakzata által? Ezen a ponton aligha kaphatunk választ erre a kérdésre, feltűnő viszont a mutató deiktikus ambivalenciája vagy szubverziója éppen az írás központi mondatában.

Heidegger elismerése Humboldt „nyelvi elmélkedésével” szemben maradéktalan, amennyiben benne „éri el csúcát” a „nyelv különféle utakon megkísérelt szemlélete, mely a görög ókorban vette kezdetét” és azóta meghatározza „az egész későbbi nyelvtudományt és nyelvfilozófiát” (246; 228). Ennek referálásától Heidegger

⁷ *Sein und Zeit*, i. m., 80. *Lét és idő*, i. m., 192.

ugyan eltekint és az „artikulált hang” mozzanatát emeli ki, felidézve utána az *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts* talán központi passzusát, a nyelv hármas meghatározásáról: „Maga a nyelv nem mű [ergon], hanem tevékenység [energeia] [...] A nyelv ugyanis nem más, mint a szellem örökké megújuló munkája, hogy az artikulált hangot képessé tegye a gondolat kifejezésére. Közvetlenül és szigorúan véve ez a beszéd használatának mindenkori meghatározása; ám valódi és lényegi értelemben, igazából nyelvnek csak e beszéd totalitását tekinthetjük.”⁸ Heidegger azonban láthatólag szkepszissel kezeli a nyelv beszélésként való felfogását, de legalábbis kérdésesnek tartja ebben a horizontban a nyelv nyelvként való szóba hozását, elvitelét magához a nyelvhez. A nyelvnek a „szellem munkájaként” való definíciója azt tevékenységként vagy teljesítményként érti, ennyiben nem a nyelv mint nyelv felől közeledik a nyelvhez. Mindazonáltal Heidegger érdemesnek tartja idézni Humboldt azon megfogalmazását, amely a nyelvet mint a szellem munkáját írja körül: „A nyelvet nem annyira holt produktumnak, mint inkább produkciónak kell tekintenünk, inkább el kell vonatkoztatnunk attól, amit mint a tárgyak megjelölése és a megértés közvetítése művel, s ehelyett tüzetesebben a nyelvnek a belső szellemi tevékenységgel szorosan összefonódott eredetével kell foglalkoznunk, s a nyelv és a szellemi tevékenység kölcsönös egymásra hatásával.”⁹ A nyelv itt „belső nyelvi formaként” (innere Sprachform) jelenik meg, amelynek a „gondolat” megképződése és artikulációja a fő törekvése, s csak másodlagosan a tárgyak megjelölése és megértésük közvetítése. Feltűnő, hogy a „belső nyelvi forma” a közbevetés szerint „csak nehezen meghatározható” Humboldt „fogalmi nyelvében”.¹⁰ Feltételezhető, hogy Heidegger eme valóban rejtélyes fogalom pontosabb meghatározásán vagy fordításán

⁸ Wilhelm von HUMBOLDT, *Az emberi nyelvek szerkezetének különbözőségéről és ennek az emberi nem szellemi fejlődésére gyakorolt hatásáról*, in Wilhelm von HUMBOLDT *Válogatott írásai*, Bp., 1985, 83. Heidegger Humboldthoz való viszonyáról a tárgyalt írásban és argumentációs logikájának rekonstruálásához vö. legújabban Günter FIGAL, *Gegenständlichkeit. Das Hermeneutische und die Philosophie*, Tübingen, 2006, 225–232. Vö. még Manfred RIEDEL, *Hören auf die Sprache. Die akroamatische Dimension der Hermeneutik*, Frankfurt a. M., 1990. Heidegger tanulmányáról és ennek Derrida általi értelmezéséről vö. Robert BERNASCONI, *Heidegger in Question*, New Jersey, 1993, 193–210.

⁹ Wilhelm von HUMBOLDT, *i. m.*, 80. (Ford. módosítva – L. Cs.)

¹⁰ A „belső nyelvi forma” (innere Sprachform) érintkezik Humboldtnál a „nyelvtípus” fogalmával, melynek újfent legalább két értelmezése merül fel. Az első a *tiposz* görög szó ’lenyomat’, ’pecsét’ jelentésével összefüggésben lehet a gondolat vagy fogalom szóban, illetve szóként történő artikulációjának elve és tényleges megléte egyszerre. A másik a Heidegger-féle „Aufriß”-szel kapcsolódhat össze, ahol utóbbi azonban nem morfológiai (vö. BÖHLER, *Nachwort*, in Wilhelm von HUMBOLDT, *Schriften zur Sprache*, Stuttgart, 1976, 257–258), hanem ténylegesen inskripcionális módon jelenti a nyelv nem hordozó jellegű „alapját” *mint* vésetet.

fáradozna?¹¹ A következők nem erre engednek következtetni, hiszen Humboldt függőségét bizonygatják az „újkori idealizmus tanától” és fogalmiságától, amelynyiben ő a szellem tételező munkáját annak szubjektum voltából származtatja és ekképp a tárgyakkal való viszonyának szintézisét kísérli meg – amely szintézist a nyelv világa valósít meg. Ha Humboldt a nyelvet mint világot és világszemléletet fogja fel, úgy az ő útját a nyelvhez nem a nyelv mint nyelv határozza meg, hanem az ember történeti-szellemi fejlődésének egészét totalitásként, ugyanakkor azonban individualitásként megragadni kívánó törekvése. Heidegger eközben Humboldt egyik önéletrajzi feljegyzését idézi, ám ugyanennyi, ha nem több joggal emlékezhetett volna meg a nyelvfilozófiai munka azon alaptételéről is, miszerint „csak az egyénben [Individuum] kapja végső meghatározottságát a nyelv”.¹² Mindenesetre összefoglalása szerint végső soron Humboldt is az antropológiai nyelvfelfogásban maradt fogva, hiszen a nyelvet az emberi szubjektivitásban létrehozott világszemlélet egyik formájaként érti, az ember felé vezet a nyelvre irányuló útja és túl is megy – noha a nyelven keresztül – azon, „az emberi nem szellemi fejlődésének feltárása és ábrázolása felé” (249; 232). Úgy tűnik, Heidegger el szeretne tekinteni a nyelv közvetítés jellegű aspektusaitól, hogy elkerülje annak jelrendszerelvű – ahol a jel mintegy közvetít a jelölt és a róla alkotott képzet között – és antropológiai értelmezését, mely szerint a nyelv emberi tevékenységként világnézetet hoz létre. A nyelv nem egyszerűen közvetítés – még „világ”-ként sem – nem nyelvi adottságok között, legalábbis nem képzelhető el kizárólag így a „nyelvi létezés” (Sprachwesen) értelmében, amely semmiképpen nem lehet (kommunikatív-kognitív) tevékenység vagy történés, mivel ez mindig elvezet a nyelvtől vagy túl rajta valami más felé. És a rész végére Heidegger megadja a „Sprachwesen” lapidáris körülírását: „az a mód, amely szerint a nyelv mint nyelv létezik [west], azaz időzik [währt], vagyis abban gyűlik össze és marad meg, ami a nyelvet önmaga sajátjába mint a nyelvet önmagához engedi/adományozza [gewährt]” (249–250; 232). Itt nemcsak a különlegesen tömör megfogalmazás, de a nyelvhasználat („szótár”) hirtelen váltása okozhat nehézségeket a megértésben, hiszen egészen más diszkurzív-szemantikai mezőbe kerülünk, a kezdeti „van” [„es ist”) (241; 223) inkább az „adódás”, az „es gibt” tartományába megy át. Hogyan lehet ezt parafrázálni? A „währen-gewähren” összecsengése a nyelv létezését mint megtartó időzést egyfajta hagyástól mint adástól vagy adománytól teszi függővé. Noha ez nem pozitív adomány, hanem inkább „engedés”, valamiféle „Gelassenheit”, amely az időzés mint (meg)maradás alapvető dimenziójához juttatja az adományozottat vagy még inkább abban hagyja létezni. Ez az időző létezés mint adomány a „währen” és „gewähren” azonosságának értelmében nem egyszerűen a létező – a nyelv –

¹¹ A következő oldalon Humboldt koncepciója kapcsán a nyelv „alkotóerejéről” (Prägekraft) esik szó, amiben a „prägen” a *tiposz* értelmében vett ’bevésés’, ’belepréselés’ jelentésmozzanatát is hordozza.

¹² Wilhelm von HUMBOLDT, *i. m.*, 114. (Ford. módosítva – L. Cs.)

„tulajdonsága”, amit az mintegy végrehajt létével egyetemben vagy amellelt – hanem maga a nyelv „sajátja”, azaz szingularitása.¹³ Ezzel a nyelv azonban nem rendelkezik – hiszen ekkor ez például „tevékenység” tárgyává válhatna –, inkább egyfajta adódásban, a nyelv által és a nyelv számára történő adományban nyilvánul meg, bizonyos értelemben a szingularitás *elidőzésének* létresegítéseként (nem kívülről érkező juttatásként). Ez az adomány tehát a nyelvben történik, magát a nyelv létezését jelenti, egyszerre vonatkozik adódására és elidőzésére, szinguláris tartósságára *mint* az erre való ráhagyatkozásra. A tartósság vagy időtállás (Währende) nem pusztán a fennmaradás értelmében vett állandóságot (Fortwährende) jelenti, nem állomány – írja Heidegger más helyütt –, sokkal inkább „csak az adományozott maradandó” („Nur das Gewährte währt”).¹⁴ Ebből látható, hogy az adomány nem pozitív léttel bír, létezése (igei értelemben) nem független adásától – ami azonban nem jelenti azt, hogy adás (az adományozó) és adomány azonosak volnának.

A második számozott részben Heidegger mintegy újra összefoglalja és elbűcsúztatja „a nyelvről szóló elmélkedések eddigi bevett eljárását”, ami a nyelv visszavezetését jelenti „általános képzetekre”, ahol a nyelvet „egy ilyen általánosság sajátos eseteként osztják le [unterbringen]”. Sokkal inkább a nyelvre mint nyelvre kell összpontosítani, annak sajátosságaira, amelyek csak benne magában válnak lehetségessé – ám nemcsak ebben a konstitúcióelméleti értelemben, de abban is, hogy ezen túl magára a nyelv szingularitására utalnak. Ezért nem akadálytalan a nyelvhez vezető út Heidegger szerint, mivel ennek nem pusztán a nyelv különböző – mégoly „lingvisztikai”-nak tekinthető – vonásait kell előszámlálnia, hanem a nyelv azon szinguláris mozzanatát kell megtalálnia, ami „önmaga révén egyesíti az egymáshoz tartozót, amennyiben ez az egyesítő a nyelvi létezés a rá jellemző egységben részesíti [gewährt]” (250; 233). Ez nem ugyanaz, mint amikor a nyelvet a benne vagy általa *lebetségessé vagy aktuálissá* váló adottságok, entitások és cselekvések felől határozzák meg – hanem inkább a nyelvet magát nyelvvé tevő, mégis felkutathatatlan aspektusról és ennek összefüggéseiről lenne szó. Hol keresendő a nyelv azon sajátos léte, amely nélkül poietikus, artikulációs és kommunikatív, valamint utaló karaktere egyként nem létezhetne?

A nyelv sajátosságához való közelebb jutásban a nyelv mindenekelőtt „úgy mutatkozik meg, mint beszédünk”. Ám Heidegger egy pillanatig sem enged a beszélés emberi tevékenységként való felfogásának – megállapítva, hogy „a beszélők a beszédben nyerik el jelenlétüket [Anwesen]”, azonnal a beszélés dimenzionális összetettségére koncentrálnak, rákérdezve arra, „mi minden szól már eleve együtt és egyazon mérték szerint a beszédben, akár figyelembe vesszük, akár nem” (250; 233).

¹³ Az adományproblematikáról magyarul vö. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A referenciális autoritás határai*, Alföld, 2006/10, 45–75.

¹⁴ Martin HEIDEGGER, *Die Frage nach der Technik*, in *Uö, Vorträge und Aufsätze* (GA 7), Frankfurt a. M., 2000, 32. A magyarban ezt talán a „tart” („fennáll” és „odatart”) és a „nyújt” rokonsága világíthatja meg.

Ebben az értelemben a beszélés hármias rétegződése merül fel: a „das Angespochene”, a szóvá tett vagy megszólított (téma), amelyet a beszélők egymás között, de önmagukkal is megbeszélnek; a „das Ausgesprochene”, a ki- vagy elmondott; és a „das Zugesprochene”, ami a szólító, ígérő vagy biztató (sőt: adományozó) szó függvénye és terméke. A mondott sokfélesége azonban nem egyszerűen beszédmódok többes számát jelenti, hanem – a következő bekezdés szerint – a kimondatlannal (das Ungesprochene) áll összefüggésben, a beszéd maga is „a kimondatlan mondottja” és a beszélők ebben „tartózkodnak” (251; 234). Mindezt az előző mondat szerint abban az értelemben kell elképzelni, hogy „a kimondott sokféle módon származik a kimondatlantól, legyen az olyan, ami még nincs kimondva, vagy az, aminek olyan értelemben kell kimondatlannak maradnia, hogy visszatartott a beszédetől”. A nyelv eszerint nemcsak a beszélésből mint kimondásból és a kimondottból áll, sokkal inkább a kimondatlan és a mondott összeszövődéséből, abból, ami a nyelv sajátosságából tartja össze az útformula elemeit – ahol a mondás a kimondatlan megszólító adományának következtében artikulálódhat egyáltalán beszélésként. A „kimondatlan” ugyanis hasonlóképpen viselkedik, mint az útformula három elemét a nyelv sajátosságának Egyéből összetartó Ugyanaz, azaz magába gyűjtheti mind a megbeszélte, mind a kimondott, mind a szólítás (ígérő szó) mozzanatait.¹⁵ Utóbbi mintegy a kimondatlan mint azon adomány paradigmája lehet, amely csak ígéretként vagy hívásként értelmezhető. Ezt az adományt – a nyelvben lehetővé váló vagy benne rejtő kimondatlant *mint* ígéretet – így viszont éppen nem lehet kimondani, csak – „szóba hozni” (megfelelni az ígéretnek mint adománynak, az adománynak mint ígéretnek). Vagyis: éppen mert a nyelv lényegéhez tartozik a kimondatlan, az elhallgatott, kell a nyelvet „szóba hozni”, és nem kijelenteni azt – ez felel meg (a szó szoros értelmében) a „nyelv mint nyelv” mozzanatának, az útformula imperativusának. Sőt a látens felszólítás éppen a „szóba hozás”-ra vonatkozik, abból szól, s noha a kettő nem feltétlenül olasztható egybe, mégis utóbbi performatív nyomatékát emeli ki. Ezért mondható, hogy a „zur Sprache bringen” szó szerint értendő: a kimondott mint „szóba hozott” nem elvezet a nyelvtől, hanem még inkább a nyelvbe való beleszövődését teszi láthatóvá, valahogy úgy, mint amikor bizonyos mondottakat nem tudunk elválasztani azoktól a szavaktól, amelyben azok kimondattak, például „performatív” beszédettek vagy szövegek esetében. Innen érthető a „zur Sprache bringen” kifejezés egy másik írásban nyújtott magyarázata (amelynek értelme elsődlegesen tekinthető a *Der Weg zur Spraché*-ben is), ahol Heidegger arról ír, hogy a „szóba hozni” nem pusztán valaminek a megvitatásával egyenlő, hanem ezt jelenti: „előzőleg kimondatlant, sosem mondottat legelőször a szóba emelni és eddig el-

¹⁵ Az „Angesprochenes” elliptikus jellegét, az „Ausgesprochenes” töredékességét vagy éppen bőbeszédűségét ez a kimondatlan kondicionálhatja – a „Zugesprochenes”-nek pedig mint ígéretnek mintegy a lényegéhez tartozik, amennyiben ez nem tartalmazhatja ígéretként való elfogadásának feltételét vagy biztosítékát.

rejtettet a mondás révén megjelenni hagyni [erscheinen lassen]”.¹⁶ Ha a nyelv sajátosságára, szingularitására figyelnek, úgy a beszélés nem valaminek a „tematizálása”, hanem olyan mondott, amelyet ugyanakkor a nyelv kimondatlan ígérete tesz lehetővé és „tart szembe a beszéddel és a beszélőkkel, ezek ehhez viszonyulnak” (251; 234). Sőt, maga a „szóba hozás” is egyfajta ígéret, amennyiben nem kijelentésként valósul meg, hanem a kimondatlan mondottjaként vagy tanúságaként – azaz ígéret, adott szó mind a nyelv, mind a másik számára. Kérdés persze, külön lehet-e ezeket választani? A nyelvnek adott szó ugyanezen nyelv adományának függvénye és ugyanakkor a másik – Heideggernél inkább „harmadik” – jóváhagyására van ráutalva.

A „Sprachwesen” megnevezhetősége „egyesítő egységét” illetően nem volt végrehajtható a nyelvről való gondolkodás történetében, illetve csak parciális módon valósulhatott meg, így Heidegger. Ez az elmulasztott névadás persze nem egyszerű elkeresztelés hiánya, hanem magának a nyelvi létezés egységének nem megragadása: ezt pótolja itt Heidegger a cselekedtető beszéd módusában, némileg újfent átmenet nélkül. „A nyelvi létezés keresett egységének neve legyen [heiße] a vázlat/feltörés [Aufriß]” (251; 234). Bizonyos értelemben katakrézisről van szó, az eddig meg nem nevezett, még inkább azonban a megnevezetlen, a név nélküli névvel való ellátásáról. Mivel az eddigi megnevezések ezt csak „egyik vagy másik vonatkozásban” nevezték meg, a „Sprachwesen” „megenged”-ésének függvényében, úgy az „Aufriß” kinevezése, radikális katakrézise szó szerint egyszerre felvázol és feltör valamit, amiről nélküle nem volna tudomásunk.¹⁷ Mondhatni egyfajta inskripció, azaz itt olyan név, amely nem „jelöltre” utal, hanem – katakretikus módon – a név nélkülibe van beletartva. Név és inskripció mégsem azonosak: ha a

¹⁶ Martin HEIDEGGER, *Hebel – der Hausfreund*, in UÖ, *Aus der Erfahrung des Denkens* (GA 13), Frankfurt a. M., 1983, 133–150, itt: 147. Vö. a *Levél a humanizmusról* kitételével: „Ugyanis a gondolkodás a maga mondásában csak a lét ki nem mondott szavát juttatja szóhoz. Az itt használt fordulat ’szóhoz juttatni’ (’zur Sprache bringen’) most egészen szó szerint veendő. A lét magát megvilágítva közeleg a nyelvhez. A lét folyton úton van felé. Ezt a közelgőt juttatja az ek-szisztáló gondolkodás a maga részéről szóhoz” (ford. módosítva – L. Cs.). „*költőien lakozik az ember...*”, *i. m.*, 167. Vö. Martin HEIDEGGER, *Brief über den Humanismus*, in UÖ, *Wegmarken* (GA 9), Frankfurt a. M., 1976, 361.

¹⁷ A szóban forgó Heidegger-írást kommentáló Derrida szavaival: „*Aufriß*nek nevezni azt, ami bizonyos nézetben még megnevezetlen vagy saját neve alatt ismeretlen volt, maga is már feltörés”. Jacques DERRIDA, *Der Entzug der Metapher*, in A. HAVERKAMP (ed.), *Die paradoxe Metapher*, Frankfurt a. M., 1998, 230. Vö. ehhez Heidegger explikációját, az előző jegyzetbeli idézet folytatásaként: „úgy látszik, mintha mi sem történe a gondolkodó mondás által. Mégis éppen most mutatkozott meg számunkra a gondolkodás e fel nem tűnő tevékenységének példája. Mégpedig azért, hogy külön meggondoljuk a ’szóhoz juttatni’ fordulatot, csak ezt és semmi többet, s azzal, hogy az így elgondoltat mint az elkövetkezőkben is folyton meggondolandót a mondás figyelmében tartjuk. Ekkor ugyanis magának a létnek lényegi vonását (Wesendes) juttattuk szóhoz” (ford. módosítva – L. Cs.). „*költőien lakozik az ember...*”, *i. m.*, 167. Vö. Martin HEIDEGGER, *Wegmarken*, *i. m.*, 362.

„heißen” azon értelmét aktiváljuk, amely „hívás”-ként érti azt (amely értelmet Heidegger rögtön a következő mondatban kijátszik: „Der Name [Aufriß] heißt uns...”),¹⁸ akkor a grammatikai-szemantikai megfordítás eredményeképpen az „Aufriß” neve mintegy maga „hívja” a „nyelvi létezés keresett egységét”. A névadás egyfajta „hívás” is – azaz nem jelölés elsősorban, hanem „zur Sprache bringen”, ahol a megnevezés nem valamely entitásra irányul, hanem maga is függővé válik azon névtől, amelyet elvileg ő maga „adott”. Ezért nincs olyan szó a nyelv létezése/lényege (Wesen) számára, amely „a megnevezés metafizikai módja” révén adódna.¹⁹ Ugyanis a „feltörő vázlat” nem nevezhető pozitív adottságnak, mivel egyfajta differenciát ír vagy vés be, ami nincs jelen, azaz *megvonja* magát, megvonódásában írja be magát – ismétlésként.²⁰ Ennyiben olyan megnevezhetetlen, aminek – a szó szoros értelmében – csak a nevében lehet beszélni, nem órála magáról. A nevében és a nevéből: azon vonásban, illetve abból a differenciából (ezek ugyanazok), amelyeknek a feltörés nem tulajdonsága, hanem ők maguk ezen feltörés, amit nem lehet önmagában megnevezni (sem literális, sem metaforikus módon),²¹ hanem csak a hívásban nevesíteni. Ezért az „Aufriß” neve csak ezen hívásban válik egyáltalán névvé,²² láttatik el pecséttel (ami maga a név mint tulajdonnév),²³ kerül be a nyelv mint beszélés dimenziójába. Másképpen fogalmazva: a névadás a névtelen (megnevezetlen) hívására válaszol, ezért hívás, nem megjelölés. Magára a megnevezetlenre nem hivatkozhat, csak annak hívására. A név így már mindig is performatív viszonyba kerül „tárgyával”, sőt a megnevező alannal („Der Name heißt uns”), amennyiben benne azon „hívás” vagy szólító szó, „Zuspruch” (vö. „Zu-

¹⁸ HEIDEGGER *Was heißt Denken?* című műve – Frankfurt a. M., 2002 (GA 8) – ismeretesen a „heißen” kettős jelentését aknázza ki. Vö. ehhez Jacques DERRIDA, *A szellemről. Heidegger és a kérdés*, Bp., 1995.

¹⁹ Vö. Robert BERNASCONI, *Heidegger in Question, i. m.*, 202–203.

²⁰ Az „Aufriß” és az ismétlés viszonyáról vö. Christopher FYNISK, *Heidegger: Thought and Historicity*, Ithaca–London, 1986, 116–117. Legrészletesebben lásd KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Történetiség és figurativitás Heidegger A műalkotás eredete című művében*, in FEHÉR M. István–KULCSÁR SZABÓ Ernő (szerk.), *Hermeneutika, esztétika, irodalomelmélet*, Bp., 2004, 82–120.

²¹ Ahogy ezt Derrida meggyőzően megmutatta, vö. Jacques DERRIDA, *Der Entzug der Metapher, i. m.*, 218.

²² Vö. Rodolphe Gasché megjegyzéseit a „lét” tulajdonnévről: in *Metapher und Quasi-Metaphorizität*, in *Die paradoxe Metapher, i. m.*, 261–262.

²³ Ha Heidegger a nyelv „Präekraft”-járól, bevéső erejéről beszél Humboldt kapcsán (249), úgy nagyon is jól érzékeli a nyelvi performativitás materializáló nyomatékát Humboldt nál, akinél ez többször kiemelésre kerül a nyelvi individualitás vagy szingularitás kontextusában (vö. a „fogalmak” „szavakkal” történő „pecsételését”, *Einleitung zum Karwi-Werk, in Schriften zur Sprache*, 99; továbbá a „Gepräge” szó fordul elő a Heidegger írását záró hosszú Humboldt-idézetben is, amely „véset” temporális-szemantikai megváltozásáról esik szó, éppen a „belső nyelvi formáról” írott fejezetben, *i. m.*, 91. Az út a nyelvhez. Ugyancsak „unverkennbares Gepräge”-ről van szó a *Grundzüge des allgemeinen Sprachtypus*ban is, 459).

gesprochenes”) nyilvánul meg, adja tudtul magát, amely nem jön bármikor, különösen nem a szubjektum adásának függvénye, hanem „a nyelvi létezés engedi meg” (vagy leplezi el).

Az „Aufriß” a nyelv egységét egyszerre vési be és töri fel – lehetővé teszi a szólító/ígérő szónak a kimondottal és kimondatlannal fenntartott viszonyát, abban az értelemben, hogy ezek létét a közöttük levő differenciával egyetemben, annak révén alapozza meg. Mégsem „alap” a szokásos értelemben, hanem olyan véset, amelyet nem a nyelv véset be – a nyelv maga csak az „Aufriß”-en alapulhat. Ennek felel meg a később felvetett tényállás, miszerint „nem pusztán a nyelvet beszéljük; abból beszélünk” (254; 238). A nyelvben magában nem lehetséges a visszanyúlás erre a nem felfedhető, nem transzcendentális alapra, éppen ezért utalja rá magát a névadásra mint performatívumra (és nem reflexióra), ami ugyanakkor nem determinálható, hiszen ismétlés is lehet – ennyiben „Zugesprochenes”, „Gesprochenes” és „Ungesprochenes” hármasságába válik szét. A performatívum ismételhetővé is válik, ugyanakkor az ismétlés éppúgy az „Aufriß” nem hozzáférhető inskripcionalitásából adódik, mint a performatívum, amelyet ismétel. Noha a performatívum a nyelv alap-talanságára válaszol, ezt nem annyira kompenzációként teszi, mint inkább a nyelv ek-szisztens megnyitásaként, mely nem választható el ugyanezen nyelv ismételhetőségétől (az „Aufriß” nyomától).

Mármost a „nyelvi létezés vázlata/feltörése” „mindaddig elleplezett marad, amíg nem vesszük külön figyelembe, hogy milyen értelemben beszélünk már a beszélésről és a kimondotról” (252; 235). Furcsának tűnhet, hogy Heidegger a legkevésbé a beszédhez tartozó vagy abba átvihető entitás, az „Aufriß” inskripciójának bevezetése után tér vissza azonnal a beszéléshez és a benne mondottakhoz.²⁴ Hogyan függhet össze a nyelvi létezés nem érzéki, nem megmutatható differens rajzolata a beszéléssel és annak eredményével? Nem kerülünk-e ezáltal olyan tartományba, amely még inkább elfedi a nyelvi létezés feltörését, különösen, hogy annak nem felszíni jellege nem is állhat elő önmagára utaló módon vagy formában?²⁵ Ezért vélhetőleg nem azon okból „verhüllt”, elleplezett a nyelvi létezést feltörő „Aufriß”, mert nem fedik fel mint olyant – hisz ez lehetetlen –, hanem mert a beszélés („Sprechen”) további feltételezettségét nem veszik szemügyre. (Látszólag kerülőútról van szó.) Erre utalhat a kitétel, miszerint a beszélés tematizálását, „szóba hozatalát” itt specifikus módon kell érteni. Ezután tér rá Heidegger a „beszélés” hagyományos felfogására, amely azt „hangzó közzététel”-ként érti, illetve – ezzel egybehangzóan – az ember tevékenységéeként. Ehhez

²⁴ Derrida láthatólag nem igazán talál helyet ennek a kitételnek saját Heidegger-rekonstrukciójában, idézi azt, de kommentár nélkül hagyja, illetve az „Aufriß” megvonásjellegét foglalja össze, megállapítva, hogy ez maga idézi elő az elleplezést, ennyiben nem csupán elleplezett. Jacques DERRIDA, *Der Entzug der Metapher, i. m.*, 230.

²⁵ Itt látható, hogy az önreferencia struktúrája a nyelvet csakis felszínként, illetve eljárásként képes hozzáférhetővé tenni. A materialitás viszont – mint a nyelv nem obszerválható *mélysége* – nem tehető maradéktalanul a referencia vagy a reflexió tárgyává.

képest hiányolandó „a nyelv hangzójának” „megfelelő meghatározása”, amely azt „a csend megcsendüléséből” (Geläut der Stille) származtatná.

Hogyan is gondolta el Heidegger azonban a nyelvi létezés „rövid előszámlálásában/elbeszélésében” (Erzählung) a beszélést és a mondottat? Ezek olyasvalamiként mutatkoznak meg, „amely révén és amelyben valami szóba kerül” (zur Sprache kommt), „*amennyiben valami kimondatik*” (252; 235). A beszélés mint „mondás” (Sagen) tehát a „zur Sprache bringen” függvénye, nem például hangoknak vagy szavaknak az ismételtetése, hanem olyasvalaminek a megszólaltatása, „mondása”, ami a nyelv mondottjának szövedékébe vezet. A „szóba hozás” a nyelv hívásának adománya felől inkább „szóba kerülés” és ekként „mondás”, azaz nem pusztán „Ausgesprochenes” (amely mondás különbözik a beszéléstől, akár néma vagy hallgatag is lehet). Ám mégis hogyan válik lehetővé a mondás? Ha nem az „Aufriß” felől érkezik, nem annak adománya – hiszen csak a hívás vagy „Zuspruch” létesíthet adományt vagy részesíthet benne –, akkor milyen viszony tételezhető a „Heißen” értelmében vett adományozó hívás és a beszélés között? Felszólítás és válasz viszonya volna ez? Egyáltalán hogyan mehet végbe a beszélés, ha ez „a kimondatlan kimondottjában tartózkodik” és már mindig is „a sokféle-képpen mondott” által vele szembeartott összefüggéshez „viszonyul” (ahogy másfél oldallal korábban olvasható)?

Ezeket a körülményeskedőn feltett kérdéseket Heidegger maga egyetlen – kettős értelmű – kérdésben foglalja össze: „Doch was heißt *sagen*?” „De mit jelent/mi hív *mondani*?” Talán nem egészen mellékes, hogy itt nem (tulajdon)névről van szó, hanem tevékenységről, azaz nem a „sagen” nevéről, hanem órála magáról. Amíg az „Aufriß” esetében nem volt lehetséges hasonló kérdésnek a feltevése – kb. „Was heißt der Aufriß?” –, hanem annak „neve” jelentett valamit, illetve hívta a beszélőket a nyelvi létezés sajátjába. Az, hogy itt nem a kinevezés mint beszédcsalekvés módusában értesülünk a „sagen” mozzanatáról, arra utalhat, hogy valamiképp a megjelölhetőség nyelvi tartományába érkeztünk. Ezzel szembeartozható a „hívás” itt is jelenvaló performatív értelme, ami viszont mégis egyfajta címezhetőségre vonatkozhat: mi az, ami megszólítja, adressálja a beszélőket mint mondókat? (Ennek a kérdésnek nem lett volna értelme az „Aufriß” kapcsán, miszerint mi „hívja” azt, amennyiben az differencia létében éppen nem hívható. Csak az „Aufriß” neve – a nyelv? – hívhat bármit vagy bárkit is.) Valamiképp a szólító szó, a „Zuspruch”, ám ha ez nem faktikus szóként éri el a beszélőket (ennyiben csak „Angesprochenes” volna), hanem a nyelv kimondatlanjába ágyazódik, úgy lennie kell valaminek, ami a „Sagen”-t egyáltalán hordozza vagy egybetartja, de legalábbis felelősséget vállal vagy jóáll annak végbemenéséért. Ez lenne a „monda”, a „Sage”. Meggondolandó, hogy ennek megnevezését a „kimondatlan” fejtegetése előzi meg, azon „nem mondotté”, amely „megmutathatatlanként időzik az elrejtettben [verweilt im Verborgenen]” (253; 236). Ennyiben a „Zuspruch” szólásához nem szükségeltetik a hangzás, tehát a „Sagen” nem a szokványos értelemben vett beszélést jelenti (akkor már inkább a hallgatást, vö. 252; 235), hanem inkább a mondának a mondhatóság tartományából való azon kiemelkedését, ami azon szférát egyáltalán *mondhatóként* engedi hozzáférésre. Mielőtt azonban ezt valamiféle

belső hanghoz vagy halláshoz rendelnénk,²⁶ inkább arra érdemes figyelmeznünk, hogy a „Sagen” már eleve el van választva a „Sprechen”-től, mivel a „Sage” konstellációjával áll összefüggésben, ami maga nem jelenik meg mint olyan, csak annyiban, amennyiben „benne a jelen- és távollévő bejelentkezik, elígérkezik vagy megtagadja magát [sich ansagt, zusagt, versagt]” (uo.). Eszerint a „Zuspruch” közege és egyúttal végrehajtása a „Sage”. Olyan közeg, amely nem pusztá csatorna, hanem „mondás”, ami „a nyelvi létezés vázlatába/feltörésébe tartozik, amit behálóznak a mondás és a mondott módjai” (uo.). Az „Aufriß” nem létezhet tehát mintegy önmagában, hanem mindig is a mondás módjai, diszpozíciói, sőt visszatartása írónak bele vagy járnak át azt. Másrészt nem a „Sage” mint olyan generálja a szólító szó hívását, noha ez benne történik meg, mondódik ki vagy tartja vissza magát. Az „Aufriß” neve – azon hiány helyét katakretikus értelemben töltvén be – maga a „Sage”, így a létesítő aktus mint névadás már a „Sage” dimenzióját – az ismételhetséget – feltételezi. Ezért a mondás és a mondott módjai tulajdonképpen magát a „Sage”-t jelentik, nem annyira az „Aufriß”-t, még ha a mondat grammatikailag ahhoz is rendeli. A mondás visszatartása nem egyszerű megvonódás mint negációs alakzat, hanem magának a „Sage” konstellációjának a megváltozását implikálja. Ez jelenti a „Sprechen” mint „Sagen” feltételezettségét, ezért „rejt el” magát az „Aufriß”, nem önmagában – ahogy a „Zuspruch” maga is felvevő közegre, pontosabban végbemenési módusra van ráutalva (ez a „Sage”, amely nemsokára, illetve az írás vége felé többször az „utánamondás” módusában jelenik meg, vö. 255; 265–266).²⁷ A mondás visszatartása és ezzel a kimondatlan nem pusztá hiány, hanem a kimondatlanra való utalás mint a hozzá való kötődés eseménye is lehet – ami éppen a „Sage”-be való beletartottságot nyomatékosítja, amennyiben csak benne magában jelenti be, ígéri vagy tagadja meg magát az, ami egyáltalán szóba hozható. Az *Unterwegs zur Sprache* kötet másik írásában e gondolat kezdeménye úgy fogalmazódik meg, hogy „maga a nyelv mint nyelv” ott „jut szóhoz”, ahol „nem találjuk a megfelelő szót”.²⁸ Ekkor „a gondolat a kimondatlanban hagyjuk”, és ezt nevezi Heidegger a nyelv lényege (Wesen) általi megérintésnek. Éppenséggel a kimondatlan révén érint meg a nyelv, nem bejártott használata révén. Ezért nem egyenlő a „Sagen” a „Sprechen”-nel, mert maga a gondolt („was wir meinen”) bizonyos értelemben csak a nyelvi közlésből való távolmaradása révén jut szóhoz, ami ugyanakkor nem pusztá hiányt jelent, hanem a nyelv szükségszerű *önmegtagadását* a „kijelentések” diszkurzusával szemközt.²⁹

²⁶ Vö. a problematikához Jacques DERRIDA, *Heideggers Obr*, in UÖ, *Die Politik der Freundschaft*, Frankfurt a. M., 2000.

²⁷ A „Sage” egyre inkább közvetítő funkcióba kerül az írás folyamán.

²⁸ Martin HEIDEGGER, *Das Wesen der Sprache*, i. m., 161.

²⁹ „Több minden szól amellet, hogy a nyelv lényege [Wesen] éppen megtagadja [verweigert] nyelvhez jutását, azon nyelvhez, amelyben a nyelvről kijelentéseket teszünk. Ha a nyelv lényegét ebben az értelemben mindenhol megtagadja, úgy ez a megtagadás a nyelv lényegéhez tartozik.” I. m., 186.

A nyelv megvonja magát a kijelentés móduszába való hozatalától (megtagadja magát), ez ugyanakkor nem valamiféle önhatalmú megvonás, inkább szükségszerű visszavonulásának, operációs módusza elrejtésének mozzanata (megtagadja önmagát).³⁰ – Ezen túlmenően Heidegger „a költő esetét” idézi fel, olyan szituációt, amelyben „minden azon áll, megajándékoz-e a nyelv a megfelelő szóval vagy megtagadja azt”, ahol „olyasmit kell szóba hozni, amit eddig még sohasem mondtak” (uo.). Itt a mondott nem létezik függetlenül azon szótól vagy mondástól, amelyben felmerül. Ez a nyelv használatának mégsem pusztán másik síkja, ahol a mindennapi pragmatikai dimenzió problémái kiküszöbölésre kerülnek, hanem inkább a nyelv adásának és egyidejű visszatartásának ott is jelen levő kettősségét erősíti fel. És éppen ez jelent olyan kihívást, amelyben nem kisebb szerep jut a kimondatlannak, sőt ez konstitutív jelentőségűvé lép elő, hiszen ez a nyelv önmegvonása a kijelentések logikájától. Ez a kimondatlan a nyelv permanens érintése vagy közelsége, anélkül, hogy egyértelmű alakra volna hozható. „Ezért – mondja Heidegger – a nyelv nemcsak ott tartja vissza magát, ahol szokványosan beszéljük, hanem ezt a visszatartását az határozza meg, hogy a nyelv eredetével [Herkunft] együtt tartja vissza magát és így megtagadja lényegét a számunkra bejáratott képzetalkotástól.”³¹ „A nyelvet nyelvként szóba hozni” – ez az út nem a nyelv „lényegi szférájához” vezet, hanem a nyelvi önvisszatartásának mozgását keresztezi, ami el is zárja az utat.

Vélhetőleg a beszélés részben csak a kimondatlanhoz való viszonya révén válik mondássá, tehát nem intencionális módon, hanem az „odaígért” (Zugesprochenes) köztességének értelmében. Ezen túl a kimondatlan sosem pusztán „tartalom”, amelyet csupán nem mondtak ki, hanem megvonódásában a „Sage” és az „Aufriß” köztes tartományára, inskripcionalitásra utal, azaz „abba, ami megvonja önmagát”, ezért nem pusztán arra, ami „megvonja magát, hanem sokkal inkább a megvonódásba”.³² Nehéz kérdés, hogy ez a radikális visszatartás mint megvonódás az ígéret móduszából következik-e vagy éppen az attól való megfosztást jelenti? A „Sage” kettős karaktere implicit módon ugyanis itt jelentkezik: „utánamondása” pusztán repetíció is lehet. Különösen érvényes ez arra a mondásra, amely olyasmit akar „szóba hozni, amit eddig még sohasem mondtak”. Az ilyen mondás specifikus módon eredet és feltétel nélküli lévén, bizonyos értelemben csak ígéretként, önmaga ígéretként létezik, amelynek érvényesülésére nincsen garancia. Ez a „hiány” viszont nem egyszerű ki- vagy elmaradást jelent, hanem „Sage” jellegű létmódjának kimondatlan szólítását, de ugyanakkor azon nivellálódását, „nem hiteles” (nem szavatoló, „nicht verbürgt”) ismétlését is (nemcsak tartalmának nem hite-

³⁰ „Csak azáltal vagyunk képesek beszélni egy nyelvet, valamiről értekezni a beszédben, hogy a nyelv a mindennapi beszélésben önmagát *nem* hozza szóba, sokkal inkább visszatartja önmagát.” *I. m.*, 161.

³¹ *I. m.*, 186.

³² Martin HEIDEGGER, *Was heisst Denken?*, Frankfurt a. M., 2002, 11.

les ismétlését, de magát az ismétlést mint hamis tanúzást, ellenszavatolást), amelyről Heidegger a következő passzusban beszél.

Ez a bekezdés tehát a „Sage” deficités megnyilvánulásmódjaival veszi kezdetét, aminek talán mélyebb oka is van a pusztá szóválasztás kontextualizáló mozzanatainál. A „monda” nem szóbeszéd, híresztelés, de még csak nem is az „istenek és hősök mondája”. „Vagy talán: »a kéklő forrás nagybecsű mondája«” (Georg Trakl)? Ezek a kontextualizáló manőverek akár a „monda” mint „a különböző eredet folytán sokféle alakot öltő mondás” inszcenírozásai lehetnek. Nem mások, mint idézetek – érdekes módon itt torlódnak a leginkább a szövegben a különböző eredetű exponált beszédmodok (híresztelés, „monda” mint szájhagyomány, Trakl-idézet, a passzus végén a Jean Paul-idézet). A „monda” az idézés módusában juthat mind a szólító szó megszólaltatásának, szóba való juttatásának összefüggésébe, mind a kiüresítő repetíció kongásába vagy visszhangjába. – Ezzel azonban elébe vágunk Heidegger mondanivalójának, aki itt a „monda” további megnevezését – *megnevezését* („Bezeichnung der Sage”), nem mondjuk „hívását”, mint a „sagen” esetében – veti fel, a mondást mint mutatást értelmező kifejezést bevezetve: ez a „Zeige”, a „mutatás” (253; 237). Már korábban a monda mint mutatás, megjelenni hagyás, láthatóvá és hallhatóvá tétel értelmeződött (252; 236). Ez a mutatás valószínűleg mint feltárás, jelenlétbe emelés, azaz prezentáció fogható fel, mint fel- vagy megmutatás például a megjelenítés, a „vor Augen stellen” értelmében, részben túl az indikációs gesztuson. Ennyiben elkerülhetetlenül figuratív aspektus jellemzi, ami szoros kapcsolatban áll az idézés mozzanatával. Ez a figuráció a „Zeige” azon síkja, amely a hozzá tartozó citációs móduszon keresztül összeköti azt a „Sage” dimenziójával. Ezért a „Zeige” valamiképp a monda módjaira vonatkozik (nem pusztán fenomenális deixist jelent), de úgy, hogy hipotetikusán mindig a „Sage” után jön – utóbbi mindig idézés is, figuratív, ennyiben „Zeige”, de nem azonos vele, tehát egyszerre idézés és idézet(t). A „Zeige” a „Sage” idézése/idézete – mindkét genitivusi értelemben. „Sage” és „Zeige” majdnem kibogozhatatlan összekeveredése a szövegben ettől még persze nem lesz teljességgel átlátható. Mármost viszont feltételezhető, hogy a „Zeige” deixiselméleti értelemben is jelen van a szövegben (lásd például a Jean Paul-féle kifejezést: „szellemi mutatóujj”) és referáló gesztust jelent – azt a mutatást, amely nem lehet pusztán figuratív és citációs folyamatok terméke, noha csak ezek közegében és révén hajtható végre.³³ Éppen mert idézéshez van kötve, nem lehet benne a „Sagé”-ben mint olyanban, hanem egyfajta jelenségként tér vissza abba,³⁴ akár spektrális, kísértő

³³ A „Zeigen”-hez, Heidegger írásának kapcsán is vö. Günter FIGAL, *Gegenständlichkeit, i. m.*, 234–242.

³⁴ „Jean Paul a természet jelenségeit »a szellemi mutatóujjnak« nevezi.” A természet „jelenségeinek” vagy jelenségeinek ilyen antropomorfizálása elég kísérteties-„szellemi” lehet, ha szó szerint vesszük. Vö. Rüdiger Campe retorikatörténeti tanulmányát a „Vor Augen Stellen”-ről – ez szerinte nem tárgyalható kizárólag a metafora kontextusában, hanem Arisztotelész-től kezdődően képzetekre is vonatkozhat (phantasma). Rüdiger CAMPE, *Vor Augen stellen*.

értelemben. A referencia egyszerre van és nincs benne a „monda”-ban. Ugyanis a „monda” mondhatósága mint „Erscheinenlassen” (ezeknek egybe kell esniük) egyszerre alapozhatja meg a „Zeigé”-t annak látszatával, a „Schein” értelmében³⁵ – prezentálás és referálás elkülöníthetősége ezért kérdésessé válik a „Zeige” fogalmában.

Ezekkel a feltételezésekkel azonban elkerülhetetlenül szembekerülünk az írás következő passzusaiival, amelyek a hallást, a nyelv meghallását tárgyazzák. Mielőtt erre kitérnénk, foglaljuk össze, tulajdonképpen miről is beszéltünk eddig, milyen applikációt hajtottunk végre a Heidegger-szöveg eddigi részeivel, különösen az „Aufriß”–„Sage”–„Zeige” eredetiben is kiemelt és hangsúlyozott kölcsönösségével, hármasságával kapcsolatban.

A tézis a maga technikai voltában az lenne, hogy Heidegger „terminológiája” átfordítható egy textuális modellbe, a „szöveg” valamifajta fogalmába. A „Sage” a nyelv mondája a következő passzusok szerint: „a beszédben mint a nyelvre való hallgatásban a hallott mondat mondjuk újra” (255; 238). A monda úgy lesz beszéddé, hogy „utánamondják”, megszólaltatják, azaz idézik. Ugyanakkor referálunk is vele, hiszen „a nyelv [csak annyiban] beszél, amennyiben mond, azaz mutat” (254–255; 238). Az idézés alkalmazással jár együtt, referenciális vetületet kölcsönözve a mondottaknak. Ezért áll fenn a gyanú, hogy ott, ahol Heidegger a „Sagé”-ről beszél, irodalomtudományos értelemben a „szöveg”-nek vagy textualitásnak kellene állnia (noha ez a „szövegfogalom” nem tűnik túl elterjedtnek irodalomtudományi diszkurzusokban). A nyelv beszéde mindig is „Sagé”-be rendeződik, materializáció („Aufriß”), mondhatóság („Zuspruch”, „Heißen”) és jelentés („Zeige”) viszonylatává sűríti önmagát. Csak így képes mondani valamit, ami átvételre, megszólaltatásra van ráutalva, amennyiben maga a beszéd már mindig is a „Sage” meghallásából származik.³⁶ A „Sage” tehát olyan szöveg, illetve textualitás, amely csak akkor válik azzá, ami, amikor olvassák, amikor „útban van a nyelvhez” és szóba hozzák, mintegy odahallgatva közlésigényére, tanúsítva a benne mondottakat. Alapvetően közvetítő vonás a monda sajátja, noha szigorúan véve csak őt magát tapasztalják, illetve mondják, a hozzá való viszony adhat számot egyáltalán a benne közvetítettéről. Ennek a viszonynak korántsem kell tematikusnak lennie, hiszen mindig is a „Sage” mutatására, a „Zeigé”-re irányul az utána-

Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung, in G. NEUMANN (ed.), *Poststrukturalismus*, Stuttgart–Weimar, 1997, 208–225.

³⁵ Ez a problematika előhívhatja a Mörike-vers (*Auf eine Lampe*) elemzése körül Heidegger és Emil Staiger között 1951-ben kibontakozott vitát, amelyben a „Schein” bizonyos értelemben a „Scheinen” fikcionalitásának indexeként merül fel. Vö. *Zu einem Vers von Mörike. Ein Briefwechsel mit Martin Heidegger von Emil Staiger*, in *Aus der Erfahrung des Denkens, i. m.*, 93–109.

³⁶ Vö. egy bejegyzéssel a Herdernek a nyelv eredetéről szóló írását tárgyázó szemináriumból: „Entscheidend: das Wesen des *Lautes* und der *Lautung* gehört zu *Sage*. Schrift, Geschriebenes, Lesbares.” Martin HEIDEGGER, *Vom Wesen der Sprache* (GA 85), 1999, 133.

mondás, a megmutatás jelenti annak motivációját, sőt: az elsajátítás ígérését.³⁷ A nyelv „Zeige” jellege a monda utánamondása révén íródik be. Der Sprache wird durch das Nachsagen der Sage ihr Zeigecharakter eingeschrieben. A „mondát” sosem *mint* mondát mondják újra, hanem mint „megmutató mondát” (257; 241). Nem létezik „monda” „Zeige”, „mutatás” nélkül – nincs szöveg referencia nélkül. Persze ez a megállapítás adott esetben eléggé nyugtalanító implikációkat takarhat, „Sage” és „Zeige” kölcsönösen destruktív viszonyának fényében.

A „Sage” mondásának vagy idézésének megkerülhetetlensége másrészt nem pusztán a „Zeige” motivációjából adódott, hanem – mint idézés – a „monda” beíródásából a nyelvi létezés vázlatába/feltörésébe, vagyis az „Aufriß”-be. Ezt „hálózakként” be [durchzogen ist] a mondás és a mondott módjai”, ahol a „durchzogen”-ben lévő „Ziehen” – a „vonás” igei értelemben – a „mondát” az „Aufriß”-be vonja bele.³⁸ Azt lehet mondani, a „monda” textuális alapja, textualitása maga az „Aufriß”. Ennek mint inskripciónak a mintázata – ha van neki – ebben a „Durchziehen”-ben feltételezhető, nem pedig külön létként. A mondás és mondott módjai nem pusztán választható diszpozíciók, hanem olyan pályák, amelyek átszelik (durchziehen) a „monda” és nem érzéki alapja, az „Aufriß” közötti nem térbeli tartományt. Ami azt jelenti, hogy a „monda” mondhatósága ezektől függ, noha ezek meg is vonják magukat, amennyiben nem állnak rendelkezésre – hanem csak akkor nyilvánulnak meg, amikor a „Sprechen” a „(Zu)Sage” diktátumának külsővé válását inszcenírozta, az „utánamondás” módusában, aminek közege a „monda”. Ez a „Ziehen”, illetve „Durchziehen” maga is vonás, azaz véset, olyan vonása a „mondának”, amely azt az „Aufriß” felé vonja, láthatatlan jel, amely minden idézetbe beíródik – bizonyos értelemben az idézés lehetetlenségére utalván. Másrészt az „Aufriß” nevének – nem magának az „Aufriß”-nek a – beírása mindig is „mondának” tartható, mivel a „Heißen”, hívás felől érkezik, így a „név” bizonyos értelemben annak aláírása.

Az „Aufriß” mint olyan nem tapasztalható, inkább hiány vagy hiátus magában a nyelvben, ezért is utalja rá magát a nyelv a performatív dimenzióra az „Entbinden” kettős értelmében. Emlékezzünk, hogy a nyelv „fonadékát” is az oldva világra juttató pánt „húzta át” („durchziehen”) (243; 225). Ez az áthúzás mint performatív mozzanat vonás, odarántás is lehet (Reißen), nem tiszta prezencia, hanem bevonás a „Riß”-be – a külsővé válás értelmében. A „performancia” mint nyelvpragmatikai kategória ezért nem alkalmas arra – a performativitáselméletek bur-

³⁷ A szövegben később előkerülő „Eignen”, a „sajáttá tevés” kapcsolatba hozható ezzel. A gondolatmenet jelen részéhez vö. Figal kritikus megjegyzését: „Heidegger az önmegmutatókozás lehetőségét a nyelv felől gondolja el, ám nem gondolja meg a mutatás lehetőségét”. Günter FIGAL, *Gegenständlichkeit, i. m.*, 241. Amit ő a nyelv dimenzionális-textuális létmódjáról mond, azt jelen dolgozat részben technikaibb szótár segítségével (pl. citációs tér, referencialitás) fogalmazza meg.

³⁸ A „Ziehen” és a „Reißen” összekapcsolhatóságáról Heideggernél vö. Jacques DERRIDA, *Der Entzug der Metapher, i. m.*, 226.

jánzó sokasága ellenére –, hogy leváltson problematikussá vált fogalmakat (mint világnézet, megértés, jelentés, értelem stb.) és új identifikációs alapot szolgáltatson. Az „Entbinden” mint felmentés ezzel szemben azt jelenti, hogy a nyelv éppen ek-szisztens megnyílásában („Entbinden” mint világra juttatás) „felmentésre” utalja rá magát, amely ugyanakkor a szólító szóra (ezen megnyílás „Zuspruch”-jára vagy még inkább erre *mint* megnyílásra) fülel. A „monda” ezen felmentés figurációjaként is felfogható. Azon „olvasás” figurációjaként, amely nem önmagától hajtja végre a felmentés műveletét, hanem amely olvasás számára a „Zuspruch” kölcsönözte vagy helyezte letétbe a mondat mint *szöveget*.

A külsővé válás tehát a mondás módjának vonása és megvonódása egyszerre – ez csak a kimondatlanból – a nem visszaigazolható „Zuspruch” értelmében – érkezhethet, a kimondatlannak a mondottat átszelő vonásaként, azaz nem valamely előzetesen létező entitás formájában. Ugyanakkor a mondás módja külsővé vált formájában éppen idézhetővé lesz – mint ahogy az aláírás is ismételhető –, így távolítva el a „mondában” elhangzó szólító szótól, a „Zuspruch”-tól. Magának a mondás módjának ilyen külsővé válása létesíti az ismételhetőséget, az ismétlés látszatát.

Mindez azt jelenti a „Zeige” vonatkozásában, hogy ha a kimondatlan csak a mondottban adódhat, nem attól független adottságként, úgy ezzel párhuzamosan mindenfajta mutató csak a „Sage” ismétlésében, figurációként kínálkozhat a beszélés számára. Ahogy „az eddig nem mondott” mondása sem kijelentés, hanem a „Zuspruch” diktátumának idézése. Éppen eme diktátumjelleg következtében válik a „Sage” a „Zuspruch”, illetve tágabban az „Aufriß” egyfajta szkriptumává. A „Sage” textuális-közvetítő státusa abból származik, hogy képletesen szólva „Aufriß”, illetve „Zuspruch” és „Zeige” között helyezkedik el, átmenetként, közvetítésként szolgálva inskripcionalitás és referencialitás között. Maga is a diktátum, a „Zuspruch” végrehajtása és beírása, nem valamifajta csatorna. Ezért tartható a „Sage” „szöveg”-nek, nem annyira formális-grammatizációs okokból. Ha a „monda” a szólító szó transzkripcióját hajtja végre, úgy ezt ugyanakkor a „Zeige” számára fennálló programként vagy annak programozásaként teszi (alighanem azon okból, hogy a „Zeige” sosem programozható maradéktalanul). Ezen program végbevitelére vagy beindítására az utánamondásban valósul meg.

Ezzel „Sagen” és „Nachsagen” kettősségében bonyodalmak elé nézhetünk, sőt a fenti összefüggések alapját éppen kettejük elkülöníthetőségének kétségessége adja. Ezt Heidegger sejtetőleg nagyon is érzékeli, erre válaszol a „hallás”, illetve a nyelv „beszédének” univerzalizálásával. Ezt megelőzi a „Zeigen” mozzanatának kiterjesztése mindenfajta jelszerűség megalapozásává. Ez csak úgy történhet, ha a mutató önmegmutatkozássá („Sichzeigen”) módosul, ami elébe megy a „mondásunk révén” végbemenő megmutatásnak. Az önmegmutatás mindezekben is túl elsősorban „megmutatkozni hagyás” (Sichzeigenlassen), ami kondicionálja a mutatót mint valamire való utalást. Eredendő feltártság jellemzi tehát azt a területet („Bereich”), amelyre vagy amelyben egyáltalán mutatni lehet. Ezt az összefüggést nem is nagyon érdemes vitatni, inkább arra lehet utalni, hogy ezt *nyelvi* összefüggésként szemügyre véve némileg eltérő helyzet állhat elő. Ugyanis a

„Sichzeigenlassen” fogalma nem nélkülöz némi aporetikus vonást, amennyiben a „Lassen” értelmében vett „hagyás” (például a „Gelassenheit” módján) éppen nem lehet „mutatás” mint cselekvés. A „mutatás” viszont mégiscsak referenciális attitűd terméke, illetve módja, aminek másrészt (figurális módon) prezentálnia kell magát, amennyiben a deiktikus viszonylat mindig más és más aktualizációt enged, illetve kíván meg. Így a „mutatás” figuratív és referenciális komponensei szétválaszthatatlanul összefonódnak, ami alapvetően „Sagen”, illetve „Sichsagenlassen” és „Nachsagen” citációs elkülöníthetlenségéből származik. Mit is mond erről Heidegger?

A hallás tematizációjában nyilvánvalóvá lesz, hogy ez nem választható el a beszéléstől, sőt utóbbi „önmagánál fogva hallás. Meghallása a nyelvnek, amelyet beszélünk” (254; 237). Ez a viszonylat a lehető legnagyobb mértékben különbözik például a nyelvi kompetencia elméleteiben posztulált lingvisztikai alapvetéstől. Nem nyelvi állományok – mégoly „pragmatikai” – tudásáról van szó, nem a nyelv mint állomány használatáról, hanem a „monda” meghallásáról. A beszélés nem a nyelvvel mint olyannal szembesül vagy áll kapcsolatban, nem is annak különböző szintjeivel vagy régióival, hanem csakis a „monda” módján létező nyelvvel. Ezért a nyelvhez vezető út csak a mondához való eljutás lehet. A beszélés létesítője (das Wesende) a mondás, így állíthatja Heidegger: „nem egyszerűen beszéljük a nyelvet; abból beszélünk” (254; 238). Ez az összefüggés viszont erőteljesen implikálja a beszélés mint mondás beszélők általi végrehajthatóságát – éppen mert a hallás mindig mondás is, nemcsak passzív meghallás. Miután a mutatás dimenzióját még egyszer összefoglalta (a „mindenkori jelenlevő” megjelenítéséről és homályba borításáról),³⁹ Heidegger így válaszol erre: úgy hallgatunk a nyelvre, „hogy mondáját mondani hagyjuk önmagunk számára” (255; 238). Továbbá: „a hallás nem más, mint a minden meghallást [Vernehmen] és képzetalkotást már egybetartó *mondani hagyás* [*Sichsagenlassen*]. A beszédben mint a nyelvre való hallgatásban a meghallott mondat mondjuk újra [*nachsagen*]”. A két mondat közvetlen kapcsolódása mintha azt sugallná, hogy ezek között töretlen folytonosság uralkodik. Ugyan a „mondani hagyás” éppen nem pusztá felkínálkozás a nyelv beszéde számára, hanem annak végrehajtása is egyúttal, mégis az „*utánamondás*” idézetszerűsége differenciát is ékel „mondani hagyás” és „*utánamondás*” közé. Ennek implikációi messzemenőbbek lehetnek annál, hogysem maradéktalanul fent lehessen tartani egyrészt a nyelv meghallásának kizárólagosságát, illetve azt, hogy a „monda”-nak csak a hallottság lehet a létmódja. Például a „kimondatlan” megvonódásának többszöri kiemelése szembekerülhet a hallás-hallottság hangsúlyozásával.

Még inkább az lehet meggondolkoztató, hogy vannak-e garanciák „*utánamondás*” és „mondani hagyás” egybeesésére vagy töretlen kapcsolatára. A „mondani hagyás” („*Sichsagenlassen*”) a „*Zuspruch*” nyomát jelenti a beszélésben, amely nyom

³⁹ Az „*erscheinen und verscheinen*” kifejezések összekapcsolása szintén konnotálhat bizonyos kísértetszerű vonásokat a „mindenkori jelenlevő”-re vonatkoztatva.

azonban sosem lehet azonos az utánamondással és ezt nem is irányíthatja maradéktalanul. Törésnek kell lennie közöttük, ha az utánamondás nem akar átbilleneni a pusztá repetícióba. Ha bármiféle ráhallgatás már eleve bizalmat, hitelt kell hogy kölcsönözzön a meghallgatandónak (a „Lassen” mint jóváhagyás erre vonatkozik)⁴⁰ – amelynek beszéde ezen feltételezettség függvényében sosem „beszéd”, még kevésbé „néma hang” (255; 238), hanem alapvetően ígéret⁴¹ –, akkor ennek beszéde maga is ki van szolgáltatva az utánamondás mint ellenjegyzés előre nem látható hatásainak. Ahhoz, hogy az *utánamondás* létrejöhessen, ezt a bizalmat kell mozgósítania, aminek feltételei nem adhatók meg („die Sprache verspricht”). Mint *utánamondás* viszont még a bizalom és hitel fenntartása esetében is felülírhatja a meghallgatandó (potenciális) beszédét, például a kimondatlan kimondásával, így annak akarva-akaratlan hamis tanújává lehet („die Sprache verspricht sich”). Ez a kettősség valamiképp konstitutív, kiiktathatatlan mozzanata a nyelvnek mint „Sage” és „Zeige” együttesének. A nyelv azért „verspricht (sich)”, mert szigorúan véve csak utánamondott formában létezik vagy legalábbis szólal meg.⁴² „Meghallása a nyelvnek, amit beszélünk” – ez a megfogalmazás a heideggeri kontextust tekintve nem mentes némi ambivalenciától vagy eldöntetlenségtől: *a beszéd előtti nyelv (a „csend”) vagy a beszédben manifesztálódó nyelv „meghallásáról” van-e mármost szó?* Az írás nyelvelméleti problematikájának kibontása ettől a kérdéstől függ, pontosabban ezen alternatívában lehetséges csak – a „csend” posztulálása mint a „kimondatlan” összegyűjtésének ekvivalense egyfelől és a beszéd eredendő ismétlésjellege (ti. hogy ez nemcsak valamit ismétel, hanem elsősorban ismétlés a létmódja) másfelől alkotják azon kettősséget, amely Heidegger írásának immanens vitáját jelenti.

Feltételezhető, hogy a tanulmányban a hallás mondhatni fundamentálonológiai egyeduralma nem önmagában, hanem a nyelv beszédével, annak is elsősorban monologikus voltával összefüggésben tételezhető. Sőt nem egyszerűen az önmagában vett nyelv monológia, hanem meghallás és utánamondás identikussága jelenti ezt a monologicitást – a hallás közvetítésében. (Mindez csak a „Sage” dimen-

⁴⁰ Heidegger ezt explicite meg is fogalmazza, a monda újramondását követő mondatban: „Hagyjuk, hogy néma hangja elérjen minket; miközben a nekünk fenntartott hangot kérjük, felé hatolva hívjuk őt” (255; 238, kiemelés tőlem – L. Cs.).

⁴¹ Paul de Man híres Heidegger-átfogalmazása – „die Sprache verspricht (sich)” – ismeretesen erre fut ki (*Az olvasás allegóriái*, Szeged, 1999, 372).

⁴² Ezeket az összefüggéseket Heidegger nagyon is reflektálta: „Ekképpen kényszerül a nyelv arra, hogy magát állandóan egy maga nemzette látszatba [Schein] állítsa és ezzel legsajátabbját – az igazi mondást – veszélyeztesse”. Martin HEIDEGGER, *Magyarázatok Hölderlin költészetéhez*, Debrecen, 1998, 40 (Uő, *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*, i. m., 37). Illetve már korábban, az első Hölderlin-előadásban: „a lényegi szó mondása önmagában azt jelenti, hogy ezt a szót már ki is szolgáltatják a félremagyarázás, a visszaélés és a megtévesztés szférájának, kibocsátva ezt meghatározása legközvetlenebb ellentétes kihatásának veszélyességébe”. *Hölderlins Hymnen Germanien und Der Rhein* (GA 39), Frankfurt a. M., 1980, 63.

ziójában történhet.) Ez a tautologikusság különös, kettős helyzetbe hozza a hallás és monológ egybeesésének gondolatalakzatát, amennyiben ez defenzív jellegű is lehet, a „Zeige” maradéktalan inkorporációjával a referencia szubverzív hatásait igyekezvén kiküszöbölni. Ezt a lépést, mint mondtuk, mondás (hallás) és utána-mondás identikus létének posztulálása feltételezte. A monológlet feltevésének egyszerre hivatott biztosítania a hallás primátusát és a „Zeige” integrációját. Itt talán nem utasítható el teljességgel azon bizonyosan „túlságosan félelemkeltő”⁴³ kérdés, hogy milyen vonzata is lehet egy abszolút, mindenfajta entitást inkorporáló vagy éppenséggel termelő monológnak? Feltételezhető, hogy ez valamifajta gépszerűséget konnotál? Ha Novalis a nyelv „csakis önmagával törődő” magatartásáról beszélt, ez még mindig elhelyezhető volt antropomorf összefüggésben (amennyiben olyan lényt feltételezett, amelyhez adott magatartás rendelhető, még ha ez önnönmagára irányult is) – addig Heidegger elgondolása a nyelv magányos beszédéről viszont semmiképpen nem nevezhető antropomorfizmusnak, hiszen nála a nyelv nem egyéb, mint ez a monológ, annak történése. Ez a nyelv viszont így óhatatlanul gépszerű vonást ölt magára, ami elképzelhetetlen lenne az 1800 körüli kontextusban⁴⁴ – akár összefüggésbe kerülve azzal, amit Heidegger a „Ge-Stell” fogalmával írt körül (*Az út a nyelvhez*ben is, 263; 247). Lehetséges lenne, hogy „a technikára irányuló kérdést” legmélyebben mérlegelő gondolkodó sem lett volna ment a technikai diszpozitívum hatásától? Ennek a kérdésnek itt nyitva kell maradnia. – Akárhogy is, a nyelv monológjának gondolatalakzata a „Zeige” véletlenszerűségétől, megszakító, cezúrszerű effektusától mentesíti a nyelvet, másrészt ennek úgymond az lesz az ára, hogy az utána- vagy újramondás éppen a tulajdonképpen meghallás külsőlegessé tévő iterációját végzi el. A „Nachsagen” citacionalitásból fakadó önállósulása magával hozhatja annak monológjellegét – azaz, éppen a meghallásra, a szólító szóra ráutalt utána-mondás válhat a leginkább üres repetícióvá, gépszerű monológgá. Ennek külsőlegessége kioltja a „Zeige” referáló gesztusát, a deixist – ezzel magát a „Sagen” funkcióját, annak meghallásra és dialogizmusra alapozott létmódját. Olyan nem irányítható program, egyfajta „Ge-Stell”, amelynek kontingenciája ugyanakkor előre nem látható „Zeigé”-ket hozhat felszínre – ebben az értelemben például Kleist megfontolásai „a gondolatok kialakulásáról a beszéd közben” alighanem egy lépéssel túl vannak Novalis feltevésén, illetve azokat gondolják tovább. A nyelv monologikus, csak „önmagával törődő” jellegének belátása mondhatni szükségszerűen vezet annak vélelmezéséhez, hogy adott esetben a Heidegger-féle viszony meg is fordulhat: a

⁴³ Derrida kifejezése, vö. Jacques DERRIDA, *Heideggers Obr, i. m.*, 482.

⁴⁴ Emlékeztet, hogy Saussure is a nyelvet egy ponton géphez hasonlítja, *A nyelv mechanizmusa* című fejezetben: „A nyelvben minden különbségeken múlik, de ugyanúgy csoportokon is. Ez a mechanizmus, amely egymást követő elemek játékára épül, egy olyan gép működéséhez hasonlít, amelynek a részei – noha egyetlen dimenzióon belül rendeződnek el – hatást gyakorolnak egymásra.” Ferdinand de SAUSSURE, *Bevezetés az általános nyelvészetbe*, Bp., 1997, 146–147.

mondás idézi elő vagy legalábbis előzi meg a hallást mint annak „megértését” vagy figurációját. Itt azonban éppen a mondás referencializálhatóságának a halláshoz való véletlenszerű, kontingens viszonya tárul fel – korántsem arról van tehát szó, mintha hallás és mondás viszonyát egyszerűen megfordítanánk és továbbra is összetartozásukat („Zugehörigkeit”) posztulálnánk. Inkább arról, hogy a mondás fikcionális egyúttal (nem egyszerűen „hangtalan”), intencionalitása felől nem hozható döntés, mint ahogy deiktikus-referenciális aspektusa felől sem. (Ennyiben nem mást tartunk problematikusnak, mint a referencialitás körbehatárolását és alávetését egy előzetesen rögzített nyelvi diszpozíciónak.)

Ez lehet az a mozzanat, amikor a „Sage” „Zeichen”-né válik és előáll az a konstelláció, amelyről a *Was heisst Denken?* első előadásában, Hölderlin híres sorának („Ein Zeichen sind wir, deutungslos”) magyarázatánál értesülünk: „azt, ami lényege szerint mutat, jelnek nevezzük. Az önmagát megvonóba való utalásban/vonásban [Zug] az ember: jel. Mivel azonban ez a jel az önmagát megvonóba mutat, úgy nem annyira arra utal, ami megvonja magát, sokkal inkább a megvonódásba. A jel értelmezés nélkül marad”.⁴⁵ A „Sage” tehát „Zeige” nélkül – ez magának a „Sagé”-nek megvonódását, radikális felejtését, jelentését és deiktikáját vesztett mnemotópiává való változását jelenti. Itt a „monda” nem fordítható át maradéktalanul „beszélésünk nyelvébe”, inkompatibilis ezzel mint az artikuláció elvével – és feltárul mindenfajta „Zeige”-aspektusának utólagos, idézetszerű jellege. Ez a mondás módjának legradikálisabb külsővé válása, a „Sage” eredetnélküliségének megnyilvánulása,⁴⁶ amire éppen idézetszerű, „utánamondott” karaktere indítja. Olyan materiális diktátum ismétlése, ami nem adódik előtte, hanem csak önnön ismétlésjellegében tétélezhető. A „monda” eme véletlenszerűsége bizonyos értelemben az „Auf-riß” megnyílása, ami éppen nem ennek feltárlásába torkollik (mintha az „Zeige” lenne), hanem differens materialitásának előjövételébe – ez lehet például a felejtés, amely éppen az utánamondás móduszára, annak kiüresítésére vonatkozik. Sőt, elképzelhető, hogy az újra- vagy utánamondásnak bizonyos értelemben mindig már el is kellett felejtene a mondat vagy a mondandót, hogy azt egyáltalán mondani tudja. A „Sage” fikcionalitása mindenképpen nem önmagában, hanem a „Nachsagen” következtében, a diktátumban és diktátumként adódó ismétlésnek betudhatóan kerül felszínre.

Nem állítható, hogy Heidegger nem tud minderről. Talán valószínűsíthető azonban, hogy nyelvkoncepcióját részben mintegy ezek ellenében dolgozza ki, ahogy azt a soron következő passzus tanúsíthatja. Ezért a jelen eszmefuttatásban megkísérelt, vélhetőleg nem teljesen erőszakmentes applikáció – „Aufriß”, „Sage” és „Zeige” hármasságának textuális modellként való értelmezése – reményei sze-

⁴⁵ *Was heisst Denken?*, i. m., 11. Ehhez a passzushoz vö. Jacques DERRIDA, *Heideggers Hand, Uő, Geschlecht (Heidegger)*, Wien, 1988, 54–57.

⁴⁶ A különös, nem könnyen értelmezhető utalás a „monda” „valamikor mondott, mostanáig azonban kimondatlan” jellegére talán ezzel lehet kapcsolatban.

rint nem pusztán egy másik fogalmiságba történő átfordítást jelent, hanem annak lehetőségét, hogy feltárja *Az út a nyelvhez* bizonyos apóriáit. Heidegger itt még az *Unterwegs zur Sprache* kötet egészét tekintve is a legtovább megy a nyelvnek nevezett összefüggés értelmezésében, mintegy ezen írásba próbálja sűríteni mindazt, amit tud a nyelvről – és ez vezet annak némileg problematikus arculatához. – A következő bekezdés tehát mintegy a szövegben látens módon jelen levő, fent kiemelni próbált nehézségekre válaszol, pontosan ezek ellenében fogalmazva meg a hallást („hören”) mint a mondába való beletartozást („gehören”).⁴⁷ „A monda csakis a hozzá tartozókat részesíti a nyelv meghallásában és ily módon a beszédben” (255; 238–239). Ez az összefüggés adja (er-geben) még a „mondani hagyás”-ban munkáló „hagyást” is: a mondába való beletartozás lenne a „Lassen”-ben elkerülhetetlenül implikált, pontosabban: azt feltételező bizalom, hitel vagy ellenjegyzés mozzanatainak instanciája, sőt autorizálása? A megtartó részesítés („gewähren”) mint emlékezet a „Sage” elsajátításának lehet a garanciája, amelyet azonban különféle „Riß”-ek veszélyeztetnek. Másrészt ha a „Lassen” visszautal a „Sichzeigenlassen”-re, továbbá a „beletartozás” függvényében maga is autoritásfüggő, úgy az idézett mondatok látenszen a „Zeige” státusát is megerősíthetik, noha Heidegger itt látszólag egészen más dolgokról beszél. Mégis, csak a „Zeige” referenciális biztosító felől lehet stabilizálni végső soron a „mondába” való beletartozás autoritását.

A „Sage” „Nachsagen” következtében előálló repetitív-materiális jellege ugyanis mondás és utánamondás különbségének effektusa. Ez a differencia már mindig is ott munkál magában az utánamondás végrehajtásában. A mondott effektust viszont az eredendő hallás nem tartalmazhatja mint olyant – ez magán a „Sage” konstellációján hagy hátra nyomokat. Ha a „Nachsagen” mindig is kiüresítheti a „Sage” mondását, úgy valamiképp feláldozza azt. Ez nem feltétlenül valamiféle – például parodizáló – intencionalitásból ered, hanem abból, hogy az „utánamondás” maga is – külön – *nyelv*, amelynek differenciája a mondához nem formális különbség, hanem maga is jelentések termelője vagy hordozója lehet. Mint ahogy a Heidegger által elvetett „metanyelvi” pozíció kísértését sem engedi kizárni. Ezért felmerül a kérdés, hogy a „Sage” ebben a differenciában implikált feláldozása vagy áldozata nem szükséges-e valamiképp a „Sage” tulajdonképpeni megtapasztalásához?⁴⁸ Ha igaz a fentiek értelmében, hogy valamiképp mindig már az utánamondás felől is

⁴⁷ Az írás több későbbi passzusában ismétlődik a mondába való beletartozás megerősítése, vö. 257. 265–266. A magyar fordításban: 240. 250. Már a *Lét és időből* ismert a „Hören” és „zugehörig” kettőssége, vö. *Sein und Zeit, i. m.*, 163, magyar kiad. A „bele-” vagy „hozzátartozás”-ról és összefüggéséről pl. a „Versammlung” „logocentrikus” gondolatával vö. Jacques DERRIDA, *Heideggers Obr, i. m.*, 450. Itt utal Heidegger *Logos* című Hérakleitosz-tanulmányára, amely „hallás” és „odatartozás” egységét a legszorosabban tételezi (vö. *Vorträge und Aufsätze, i. m.*, 207–208).

⁴⁸ Ezt a kérdést részben eltérő kontextusban DERRIDA fogalmazta meg, vö. *Heideggers Obr, i. m.*, 487.

hallunk – mi mást jelenthetne a „beletartozás” a monda eseményébe, ha nem ezt („nemcsak beszéljük *a* nyelvet, *abból* beszélünk”), ami persze elkerülhetetlenül a monda megkettőződésével jár?⁴⁹ –, azon utánamondás felől, ami „a mondás módjait” jelenti (nem feltétlenül vagy nem pusztán azok pragmatikai, morfológiai, „műfaji” stb. vonatkozásait, hanem) mint kívülre kerülést – ha igaz mindez, akkor azt lehet mondani, hogy a „Zeige” bizonyos értelemben ez az externalizáció, ennek függvénye, ugyanakkor viszont a „Sage” elsajátításának ígérete. Csak ebben a külsővé válásban tárul fel a „Zeige” mint referencia – ez viszont már mindig is a „Sage” feláldozását, áldozatát (mindkét birtokviszony értelmében) hozza magával. A „Zeige” eszerint azon maradék, amely ebben az áldozatban termelődik vagy benne hátramarad. Ezért nem lehet a hallás diktátumának terméke, annak inherens velejárója. Derrida szerint ezen áldozati struktúra érzékelése „többet igényel egy fölnel – többet csak egy és többet egy fölnel”.⁵⁰

Ez akkor is valószínűsíthető, ha a (meg)hallás preferálásának – éppen nyelvről lévén szó – Heideggernél amúgy nem kellene különösebb legitimálásra szorulnia. Itt nem csak abban az értelemben, hogy a hallásnak alighanem – ellentétben a látással – természetében rejlik integratív fogalommá való kinevezése.⁵¹ A belső,

⁴⁹ A „beletartozás” a mondába felelős azért, hogy „képtelenek vagyunk a nyelvi létezését áttekinteni”, „hogy nem lehetünk a nyelvi létezés tudásának birtokában” (265–266; 250). Fontos azonban arra utalni, hogy ez nem eredhet kizárólag a nyelv monologikus autoritásából, „auto-heterológijából” (Jacques DERRIDA, *Heideggers Ohr, i. m.*, 482), abból, hogy „egyedül a nyelv az, ami voltaképpen beszél” (250). „Die Sprache *allein* ist es, die eigentlich spricht” (265): a mondat ugyanakkor más vagy több füllel is hallható, amennyiben az „eigentlich sprechen” – mégiscsak? – a metaforamentes, „tulajdonképpen” nyelvet jelentené. Ehhez a nyelv „magányossága” szükségeltetik, ami „az egymáshoz tartozók egyesítőjében rejlik ugyanaz” („das Selbe im Einigen des Zueinandergehörenden”), azaz egyszerre „egyesítő” és „egymáshoz tartozni” engedő, sőt végső soron – a Derrida által feltárt tautologikus logika értelmében – az „összetartozás” egyesítője. Nyelvpragmatikai vagy performatív értelemben ez azt a – nyelvben alighanem lehetetlen – konstellációt jelentené, hogy az, aminek *nevében* a diszkurzus megszólal, egybeesik magával a *mondás* ígéretével (ennek alapja az, hogy minden beszédaktus vagy szöveg nem csak azt ígéri, hogy mond valamit, hanem azt is, hogy valaki vagy valami *nevében* teszi ezt). A „Nachsagen”-ben viszont a nyelv mindig már „uneigentlich”, átvitt módon is beszél (vö. a de Man-féle „verspricht sich”, ’elszólja magát’), megkettőzi, sőt fikcionalizálja önnön formája és végbevitelével által „a nyelv” bármifajta „beszédét”. Ez idézi elő és foglalja magában a nyelvi létezés áttekintésének lehetetlenségét. (A *Logos*-tanulmány „eigentliches Hören”-ről beszél, *i. m.*, 208, ami a „fülelő odatartozásban” lehetséges, ahol a „horchames Gehören” kifejezésbe a „gehorsam”, az „engedelmes” vagy „engedelmesség” is belehallható. A „Hören” mint „Gehören” bizonyos értelemben egy rejtett imperatívus autoritásán is alapulhat.)

⁵⁰ Jacques DERRIDA, *Heideggers Ohr, i. m.*, 491. A „Zeige” meglehetősen ambivalens útjelző (Wegmarke) a nyelvhez vezető úton, nem lehet róla bizonyosan tudni, vajon a helyes irányba mutat-e.

⁵¹ Hiszen a hallás bármilyen akusztikai történést érzékel, ami hallótávolságon belül van – a látás viszont perspektivikus odaforduláshoz van kötve.

hallott hang valamiképp már mindig mondás is, ezért hallucinatorikus effektus is lehet – ahol belső és külső nem feltétlenül különböztethetők meg, egyszóval a hallás létmódja nem determinálható. Ennyiben a hallás abszolutizálása például a saussure-i horizontból remotivációs törekvésként is értelmeződhet, a nyelvi önkényesség ellenében. Mindezt most nem különösebben bolygatva mégis megfontolandó, hogy vajon nincs-e valamifajta mégoly indirekt történeti előzménye vagy előfeltétele a hallás heideggeri kiemelésének – nyelvelméleti értelemben. Ebben a nézetben alighanem a beszéd totalitását előtérbe állító humboldti gondolatokra kell utalni, ami röviden a beszéd (auto)poietikus történéseben időző bennlélet jelenti („a megjelölendő gondolat egészére” figyelmezve), ami a lehető legtávolabb áll tárgyak egyes szavak általi megjelölésétől. Sőt, még csak nem is annyira a gondolatok gondolását, hanem *mondását* jelenti – ezért találhatóbb lehet a gondolatok meghallásáról, mint kognitív előállításukról (reflexív aktusban) beszélni. Humboldt: „A valóságban a beszédet [Rede] nem öt megelőző szavakból rakják össze, hanem fordítva, a szavak származnak [hervorgehen] a beszéd egészéből”.⁵² A mondás eseményének ez a totalitása mintegy közvetett összefüggésben lehet a hallás mozzanatával, amennyiben „a mindenkor szükséges szó eltéveszthetetlen jelenléte a beszédben [Rede] bizonyosan nem pusztán az emlékezet műve”.⁵³ A beszédben nem egyes szavakat használunk, mintegy „referálva” velük, hanem ezek csak a mondás összefüggésében adódnak vagy maradnak el. Nem véletlen ugyanakkor, hogy Humboldt nál mindez emfaticusan a beszéléshez, a mindenkori beszédeseményhez kötődik, számára a meghallás legalább annyira ennek alakzata, mint fordítva (a meghallás szituálását a beszéd kontextusában Heidegger alighanem figurációnak tartaná, mondván például, ha nem tudunk is róla, akkor is hallottuk a nyelvet, illetve a nyelvet hallottuk). Ez végső soron már idézett nyelvfilozófiai alaptételével áll összefüggésben – „a nyelv csak az individuumban kapja meg végső meghatározottságát [Bestimmung]” –, amely a nyelv szingularitását egyszerre próbálja meggondolni a beszélés annak való kiszolgáltatottsága és szabadsága felől. Máshol, az „individuum bizonyos játékteréről” beszélve az individuális nyelvi megnyilatkozás előreláthatatlanságát, diszkontinuus karakterét írja körül: „Mindenhon, ahol a szabadság a végesség korlátain belül mozog, létezik ugyan a számára a hatás pillanatában idegen, jóllehet meghatározó befolyások sora, mégis képes – a derült éterből érkező villámcsapás gyanánt – hirtelen kilépni ezekből és

⁵² *Einleitung zum Kawi-Werk, i. m.*, 68. Vö. a *Lét és idő* nyelv-paragrafusának (amely ugyancsak hivatkozik Humboldtra) egyik emlékezetes mondatával: „a jelentések szavakban öltenek testet. Nem pedig a szavakat látjuk el jelentéssel”. Vö. Saussure: „De hangsúlyozni kell az *egység* terminust. Másként [...] azt hisszük, hogy vannak szavak, amelyek egységként léteznek és amelyekhez hozzáadódik egy jelentés. Eppen ellenkezőleg, a jelentés az, amely elhátárolja a szavakat a gondolkodásban”. Ferdinand de SAUSSURE, *Bevezetés az általános nyelvészetbe, i. m.*, 325.

⁵³ Wilhelm von HUMBOLDT, *i. m.*, 99.

autonómmá válnia [selbstbestimmend werden].”⁵⁴ De leginkább azt kell itt hangsúlyozni, hogy számára a beszéd totalitása nemcsak a mindenkori beszélés poietikus jellegét, hanem ennek a nyelvbe, annak „szövedékébe” való beágyazottságát is jelenti, ahogy azt már a szó „eltéveszthetetlen jelenlétének” nem emlékezetfüggő létmódja is jelezheti.⁵⁵

Mindezek ellenére a „Sage” középpontba állítása Heideggernél ugyanakkor nem pusztán a nyelv monologikus jellegének vagy az általában vett logocentrizmusnak az effektusa, annak alátámasztása. Még kevésbé értelmezhető ez valamely kommunikatív modell alapján. Mindenesetre sem az „Aufriß”-ról nem lehetne „tudni”, sem a „Zeige” nem mutatkozhatna meg a „Sage” nélkül. A „Sage” köti össze a nyelvet a beszéléssel, „hozza szóba” a nyelvet mint nyelvet, noha ez, mint láttuk, egyáltalán nem garantált folytonosság, sőt nem is folytonosság, még ha Heidegger néhol ezt is sugallja. Sokkal inkább megszakításhoz mint eseményhez kötött, a „Zusage” vagy „Zuspruch” szólításához – és valóban, az írás következő része az „Ereignis”, a „sajátot adó esemény” mozzanatának szenteli magát. Ennek tárgyalása előtt azonban mintegy összefoglalóan érdemes felvillantani a „Sage” bizonyos értelemben középponti jelentőségét vagy szerepét: *mivel a „Zuspruch”-hoz mint beszédaktushoz nincs hozzáférésünk (mivel rá válaszolva öbelőle beszélünk, nem őt magát mondjuk), a rá adott válaszunk – a nyelvtől kapott és a nyelvnek adott „Zusage”*⁵⁶ – *már mindig is a „Sage” dimenziójában történhet csak meg vagy maradhat el.* A „Zuspruch”-nak mint olyannak nem lehet bizalmat adományozni, ezt csak a „Sage”-nek lehet – ami viszont eredendően annak „mondása”

⁵⁴ Wilhelm von HUMBOLDT, *Grundzüge des allgemeinen Sprachtypus, i. m.*, 398. Vö. még az „áramutés” metaforájával, *i. m.*, 419. Ezt a diszkontinuitást hangsúlyozza pl. Hans-Jost FREY is Humboldt nyelvfelfogása kapcsán, vö. *Die Autorität der Sprache*, Lana–Wien–Zürich, 1999, 138.

⁵⁵ Humboldt ezzel elébe megy mind Heidegger „Geflecht”-fogalmának, mind Figal „Textur”-kifejezésének (*i. m.*, 239): „A nyelvet egy óriási szövedékhez [Gewebe] hasonlíthatjuk, amelyben minden rész többé-kevésbé világosan felismerhető összefüggésben áll a másik részszel és mindegyik az egészszel. Az ember a beszélésben, bármilyen kapcsolatokból induljon is ki, mindig csak egy elkülönített részét érinti ennek a szövedéknek, ezt azonban ösztönösen mindig oly mód teszi, mintha számára egyszerre volnának jelen az összes részek, amelyekkel minden egyes résznek szükségszerűen egybe kell vágnia”. *Einleitung zum Kawi-Werk, i. m.*, 65. Ezen a ponton elmondható, hogy Figal nem kevésbé igazságtalanul jár el Humboldt nyelvelméleti nézeteivel (Günter FIGAL, *Gegenständlichkeit, i. m.*, 231), mint az általa éppen ezen a ponton (is) kritizált Heidegger: Humboldt nál a beszélés beleszövedése az őt megelőző nyelvbe számos ponton előtérbe kerül, oly mód, hogy a nem aktualizált nyelvi tartomány a maga virtualitásában éppúgy ott van és hat a beszédben, mint a beszélésbe emelt aspektusok. Itt Humboldt körültekintőbben jár el, mint Figal, aki a mutató kidolgozásában fenomenológiai beállítódásához híven végül is a textúrából kiemelhető vagy kiemelt mozzanatokra tesz, és nem hozza ezt kielégítő módon kapcsolatba a textúra egészének latenciájával, ami tehát korántsem csak passzív módon képezi a beszéd mindenkori hátterét.

⁵⁶ Vö. Jacques DERRIDA, *A szellemről, i. m.*, 105. jegyzet.

(még ha a „kimondatlan” módján is). A „Zuspruch”-ra adott válasz, a „Zusage” már mindig is, kezdettől fogva a „Sage” mondását vagy utánamondását jelenti. Feltételezhető, hogy a „Sage” mondásának ezen *konstitutív* kettőssége – nem csak a „Zusagé”-ben implikált felelősség és elköteleződés nem végrehajtása – a felelős azért, hogy a „Zuspruch” mint olyan nem reprezentálható vagy nevezhető meg (illetve csak reprezentálható és megnevezhető, de nem előállítható), csak a „Sage” általi prezentációjában. Ez az ígéret vagy beleegyezés egyidejűleg tehát „Zu-Sage”. Ennek hermeneutikai és referenciális problémái korántsem másodlagosak, ahogy azt Heidegger explicit vagy implicit elhárító gesztusai legalábbis akuttá tehetik. Ha a beleegyező válasz a „szólító szó”-ra ugyanakkor a „monda” (utána)mondása, úgy egyúttal *valaminek* a mondása, amire elvileg visszatérünk a mondásban, nem annyira *kimondjuk* azt (erről később).

Az „Ereignis” lesz tehát azon momentum, amely világossá teszi, hogyan is kapcsolódhat a „monda” a tulajdonképpeni gondolatmenet elején felvillantott alapösszefüggéshez, amely „a nyelvet annak sajátjába juttatja/ebben részesíti”. A nyelvet önnön sajátjába juttató adomány, az „Ereignis” mint „sajátot adó esemény” adása csak „a monda mutatásában”, „a monda útnyitásban/mozgásában [Be-wägung] a nyelvhez” történik (261; 245). Lehető leglapidárisabb fogalmazásban: „a sajátot adó esemény: mondó” (263; 247). Ez az esemény valóban materiális eseménynek tartható, amennyiben az „útnyitás” nem pusztán mozgás, „Bewegung”, hanem az út létrehozása, bevésése, „Be-wägung”. Nem egy valahol már meglevő mondát kell eljuttatni a nyelvhez, hanem a „monda” útnyitása egyúttal a nyelv felé vezető mozgását jelenti. A „monda” útnyitása nem más, mint a nyelvbe való beíródása – az eseményben a nyelvet önnön sajátjában részesítő szólítás. Ezért az esemény, az „Ereignis” maga a „Sagé”-vel mint „Zusagé”-vel való találkozás, amely ígéret és beleegyezés a mondába való belebocsátkozást mint a saját-nak való felajánlást jelenti.

A „Sage” ezek szerint megkerülhetetlen. A nyelv nem csak önmagában, önálló aktánsként beszél – egyáltalán az, hogy „beszél” (túl azon, hogy „önmagával tördődik”), a mondát feltételezi. Nem annyira a nyelvtől jutunk el a mondához, mint inkább fordítva, a mondára való ráhallgatásban beszél a nyelv egyáltalán. Másrészt a monda csak a szólító szó, a „Zuspruch” függvényében válik mondhatóvá és nem tetszés szerint: a monda „megbízhatósága”⁵⁷ csak ezen „kezdet előtti zálog”⁵⁸ elkötelezésének köszönhetően adódik. Azaz a mondának nem önmagáért adományozunk bizalmat, hagyatkozunk rá („Verlässlichkeit” – „sich verlassen auf sie”), hanem a szólító szó „előzékenységének” mint „eseménynek”⁵⁹ betudhatóan. A monda mondása azért megkerülhetetlen, mert ez a zálog nem pusztán

⁵⁷ Vö. Martin HEIDEGGER, *A műalkotás eredete*, Bp., 1988. A „megbízhatóság” az eredetiben: „Verlässlichkeit”.

⁵⁸ Jacques DERRIDA, *A szellemről, i. m.*, 133.

⁵⁹ *I. m.*, 133.

a megszólítót vagy netán önmagát tanúsítja, hanem mert a megszólítottra bízva rá magát, ám úgy, hogy nem lehet vele rendelkezni, legalábbis nem elsajátítható – csak a mondásban vagy beszélésben lehet rá válaszolni, *megfelelni* a reánk bízott zálognak. Ez a zálog olyan adomány, sajátot adó esemény, amely ezen valamiképp már megvolt saját kihordására szólít fel, azaz nem kívülről, azonosítható adományként érkezik el. Az, hogy bizonyos értelemben „csak” el-jövendő marad, ezzel a nem-kívülséggel, pontosabban: közelséggel függ össze. El-jövetelének kitartása éppen nem időbeli elhalasztását, hanem közelségét jelenti. Az adomány: a saját közelsége, azon sajáté, amely fölött ugyanakkor nem lehet rendelkezni – *nem várt közelség*. „Nah ist / Und schwer zu fassen...” – Hölderlin sorai a *Patmos* nyitányában az így értett adomány létmódjára is vonatkozhatnak, különösen, hogy Heidegger értelmezésében az „und” „mivel”-t jelent:⁶⁰ az isten(eke)t vagy az adományt éppen közelségük – a nem birtokolható sajátnak, illetve ezen saját*ként* való felajánlásuk – teszi nehezen megfoghatóvá.

Ám miért megkerülhetetlen maga a monda? Talán mert a szólító szó elkötelezése maga is a materializálódást igényli, egyfajta megtestesülést, legalábbis útban van efelé, „szóba” (nem egyszerűen a hangzóságba) kívánja „hozni” magát – ahol megnyilvánul a szólító szó eredendően szójellege.⁶¹ Ez nem annyira kijelenthetőségét venné célba, mint magának a szólításnak az eseményét, amelyet a mondában/a mondának kell kihordani(a).⁶² A monda eme gesztusa (Gebärde) nem más, mint a szólító szó eseményének megtestesítő világra hozatala (Gebärden).⁶³ Vethető a „Sage” ebben az értelemben a „Zuspruch” zálogának? Ami nem a szólító szó kezdet előtti zálogának egy újabbal való megtoldását jelentené, inkább az eseményiség materializálódott ígétét, a „Zuspruch”-hoz való visszatérés dimenzióját. A „Sage” valamifajta mondása nélkül a „Zuspruch” sem nyilvánulhatna meg. „Sage” és „Zusage”, illetve „Zuspruch” között ezért van szoros kapcsolat – a „Sage” performatív végrehajtása nem utólag járul a „Zuspruch” meghallásához, ezek egybeesnek, még ha nem is identikusak.

Másrészt mindez csak azért válik lehetővé, mert a „Zuspruch” nemcsak megszólít, hanem *mond* is valamit (még ha ez csak utólag nyilvánul is meg; különben „Sprechen” és „Sagen” különbségének nem volna értelme). Az elkötelezés már mindig is ezen – nevezzük talán: – „igazságnak” való megfelelés, a mondottak át-

⁶⁰ Vö. Martin HEIDEGGER, *Das Gedicht*, Uő, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, i. m., 186.

⁶¹ Vö. Gadamer a nyelvi inkarnációról: „A szó nagyobb csodája nem az, hogy testté válik és kilép a külső létbe, hanem hogy az, ami így kilép s a megnyilatkozásban megnyilvánul, mindig már eleve szó”. Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, Bp., 2003, 463–473. Itt: 465.

⁶² A „kihordás”, az „Austrag” előfordul a *Der Weg zur Sprache*-ben is, vö. 257. A magyar fordításban „meghatározza” áll, vö. 241.

⁶³ Ez a gondolatalkizat az *Unterwegs zur Sprache* kötet első írásában (*Die Sprache*) a „dolgok” (Dinge) és „világ” viszonyára vonatkozik. (Különben DERRIDA is utal erre a szöveghelyre, vö. *A szellemről*, i. m., 133, máshol meg idézi és kommentálja is, vö. *Heideggers Obr*, i. m., 420.)

vétele, ígéretük elfogadása, önmagának erre a mondottira mint igazságra való rábízása – az ember engedése vagy beleegyezése mint az ő saját „Zuspruch”-ja, ami tulajdonképpen válaszával esik egybe.⁶⁴ Feltételezhető, hogy a szólító szó észlelése (Wahrnehmen) igazából egy ilyen igazságnak az igaznak vétele, azaz nem pusztán tudomásulvétele, hanem a reá való ráhagyatkozás mint válasz? Éppen azért, mert ezt nem lehet pusztán tudomásul venni, úgy tudni sem lehet róla, a „tudás” mint valamely előzetes állomány ismeretének és áttekintésének értelmében. Ezért a szólító szó monda révén történő kihordása azon igazságnak való megfelelés egyúttal, amelyet a szólító szó nem tartalmaz és ezért ki sem jelent, hanem amelyet ígér és amellyel ezért csak a monda (utána)mondásában lehet kapcsolatba kerülni. Ezzel nem az igazság kimondására kerül a hangsúly, hanem inkább megtapasztalására, azaz megőrzésére, a hozzá való visszatérésre – ami a mondába való belebocsátkozást jelenti, illetve kívánja meg.

Mindez a kihordás paradox, sőt bizonyos értelemben lehetetlen feladatára utalja rá magát. Azért lehetetlen, mert ez a kihordás egyszerre az eseményben való részesezés és visszatérés hozzá. Ezek elválaszthatatlanok. Ha az esemény materializálódása a „Zuspruch” diktátumának a „Sagé”-ben való megnyilvánulását jelenti, úgy a kihordás ezen szólító szó monda általi hordozottságának megnyilvánítója, másrészt az annak igazságmozganata általi elkötelezettségnek való megfelelés. Lévén, hogy nincs garancia arra, hogy a „Sage” – ilyen vagy olyan, de kikerülhetetlen – mondása (a beszélő által) valóban válasz a „szólító szó”-ra, úgy a kihordás mint visszatérés a monda igazsággal való terhességének vagy ezen igazság hordozottságának felmutatása. A kihordás ezen kiazmusban mozog (emez nem is áll olyan messze a hermeneutikai körtől).

Az „Ereignis”, a „sajátot adó esemény” fogalma mindezen jelentéseket magába sűríti: az adás, az adomány, a saját felkínálása (Gönnen), a történés mint el-jövetel és jelenlét együttese (anwähren), materializálódás, az ekképp adottra való visszatérés mozzanatait. Az „Ereignis” az embert mint nyelvi alannak a „mondát” megnyitó, „odaszólító” „Zusage” számára való felajánlását, az általa történő elsajátítását viszi végbe (260; 244). Az „Ereignis”: a nyelv közelsége mint a „Sage” adománya. „A lét háza a nyelv, mert mondaként ő a sajátot adó esemény módja”, melosza, olvassuk később (267; 251, illetve 266; 251). A mondás csak az „Ereignis”-ben lesz a szólító szó aláírásával, a neki való elkötelezéssel – a „monda” konstitúciójává. Ez a monda az eseménytől megjelölt, általa aláírt voltában maga is szinguláris képződmény, olyan nyelvi módusz, amely helyettesíthetetlen, amennyiben olyasvalamiről beszél vagy tesz tanúságot, „hoz szóba [zur Sprache bringen], amit eddig még nem mondtak” – ahol „a megfelelő [„geeignet”, azaz akár a sajátnak felajánlott] szó” ajándékozása vagy megvonása (versagen) lesz az a mozzanat,⁶⁵ ami a mondát mint mondát, a hozzá való viszonyt, utánamondását

⁶⁴ Vö. Jacques DERRIDA, *A szellemről, i. m.*, 138–139.

⁶⁵ Martin HEIDEGGER, *Das Wesen der Sprache, i. m.*, 161–162.

meghatározza (hangolja). Itt a monda és a mondás nem a mondottak referenciális biztosításával van elfoglalva, hanem a mondás módjának megtalálásán fáradozik. Ez a mondás a nyelvet nyelvként hozza szóba, nem más tevékenységre szolgál – olyan mondás, amelynek a „Zuspruch” felé elköteleződő aláírása mindig is a mondanak a kimondatlan általi megjelölésével esik egybe, „már a nem-mondottnak ígérte el magát [sich zugesagt hat]” (267; 252).

A nyelv közelségének mint megnyílásának, vagyis elígérkezésének mondában és mondaként való színrevitele, beírása és kihordása hozza előtérbe azon nyelvi módokat, amelyek ezekben konstitutív jelleggel érdekeltek: a költészetet és a gondolkodást (267; 252). Ezeknek a nyelvhez való közelsége egyúttal egymáshoz való közelségük is: majdnem mindig együttesen fordulnak elő Heidegger eszmefuttatásaiban, legyen szó a harmincas évek közepén keletkezett Hölderlin-előadásoktól például a *Was ist das – die Philosophie?* (1955) című előadáson át a *Was heisst Denken?*-ig sorakozó vonatkozó szövegek bármelyikéről (ez a folyamat bizonyos értelemben az *Unterwegs zur Sprache* kötetben kulminál; ehhez számíthatjuk még a *Holzwege* kötetben található Rilke-tanulmányt). Mindketten a nyelv szólító szavára, elkötelező ígéretere fülelnek: „e *Sprache* megnyílásában keresztezi egymást a *Dichter* és a *Denker* beszéde, *Gespräch*jük vagy *Zwiespraché*jük során”.⁶⁶ Sőt, mondalétükben eme szólítás mint hívás zálogai, a hozzá való visszatérés végrehajtásai és dimenziói, de legalábbis ígérétei. – Mármost a *Das Wesen der Sprache* szerint költészet és gondolkodás „szomszédsága” nem térbeli vagy valamiképp előre adott szituáltság, hanem a „közelség” (Nähe) közelíti (näher) őket egyáltalán egymáshoz. Kölcsönös közelségük a nyelvhez való közelségük, ez „vonja” (gezogen) őket egymás felé.⁶⁷ Ez tehát nem valamelyikük teljesítménye, még csak nem is együttes erőfeszítés eredménye (hisz ezzel már a közelség meggondolása nélkül tettük őket szomszédokká). Párhuzamosaik „a végtelenben [...] metszik egymást, olyan metszésben, amelyet nem ők maguk tesznek. Ezen metszés révén metszetnek be szomszédos lényegük vázlatába [Aufriß], azaz jegyeztetnek be ebbe. Ez a rajzolat a feltörés [Riß]. Ez vonja [reißt auf] a költészetet és a gondolkodást egymás közelébe”.⁶⁸ Be- és kirajzolódásuk a nyelvbe(n) már mindig is ebbe a közelségbe vonja őket, sőt beíródásuk tulajdonképpen a közelség eme vonása, maga a közelségbe von(ód)ás. A szomszédság tehát a közelség mint „Ziehen” vonása – ugyanakkor megvonódás (Entzug) is,⁶⁹ mert a vonás

⁶⁶ Jacques DERRIDA, *A szellemről, i. m.*, 130.

⁶⁷ Martin HEIDEGGER, *Das Wesen der Sprache, i. m.*, 196, 187.

⁶⁸ *I. m.*, 196.

⁶⁹ Derrida ezt részletesen kifejti, vö. *Der Entzug der Metapher, i. m.*, 225–229. Némiképpen rejtélyes, miért beszél pl. Bernasconi költészet és gondolkodás „közösségéről” (community), ha Heideggernél csak „közelség” és „szomszédság” fordulnak elő kettejük viszonyának jelölésére, mely viszony ráadásul differenciális-elválasztott jellegű is (Robert BERNASCONI, *Heidegger in Question, i. m.*, 147–148). Ez több észak-amerikai exegéta azon hajlamával áll összefüggésben, mely előszeretettel vezeti vissza „Dichten” és „Denken” viszonyát politikai

(mint történés és beírás) el-jövendő marad. Mindez nem rajtuk kívül adódik, mivel a másikkhoz való közelségük, magához a közelséghez való közelségük egyúttal önnön sajátjuk általi megérintettségüket jelenti (a nem jelenlevő, nem birtokszerű saját adományozásának értelmében). Már mindig is ebben a kölcsönös közelségben – a sajátot adó eseményben – tartózkodnak. *Ezért kell mindig is visszatérniük e közelségbe, nem pusztán rögzített jelállományuk miatt, hanem mert ez a saját (esemény általi) (meg)érintettségének kihordását jelenti.* Heidegger figyelmeztet rá, a szomszédságban való („tulajdonképpen már” adott) tartózkodás még nem jelenti e „szomszédság mint olyan megtapasztalását. Előbb vissza kell térnünk oda, ahol tulajdonképpen már tartózkodunk. Az elidőző visszatérés [verweilende Rückkehr] amoda, ahol már vagyunk, sokkal nehezebb, mint a sietős utazások oda, ahol még nem vagyunk és soha nem is leszünk”.⁷⁰ A nyelvhez vezető út tehát oda vezet, ahol már vagyunk, ahogy költészet és gondolkodás is csakis oda térhetnek vissza, ahonnan csak megtévesztő módon szakíthatják ki magukat (például azzal, hogy függetleníteni kívánják önmagukat a másiktól, ezzel a számukra konstitutív közelségtől) – azaz a szomszédságba. Ennyiben a visszatérés a sajátához, ami fölött nem rendelkezünk – az adomány létmódjának felel meg.

Gyaníthatóan csak a „Sagé”-hez lehet visszatérni, nem a közelséghez mint olyanhoz (nem is a „Zug”-hoz vagy az „Aufriß”-hez, azok differenciális struktúrája miatt), amennyiben az eseményszerű közelség csak a monda (utána)mondásában tapasztalható meg. Újra feltételezhetjük, hogy a „monda” szerepe ezen összefüggésekben korántsem másodlagos. És valóban, ott, ahol Heidegger a „közelség”-et mint magát az „eseményt” határozza meg, közvetlenül rá így folytatja a gondolatmenetet: „költészet és gondolkodás közelsége a monda közelsége”, ennek megfelelően „az esemény azon mondaként hat [waltet], amelyben a nyelv saját lényegét nekünk ígéri [zusagt]”.⁷¹ Pár oldallal később következik az egyértelmű azonosítás: azt „a közelséget azonban, mely költészetet és gondolkodást egymás szomszédságába viszi, a mondanak nevezzük”.⁷² Különös, hogy Derrida sehol sem veszi figyelembe ezt az explicit összefüggést esemény és közelség viszonyának tárgyalásánál, ő ezt kizárólag a „vonás” (trait) és az „Aufriß” felől magyarázza. Meglehet, hogy körben forgunk, de újra fel kell tenni a kérdést: miért ennyire fontos a „Sage”, ezáltal „Dichten” és „Denken” viszonyát illetően?

gyökerekre, vö. pl. Véronique M. FÓTI, *Heidegger and the Poets*, New Jersey–London, 1992. Meggyőző kivételt jelent – azon viszony nyelvviség felőli elgondolását tekintve – Gerald L. BRUNS monográfiája: *Heideggers Estrangements. Language, Truth, and Poetry in the Later Writings*, New Haven–London, 1989.

⁷⁰ Martin HEIDEGGER, *Das Wesen der Sprache*, i. m., 190. Erre Derrida is utal, ezen „kör legrejtélyesebb” mozzanatát kiemelve („visszatérni oda, ahol már tartózkodunk, anélkül, hogy tulajdonképpen módon lennénk ott”, Jacques DERRIDA, *Der Entzug der Metapher*, i. m., 225).

⁷¹ Martin HEIDEGGER, *Das Wesen der Sprache*, i. m., 196.

⁷² I. m., 199–200. Már Heidegger első Hölderlin-előadásának (*A műalkotás eredetének* is előmunkálata) elején „Dichten” és „Denken” a „Sagen” összefüggésében kerülnek egymás mellé, vö. *Hölderlins Hymnen Germanien und Der Rhein*, i. m., 6.

Az esemény – Az út a nyelvhez kifejtése szerint – teszi lehetővé, hogy „a monda eljusson a beszédhez”, hogy beszédé váljon (260; 244). „A nyelvhez vezető út a sajátot adó esemény által meghatározott mondához tartozik.” Ez az út – emlékezhetünk – egyszerre mozgás és útnyitás (be-wëgen): a mondás eseménye korántsem a hangzóságba való átvitel, jóval inkább magának a mondának a konstitúciója, ami ugyanakkor nem pusztán megnyitja, de lehetővé teszi a beszélést. „Az esemény a monda mozgása/útnyitása a nyelvhez” – egyszerre történés és beírás, ahol viszont nem utóbbi materialitásának megképződésére kerül a hangsúly, sokkal inkább arra, hogy ez egyúttal visszatérés is: „az útról azonban [...] azt mondtuk, csak oda vezet bennünket, ahol már vagyunk”. Sőt „a monda útnyitása a nyelvhez az oldva világra juttató kötés, mely azáltal fűz össze, hogy sajátot ad [er-eignet]” (262; 246). Itt látható, hogy a korábban tárgyalt „Durchziehen” (az „oldva világra juttató kötés” áthúzása) a felmentés kontextusát tekintve csak az „Ereignis”-ben lesz materiálissá, az esemény „ős-hírévé” („Ur-kunde”) (267; 252, ebben az értelemben „Be-wëgung”). Maga a felmentés, ennek kihordása az esemény aláírására (ezen az „Ur-kundé”-n mint „okmányon”), alapjában véve a „Zuspruch”-ra, egész pontosan annak nyomára a mondában van ráutalva. Ha ez az útnyitás az utánamondást igényli, annak ígéri el magát, akkor ennek feladata – a szólító szónak való saját elígérkezése, „Zusagé”-je – maga ez a visszatérés, a közelségben való megmaradás. Az útnyitás nem az ismeretlenbe tör utat, hanem a közelségbe való visszatérés előtt nyitja meg azt. Ez az útnyitás: az esemény aláírása a mondán, ami nem annyira valaminek a szerződés jellegű megerősítését jelenti, hanem a monda mozgását, megnyílását, a beszélés lehetővé tételét, ugyanakkor az ennek való kiszolgáltatását. Mármost a monda eme mozgása/útnyitása a közelség neve is, amely költészetet és gondolkodást egymás közelébe vonja és kikényszeríti külön-külön mindkettejük számára a közelséghez való visszatérést. Ezen útnyitás maga is „Aufriß”, ennek két oldalán helyezkednek el – képletesen szólva – költészet és gondolkodás, ez a feltörő vázlat hozza őket egymáshoz és választja is el őket ugyanakkor. Mindig is ezen „Aufriß”-be térnek vissza, a maguk oldaláról. Ebben a visszatérésben metszik egymást az említett egyenesek. Azt lehet mondani, némileg tézisszerűen, nem a sajátjuk, amit feltörték a nyelvben, ezért vannak egymásra utalva. Persze, pontosabban fogalmazva: éppen a saját (érintettségének) birtokolhatatlansága vezeti őket bele mindig is ebbe a közelségbe, a másik közelségébe. Nem rendelkeznek efölött a saját fölött – ez a beléjük vetett bizalmat feltételezné –, így a kölcsönös egymásrautaltság éppen a saját megvonódásának az indexe, a depropriáció mozgása, amely az „Ereignis”-t mint „sajátot adó esemény”-t ugyanakkor „Enteignis”-szé is teszi.⁷³ (Az appropriáció mindig

⁷³ Ez a gondolat ismeretesen a *Zur Sache des Denkens* című kötetben található *Zeit und Sein* című előadásban fogalmazódik meg a leginkább explicit módon (Tübingen, 1969, 23), ahol Heidegger – általánosan fogalmazva – „magának az eseménynek a végességét” („nem csak az emberét”) „teszi láthatóvá” (53). A végesség gondolatot FYNK hasznosítja következetesen Heidegger gondolkodásának értelmezésében, vö. *Heidegger: Thought and Historicity, i. m.*

depropriáció is – semmi sem tanúsíthatja ezt jobban, mint Heidegger Hölderlin-, Trakl- és Rilke-olvasatainak több interpretációs lépése, mint ahogy a kései Heideggert gyakorta érő vádak is, melyek szerint ez már költészet volna, nem filozófia.)⁷⁴ Az „Enteignis”, a saját visszatartása vagy megvonása nem jelenti az esemény „feladását”, hanem annak „örzését” (*bewahrt*),⁷⁵ ennyiben maga is esemény – a közelség mozzanata, a mozgás/útnyitás effektusa, amely egyszerre őrzi és hagyja el ezt a közelséget. Költészet és gondolkodás a „Sagé”-ben zajló ezen konstitutív „Enteignis”-nek köszönhetően már mindig is *kisajátíthatók*. A „Sagé”-ben zajló mondás eme kihívása – az „Ereignis” ugyanakkor sajátjától megfosztó aláírása – teszi érthetővé a visszatérés gondolatot, amennyiben ez a nem pusztán beszélésként értendő utánamondáshoz mint a megőrzés elkötelezéséhez, az elkötelezés megőrzéséhez van kötve.

Ha az esemény a monda mozgása/útnyitása a nyelvhez, úgy ez aligha választható el az utánamondástól – ez utóbbi lényegében az útra való visszatérés végrehajtása, azon útra, mely az eseményben nyílt meg. Ha az utánamondást ily módon nem választhatjuk el magától a mondától, úgy a „Be-wägung” paradox metaforikája adekvátabbnak tűnik a hallás ontologizációjánál ezen összefüggések felvázolásában. Ez a mozgás/útnyitás mint visszatérés nem más, mint a szólító szó ígéretéhez való visszatérülés, amely ismeretesen a közelséget – az esemény el-jövetelét – létesítette. Ha a monda a mozgás nyomához és a nyom mozgásához kötődik, sőt egybeesik vele, úgy szükségszerűen termeli ki vagy hozza felszínre önnön textuális jellegét, azt, amit „szöveg”-nek nevezhetnénk. Nem egyszerűen arról van szó, hogy a „Sage” egybeesne azzal, amit irodalomtudományos értelemben „szöveg”-nek hívnak. A „szöveg” sokkal inkább a „Sagé”-hez mint „Zuspruch”-hoz való visszatérés indexe – ugyanakkor az attól való eltérülése is, amennyiben ezen „szöveg” „Zeige” volta, referenciális karaktere nem determinálható. Így a „Sage(n)” szöveggént való konstitúciója elkerülhetetlenné teszi a „Zeige” aktivizálásának kettősségét, ahogy erről fentebb volt szó. A „Nachsagen” elhelyezése ezen modellben ezért kényes kérdés, mivel szükségszerűen vonja magával a „szöveg” létesülését, teszi elkerülhetetlenné ennek reflektálását. Így a „szöveg” nemcsak azért nem jelen lévő adottság, mert interpretálandó, hanem mert valami másnak – a szólító szó adományának – a másolata, és ezért nem adott mint olyan (ezek az „okok” nyilván egybeesnek).

A monda eseményjellegének elválaszthatatlansága az utánamondástól ezért egyszerre létesíti és szakítja fel önnön textuális dimenzióját – költészet és gon-

⁷⁴ Ezen utóbbi beállítódást reprodukálja – alighanem inkább akaratlanul – BRUNS is (*Heideggers Estrangements, i. m.*), aki a „Dichten”-t az éllovas szerepével társítja a párbeszédben, azonkívül Heidegger gondolkodásának egyoldalúan szubverzív vonást tulajdonít (különösen az összefoglalásban, 174–187), ezzel tulajdonképpen esztétizálva azt. A „Dichten” esetében ez többek között azzal van összefüggésben, hogy Bruns sehol sem veszi figyelembe a „dichten” etimológiáját (latin „dictare”) és csupán „sűrítés”-ről beszél.

⁷⁵ *Zeit und Sein, i. m.*, 23.

dolkodás egyszerre vannak közel egymáshoz, sőt utalják magukat egymásra és teszik ki magukat ugyanakkor a kölcsönös félreolvasás veszélyének. Ez a veszély – „Wo aber Gefahr ist...”, folytatva a *Patmos*-ból vett idézetet – közelségükből (a nyelvhez, azaz az egymáshoz való közelségükből) származik, nem kívülről érkező diszkurzusokból, hanem azon „Zeigé”-ből, amit mondásuk révén ők maguk állítottak elő. Hölderlin szerint a nyelv „a javak legveszélyesebbike”,⁷⁶ ez a veszély így vélhetőleg nem elkerülhető vagy kivédhető kockázat, nem külső, meghatározható veszély, inkább a közelség veszélye, amelynek elodázása csak ezen közelség komolyan vételében, kihordásában lehetséges („Wo aber Gefahr ist, wächst / Das Rettende auch”, írja Hölderlin: a „megmentő” magából a veszélyből érkezik, pontosabban „nő”, abban az értelemben, ahogy a „nő a veszély” kifejezést szokás használni).

Az eddigiek bizonyos értelemben még mindig csak előkészületek voltak költészet és gondolkodás viszonyának értelmezéséhez, ezen vállalkozás – magának a témának a – veszélyességét próbálván meg legalábbis jelezni. – Visszatérve „Dichten” és „Denken” mondában kihordásra kerülő szomszédságához, azt kell itt felidézni, hogy ez a közelség csakis az esemény általi érintettségében válhatott ténylegessé. Az, hogy a „Sagen” nem tárgyi, nem referenciális, hanem speciális igazságigényt és a nyitottságba való mindenkori visszatérést implikáló mozzanata a közös vonatkozás költészet és gondolkodás viszonyában – ez az összefüggés elsősorban a „Zuspruch” sajátba való hívása, a nyelv ígéretének mint adománynak az eseményszerűsége felől bizonyul azon közelségnek, amelyben „a szomszédság történik”.⁷⁷ A monda útnyitó mozgása (Be-wägung) a monda esemény általi megérintése (Bewegtheit), azaz a mondat az esemény mozgatja (a „bewegen” tranzitív értelmében, a megérintő, affektív megindultság módján).⁷⁸ Költészet és gondolkodás ezen közelebről megvizsgálható eseménnyel szemközt (nem külön-külön önmaguk felől) térnek vissza abba, amiben már tartózkodnak, egyrészt a szomszédságba, másrészt saját, a másikkal össze nem téveszthető szférájukba. Az alap-

⁷⁶ Az idézet Hölderlin *Im Walde* című prózaverséből származik, vö. *Sämtliche Werke und Briefe*, I, München, Ed. Knaupp, 1993, 265. HEIDEGGER idézi és értelmezi ezt a kijelentést, vö. *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*. UÖ, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, 35–38. Itt inkább az első Hölderlin-előadás vonatkozó passzusát érdemes idézni: „a nyelv veszélyessége így lényegében kettős, önmagában újfent gyökeresen különböző: egyfelől az istenekhez való legnagyobb közelség és ezzel az általuk való mértéken felüli megsemmisítés veszélye, ugyanakkor azonban a leglaposabb elfordulásnak és az elhasznált fecsegésbe, valamint ennek látszatába való belekeveredésnek a veszélye”. Heidegger ezen veszélyek „bensőséges egymásnál létét [innige Beieinander]” emeli ki, vö. *Hölderlins Hymnen Germanien und Der Rhein*, i. m., 63–64.

⁷⁷ Martin HEIDEGGER, *Das Wesen der Sprache*, i. m., 208.

⁷⁸ Vö. HEIDEGGER meditációját a megindító érintettségről („An-gehen” mint „Be-rühren”) in *Identität und Differenz* (GA 11), Frankfurt a. M., 2006, 7–9. A *Das Wesen der Sprache* pedig a mondaról mint a „mindent mozgatóról/úttá tevőről” beszél (202).

vető kérdés tehát az, hogyan íródik bele az esemény a mondába, hogyan lesz ez adás és adomány keresztveződési pontjává.

Feltételezhető ugyanis, hogy az „Ereignis” magát a „Sagé”-t éri el, érinti meg, ezért nem pusztán a „Zuspruch” önmagában az esemény (még kevésbé az „Aufriß”), hanem a „Zuspruch” mozgása a mondába(n) (az útnyitás értelmében is), csak így indíthatja el a monda mozgását a beszélésbe. Ezen két mozgás egybeesésére nincsen garancia, sőt ezek elkülönülhetnek egymástól, amit elsősorban a „Sagé”-n lehet (nem) leolvasni, más összefüggés nem adódik a kétféle mozgás végrehajtásához és a hozzájuk való visszatéréshez, csak a „Sage” érintettségének nyoma (azaz a „szöveg” figurációja és egyúttal ezen figuráció feltörése). Innen talán érthetőbbé lesz a „monda” Heidegger által nyomatékosan kiemelt szerepe esemény és közelség kölcsönösségében.

Költészet és gondolkodás a „Zuspruch” ígérő szólítására válaszolnak, a maguk módján adják saját beleegyezésüket („Zusage”) ezen birtokolhatatlan hívással – a sajátjukba vezető szólítással, a sajátira utaló biztatással – szemközt. Úgy, hogy a közelségben egyúttal „aláírják szomszédságuk szerződését”.⁷⁹ Ez az aláírás nem választható el az ígéret adományának való *megfeleléstől*, ennek tanúsításától – amely éppen azért szorul a „monda” utánamondása általi tanúsításra, mert olyasvalamit ad, amivel ő sem rendelkezik (a másik sajátja), és ezzel olyasvalamit implikál, amiről nem ő dönt (a másik felelősségét), ezért nem adott mint olyan, nem jelenik meg. A közelség ezért olyasvalaminek a tapasztalata, ami mindkettőjüket – költészetet és gondolkodást – egyként, noha különböző módon érinti (meg). Ez lehet a megnevezhetetlen tapasztalata,⁸⁰ amely megnevezhetetlen nem kívül van a mondán, hanem maga a „Zuspruch” – ez távollétnek tartható (ám nem az autoritás értelmében), amennyiben csak az általa kezdeményezett megérintettségről lehet számot adni, ezért lényegében véve közelség, és költészet és gondolkodás már mindig is ebben találják magukat. A megnevezhetetlen eme jelenléte, a rá való irányulás, az általa való megérintettség az, ami szükségessé teszi a monda újragagy utánamondását – hiszen röviden szólva nem a megnevezhetetlen szólítással – az adással –, hanem csak a mondható mondával – az adománnyal – vagyunk kapcsolatban, csak afölött rendelkezhetünk bizonyos értelemben. Megnevezhetetlennek nem pusztán azért tartjuk a „Zuspruch”-ot, mert adásának nincsen alapja, hanem mert a nem tulajdonságként vagy állományként értett saját adománnyozása igazságmozzanatot implikál, amely éppen a birtokolható saját (amely csak tárgyi, ezért lényegében külső lehet) transzgressziójában keletkezik. Ez az igazság azért megnevezhetetlen, mert a „Sage” általi közvetítésnek szegül ellen,

⁷⁹ Jacques DERRIDA, *Der Entzug der Metapher, i. m.*, 228.

⁸⁰ Gadamer futólagos megjegyzése ad alkalmat erre a vélekedésre: „Éppen a megnevezhetetlen, a költői művészetet és a gondolkodás fogalmait meghaladó az, amit állandóan meg kell kockáztatni és meg kell ragadni” (ford. módosítva – L. Cs.). Hans-Georg GADAMER, *Költeni és gondolkodni Hölderlin Emlékezés című verse tükrében*, in UÓ, *A szép aktualitása*, Bp., 1994, 218. Vö. GW 9, Tübingen, 1993, 53.

ugyanakkor így indítja el (meg) annak mondását. Nem más, mint a „Sage(n)” elrejtetlensége („Unverborgenheit”), feltárulkozása – ami viszont nem annak felszínszerű objektivációját vagy akár effektusát jelenti, hanem alapvetően a kimondatlan jelenlétét a mondásban. A kimondatlan a szólító szó adományozása, az igazság ígérete – az „Ereignis” által megnyitott dimenzió. Ezért lesz a költői megnevezés Heidegger pályáján „alapítás”-ból (*Hölderlin és a költészet lényege*) „a szóba való hívássá” (*Die Sprache*, az *Unterwegs zur Sprache* kötet elején), ami kétségtelenül érthető egyfajta lefokozásként is, de még inkább a névadás újragondolásként. Ez a megnevezés nem valaminek a névvel való ellátása, hanem hívás a felfedés (Entbergen) módján – olyan hívás, amely mondhatni a „Zuspruch”-ra válaszol és nem annyira tranzitív tevékenységként értendő. Szingularitása éppen ezen hívásban mint „ellenmondában” áll, nem a név mint olyan adásában, amely mindig is ismételhető lesz. A megnevezés valamiképp a költői beszéd kiemelkedő aktusa marad,⁸¹ ám a mondhatóságba ágyazódik bele, abban az értelemben, hogy a kimondatlanból érkezik – amely kimondatlan a költészet esetében maga a mondás, éppen ennek nem lévén birtokában, hiszen ez ő maga. Ezért a megnevezés egyúttal a kimondatlanba való visszatérés is, a kimondatlan szólításának történő megfelelés, névadás mint hívás, azaz egyfajta „Zusage”.

A közelség, a „Nähe” maga a megnevezhetetlen vagy kimondatlan tapasztalata – ahol ez egyúttal visszatérés is, a kimondatlan megőrzése és tanúsítása. Költészet és gondolkodás erre vállalkozik, erre a paradox, lehetetlen feladatra – amely mint tanúskodás mindig ki van téve a fikció(vá válás) veszélyének,⁸² alapvetően azért, mert már benne áll ebben a kimondatlanban, ahhoz tér vissza, amiben tartózkodik, ami őt megszólította. A „Zuspruch” révén szólította meg, a kimondatlan szólításaként (mindkét birtokviszony értelmében, a kimondatlan hívásaként és úgy is, hogy csak e szólításban lehet tudni róla) –, ezért vonja meg magát, nem birtokként, és nem azért, mert el volna valahol rejtve. Látható, hogy költészetet és gondolkodást ez a visszatérés és igazságigény köti egymáshoz: előbbi azon kimondatlant őrzi, amely saját szinguláris konstitúciójával esik egybe és ahol a megnevezés nem *valaminek* a megnevezése, hanem maga a mondás végrehajtása mint a kimondatlan tanúsítása, a név hívásában. A gondolkodás a maga részéről a nem gondolthoz tér vissza, ez olyan mögöttes nyelv (nem pusz-

⁸¹ Heidegger vélhetőleg nem vonta volna vissza azt a tételét (oka aligha lett volna rá), miszerint „a költő a szentet nevezi meg, a gondolkodó a létet mondja” (*Utószó a 'Mi a metafiziká?'-hoz*, in *„költőien lakozik az ember...”*, i. m., 112), ám érdekes a névadás újraszituálása az *Unterwegs zur Sprache* nyitó írásában, mint ahogy a költői eseménynek az énekléshez való közelítése (*Az út a nyelvhez* is meloszról, hangzasmódról beszél). Ennek feleltethető meg a „Weile”, illetve „Verweilen” gondolatának fokozott térhódítása a kései Heideggernél, ahogy azt alább említjük fel. Itt elég a punktuális utalás arra, hogy a megnevezés mint hívás koncepciójára következik a „Verweilenlassen” a *Die Sprache* című írásban, lásd *Unterwegs zur Sprache*, i. m., 22.

⁸² Ehhez a problematikához vö. Jacques DERRIDA, *Bleibe. Maurice Blanchot*, Wien, 2003, 25.

tán a kogníció vagy a fogalomalkotás hiátusa), amely a gondolkodás szavainak és fogalmainak artikulációját, egymáshoz való viszonyát lehetővé teszi – még ha csak el-jövendőként is, az ígélet módusában.⁸³ A visszatérés mindig a jövőbelihez való visszatérülés, nem valamely fennálló kutatása. Erre készíti őket a megnevezhetetlen közelség tapasztalata – amely ugyanakkor (az adomány értelmében) *transzgresszió* is, méghozzá kölcsönös módon: az említett visszatérés mint elkötelezés és felvállalás egyúttal egymás transzgresszióját jelenti, ahol a költészet önnön szöveglétének elidőző megtartásába lép át, míg a gondolkodás a mögöttes nyelv, a nem gondolt diktátumába⁸⁴ transzgresszál (amely a gondolkodás szavait/fogalmait lehetővé tette és hordozta) és azt próbálja kimondani, akár használt szavai elvetése, önnön vezérfogalmi áthúzása árán.⁸⁵ Önnön transz-

⁸³ Az 1934-es Hölderlin-előadásban: „In einer wirklich philosophischen Vorlesung z.B. kommt es nicht eigentlich darauf an, was unmittelbar gesagt wird, sondern auf das, was in diesem Sagen erschwiegen wird.” Martin HEIDEGGER, *Hölderlins Hymnen Germanien und Der Rhein*, i. m., 41. A kései Heideggernél: „An-denken, nämlich das gewesene Geschick, besagt jedoch: bedenken, und zwar das im Gewesenen noch Ungedachte als das zu-Denkende. Diesem entspricht das Denken nur als vor-denkendes. An-denken das Gewesene ist Vor-denken in das zu-denkende Ungedachte”. Uő, *Der Satz vom Grund*, GA 10., Frankfurt a. M., 1997, 140. „Allein wir suchen die Kraft (des früheren Denkens) nicht im schon Gedachten, sondern in einem Ungedachten, von dem her das Gedachte seinen Wesensraum empfängt. Aber das schon Gedachte erst bereitet das noch Ungedachte, das immer neu in seinen Überfluß einkehrt.” *Die onto-theo-logische Verfassung der Metaphysik*, in *Identität und Differenz*, i. m., 57.

⁸⁴ A kései Heideggernél több helyen előfordul a nem gondolt (akár kimondatlan) hívásának vagy szólító szavának alakzata, itt csak két különösen beszédes példára utalok. A *Levél a humanizmusról*: „Ugyanis a gondolkodás a maga mondásában csak a lét ki nem mondott szavát juttatja szóhoz” („*költői en lakozik az ember...*”, i. m., 167). A *Was ist das – die Philosophie?*: „A létező létének való megfelelés [Entsprechen] – ez a filozófia.” „A saját módon [eigens] átvett és önmagát kibontó megfelelés, amely a létező léte hívásának (Zuspruch) megfelel – ez a filozófia.” A filozófia: „megfelelés, amely a létező létének hívását juttatja szóhoz.” Az idézeteket lásd *Identität und Differenz*, i. m., 21, 25, 26.

⁸⁵ Ezért lehetséges és legitim vállalkozás filozófiai szövegek dekonstrukciója irodalmi eszközökkel (ami még nem feltétlenül jelenti ezen szövegek egyazon síkra helyezését az irodalommal) – azon (előzetes vagy reflektálatlan) nyelvi tételezések lebontása (akár Pénélopé módjára szöttekük minduntalan felfejtése), amelyek „gondolkodási szándékaink fogalmi artikulációját” másíthatják meg (az idézet Gadamer *Filozófia és irodalom* című írásából való, lásd in BACSÓ B. [szerk.], *Az esztétika vége*, Bp., 1995, 61). Ezen túlmenően azon „Zuspruch”-ra való ráhagyatkozást követeli meg, amely „gondolkodásunk intenciói” mögött működik és ennek következtében a filozófiai szöveg potenciális felbontását követeli meg bármely lehetséges ponton. A filozófiai szövegek önnön sajátjának vélt nyelvükön való túllépéséről és általában filozófia és irodalom kapcsolatáról, elsősorban Gadamer (éppen idézett írása) alapján (is) vö. FEHÉR M. István, *Művészet, esztétika és irodalom Hans-Georg Gadamer filozófiai hermeneutikájában*, in BEDNANICS G. et al. (szerk.), *Az irodalmi szöveg antropológiai horizontjai*, Bp., 2000, 48–50.

gressziójuk mint a másikon való keresztüllépés (nem elhagyás) – ez jelenti közelség és távolság kölcsönösségét és egyidejűségét.⁸⁶

Ez a transzgresszió alaposabban meggondolva ugyanakkor nem valamiféle pozitív vagy ökonómiai többletértéket jelent, hanem magának az adománynak a létmódját érinti. Legpregnansabb talán az *Utószó a 'Mi a metafiziká?'*-hoz világítja meg mindezt, a gondolkodásról (Denken) mint köszönetmondásról (Danken) folytatott meditációjával. Ezek az áldozat (Opfer) mozzanatában kapcsolódnak össze: „ez a gondolkodás a lét igényére [Anspruch] válaszol”, egyfajta szükség-szerűség közegeiben, ez „olyan szükségetet teremt, amely az áldozat szabadságában valósul meg”.⁸⁷ Ez az áldozat „az emberi lénynek minden kényszertől megszabadított, mert a szabadság szakadékból eredő elajándékozása [Verschwendung, pazarlást is jelent] a lét igazságának a létező számára történő igaz őrzésébe [Wahrung]”.⁸⁸ Olyan adománnyal van dolgunk eszerint, melynek adása pontosan az adomány feláldozását, ennek elkerülhetetlenségét jelenti. „Az áldozatban történik meg [ereignet sich] a rejtett köszönet [der verborgene Dank]” (uo.). A köszönet nem pusztán az adományra érkező válasz, hanem maga az adás köszöni meg az áldozatban (annak révén), hogy adhat egyáltalán.⁸⁹ Az, hogy az adomány eljövendő marad, nem semmire sem kötelező várakozással áll összefüggésben, jóval inkább az adomány feláldozásával mint az adomány(nak való) köszönetmondásával. Költészet és gondolkodás az adomány ezen áldozati eseményében válnak szét (magában az eredendő adásban vagy adományban nincs különbség közöttük) – ki-ki másnak köszönve meg az adományt (a kimondatlannak, illetve a nem gondoltnak). Ha ez a köszönetmondás a maguk felcserélhetetlen módján megy végbe, és ennyiben a nyelvi esemény áldozatát jelenti (hogy ez nem együttesen, *egyazon* köszönetmondásban szolgálhatja a kimondatlant és a nem gondoltat), úgy ez azt vonja magával, hogy nem vállalhatnak maradéktalanul felelősséget egymásért. Az áldozat az a különbség mint maradék, amelyet az egyikből a másikba

⁸⁶ Heideggernél többször előfordulnak a transzgresszióra mint az adomány struktúramozzanatára utaló kifejezések, vö. „Die Stiftung ist ein Überfluß, eine Schenkung” (*Der Ursprung des Kunstwerkes*, Stuttgart, 1960, 77. Vö. ezen tétel megfordítását: *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*, i. m., 41–42, ahol „freie Schenkung”-ról esik szó). A *Wie wenn am Feiertage...* elemzésében „a szent elajándékozta a szót és maga is ezen szóba jön el” („Das Heilige verschenkt das Wort und kommt selbst in dieses Wort”, i. m., 76, a mondat magyar fordítása sajnos teljességgel használhatatlan, vö. *Hölderlin és a költészet lényege*, i. m., 82). Végül a *Was ist das – die Philosophie?* zárlatában: „Zwischen beiden, Denken und Dichten, waltet eine verborgene Verwandtschaft, weil beide sich im Dienst der Sprache für die Sprache verwenden und verschwenden.” *Identität und Differenz*, i. m., 26.

⁸⁷ *Utószó a 'Mi a metafiziká?'*-hoz, i. m., 112. (Ford. módosítva – L. Cs.)

⁸⁸ *I. m.* (Ford. módosítva – L. Cs.)

⁸⁹ Az első *Feldweggespräch* „bölcsé” olyan „köszönetmondásról [Danken]” beszél, „mely nem valamit köszön meg, hanem csak azt köszöni, hogy köszönetet mondhat [danken darf]”. *I. m.*, 148.

történő fordítás hagy hátra.⁹⁰ Ezért költészet és gondolkodás különbsége, egyáltalán kettőse (többes száma) mindenekelőtt (még minden tartalmi tematizáció előtt) arra utalhat, hogy a nyelvben nincs abszolút adomány – ez mindig már áldozat, önmaga áldozata is. Az áldozat (például az ezt felmutató vagy ebben ki-termelődő „Zeige”) az adomány végességét jelenti. Noha mind költészet, mind gondolkodás a nyelv szolgálatában állnak, „a legtisztábban a szó körüli gondosságban azonosak, a kettő a maga lényegét tekintve egyszersmind a legmesszebbmenőkig el van választva”.⁹¹ Különbözőségük a nyelvi adomány összegyűjtésének lehetetlenségét jelzi. *Az út a nyelvhez* alapszándékára visszatérve: a nyelv sajátosságának nincs egyetlen tanúja, a nyelvet sosem csak egyetlen tanú mentheti fel – az erre leginkább hivatottak már ketten vannak, ahol ez a kettősség nem egyszerű többes szám, hanem közelségük feszültségének feloldhatatlansága. Ha nincs abszolút adomány, úgy a nyelv felmentése sem sikerülhet maradéktalanul – mindig adódhat olyan maradék, nyom vagy „Zeige”, amely áthúzza a nyelv mentségét. A nyelv „legveszélyesebb” voltára (Hölderlin) az adomány ethosza sem szolgáltathat mentséget.

Mindez ugyanakkor arra figyelmeztet, hogy a birtokolhatatlan saját hívására válaszoló visszatérés mint „rejtett köszönet” – amennyiben ez csak az adomány feláldozó megőrzésében, áldozattal szemközti megőrzésében lehetséges (amire vissza kell térni, az éppen nem lehet „saját”, a szó köznapi értelmében) – olyan *emlékezet* (Gedächtnis), amely ugyanazon módon irányul az el-jövendőre, mint feltételezett múltbeli és jelenlevő mozzanatokra.⁹² A visszatérés ezért nem cselekvés, nem tartam, hanem elidőzés, a szöveg jövőjébe való bekerülés.

Ha a „Zuspruch” szólítása olyan adomány, amely – közelségéből fakadóan – érkezik, megvonódik a jelentől, úgy lényegének felel meg a visszatérés mint (áldozat) megőrzés(e). Sőt, a megőrzés (mint köszönetmondás) a jövő visszatérésének is korrelációja – a szöveg mondásában való elidőzés eseménye és a gondolkodás fo-

⁹⁰ Az áldozattéma applikációja ebben az összefüggésben talán részben, amúgy nem új, hiszen Derrida az áldozat megkerülhetetlenségének belátásával dekonstruálta Heidegger több gondolatát (Jacques DERRIDA, *Heideggers Obr*, i. m., 487–492). Számunkra az 1934-es Hölderlin-előadásban tematizált „Überhören” (‘elereszteni a füle mellett’) mint „az igazság áldozata” emelendő ki. Ez az előadás az, ami „az első [egy-korszerűtlen költők mint Hölderlin] feláldozásának” szükségességéről beszél, vö. GA 39. 146. Vö. ehhez FYNK Derrida által is hivatkozott könyvét: *Heidegger: Thought and Historicity*, i. m., 193.

⁹¹ *Utószó a 'Mi a metafiziká?'-hoz*, i. m., 114.

⁹² Ahogy ezt a *Was heisst Denken?* kifejejt: „az ’emlékezet’ [Gedächtnis] kezdetben éppen nem az emlékezési képességet jelenti. [...] Az emlékezet eredetileg az elgondolól áhítatot [Andacht] jelentheti: a kitartó, koncentrált megmaradást valaminél, méghozzá nem pusztán csak az elmúlnál, hanem ugyanilyen módon a jelenbelinél és annál, ami eljöhethet.” (144.) Vö. ehhez Humboldt: az, ami számunkra „a beszéd egészéből” érkezik, jövőbeli mozzanat, ugyanakkor, az „egyes” szavakkal már mindig is erre a jövőbeliséghez térünk vissza. Visszatérés a jövőbelihez: ez a nyelv ígéret jellegű médiumában nem pusztán paradoxia vagy apória, hanem magának a nyelvnek a létmódját jelenti.

galmait újragondoló visszatérés történése. Különbözik az adomány igazsága pusztán fennálló mozzanattá tárgyiasulna, amely elvezetne a kimondatlan és a nem gondolt ígéretétől, lehetetlenné téve a sajátjukba utaló transzgressziót, mondájuk ezen mozgását/útnyitását.

Talán érzékelhető, hogy ezzel ismét az eseményiség közelében járunk. Az esemény mint adódás emlékezetesen érintést, megérintést, (át)engedő megtartást, kitaratást is jelent (Anwähren, Währen), amely a jelenlét mint megérintő létezés (An-wesen) feltárásában összpontosul a kései Heideggernél. Ez tehát adresszatív vagy tangenciális mozzanatot implikál (az „Angehen” értelmében), az ugyancsak idetartozó „Weilen”, „Verweilen” (időzés, elidőzés) kifejezések nem érthetők enélkül, amennyiben az elidőzés nem valamely létesítettél való tartózkodást jelent, hanem az adás és adomány mint felfedés kihordását, megőrzésüket. Az adomány ezen megőrzött mivolta egyúttal elrejtés is (nem pusztán megvonás, hanem „áldozat”), a megadható jelentől való elszakítása ezen megőrzésével korrelál, ezért létmódja nem a potencialitása, hanem a visszatérés mint érintettség dimenziójáé.⁹³ Az elidőzés csak ebben a visszatérő megőrzésben lehetséges, az adomány közelsége egyúttal a „Verweilen” neve is. Másrészt – ezzel összefüggésben – az időzés az adomány végességének felel meg, ami nélkül az adomány (éppen végesként) nem adódhat.⁹⁴

Heidegger az „örzés” („Wahren”) szót az igazság („Wahrheit”) összefüggésében hallja – a kimondatlan igazsága a megőrzésre utalja rá magát. A szólítás (utána)mondása, a „Sage” mondása ezen igazság megőrzésének („Bewahrung”) záloga, a sajátnál való elidőzés mint magának a sajátnak az időzése (Weile) megy végbe, nem pusztán fennállást jelent.⁹⁵ Az adomány: materiális közelség, a „Weilé”-be való be(le)bocsáttatás – az adás kitaratása (nem elhalasztása), nem az adomány megérkezése. Így a „Weile” az esemény materialitását jelenti, amely az adás kitaratásában ugyanakkor kihordásra van ráutalva. Ezt a kihordást mint a megőrzés felvállalását költészet és gondolkodás mondásuk különbözőségének, a nyelvre való ráutaltságuk differenciájának betudhatóan különféleképpen hajtják végre. A költészet a maga elidőzésének módján a megőrzés elkötelezését, a gondolkodás a „Zuspruch”-nak való elkötelezés megőrzését vállalja fel. (A költészet diktátum és be-

⁹³ Gadamer egy helyütt „várakozásteli és megtartó időzésről [wartendes und gewahrendes Verweilen]” beszél, vö. Hans-Georg GADAMER, *Szó és kép – ’így igaz, így létező’*, in ÜÖ, *A szép aktualitása, i. m.*, 248. Vö. GW 8. 387.

⁹⁴ Vö. ismét Gadamer: „A művészet időtapasztalatának az a lényege, hogy megtanulunk elidőzni. Talán ez a számunkra kiszabott véges megfelelője annak, amit örökkévalóságnak neveznek” (kiemelés tőlem – L. Cs.). *A szép aktualitása, i. m.*, 71. GW 8. 136.

⁹⁵ Martin HEIDEGGER, *Der Spruch des Anaximander*, in ÜÖ, *Holzwege*, Frankfurt a. M., 82003, 356–357. A „Verwahrnis”-hoz vö. *Was heisst Denken?*, i. m., 154–155. A *Zeit und Sein*ben a „közelség” adománya „az idő-tér [Zeit-Raum] nyitottságát engedi meg [gewährt] és megőrizi [verwahrt] azt, ami az elmúltban [Gewesen] megtagadottként, a jövőben visszatartottként marad” (16).

írás egyidejűségére, azonosságára mint saját (ön)prezentációs struktúrájára irányul – a gondolkodás a diktátumot mint a nem gondolt mögöttes nyelvényt igyekszik felderíteni, ennek *megfelelni* használt fogalmai és azok reartikulációja révén. Az egyik a *mnémé*, a másik az *anamnézis* paradigmájába illeszkedik.) Ezek közelsége abból származik, hogy költészet és gondolkodás egymás külön-külön vett pusztá utánamondását, „Nachsagen”-jét törik fel, ami a költészet esetében a nem interpretatív, affirmatív ismétlést, a gondolkodás esetében a szavak látszólag mély értelmű ismételtetését, illetve a fogalmi virtuozitás gyakorlását (szofisztikát) jelenti. Azaz a „Denken” a költészet interpretációját nyithatja meg, a „Dichten” a szólító szónak való *megfelelés* aktív jellegét mint *mondást* helyezheti előtérbe a gondolkodás számára. Ebben mindkettő a kimondatlan mint „Zuspruch” adományát veszi igénybe – azaz olyasvalamit, amivel maguk sem rendelkeznek, ezért nem lehetnek egymás számára maradéktalanul elsajátíthatók, mintegy fázisként az önmagukhoz való eljutás folyamatában. Ezt az igénybevételt kezdettől fogva csakis másképpen szorgalmazhatják: a költészet számára a „Zuspruch”-ra való odahallgatás csak *újabb ismétlésben* adódhat,⁹⁶ a gondolkodást ugyanez önnön fogalmainak „Aufhebung”-jára készíti. És éppen ezen másság elodázása sodorhatja őket újabb veszélybe (aminek persze kezdettől fogva ki vannak téve): hogy egyik a másik másolatává válik, a költészet gondolkodást közvetít, a gondolkodás pedig saját szavát a költészet közlésének kizárólagosságával vagy annak technikai tudásával prezentálja. Ebben a kölcsönös veszélyeztetettségben nyilvánvalóvá válik, hogy költészet és gondolkodás nem egymás „saját”-ját veszik át, hanem a másik számára elérhetetlennek maradó saját fordítását kísérlik meg éppen a másikon keresztül – amely fordításban olvashatatlanok is maradnak egymás számára.⁹⁷ A megőr-

⁹⁶ Talán ebben az értelemben is felfogható Heidegger egyik pregnáns kijelentése a költészet szavának újramondásáról, ami éppen azon szó múltkarakterének betudhatóan irányul olyan nyelvi történetre, amely csak el-jövendőként (a szöveg megnyitásoként) létezik: „Wahre Dichtung ist die Sprache von jenem Sein, das uns seit langem schon weit vorausgesprochen ist und das wir noch nie eingeholt haben. Deshalb ist die Sprache des Dichters nie heutig, sondern immer gewesen und zukünftig.” Martin HEIDEGGER, *Logik als die Frage nach dem Wesen der Sprache*, GA 38, Frankfurt a. M., 1998, 170. Egyébként már az első Hölderlin-előadás olyan felmondásként (Hersagen) határozta meg a „költői mondást”, „amelyet újramondunk [nachsagen]”. Uő, *Hölderlins Hymnen Germanien und Der Rhein, i. m.*, 40–41. Ez azt jelenti, hogy csak akkor lehet a szövegre mint múltbelire visszatérni, rá emlékezni, ha már a textuális esemény jövőbeliségében tartózkodnak.

⁹⁷ Mit jelent ez a nem dialektikus kiazmus? Azt, hogy a költészet éppen sajátját – a szingularitást, az egyedi nyelvi közlést, az ennél való (a szöveg felszínét felszakító) – elidőzést bírja a legkevésbé, ezért dolgozza ki a hívottság – a számára idegen – figurációit (a múzsa felhívásától a különböző autoritások megidézéséig), ami el is vezet a sajátjától. A gondolkodásnak a hívottság mint az igazságnak való elkötelezés a sajátja, a számára idegen a nyelvi közlés exkluzivitása – azaz éppen a költészet sajátja, ami fölött az nem rendelkezik. Ezért a gondolkodás mindig is kitüntetett figyelmet fordít saját fogalmainak kidolgozására, univerzális jellegük prezentálására – ami nem feltétlenül esik egybe az igazságnak vagy a nem gondoltnak

zés kiazmusának érthetővé tételéhez azonban végezetül a költészet specifikus „Weile”-jellegét kell megvilágítani.

A költészet szavához való visszatérés mint igazságának megőrzése („Bewahrung”, „Verwahrnis”) az esztétikai tapasztalat interpretációs eredetű ismétlésstruktúrájában gyökerezik és csak a „Weilé”-ben – az elidőzés dimenziójában – lehetséges.⁹⁸ Az elidőzés a „Gabe” emlékezte.⁹⁹ Ezért lesz a „Verweilen” performatív minőségge: *mert az adomány végességének felel meg, amely végesség azt jelenti, hogy az adomány nem létező, előfeltételezhető vagy rögzíthető adottság, hanem csak az adományozásban történik.* Ezzel a „Weile” szintén a kimondatlan jelenlétének neve, csak ezen jelenlétben történik. Ezt a „jelenlétet” a mondás elrejtetlenségéeként, a mondás mint mondás prezentációjaként, performatív aspektusaként határoztuk meg.¹⁰⁰ Gyanítható, hogy ebben az összefüggésben leginkább a *Was heisst Denken?*

való elköteleződéssel (mint tulajdonképpen sajátjával). A költészet a saját idegent (az elkötelezést) a gondolkodásban – annak sajátjában – interpretálja, azaz átfordítja önnön sajátjába, amivel az igazságmozzanatot nem „elsajátítja”, hanem megváltoztatja, többértelművé, önnön szingularitásának ígéretévé teszi (a költészet minden megragadható „sajátossága” ezért már mindig is fordítás eredménye). A gondolkodás az elkötelezésnek való *szinguláris* (nem előzetes fogalmak, előítéletek, áthagyományozott igazságok által uralt) megfeleléshez – nem az „igazság” fogalmi univerzalizációjához (az „igazság” itt se nem szinguláris, se nem univerzális) – a mondás hasonló intenzitására van ráutalva. Ezzel nem a költészet nyelvi ruháját ölti magára, hiszen nem kijelenti az igazságot, hanem tanúsítja azt. Amivel azonban nem oszlathatja fel mondásának előzetes fogalmakkal való kontaminációját, ezért a mondás mindenfajta intenzitása felülírható az igazság eredendőbb megtapasztalása vagy tanúsítása felől.

Lábjegyzet a lábjegyzethez: a filozófiai fogalom csak annyiban saját, amennyiben az igazságnak való *szinguláris* elköteleződéésre utal. Különben partikularitásba billen át – ez a mozzanat képezte Hegel megsemmisítő kritikájának tárgyát már *A Szellem fenomenológiájától* kezdve egészen az *Enciklopédiáig*. Ám a filozófiai fogalom nem is univerzális (puszta általánosság módján, különben így kiszolgáltatódik az utánamondásnak mint felejtésnek – nem véletlen, hogy erre ismét csak Hegel volt különösen érzékeny), csupán annyiban, amennyiben az igazságnak való elköteleződéésre utal (és nem általános tényállás utánképezésekként érti magát).

⁹⁸ Erre nézve már *A műalkotás eredete* (Bp., 1988) meglehetősen egyértelműséggel fogalmazott: „ezen elidőzés a mű megőrzésének”. Vö. *Der Ursprung des Kunstwerkes*, i. m., 67.

⁹⁹ A „Verwahrnis” értelmében vett emlékezet („Gedächtnis”, ami Heideggernél többek között a „Danken”-nel kapcsolódik össze, vö. „Gedank”). Erről a következő olvasható: „Die Verwahrnis allein gibt das zu-Bedenkende, das Bedenklichste, als Gabe frei. Die Verwahrnis ist jedoch nichts neben und außer dem Bedenklichsten. Sie ist dieses selber, ist seine Weise, aus der es und in der es gibt, nämlich sich, das selbst je und je zu denken gibt”. *Was heisst Denken?*, i. m., 154–155.

¹⁰⁰ Legtömörebben ezt még mindig Hegel szavai tanúsíthatják: „a kimondott szó csak azért létezik [a költészet] számára, hogy kimondott legyen”. *Esztétikai előadások*, III, Bp., 1980, 187.

vonatkozó passzusai adhatnak jelzéseket, ahol „a jelenlét [Anwesen] mindig az elrejtetlenség elidőzésébe [Weile von Unverborgenheit] kerül bele”.¹⁰¹ A nyelv mint monda a mondás ilyen elrejtetlensége, prezenciája, amely maga nem jelenlét, azaz – visszakapcsolva *Az út a nyelvhez* kifejezéseéhez – nem „Zeige”, hanem a diktátum hangjának és beírásának együttese, a „szó” mint mondás materializációja (amely annak tulajdonképpen mindig is sajátja volt).¹⁰² Éppen mert a mondás elrejtetlensége nem jelenlét, nem mutatás a referencia értelmében, ezért létesít „Weilé”-t, amiben a jelenlét egyáltalán megmutatkozhat – valami máson. Így azt mondhatjuk, a költészet esetében a „Zuspruch” vagy a „Geheiß” éppen a „Weile”, az elidőzés ígérete – ezt az ígéretet performatív módon értve. Ez a performatívum – a mondás mint olyan elrejtetlenségének, prezenciájának ígérete – jobban meggondolva azonban a következőt jelenti: hogy a mondás elrejtetlensége, prezenciája és a jelenlét, a „Zeige” *differenciája nem pusztán különbség, hanem összetartozásuk elrejtése*. Ez az elrejtettség valószínűleg csak a nyelvben lehetséges – ez a fikció neve, de legalábbis lehetőségfeltétele, amely az el-jövetelben maradó nyelvi prezencia végtelen ígéretéhez kötődik.¹⁰³ A nyelvi „Weile”, a nyelvben – nyelvként – történő időzés csak ezen elrejtettségben konstituálódhat (ezért nem pozitív adottság, mert nincs tárgyi korrelátuma). Ezért feltételezhető, hogy a kimondatlan nem valamely „elhallgatott”, hanem ama elrejtettség, amely a mondás prezenciája és annak „Zeige” aspektusa között létesül, egyszerre közelítvén és távolítván ezeket egymástól. Azt mondhatjuk, a szöveghez való visszatérés mint elidőzés éppen nem valamiféle kontempláció (*nem a „Zeige” maradéktalan felfüggesztése*),¹⁰⁴ hanem azon elrejtettség megőrzése, lenni hagyása („Gelassenheit”, túl vagy innen passzivitás és cselekvés ellentétén) – a neki történő *megfelelés*. Ha ez az elrejtettség mint differencia egyúttal *megvonás* is, alap nélküli alap, úgy az „Aufriß” nyomát sejteti, amely „Sage” és „Zeige” nem egybeeséséért felelős, és amelyet ezek

¹⁰¹ *Was heisst Denken?*, i. m., 241.

¹⁰² „Das entwerfende Sagen ist jenes, das in der Bereitung des Sagbaren zugleich das Unsagbare als ein solches zur Welt bringt.” *Der Ursprung des Kunstwerkes*, i. m., 76.

¹⁰³ Ezt a differenciát mint elrejtettséget Heideggernél talán az „Unter-Schied” több helyütt tematizált gondolatában szituálhatjuk, itt vö. a következő helyet, amely azt temporalizáló mozgásként értelmezi: az „Unter-Schied” „adja legelőször és tartja szét azon közöttséget [Zwischen], amelyben örökség [Überkommnis] és megérkezés [Ankunft] egymáshoz tartoznak és egymástól el-egymáshoz hordja őket. Lét és létező különbsége mint örökség és megérkezés összetartozó elkülönülése: kettejük *feltáró-elrejtő kihordása* [der *entbergend-bergende Austrag*].” *Die onto-theo-logische Verfassung der Metaphysik*, in *Identität und Differenz*, i. m., 71.

¹⁰⁴ Hiszen „a költészet [Dichtung] a létező el-nem-rejtettségének mondája”, ennyiben „a mű megőrzése azt jelenti: benneállás a létező műben történő nyitottságában”. Martin HEIDEGGER, *A műalkotás eredete*, i. m., 76. *Der Ursprung des Kunstwerkes*, i. m., 68.

összekapcsolhatósága ugyanakkor ki is töröl, el is felejt.¹⁰⁵ Az „elidőzés” („Verweilen”) ebben a differenciában tartózkodik, ezt a differenciát hordja ki – azaz nem lehet valamely fennállóra való irányultság. Ezzel a „Weile” azért tartható köztességnek,¹⁰⁶ mert ebben az elrejtettségben vagy megvonásban létesül. Következésképpen „összegyűjtés”-ként való értelmezése¹⁰⁷ fenntartásokba ütközhet, éppen nyelvi konstitúciójának tulajdoníthatóan.¹⁰⁸ – Amennyiben a mondás elrejtetlensége nem a beszéd valamely (akár „performatív”) szintje, hanem alapvetően prezentációjának ígéretjellege, úgy szükségszerűen mobilizálja a „Zeige” tartományát (ahhoz, hogy egyáltalán olvashatóvá váljék), plurálissá teszi azt (egyfajta zenei kontrapunkt értelmében), ami nem pusztán a referenciák sokszorozhatóságát, hanem elsősorban idézetjellegüket jelenti.¹⁰⁹ Ha a kimondatlan jelenléte a mondásban a költészet esetében maga a mondás mint mondás prezentációja, úgy az ezáltal okozott elrejtettség (differencia a megnevezés performatív és referenciális jellege között) teszi lehetővé a „Zeige” kettős (citációs) természetét is, determinálhatatlanságát, ami mindig is megvonhatja a monda igazságát, elrejtetlenségét. Monda/mondott és jelentett, „Sage” és „Zeige” között nem kontinuum a viszony – ezen elrejtettségnek mint a kimondatlan megvonásának betudhatóan. Ez a kimondatlan viszont nincs a mondás nélkül, csak ezért lehet rá visszatérni, nála tartózkodni – másrészt a „Zeige”-hez való viszonyát sosem képes maradék-

¹⁰⁵ A „Zeige” a „Sage” idézhetőségét nyilvánítja meg, annak effektusa (nélküle nem lehetne különbséget tenni idézet és idézett között) – azaz nem megadható referencia és ezért nem mint olyan kezdeményezi az idézhetőséget, hanem ebben jön létre, másfelől – az előbbiekből következően – ugyanezen idézhetőség ássa alá a „Zeige” meghatározhatóságát és ezzel magát a „Sage” módusát is. Ezért nem mondható motiválatlannak az, ahogy Heidegger írásában a „Zeige” bevezetését különféle idézetek övezik.

¹⁰⁶ „Az időzés dimenziója [Weile] előjövétel és tovairamlás között létezik [west]. Ezen kétféle *távollét* [Ab-wesen] között létezik minden elidőző jelenléte. Ebben a köztességbe illeszkedik a mindenkor időző [Je-Weilige].” *Der Spruch des Anaximander*, i. m., 355.

¹⁰⁷ A *Was heisst Denken?* fent idézett részlete a „Weile”-t „összegyűjtésként” („Versammlung”) magyarázza, noha ez „az előjövételbe vezető felmerülést gyűjti össze az elrejtettségbe alábukó mindig lehetséges távollét rejtett hirtelenségével” (241). Vö. még az első *Feldweggespräch* hasonló meghatározásával, *Feldweggespräche* (GA 77), Frankfurt a. M., 1995, 114.

¹⁰⁸ „A logocentrizmus alapján véve talán nem csak azon gesztus, amely a *logos* a középpontba helyezi, inkább a *logos Versammlung*ként való értelmezése, az összegyűjtést annak a koncentrációjaként értve, ami benne konfigurációba kerül.” Jacques DERRIDA, *Heideggers Ohr*, i. m., 450.

¹⁰⁹ Ezen sokféleség mint feszültség feláldozása az összegyűjtésben „a higher unspoken unity” kedvéért aligha sikerülhet maradéktalanul, azaz maga is hátrahagy olyan nyomokat, amelyek „Zeige”-jellege nem determinálható végső érvénnyel. A Heidegger-féle „kimondatlan”-ról mint a költészet „mögöttes”, összegyűjtött nyelvéről vö. Karsten HARRIES, *Language and Silence: Heidegger's Dialogue with Georg Trakl*, in William V. SPANOS (ed.), *Martin Heidegger and the Question of Literature*, Bloomington–London, 1979, 169. Vö. még Jacques DERRIDA, *Heideggers Hand*, i. m., 97.

talanul felfedni, ami nem pusztá megfosztás, hanem a „Weile” – mint a közelség el-jövetelének – mozzanata. Ha az ezen megvonódásra való reakcióként a „Zeige” tartományát emelik elsődleges nyelvhermeneutikai tereppé, úgy ez éppen felejtést indukál, azon összefüggés kitörlését, hogy a „Zeige” önmagában sosem képes maradéktalanul felelősséget vállalni az értelmező nyelv(ek) közölhetőségéért, elfedve azok operativitását mint motivációjukat. Ez a közölhetőség csak a szöveghez való visszatérésben mint a fentebb jellemzett elrejtettség megőrzésében adódik. A „Zeige” ilyen nem megjósolható (idézészerű) alapvonásának betudhatóan, a kimondatlan „összegyűjtésének” lehetetlenségéből következően és az értelmező nyelv(ek) közölhetőségének megfelelően a költészet olvasása mindig szükségszerűen kettős távlatban mozog: magyarázat és elhelyezés, „Erläuterung” és „Erörterung” (Heidegger),¹¹⁰ kommentár és kritika (Benjamin),¹¹¹ az olvasás mint ismétlés és a szöveghez való visszatérés között. Az említett differencia kihordása csak ezen kettős olvasásban lehetséges, sőt ezt magát jelenti. Itt a szöveghez való visszatérésnek már mindig is olvasnia kell(ett) mind a szöveget, mind annak megismételt formáját (az „Erläuterung”-ot), azaz már kezdettől fogva második olvasást vagy újraolvasást jelent, nem a másik olvasattal vagy olvasásmóddal való pusztá fenomenológiai egyidejűségét vagy párhuzamosságát. Az olvasás mint interpretáció ezen kettősségét (lezárhatatlanságát) végső soron a fenti elrejtettségnek köszön(het)i, amely egyszerre adja és tartja vissza a szöveg szingularitásának adományát.

¹¹⁰ Ezt a fogalompart Heidegger ismeretesen Trakl-tanulmányában vezeti be, vö. *Die Sprache im Gedicht. Eine Erörterung von Georg Trakls Gedicht*, in *Unterwegs zur Sprache*, i. m., 37–39.

¹¹¹ Vö. Walter BENJAMIN, *Goethe: Vonzások és választások*, in *Uő, Angelus Novus*, Bp., 1980, 99–103.

Apokalipszis és történetiség: a végidők nyelve *A rajongókban*¹

A végidő képzetének vallási, bölcséleti, irodalmi és politikai jelentősége aligha túlbecsülhető a nyugati világ történetében, hiszen a zsidó-keresztény kultúrában az időnek nem ciklikus, hanem lineáris fogalma lett meghatározóvá. A véghezvitel, a befejezés, a beteljesedés lehetősége vagy bizonyossága, mibenléte és mikéntje ennek jegyében határozta meg a tudás, a hit, a tapasztalat és a képzelet kihatásait.

Frank Kermode immár klasszikusnak tekinthető elemzése szerint ennek antropológiai alapja abban rejlik, hogy minden narratívaképzést az értelmes és megérthető, a maga előzményeivel összhangban lévő vég iránti emberi igény mozgat. Ennélfogva nem csupán minden narratív irodalmi alkotás olvasható a maga módján „apokaliptikusként”, hanem a hétköznapi tudatot szintén olyan történet jellegű magyarázó fikciók igazítják el, amelyekben a vég összecseng a kezdettel, s az események időviszonyai közt odaértett befejeződésük teremti összhangot. Felvetése szerint minden, a vég kitüntetett helyzetére alapuló fikciónak a bibliai apokalipszis a példája és a forrása.² Ezen a kulturális állandón belül a teológiai gyökerű eszkatologikus várakozások történeti „sorsára” nézve két megközelítés érdemel közelebbi figyelmet. A fogalomtörténeti leírás szerint a végidők közeli eljövételének horizontjai az újkor kezdetével lezárultak, pontosabban marginalizálódtak, amennyiben ekkor állt elő a tapasztalat és a várakozás (történetileg ezt követően egyre fokozódó) feszültsége, szemben a jövő lehetőségeinek a megelőző múlt-hoz rögzítésével, amelyben a várakozások érdemben nem nyúlhattak túl a megelőző tapasztalatokon, s csupán valami már ismert összefüggés újrafelismerései vagy beteljesülései lehettek.³ Tudásszociológiai tekintetben szintén a reformáció időszaka jelenti a fordulatot, amennyiben az utópikus tudatnak ekkori, politikai aktivitásként való testet öltése az eszkatologikus várakozásokat emancipatorikus

¹ A dolgozat megírásában a szerzőt a Magyar Tudományos Akadémia Bolyai-ösztöndíja támogatta.

² Frank KERMODE, *The Sense of an Ending*, Oxford, Oxford University Press, 1967, 3–31.

³ Reinhart KOSELLECK, *Elmúlt jövő. A történeti idők szemantikája*, ford. HIDAS Zoltán, Bp., Atlantisz, 2003.

és szubverzív társadalmi cselekvésekbe „csatornázza” be.⁴ Összevetve a vallási próféciaikat felváltó politikai kalkuláció kosellecki, valamint az utópia és ideológia dialektikájában bontakozó modern politikai tudatok kialakulásának mannheimi elemzésével, Kermode elgondolása ugyanakkor azt hangsúlyozza, hogy a végidő eljövételének apokaliptikus retorikái a *befejezés* mint értelemadó gesztus iránti kulturális antropológiai igény okán, akár periferikusan is, de tovább éltek. Az eszkatológia „végignyúlik” az egész történelmen, típusai mindig relevánsak, a Vég minden pillanatban jelen van. Amikor Kermode vonatkozó pszichológiai kísérleteket említ, akkor arra a már a középkori próféciaikat is átható lélektani beállítódásra utal, amelynél fogva a be nem töltött várakozások meghíúsulásuk ellenére is megújíthatók maradtak, s a kudarc mint kalkulálási hiba nem hiteltelenítette a várakozást magát. Erre az önmegújítási képességre a fogalomtörténeti és a tudászociológiai elemzés is rámutat, fenntartva, hogy társadalmi méretekben az újkortól vagy a reformációtól kezdve a hatalom a maga legitimitását pontosan ezek marginalizálásának függvényévé tette.

Vonatkozó írásaiban Derrida ugyancsak kiterjeszti, valamint általános érvényre ruhazza föl az apokaliptikát.⁵ Jóllehet nem az (ön)megértéshez narratív formát adó, értelmes befejezést igénylő lélektani készletként vagy adott történeti korszak időfilozófiai-történeti tudatformáinak a jellegzetességeire nézve, hanem minden diskurzus *szubverzív* lehetőségi feltételeként. Az apokalipszis modellszerűségét illetően Derrida a vég bejelentésének tárgya és annak mikéntje közti összefüggésből indul ki. Az „apokaliptikus” kifejezés ugyanis hol az elbeszélés „tartalmát jelöli”, a bejelentettet, vagyis a világvége katasztrófáit, hol pedig magát a bejelentést, a jövőt vagy világvégét bejelentő diskurzust, vagyis „inkább a reveláció igazságát, semmint a revelált igazságát”.⁶ Ezt a különbséget mozgásba hozva arra mutat rá, hogy az apokaliptikus bejelentés maga is a bomlás, felfordulás, káosz, vagyis a narratív és diszkurzív tisztázatlanság jegyeit mutatja. Mint kifejti, a Jelenésekben János „üzenetközvetítő”, aki ugyanakkor „már egy továbbadott üzenetet továbbít, tanúságot tesz egy tanúságról”, mégpedig Jézuséról – vagyis „ahány küldemény, annyi hang”, s „nemigen lehet tudni, ki kölcsönzi a hangját és hangnemét a másíknak”, vagyis „ki fordul kihez és mivel”.⁷ Ebből következően az érvelés oda fut ki, hogy „attól fogva, hogy már nem tudjuk, ki beszél és ki ír, a szöveg apokaliptikussá válik. És ha a küldemények mindig más, eldönthetetlen rendeltetésű küldeményekre utalnak, lévén a rendeltetés mindig eljövendő, akkor ez a teljesen anyagi struktúra, a János-Apokalipszisé [vajon] nem azonos-e az írásjelenet [*scène d'écriture*] struktúrájával általában”.⁸ Az írás és a végről való be-

⁴ MANNHEIM Károly, *Ideológia és utópia*, ford. MEZEI I. György, Bp., Atlantisz, 1996.

⁵ Jacques DERRIDA, *A filozófiában újabban meghonosodott apokaliptikus hangnemről*, in KANT-DERRIDA, *Minden dolgok vége*, Bp., Századvég, 1993, 34–93.

⁶ *I. m.*, 80.

⁷ *I. m.*, 78.

⁸ *I. m.*, 79.

széd összefüggésbe állítása innen nézve a dekonstrukció erejének és működésének, a *différance*-nak az allegóriájává lesz, amennyiben az apokalipszis mintegy „transzcendentális feltétele” lesz „minden tapasztalásnak, minden jegynek és minden nyomnak”, az apokaliptika *műfaja* pedig „példája, *példaszerű* revelálása” a *différance* „transzcendentális struktúrájának”.

Kermode elemzése az 1960-as években íródott, ezért is meríthette példáit részint az atomháború közeli kitörését hirdető egykorú próféciákból, ahogy még Derrida 1980-as években írott két apokalipszis-tanulmánya is a globális fenyegetettségnek ebből az eleven érzetéből meríthette a maga motivációját.⁹ A hidegháború lezárultával a végidő-diskurzus más apropókkal folytatódott. Francis Fukuyamának a liberális demokráciák világméretű hatalomra jutásával hegeli értelemben befejeződött történelemről szóló nagy hatású koncepcióját azóta a történelem látványos „folytatódása” felülírta, amint azt a szerző utóbb maga is kénytelen volt belátni. Az ezredforduló a „posthistoire” különböző diskurzusainak virágzását hozta el,¹⁰ s a legutóbbi időkben a 2001. szeptember 11-én történtek szintén újfent eszkatologikus-apokaliptikus kontextusokat hívtak elő, Nostradamus próféciáinak (sokadik) beteljesüléseként értelmezve az eseményeket. Napjaink kiéleződő ökológiai fenyegetettségérzete szintén a végidő jeleit ismeri föl egyes rendellenesnek ható globális természeti tüneményekben.

A végidőkről való beszéd vonatkozásait keresve a 19. század magyar prózájában, némi sarkítással, két vonulat különíthető el. Egyrészt az utópikus politikai prognózisok epikája, melynek ismertebb példái a század utolsó harmadának regényirodalmában találhatók, Jókai Mór *A jövő század regényétől* (1872–1874) kezdve Privigyey Pál *Magyarország nem volt, hanem lesz* (1887) című regényén és Beksics Gusztáv *Barna Arthurján* (1880) át Tótvölgyi Titusz *Az új világjaig* (1888) és Beöthy László *A jövő század regényéig* (1895).¹¹ A politikai-társadalmi utópiák mellett ugyanakkor a tovább élő chiliasztikus-eszkatologikus érdeklődés 19. századi prózaváltozatainak is vázolható egyfajta vonulata, még ha nem is olyan egynemű, mint az előbbieik. A változatok többek közt Jósika Miklósnak a romantikus költészet-felfogás sajátos értelmezését is nyújtó, egyszerre lírai és tudományos hangoltságú *Végnapokjától* kezdve Kemény Zsigmondnak a politikai kalkuláció és a vallási várakozások szembesítését egyéni és csoportlélektani diagnózissá, illetve történeti-politikai példázattá alakító *A rajongókéjén* (1858–1859) át egészen Mikszáth Kálmánnak a társadalom túlhajtott millenniumi historizálását az eszkatológia tükrében

⁹ Vö. Jacques DERRIDA, *No apocalypse, not now*, in KANT–DERRIDA, *Minden dolgok vége, i. m.*, 112–145.

¹⁰ CSEJTEI Dezső, *A posthistoire kapuzárása*, in JUHÁSZ Anikó–CSEJTEI Dezső, *Történelem – kulcsra készen?*, Veszprém, Veszprémi Humán Tudományokért Alapítvány, 2000, 5–62.

¹¹ A magyar politikai utópiákat a „fantasztikum” jegyében áttekinti: TARJÁNYI Eszter, *Utószó avagy fantasztikum magyar módra*, in *XIX. századi magyar fantasztikus regények*, Piliscsaba, Pázmány Péter Katolikus Egyetem, 2002, 435–445.

szatirizáló (az anakronisztikus történelmi megjelenítés századközépi irodalmi képleteire is támaszkodó) *Új Zrínyiász*ig (1898) terjednek. A következőkben Kemény regényével foglalkozom.

„*De hát az Istenért! oly közel áll a vég?*”

A rajongók (1859) Kemény Zsigmond legtöbbet elemzett és leginkább méltányolt regénye. Általában a jellemrajz kivételes, eldöntetlenségeken alapuló összetettségéért, illetve a tragikum elmélyült epikai megjelenítéséért helyezték az életmű csúcsára.¹² Újabban vetették föl, hogy a Szentírás eltérő szereplői értelmezései is szerepet játszanak abban, hogy a regény címében szereplő fogalom, a rajongás jelentése sokértelművé válik, illetve bajosan eldönthető, hogy a regényfigurák közül kiket is jelöl.¹³ A bibliai exegetika érvényét mások is hangsúlyozták a szereplők önértésében.¹⁴ Legutóbb önálló tanulmány is született arról, hogy a regény nyelvjátékai között mennyire meghatározóak az apokalipszis *tropologizálásának* a mozzanatai.¹⁵ A következőkben magam is ezeken a nyomokon igyekszem haladni, azt firtatva, hogy a végítéletről, illetve a jövőről való beszéd a szövegben milyen időképzetek és milyen nyelvi formák mentén bontakozik.

A regény témaválasztása gondos mérlegelés eredménye lehetett. Kemény talán a maga vonatkozó, szövegkiadásokban is megnyilvánuló történelmi kutatásai során felmérhette, hogy *A rajongók* cselekményének idején, nevezetesen a 17. század középső harmadában a történelem eszkatologikus felfogása egyszerre nyeri el végső élességét és veszíti el egyszermind a maga gondolkodástörténelmi érvényét. Mint Koselleck elemzései megmutatják, az újkor nyitányát jelezve a spirituális *profectus* helyére immár az evilági érdekű *progressus* kerül, s az eszkatológia sajátos módon éppen azokkal a reformációs mozgalmakkal párhuzamosan válik el a történelemtől, amelyek másfelől a legradikálisabban érvényesítették a maguk eszkatologikus érdekeltséget, s a végítélet képzetét mintegy beléptették a politika valóságába.¹⁶ Ez a mozzanat tekinthető a voltaképpeni politikatörténet kezdetének is,

¹² Legutóbb: BÉNYEI Péter, *A történelem és a tragikum vonzásában. A történelmi regény műfaji változatai és a tragikum kérdései Kemény Zsigmond írásművészetében*, Debrecen, Kossuth, 2007, 318–366.

¹³ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az újraolvasás kényszere (A rajongók)*, in Uő, *Irodalmi kánonok*, Debrecen, Csokonai, 1998, 71–92.

¹⁴ EISEMANN György, *Elhallgatás, beszéd, szubjektum Kemény Zsigmond regényeiben*, in *A regény és a trópusok*, szerk. KOVÁCS Árpád, Bp., Argumentum, 2007, 155–162.

¹⁵ BENKŐ Krisztián, *Szinekdoché és önkívület. Apokalipszis-értelmezések Kemény Zsigmond A rajongók című regényében*, in Uő, *Önkívület. Olvasónapló a magyar romantikáról*, Pozsony, Kalligram, 2009, 192–239.

¹⁶ Vö. Reinhart KOSELLECK, *i. m.*

amennyiben „lét-transzcendens elképzelések először [ekkor] váltak aktívvá, vagyis valóság-alakító hatalommá”.¹⁷

A végítélet közeli bekövetkeztére vonatkozó apokaliptikus várakozások értelem-szerűen a jövő előrejelzésének felfokozott aktivitásával jártak együtt. Az egyes predikciókban sajátos módon egyaránt érvényesült a keresztény teológia és a pogány asztrológia próféciainak hagyománya. A reformátorok gondolkodásában az eszkatologikus várakozások antik eredetű asztrológiai-ezoterikus jóslási technikákkal kapcsolódtak össze.¹⁸ A Biblia könyvei közül ezzel a legnagyobb exegetikai nyomatékot János Jelenései kapták. Mint vallástörténeti kutatások kimutatták, a Jelenések könyvének 16–17. századi olvasatait az értelmezések megtöbbszöröződése és ellentmondásba kerülése jellemzi: az eszkatológiai vagy *jövőszempontú* megközelítés a világ közelgő végére nézve lát benne útmutatást, a *múltszempontú* az egyháznak a pogányok felett aratott késő antikvitásbeli történelmi győzelmének leírását, a *profetikus* pedig a teljes egyháztörténet összegzését. A katolikus exegézis az első kettő, míg a protestánsok a harmadik olvasatot érezték a magukénak. Az eltérő értelmezési lehetőségek léte ugyanakkor további, esetenként egyre radikálisabb vallási mozgalmak (így a regényben előkerülő szombatosok) számára is önigazolási stratégiává lett.¹⁹

Kemény azt minden bizonnyal világosan látta, hogy a harmincéves háború – mint par excellence „hermeneutikai háború”²⁰ – idején a bibliamagyarázatok küzdelme a végítélet, az apokalipszis nyelvével és észjárásával állt összefüggésben, ugyanakkor a reformáció történetének arról az időszakáról van szó, amelyben a világi politika összefüggései immár felülírták a primer exegetikai érdeklődést. Az eszkatológia és az apokalipszis politizálódása idején játszódó regény megírására Keményt az is ösztönözhetette, hogy a végső dolgokról való tudás és a végidők eljövételének lehetősége az 1850-es évek magyar politikai, társadalmi és ideológiai kontextusában eleven irodalmi és hétköznapi diskurzusokhoz csatlakozott, s gazdag példázatos lehetőségeket kínált. Arra, hogy 1849 után felerősödött az apokaliptikus érzület, már többen rámutattak. Kiemelve többek közt, hogy némely kései Vörösmarty-költemény az apokalipszis bibliai jelentésmintáihoz egyaránt fordult a megújulás reményével (*A vén cigány*) és annak tagadásával (*Előszó*), s a katasztrófa – igazságtétel – kiengesztelődés katarzisa többek közt Toldy Ferenc irodalom-

¹⁷ MANNHEIM Károly, *i. m.*, 236.

¹⁸ Vö. Aby WARBURG, *Pogány-antik jóslás Luther korából*, ford. ADAMIK Lajos, Helikon, 1986.

¹⁹ Vö. Jean-Robert ARMOGATHE, *Interpretations of the Revelation of John: 1500–1800*, in *The Encyclopedia of Apocalypticism, Vol. 2. Apocalypticism in Western History and Culture*, ed. Bernard MCGINN, New York–London, Continuum, 2003, 188. Idézi BENKŐ Krisztián, *i. m.*

²⁰ A kifejezést lásd, valamint arról, hogy a bibliaértelmezés reformáció korabeli problematizálódása egybeesik a teológiai hermeneutika megszületésével. Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Bp., Gondolat, 1984, 135.

történet-írói szemléletét, valamint mások, így Gyulai Pál kritikai normáit is meghatározó módon formálta.²¹

Az ehhez kapcsolódó problematikák jelenlétét Kemény gondolkodásában az is jelzi, hogy az évtized második felében készült regényei közül kettőben is világos a jövő előrejelzésének készítése. Az 1857–1858-ban párhuzamosan írott két regényéből a végül 1859-ben megjelent *A rajongók* a prófécia, a végül 1862-re elkészült a *Zord idő* a prognózis hatalmas példázata. Míg a *Zord időben* jellemzően történeti prognózisok jutnak szerephez,²² addig *A rajongókban* ütköznek az időbeliség és az örökkévalóság világában mozgó előrejelzések, vagyis egyaránt szerepet kapnak apokaliptikus prófécia és történelmi-társadalmi prognózisok. S ahogy a *Zord idő* lapjain a politikai kalkuláció különböző figurációi átszövik az elbeszélő és a szereplők nyelvhasználatát, úgy *A rajongókban* a végítélet metaforikája hatja át a különböző szövegszinteket. Szoros szövegolvasás mutatta ki, hogy a regény „nyelvi közegként” veszi tekintetbe a Jelenések stiláris fordulatait, s úgy szövi bele azokat a maga „szövegátlójába”, hogy eredeti kontextusukat elvesztvén keverednek egymással, s kitágítják a szereplők szájába adott implicit bibliai idézetek értelmezési lehetőségeinek körét.²³ Az pedig már kifejezetten az architextushoz való ironikus elbeszélői viszonyulás jele, hogy az elbeszélő által alkalmazott hasonlatok közt is gyakran, túlságosan is gyakran találkozunk efféle idézetekkel. Például a börtönbe zárt Szőke Pista lelkiállapotának érzékeltetésekor: „Halántéka úgy lüktetett, üterei oly lázasan dobogtak, mintha a végítélet trombitája harsant volna meg”.²⁴ Itt azért különösen szép megoldásról van szó, mert a megfogalmazás a maga szemléletessége mellett egyszersmind a szereplő tudatát is jellemzi, mint amelyet a végítéletre való várakozás hatott át. Nem csupán korfestő, az ábrázolt kor észjárását és nyelvhasználatát reprezentáló hatáselemről van szó ugyanakkor, hanem az elbeszélő szólamában működő ironikus *nyelvjátékról*.

A rajongók történései alapvetően, a regény szóhasználatával, „a szentírás magyarázata fölött támadt”,²⁵ illetőleg „hitágazati viták”,²⁶ vagyis exegetikai intenciók szembenállásának közegében bontakoznak. Némi egyszerűsítéssel élve két szövegértelmezési intenció viszonyáról vagy viszályáról van szó: az egyik a *sensus litteralis*, vagyis a szó szerinti értelem megállapítására, a másik a *sensus spiritualis*,

²¹ DÁVIDHÁZI Péter, *Egy nemzeti tudomány születése. Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet*, Bp., Akadémiai–Universitas, 2004, 714–747.

²² Erről átfogóan: HITES Sándor, *Prognózis és anakronizmus: a Zord idő mint politikai példázat*, in *(Tév)eszmék bővölete*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, JENEY Éva, Bp., Akadémiai, 2004, 131–194.

²³ Vö. BENKŐ Krisztián, *i. m.*

²⁴ KEMÉNY Zsigmond, *A rajongók*, Bp., Szépirodalmi, 1969, 109.

²⁵ *I. m.*, 97.

²⁶ *I. m.*, 438.

vagyis annak a jelentésnek a feltárására tör, amelyre a szavak jelekként utalnak.²⁷ Az előbbi az eredeti jelentés visszanyerését tűzi ki feladatul a ráarakódott értelmezések alól, az utóbbi pedig azt feltételezi, hogy a jelek nem valami feltárható eredetit őriznek meg, hanem folyvást mozgásban maradó jelentésekre utalnak. Ez a különbség annyiban feleltethető meg a vallásháborúban szembenálló értelmezési beállítódásoknak, hogy a katolikus exegetika szerint az Íráshoz rendelhető jelentéseket a megszentelt hagyomány alkotja meg, míg a protestáns szerint az Írás eredeti jelentéseit kell feltárni a ráarakódott allegorikus jelentések mögül. Utóbbi szerint az allegória, mint Luther *Asztali beszélgetéseiben* olvasható, akkor jogosult, ha a jelképes allegorizáló szándék magában az Írásban van meg, mint a példabeszédek esetében.²⁸

Mindazonáltal a protestáns exegézis maga is változatokban állt elő (noha ezek egyaránt az „íráselvre” hivatkoztak), illetőleg idővel szintén megalkotta a maga értelmezési hagyományait. Ebből fakad *A rajongók* egyik alapkonfliktusa, miszerint a szombatosok azért igyekezhetnek egyéb protestáns felekezeteknél még *eredetibbnek* érzett jelentéseket érvényre juttatni, mert szemükben az Erdélyben hivatalossá, mondhatni államvallássá lett református írásértelmezés maga is pusztán hamis allegóriákat termel. A hatalmi pozícióba jutott új keletű exegetikai gyakorlat felől nézve ugyanakkor a szombatosok írásmagyarázata lesz felforgató, s ezért üldözendő gyakorlattá. Nem csupán paradox lelkiismereti türelmetlenségről van tehát szó a regény első könyvének hatodik fejezetében, amikor a templom előtt a feldühödött tömegben felhangzik, hogy „Mi a szombatosok kiirtását akarjuk! [...] de akarjuk a vallás és lelkiismeret szabadságát is”,²⁹ hanem a reformáció, a hitújítás adott fázisának a dogmatizálódásáról is. Kassai Istvánnak, I. Rákóczi György ítélőmesterének a rendelete is ebben az értelemben szólítja föl a szombatosok följelentésére a lakosságot, mivel azok „az igaz evangélikus hittől elszakadva [...] a szentírás helyes magyarázatát magoknak arrogálják”.³⁰ Míg ebben az esetben jobbra személyes ellentétről, vagyis a korábbi kancellár, a szombatosá lett Pécsi Simon elleni politikai hadműveletről van szó, addig Kassai titkárának szabad függő beszédben felidézett szavaiból dogmatizmus és szűklátókörűség tükröződik: „a hitújítóknál veszélyesebb fajtájú embereket nem is képzelt. Hisz az igaz vallást akarják fölforgatni és az ország törvényétől tagadják meg a hódolatot!”. Itt az jelent önellentmondást, hogy olyan ember véleményéről van szó,

²⁷ Vö. Peter SZONDI, *Bevezetés az irodalmi hermeneutikába*, Bp., T-Twins, 1996, 11–16. A regényről adott elemzésében erre a megkülönböztetésre támaszkodik: EISEMANN György, *i. m.*

²⁸ „[...] az allegóriák és az átvitt értelmezések [...] jók és dicséretesek, amíg a hitre vannak alapozva s ritkán használtak [...] mert ha megsokasodnak: megrontják és kiforgatják a hitnek tanításait.” Martin LUTHER, *Asztali beszélgetések*, ford. MÁRTON László, Bp., Helikon, 1983, 163.

²⁹ KEMÉNY Zsigmond, *i. m.*, 56.

³⁰ *I. m.*, 50.

aki a nemrég még szintén felforgatónak számító hitújítás, az immár intézményesült helvét hitvallás tagja.

A szombatosoknak és az államegyháznak ez a viszonya szemléletesen írható le azzal az összefüggéssel, miszerint az *utópikus* mindenkori fogalmát az uralkodó létrend, illetve az azzal problémamentesen együtt élő réteg határozza meg, az *ideologikusét* pedig a feltörekvő, a létezővel feszültségben lévő réteg definiálja.³¹ Mármost *A rajongók* regényvilágában a szombatosok a maguk önértelmezése szerint ugyanakkor nem felforgatni akarnak, hanem kooptálódni, betagozódni a fennálló társadalmi-politikai rendbe. Tevékenységüket vagy létüket a protestáns egyház és politikai hatalom tekinti felforgatónak, szubverzív utópiának, a szombatosok viszont az utóbbiakat tekintik merőben ideologikusnak. (Részletesebb kifejtést igényelne, hogy ezzel a kifordítással Kemény miként jellemezheti az 1850-es évek politikai dilemmáit és erőviszonyait, nemcsak magyar–oszlák, hanem magyar–magyar tekintetben is.)

A szombatosokat tehát radikális írásértelmezésük helyezi kívül a társadalmon, sőt, mint látni fogjuk, a világon is. Ez sajátos exegézisük nyelvhasználati vetületében is kifejezést nyer. Hiszen a hatalom szemében bűneik nem csupán abban állnak, hogy a szokottól eltérő helyekre temetkeznek, házukban orgonát tartanak, s maguk írta verseket énekelnek, de – mint Kassai rendelete kiemeli – „gyermeküket más néven szólítják, mint amely evangélikus naptárainkban előfordul”.³² A szombatosok mindennapjait egyéb, többek közt a helységnevekre vonatkozó sajátlagos névadások és átnevezések is átszövik. Azzal, hogy *új* – pontosabban szerintük: az *eredetibb* – névvel illetik önmagukat és lakóhelyüket, az Ószövetség világát és a végítéletre vonatkozó Újszövetség-beli könyvet, a Jelenéseket aktualizálják.³³ Jóllehet hitük szerint nem allegóriákat gyártnak, hanem – mint azt titkára Kassainak írott hosszú levelében összefoglalja – éppenséggel túllépni vélnek az allegorézisen, visszatérni a jelentések originalitásához.³⁴

Szembetűnő, hogy ez a gyakorlat az elbeszélő részéről sem marad reflektálatlanul. Az első könyv tizenharmadik fejezetében a Pécsi Simon könyvtárában játszó jelenet a következőképpen mutatja be az egykori kancellár vendégét:

A vele átelleni karszékekben egy úgynevezett angyal ül Thyatirából, kinek teljes neve: Jonathán-Dávid-Elázer-Judás-Machabeus.

Előre megjegyezzük, hogy itt semmit sem kell valódi értelemben venni.

³¹ MANNHEIM Károly, *i. m.*, 233.

³² KEMÉNY Zsigmond, *i. m.*, 50.

³³ A Jelenések könyvének abszolutizálásáról a regénybeli szombatosoknál: „A szombatosok a Szentírásból csak a Jelenések könyvét idézik, és úgy várják az utolsó ítéletet és a Messias második eljövételét, hogy nem hajlandók tudomást venni az Úr kegyelméről.” SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kemény Zsigmond*, Pozsony, Kalligram, [1989], 2007, 214.

³⁴ Vö. KEMÉNY Zsigmond, *i. m.*, 378–383.

Mert a karszéken ülő nem igazi angyal volt, hanem csak a szombatosok lelkesze, kik Szent János *Mennyei jelenetei* nyomán a papot angyalnak hívták. Az ő hívei sajátlag nem is Thyatirában, hanem Udvarhelyen laktak, de a szombatos szerette főbb egyházait azon városokra átbérmálni, melyekhez Szent János intőlevelet küldött. Aztán eredetileg nem is hívták őt Jonathán-Dávid-Elázer-Judás-Machabeusnak, hanem csak egyszerűen Jaskó Pálnak; de a szombatosok szokásához tartozott az ó-testamentumokból egész név koszorúkat aggasztani magokra.³⁵

Az elbeszélő állásfoglalása a szombatosok nyelvhasználatának képletességéről nem pusztán arra szolgál, hogy a 19. századi olvasó felé egy immár idegenné lett történeti világot közvetítsen. Valójában arról van szó, hogy a narrátor átlátja és olvasójával is át kívánja láttatni a szombatosok nyelvhasználatának kettősségeit. Pontosabban kettősséget vélelmez ott, ahol a szombatosok felfogásuk lényegéből fakadóan egységet látnak, egyetlen nyelvet, amely éppen a forgalomban lévő hamis elnevezéseket írja felül, újólag visszanyerve nyelv és dolog egységét. A narrátor hangja a szombatosokat illetően helyenként éppolyan gúnyos, mint Kassaié a titkárával folytatott beszélgetésben:

- [...] Tudod-e, hol volt Laczkó szombatos angyal?
- Szégyennel vallom meg, hogy még nem nyomozhatám ki.
- Szárdis városában.
- A titkár bámulva tekintett főnökére.
- A judeismus hóbortosai Kézdivásárhelyt hívják Szárdisnak.
- Törjék ki a nyakok vakmerő névrontásokért! – sóhajtá a titkár.
- Amen, fiam! – szólt kenetes hangon Kassai.³⁶

Az elbeszélő a szombatosok nyelvhasználatának jellegzetességeit a titkártól eltérően nem botránnyos, hanem a kancellárhoz hasonlóan komikus megkettőzősként tárja elénk. Ezzel azt nyomatékosítja, hogy maga is kívül áll ennek érvényén, ahogy ezt olvasóiról is feltételezheti. Maga is a szombatosok üldözőinek a nyelvről és, mint látni fogjuk, az időről alkotott felfogását vallja, s ezzel véli folyamatosságban lenni olvasóit is.

A normalitás és az attól való sületlen elhajlások különbségét nyomatékosítja az elbeszélő akkor is, amikor azt írja le, hogy atyja miként kereszteli meg Klára gyermekét:

³⁵ *I. m.*, 92.

³⁶ *I. m.*, 354.

Az agg szokott szertartások szerint iktatta a kis Barbarát a törvény üldözése alá eső felekezetbe s ada neki igen cifra és hosszú nevet, melynek a világban nem sok hasznát lehetett venni, minthogy a polgári hatóság minden érintkezései közt csak álnévnek tekintik.³⁷

Az adományozott név helyett annak csipkelődő jellemzése („igen hosszú és cifra”) kerül előtérbe, azzal is nyomatékosítva az előbbi érdektelenségét, hogy ki sem mondja. Ezzel annak a túlságig retorikus, a tárgyhoz nem tartozó, az elnevezés funkcióján értelmetlenül túllépő jellegét hangsúlyozza. Használati értékére nézve pedig azt, hogy az kifejezetten a „világban” lesz hasznavehetetlen, vagyis viselői és adományozói mintegy nem a világban, nem *ebben* a világban élnek. A vallási meggyőződések tekintetében továbbá az elbeszélő maga is azt sugallja, hogy a szombatosok hite eltévelyedés. A narrátor valójában nem áll messze Kassai véleményétől, aki unokaöccsének, Elemérnek, a maga elődjéről, Pécsiről úgy nyilatkozik, hogy „egy tébolydai vallás élén áll”.³⁸ A szöveg némely helyeiből kitetszik, hogy az elbeszélő feltételez valamiféle „igazi” kereszténységet, amelyet (valamegyest talán a biedermeier vallási lelkületének mintájára) a gyermeki megnyugvással, önmagunk átengedésével, a bensőségességgel azonosít, s amelyhez képest a vallásgyakorlat szokásbeli különbségei csak járulékosak lehetnek.³⁹

³⁷ *I. m.*, 135.

³⁸ *I. m.*, 177.

³⁹ A szombatosok regénybeli megítélésére nézve tanulságos különbségeket találunk Szegedy-Maszák Mihálynak *A rajongókról* adott két, eltérő időpontban készült elemzésében. Kemény-monográfiájában egyfelől hangsúlyozza, hogy a regényíró a szombatosokat számos tekintetben kedvező fényben mutatja be, hivatkozhatván a lelkiismeret jogára, s a mozgalom társadalmi jellegét sem teszi ellenszenvenessé, hangsúlyozhatván a szabadság fontosságát. Másfelől az értekező maga is a szombatosok „eszélős rajongásáról” beszél, vezetőjük, az ősz Kádár „vak szenvedélyére” tesz utalást, illetve utóbbit úgy is jellemzi, hogy az aggastyán „látnokként az isteni akarat tudójának, szónokként e magasról jött üzenet közvetítőjének véli magát”. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kemény Zsigmond, i. m.*, 201, 211. E tudat „hamis” voltának érzékeltetésével szemben a későbbi elemzés viszont így fogalmaz: „Az értelmező távlatától függ, mennyiben tekinthető félremagyarázásnak”, hogy a szombatosok mások által „nem elfogadott módon olvassák az Írást”, ahogy a regényben a „rajongók” kifejezés sem kizárólag rájuk vonatkozik, és azt nyomatékosítja, ráadásul a jelen világpolitikájának „fundamentalizmusaival” összefüggésben, hogy „a jövő kiismerhetetlen, nem lehet eldönteni, örült-e a rajongó avagy jó”. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az újravalóság kényszere, i. m.*, 82–83. A különböző távlatból készített értekezések látásmódja közti eltérésekben, a valahai álláspont revideálásában az értekező irodalomfelfogásának módosulása (utóbb viszonylagosítja a regény „realista” jellegét is) mellett az értelmezés szociokulturális környezetének megváltozása, a szubkultúrák méltánylásának térnyerése is szerepet játszhatott. Ugyanakkor a politikai környezet átalakulására sem képtelenség utalni. Az 1989-ben napvilágot látott Kemény-monográfia vonatkozó fejezetének utolsó bekezdésében a szombatosok jellemzése mintha rejtve a szocialista rendszer bírálatát is magában foglalta volna: „[A rajongóknak] olyan közösségi

A regényben az általában az apokalipsziszról alkotott felfogásuk szerint jellemzett exegetikai változatok alapvetően meghatározzák a szereplőket és viszonyait. Az idő beteljesülésének jeleit az egyes regényalakok különböző szereposztásokban egymásra ruházzák. Júdás, a Sátán vagy az Antikrisztus szerepét mások a legtöbbször Kassainak, illetve a legutóbbit Laczkó önmagának is tulajdonítja. Kassai egy-egy alkalommal nemcsak Zsófit és Deborah-t nevezi Sátánnak, hanem önmagát is, amikor így szól a tőle elijedő Klárának: „talán dajkád a sátán helyett velem ijesztett, ha sírtál, midőn az ágyból felvótt, he-he”.⁴⁰ Az átnevezések kevésbé közismert bibliai figurák jelentéseinek az ismeretére is számot tarthatnak, például amikor a regény végén a szombatosok a fejedelem parancsára történő elfogatásukkor így fohászknak: „Újítsd meg e csodát és fordítsd rólunk a fejedelem haragját Hermonra, kit nálunk Kassai Istvánnak neveznek!”⁴¹

Amikor Laczkó Istvánról, más néven Szőke Pistáról, megint más néven a „szárdisi angyalról” kiderül, hogy valójában Kassai jobbágya, a leleplezés súlya alatt összeomló szerencsétlen biblikus tirádákban tör ki a végítélet eljöttéről, majd Kassait az Antikrisztussal azonosítja, vagyis mintegy biblikusan átnevezi:

[...] hát csakugyan beteljesült az idő, midőn a sátán hatalmat nyer a világfeletti uralkodásra? Hát csakugyan néhány nap múlva azon év fog kezdődni, melyben az ötödik angyal trombitájának hangjára egy csillag hull a földre s a megrendült égsarkakkal együtt az erkölcsi rend tengelye kisiklik helyéből? Szent atyám! most kezdődnek-e ama szörnyű csapások, melyeknek nem szabad az embereket megölni, de gyötreniök kell éjjel-nappal oly iszonyúan, mint a skorpió marása miatti gyötrem? Rajtam kezdődik-e előjele a jósolt időknek, melyekről mondatik: keresik az emberek a halált és nem találják meg, kívánnának meghalni, de a halál elmegeyen előttük? Mit vétettem, hogy homlokomon nincs az Isten pecsétje, mely védelmezen a sátán véres körmeitől? S ha bűnös is valék, miért választattam éppen én a legnagyobb büntetésre, hogy tudniillik saját élő szemeim fedezzék fel először az Antikrisztust? Kassai! ha bűn és elvetemültség eszményének meg kell testesülni, mint megtestesült a szeretet Krisztusban, akkor te vagy az Antikrisztus!

Az ítélmester reakciója igen jellemző:

Szőke Pista! Nem költészetről van köztünk szó, hanem pénzről, robotról.⁴²

mozgalom áll a középpontjában, mely eleinte a társadalmi kiszolgáltatottság megszüntetését ígéri, de utóbb teljesen felszámolja az egyéniség jogait”. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kemény Zsigmond, i. m.*, 214.

⁴⁰ KEMÉNY Zsigmond, *i. m.*, 281.

⁴¹ *I. m.*, 460.

⁴² *I. m.*, 101–102.

Kassai rezignált válasza pontosan a fentebb az elbeszélő által adott jellemzések és kommentárok kapcsán vázolt nyelvhasználati különbségekre mutat rá. Már önmagában azzal is, hogy nyomatékosan a számára értelmes, vagyis a jel és a dolog, a név és a személy viszonyában *szó szerinti*, s nem a számára legfeljebb értelmetlenül, funkciótlanul *átvitt értelmű* nyelven *nevezi meg* a maga hűbéri alárendeltségének lelepleződését túlfeszített apokaliptikus összefüggésekbe helyező, s azt azok biblikus nyelvén leíró szombatos papot. Vagyis a költészet és a valóság, a fikció és a realitás cezúrája mentén különíti el kettejük nyelvhasználatát és világképét. Az államrendnek és a vallásnak, a jogi berendezkedésnek és a végidőnek a regényben többszörösen összetett viszonyát jelzi, hogy a dolog voltaképp azon fordul meg, hogy a szombatos felekezet illegitimnek számít. Kassainak jog szerint csak azért van igaza, mert a szombatosság nem elfogadott felekezet, hiszen ha a „szárdisi angyal” bevett vallásnak volna a papja, akkor a törvény feloldaná a jobbágysors alól.

Szintén vallási meggyőződése, vagyis katolikus volta okán kerül zárványszerű helyzetbe a fejedelmi udvarban Báthory Zsófi hercegisasszony. Amikor a szombatos Laczkó feleségével, Klárával hitbéli kérdéseket vitatnak meg, a maga elhagyni kényszerült, de lelkében megőrzött katolikus meggyőződésének spiritualitásával szemben a protestantizmust bálványimádásnak tekinti, vagyis hamis allegorikus jelképek tiszteletének: „Elvették Istenemet: aranybálványt adtak helyette... úgy-e hallottad, hogy áttértem?”. Klárában ez azért kelt rokonszenvet, mert Zsófiához hasonlóan maga is szimbolikus karakterűnek tekinti a maga benső, lelki meggyőződését, szemben azzal, amit hitsorsosai némelyikénél szintén mechanikus allegorézisnek értékel. Abban a tekintetben ugyanis Klára nem azonosul a maga felekezetének literális vagy grammatikai exegézisével, hogy

[...] sokkal szellemibb lény volt, mintsem vallásának a túlvilágra vonatkozó ígéreteit ily anyagi értelemben vegye. Nem képzelte, hogy Szent János a *Mennyei jelenésekben* statisztikai leírását közölte volna az új Jeruzsálemnek. Jelképes értelmet keresett az anyagiakra célzó igékben. Neveltetésére nézve egészen szombatos, de szívében főleg keresztyén volt. Tartá magát a vallásnak, melyben született, külső szertartásaihoz; azonban keble mélyéből szeretett Istenéhez szállottak imái.⁴³

Jellemző, hogy szemben szombatos sorstársai többségével, Klára a regény végén életben marad. Többek közt azért, mert elhárítva a dogmatizmust, képes elfogadni azokat a gesztusokat, amelyekkel az udvarban bevonják az evilági összefüggésekbe, beemelik a jogrend és a társadalom keretei közé: „Klára tehát egyszerre lett a fejedelem nagylelkűségéből palotahölgyé és földbirtokossá”.⁴⁴

⁴³ *I. m.*, 198.

⁴⁴ *I. m.*, 426.

A *rajongók* kapcsán már figyelmeztettek arra, hogy a regényben „az idő érzékelése egyéntől s helyzettől függően viszonylagos”, illetve „egyres szereplők olyannyira a jövő esélyeivel vannak elfoglalva, hogy a jelent nem folyamatszerűen, de szakadozottan érzékelik”.⁴⁵ A jövő kiemelt helyzete egyaránt vonatkozik a politikai kalkulációkra és az eszkatologikus várakozásokra, például Gyulai Ferenc törtétesére és Pécsi Simon asztrológiai érdeklődésére. Az idő megítélésének eltérő képleteibe ugyanakkor az exegetikai intenciók különbségei is belejátszanak. A szombatosok írásértelmezése meghatározza a történelemtől való gondolkodásukat is. Mint már utaltam rá, az események olyan időszakban játszódnak, amelyben az eszkatológia történelemértelmező lehetőségei lezárulóban vannak, s az örökkévalóság jegyében álló üdvtörténeti szemlélet helyét a történelem merőben evilági vagyis *időbeli* értelmezése veszi át: az *Ewigkeit* nézőpontját felváltja a *Zeitlichkeit* perspektívája.⁴⁶ A regényben a hatalmat képviselő Kassai nézőpontja szintén az időbeliséghez kötődik, többek közt azzal is, hogy (utóbb megghiúsult) végcélja egy történeti jelentőségű család, genealógiai sor megalapítása, unokaöccse, Elemér tervezett házasságán keresztül. Az üdvtörténeti perspektívát és a szakrális megalapozottságát maga mögött hagyó politika a motivációt önmagából meríti. Jóllehet az erdélyi udvar politikai célja elvben az, hogy akár katonai erővel is terjessze az Írás általa vallott értelmezését, de a hit védelmére indítandó háború kapcsán fellépő dilemmák politikai erők játszmáinak kiszolgáltatottak. A szombatosok kirekesztettsége azzal függ össze, hogy az időszemléletnek immár az övékétől radikálisan eltérő formái kerültek hatalmi helyzetbe. Kemény azzal, hogy *A rajongók* a kálvinizmus intézményesülésében szemlélteti a történelem tapasztalatának szekularizálódását, kivételes gondolkodástörténeti érzékenységet áru el.

A történelem temporalizálása a 17. században az állam és az egyház viszonyának olyan irányú megváltozásával is járt, amellyel a világi hatalom mintegy állami monopóliummá tette a jövő ellenőrzését és meghatározását, s igyekezett elnyomni vagy egyéni, helyi körökbe, titkos társaságokba, szektákba szorítani az apokaliptikus vagy messianisztikus próféciaák gyakorlatát.⁴⁷ A jövőt a csillagokból kiolvadó Pécsi és az idők közeli beteljesülését váró szombatosok ezért lesznek a regényben vallási és politikai szempontból egyaránt fenyegető, üldözendő szélsőségek. A konfliktus azért válik feloldhatatlanná, mivel a szombatosok – annak ellenére, hogy az üdvtörténeti horizontot tartják szem előtt, vagyis, úgy tetszik, történelmen kívüli pozíciót foglalnak el – arra törekednek, hogy részévé váljanak az evilági rendnek. Céljuk, hogy bevett vallássá váljanak, az *Ewigkeit* horizontját igyekeznek egyeztetni a *Zeitlichkeit* perspektívájával, annak minden jogi és politikai következményével együtt: „nekünk jogra van szükségünk, nem irgalomra,

⁴⁵ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az újraolvasás kényszere, i. m.*, 79.

⁴⁶ Karl LÖWIT, *Von Hegel bis Nietzsche*, Zürich–New York, Europa Verlag, 1941, 235–315; idézi MIKLÓS Tamás, *Angelus perditus*, in Karl LÖWIT, *Világtörténelem és üdvtörténet. A történelemfilozófia teológiai gyökerei*, ford. BOROS Gábor, MIKLÓS Tamás, Bp., Atlantisz, 1996.

⁴⁷ Reinhart KOSELLECK, *i. m.*, 8–11.

vagy lenéző kíméletre”, mondja a „thyratirai angyal”. A jog birtokosai felől, akik egyúttal a történelem érvényes elbeszélését is meghatározzák, viszont nemhogy nem integrálódhatnak, hanem már pusztán létük is veszélyes az államra. Mint Kassai kifejezi, vallási különbözőségük egyben politikai fenyegetés: „a szombatosok ország-törvény szerint honárulók, s fejöket a pallosé”.⁴⁸ Erre utalnak a fejedelemlének Klarához intézett szavai is: „ti makacs szektáriusok azt állítjátok, hogy az vallás, hogy az istentisztelet, s hogy az a szentkönyv meg nem hamisított tana. Még csodálkoztok, ha az ország törvényei szigorral lépnek föl ellenetek”.⁴⁹

Az egyeztetés nem csupán azért bizonyul lehetetlennek, mert a szombatosok sajátlagosan idegen írásértelmezése mellett a nyelvük és a jelentésük is más. Hanem azért is, mert egyszerűen más időben és térben élnek. Egyfelől nem az Erdélyi Fejedelemség, hanem az „új Jeruzsálem polgárai”. Másfelől az igazolhatnák őket, ha várakozásaik beteljesednének, ez viszont a történelem és az idő végét jelentené. Amint prófétájuk, az ősz Kádár kifejti:

[...] hitünk érdekében áll, hogy jelek által győződjünk meg: ha vajjon távol van-e még az idő, midőn az emberiség negyedrésze fegyverrel, éhséggel, halállal és fenevadak által irtatik ki? Távol van-e a földindulás és csillaghullások napja s ama végtelen nyomor, mely a Megváltó másodszori eljövetelét, a gonoszság elvének bukását és az ezeréves boldogság kezdetét előzi meg?⁵⁰

A szombatosok szemléletének az adja az ellentmondását, hogy a második eljövettel *várása* a mindig továbbfolyó történelem felől nézve maga az időben nem aktualizálható, szüntelen elhalasztódás. Ahogy a messianizmushoz egyébként közel álló kései bölcselő írja: „Csak maga a Messiás teljesít be minden történelmi folyamatot, mégpedig abban az értelemben, hogy csak ő az, aki beváltja, beteljesíti, megteremti a történés vonatkozását a messiásira. Ezért nem akarhatnak *maguktól* valami messiásira vonatkozni a történelmi dolgok. Az Isten Országa ezért nem telosza a történelmi dűnamisznak, ezért nem lehet célul kitűzni. Történelmileg nem cél, hanem befejezés”.⁵¹

A végítélet és a világi időbeliség nyelvhasználata közti különbségek értelmezésében *A rajongókban* a szó szerinti és a képletes nyelv igen összetett megkülönböztetései is szerepet játszanak. A szombatosok „örültsége” ennyiben a szó szerinti és a képletes jelentés összetévesztésében áll. Szeredi egy ízben a fejedelem feleségének így nyilatkozik a Kassai kémévé szegődött Laczkóról: „aki Kassaihoz közel jut, ha angyal volna is, előbb-utóbb számot tarthat a kárhozatra”.⁵² Ebben

⁴⁸ KEMÉNY Zsigmond, *i. m.*, 177.

⁴⁹ *I. m.*, 289.

⁵⁰ *I. m.*, 456.

⁵¹ Walter BENJAMIN, *A történelem fogalmáról*, in *Angelus Novus*, Bp., Magyar Helikon, 1980, 961–974.

⁵² KEMÉNY Zsigmond, *i. m.*, 295.

a kijelentésben az olvasó átláthatja, hogy Szeredi metaforikusan alkalmaz egy olyan kifejezést Laczkóra, amit ő vélhetően szó szerinti értelemben is érvényesnek tart magára, tekintve, hogy a szombatosok így nevezik papjaikat. A mindennapi nyelv teológiai „nyomai” gyakran kiütköznek egyes szereplők beszédmódjában. Mint Zsófia hercegkisasszony dajkája, Anna mondja: „előttem megfoghatatlan, hogy Klára, mint hallom, oly véletlenül jelent meg az udvarban, mintha az égből cseppent volna le. Senki sem tudja, honnan jött”.⁵³ Más összefüggésben mondja ugyanő: „mamámtól is többször hallám, hogy igazi ördög vagyok s nehéz földat belőlem valami helyest faragni”.⁵⁴ Hasonló jelentéstani áttevődések az elbeszélő szóhasználatában is megfigyelhetők: hol alkalmazza, hol eltávolítja, hol ironizálja őket.

Az egyes nyelvek összjátéka több áttételen keresztül bonyolódik abban a jelenetben, amikor Laczkó István arról gondolkodik, hogy Pécsi vajon az asztrológiai segítségével derítette-e ki, hogy ő az áruló: „Mindent látnokilag tudott. Avagy nem hozták-e szobájába mérhetetlen távolból a bolygók sugarai azt a hírt: hogy Judas Iscariotes vagyok. Nevemet és célomat az ég jelentette meg neki.”⁵⁵ Ezekben a gondolatokban az asztrológia és a bibliai allegóriák nyelve fonódik össze, de megkülönböztethetetlen, hogy melyik is volna a másik metaforája. Az olvasó, az elbeszélő, illetve a szereplők egy része felől viszont egyik sem tekinthető szó szerintinek, hanem mindkettő képletes jelentést hordoz. Az apokalipszis nyelvjátékai a beszéd és az írás oppozíciójára is kiterjesztődnek. Laczkó ugyanebben a jelenetben tükörbe néz, hogy lássa az arcát, melyre „az Isten azt írta: kém”, s amit lát, az „Millió betű! A sátán teleírta képemet. Már ismerem a sátán kézírását”.⁵⁶ Később Kassai titkáráról arról értesülünk, hogy Laczkó megháborodván, „minden embertől, akivel találkozott, tudakolá: vajon római vagy arab betűkkel van-e az ő arcára fölírva e szó: kém”.⁵⁷

Pécsi Simon csillagjósolásainak szintén az örökkévalóság adja a maga horizontját. Viszont amit a csillagjósolásokból kihüvelyez, ellentétben áll az aktuális politikai fejleményekkel, hiszen akkor támadnak újra hívei, amikor a zodiákus közelgő tragédiát jelez: „A világi körülmények rendkívül kedveznek nekem, de a csillagoknak fenyegető konstellációjuk van”.⁵⁸ Részben Pécsi csillagokba vetett bizalma vezet az események tragikus végkifejletéhez. Egyik jóslata szerint Kassai Elemér által fog a családjáról „valami fenyegető vész, valami véletlen csapás elháríthatni”. Később az ellenkezőjét olvassa ki a jelekből. Amikor Elemér belép a balázsfalvi templomba, Pécsi ezért kiálthat föl: „Ó, a csillagzatok nem csálnak! Ők előre meg-

⁵³ *I. m.*, 340.

⁵⁴ *I. m.*, 347.

⁵⁵ *I. m.*, 270.

⁵⁶ *I. m.*, 271.

⁵⁷ *I. m.*, 324.

⁵⁸ *I. m.*, 313.

mondták, hogy veszedelmem tőle jön!”.⁵⁹ A szombatosok erre föl kaszabolják le a megmentésükre érkezett Elemért. Ebben a mozzanatban a görög mitológia jóslatainak szerkezeről van szó, amennyiben minden prófécia óhatatlanul bekövetkezik, noha az előrejelzések fonák módon, félreértve teljesülnek.

Kassai időbeli horizontjából nézve Pécsit éppen az örökkévalóság igézete fosztja meg a politikai és államférfiúi képességektől:

Ez az eszelős csillagjós és babonás bolond, ki az állatkör engedelme nélkül meg sem mer mozdulni, s bujdosó égitestektől várja azt a belátást, amely agyvelejében még nincs meg... he-he-he! Ez a szónokló, versgyártó és az egyiptomi múmiák közt barangolt Pécsi ismét magára merné vállalni az ország ügyeinek vezetését!⁶⁰

Pécsi abban az értelemben köztes helyzetben van, hogy mintegy a politikai és eszkatologikus, evilági és túlnani értelmezések és erővonalaik kereszteződésében áll. Mint a számtartója elárulja neki: „Sokan – követem alássan – nagyságotat ál-szombatosnak és valódi evangélikus hitűnek tartják, mások meg amellettt küzdenek, hogy nagyságotat álevangélikus és valódi szombatos”.⁶¹ Az viszont felülírja kettejük különbségeit, hogy mind Pécsi, mind Kassai a történelemben igekezzenek beilleszkedni, amennyiben egyaránt genealógiával rendelkező dinasztiaát kívánának alapítani.

A köztes pozíció ugyanakkor a teljes elszigetelődés veszélyével is jár. Amikor hívei gyülekeznek, és Pécsi ráébred, hogy egykori hívei végtelenen radikalizálódtak, s az ősz Kádárban immár prófétát, „új Esdrást” látnak, akkor azért nem képes követni, érteni végleg revelatívává lett nyelvüket, mert az elvben üdvös eszkatologikus fejlemények, vagyis a vég közeli eljötte bejelentésének baljós politikai következményeit ismeri föl:

– Én egészen új világba vagyok sodorva – szólt a bámuló Pécsi. – Mi történt közöttetek, hogy nyelvetekre most alig tudok ráösmerni?

– Nagyságot Darius Longimanus udvarában maradt, míg minket az új Esdrás Jeruzsálemben vezetett vissza, hogy többé semmi hatalom által át ne engednők magunkat a lélek fogságába hurcoltatni – válaszolt a thyatirai pap.

Pécsi bámuló szemeket vetett rá. Vele még nem bántak így párthívei. Sohasem mondták, hogy elmaradt az időtől, elszigetelve áll, nem fogja föl a helyzetet, zászlaja van, de kísértői nincsenek.⁶²

⁵⁹ *I. m.*, 457. Vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kemény Zsigmond, i. m.*, 198.

⁶⁰ KEMÉNY Zsigmond, *i. m.*, 323.

⁶¹ *I. m.*, 427.

⁶² *I. m.*, 443.

Az, hogy Pécsi „elmaradt az időtől”, itt evilági értelemben áll, s arra utal, hogy a maguk jogi törekvéseiből fakadó politikai manővereik révén a szombatosok is az evilági időben élnek. Vannak időbeli céljaik, a politika logikája érvényes közöttük is, ezért válik Pécsi marginálissá a szemükben. Amikor az egykori kancellár megpróbálja jobb belátásra téríteni a szombatos gyűlést, akkor arra figyelmezteti őket, hogy maguk is az időbeliség érvénye alatt állnak:

Ha azok, kik az új Jeruzsálem hívői, szükségesnek gondolják a mostani körülmények közt vallásuk országos elfogadása mellett izgatni: ám cselekedjenek szabad tetszésök szerint. De ne számítsanak reám. Én azon férfiakhoz csatlakozom, kik kezökbe veszik az 1622-i törvényt, és fölolvassván a szigor szavait, halált, birtokkobzást fognak a lázítókra követelni.⁶³

Az évszám említése itt nemcsak a törvényre való hivatkozást teszi egyértelművé, hanem azt is jelzi, hogy Pécsi ezentúl vagy ebben az esetben más időszámítás szerint kíván tájékozódni, mint társai. Ők viszont azt olvassák a fejére, hogy „A mi lelkünk Jeruzsálembé áhítózik, a te szemed a világi javak felé van fordítva. Földiségek embere! csak ezért nem veszed észre a halál angyalának közeledését”. Ezzel nemcsak anyagi javak utáni vágyakozással vádolják, hanem azzal is, hogy míg ők maradtak továbbra is „polgárai az ezeréves városnak”, addig ő immár másik időben, nem az eszkatologikusban, hanem a földiben van jelen: „Tagadd meg csillagaidat, Pécsi Simon, ha számodra éveket jósoltak!” Azt, hogy az idő üdvtörténeti felfogását a végsőkig fenn kívánják tartani, az is jelzi, amikor az őket elfogó hajdúkról Kádár, a próféta ennyit mond: „Ők már sok századdal ezelőtt el voltak ítélve”.⁶⁴

⁶³ *I. m.*, 452.

⁶⁴ *I. m.*, 459.

S. HORVÁTH GÉZA

Jerzy Faryno: *Bevezetés az irodalomtudományba*¹

Jerzy Faryno neve jól ismert, emblematikus név a nemzetközi szlavisztikában, munkássága aligha szorul bemutatásra a hazai szlavisták körében. A szélesebb irodalomtudományi közönség kedvéért mégis szükséges néhány szót szólnunk a szerzőről. Faryno professzor a Lengyel Tudományos Akadémia szlavisztikai intézetének munkatársa, a *Studia Litteraria Polono-Slavica* című akadémiai folyóirat főszerkesztője, a turkui svéd nyelvű Åbo Akademi docense, közel háromszáz cikk, tanulmány szerzője, több nemzetközi és akadémiai kutatási projekt vezetője és munkatársa. Kutatásainak középpontjában az orosz avantgárd költészete és prózája áll, különösen Marina Cvetajeva és Borisz Paszternak poétikája, de számos tanulmánya jelent meg a 19. századi orosz irodalomról is.² Faryno több alkalommal tartott előadást Magyarországon (elsősorban Budapesten és Szegeden), az irodalmi szövegről szóló kulcstanulmánya pedig magyarul is olvasható.³ Legjelentősebb tudományos eredményét annak az originális irodalomszemiotikai koncepciónak a kidolgozásában jelölhetjük meg, amely produktívan ötvözi a prágai strukturalista nyelvészet és irodalomtudomány (Roman Jakobson, Jan Mukařovský), az orosz poétika (Alekszandr Potebnya, Olga Frejdenberg, Viktor Sklovszkij, Mihail Bahtyin, Dmitrij Lihacsov, Igor Szmirnov), valamint a tartui–moszkvai

¹ Ежи Фарино, *Введение в литературоведение*, Санкт-Петербург, Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2004, 639 l.

² Főbb művei: *Мифологизм и теологизм Цветаевой* [Cvetajeva mitologizmusa és teologizmusa], Wiener Slavistischer Almanach, Sonderband 18., Wien, 1985; *Поэтика Пастернака* („Путевые записки”, „Охранная грамота”) [Paszternak poétikája], Wiener Slavistischer Almanach, Sonderband 22., Wien, 1989; *Белая Медведица, Ольга Молотовилуха и Хромой из господ*. *Археопоэтика „Детства Люверс” Бориса Пастернака* [Paszternak *Ljuvers gyermekekora* című művének archeopoétikája], Stockholm, 1993; *Dešifriranje ili Nact eksplikativne poetike avangarde*, Zagreb, 1993.

³ Jerzy FARYNO, *A szöveg szerepe az irodalmi műalkotásban*, ford. SZILÁGYI Zsófia, Helikon, 1999/1–2, 151–179. Faryno elméletének hazai recepciójáról egyebek közt Kovács Árpád és Szilágyi Zsófia tanulmányai alapján tájékozódhat az olvasó. Vö. KOVÁCS Árpád, *A szó diszkurzív poétikája*, Helikon, 1999/1–2, 5–35, különösen 30–33; SZILÁGYI Zsófia, *A vers és a próza dichotómiájáról: hangismétlés és költői szemantika a prózaszövegben*, Helikon, 1999/1–2, 229–242.

szöveg- és kultúraszemiotikai iskola (Jurij Lotman, Vlagyimir Toporov) irodalomelméleti örökségét.

A *Bevezetés az irodalomtudományba* sokban különbözik a nyugat-európai könyvesboltok polcait tucatjával ellepő, hasonló címet viselő társaitól, mint ahogy különbözik a hazai elméletírásban ismert, meghaladottnak ítélt vagy vélt strukturális szemiotikai munkáktól is. Egyedi műfaját annak köszönheti, hogy egyszerre tankönyv és tudományos igénnyel megírt elméleti munka, alighanem a nyolcvanas évek szláv irodalomtudományának egyik alapműve. Nem hallgatható el, hogy a könyv didaktikus jellege szoros kapcsolatban áll Jerzy Faryno személyes sorsával: 1974-ben strukturalista irodalomszemléletéért eltávolították a Varsói Egyetem orosz filológiai tanszékéről, s 1997-ig Siedlcachben, az Agrártudományi-Pedagógiai Főiskolán (WSRP) oktatott irodalmat, kommunikációelméletet, valamint film- és színház-szemiotikát. Elemzéseinek és példatárának nagy része éppen tanári munkásságának eredményképp állt össze. Ezzel magyarázható a könyv kiadásának „többlepcsős” jellege is: először 1978–1980 között, három kötetben Katowicében látott napvilágot, majd a harmadik kötetet átdolgozott formában 1991-ben Varsóban nyomtatták ki újra, végül 2004-ben, Szentpétervárott jelent meg a teljes, átdolgozott változat.

Faryno láthatóan meg van győződve róla, hogy az irodalom- és művészetértés tudományszerű módszerességgel tanítható műveltség. Az irodalomtudomány oktatásának ugyanakkor nem bizonyos elméleti belátások elsajátíttatására, hanem a művészi szövegek értelmezésének gyakorlatára kell épülnie. Ezért Faryno a konkrét szöveg egyedi jel- és értelemvilágát, a jelentéskötés poétikai gyakorlatát és interpretációs lehetőségeit állítja az irodalomtudományi diskurzus középpontjába, s nem csupán a műtárgytól a szövegig, de tovább, *a szövegtől az irodalmi műalkotásig* vezető utat is be kívánja járni.⁴ A hétköznapi konvenciókon alapuló, „kibetűző” vagy jelentéstulajdonító olvasást egyúttal megkülönbözteti a szöveg autonómiáját szem előtt tartó interpretációtól. A kétfajta olvasásmód különbségét a szöveg esztétikai funkciója alapozhatja meg. Faryno – Mukašovský nyomán – hangsúlyozza, hogy a művészi szövegnek nincsenek par excellence esztétikai sajátosságai, s hogy a konkrét szöveg mindig a befogadás során, valakinek a számára (értelmezők, kulturális közeg, történeti korszak számára) töltheti be a műalkotás funkcióját. Ez azonban nem ok arra, hogy – lemondva forma- és jelentésvilágának autonómiájáról – a befogadás „itt és most”-ját szembeállítsuk az alkotás „ott és akkor”-jával. Épp ellenkezőleg: másképpen ugyan, de mindkét aktus az észlelésre és a receptivitásra épül, amely nélkül semmiféle kreativitás nem lehetséges. Az alkotó maga is alárendelődik az alkotásfolyamatnak: az alkotó aktus nem annyira teremtés, mint rálatálás, a tárgy (a világ, a művészet) újszerű meglátása és az

⁴ Ezt az orientációt fejezi ki a Faryno professzor 60. születésnapjára rendezett nemzetközi irodalmi konferencia tematikája, valamint a konferencia előadásait tartalmazó kötet címe: *Dzieło literackie jako dzieło literackie* [Az irodalmi műalkotás mint irodalmi műalkotás], Pod redakcją Anny Majmieskułow, Bydgoszcz, 2004.

anyag (nyelv, kő, hang, festék stb.) új, eddig nem észlelt sajátosságainak és lehetőségeinek a feltárása. Ezért az alkotás nem előzetes intenciók maradéktalan megvalósításán alapul, hanem bizonyos fokú váratlanságot hordoz a szerző számára is. Épp a mű efféle történésjellege hívja életre az értelmezés szükségességét (még a szerzői értelmezését is). A mű forma- és jelentésvilágának alárendelődő olvasásfolyamatnak ugyanakkor a már valamiképp strukturálódó szöveg sajátosságainak észlelésére és megnevezésére kell irányulnia. Az interpretáció tehát másra irányuló, de legalább olyan kreatív művelet, mint az alkotás.⁵

A kultúra/társadalom számos közvetítő intézményt és diskurzust dolgozott ki, melyek mentesítik az olvasót ettől a „produktív befogadástól”, vagyis a műalkotásokkal való személyes találkozás terhétől és egzisztenciális kockázatától: ilyen a szerzői védjegy, a kánon, a média, a kritika, az oktatás stb. Faryno modell olvasója azonban az irodalmi szöveggel „itt és most” szembesülő egyetemista, akinek elsősorban az adekvát kérdezőhorizontot kell elnyernie az interpretáció megkezdéséhez. Ehhez két szemléleti alapvetést kell elfogadnia: 1. az irodalmi műalkotásnak tekintett szöveg *nem* valamely jelnyelven előre kódolt közlemény (információ), hanem információforrás, mely elsősorban önmagáról és az irodalomról hordoz ismereteket; 2. az irodalmi szöveg bármely eleme, bármely sajátossága meghatározott értelemmel telítődhet és jelentéshordozóvá válhat. A szöveg esztétikai funkciójának elismerésén alapuló kérdésfeltevésnek ezért nem a műalkotás referenciális megfeleltethetőségét vagy verifikálhatóságát kell firtatnia, hanem az ábrázolt világ (tárgy, alak, helyszín, gesztus, cselekvés, szó stb.) jelentését: azt, hogy *miként* szemantizálódik és *mit* jelent az adott szövegem a mű alkotott világában.

Eltérően tehát az – elsősorban a francia strukturális szemiotikában teret nyert – formális-logikai poétikáktól, itt *szemantikus szövegpoétikáról* van szó, mely révén nem csupán aszemantikus struktúrák (jelölők, kódok, alakzatok) egymásutánosságát vagy játékát konstatálhatjuk, de jelentések és értékek egyedi viszonyrendszerének kiépülését is.⁶ Faryno ugyanis – például Barthes-tal ellentétben – nem a nyelvi szintek stukturálódásának szemiológiai modelljét (a jelek szintaktikus és

⁵ Vö. Mihail Bahtyin szavaival: „*A formában [...] elevenen érzékelem a saját, tárgyat létrehozó mozgásmotort, méghozzá nemcsak az elsődleges alkotófolyamat, a tényleges megvalósítás során, hanem a műalkotás szemlélésekor is: ahhoz, hogy egyáltalában realizálhassam a művészi alkotást létrehozó formát mint olyant, az szükséges, hogy bizonyos fokig a forma teremtőjeként tudjam átélni önmagamot. Ebben különbözik a művészi forma és a megismerés formája.*” (Kiemelés az eredetiben.) Mihail BAHTYIN, *A szó az életben és a költészetben*, ford. KÖNCZÖL Csaba, Bp., Európa, 1985, 138.

⁶ Ha Faryno művészi kódról beszél, akkor mindig *egyedi módon strukturált kódot* ért rajta (még abban az esetben is, ha a konkrét szövegen túlmutató szerzői kódot vizsgál), sosem a nyelv, egy műfaj vagy szövegcsoporthoz általános kódjait, szemben a strukturalista szövegfelfogás általános beállítódásával. Jurij Lotmannal szólva, a köznevekkal szemben a *tulajdonnevek* világa érdekli. Vö. Jurij LOTMAN, *Kultúra és robbanás*, ford. SZÜCS Teri, h. n., Pannonica, 2001, 45–55.

paradigmatikus kapcsolódását) vetíti rá a művészi szöveg szerveződésére. Mint-hogy a művészi szövegben a világ megkettőződik egyfelől az *ábrázolt tárgyra*, másfelől egy *ábrázoló nyelvre*, azaz a tárgy valamiféle jelanyagban történő duplikációjára. Faryno ez utóbbit, vagyis a szöveg nyelvi-ábrázoló eszközeit (a kifejezés síkját) következetesen elválasztja az ábrázolt világtól (a tartalom síkjától). A közlemény tárgyát képező világ objektumai (tárgyak, szereplők, helyszínek, cselekvések) a művészi szövegben nem üres nyelvi jelekként, hanem a „szemioszféra”⁷ értelemmel telített, kulturális konnotációkat (jelentéseket) hordozó elemeiként mutatkoznak meg. A dolgok jelei egyúttal saját nyelvi-kulturális szemantikájukat aktivizáló *nevekké* lépnek elő, és a dolgokkal immár nem hierarchikus-jelölő, hanem szimultán viszonyba kerülve együttesen tagolják, szisztematizálják, modellálják és konceptualizálják az ábrázolt világot. A referenciális világgal „konkurens” értelemvilág létrehozásában tehát *nyelvi* és *nem nyelvi* elemek egyaránt, egyenrangúan szerephez juthatnak. A modellálás azonban nem önkényes. Mint Faryno másutt megfogalmazza, a szemantikát (értelmet) nem lehet kitalálni vagy megalakítani, mert az a kultúra konnotatív rendjében adott: csak felszínre hozni lehet a maga rejtőzködő létéből, és új kapcsolatokba vonni, mégpedig a jel (objektum/név) „reszemantizációja”, történetiségének helyreállítása – azaz mindazoknak a kulturális és kontextuális jelentéseknek, konvencionális és művészi jelhasználatoknak a mozgósítása – révén, melyekben az adott jel (objektum/név) korábban funkcionált.⁸

A módszer kétségtelen előfeltevése – szemben másfajta előfeltevésekkel –, hogy az irodalmi szöveget koherens, működő rendszerként fogja fel, és adottsággként tételezi az elemek értelmes kapcsolatokon alapuló összefüggését. Az aktuális befogadás számára „mindaz, amit nem erősítenek meg a szöveg más komponensei, nem hordoz értelmet és kiküszöbölődik a művészi szöveg jelentésvilágából”.⁹ Faryno ezért nem mond le a struktúra fogalmáról sem, bár meglehetősen sajátosan értelmezi: a struktúra a szöveg szerveződésének, s ezáltal az információ generálásának dinamikus mechanizmusa.¹⁰ Az interpretáció célja nem lehet a kizá-

⁷ Jurij Lotman kultúraszemiotikai koncepciójának egyik központi terminusáról van szó, lásd Jurij LOTMAN, *Kultúra és intellektus*, ford., szerk., elő- és utószó SZITÁR Katalin, Bp., 2002. Különösen: 89–118.

⁸ Faryno másutt – részben e reszemantizációs eljárásra utalva – archeo- vagy mitopoétikának nevezi saját módszerét. Az elképzelés mögött Vlagyimir Toporov szövegelméleti koncepciója rejlik, miszerint a szójel története azonos a szövegek történetével, azaz a szó formai és jelentéstani változásait nem izoláltan vizsgálандók, hanem a kultúra „erős” szövegeinek etimológiai rekonstrukciója alapján. Toporov eljárása azt bizonyítja, hogy nem csupán a szó áll benne a szövegekben, de – színekdochés alapon – a szövegek is potenciálisan benne állnak a szóban. Vö. В. Н. ТОПОРОВ, *Пространство и текст*, in *Текст: семантика и структура*, Москва, 1983.

⁹ ЕЖИ ФАРИНО, *Введение в литературоведение*, Санкт-Петербург, 2004, 23.

¹⁰ *I. m.*, 47.

rólagos jelentés megállapítása, vagy a „vezérjelentő” azonosítása, hanem sokkal inkább a művészi közlemény szöveg- és értelemalkotó eszközeinek és mechanizmusainak a feltárása, valamint a műalkotás – elvben lefordíthatatlan – jelentérendszerének diszkurzív nyelven történő artikulálása.¹¹

A könyv három nagy fejezetre oszlik: I. *Bevezető fejezetek. A világ és az irodalmi alakok*; II. *Tárgyi világ. A szöveg szervező jellege*; III. *A szöveg kommunikatív és irodalmi rendezettsége*. Az első két fejezetben Faryno lexikonszerű következetességgel mutatja be az irodalomban és a kultúrában szerepet játszó szemantikai egységeket, mintegy fogódzókat kínálva a „mit jelenthet?” kérdés feltevéséhez: az első részben az irodalmi szereplők (a szereplők összetétele, a nevek, a portré, a ruha, az öltözet és a meztelenség, a test, az anatómia, a metamorfózisok, a betegségek, a viselkedés, a gesztusok stb.), a második részben a tárgyi világ (a természet, a fény, a sötétség, a szín, az illat, a forma, a mozgás, a tér-idő) szemantizálódásának lehetőségeit vizsgálja a kultúra szövegeiben és a költői szövegekben. A harmadik részben új szempontot vet fel, amikor a szöveg diszkurzív szerveződését elsősorban a versnyelvi értelemképzés aspektusából tárgyalja. A példatár igen gazdag, mégis jól körvonalazható anyagra épül: Blok, Cvetajeva, Ahmatova, Paszternak, Hlebnikov, Zabolockij költeményeire, a *Doktor Zsivagóra*, Bulgakov *A Mester és Margaritájára*, Csehov prózájára és drámáira (elsősorban a *Cseresznyés kertre* és a *Három nővérré*), Dosztojevszkij regényeire (főként *A Karamazov testvérekre* és az *Ördögökre*), valamint Gogol prózájára (különösképpen a *Holt lelkekre*). Az egyes problémakörökhöz tartozó mikroelemzések lényegében Faryno tanulmányainak sűrített változatai, így egyszerre mind az említett művek átfogó interpretációját is nyújtják.

A koncepció talán legteljesebb kifejtését az első rész harmadik fejezete tartalmazza, mely *A mű világának modelláló jellege* címet viseli. Faryno itt azt hangsúlyozza, hogy a művészi szöveg nem ad át semmiféle információt, hanem – egy transzformációs művelet segítségével – önmagára utaló közleményként önmagából építi fel önnön valóságát és e valóság jelét (modelljét) is. A transzformáció lényege, hogy az ábrázolt tárgyi világ elemei valamely egyedi jelentést megnyilvánító szöveggé (értelemrendszeré) alakulnak át, miközben a szöveg – a közlemény nyelvi sajátosságainak realizálása révén – saját törvényekkel rendelkező, autonóm világgá lép elő, jel nélküli valósággá válik. Ha tehát mégis „közöl” vagy „jelöl” valamit, akkor az épp saját értelem- és formavilága. A teorema mögött nem nehéz felfedezni az *autoreferencia*-elvet, a kései strukturalizmus markáns elképzelését a nyelv önmagán kívülre utaló, rámutató funkciójának felfüggesztődéséről, valamint az „önmagára hajló”, „önmaga eljövételét ünneplő” nyelvről, mely legteljesebb módon az irodalmi szövegben nyilvánulna meg. E koncepció radikalizálása vezetett a posztstrukturalista irodalomtudományban a referencia törlődésének teteléhez, s az irodalmi diskurzusnak mint „az ön maga nyelvét elmondó beszéd-

¹¹ Vagy másképpen – a lotmani „kreatív funkció” értelmében vett – lefordítása. Vö. Jurij LOTMAN, *A szöveg három funkciója*, in UÖ, *Kultúra és intellektus*, i. m., 25–33.

nek” a semmivel, a halállal vagy az örülettel való azonosításához.¹² Nos, az önreferencia egészen másféle értelmet nyerhet, ha fenntartjuk a műalkotás fogalmát, és az autoreferenciát dinamikus szövegképző elvként fogjuk fel.¹³ A kulcs persze itt is a megkettőződés lesz, de nem a referencia felfüggesztődése, hanem a jakobsoni poétikai funkció értelmében.¹⁴ A referenciális funkció háttérbe szorulása Faryno elképzelése szerint nem más, mint *a szövegnek a köznapi közlemény rangjáról a műalkotás rangjára* emelkedése, azaz egy szemiotikailag magasabb státus elfoglalása. A paradigmaticus tengelyen végbemenő megkettőződés két műveletre épül: az *ismétlésre* és a *rekurrenciára*. Az ábrázolt világ szintjén mindez azt jelenti, hogy a tárgy (objektum/szereplő) a szövegben megismétlődve a pragmatikai funkciót betöltő *dolog* státusából a *jel* státusába emelkedik: a „színpadi” szék referenciális vonatkozása jelentősen meggyöngül (de nem számolódik fel!), míg jelölő képessége felszabadul és értelmi státusa kerül előtérbe. Ily módon a tárgy egyfelől önmagát (azaz korábbi előfordulását) kezdi jelölni a referens státusában (önmaga valóságává válik), másfelől a többi tárgy konceptusával meghatározott ismervek alapján összekapcsolódva saját jelévé (értelmi modelljévé) válik. Ezzel magyarázható, hogy a műalkotás objektumai kettős természetűek: egyszerre referenciaszerűek és jelszerűek – amit Faryno a „jel-referens” (*znako-referent*), másutt a *szimptóma* terminussal fejez ki –, s mint ilyenek, leginkább a szimbólummal mutatnak hasonlóságot. „Ilyen feltételek mellett – írja Faryno – a tárgyak megszabadulnak tárgyi kapcsolataiktól, és képesek önnön szemiotikai képességeiket (vagyis kulturális vagy ún. szimbolikus jelentéseiket és konnotációikat) aktivizálni.”¹⁵ Ezzel egyidejűleg a tárgy (objektum/szereplő) köznyelvi neve mint nyelvi jel a művészi szövegben elveszíti jel státusát (hiszen már nem utal va-

¹² Vö. Foucault szavaival: „Általában úgy véljük, hogy a modern irodalmat megkettőződés jellemzi, amely lehetővé teszi számára, hogy önmagát jelölje; ebben az önreferenciában találta meg annak eszközét, hogy a végsőkéig belsővé tegye önmagát (hogy ne legyen más, mint önmaga kijelentése), és hogy megnyilvánuljon a végtelen távolságból csillámló nyelv egzisztenciájában.” Michel FOUCAULT, *A kívülség gondolata*, Athenaeum, 1991/1, 82–83. Foucault – nem lévén irodalmár – vélhetően Barthes szövegmodelljére, különösen az *S/Z*-re támaszkodhatott, amikor az önreferencialitást nem csupán „önmagához való visszahajlásként”, hanem sokkal inkább a (nyelvi) jelek szétszóródásaként, disszeminációként fogta fel.

¹³ Az önreferencia másfajta felfogásából indul ki a hermeneutika, jelesül Gadamer is, amikor az „önprezentáció” fogalmát teszi meg az irodalmi vagy eminens szövegek specifikátumaként: „A szó tehát csak az irodalmi szövegben nyeri el teljes önprezentációját [Selbstpräsenz]. Ez nem csupán a kimondottat reprezentálja, hanem – megmutatkozó hangzásvalóságában – önnönmagát is.” H.-G. GADAMER, *Szöveg és interpretáció*, in *Szöveg és interpretáció*, szerk., utószó BACSÓ Péter, Bp., Cserépfalvi, é. n., 34.

¹⁴ Vö. Jakobsonnál: „A poétikai funkciónak a referenciális funkcióval szembeni felsőbbbsége nem szünteti meg magát a referenciát, hanem csupán többértelművé teszi. A kettős jelentésű közleménynek megfelel a kettős adó, a kettős címzett, és ezen kívül, a kettős referencia [...]».” Roman JAKOBSON, *Hang – jel – vers*, Bp., Gondolat, 1969, 245.

¹⁵ Jerzy FARYNO, *A szöveg szerepe az irodalmi műalkotásban*, i. m., 159.

lamely nyelven kívüli valóságra, a referenciális értelemben vett székre), és a név önnönmagát, azaz saját nyelvi-kulturális szemantikáját kezdi prezentálni és megújítani. Az értelemképzés láthatóan elválaszthatatlan a szöveg formai sajátosságaitól, a tulajdonképpeni szövegképzéstől.

Jó példa lehet a megkettőződés működésére az *Ördögök* egyik szereplőjének, Kirillovnak a bevezetése a regény szövegvilágába:

Egy ismeretlen urat hozott magával, bizonyára valami idegent. A megrökönyödött Sztjepan Trofimovics értetlen tekintetére válaszolva mindjárt, hangosan így kiáltott fel:

– Vendéget hozok. Mégpedig különlegeset! Bátorkodom megzavarni magányukat! Kirillov úr igen kiváló építőmérnök... [...] Csak a minap érkezett hozzánk.¹⁶

Az „ismeretlen úr”, az „idegen”, a „vendég”, a „Kirillov úr”, az „építőmérnök”, valamint a „csak a minap érkezett” kifejezések az idézett megnyilatkozásban egymás szinonimái, minthogy ugyanarra a szereplőre vonatkoznak – az „ismeretlen úrra”, vagyis az elsődleges megnevezés referenciális jelentésével állnak kapcsolatban (azt ismétlik meg). A referenciális jelentés szerepe ezzel ki is merül, és az értelmi sor elemeinek egymásra vonatkozása, *ko-referencialitása* kerül előtérbe. Az „ismeretlen úr” és az „idegen” átneveződnek „vendéggé”, még hozzá „különlegessé”. A vendég kulturális szemantikája azonban nem csupán: ’valaki, a kívülről érkezett’ (vagyis nem csupán az ’idegen’ köznyelvi jelentésének megisméltése), hanem egyúttal azt is jelenti: ’a másvilág küldötte, totem’, ’totemáldozat’, valamint ’uralkodó, úr, isten’. Ezért az „ismeretlen úr” megnevezést már nemcsak az új szereplő referenciális neveként kell olvasnunk, hanem mint a „vendég” név referenciáját: a vendég ’valaki, aki a másik világból érkezett’, míg az ’ismeretlenség’ és az ’idegenség’ jegyek a másik világhoz (leggyakrabban a halál világához) tartozás vonásaként olvasódnak. A továbbiakban az „úr” elnevezés még egyszer felidéződik („Kirillov úr”), de már új minőségben, vagyis az összes korábbi konnotációival együtt, és részt vesz az „Úr” sajátos, szövegben realizált jelentésének a kialakításában. A „Kirillov” név referenciális értelemben identifikálja a szereplőt, azonban a ’Kirillov’ név önmagában is jelentéssel: κηροϋς görögül annyit tesz: ’úr; Isten’. Vagyis a „Kirillov úr” bizonyos tekintetben tautologikus megnevezés, ahol az „úr” szó a „Kirillov” név belső formájának megisméltése, felszínre hozatala. Ennek következtében a *Kirillov* név magasabb rangú lényegiségként azonosítja Kirillovot (a görög forma egyértelműen a szakrális szférával hozza kapcsolatba), míg az „úr” formula a szövegben elnyert szakrális konnotációja révén a hétköznapi etikett szintjéről átkerül egy magasabb érték kategóriába. A foglalkozás el-

¹⁶ Fjodor Mihajlovics DOSZTOJEVSZKIJ, *Ördögök*, ford. MAKAI Imre [a fordításon a példa kedvéért egy keveset módosítottam], Bp., Európa, 1983, 110.

nevezésének kettőzöttsége („építő-mérnök”) ugyancsak kozmogonikussá emeli a hétköznapi mérnöki mesterséget, s egyfajta ’demiurgoszi építőmisszió’ szerepkörrel azonosítja (erre utal az oroszban felsőfokú melléknévvel kifejezett „igen kiváló” jelző). Ezáltal a „kirillovság” értelmét (mit jelent Kirillovnak lenni?) az ’úr-isten-totem-építőáldozat’ szemantikai mezőben lokalizálja. Kirillov átnevezései révén a Kirillovra vonatkozó közlemény megkettőződik: az egyik póluson a szereplő személy (objektum) áll, a másikon ugyanez a személy, de a „szeméma” vagy „mitológéma” státusában. Azaz nem a szereplő értelmezendő a rá vonatkozó elnevezések referenciájaként, hanem fordítva: a nevek válnak a Kirillov-jel referenciájává. Röviden: a Kirillov-jelölő jelöltje a „Kirillov-mitológéma” mint értelmi paradigma. Az *Ördögök* egész szüzséje ennek a szemantémának rendelődik alá: az egyes elnevezések feladata a szereplő egyes állapotainak (viselkedésének, sorsának) a szemantizálása. A szüzsében az bomlik ki, hogyan akar Kirillov, a szereplő személy Kirillov-mitológémává (’úr-isten-totem-építőáldozat’) válni, s ez mennyiben sikerül neki.¹⁷ Az ismétlés láthatóan egy szemantikai egység részévé alakítja a tárgyat/szereplőt, aminek/akinek nem marad más, mint az újonnan kapott „második” nevével azonosulni a szövegben, vagyis megvalósítani és kibontani a második névben rejlő értelmet, ezen értelem paradigmájává válni.

A szöveg láthatóan egyfajta transzformációs sorként áll elő, ahol a jelek nem denotátumukat referálják, hanem egy újabb jelet – a referens státusában. Az újabb jel vagy hangalakilag, vagy szemantikailag, vagy morfológiailag, vagy ritmikailag megismétli az előző jelet, miközben módosítja annak konvencionális és kontextuális jelentését. A szöveg mintegy képes szabályozni saját olvasását is. „A művészi szöveg ily módon »kettős szövegű felépítmény« – írja Faryno –, melyben a két szöveg egymásra épül, s jóllehet formálisan egybeesik, ám funkcionális és szemiotikai szempontból alapvetően különbözik egymástól. A bemenetnél található szöveg megfosztódik szövegjellegétől, a kimeneten pedig egy új értelmi képződmény található, amely a szövegszerűség jegyeire tesz szert. A felszámolt szövegszerűség konstituálása, helyesebben felújítása a művészi közlemény alapvető vonása.”¹⁸

A szöveg megkettőzöttségének és az autoreferencia-elnének a farynoi leírása leginkább Iser (és részben Ricœur) elképzelését idézi a kettős referenciáról.¹⁹

¹⁷ Ежи ФАРИНО, *Введение в литературоведение, i. т.*, 405–406. Kirillov öngyilkosságának itt kifejtett szemantikai értelmezését érdemes összevetni a leginkább „irodalmiasnak” tartott figura más interpretációival, melyek az alakot az „irodalom” mibenlétének kérdésével kötik össze. Lásd Maurice BLANCHOT, *A halál mint lebetőség*, ford. HORVÁTH Györgyi, KICSÁK Lóránt, in Uő, *Az irodalmi tér*, Bp., Kijárat, 2005, 65–84, különösen 73–79; Julia KRISTEVA, *A melanholikus képzelet*, ford. DOBOSSY Anna, *Thalassa*, 2007/ 2–3, 29–50.

¹⁸ Ежи ФАРИНО, *Введение в литературоведение, i. т.*, 429.

¹⁹ „[...] a fikcióképző aktus a reprodukált valóságot jellé változtatja, miközben az imagináriust olyan formaként szerepelteti, amely lehetővé teszi, hogy fölfogjuk, mire mutat a jel. [...] Amint a valóságok áthelyeződnek egy szövegbe, valami más jelévé változnak. Ezzel együtt arra kényszerülnek, hogy elhagyják eredeti meghatározottságukat.” Wolfgang ISER, *A fiktív és az imaginárius*, ford. MOLNÁR Gábor Tamás, Bp., Osiris, 2001, 22–23.

A „fikcióképzés”, az „önfeltárás” vagy a „metaforizáció” helyett azonban Faryno következetesen ragaszkodik „konceptualizáció” terminusához, csakúgy, mint a megnevezés (predikáció vagy attribúció) nyelvi műveletéhez is, szemben a határ-átlépés olyan nyelvi alakzataival, mint a trópus vagy a szójáték. Sőt, a metaforikus-sággal bizonyos tekintetben szembe is helyezkedik: „A műalkotáson belül a világ automodellálásáról van szó (vagyis a világ saját kategóriái segítségével saját magát modellálja). Ha kilépünk a mű határain túlra, akkor ugyanerre a világra már nem mint világra tekintünk, hanem mint modelláló rendszerre, melynek jeleit át lehet adressálni a valóság felé (ebből születik a metaforikusság benyomása).”²⁰

A költői szöveg eszerint nem mimetizálja, nem is modellálja a valóságot, hanem egyedi értelemvilágot teremt. Ennek következtében a szöveg lingvisztikai sajátosságai sem leírják, hanem megnyilvánítják a műalkotásban felépülő világ új törvényeit. Izomorfia jön létre a *világ* (a tárgy) és a *szöveg* (a tárgy neve) között: a név formális tulajdonságai a tárgy modális és anyagi sajátosságainak szerepét veszik magukra, míg a szövegbe került tárgyak a nyelvi egységeknek és jelentéshordozóiknak megfelelő morfológiára, formális és szemantikai tagoltságra tesznek szert. Például Cvetajeva *A hegy poémája* című költeményében szereplő megnyilatkozás: *gorá gorevála* („szomorkodott a hegy”) az élőlényre jellemző tulajdonsággal, s ezzel egyidejűleg a bánatra való képességgel ruházza fel az élettelen hegyet. A hegy eme önkényes, fikcionális konceptusa azonban motiválttá válik, amennyiben felismerjük, hogy az állításban a kiinduló szó (*gorá* ’hegy’) formai ismérvei vetülnek ki az egymásutániség tengelyére, és – formai sajátosságából értelmi aspektussá válva – a predikátum vagy attribútum pozícióját foglalják el a kiinduló motívumhoz képest.²¹ Vagyis a ’szomorkodás’ attribútumot a kiinduló szóban benne rejlő *gor-* hangzaskomplexum hívja életre és avatja a hegy lényegi sajátosságává, ami a kifejezést egyedivé és lefordíthatatlanná teszi. Faryno *szemantikai explikációnak* nevezi ezt a mechanizmust, melynek lényege, hogy a tárgyi szint jelszintté fordítása (transzkripciója) értelemmel ruházza fel a világot. Az állításban az általános nyelvi kód két egysége (a ’hegy’, illetve a ’szomorkodás’) átalakul, és egy új, motivált jelhasználaton alapuló *költői nyelv* feloszthatatlan, szinonim egységeként jelenik meg (*gorá* ’hegy’ = *góre* ’bánat, szomorúság’). A referenciális jelentés tehát nem tűnik el, hanem a szinonimasor alapjává válik, míg az értelmi paradigma további tagjai a kiinduló név/jel szemantikai transzformációja nyomán születnek meg.

Hogy lássuk, nem csupán az orosz nyelv és költészet poétikai teljesítményének kiaknázásáról van szó, egy magyar példát idézünk Nádas Péter prózájából. A *hal* szójel köré épülő értelmi paradigma kiindulópontja (referenciális jelentése) egy köznapisituáció: „Egyik nap a nagypapa éppen az ősoket mesélte a padláson. A nagymama hozott a közértből egy halat.”²² A továbbiakban a hal pragmatikai

²⁰ Ежи Фарино, *Введение в литературоведение*, i. t., 406.

²¹ Ежи Фарино, *Введение в литературоведение*, i. t., 435.

²² NÁDAS Péter, *Egy családregény vége*, Pécs, Jelenkor, 1993, 59.

funkciója meggyöngül, és a szövegbeli ismétlődések a név akusztikai, valamint morfológiai tulajdonságaira irányítják a figyelmet: „Már nem csúszkált a *hal*, csak a farkával verdesett kicsit. »Itt fekszik előttünk egy *halott* [...] *Halszerű* [...] Még tudni kell, hogy hírével ellentétben a *hal* remekül *hall* [...] A hal él, mint a *hal*, *halaskodik* és ettől nagyon elfárad a vér és a visszéren a szívbe visszatér [...]»²³ A szöveg a továbbiakban 'nagyapa halálát' összefüggésbe hozza a 'hal halálával', ami jól demonstrálja a jelszerűség és referenciaszerűség együttes jelenlétét, illetve egymásba fordíthatóságát („nagyapa akkor *halt* meg, amikor a *halat* ettük”). A jelképző folyamat eredményeképp létesült szójel, a *halaskodik* a világra vonatkoztatva metaforikus állítás alakját ölti, melynek referense a szöveg értelmi teljessége. A jelképzés ilyen módon explikálja az irodalmi műben létesülő világot. Erről tanúskodnak a *hal* szimbolikus konnotációi és szinonimái a szövegben: az „Úr teste”-ként való azonosítása („»Ecce homo!« – kiáltotta a nagyapa, és az asztalra dobta a halat”), Simon, az emberhalász története, a nagyapa elbeszélése a *halszagú* lányról, aki „*halandó*, de szentségben olyan tiszta, mint szépségben a *halhatatlan* tündér”, aki a bölcs átka miatt („Legyél néma *hal!*”) változik hallá, s akit az alkonyatkor érkezett *halász* rak a *hálójába*. A halak „hallására” vonatkozó metaforikus állítás referenciája vélhetően az „*ősök*” *meghallgatásának* („Közvetlen *ősöd* a *hal*, mint a nagymamának vagy nekem, mert az anyaméhben néhány hétig *halak* vagyunk”), valamint *meghallásának* képessége („*Hallod*, amit mondok? Mert én ilyen *hal*kan nem *hallom* a saját szavaimat”), s mint ilyen az elbeszélő fő szerepkörével és a regény alaptémájával kerül összefüggésbe. A 'meghallgatás' jelentés – mint azt a regény értelmezői is hangsúlyozzák – az elbeszélő nevének (Simon) a szemantikai explikációja: „*Meghallgatott* az Úr! És megszülte fiát, nevezte az ő nevét Simeonnak, ami ugyanazt jelenti: meghallgattatás.”²⁴ Innen nézve beláthatóvá válik, hogy az irodalmi megnyilatkozásban a legalacsonyabb lingvisztikai szinten elhelyezkedő fonetikai-artikulációs szint közvetlen kapcsolatba kerülhet a szöveg legmagasabb egységének tekintett eseménnyel vagy a szüzsével.

A *Bevezetés az irodalomtudományba* harmadik fejezetének talán legizgalmasabb kérdése, hogy milyen szerepet játszik a ritmus a szöveg megkettőződésében és az értelemképzésben. A ritmus funkciójának dinamikus felfogása az orosz formalizmus poétikai hagyományát, elsősorban Tinjanov és Lotman versnyelvi koncepcióját követi. Erről tanúskodnak a fejezetcímek is: *A szöveg ritmikus szerveződése*, *Személyiség és ritmus*, *Ritmus és alkotófolyamat*, *A ritmus befogadása*. Mint Faryno írja, a ritmikus beszéd nem additív, hanem transzformatív, ezért a ritmust nem annyira a szöveg önálló elemének, mint inkább egy transzformációs mechanizmusnak kell tekintenünk, amely szemantikai kapcsolatokat hoz létre a kiinduló értelmi egység és alakmái között. Míg a ritmikus ismétlődésnek az egymásutániság tengelyén elsősorban integráló szerepe van, és a verssor előállításában

²³ *I. m.*, 123–126.

²⁴ *I. m.*, 73.

játszik szerepet, a transzformáció a vertikális tengelyen felszabadítja a hangok és szavak szemiotikai jelentésségét. A ritmus ugyanakkor mozgásba hozza, s egyúttal kiemeli az általános időfolyamból az objektumokat (mozgásokat, cselekvéseket, hangfolyamokat), és saját idővel rendelkező, önálló fenoménekké avatja őket. Egy Kosztolányi-példával szólva: a *béke* szó trochaikus lejtése megkettőzi a szóértelmet, s amikor a szót az artikuláció kedvéért mondjuk ki, a kiürült referenciális jelentés helyét a szó ritmusának „szelíd, lefelé menő, megállapodást és hazatérét sejtető vonala” foglalja el.²⁵ A megkettőződés egyidejűleg saját belső világába vezeti a jelölt objektumot, amely egyedül lehetséges valóságként, mintegy saját valóságaként mutatkozik meg a számára (béke az, ami béke). A ritmus egyidejűleg átstrukturálja a befogadó viselkedését, kikapcsolja a környező realitásból és egy új dimenzióba, a ritmus forrásának realitásába vonja a recipienst. Ennek köszönhetően a mű már nem rajtunk kívül, hanem mintegy bennünk játszódik le. A ritmus megszünteti az objektum-szubjektum viszonyt: a mű értelmét nem csupán intellektuálisan, hanem a maga érzéki közvetlenségében fogjuk fel. A befogadó, miközben alárendelődik a ritmusnak, maga is megkettőződik, *a szöveg szubjektumának* pozíciójába kerül, miáltal képessé válik az autokommunikációra. „Ha a befogadót két állapotra bontjuk – a ritmikus közleménnyel való találkozás előtti mentális és szemantikai állapotra, és egy másikra, amely a közleménnyel való kontaktus során alakul ki –, akkor a második állapotra úgy kell tekintenünk, mint a befogadó már meglévő képzeteinek (szemantikai készletének) transzformációjára, amit a befogadó személyiség önátalakításaként értékelhetünk.”²⁶

Láthatóan az autoreferenciális képződmény létrejötte a felelős az autokommunikáció képességének megszerzéséért. Az autokommunikáció Faryno elképzelése szerint a szubjektum megkettőződését eredményezi pragmatikai, lingvisztikai szubjektumra (a jelhasználat alanyára) és jelszubjektumra: „A szubjektum helyét maga a jel foglalja el, a referencia helyét pedig ugyanez a jel, de már a jelszubjektum szerepében.”²⁷ A szubjektum eltűnése és a nyelvvel/szöveggel való azonosulása (jelszubjektummá válása) a ’valamiről való megnyilatkozást’ a nyelv ’önmagáról való közleményévé’ változtatja. Ekkor a szubjektum az adott szöveg szubjektivitásával alakul át, a szöveg önépítő jellegűvé válik, és a szubjektum önelemzéseként, önmagáról szóló elbeszéléseként artikulálódik. A műalkotássá vált szövegben a tárgy, a szubjektum, a nyelv, a kultúra önmagára mint saját értelmére tesz szert, ezen értelem szerkezetét artikulálja és kommunikálja az autonóm, önmagát szervező személyiség mintájára. Az így értett önmaga-lét nem adottság, hanem a lét modifikációjára irányuló értelemképző művelet eredménye.

Végezetül nem kerülhetjük meg, hogy rámutassunk Faryno szövegfelfogásának bizonyos korlátaira is. Az értelmi paradigmákat alkotó szinonimasorok azo-

²⁵ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Ábránd egy szóról*, in Uő, *Nyelv és lélek*, Bp., Osiris, 1999, 31.

²⁶ ЕЖИ ФАРИНО, *Введение в литературоведение*, i. t., 470.

²⁷ Jerzy FARYNO, *A szöveg szerepe az irodalmi műalkotásban*, i. t., 174.

nosságkonceptiója a frejdenbergi „szemantikai izomorfia” felfogására épít.²⁸ A dinamikus szövegmodell ezen a ponton értelmi vonatkozásban meglehetősen statikussá válik, Szmirnovval szólva az „egy helyben topogás” képét ölti. Ennek vélhetően az az oka, hogy Olga Frejdenberg olyan mitikus, részben irodalom előtti szövegekre alapozza elképzelését, amelyeket egy önazonos értelem megőrzésének vagy rituális felidézésének, az emlékezet regenerálásának a céljából alkottak. Ezek a szövegek a valóság eseményeit újra meg újra lefordítják a kultúra egy már meglévő nyelvére (az adott közösség szimbólumkészletére), s ezáltal magyarázzák. Az így értett szemantikai/mitológiai metafora nem annyira az alkotás és az invenció, mint inkább a transzkripció és az explikáció eszköze. Az irodalom – már csupán öröklött, genetikus adottságai révén is – felhasználja ugyan a mitikus szöveg- és értelemalkotás sajátosságait, ezzel azonban vélhetően nem merül ki a szöveg irodalmisága.

Tisztázásra vár továbbá, hogy az adott jelhasználati mód miféle beszédhelyzetben és nyelvhasználatban gyökeredzik. Ricœur úgy fogalmaz, hogy „a szöveg eredetét a »beszédmódban« kell keresünk. »Beszédmódon« azt értem, hogy a nyelv a beszédaktus során aktualizálódik, utóbbi lényege pedig az az egység, amely nem vezethető vissza a nyelv mint kód alkotóelemeire.”²⁹ A szöveg paradigmatorokká változtatása azzal a veszéllyel fenyeget, hogy felszámolja a közleményt mint a világra vonatkozó állítást, a beszéd szubjektumát pedig egy szemiotikai értelemben vett önleíró nyelv szerkezetével helyettesíti. A beszélő és cselekvő alanyiség kérdésének ignorálása nem teszi lehetővé olyan – csak részlegesen szemiotizálható – irodalmi jelenségek problematizálását, mint a lírai beszédmód, a modalitás, az intonáció, az elbeszélés vagy a műfaj.

Vitatható az egyes szövegformációk tipologizálásának elve is. Faryno lényegében ragaszkodik a Lotman–Szmirnov-féle koncepcióhoz, az ún. elsődleges és másodlagos művészi rendszerek („stílusok”) jelhasználati típusok szerinti elkülönítéséhez.³⁰ Ennek alapján különbséget tesz „realista” („pozitivist”) és „modelláló” szövegek között: míg előbbieket a világ leírására és a nyelven kívüli valósággal való azonosulásra törekszenek, utóbbiak a modellalkotásra. „A realizmus paradoxona

²⁸ О. М. ФРЕЙДЕНБЕРГ, *Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы*, Ленинград, 1936.

²⁹ Paul RICŒUR, *Bibliai hermeneutika*, ford. BOGÁRDI SZABÓ István, MÁRTONFFY Marcell, Bp., Hermeneutikai Kutatóközpont, 1995, 83.

³⁰ Vö. Szmirnovnál: „[...] valamennyi »másodlagos« művészi rendszer (»stílus«) a tényleges valóságot egy szemantikai univerzummal azonosítja vagy szövegtulajdonságokkal ruházza fel [...] Mindeközben az elsődleges művészi rendszerek mindegyike éppen ellenkezőleg, az értelem alkotta világot a tényleges valóság folytatásaként fogja fel, összemossa az ábrázolást az ábrázolttal, referenciális státust tulajdonítva a jeleknek.” J. R. DÖRING–SZMIRNOVA–I. P. SZMIRNOV, *A kultúra történeti tipológiájának vázlata: → realizmus → (...) → poszt-szimbolizmus (avantgárd) →...*, ford. KUKUCSKA Csilla, in *Világok és ellenvilágok az orosz irodalomban*, szerk. KUKUCSKA Csilla, Debrecen, 2002, 30–31.

az, hogy képes volt a világot minden apró részletével és hiányosságaival együtt látni, azonban nem volt képes rálátni saját »látásmódjára«, ezért nem ismeri az öniróniát, az öntematizációt, vagyis nem úgy tekint magára, mint a valóság egyik lehetséges nyelvére [...] a modellálásra orientált művészi formációk az általuk felépített modellek »megtanulására« ösztönzik a befogadót, a modellt, és a modell által generált információ elsajátítását követelik meg a recipienstől [...]”³¹ Mint másutt kifejti: míg a realista szövegek a világot valamely jelnyelven „kódolják”, azaz szöveggé változtatják, addig a modelláló szövegek saját szerkezetüket és szemantikájukat kommunikálják és „dekódolják” (deszifrirozzák). Meg kell jegyeznünk, hogy Faryno szövegértelmezéseinek jó része maga is ellentmond egy ilyesfajta merev szembeállításnak.

Ha Faryno rendszeralkotó következtetéseivel nem is mindenütt érthetünk egyet, a lenyűgöző kulturális és irodalmi ismeretanyag, a produktív problémafelvetés, a mindig inspiráló mintaelemzések méltán teszik e könyvet nem csupán Európa több országában forgalomban lévő szlavisztikai alaptankönyvvé, de századvégi irodalomértésünk meghatározó művévé. Egyetemi oktatóként el kell mondanom, hogy a könyvben képviselt pragmatikai kiindulópontnak és az invencióra építő szövegközpontú interpretációnak nagy didaktikai hozadéka lenne hazai – közép- és felsőfokú – irodalomoktatásunkban is. Ez az olvasásmód alternatívát kínál mind a spontaneitás illúziójától vezérelt pszichologizáló élményesztétikával, mind a recepció aktus – időnként érdektelenségbe fulladó – túlteoretizálásával szemben. Ez utóbbiak gyakran nem irodalmi érdekeltségű problémákkal helyettesítik az irodalmi szövegekhez való odafordulást, s ezzel közvetve érveket szolgáltatnak az interpretációnak meg sem kísérő gnoszeológiai-facticista irodalomszemlélet önigazolásához. Akárhogy is van, annyit bizonyára leszögezhetünk, hogy 1. az olvasási aktus formalizálása mindenfajta taníthatóság előfeltétele; 2. a szöveg irodalmiságának, illetve művészi szöveggé váló olvashatóságának megállapítása nélkül semmiféle tudományos beszéd nem kezdhető a költői alkotásnak tekintett irodalomról. Még akkor is így van ez, ha az irodalmiságot Tinyanovtól Jaussig történetileg és kulturálisan változó kategóriaként fogjuk fel. Befejezésül Paul de Man 1986-ban publikált mondatát idézem, annak ellenére, hogy az a tanulmány, melyben ez az állítás is olvasható, szemléletileg igen távol áll az itt kifejtett megközelítéstől: „A módszerképzésre irányuló, szabályozott reflexióként felfogott elmélet méltán bizonyul összeegyeztethetőnek az oktatással”.³² A magam részéről ilyen elméleti munkának tartom Jerzy Faryno könyvét.

³¹ Ежи ФАРИНО, *Введение в литературоведение*, i. t., 83–84.

³² Paul DE MAN, *Ellenszegülés az elméletnek*, in *Szöveg és interpretáció*, szerk., utószó BACSO Péter, Bp., Cserépfalvi, é. n., 98.

SZÁVAI JÁNOS

Jean Starobinski és a genfi iskola

Irodalomelméleti és komparatista tájékozódásunk egyik legkülönösebb hiánya a genfi iskola szerzőinek nem ismerete. Azokról a szerzőkről van szó, akik a Genfi Egyetem irodalomtörténet-professzora, Marcel Raymond tanítványai, illetve a tanszéken utódai voltak: Jean Rousset, Jean Starobinski, Georges Poulet elsősorban. A genfi iskola elnevezés amerikai szerzőktől származik, Sarah Lawall, majd J. Hillis Miller terjeszti el a Geneva School kifejezést.¹ A genfi iskola eszerint a *Critics of Consciousness* egyik francia nyelvű változata, s a Genfi Egyetemhez szorosan kötődők mellett hozzá sorolják még Albert Béguin és Jean-Pierre Richard is.

Bár a magyar szakirodalom sokszor hivatkozik Raymond alapvető költészet-történeti munkájára, a *De Baudelaire au surréalisme* című 1933-as könyvére, és személyes kapcsolatok is létrejöttek a hatvanas évektől kezdve Rousset és Starobinski, valamint magyar irodalmárok (elsősorban Gyergyai Albert) között, és Starobinski esetében sem hiányoznak a magyar szakirodalomból a hivatkozások, a genfi iskola kritikai szövegei közül tudomásom szerint semmi sem olvasható magyarul. A tudomásul nem vétel okait hosszan lehetne elemezni, most csak néhány utalást tennék. 1990-ig publikációk tekintetében a döntés joga az ortodox marxistáké, illetve a neomarxistáké volt, s nyilvánvaló, hogy mindkét irányzat felfogásától idegen volt a genfi iskola módszertana. A modernista marxizmus viszont szorosabban követte az intellektuális divatot, és sokat tett megismertetése érdekében. E tekintetben azonban a strukturalista irányzat, vagyis Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Gérard Genette, A. J. Greimas megjelenése, mely időben egybeesett Rousset és Starobinski első fontos könyveinek publikációjával, elvette a teret a genfielől. Ami pedig az 1990 utáni publikációkat, különféle szöveggyűjteményeket illeti, melyek pótolni igyekeztek a hiányokat, itt legfőképpen a genfielők közül leginkább teoretizáló Jean Rousset hiányát érzem meglepőnek: Magyarországon az elméletellenesség divatját követő elmélettrajongó, sőt rendszerelmélet-

¹ Sarah LAWALL, *Critics of Consciousness: The Existential Structure of Literature*, Cambridge, Harvard University Press, 1968; J. Hillis MILLER, *The Geneva School: Raymond, Béguin, Poulet, Rousset, Richard, Starobinski*, in *Modern French Criticism*, ed. John K. SIMON, Chicago, University Press, 1972.

rajongó divat feltehetően azért nem vette tekintetbe Poulet és Starobinski szövegeit, mert azok illúzióknak gondolják az értelmezés totalitására törekvő kísérleteket.

Vitatható, de ennek megvitatásába belemennem aligha érdemes, hogy jogos volt-e, hogy jogos-e genfi iskoláról beszélni. Annyi mindenesetre bizonyos, hogy néhány kiemelkedő kritikust ebbe a kategóriába szokás sorolni, és hogy a kritikai irodalomban az idesorolt szerzők néhány könyve komoly hírnévnek örvend, s erőteljes hatást fejtett és fejt ki. Ha a genfi iskoláról beszélünk, Raymond már említett műve mellett ki kell emelni Georges Poulet-nak az idő fogalma köré szerveződő tanulmánykötet-sorozatát (*Études sur le temps humain*) és Jean Rousset *Forme et signification* című 1963-as, s már címével programadó kötetét.

Ugyancsak a hatvanas évek elején kerül a figyelem centrumába Jean Starobinski *L'œil vivant* című kötetével, ezt három évvel később követi a *L'œil vivant II*, melynek alcíme *La relation critique*. A címetek nemcsak azért találom fontosnak felsorolni, mert Starobinski legjelentősebb írásairól van szó, hanem azért is, mert bennük foglaltatnak a szerző kulcsszavai, csakúgy, mint abban a két monográfiában, melyekben legkedvesebb íróit elemzi: az egyik a *Rousseau: la transparence et l'obstacle*, a másik a *Montaigne en mouvement*. Tehát – később még visszatérek rá –: a szem vagy tekintet, a reláció, az áttetszőség és akadályai, s végül a mozgás.

Lássuk most az életrajz legfontosabb elemeit. Az 1920-ban született Jean Starobinski genfi, ott is végezte bölcsészeti és orvosi tanulmányait, rövid ideig praktizált mint pszichiáter, de akkor már Marcel Raymond tanársegédje is volt. Az orvosi pályát az ötvenes évek közepén elhagyta, kritikai szövegein ritkán érződik – én legalábbis nem érzem – a pszichiátria hatása, viszont írt néhány nagyszerű esszét az orvoslás filozófiai koncepcióinak változásairól. A Genfi Egyetem professzora volt Marcel Raymond után, másrészt 1946 óta egyik fő szervezője az annak idején legjelentősebb európai szellemi fórumnak, a *Rencontres Internationales*-nak, melynek egyik izgalmas dokumentumát, Lukács György és Karl Jaspers 1947-es szellemi párbeszédét az ő, Starobinski egyik könyvében s kommentárjaival olvashatjuk.²

Starobinski az általa művelt tevékenységet kritikának (olykor hermeneutikus értelmezésnek) nevezi, önmagát pedig kritikusként vagy esszéistának minősíti. Bár a németekhez, különösen a német romanistákhoz (Spitzer, Curtius, Auerbach, Jauss) való kötődése kétségbevonhatatlan, a tudomány kifejezés, a *Litteraturwissenschaft* értelmében, sohasem jelenik meg szövegeiben. Ennek szellemében írásaiban viszonylag kevés a hivatkozás, s a meglévő hivatkozások is inkább a tárgyalt szépírók szövegeire vonatkoznak. Ugyanakkor íráskészsége nagyszerű, s mint-hogy szövegei viszonylag kevésbé konceptuálisak, hanem inkább, mint ő maga is jelzi, sokszor „képekben és emblémákban”³ fogalmazódnak meg, esszékként (is) olvashatók. Itt tudatos választásról van szó. „A kritikus mű lehetséges szépsége

² Jean STAROBINSKI, *Table d'orientation*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1989, 181–207.

³ Jean STAROBINSKI, *L'œil vivant*, édition augmentée, Paris, Tel, Gallimard, 1999, 304.

– mondja másutt –, legalábbis részben a felhasznált eszközök takarékoságából ered. A túlságosan súlyos eszközzapparátus mindent összeűz.”⁴

Ez az esszészerűség azonban korántsem jelent impresszionista megközelítést. Egyrészt a tárgyalt téma rendkívül tág és elmélyült ismerete olvasható ki (jelölt s még gyakrabban jelöletlen utalások, vagy tudottnak vett kapcsolódások révén) minden írásából. Másrészt Starobinskinak az éppen divatos írásmódoktól való távolságtartása nem jelenti azt, hogy irodalomértelmezéséből hiányoznék a teoretikus megalapozottság. Amint 1985-ben kifejti, a módszernek a hatvanas–hetvenes években uralkodó totális divatját túlzásnak tartotta, de a nyolcvanas évek módszerellenességét sem hajlandó elfogadni. Jean Starobinski nagyon pontosan fogalmaz, ezért is jellegzetes, hogy a *la méthode* kifejezés helyett az *une théorie de l'interprétation* kifejezést ajánlja.⁵ „A pontos módszerek számomra eszközt, nem pedig végcélt jelentenek”, mondja itt. Starobinski több „interpretációs stílust” feltételez, felsorolása szerint formai, szociologikus, pszichologikus stílusokat, ezek azonban nem jelenthetik a kiindulást: a kritikus feladata, hogy az értelmezendő szövegből kiindulva megfogalmazza a kérdéseket, s azután a kérdésekhez rendelje hozzá a megfelelő interpretációs technikát. „Az is megesik, mondja, hogy meg kell konstruálnia hozzá a megfelelő eszközt.”⁶

Az ötvenes évek elejétől folyóiratban, majd 1961-ben kötetben is megjelenő tanulmányok főként francia szerzőkkel foglalkoznak, legelsősorban Rousseauval. A visszatérő témák: Montaigne, Corneille, Racine, Montesquieu, Stendhal és néhány jelentős kortárs francia költő, mint Pierre Jean-Jouve, Yves Bonnefoy, a nem franciák közül jószerivel Franz Kafka az egyetlen, akivel Starobinski ötven éven át visszatérően foglalkozik. Korai írásaiban a *regard* (*tekintet*) látszik a leggyakrabban visszatérő terminusnak, ezért is próbálkoztak meg a hatvanas évek rendszerező recenzensei, hogy munkásságát, egy új kritikai iskola, az *école du regard* megalapozásának minősítsék. Maga Starobinski viszont úgy nyilatkozik, hogy eredeti elképzelése – s talán itt lelhető föl az összefüggés az irodalmár és a pszichiáter között – az *Être* és a *paraître* kapcsolatának, lehetséges összefüggéseinek a megközelítése. Így válik érthetővé az a megjegyzése, mely szerint nem a nézés, hanem a *relation* munkásságának a kulcskifejezése.

Célkitűzései, amelyeket a *L'œil vivant* bevezető tanulmányában fogalmaz meg, s amelyeket az 1999-es kiadás utószavában újból megjelöl, egyszerre roppant ambíciózusak s roppant szerények. Kezdem az utóbbival, vagyis a korlátok megjelölésével. Starobinski úgy nyilatkozik, hogy az értelmezés nem törekedhetik totalitásra, sőt, eljátszva két rokon értelmű, de különböző intenzitású terminussal, azt állítja, hogy „la critique complète n'est peut-être celle qui vise à la totalité”

⁴ Jean STAROBINSKI, *Entretien avec Claude Bonnet*, in Uő, *Cahiers pour un temps*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985, 19.

⁵ *I. m.*, 10–16.

⁶ *I. m.*, 18–19.

(a teljes kritika talán nem az, amelyik totalitásra törekszik).⁷ A hivatkozások itt hiányoznak, de nyilvánvaló, hogy a kritikus-hermeneuta felfogása azon filozófusokéval tart rokonságot, akik nem tételezik a totalitást, még oly módon sem, hogy az elveszett totalitás iránti nosztalgiát fogalmazzák meg. Bár közvetlen kapcsolódás aligha létezik közöttük, mégis érdemesnek tartom felidézni Emmanuel Lévinas gondolatait. „A nyugati filozófiában, ahol a szellemi és az érzékelhető mindig a tudásban rejlik, megjelenik a totalitás nosztalgiája. Mintha a totalitás elveszett volna, s ez a veszteség a gondolat bűne volna. Ilyenkor az igazság: a való panoramikus látványa, s ez a látvány minden kielégülést megad a szellemnek.”⁸ S Lévinas a reláció végső, tovább már nem sűrítendő tapasztalatát nem a szintézisben (a szintézis lehetetlen), hanem az emberi, két emberi szembetalálkozásában látja.⁹

Starobinski másik korlátozó megjegyzése a teljes megértés (*compréhension intégrale*) lehetetlenségét taglalja. „Az értelmezés célja nem lehet tárgyának bekebelezése. Inkább ellenállásának fölérése. El kell fogadnia, hogy van egy rész, egy »maradék«, amit az értelmező diskurzus nem tudott elérni, sem bevilágítani. A modern hermeneutika feladata feltehetőleg éppen az, hogy eltöprengjen azon, mi is maradt értelmezetlen, s hogy ezt az értelmezetlent figyelembe vegye reflexiója során, mindenfajta gögtől és hivalkodástól mentesen.”¹⁰ És utóbb: „A hermeneutika épp az, ami figyelembe veszi az értelmezhetőt és a maradékot is, szembenéz, tetszelgés nélkül, átlátszatlanságával, de lemond az erőszakolt áttetszőségről.”¹¹

Az értelmezés tehát nem lehet totális, viszont teljesnek kell lennie. Manfred Frank úgy látja, hogy Jean Starobinski alapfelfogása Friedrich Schleiermacherre megy vissza, Hans-Robert Jauss pedig (akit Starobinski vezetett be a francia kritikai irodalomba) Starobinski fontosságát Walter Benjaminéhoz, Adornóéhoz és Habermaséhoz méri. Jauss azt írja, hogy Starobinski módszerének, ha szabad ezt a szót mégis használnunk, legfontosabb jellegzetessége a horizontváltás (*Horizontwandel*) rendszeressége. Starobinskinél ez a jelenség úgy fogalmazódik meg, hogy a maga két eredendő referenciájának Léo Spitzert és Georges Poulet-t jelöli meg (mindhárman egy időben tanítottak egyébként az ötvenes években a Baltimore-i Egyetemen, s egy többször publikált fénykép az ifjú Starobinskit két mestere társaságában, kettőjük közt állva ábrázolja). A két megjelölt pólus közül az egyik arra a romanista nyelvészre utal, akit hívei a szoros szövegolvasás mesterének tartanak, s aki például elsőként tudta megfogalmazni Louis-Ferdinand Céline regénynyelvének forradalmian eredeti jellegét, s aki Bahtyin számára is (Dosztojevszkij-könyvében idézi) fontos indítást jelentett. A szöveg fontosságát Starobinski egy másik kötődése is jelzi, az a könyve méghozzá, a *Les mots sous les mots*,¹²

⁷ Jean STAROBINSKI, *L'œil vivant*, i. m., 27.

⁸ Emmanuel LÉVINAS, *Ethique et infini*, Fayard, 1982, 70.

⁹ I. m., 71. Valamint Emmanuel LÉVINAS, *Totalité et infini*, Paris, 1974, 29.

¹⁰ Jean STAROBINSKI, *Entretien avec Claude Bonnet*, i. m., 19.

¹¹ I. m., 20.

¹² Paris, Gallimard, 1972.

amely Ferdinand Saussure hátrahagyott kéziratának kommentárokkal ellátott kiadása.

A szövegre koncentráció, a nyelvészet felé való tájékozódás részben megelőzte Roland Barthes-ékat és az orosz formalisták újrafelfedezését, részben egybeesett az ún. strukturalizmus ilyen irányultságú divatjával. A másik pólus viszont első látásra összeegyeztethetetlen ezzel a fajta szövegközpontúsággal. Georges Poulet értelmezései meg akarják haladni a szöveget, távolabbra irányulnak, azon „mesés tudat felé, melyet a mű megsejtenünk enged, s amelyet a teremtő szubjektivitással való cinkosságunk segítségével leírunk, de nem azon a nyelven, mely a mű nyelve, s amely megfogalmazza a közös életet, melyet a művel, melyet a műben megéltünk”.¹³ A messziség, a mű mögöttesének leírása azonban nem akasztja meg azt a folytonos mozgást, mely Starobinski szerint elengedhetetlen feltétele az értelmezésnek. „A kritikus még távolabbra szeretne jutni, s előrehaladása sokszor visszavezeti a legközelebbihez: a hosszú kitérő visszairányít bennünket magukhoz a szavakhoz, melyeket a jelentés lakóhelyéül választott.”¹⁴

Jean Starobinski kiváló eszmetörténész, több nagy munkája foglalkozik a felvilágosodás korának emblematikus alapeszméivel.¹⁵ Irodalomértelmezői tevékenységéből sem hiányzik természetesen ez a fajta megközelítés. De pontosan látja a rátekintés eredményeinek viszonylagosságát, ha ugyanis csakis távolról és felülről tekintjük – fejtegeti –, s azt a világot próbáljuk meg leírni, melyben a mű bennfoglaltatik, akkor elveszítjük magát a művet is, és jelentéseit is. Amiből egyértelműen következik, hogy az ideális értelmezés „olyan tekintet, mely hol felülről rátekintés [*regard surplombant*], hol azonosulás, s mely tudja előre, hogy az igazság nincs sem az egyik, sem a másik kísérletben, hanem abban a mozgásban van, mely fáradhatatlanul halad egyikőtől a másikig”.¹⁶

Módszerét Starobinski főként Rousseau elemzéseiből szűrte le, s főként Rousseau szövegein alkalmazza. Jellegzetes példaként említhető a *La relation critique* két tanulmánya: az egyik a *Le style de l'autobiographie* (Az önéletírás stílusa), a másik a *Le dîner de Turin* (A turini ebéd) címet viseli.¹⁷ A kettő egyazon alfejezetben, a *Le progrès de l'interprète* (Az értelmező előrehaladása) címűben található. Az első, mely Augustinustól indulva, az önéletírás hitelességének kérdését boncolgatva jut el a pikareszk és az elégikus váltakozásának Rousseau-nál oly jellegzetes témájához, mintegy bevezető a másodikhoz, amely egy alig háromlappos Rousseau-szöveg, az elbeszélésen belül összefüggő elbeszélés részletező szöveg-

¹³ Jean STAROBINSKI, *L'œil vivant, i. m.*, 26.

¹⁴ *Uo.*

¹⁵ *Le remède dans le Mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, Gallimard, 1984; 1789: *Les emblèmes de la Raison*, Paris, Flammarion, 1992.

¹⁶ Jean STAROBINSKI, *L'œil vivant, i. m.*, 27.

¹⁷ Jean STAROBINSKI, *La relation critique, i. m.*, 83–154.

elemzését adja.¹⁸ Starobinski itt a kritika valamennyi megjelölt eszközének a felhasználásával jut olyan eredményre, mely Rousseau összes írásának homologikus jellegét bizonyítja. A vizsgált szöveg, melyben váltakozik (Benveniste fogalmait használva) a történet és a diskurzus, a múlt felé zárt ironikus és a jövő felé zárt nosztalgikus, ugyanarra a hármasságra épül, mint Rousseau történet szemlélete. Szövegelemzés és eszmetörténet, mely Rousseau esetében messze mutat, így épülhet egybe a Starobinski-féle hermeneutikában.

Hasonlóan komplex értelmezést találunk abban a Kafka-elemzésben, mely az ablakmotívum köré szerveződik.¹⁹ A röviden és elegánsan megfogalmazott értelmezésben a filológiai alapozás – nemcsak a regények s novellák, elsősorban persze az *Átváltozás*, hanem a teljes levelezés és maga a biográfia is áttekintésre kerül – nagyszerűen épül egybe magának a motívumnak az értelmezésével, annak kapcsolódásával a tekintet és a kép problematikájához, ama motívumával, mely a Kafka-œuvre-nek és mindannak, ami azon túlmutat, a metaforája is egyben.

Jean Starobinski, több tekintetben, ár ellen úszik. Sajátos szituációját érdekes módon világítja meg könyvkiadójának megválasztása. Míg a francia, a német, az angolszász irodalomkritika jelesei a hatvanas évek óta mind a Le Seuil kiadónál publikálnak (amely a *Poétique* folyóirat kiadója is), Starobinski annál a Gallimardnál szerző, amely a 20. század jelentős francia írói szinte teljességének kiadója, a humán tudományok területén pedig az *Annales* történészeinek s a filozófia nagyjainak ad otthont.

¹⁸ Az elemzett szöveg a *Confessions* harmadik könyvéből való. A magyar kiadásban: *Vallomások*, ford. BENEDEK István, BENEDEK Marcell, Bp., Magyar Helikon, 1962, 98–100.

¹⁹ Jean STAROBINSKI, *Franz Kafka: regards sur l'image*, in *Starobinski en mouvement*, éd. M. GAGNEBIN, C. SAVENEL, Mayenne, Imprimerie Floch, 2001.

Számunk szerzői

HÁRS ENDRE (1965) az SZTE Germán Filológiai Intézetének docense. Kutatási területei: a kultúratudomány elméletei és módszerei; 18. századi német irodalom és antropológia. Jelenleg egy Herder-monográfián dolgozik.

HITES SÁNDOR (1974) az MTA Irodalomtudományi Intézet XIX. századi Osztályának tudományos munkatársa. Legutóbb megjelent kötete: „*még dadogtak, mikor ő megszólalt*”. *Jósika Miklós és a történelmi regény* (Budapest, Universitas, 2007).

S. HORVÁTH GÉZA (1971) a Pannon Egyetem Magyar Irodalomtudományi Tanszékének docense. Kutatási területei: irodalomelmélet, a 18–19. századi európai próza, Mihail Bahtyin nyelv- és regényelmélete. Legutóbb megjelent kötete: *Dosztojevszkij költői formái* (Budapest, Argumentum, 2002).

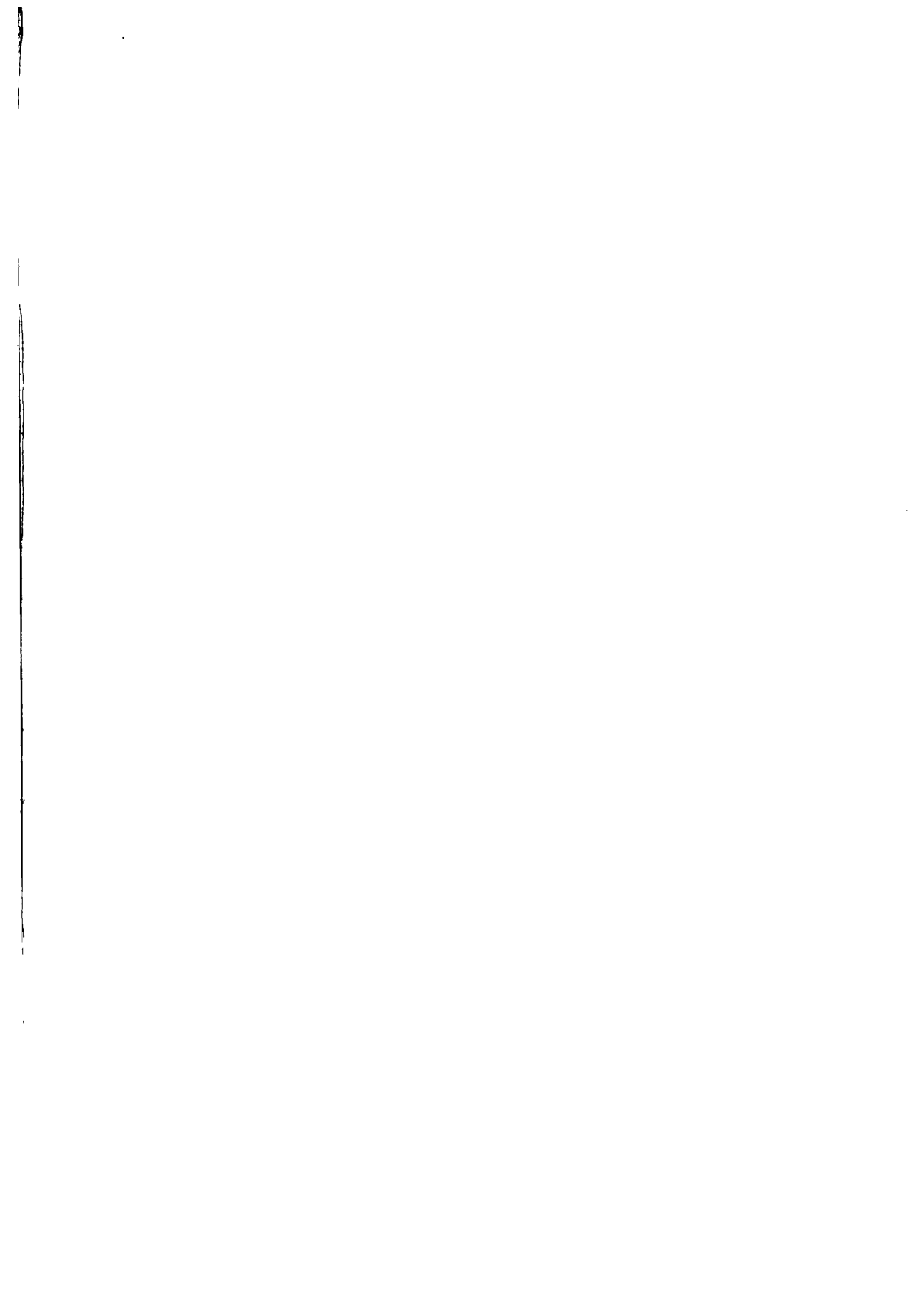
HORVÁTH KORNÉLIA (1971) a PPKE BTK Magyar Irodalomtudományi Intézetének docense. Legutóbb megjelent kötete: *A versről* (Budapest, Kijárat, 2006). Megjelenés előtt: *Irodalom, retorika, poétika* (Budapest, Universitas, 2009).

LŐRINCZ CSONGOR (1977) a Bázeli Egyetem (Universität Basel, NFS Bildkritik) tudományos munkatársa, megbízott előadó. Legutóbb megjelent kötete: *A költészet konstellációi* (Budapest, Ráció, 2007).

SZÁVAI JÁNOS (1940) az ELTE BTK Összehasonlító Irodalom- és Kultúratudományi Tanszékének egyetemi tanára. Legutóbb megjelent kötetei: *A kassai dóm. Közelítések Márai Sándorhoz* (Pozsony, Kalligram, 2008) és *Problématique du roman européen 1960–2007* (Paris, L'Harmattan, 2009).

VÉGH DÁNIEL (1982) az ELTE BTK Összehasonlító Irodalomtudomány doktori programjának doktorandusza, a prae.hu és a *Lazarillo* című tanulmánykötet-sorozat szerkesztője, zenekritikus. Kutatási területe: régi spanyol irodalom, spanyol-magyar műfordítás-történet.

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



1200 Ft

Filológiai Közlöny

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTUDOMÁNYI BIZOTTSÁGÁNAK
FOLYÓIRATA

Előkészületben

Nonverbális médiumok a regényben



BALASSI KIADÓ

Filológiai **Közlöny**

2008 / 3–4.

LIV. évfolyam

*Nonverbális médiumok
a regényben*

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY
KOVÁCS ÁRPÁD
OROSZ MAGDOLNA
BÉNYEI TAMÁS
MOLNÁR GÁBOR TAMÁS
KOVÁCS GÁBOR
KÜRTÖSI KATALIN
MOLNÁR ANGELIKA

Filológiai Közlöny

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI
BIZOTTSÁGÁNAK FOLYÓIRATA

2008/3–4.
LIV. évfolyam

Szerkesztőbizottság

ABÁDI NAGY ZOLTÁN
BÓKAY ANTAL
CSÚRI KÁROLY
HALÁSZ KATALIN
KOVÁCS ÁRPÁD (ELNÖK)
SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY
SZIGETI CSABA
VIZKELETY ANDRÁS

Szerkesztőség

Bényei Tamás
Bókay Antal
Hárs Endre
Jákfalvi Magdolna
Józan Ildikó (főszerkesztő)
Orosz Magdolna
Sándorfi Edina
Szilágyi Zsófia

A szerkesztőség címe:

c/o. Balassi Kiadó (1075 Budapest, Károly krt. 21. II/1.)

e-mail: filologia@ligatura.hu

A folyóirat kiadását a Magyar Tudományos Akadémia támogatta

Terjeszti a Balassi Kiadó és a Libro-Trade 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

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

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

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

www.librotrade.hu

Külföldön terjeszti a Balassi Kiadó

HU ISSN 0015-1785

Nonverbális médiumok a regényben

- SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY
A társművészetek jelenléte az elbeszélő prózában 141
- KOVÁCS ÁRPÁD
História az elbeszélői, a versnyelvi
és a plasztikai kultúra közegeiben
(I. Péter rejtélye) 155
- OROSZ MAGDOLNA
„Egy középkori műalkotás másolata”
Történelem, emlékezés, narráció
a „nagy” történelem árnyékában 188
- BÉNYEI TAMÁS
Kettős látás: a képiség viszontagságai
Oscar Wilde *Dorian Gray* arcképe című regényében 205
- MOLNÁR GÁBOR TAMÁS
„A (tömeg)vonzás szabályai” – beszéd, írás,
cselekvés és performativitás Sterne és Pynchon
regényeiben 235
- KOVÁCS GÁBOR
A kulturális tényről az irodalmi tényig
Gárdonyi Géza: *Az a hatalmas harmadik* 257

Recenzió

VÍGH ÁRPÁD:

Kék mezőben fehér liliom

A francia-kanadai irodalom története

(Kürtösi Katalin)

275

Russica Hungarica, Исследования по русской

литературе и культуре: Русистика в

Будапештском университете имени

Этвеша Лоранда (Molnár Angelika)

277

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY

A társművészetek jelenléte az elbeszélő prózában¹

Évekkel ezelőtt, egy nemzetközi vállalkozás számára társművészeti alkotások irodalmi szerepeltetéséről készített eszmefuttatásban, említés és használat, valamint elképzelt és tényleges műalkotás kettős megkülönböztetéséből indultam ki.² Ezúttal is ezt teszem, de nem romantikus alkotásokkal, hanem a későbbi, 19., illetve a 20. században írt művekkel foglalkozom.

Természetesen meg lehet állapítani, hogy az említés és a használat afféle ideáltípus, és a határt sokszor nehéz közöttük megvonni. Egyetlen példával szemléltetném a különbségtevés kérdésességét. Thomas Pynchon *Gravity's Rainbow* (1973) című regényéből idézem egy szereplő szavait: „Májusban az amerikaiak lőtték le. Értelmetlenül, véletlenségből – ha az ember hisz a véletlenben – egy Észak-Karolinából származó, későn bevonult nyomorult szakács tette egy .45-ös fegyverrel, amelyet alig tudott használni –, a második világháborúhoz képest későn, de Webernhez képest nem. A ház megrohamozására az szolgált ürügyként, hogy Webern fivérének volt köze a feketepiachoz. Kinek nincs? Tudja maga, milyen mítosz lesz ebből ezer év múlva? Jöttek az ifjú barbárok, hogy megöljék az Utolsó Európait, aki a végpontján állt annak a folyamatnak, amelynek Bach volt a kezdete.”³ Anton von Webern halálának említése felfogható pusztán utalásként, ám Pynchon regénye eléggé előnytelen képet fest az író hazájáról, s az idézeteknek mélyebb értelem is tulajdonítható, amennyiben az átlag amerikaiak az európai magas művészettel szemben tanúsított közömbösségét érzékeltethetik. Sőt a merész értelmező akár még Webern variációs írásmódja és Pynchon regényének fölépítése között is sejtethet némi párhuzamot.

Lehet-e egyáltalán szavakkal érdemben foglalkozni képzőművészeti vagy zenei alkotásokkal? Egyáltalán nem nyilvánvaló, miként is adható válasz e kérdésre.

¹ A tanulmány az NK 68992. számú OTKA-pályázat (Az elbeszélő diszkurzus 2: elmélet, történet, műfaj) támogatásával megrendezett Harmadik Veszprémi Regénykollokviumon, 2008. szeptember 25-én elhangzott plenáris előadás szövegét tartalmazza.

² Mihály SZEGEDY-MASZÁK, „Unheard melodies and unseen paintings”: *The sister arts in Romantic fiction*, in Gerald GILLESPIE–Manfred ENGEL–Bernard DIETERLE (eds.), *Romantic Prose Fiction*, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins, 2008, 53–68.

³ Thomas PYNCHON, *Gravity's Rainbow*, London, Picador, 1975, 440.

Henry James *Travelling Companions* (Útitársak, 1870) című történetében olvashatók a következő mondatok: „A kisfiú megjött a sekrestyével, aki hozta a kulcsot és bevezetett bennünket Tintoretto *Keresztrefeszítése* elé. Ez a velencei iskola egyik legnagyobb képe. A sokat utazott olvasó emlékezni fog arra, hogy Tintoretto két remekművet is alkotott e hatalmas témáról. A nagyobb méretű s összetettebb a Scuola di San Roccóban található; az, amelyikről beszélek, kicsi, egyszerű és fönséges. Abban az elhanyagolt kis templomban, a kórus bal oldalán helyezkedik el, amelybe beléptünk, és azért is figyelmet érdemel, mert két-három kivételt nem számítva, példátlan alkotójának legépebben fennmaradt munkája. [...] Nincs itt ájuldozó Madonna, vigasztaló Magdaléna, velük szembeállított, csúfolódó s kegyetlen csöcselék. A kálvária néma magaslatát látjuk. [...] A kép valósága szavakkal kifejezhetetlen: nehéz megmondani, mi a nagyobb hatású: a megjelenített tény borzalma avagy a művész érzékeltető ereje. Az ember néma hálaímat rebeg azért, hogy nem rendelkezik a lángelme rettentő tisztánlátásával”.⁴ Olyan szerző érvel itt a kép szavakkal kifejezhetetlensége mellett, akiről megállapították, hogy prózájában „minden más regényírónál több” műalkotást, „háromszázötvennél is több festőt” szerepeltet.⁵

Kosztolányi Dezső is arra a következtetésre jutott, hogy „céltalan egy festménynek leírását adni”,⁶ pedig ő írta az első méltatást Nagy-Balogh János művészetéről, jelentős cikket írt Rippl-Rónai, Nagy István és Gulácsy festészetéről, és vállalkozott öt legkedvesebb képének, Vermeer *Leányfő* (Hága, Mauritshuis), El Greco *Mater dolorosa* (München, Alte Pinakothek), Holbein VIII. *Henrik* (Róma, Villa Borghese), Degas *Balettenekar* (Frankfurt am Main) és Cézanne *Őszi virágok* (Párizs, egykor Louvre, jelenleg Musée d’Orsay) című alkotásának földézésére,⁷ sőt közülük az egyikről második leírást is készített, melyet az angol királyról szóló színmű címszereplőjének jellemzéséhez használt föl: „Ó, ez az érzeki hájtömeg, ez az önérzetes daganat a trónon, úgy, ahogy Holbein feledhetetlen képén jelenik meg [...] a széles bástyafal-mellével, a négyszögletes, rózsaszín arcával, a hidegfekete szemével és a kis homlokával, a konya szöszbajuszával és szöszszakállával, ez az »angol Nero«, aki gyilkol és zabál, s véres-zsíros kezét a királyi palástjába törli, ez a romlott vérű, kelevényes, sántító idegbeteg, aki felségárulásért nyolcvankét embert ítél halálra, aztán meghal ötvenhat éves korában”.⁸

⁴ Henry JAMES, *Complete Stories 1864–1874*, New York, NY, The Library of America, 1990, 524–525.

⁵ Adeline R. TINTNER, *The Museum World of Henry James*, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1986, XXV, I.

⁶ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Színházi esték*, a kötet anyagát összegyűjtötte, a szöveget gondozta és a jegyzeteket írta RÉZ Pál, Bp., Szépirodalmi, 1978, I, 403.

⁷ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Sötét bujóska*, az írásokat összegyűjtötte és a szöveget gondozta RÉZ Pál, Bp., Szépirodalmi, 1974, 364–369.

⁸ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Színházi esték, i. m.*, II, 260.

Látható alkotásoknál is kockázatosabb a hallhatókról szóban nyilatkozni. Joggal állítja az irodalmár, hogy amennyiben „a látvány csak elmondható, de nem »mutatható meg«, még inkább így van »a költői jel fenomenalitásának másik ki-tüntetett médiuma, a hang esetében«”.⁹ Így vélte ezt már a fiatal Virginia Stephen is, amidőn 1909-ben bayreuthi élményeiről a *The Times* számára készített beszámolóját annak elismerésével kezdte, hogy „megpróbálja egy műkedvelő benyomásait rögzíteni”, mivel többet nem tehet.¹⁰

Mindezek előrebocsátása után fogalmazható meg a kérdés, miféle szerepe lehet egy társművészeti alkotásnak elbeszélő prózai szövegben. Csak néhány lehetőségről szólnék röviden.

Előfordul, hogy kép és szöveg kapcsolata kizárólag nyelvi jellegű. Henry James *Daisy Miller* (1879) című történetének címszereplőjét a záró fejezetben egy mellékszereplő a római Doria-Pamphili-palotában, X. Ince pápa arcképe közelében pillantja meg. A Velázquez által megörökített pápa neve (Innocent) mintegy előtérbe helyezi a megválaszolatlan kérdést: ártatlan-e a fiatal amerikai lány. A kétértelműséget aláhúzza, hogy a protestáns James nem nagyon tisztelte a pápaság intézményét, és tudta, X. Incéről, azaz Giovanni Battista Pamphiliről (1574–1655) a történészek azt állították, pénzsóvár lánytestvérének a hatása alatt állt, kihez szerelmi kapcsolat is fűzte.

Lényegibbnek nevezhető összefüggésről lehet beszélni akkor, amidőn az elbeszélő valamely regényalakot egy megfestett személyhez hasonlít. Turgyev *Őstalaij* (*Nov*, 1877) című regényében az egyik nőalak arckifejezése és szeme alapján Raffaello Drezdában látható *Sixtusi Madonnájának* a hasonmása. Henry James, ki az orosz íróval közeli barátságban volt, több művében folyamodott ilyen megoldáshoz. A *The Aspern Papers* (1888) elbeszélője egy elképzelt amerikai költő leveleit szeretné megkaparintani. A tulajdonos, a költő egykori szerelme meghal, s a leveleket Tita nevű unokahúga örökli. Az elbeszélő a Castelfranco-székesegyházban látható Giorgione-oltárkép mellékalakjainak földidézésével jellemzi a szereplők viszonyát. „A két szent Liberale és Ferenc. Liberale harcos és viláfgfi volt, kit 400-ban a szírek halálra kínoztak, a vele szembeállított tétlen s gyöngéd Ferenc visszavonult a világtól.”¹¹ Az elbeszélő az erőszakos Liberale személyiségével azonosítja magát, de miután Tita házasságot kér tőle a kéziratokért, Verocchio szobra előtt állva arra a következtetésre jut, hogy voltaképp az öregedő hölgy a határozott személyiség, aki Colleonihoz hasonlóan fizetséget kér a szolgálatért.

A különböző ismerethordozó közegek közötti (intermediális) kapcsolat erősen beleszólhat valamely írott szöveg befogadástörténetébe. James kései nagy terjedelmű regényei közül *A galamb szárnyai* (*The Wings of the Dove*, 1902) XI. feje-

⁹ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika: Nyelvszemlélet és önreprezentáció a modern költészetben*, Pozsony–Bp., Kalligram, 2007, 41–42.

¹⁰ Virginia WOOLF, *The Essays*, I, 1904–1912, ed. Andrew MCNEILLIE, San Diego–New York–London, Harcourt Brace Jovanovich, 1986, 288.

¹¹ Adeline R. TINTNER, *i. m.*, 71.

zetében Lord Mark Bronzino egyik arcképéhez vezet Milly Theale-t, azzal az indokkal, hogy az amerikai lány e festmény hasonmása. E könyv hatástörténetétől elválaszthatatlan, hogy az utóbbi évtizedekben egyre több olyan kiadás jelenik meg, amelynek borítóján ennek a festménynek színes fényképe látható. Bonyolultabb kérdést vet föl az *Travelling Companions* (Útitársak) című, már említett történet, mely voltaképp a műalkotás befogadásáról, a megértés folyamatáról szól. Az olasz földön utazó amerikai lány Giotto Páduában látott műveiből tanulja meg „a különbségtevést valódi és megjátszott érzés, tartalmas és közönséges, lényeges és fölösleges, érzés és érzelgősség között”.¹² A befejezés Tiziano *Égi és földi szerelem* címmel ismert festményére vonatkozik. Az elbeszélőnek ez a kulcsmondata: „A mű rejtett jelképiség báját a fölépítés biztos nagyszerűségével és szilárd tökéletességével párosítja”.¹³ 1870-ben úgy gondolták, a ruha nélküli nőalak képviseli az evilági szerelmet. A mai felfogás szerint ennek a fordítottja a helytálló magyarázat. Tud-e erről az olvasó, s ha igen, miként értelmezi a történetet? A kérdést azért is érdemes föltenni, mert e szövegben nemcsak a jellemek értelmezése múlik a képzőművészeti alkotások szerepeltetésén. A történet a következő szavakkal kezdődik: „Olaszországban a leghatásosabb kép vitathatatlanul Leonardo *Utolsó vacsorája* Milánóban. Rendkívüli fönsége részben tagadhatatlanul abból származik, hogy egyike azoknak az olaszországi remekműveknek, amelyekkel az észak felől érkező először kerül szembe. Érdekességének másik forrása nagyon erősen megrongálódott állapota. Az elme különös élvezetet talál abban, hogy kitölti a hiányzó részeket”.¹⁴

Leonardo szerepeltetése egyrészt arra szolgál, hogy a hiányokra, a meghatározatlanságokra emlékeztessen, amelyeket a befogadónak kell kitöltenie, másfelől arra, hogy a műalkotásoknak is van koruk. Szintén a művészet történetiségének a kérdése érintődik a *The Author of Beltraccio* (A Beltraccio szerzője, 1884) című történetben. A cím kifinomult ízlésű, sokat utazott íróra vonatkozik, akinek céljai meghökkentően emlékeztetnek azokra, amelyeket Henry James tűzött ki maga elé. Az angol Mark Ambient – tehát egy olyan alkotó, aki sajátos környezetet, légkört (ambiance) tudott maga köré teremteni – harmincnyolc éves korában jelentette meg *Beltraccio* című könyvét. Az elbeszélő amerikai, aki arra emlékezik vissza, hogy huszonöt éves korában látogatta meg az angol regényírót, akinek művészetét (akkor?) föltétlenül csodálta. A távlat visszatekintő. A történet elmondója lényegében bizonytalanságban hagyja az olvasót: nem lehet tudni, eltávolodott-e s ha igen, mennyiben, egykori felfogásától. Lehet, hogy Ambient esetében önarcképről van szó, és még az sincs kizárva, hogy a gúny sem hiányzik belőle.

Talán nem érdektelen arra emlékeztetni, hogy az elbeszélő olyan jellegzetességeket tulajdonít Mark Ambient-nek, amelyekhez hasonlókat H. G. Wells vádolóként fogalmazott meg Henry Jamesszel évtizedekkel később folytatott vitájában.

¹² Henry JAMES, *Complete Stories 1864–1874, i. m.*, 529.

¹³ *I. m.*, 541.

¹⁴ *I. m.*, 495.

A névtelen történetmondó szerint Ambient „Tehetsége abban tündökölt, hogy a képzeletbelit [fanciful] valódivá s a valódit képzeletbelivé alakítja át. [...] Olyan művész látószögéből tekintett a dolgokra, amelyből nézve minden emberi erőfeszítés izgalmas látvány volt; az a vágy fűtötte, hogy életpaszatlatát írói formává változtassa”.¹⁵

Ambient írásmódjának megvilágításához az elbeszélő a festészet történetét hívja segítségül. Az író felesége, Beatrice, úgy véli: „szükséges, hogy a művészi alkotásnak célja [purpose] legyen”, ezért férje könyveit „erkölcsstelennek, hatásukat károsnak [pernicious] tartja”.¹⁶ Beatrice külsejét az elbeszélő Gainsborough és Lawrence festményeivel rokonítja,¹⁷ majd anya és gyerek együttlétét Reynolds világával hozza összefüggésbe.¹⁸ Mrs. Ambient személyiségét az író Gwendolen nevű lánytestvérének jellemével állítja szembe, akit viszont Dante Gabriel Rossetti képeihez hasonlít.

A *The Author of Beltraffio* abban az évtizedben jelent meg, amelyben a kiváló szerző, Anthony Trollope azt állította hosszú pályafutása lezárásaként elkészített önéletrajzában, hogy a regényírónak „tanítania kell, akár akarja ezt, akár nem”,¹⁹ s amidőn már elkezdődött az a némelyek által esztétizmusnak nevezett mozgalom, mely a tanító célzatú irodalom leértékelését hozta magával. Magas szinten Henry James, népszerűbb módon Oscar Wilde képviselte ezt a szemléletet, nem függetlenül a francia szimbolizmus kisugárzásától.

A nézőpont értékviszonylagosságot sugalmazó hangsúlyozásával James kétségkívül elbizonytalanítja olvasóját. Két nőalakjának szembeállítására több kérdést is fölvet: először is arra emlékeztet, hogy a preraffaeliták a művészet történetének Vasaritól örökölt célelvű felfogását utasították el – a quattrocento szerepét nem lehetett többé a cinquecento előkészítésére leegyszerűsíteni –, és fölhívja a figyelmet arra, hogy a művészet öntörvényűségének eszményét is lehet fölszínesen képviselni. Lawrence korábbi alkotások átfestésével mintegy meghamisította a múltat, ám a preraffaeliták művészete is intézményesült, arra a kérdésre pedig már 1884-ben sem lehetett könnyen választ találni, jobb festő volt-e Rossetti Gainsborough-nál. Történt ugyan arra kísérlet, hogy a történet két női szereplőjének leírását adott festményeknek feleltessék meg – egy amerikai szerző például Miss Ambient külsejét Rossetti *La Pia de' Tolommei* (1868–1880, Lawrence, Spencer Art Museum, University of Kansas), Mrs. Ambient és kislánya, Dolcino együttlétének látványát pedig Reynolds *Elizabeth, Countess of Pembroke and Her Son George, Lord Herbert* (1764–1765, Wilton, Wilton House) című képére vezette vissza²⁰ –, de talán fon-

¹⁵ Henry JAMES, *Complete Stories 1874–1884*, New York, NY, The Library of America, 1999, 881–882.

¹⁶ *I. m.*, 887.

¹⁷ *I. m.*, 880.

¹⁸ *I. m.*, 898.

¹⁹ Anthony TROLLOPE, *Autobiography*, Leipzig, Bernhard Tauchnitz, 1883, 206.

²⁰ Adeline R. TINTNER, *i. m.*, 54.

tosabb azt leszögezni, hogy a *The Author of Beltraffio* a művészet történetének létmódjára, változás és fejlődés viszonyára is vonatkozik.

Ugyanez mondható a *The Madonna of the Future* (A jövő madonnája) című, első változatban 1873-ban megjelent történetre, melynek hőse, Mr. Theobald Raffaello *Madonna della sedia* néven ismert, 1514 körül készült s a Palazzo Pittiben látható festményét tekinti példának, de követésére képtelennek bizonyul, sőt arra a föl ismerésre jut, hogy az ő korában már nem lehet remekművet létrehozni.

Ezt *Az ismeretlen remekmű* kifordításaként is olvasható történetet Hans Belting már-már a kánonok érvénytelenítésének gondolatával hozta összefüggésbe,²¹ James egyik művelődéstörténésznek nevezhető értelmezője pedig a Raffaello-képre vonatkozó következő föltevést fogalmazott meg: „E festmény manapság már nagyon keveset jelent a nézőnek. A Mona Lisa még megtart néhány elemet a világ képzeletére tett hagyományos vonzóerejéből, Raffaello festményei azonban már eltűntek a széles közönségnek élvezetet hozó nagy mesterek kánonjából, csak a rajzai tartanak továbbra is némi érdeklődésre számot”.²² Noha ennek a minősítésnek az érvénye legalábbis megkérdőjelezhető, tény, hogy Henry James számolt az értékek történeti változandóságával. Utolsó befejezett regénye, az eredetileg színműként megírt *The Outcry* (A kikiáltás, 1911) a képek árának bizonytalanságáról is szól, és Vermeer művészetének kiemelésével egyértelműen érzékelteti, hogy a jelen olyan alkotásokat is nagyszerűnek tekinthet, amelyek korábban a feledés homályában maradtak. James érzékeltte, hogy a századfordulóra megváltozott a kánon: *Az arany kehely* (*The Golden Bowl*, 1904) című kései regényében már keleti műtárgyakat is szerepeltetett, az *Egy hölgy arcképe* (*The Portrait of a Lady*, 1881) átdolgozásakor, ugyancsak a 20. század első évtizedében, pedig a haldokló Ralph Touchett meglátogatására készülő Isabel Archer lelkiállapotának érzékeltetésére a következő szavakat iktatta be: „a saját hamvaikat tartalmazó kőkoporsón fekvő etruszk figurákat idézte föl magában”.²³

Félrevezető volna azt gondolni, hogy James regényeiben csakis remekművek szerepelnek. A *The Spoils of Poynton* (1896), sőt *A galamb szárnyai* lapjain is találkozhat az olvasó a Viktória-kor ízléstelen tárgyaival telezsúfolt otthonoknak már-már nevelő célzattal elrettentő leírásával is. Egészen másféle szerep tulajdonítható a *The Golden Bowl* címében megjelölt kehelynek, amely egyik jelentése alapján a két főszereplő házassági kapcsolatát szimbolizálja. E kései regényben a ritka értékű dísz tárgyak már általában metaforikus jelentésűek. Egy aranyozott kalitka például csapdába esést sugall, egy olyan váza pedig, amelynek oldalán Ariadné látható, magányra céloz. A regény többértelműségére jellemző, hogy egyáltalán nem nyilvánvaló, hiszen e tárgyakat néző szereplő szemszögén múlik, kire is

²¹ Hans BELTING, *The Invisible Masterpiece*, London, Reaktion Books, 2001, 134–136.

²² Adeline R. TINTNER, *i. m.*, 28.

²³ Henry JAMES, *The Portrait of a Lady*, ed. With an Introduction by Leon EDEL, Boston, MA, Houghton Mifflin Co., 1956, 458.

vonatkoznak ezek az utalások. Hasonlóan átvitt értelmű az elefántcsonttorony, a róla elnevezett műben (*The Ivory Tower*). Noha e regény befejezetlenül maradt, az 1917-ben közölt töredékből világos, hogy a szerző által kitalált műtárgy tíz fiókja a regény könyvnek nevezett tíz egységének felel meg, vagyis a szöveg szerkezetét, az egyes elemek egymáshoz kapcsolódásának mikéntjét, pontosabban olvasási módot hivatott megtestesíteni: a befogadónak egymás után kell kihúznia az egyes szakaszokat. Akár a későbbi „dobozregények” előzményét is lehet keresni e kései alkotásban.

Mallarméhoz hasonlóan Henry James is idegenkedett attól, hogy műveit rajzokkal (illusztrációkkal) adják ki, mert lényegi különbséget látott festőileg megmutatott és elmondott látvány között. Amikor 1907 és 1909 között huszonnégy kötetben kiadták válogatott műveit, Alvin Langdon Coburnt (1882–1966) kérte meg, hogy részletes utasításainak megfelelően egy-egy fényképet készítsen, amely azután a kötet élére került. Azt várta a viszonylag új művészetnek e kiváló képviselőjétől, hogy önálló műalkotásokat hozzon létre, amelyek mintegy az értelmező jel (interpretant) szerepét játsszák – abban az értelemben, ahogy a Henry James általa személyesen is jól ismert Charles Sanders Peirce használta e szót. Egyetlen példára hivatkozva: *A galamb szárnyai* első kötetének élén a londoni Harley Streetre jellemző kapu látható. A főhősnő, az amerikai Milly Theale ebben az utcában keres föl egy orvost, aki azt a gyógyíthatatlan betegségét megállapítja, amely a cselekmény döntő mozzanata lesz. A New York-i kiadás megjelenése után készült művei közül a *Crapy Cornelia* (1909) már nemcsak a fényképezetet, de a mozit is bevonta az irodalomba: a képeket az emlékezet metaforáiként szerepeltette s vágásokat alkalmazott, az *A Round of Visits* (1910) lapjain pedig a városkép gyors megváltozását az építészet hanyatlásának a jegyében jelenítette meg.

Köztudott, hogy Proust fő művében is nagyon sok tényleges műalkotás említődik – a regényíró Bergotte például Vermeer *Delft látképe* című képe előtt hal meg –, ám a regényfolyam világában sokkal fontosabb szerepet játszanak az elképzelt művek. Igaz, a tényleges alkotások egy részének szerepe is több említésnél, Swann Giotto könyörületességét megtestesítő alakjához hasonlítja Françoise-t, a szakácsnőt, de Hooch életképeinek egymásba nyíló szobabelsőiben pedig szerkesztési párhuzamot vélhet az olvasó, mégis nagyobb hangsúlyt kapnak a képzeletbeli Saint-Hilaire-de-Combray üvegablakai vagy a szintén kitalált Saint-André-des-Champs homlokzata, mert a regény épületszerűségét érzékeltetik – mintegy visszautalva a *Notre-Dame de Paris* példájára. Az *A la recherche du temps perdu* előzményében, a *Jean Santeuil*-ben még Saint-Saëns műveként szerepel egy szonáta, amely azután a regényfolyamban már kitalált művésznek, Vinteuil-nek lesz az alkotása. Eleinte zongora-, majd hegedű-zongoraműként szerepel. Egy részlete a *Tristan* egyik részletével kerül kapcsolatba, de Schumann és Debussy zenéje is szóba kerül többszöri leírásakor. Második és harmadik, azaz két középső tételét andante, illetve scherzo megjelöléssel illeti a regény. Sok szó esik a *Szonáta* építkezéséről, vagyis a zene térbeliségéről, s az ilyen vonatkozásokat megerősíti egy kitalált festő *Carquethuit kikötője* című képének elemzése. Alkotójának nevében, az Elstir szóban, Michel Butor szerint „Könnyű fölismerni a Whistler név-

nek a kezdőhangot elhagyó, franciásított anagrammáját”.²⁴ A *Szonáta* azután végül *Szeptetté* alakul át, s az öt hangból álló témát hét hangú frázis váltja föl – Proust műve a végsőnek tekinthető változatban hét részből áll. Menetközben négyesről, zongoraötösről és orgonára írt változatokról, sőt hatosról is szó esik. Ez a folyamat mintegy a regény megírásának a metaforája.

Némelyek Wagner vezérmotívumos szerkesztéséhez hasonlót is keresnének Proust nagy művében, de a magam részéről nem vállalkoznék ilyesminek a mérlegelésére. Azért sem, mert Ruskin fordítójának lényegesen mélyebb ismeretei lehettek a festészetről, mint a zenéről. Sztravinszkij kétségkívül elég gonoszkodóan írt róla, de lehetett némi igazság az ő visszaemlékezésében. „A *Mavra* és a *Renard* 1922 júniusában tartott bemutatója után egy barátomnak, Violette Murat hercegnőnek az estélyére mentem, ahol Marcel Proust is jelen volt. A legtöbben a Nagyoperában tartott bemutatóról érkeztek, de ő szokása szerint akkor, késő este kelt föl az ágyból. [...] A zenéről beszéltem neki, és ő Beethoven kései vonós-négyesei iránti lelkesedésének adott kifejezést. Osztottam volna e lelkesedést, ha nem lett volna közhely a korabeli értelmiségben, s ha zenei ítélet lett volna, nem pedig irodalmi póz”.²⁵

A zene jelenléte Henry James műveiben is meglehetősen korlátozott. Nemcsak azért, mert ő még kevésbé értett ehhez a művészethez – noha járt hangversenyre, így például hallotta Verdi *Requiem*jét a szerző vezényletével,²⁶ és a Covent Gardenban Wagner műveinek előadásait is megnézte, noha többnyire csak élete utolsó évtizedében²⁷ –, de azért is, mert pontosan érzékelté, hogy a képleírás inkább megvalósítható nyelvi szövegben. Proust fő művéhez vagy Joyce *Ulysses*éhez hasonlóan James regényeiben is lehet találni zenei utalásokat, de ezek inkább csak említésnek nevezhetők – mint például *A szent forrás*nak az a részlete, amelyben az elbeszélő a magánszórakozás tökéletes példajaként gondol „a rendkívüli király multságára Wagner operájával”.²⁸ Ennek ellenére létezik olyan értelmezés, mely szerint némely művében a zene szerepeltetése inkább a használat, mint az említés körébe sorolható. *The Altar of the Dead* (A halottak oltára, 1895) egyik részletében a szereplők Beethoven és Schumann zenéjét hallgatják, akiket egy elemző „a szimbolisták két zenei hőse”-nek nevez,²⁹ arra hivatkozván, hogy Fernand Knopff *Schumann hallgatásakor* címmel készített képet, Max Klinger pedig Beethoven

²⁴ Michel BUTOR, *Essais sur les Modernes*, Paris, Gallimard, 1964, 153.

²⁵ Igor F. STRAVINSKY, *In Conversation with Robert Craft*, Harmondsworth–Middlesex, Penguin Books, 1961, 102.

²⁶ Leon EDEL, *The Life of Henry James*, Harmondsworth–Middlesex, Penguin Books, 1977, I, 463.

²⁷ Henry JAMES, *The Complete Notebooks*, New York–Oxford, Oxford University Press, 1987, 334, 346, 391.

²⁸ Henry JAMES, *The Sacred Fount*, With an Introductory Essay by Leon EDEL, New York, Grove Press, 1979, 296.

²⁹ Adeline R. TINTNER, *i. m.*, 136.

emlékszobrát alkotta meg. A *The Velvet Glove* (A bársonykesztyű, 1909) című történetre is lehetne hivatkozni, melyben egy szereplő tenor énekest hallgat, s miközben arra gondol, „az énekelt mű szerzője Wagner lehet”,³⁰ a zenének a hallgató-ságra tett hatását figyeli.

Édouard Dujardin, ki 1885-ben a *La Revue Wagnérienne*-t alapította, nyilvánvalóan közelebb állhatott a zenéhez. 1882-ben és 1883-ban a *Parsifal*, 1886-ban a *Parsifal* és a *Tristan*, 1888-ban a *Parsifal* és a *Meistersinger*, 1892-ben a *Parsifal*, a *Tristan*, a *Meistersinger* és a *Tannhäuser*, 1896-ban a *Ring*, 1897-ben a *Ring* és a *Parsifal*, 1901-ben a *Parsifal*, a *Ring* és a *Holländer* előadását is látta Bayreuthban.³¹ A *Les lauriers sont coupés* (1887) szövegében kétségkívül érzékelhetők Wagner ösztönzésének nyomai, a szeletek közötti határokat eltüntető folyamatszerűségben és némely elemek módosított ismétlődéseiben.

Bizonyos mértékig hasonló fogantatású ritmikus próza jellemzi Virginia Woolf *A hullámok* (*The Waves*, 1931) című regényét. Ez a szerző 1909-ben látogatott Bayreuthba egyik fivérével és Saxon Sydney-Turnerrel, aki a korban Wagner művészetének egyik legalaposabb értőjének számított. Hihetőleg már korábban ismerte az itt látott műveket, hiszen beszámolójában a bayreuthi előadásokat a londoniaknál egyenetlenebb színvonalúaknak ítélte. Élesen szembeállította a *Lohengrint* az általa ekkor kétszer is megtekintett *Parsifal*l, amennyiben a korábbi alkotásban „törés”-t érzékelt, míg a későbbit Shakespeare érett műveihez fogható, „rendkívülien izzó zökkenőmentes áramlás”-hoz hasonlította, amelyben „alig lehet észrevenni az átmenetet”.³² Ilyesféle eszményt próbált megvalósítani említett regényében, amelynek hat szereplője ismételtlen egy hetediket emleget, akinek Percival a neve.

Bármennyire igaz is, hogy Thomas Mann egész életében viaskodott Wagner örökségével, megítélésem szerint ez a küzdelem főként eszmei volt. Kevésbé vett tudomást a zenéről. „A dráma születése a zenéből, ahogy ez legalább egyszer Wagner művészetének tetőpontján, a Trisztán és Izoldában tisztán és tökéletesen megvalósult, csak a német lélekből jöhet” – állította, sőt egyenesen arra kérdezett rá, „lehet-e az ember muzsikus, anélkül, hogy német legyen?”³³ Ilyen elfogultságokkal aligha lehet árnyalt és szakszerű ítélethez jutni. Célkitűzését kétségkívül meghatározta Wagner példája, ahogyan 1911-ben hangsúlyozta, ám szavai nem bizonyíthatnak sokkal többet, mint amennyire ez a kisugárzás Dujardin vagy akár Proust művében érzékelhető: „korán felismertem, hogy Wagner művei semmi máshoz nem hasonlíthatóan ösztönzően hatottak fiatalkori művészi tevékenységre, újból és újból irigykedően szerelmes vágygal töltöttek el, hogy legalább kicsiny-

³⁰ Henry JAMES, *Complete Stories 1898–1910*, New York, NY, The Library of America, 1996, 737.

³¹ Albert LAVIGNAC, *Le Voyage Artistique à Bayreuth*, Paris, Delagrave, 1922, 550, 551, 553, 555, 562, 573, 603, 612.

³² Virginia WOOLF, *i. m.*, 289–293.

³³ Thomas MANN, *Wagner és korunk. Írások, elmélkedések, levelek*, ford. KESZI Imre, Bp., Zene-műkiadó, 1965, 117, 38.

ben és halkan valami hasonlót csináljak magam is. Valóban nem nehéz a Buddenbrooksban, ebben az epikus vezérmotívumok által összefűzött és átszőtt nemzedéksorban, megérezni egy leheletét a Nibelungok gyűrűje szellemének”.³⁴ A zene a *Doktor Faustus*ban is inkább külsőség; mintha ez az Adorno eszméinek, sőt talán rögeszméinek hatását eláruló mű is azt erősítené meg, hogy értekező prózában sem könnyű, de regényben kifejezetten kockázatos zenéről szólni.

Lehet-e annak jelentősége, hogy az *Édes Anna* XII. fejezete szerint Patikárius Jancsi egy pathefonba jegyet vált és *A bolygó hollandit* hallgatja? A szóban forgó szereplő nézőpontjára aligha jellemző e döntés, az elbeszélő szempontjából mégsem lehet közömbös, hogy pontosan erre a műre esett a választás. Lehet azzal érvelni, hogy Wagner dalművének földidézését inkább csak a szöveggönyv indokolja. Ebben az esetben a regény kiferdítésként olvasható. Anna is mindent fölládozna, ám szerelmének tárgya teljesen érdemtelen. A megidézett alkotás tehát gúnyos éllel szerepel, hiszen Patikárius Jancsi kisszerűsége élesen ellentmond a hollandi komor magasztosságának. Ennél valószínűbb, hogy a német szerző „romantikus operá”-jának földidézése arra hivatott emlékeztetni az olvasót, milyen távol áll a „magas”-nak nevezett művészet világa e szereplő kisszerűségétől. Kosztolányi türelmet hirdetett a különböző értékrendek iránt, de ez korántsem jelentette azt, hogy nem látott áthidalhatatlan távolságot népszerű és művészi között. Nemcsak *A gécsák* szerepeltetése igazolhatja ezt a föltevést a *Pacsirta* című regényben, de az a cikke is, amelyben egy Schopenhauerről írt operettet bírált 1923-ban. Végszavai hanyatlás megnyilvánulásaként értelmezik a szóban forgó műfaj sikerét: „A középkor imádta az Istent, s nem tűrte az istenkáromlást. A XIX. század, melyet »nagy idők«-nek neveztek a háború elején, már az emberkáromlás iránt is érzéketlen. Enyhe, dallamos, rózsaszín agylágyulás borul föléje”.³⁵

Kosztolányi más műveiben is Wagner alkotásaira tett utalással sugallta a művészet kisajátítását, vagy egyszerűen az értékessel szemben megnyilvánuló közönyösséget. A *Ruhatár* (1932) című tárcanovella két női szereplője későn érkezik az Operába, s miután a ruhatárban megtárgyalt néhány időszerű pletykát, a szünet után már nem is kíváncsi az előadásra. „Benn tovább folyik Lohengrin és Brabanti Elza elcsépelet története”.³⁶ E végső mondat érzékelteti, mennyit is fog fel a két szereplő Wagner művéből.

Hasonló szerep tulajdonítható a *Rabló* nevű „betérőben” játszódo jelenet egyik csúfondáros mondatának, az *Esti Kornél* ötödik fejezetében („A gépzongora a *Tannhäuser* nyitányát játszotta”,³⁷). Egy korábbi alkotásban nem ilyen rövid jelzés,

³⁴ I. m., 26.

³⁵ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Hattyú*, az írásokat gyűjtötte és a szöveget gondozta RÉZ Pál, Bp., Szépirodalmi, 1972, 169.

³⁶ KOSZTOLÁNYI Dezső *Összes novellái*, a szöveggondozás és a jegyzet RÉZ Pál munkája, Bp., Osiris, 2007, II, 276.

³⁷ I. m., II, 481.

hanem hosszabb szöveg emlékeztetett a művészettel szemben megnyilvánuló értetlenségre. *A szerb* (1912) című elbeszélés groteszk humora elválaszthatatlan a következő szavaktól:

A húszfillérest bedobta a háttér gőzeiben pácolódó zongoraverklibe, mely siralmasan és nyöszörögve rázendített a *Lohengrin* nyitányra.

Bogumil élvezettel szívta filléres cigarettáját.

– Wagner... A germán félisten... A német tölgyek zúgása...

Minden alkalommal ezt játszatta a verklivel, s hogy szerette, abban nem kételkedem. Egyszer azonban elvétette a számot, s a Wagner-nyitány helyett a *Ladi-ladikomot* nyekergette a szörnyű szerszám. Bogumil ezúttal is áhítatosan mondta:

– Wagner... A germán félisten... A német tölgyerdők zúgása...³⁸

Talán még azt a lehetőséget sem érdemes kizárni az idézetek értelmezésekor, hogy a „rázendített” szó mintegy a kisajátításban rejlő torzítás közönségességére céloz, hiszen a szóban forgó előjáték vonósok és fafúvósok pianissimo játékával kezdődik.

Idézett és idéző szöveg szembeállításának másféle módjával találkozhat az olvasó az *Esti Kornél* tizenegyedik fejezetében. A címszereplő „spinészerű fatokot” talál „a világ legelőkelőbb szállodájá”-ban. „Minthogy szenvedélyes zenész vagyok, s meglehetősen zongorázom, azonnal leültem eléje, és Beethovent kezdtem játszani, a *Sonata pathétique*-et. Alig értem az *allegretto*hoz, halk kopogást hallottam az ajtómon”.³⁹ Kiderül, hogy a billentyűs hangszernek vélt tárgy nem egyéb, mint a személyzetnek szóló csengettyűtáblázat. Amit Esti zongoraműként játszik, azt a szálloda alkalmazottjai nekik szóló utasításként hallják.

Ismét másféle, a cselekményt értelmező szerep jut *A bolygó hollandinak* Ottlik *Hajnali háztetők* című regényében. Ismeretes, hogy e szerzőt sok évtizedes barátság fűzte az egykori Magyar Vonósnégyes mélyhegedűs tagjához, Koromzay Déneshez, mégsem hangsúlyoznám túlzottan Ottlik vonzódását a zenéhez. Való igaz, hogy a *Hajnali háztetők* főszereplői Wagner korai művét tekintik meg a budapesti Operában. Miután hosszabb szövegrészek vonatkoznak a felvonások közötti szünetekben folytatott beszélgetésekre, az olvasó azt is tudhatja, hogy nem az eredeti változat szünet nélküli előadásáról van szó. Mi is indokolja, hogy éppen erre a darabra utal a regény? Hihetőleg csakis az, hogy a szöveg öntükröző jellegére emlékeztessen. „Ahogyan Senta második felvonásbeli balladája – írtam egykor – mintegy kicsinyítő tükörként sűrítve ismétli meg az opera cselekményét, úgy rejti magában a kisregény történéseit Both Benedek festménye”.⁴⁰ Hasonlóan a mise en

³⁸ *I. m.*, I, 334.

³⁹ *I. m.*, II, 533.

⁴⁰ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Ottlik Géza*, Pozsony, Kalligram, 1994, 70.

abyrne jelenlétére emlékeztet a *Las Meninas*-ról készített kép a lépcsőházban, az *Iskola a határon* című regényben. Az alkotó hasonmása maga is benne foglaltatik a műben, és talányosság hatását keltheti a tükör, illetve a megkettőzés.

Előfordul, hogy egy író munkásságára rányomja bélyegét a vonzódás a képzőművészethez. Claude Simon *La Bataille de Pharsale* (1969) című regénye kifejezetten Poussin egyik olajképeinek ösztönzését mutatja. *A vak Orion keresi a fölkelő napot* (1658, New York, Metropolitan Museum of Art) fölledését az indokolja, hogy „központból kifelé tartó fénysugarak képe alkotja a szöveg szerveződé-sének egyik fő kiindulópontját”.⁴¹ A képen látható óriás kelet felé halad. Ennek az égtájnak (l'orient), valamint a szóban forgó csillagképnek a neve ugyanazzal a betűvel kezdődik, és egy sor szójátékra ad alkalmat. Simon következő könyve, a Skira kiadó *Az alkotás ösvényei* című sorozatában képekkel közreadott *Orion aveugle* (1970), a Poussin említett vásznán megjelenített óriás alakjának leírásával kezdődik, s e százötven oldalas szöveg utóbb a *Les Corps conducteurs* (1971) című regény részévé vált, melynek fölépítése csillagképhez hasonló. E mű öntükröző jellegét az is kiemeli, hogy az óriás utazása mintegy leképezi az alkotás folyamatát. A 17. századi festmény mellé itt már Rauschenberg egyik Amsterdamban látható alkotása helyeződik, arra irányuló törekvésnek a szellemében, hogy az író „meghaladjon a nyelv vonalszerűségének akadályát, érvényt szerezvén az egyidejűség igényének”.⁴²

Természetesen nemcsak remekművek szerepelhetnek egy regényben, hiszen mindig a célszöveg határozza meg a forrás szerepkörét. Marguerite Duras *Moderato cantabile* (1958) című története zongoraórával kezdődik. „A gyerek”, aki nem akar emlékezni a címben megjelölt két szó jelentésére, Antonio Diabelli (1781–1858) egyik szonatináját kénytelen tanulni. Az op. 168. sorszámú F-dúr mű, melynek első tétele élén valóban a „Moderato cantabile” előírás olvasható (a kisregényből Peter Brook rendezésében készült s 1960-ban bemutatott film elején is ez hangzik föl), igénytelen alkotás, mely nemzedékek zenetanulását keseríthette meg, hiszen a könnyű darabokból összeállított legkülönbözőbb gyűjteményekben is szerepelt és sok tanár adta föl növendékeinek. Miért szerepel éppen ez a darab a könyv első jelenetében? Talán a kényszert és az ismétlést testesíti meg, mely két összetevő mintegy a szöveg szervezőelemévé válik a későbbiekben.

Magától értetődik, hogy némely regények nem meghatározott zeneművekre, hanem valamilyen zenei szerkesztésmódra is vonatkozhatnak. Ismeretes, hogy Joyce barátja, Stuart Gilbert az író szándékait is tükröző könyvében az *Ulysses* tizenegyedik, az Ormond szálló éttermében, délután négykor játszódó eseményekről szóló fejezetének írásmódját ezzel a szóval jellemzi: „Fuga per canonem”.⁴³ Föl-

⁴¹ Stuart SYKES, *Les romans de Claude Simon*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, 159.

⁴² Claude SIMON, *La fiction mot à mot*, in *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui: 2. Pratiques*, Paris, 10/18, 1972, 90.

⁴³ Stuart GILBERT, *James Joyce's Ulysses*, Harmondsworth–Middlesex, Penguin Books, 1963, 38.

színesebb a párhuzam Aldous Leonard Huxley *Point Counter Point* (1928) című könyvében, mely az ellenpontnak a zenében jól körülírható fogalmát mintegy kiszajátítja, midőn erősen különböző sorsok párhuzamos követésének felelteti meg. Joyce példájához lényegesen közelebb áll Robert Pinget *Passacaille* (1969) című regénye, amennyiben az ostinato basszustémára írt változatokkal közelebbi szerkezeti rokonságot mutat e mű keményen, rendkívül gazdaságosan megszerkesztett, az ismétlődést módosulással társító írásmódja. A passacaglia „nem előrehaladó [non évolutive] forma. Az állandóan jelen levő téma nem halad előre; szigorú értelemben véve nincs kidolgozás, változat (variáció) van”.⁴⁴ A kisregény a kezdőszavakból („Le calme. Le gris”) kiindulva valósítja meg ezt a szerkezetet.

Noha olyan kiváló elméletíró, mint Ingarden vagy Bahtyin is értekezett írói alkotások többszólamúságáról, nem tartom szerencsésnek, ha valaki ehhez a metaforához folyamodik. A zenében a polifónia egyenrangú szólamok egyidejű megszólalását tételezi föl. Ilyesféle irodalmi műnek csak egészen kivételes esetben tulajdonítható. Michel Butor „sztereofonikus tanulmány”-a, a *6 810 000 litres d'eau par seconde* (6 810 000 liter víz másodpercenként, 1965) több hang egyidejű megszólalását tételezi föl, amelyek közül a megfelelő, többcsatornás készüléket használó befogadó olykor az egyiket, olykor a másikat erősítheti föl. A könyv alakban megjelent szövegben az egyes „szólamokat” különböző betűtípusok jelölik. Butor akkor írta e művét, amikor igyekezett túllépni a regény műfaján. Kísérletének érdekességét hiba volna tagadni, de megkockáztatható a föltevés, hogy nemcsak a néma olvasás, de a nyelvi megnyilatkozás hallgatása is nehezen szabadítható meg attól a kényszertől, mely komoly igényvel végül is csakis egyetlen szöveg vonalszerű befogadását teszi lehetővé.

Hasonló fölépítésű a *Description de San Marco* (A Szent Márk-székesegyház leírása, 1963) című alkotás, melyet Butor az akkor nyolcvanéves Sztravinszkijnak ajánlott. A befogadónak ezúttal is választania kell: vagy külön-külön, egymás után olvassa el az azonos betűtípussal szedett részeket, vagy elejétől végig halad, amit erősen megnehezít, hogy az egyes töredékek mondat közepén szakadnak meg. Ebben az esetben azonban eligazít az épület szerkezete, melyet a szöveg szorosan követ, a homlokzattól az oldalkápolnákig. A könyv befogadását mindazonáltal bonyolítja olyan műveknek – Andrea és Giovanni Gabrieli, Alessandro Raverii és Ludovico Grossi Viadana egyes alkotásainak – a megnevezése, amelyek először ebben a templomban hangzottak el. Az író valószínűleg arra számít, hogy az olvasó a megfelelő részhez érkezvén föl tudja idézni magában e műveket.

Lényegesen egyszerűbb dolga van *A szép fogoly* (*La belle captive*, 1975) befogadójának. E könyv „regény” alcímmel jelent meg, René Magritte hetvenhat

⁴⁴ Pierre BOULEZ, *Leçons de musique (Points de repère III): Deux décennies d'enseignement au Collège de France (1976–1995)*, textes réunis et établis par Jean-Jacques NATTIEZ, Paris, Christian Bourgois, 2005, 215.

festményének, közöttük *A szép fogoly* egyik változatának a fényképével. Azt a kérdést természetesen nem érdemes fölteni, mennyiben ösztönözték az írók ezek a képek, hiszen az olvasó a szöveg mellett látja a képeket és óhatatlanul is kapcsolatot tételez föl kettejük között. Olyan végkövetkeztetés mégis levonható ebből a példából, hogy az ismeretközlő közegek (médiumok) átalakulása megváltoztathatja a viszonyt különböző művészeti ágak között. Egyre több olyan alkotás keletkezik, amely olyannyira közel hozza egymáshoz a látást, az olvasást és a hallgatást, hogy fölvetődik a kérdés, nem szűnnek-e meg a határok, amelyek e területeket oly sokáig elválasztották egymástól. Az intermedialis alkotások mérlegelése azonban már másik gondolatmenet kifejtését tenné szükségessé.

KOVÁCS ÁRPÁD

História az elbeszélői, a versnyelvi és a plasztikai kultúra közegeiben
(I. Péter rejtélye)¹

Költői álmok –
A zord történész elseper!
Ó, jaj! A világ rá figyel
S ti, szép mesék, ti tovaszálltok!
(Puskin: *A hős*)

Az itt olvasható tanulmányban egy képzőművészeti alkotás narratív, illetve versnyelvi transliterációja kapcsán megkísérlem fölvezetni a plasztikai, a költészeti és a historiográfiai alkotások diszkurzív sajátosságainak problémáját, kölcsönhatásuk szerepét az emberi cselekvés köznapis létmódja és történelmi jelentősége tekintetében. Az összevetés alapjául a szobrász Falconet, a költő Puskin és a historiográfia néhány jelentős tudósának műve szolgál egy konkrét történelmi szereplő, I. Péter cár jelenségének és a kultúrában betöltött szerepének értelmezése kapcsán.

Két korábbi tanulmányomban már megvizsgáltam *A rézlovas* című elbeszélő költeményt abból a szempontból, hogy milyen szemantikai többletet ad hozzá a narratív modell jelentésvilágához az a körülmény, hogy az elbeszélés tárgyát képező – alaki és narratori – kijelentéseket versnyelvi szövegrendezés tagolja újra és írja fölül.² Az alábbiakban, ezen interpretációk módszertani tapasztalatát összegezve, új kérdéseket is felvetnék annak tisztázása végett, hogy van-e a költői és a történelmi elbeszéléstípusoknak specifikus tárgya, mely szövegeik diszkurzív rendjéből kihüvelyezhető – vagy pusztán a fikcionalitás szférájába vezet mindkét meg-

¹ A tanulmány az OTKA által támogatott NK 68992 sz. (Az elbeszélő diszkurzus II. Elmélet, történet, műfaj) kutatási program keretében készült el.

² Vö. KOVÁCS ÁRPÁD, *Az elbeszélő cselekvés versnyelvi architektónikája. Puskin időszerűsége: A rézlovas*, in *Irodalomelmélet az ezredvégen*, szerk. ÁRMEÁN OTÍLIA, FRIED ISTVÁN, ODORICS FERENC, Bp.–Szeged, Gondolat Kiadói Kör–Pompeji, 2002, 72–119. Valamint ÁRPÁD KOVÁCS, „*Петра творенье*” и поэтический акт Пушкина. Нарратива историческая и литературная, in *Pietroburgo, capitale della cultura russa / Петербург – столица русской культуры*, I–II, a cura di Antonella D’AMELIA, Salerno, 2004 (Europa orientalis), II, 23–51.

nyilatkozásmód, tekintettel arra, hogy bármely szó vagy szóbeli megnyilatkozás metaforikus természetű.

Az elvégzett elemzések tanulságai alapján az első következtetés az lehet, hogy a versnyelvi rendezést a narrációban a beszéd szintjén használt *jel kritikájának* tekinthetjük. Pontosabban azon eljárás kritikájának, amely a szót mindössze a predikátum jeleként értékeli, azaz teljes párhuzamosságot feltételez a jelölő és a jelölt között a cselekvésre vonatkozó állításban, a mondatban. Minthogy a szó külső formája egyben alkotórésze is a szónak, nem pedig pusztán a rajta kívül lévő tárgy helyettesítése, a külső forma több mint pusztán hangalaki materialitás. A külső formát is a poétikailag konstitutív forma tényezőjeként kell megközelíteni, amely – eltérően a belső formától – nem a szimbolikus jelentésképzés térénuma, hanem a szóképzésnek és az *új jelek* alkotásának közege. Ráadásul ez a művelet a költészetben a megjelölt szó epigenezisééről is tanúbizonyságot tesz. Mondhatjuk így is: kiemeli a szót a szóban; pontosabban a cselekvés nevét a tárgy nevében, például a *fogni* jelét a *fogalom* szavunk jelölőjében. A szó – az objektum jeleként – valójában a nyelven kívüli dolog egyetlen alkotórészére vagy egyik aspektusára utal, ennek következtében – trópust alkotva – megőrzi felépítésében saját jelölője megképzésének módját, a dolognak a megnevezés által kiemelt részével való helyettesítése mintáját.

A költészet szövegeiben, így a poémában is konstitutív szerep hárul erre a műveletre, tekintettel a nyelvi produkció önreferens természetére, s az ebből fakadó jelölő gyakorlatra. E motivációs igény okán a poéma a cselekményalkotás művészetének különleges változatát képezi, amennyiben e műfaj az elbeszélés nyelvének megszületését is az elbeszélő történet részévé avatja. Ezt a nyelvet genezisében – a benne alkalmazott szavak keletkezésének történetét is feltárva – demonstrálja a költői elbeszélő diszkurzus. Ezért a nyelvi alkotás, a diszkurzív szintű rendezés elválik a narratív beszéd elbeszélői és alaki egységeitől. Triviális tanúsítványa e jelenségnek, hogy a poéma hőse, Jevgenyij – például – nem tudja, hogy versben beszél. Csupán megnyilatkozásait észlelheti. Az viszont igen sokat mond, hogy kijelentéseinek nyelvét defícitesnek érzi, a belső beszédben fogant öneszmélését nem képes ezen megnyilatkozásaiban artikulálni. A különösen enigmatikus belső beszéd kimondatlan tartományának, az enthümémának felel meg az írásműben a versnyelv szabályozásának alárendelt metaforikus szerkezet, mely a folyó *hullámai* és a szereplő diszpozíciói – szorongástól kísért keletkező *gondolatai* – között teremt figuratív és ritmuselvű kapcsolatokat. Ily módon a Néva folyó természeti és kulturális jelenségből, illetve áradásának zsurnalisztikailag rögzített³ valóságából fiktív létmódba megy át a poémában. De a város is átesik ezeken az átalakulásokon.

³ Puskin egy akkoriban ismert és igen olvasott dokumentumgyűjteményre hivatkozik: „Ezen elbeszélésben leírtak a valóságon alapulnak. Az árvíz részleteit az akkori folyóiratokból vettük át. Az érdeklődők a V. N. Berh által összeállított tudósítások alapján tájékozódhatnak.” Vö. Alekszandr PUSKIN, *A rézlovas. Pétervári elbeszélés*, ford. GALGÓCZY Árpád, Békéscsaba, Tevan, 1999, 7.

A nyelv szavaiból képzett új jelek egyfelől a jelentők versnyelvi újratagolásának, másfelől a verssorba rendezett jelentőláncok metaforikus kijelentésekbe rendezésének köszönhetőek. Vizsgáljuk meg e két művelet érvényesülését a költői elbeszélés szövegkonstituáló rendjében.

Cselekvés, szüzsé és metaforikus digresszió a költői elbeszélésben

A nyelvi jel fent jelzett kritikáját szolgáló két szöveggépző művelet szerepét abban látjuk, hogy a költői elbeszélés tárgya, az egyszeri emberi cselekvés megjelenítésének a szövegben elengedhetetlen feltétele a szokásos predikációk, az automatizálódott jelölésmódok fölfüggesztése. Az alábbiakban e műveletek érvényesülését megpróbálom rekonstruálni mind a történelmi személy tettének, mind a privát ember gyakorlati cselekvésének megjelenítése vonatkozásában. Egymástól eltérő mintákra kell számítani. Az első esetben ugyanis a versszó szimbólummá – szemiotikai képződménnyé –, a másodikban metaforikus, szemantikai modellé való átalakításának leszünk tanúi.

A történelmi, művészeti és természeti reáliákra épülő szüzsé *A rézlovasban* (I. Péter cár, Falconet szobra, Szentpétervár, az Admirális, a Néva, az 1825-ös árvíz, a gránit, a bronz, a réz stb.) egy fikcionális szüzsével egészül ki. Felmerül a kérdés: milyen értelmi többlet keletkezik ebből? Új realitásnak kell tekintenünk mindenekelőtt azt, amit később az orosz irodalomtudomány „pétervári szövegnek” fog nevezni. *A rézlovas* azonban csak egyik első, bár később etalonnak bizonyuló műve e szöveggörpusznak, amit Puskin azzal is alátámasztott, hogy a város nevét átvitte a műfaj megnevezésére, és az akkor *poémának* számító szöveg címe alatt rögzítette, váratlan konfliktust teremtve ezzel. De még ennél is többről van szó, ugyanis a műfaj- és a hangnemváltás helyét pontosan megjelölte magában az elbeszélésben. Továbbá deklaratív módon megjelölte a *poéma* és a *povest* között fennálló különbséget, s magát a szöveggépzés aktusába integrált eseményt: az írás aktusába integrált *nyelvváltást*. Az ódai tonalitású lírai monológot elégikus elbeszélésre váltja, a történelmi személy helyett a privát embert avatja főszereplőjévé, a versnyelvet prózaizálja, a hagyományos szimbólumokat metaforikus digresszióknak, felbontásnak és újrajelölésnek, szemantikai újítások sorának veti alá. Az elbeszélés hőse nem az európaizálás szimbólumává vált új főváros és reformer alapítója, hanem a „szegény kisember” – az arisztokrata Jevgenyij Anyeginnel, a byroni típusú poémahőssel szembeállított Jevgenyij, a század köznapjainak hőse, annak a történelmi világnak a cselekvő szubjektuma, amelynek alapjait a reformerként híres történelmi személyiség, I. Péter rakta le. A magánember „kistragédiájáról”,⁴ életének egy fordulattal és megvilágosodással (anagnoriszisszel) járó eseményéről van szó, amely viszont nagy fölismeréssel jár: itt egy olyan önmegértés történetéről kell beszelnünk, amelynek során a szereplő ráeszmél arra, hogy a

⁴ Puskin műfaji meghatározása drámai jeleneteire vonatkozóan.

gyakorlati cselekvés és alanyának személyes története milyen fokon és milyen módon gyökerezik a „nagy történelemben”. Ráadásul eközben az a szerep is megvilágosodik előtte, amelyet önmaga tölt be e történelem értelmének közvetítésében.

Ugyanakkor szó van a műfajteremtő diszkurzív szubjektumról, egy újfajta költői alanyiságról is. A szövegsubjektum nevéhez ugyanis egy olyan elbeszélés-típus létrehozása fűződik, amely úgy képes modellálni a történelmi és a gyakorlati világ tapasztalatát, hogy a fronészisszel járó aktust avatja *eseményé*, feltárva az egyszerű cselekvés történelmi jelentőségét, nevezetesen azt, hogy miként jön létre a magánszemély aktusából önnön jelenléte történetiségének a jele és diszkurzusa. A személytörténetből az önmegértés perszonális diszkurzusa, azaz a költői beszédmód.

Következésképp a város nevének átvitele az elbeszélő megnyilatkozásra, valamint az ezzel párhuzamos folyamat, vagyis a puskinai poéma elbeszéléssé való átkódolása a téma újdonságából következik, ez a téma ugyanis a poéma szintjén nem tud artikulálódni. Hiszen a poéma műfaja a száz évvel korábban tevékenykedő uralkodónak, városalapító demiurgosznak, a 18. században uralkodó műfaj, számos óda „hősének” van szentelve, míg az elbeszélés a 19. századi közembernek. Mindkét történet kapcsán ugyanaz a domináns emelődik ki: a gondolat. A gondolat, de két egymástól eltérő konceptussal: mint *elgondolás* (дума) és mint *elgondolkodás* (думать). A tárgyról való gondolkodás és a gondolat gondolása, azaz mint eszme és mint eszmélés. Az első, az, amelyet a történelmi személy, I. Péter képvisel, a rációban van megalapozva; a második, az, amelyet Jevgenyij története demonstrál és a költő szellemiségét, a poézist hívja életre – ez a „gondolat” a cselekvés világában gyökerezik: annyiban *van*, amennyiben nincs szembeállítva az aktuális gondolás, a cselekvés és a nyelv alanyával; amennyiben e háromdimenziós, személyes alanyiség temporalitása egybeesik, együtt van jelen. Ezt Puskin „bölcességnek” (мудрость) nevezi s velejáronak tartja a létbátorság⁵ két összetevőjét, az akaratot és az elszántságot. Mindez ugyanis elengedhetetlen ahhoz, hogy a cselekvés alapozó produkcióvá, művé alakuljon át: várossá például – vagy poémává, vagy elbeszéléssé, vagy személyes diszkurzussá.

A gondolat mint elgondolás az alkotó, városalapító figurája révén van képviselve Puskin művében. Ne feledkezzünk meg azonban arról, hogy a poéma műfaji és hangnembeli (ó dai) sajátosságai csak – az egyébként meg sem nevezett – figura monológjának témájára vonatkoznak, nem pedig a történelmi cselekvés végrehajtójának egész jelenvalóságára. Péter története, tettei és sorsa nem kap helyet megnyilatkozása témakörében. A tett egyetlen aspektusa kerül be a poémába: a műve, „Péter alkotása”; pontosabban csupán az alapozó, a kreatív gondolat, mely egyben a cselekvésre késztető elszántsást is magába foglalja. Épp azt jeleníti meg itt Puskin, amit – publicisztikájában és történelmi munkájában – Péter „bölcességének”

⁵ Paul TILLICH ugyanezzel a fogalommal operál egyik fő művében. Vö. *The Courage to Be*, New Haven–London, Yale University Press, 1952.

nevez; ami a történelmi személyiség akarati aktusában jutott kifejezésre, s amit a költő szembehelyezett a végrehajtás eszközeinek kegyetlenségével s módszereivel (a „hűbérúr”, a „tirannus”, a „despota” cselekvésmódjával). Puskin ezzel különválasztja a cselekvés személyes elvét a szociális elvtől, s ezzel párhuzamosan a gondolati aktust emez aktus funkciójától. Különválasztja az alkotás akarását a hatalom akarásától:

Elképesztő az eltérés Nagy Péter államapparátusának megszervezése, valamint az uralkodó aktuális parancsai között. Míg az első egy széles látókörű, jóakarrattal és bölcsességgel megáldott ember műve, az utóbbiak kegyetlenek, önféjűségről tanúskodnak – mintha korbáccsal írták volna őket. Az előbbiek az örökkévalóságnak – vagy legalábbis a jövőnek – szóltak, míg az utóbbiak egy türelmetlen, önhatalmú földesúr cselekvésmódjából fakadtak. NB. (Ezt felhasználni *Péter történetében*, átgondolva.) (8: 303.)⁶

Puskin – természetesen – a bölcs megfontolás eredményének tekinti többek között Szentpétervár megalapítását is:

A háborús fenyegettség árnyékában Nagy Péter egy kikötő alapítását gondolta el, amely az észak-nyugat-európai országokkal folytatott kereskedelem útvonalait volt hivatott megnyitni, s a művelt világgal volt hivatva összekötni Oroszországot. (8: 90.)

„Hatalmas feladatra vállalkozott”: egy elhagyott mocsaras félszigeten várat, erődítményt, várost alapítani – egy időben építeni és védelmezni. Szemmel látható azonban, hogyan érti ő e „bölcsességet”: mint a széles látókörű észnek a bátorsággal való társítását, azaz az intellektus és az akarat összekapcsolását. Ez a kapcsolat jelenik meg a poémában a „gondolat” sajátos átnevezése nyomán. Puskin nem a szokásos lexémát (мысль) használja a gondolat jelölésére: újrapredikálja a jelenség szemantikai mezejét, amikor az archaikus *duma* névhez folyamodik, mely egyben a középkori bölcselet egyik tradicionális műfaját is jelöli az orosz kultúrában, gyökerei pedig a folklórig nyúlnak vissza, egy népdaltípus műfajának megjelöléseként.

A poéma kereteit feszegető narráció, a „pétervári elbeszélés” témája és funkciója nem más, mint a gondolkodás fent vázolt módjának cselekményesítése. Ezt nem a pontosság, nem is a racionalitás jellemzi, következésképp nemcsak intellektust és műveltséget feltételez, hanem elszánt akarati aktust is: „Péternek sok mindent nem sikerült befejeznie, amit elkezdett. Férfikorának virágjában, alkotóerejének

⁶ A Puskin műveiből származó idézetek forrása: Александр Пушкин, *Собрание сочинений в 10-ти томах*, Москва, Художественная литература, 1974. Kivételt képeznek a külön jelzett hivatkozások.

teljében halt meg” (6: 361). Puskin – más helyütt – a férfiaság, a „*courage*” szóval jellemzi a személyes jelenlétnek ezt az aspektusát.

Mindazonáltal az így értett bölcsesség – mely az alkotó akaratot láthatóan a költői ihlettel rokonítja – megnyilvánul úgymond „Puskin bölcsességeként” is, azaz a pétervári elbeszélés jelentésvilágának üzeneteként, ami egy jól körvonalazható történelembölcséletként is olvasható. S épp azon újítás eredményeként, hogy a „nagy történelem” és „kis történelem” e szövegben dialógusba kényszerül lépni egymással; a történetírók által megírt, rekonstruált tények rendszere és az általuk feledésre ítélt egyszeri esemény, a cselekvés története – a történelmi lét e két aspektusa egyetlen szüzsébe konfigurálódik, s így kölcsönhatásba léphet egymással.

Puskin két, egymással sem időbeli, sem ok-okozati kapcsolatban nem álló fabulát társít elbeszélésében. Az értelemképzés rendjét azonban ezzel egyáltalán nem borítja föl. A kifejtés koherenciáját az biztosítja, hogy az író egy és ugyanazon témát, a már említett gondolati aktust emeli ki mindkét hőse esetében. A tematikus folytonosságot azonban szemantikai innováció kíséri, amelyet a két tematikus egység közös metaforája, a folyó két aspektusának „másként mondása” biztosítja. Mind a péteri gondolatnak, mind pedig Jevgenyij öneszmélési folyamatának közös metaforája a *hullám*, de míg az első esetben passzív, a másodikban aktív szerep hárul rá. Az egyik az alakot, kifejezést nyert értelem művét és produktumát, a másik az értelmezési aktust jelképezi.

Az I. Péter által létrehozott produktumról, az azóta autonómmá lett kulturális tényről, Szentpétervárról két forrás alapján alkothatunk fogalmat: az egyik történeti, a másik személyes. Az első szövegek és szimbolikus közvetítések interpretációján, a második empirikus tapasztalaton és személyes élményen alapul. Az egyéni tapasztalat sajátossága mármost az, hogy értelmi gazdagsága kimeríthetetlen a leírás és a szimbolikus vagy kommunikatív modellek eszköztárának mozgósításával. Az egyszeri cselekvésből táplálkozó tapasztalat nem rendelhető szabályszerűségek alá, csak személyes modalitásban áll elénk, ezért nem törvény, hanem történet veheti birtokba, beszélés révén sajátítható el. Hogyan is képzeljük el a tapasztalat elbeszélés által végrehajtott értelmezését elméleti síkon?

Az elbeszélés morfológiája és narratológiája a tudományosakkal rokon modellekkel dolgozik, s e modellek nyelvét alkalmazza az egyszeri emberi tapasztalat megjelenítésére. Arisztotelész a mimetikus modellt hozta létre, úgy határozván meg a narráció elvét, mint „a cselekvésnek cselekvéssel való utánzását”. Akár mimetikus, akár szintagmatikus, akár modelláló (kulturális) funkciójából kiindulva határozza meg a narratívát egy-egy elméleti irányzat, mindegyik esetében közös előfeltevésre bukkanunk. Jelesül arra a premisszára, hogy az emberi cselekvés meghatározható egyfajta fenomenológiai redukció segítségével, sőt visszavezethető valamiféle ideális jelentéssel bíró „tisztá” cselekvésre. Pontosán ezen redukciót követve nevezi speciális tárgyát a narratológia *funkciónak*, ami abból fakad, hogy a cselekvést valamely rendszerben vagy struktúrában betöltött szerepe alapján – teleologikusan – vizsgálja. Eközben azonban háttérbe szorul azon értelmi tartomány elemzése, amit a *cselekvés* önmagában véve prezentál, amivel immanens; pontosabban az marad feltáratlanul, hogy miféle formában tanúskodik az

immanens cselekvés magáról a cselekvő személyről, hiszen – mint Dante mondja – a cselekvésben az ember „saját arcát”, személyes attitűdjét tárja fel. Hasonlóan ahhoz, ahogy *A hős* című költeményében Puskin Napóleon tettével nem a történelmi szereplő jelentőségét, hanem személyes jelenlétmódjának relevanciáját, igazságát tárja fel. A vers a mottójában feltett híres kérdésre – „Mi az igazság?” – adott válaszként fogalmazódik meg, és a fiktív, illetve a történelmi elbeszélés igazságigényét artikulálja:

Elnyújtott sorban fekhelyek,
Élő holttestek fekszenek
A pestis jegyével jelölten,
Ki kórok fölött király...
A hős most nem harctéren áll;
Az ágyak közt járkálva egyre,
A dögvésszel kezét szorít
És haldoklókat bátorít⁷
E kéz...

(Szegő György fordítása)

„A dögvésszel kezét szorít” – váratlan analógián alapuló metaforikus kijelentés, mely egy ismeretlen és furcsa, történelmileg nem dokumentálható cselekvést tulajdonít a „hősnek”, egyben a „hős” (például a forradalom tábornoka, a hadvezér, a császár) fogalmát destabilizálva. Ezáltal mégis képes egyfajta igazságigényt ki-elégíteni, azaz a lét értelmére vonatkozó megnyilatkozást létrehozni. Az igazság nem kimondható, nem lehet megítélés tárgya – az igazság csak cselekvésben testülhet meg. Aki megcselekszi, „az világosságra megy”: „Az számíthat az ég kegyére, / Akárhogy is ítélje meg / A vak világ...” (uo.), s a tények leltározója, a „zord történész”.

A példával a cselekvés azon funkcióját kívántam illusztrálni, amely mindenkor kisiklik a predikáció, a tényállítás nyelvi hatalmaskodása alól, ám a narrációban, a „szép mesékben” mégis elnyeri relevanciáját. Következésképpen elméletileg indokoltnak bizonyul, hogy a hasonló, paradox szemantikai alakzatokba ágyazott, nehezen értelmezhető, intranszparens, prognosztizálhatatlan, rendszeridegen cselekvéseket ki kell emelni az emberi élet világából, minthogy egészen sajátos, a narráció közvetítésével hozzáférhető tapasztalat forrásául szolgálnak. Az elbeszélő költészetről van szó, amelynek diszkurzusrendje megkülönböztethető a tudományostól, így a történetitől is. Puskin költeménye azt sugallja, hogy a tényállásokat leíró s azokat cselekményesítő historiografikus elbeszélés maga is a „mesék” világába tartozik, mivel adós marad a maga által megkonstruált szüzsé referenciális értékének, a cselekvés ontológiai értelmezésének végrehajtásával. Ennek alapján Puskin kérdése Pilátushoz ez lehetne: „Mi a tény?” A tény pedig az, hogy a gondolkodó Pilátusnak „fáj a feje” (Bulgakov szerint), hogy nem képes onnan

⁷ Alekszandr PUSKIN *Válogatott költői művei*, Bp., Európa, 1964, 231.

a gondolatot kívülre tenni egy elszánt cselekvés révén: bár tudja, mi volna a helyes cselekedet ebben a krízissituációban, nem képes azt akarni. S ennek okán szublimál: a cselekvést, melyet nagyon is akarna, elmulasztja végrehajtani. Mivel azonban a történetet ez a nem cselekvés is előremozdítja, az öngazoló értelmezés nem marad el: csak tények vannak, igazság nincs. Ezzel szemben Puskin nem hajlandó a tényt, a tett eredményét a cselekvéstől és a cselekvő embertől függetlenül, „objektíven” szemlélni.

Most vegyünk szemügyre egy másik, poémába illő mintát. I. Péter városalapító szándékát pontosan végrehajtja – éspedig a poéma bevezetőjében előadott terve szerint. Következésképpen tette magában a *produktumban* testet öltve kimeríti a cselekvő szándékának jelentéstartományát, s ezért transzparens módon kifejezésre juthat egy kijelentő modalitású monológban. Sem elbeszélésre, sem poémára nincs szüksége az írónak e tett megjelenítése során. Ezzel kapcsolatban az ódai modalitásba foglalt narratori megnyilatkozás a poéma *Bevezető* címet viselő fejezetében, a tárggyal való értékorientált azonosulás pátosza a 18. századi lírai költeményeket idézi személyessé formált változatban: „Szeretlek, Péter alkotása”. De jegyezzük meg: itt az óda nem az uralkodó történelmi horderejű tettét vagy személyét, hanem kizárólag „alkotását”, a várost mint kész művet – építészeti, gazdasági, szociális, védelmi stb. tényezők összességét, azaz történeti tényt – favorizálja. Az óda a személyt történelmi művé váló tette alapján értelmezi, ezért a produktum – az önálló életet élő város – történeti, kultúrát generáló létének köszönhetően, alapítójának szimbólumává vált.

Ezzel szemben Jevgenyij cselekvése intranszparens, paradox, előre kiszámíthatatlan. Az ő jelenlétét a történelemben nem a „tökéletes mű”, hanem a cselekvése története, öneszmélésének megnyilatkozása tárja fel. A történetileg dokumentált elbeszélő forma, megmutatván az érem egyik oldalát, szövegével elfedi a másikat, megszünteti a paradox kifejezések szemantikájának modelláló hatását. Az ódai hangnemben fogant bevezető szöveg intonációja élesen megváltozik azon a ponton, amikor a lírai monológ lezárul és a szövegábrán az elbeszélés nyelvéhez és tárgyához folyamodik (Első rész). A váltásra érkező tonalitás az elbeszélő beszédben Puskin elégiáinak diszpozícióját idézi.

De mit is jelent valójában a cselekvésnek tulajdonított intranszparencia? Az a sajátossága, amelyet sem funkciója, sem kifejező vagy közvetítő szerepe nem képes kimeríteni? E cselekvésminta illusztrálása okán vegyünk szemügyre egy másik verses elbeszélést Puskin művei közül, most a tisztán fikciós narratívák korpuszából.

Az olvasó – a *Cigányok* zárlatában – a saját tetteivel szembesülő szereplőként látja viszont az elbeszélés hőstét, Alekót. A cselekmény menetében – a történet előrevitelében – betöltött funkciója szempontjából Aleko lezárult cselekedete büntettnek minősül, legalábbis a szereplők szintjén, így például az Öreg cigány által használt megnevezés alapján. Azonban a cselekvőt megjelölő predikátum neve (убийца 'aki ölt', 'gyilkos') nem tekinthető pusztán a jelölés eszközének. Valamilyen indíték alapján az Öreg cigány a név kiválasztásával a tett minőségét átviszi a cselekvő személyére, s ezzel olyan predikációt hajt végre, amely egy cselekedet

alapján egy egész élettörténet valamennyi cselekvésének alanyát nevezi meg, azaz redukciót is megvalósít.

Ezt a redukciót függeszti föl a versnyelvi szöveg alakképzése, mely itt a metaforikus kijelentésekben ölt testet. Az elbeszélő, anélkül, hogy akár vitatná, akár megerősítené az elhangzott minősítést, kilép szerepéből s egy „lírai kitérővel” fordul az ekképpen megszakított elbeszélés olvasójához. Ebben a verses elbeszélést lezáró szövegrészben semmiféle predikatív kijelentés nem található sem a tette, sem alanyára vonatkozóan. A cselekménytérben „egymagában” maradó ember megjelenésmódja a szárnyaszegett madár alakjával mutat rokon vonásokat. A tett állítmányozó meghatározását a kitérőben kibontott metaforikus szemantika írja át. Ennek a versnyelvi képződménynek egészen más a jelentése, a cselekvőre utaló referenciája.

Mint láttuk, a költői diszkurzus szempontjából nézve a cselekvés nem rendelhető alá egy állítást megvalósító predikáció fogalmi tartományának; értelme nem határozható meg sem megnevezés, sem kijelentés útján. Úgy tűnik – legalábbis a poétikai megközelítés azt sugallja –, egyáltalán sehogyan sem definiálható. Ilyesféle meghatározásokkal ugyanis csak a cselekvésnek a cselekmény előrevitelében betöltött szerepe adható meg, de nem a cselekvő jelenlétmódját prezentáló jelentése. Ezért aztán a szüzsén kívül marad a cselekvésnek azon értelmi vonatkozása, amely az olvasót érdeklő alapkérdésre adhatna választ: hogyan képviseli a szubjektum alanyiságát (cselekvőségét) végrehajtott cselekvése; továbbá a cselekvőnek milyen – cselekvéséhez kialakított – viszonya van demonstrálva a tett végrehajtásában? Másképpen is megfogalmazható a probléma: miféle jel keletkezése manifesztálódik a cselekvés végrehajtásában? Mi történik a cselekvővel – nem pedig a történetben? A szüzsébe foglalt történetről, a fabuláról, az olvasói figyelem áthelyeződik a *cselekvés és a cselekvő viszonyára, azaz a létesülő szubjektum történetére*. Ebben áll a teljesebb, az egzisztenciális értelmezéssel kiegészülő modell válasza a már idézett alapkérdésre: „Mi az igazság?”

A narratológia nem ad kielégítő megoldásokat a megfogalmazott problémák többségére, itt saját korlátaiba, illetve – láthatóan – magának az elbeszélhetőségnek a határaiba ütközik, ami nem az elbeszélő beszédmód hiányosságait, hanem sokkal inkább az emberi cselekvés paradox természetét minősíti. Az immanens cselekvés más megjelenítés, más diszkurzus igényét veti fel. Megállapíthatjuk: *a cselekvés krízise egybeesik az elbeszélés krízisével*.

Éppen ezzel a deficittel magyarázható, hogy mind Aleko, mind az elbeszélő hallgatásba burkolódik, válasz nélkül hagyja a cigány értékítéletét. Aktív azonban eközben is az írásaktus médiuma, azaz az írott diszkurzus „beszéde”, amely a narratív kijelentések jelentéstartományát *metaforikus digresszióval* (ún. „lírai kitérővel”) töri meg s írja át. Ez az aktus egészíti ki a cselekvésnek a szüzsé szempontjából nézve hiányos, illetve kiüresedett jelentését. Az Aleko és a daru közt megvont versnyelvi hasonlat viszont a tethez kapcsolódó diszpozíciót rögzíti, az új szituált-ságot s az adott jelenlétmóddal járó hangoltságot, amelyet később, Aleko figuráját értelmezve, Dosztojevszkij sóvárgó szorongásnak (rocka), maga Puskin derűs rezignációnak (светлая печаль) nevezett. Ez az érzés jellemzi mindegyik Puskin-

hőst, megkülönböztetve őket a melankolikus, spleenes Byron-hősök komornak mondott attitűdjétől. E metaforikus szubtextus persze nem az Öreg cigányé, nem a hősé, de nem is az elbeszélőé: versnyelvi – poéziszis-képző – műveletről van szó, amelynek célja, hogy a predikációban kimondott jelentés helyén új analógiát állítson elő, azaz új szemantikai potenciált nyisson meg.

Csak egy szekér maradt magába
Kopott ponyvába bugyolálva,
Mint ősz utolján szürke ködben,
Ha vándor darvak sora száll,
És dél felé keringve körben
A seregükből egy madár
Gyilkos lövés találta szárnyal
Amellyel már aligha szárnyal,
A társaitól lemarad.⁸

(Hegedüs Géza fordítása)

Mint már említettem, a szereplő metaforikus szemantika által modellált alakját tehát nem a tett funkciója, hanem diszpozíciója határozza meg, illetve ennek az „önérzékelésnek” a cselekvő jelenlétmódját újraíró, anarratív kódolása juttatja érvényre. Ebben a vetületben a cselekvés jellé, a költői alkotásban a cselekvő szubjektum szimbólumává minősül át, éspedig annak következtében, hogy Aleko a végrehajtás aktusában elsajátítja önnön cselekvésének új ismértét. Puskin hősnél ez új önértelmezéshez vezet el: a cselekvő, a sebet ejtő – saját áldozatához, a megsebzetthez válik hasonlatossá; „szárnyaszegett” (szárnyán megsebzett) – ez a kifejezés lesz az öneszmélésben megjelenő alany metaforikus elnevezése („раненый крылом”). A hasonlatba bevont cselekvés tehát önmaga tanúságává minősül át: *a cselekvés – saját minőségének jelévé*. Természetesen olyan összetett jellé, amelynek jelentéstartománya a madárhasonlattal izomorf teljes szöveg értelmi potenciáljával egyenlő. A cigányok táborát a metaforikus digresszió a délre vonuló „vándor darvak” jelentésmezőjébe transzponálja, míg a tett végrehajtóját és az öneszmélés szubjektumát a szárnyaszegett rab madár, azaz a költő jelképes megjelenítése szférájába. Utóbbinak – amint az az Öreg cigány róla szóló elbeszélésből kiderül – a cselekmény helyszínén raboskodó „Dél fia”, az *Ex Ponto* és a *Tristia* szerzője, Ovidius, illetve a száműzetésben lévő orosz költő, Puskin alakja felel meg, amit az *Epilógus* alapján egyértelműen azonosítani is tudunk. A daruval metaforizált „Dél fia” ugyanis a Rómába visszatérni vágyó öreg költő alakját jelöli újra – a Puskin által különösen magasra értékelt kései elégiák szerzőjének alakját. Az ősszel elmenekülő, elrepülő madár Puskinnál egyértelműen „a szárnyas gondolat” és a „szép alak”, az elégikusra hangszerelt lírai megnyilatkozás

⁸ Alekszandr PUSKIN *Válogatott költői művei*, i. m., 429.

szövegszjektumát jelöli, mint például az egyik legjelentősebb versében, az *Ősz* című költői manifesztumban.

Ugyanez a helyzet azzal a paradoxonnal, amely I. Péter cselekvése és Puskin róla szóló költői alkotása, *A rézlovas* című poéma között áll fenn. Sem az első, sem a második nem meríthető ki sem a tudományos magyarázatok, sem a narratív cselekményesítés révén, mivel azok az interpretáció és a reinterpretáció évszázadokon átívelő gyakorlatának, a befogadás- és hatástörténetnek konstans témái. Értelmi potenciáljuk ellenáll minden olyan olvasásnak, amely azonosítani akarja az egyszerű cselekvés értelemvilágának jelentését. Mert amint az értelem rögzítésre kerül, annak potenciálja egyetlen jelentésre redukálódik (amit predikatív kijelentések útján ki is tudunk fejezni). Ugyanez történik meg újra meg újra minden olvasás alkalmával. A jelentést rögzítő olvasatnak azonban különleges struktúrája van, minthogy értelem semmi esetre sem tekinthető neutrálisnak – tisztán esztétikainak, tisztán kognitívnek, tisztán etikainak. Arról van szó, hogy minden olvasásaktus így vagy úgy a személyes jelképzésben gyökerezik. A megnyilatkozás az újrjelölés – az állítás tárgyává tett dolog megnevezése – segítségével szerveződik, márpedig a jelölési aktus maga részéről a cselekvésben gyökerezik, melynek diszpozíciója alapján a beszélő elképzelt alkot beszédének tárgyáról. A jel eközben lehet a tárgy egyszerű helyettese, de – a megnyilatkozás aktusából szemlélve – a megnyilatkozás (második szintű) tárgyává is, autoreferenciális közleménnyé is válhat, ezáltal pedig demonstrálhatja a jelölésnek azt a módját, amely a denotáció alapjául szolgált. A nyelvi jelölés módjának verbális megjelenítése, mint a költői diszkurzus kikerülhetetlen, konstitutív momentuma, felfedi, nyílttá teszi a jelölés, a fogalom mélystruktúrájában implicite bennfoglalt trópus, Humboldt kifejezésével: „a szóban rejlő metaforát”. Ugyanígy gondolta el a fogalom és a képzet természetét – egymástól függetlenül – a nyelvész Alekszandr Potebnya⁹ és a filozófus Friedrich Nietzsche.¹⁰ Humboldt korszakos felismerését kiterjesztették a kommunikációra s az írásos szövegekre úgyszintén. A jelölés módja, a *tertium comparationis*, a szóban rejlő metafora – bárhogyan nevezzük is, teljesen világos, hogy éppen ez teszi ki a nyelv fundamentális antropológiai sajátosságát, *a priori* befolyását a gondolképzés műveletére, tekintettel arra, hogy a jelölés aktusában a szó és az értelem nem választhatók el egymástól, mindkettő a létesülés fázisában van.

Puskin poémájának vizsgálata is arról tanúskodik, miszerint a cselekvés világában gyökerező gyakorlati fölismerést az avatja az önértelmezés tényezőjévé, hogy aktusában a mondás igénye együtt jelentkezik a jelölés készítésével. Az öneszmélést megelőző diszpozíció, akárcsak a *Cigányokban*, a *szorongás*, melynek Puskin költészetében állandó metaforái az ősz jelképes világában gyökereznek, s Ovidius

⁹ Alekszandr POTEBNYA, *A szó és sajátosságai*, in *Poétika és nyelvelmélet. Válogatás Alekszandr Potebnya, Alekszandr Veszelovszkij, Olga Frejdenberg elméleti műveiből*, szerkesztette és a kiegészítő tanulmányt írta KOVÁCS Árpád, Bp., Argumentum, 2002, 147–165.

¹⁰ Friedrich NIETZSCHE, *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*, Athenaeum, 1992, 3. füzet, 3–15.

„északi” elégiáinak tonalitását idézik. A rezignációhoz szorongás társul. Jevgenyij, amikor szívére szorított kézzel felkiált – „Ужо тебе!...” –, ebbe a szorongás enigmatikus, indulatszóba tömörített kinyilvánításába a szorongáson túllépő, válaszra elszánt állapotát fejezi ki. De egyúttal a „belső kifejezésén” alapuló megnyilatkozásán is túllép, hiszen a Szoborhoz fordul a föleszmélést kísérő, keletkezését is demonstráló szavával, s ekképpen anticipálja a némaságra ítélt Idolumnak a válaszat. Vagyis: nemcsak fölindult lelki állapotot fejez ki, hanem új kifejezésre apellál: szóra akarja bírni a szótlant, de tapasztalható valóságot. Az indulatszó ily módon minősül át narratív elemből diszkurzív, szövegalkotó tényezővé. S egyben a sóvárgó szorongás a szóra helyeződik át: a diszpozíció kifejezésére vonatkozó igény a kifejezés elégtelenségére vonatkozó megnyilvánulásba torkollik. A diszpozíció szerkezete a szövegben úgy épül föl tehát, mint egy olyan esemény, amely a személyes állapotot aktussá, az állapot jelét az írás készítésévé minősíti át. Az ébredést az ősz metaforikus paradigmáján áttételesen, nyelvi-szemantikai, metaforikus és szimbolikus (Szobor) médiumok transzgresszióin átvezetve közelíti meg öneszmélése aktusában Jevgenyij; s ennek indexjelét – a szinte artikulálatlan megszólalásban – az olvasó.

E modellből vezethető le az a különös időfelfogás is, amelynek az ősz mint a tapasztalat nem automatizált (fogalmi, matematikai vagy geometriai) tagolására szolgáló sajátos minta, vagyis a cselekvésaktus temporalitása – szemben a história és mindennapiság idejének conceptusaival. A cselekvésidő – a költészet aspektusából – ennek megfelelően a *beérés*, az *érettség* fokának, a cselekvés kiteljesedésének megmutatkozása, ami a nyelvbe, a történetbe és a kultúrába való integrálódásának eseményét is magába foglalja. Itt az a lényeg, hogy nem a cselekvő kerül be az esemény idejébe, hanem – megfordítva – a cselekvés esik meg, az immanens cselekvés alkot eseményt. A jelölésre alkalmazott szó – *пора* – az *elérkezett* időt is jelöli, azt, amely *már itt van*, s a cselekvés kezdetére vonatkoztatva is érvényesül, melynek „már itt az ideje”. Az aktus lezárásának kezdete egyben átlépés a nyugalom, a békesség (*покой*) szférájába, ahol az aktus a jelképzés igényét, akarását (*воля*) jeleníti meg, ahol önnön létének potenciális jelentésére hívja föl a figyelmet, ahol a tett a jelképzés készítésének bizonyul alanya számára. Hagyományosan, a romantika szellemében ez az „ihlet” pillanata. Puskin nem fogadta el ezt a megjelölést részben pszichológiai, részben mitikus konnotációi, az ittassultságra vagy a megszállottságra utaló asszociációk okán. Előnyben részesít egy olyan kifejezést – ez a *соображение* –, amely a heurézishez közelíti az alkotó cselekvés alanyának pozicionáltságát.

Mivel az orosz terminusnak a magyarban nincs találó megfelelője, egy rövid szemantikai magyarázat elkerülhetetlennek látszik. A szó két (vagy több) „kép”, reprezentáció (*образ*) korrelatív kapcsolódására, kölcsönhatására (*so-*), a költészetben pedig az értelemalkotás olyan módozatára utal, amely távol eső reprezentációk és alakzataik összekapcsolását, váratlanul feltáruló kooperációjának lehetőségét konkretizálja, pontosabban e lehetőség felismerésére ösztönzi alanyát. Amennyiben új összefüggések rendszerét is megalapozza egy ilyen „gyorskapcsolás”, vagyis egy személyes megnyilatkozás rendező elvévé válik, alkotásnak

nevezhető. Ez a különbségtétel közel áll Puskin álláspontjához, aki a heurisztikus felismerést a romantikusok ihletfelfogásával állítja szembe, amely az ihletet transzcendens intuíciónak képzelte el. Az ihlet természetéről szólva Puskin nem fogadja el a kanti képzelőerő elvét (és annak hordozóját, a „génuszt”). Azt hangsúlyozza, hogy nem a képzelet sémái működnek itt, hanem egyfajta Aha!-effektus, az a belátás áll elő hirtelen, amely a részek egymáshoz és az egészhez való új és váratlan kapcsolódásainak felismerését feltételezi. Az a megközelítés, amely a részek közti kapcsolódást az egészhez való viszonyuk alapján is képes pozicionálni egymásba integrálódó síkok mentén (форма плана kb. 'architektonikus forma'). Ezzel együtt jár egy új formarend kezdeményezése („ihlet”), ami az akarat és a figyelem egyesítése és koncentrálása szülte „erőről” tanúskodik, merthogy csak egy ilyen jelenlét képes a részeken, a relációikon is és a rendszeren is egyszerre időzni, tehát az egész működését meglátni. Puskin szerint az ihlet ilyen „gyors felismerést” feltételező, alkotómunkában (труд) kiteljesedő cselekvő erő. Oroszul: быстрое соображение. A művészi alkotás helyzetét jellemző diszpozícióban Puskin sajátos mentális képességnek, egyfajta „erőnek” a megjelenését látja, amely nemcsak mély átélést („lelkesültséget”) és kreatív intellektust („észt”), hanem egy új rendszer kezdeményezését követeli meg: „A lelkesültséghez nincs szükség az ész erejére, amely a részek közti kapcsolatot az egészhez való viszonyuk alapján pozicionálja”. Az „erő” akarati aktus – eltökéltséget és összpontosítást kíván meg: „Az ihlet a lélek diszpozíciója, mely a benyomások legintenzívebb befogadására teszi őt nyitottá, s ennek következtében a fogalmak gyors átfogását lehetségessé, amazok magyarázatát segítve így elő.”¹¹

Visszatérve immár a poéma elemzéséhez és az ősszel kapcsolatos metaforikához, meg kell jegyezni, hogy az orosz попа szó etimológiailag egy görög istenség, Hermész atyja, *Poros* nevére megy vissza, s a *potencia* jeléből képződött meg – *érett, felnőt, termékeny, életerővel teli* jelentésekkel. A szó mint a költői alkotás idejének jelölője úgy metaforizálódik Puskinnál, hogy az ősz attribútumait veszi fel: a termés betakarítása és a férfivá érés idejének jelentését hordozza: „Ő, nem, nem a tavasz – ez az én évszakom.” (Ősz. Rab Zsuzsa fordítása.) Az ősz különleges esztétikai minőséget képvisel: „A lelkem megpihen / A halk, finom derűn, a csillanó nyugalmon” (Ősz). Ez a békés diszpozíció mutatkozik meg Tatjana egyszerű, nem „pompás” szépségében is, bár nem a kislányalaké, akinek szimbólumait a költő a tél-metaforák köréből veszi („Tanjánk orosz volt ösztönében, / S nem tudva, mit miért szeret, / Zord szépségét élvezve, mélyen / Szerette az orosz telet.” – *Jevgenyij Anyegin*, V: 4). A diszpozíció szintjén az ősz tulajdonságai a rezignáció ismérveit regenerálják, s ezért lehet az elégia vagy az elégikusan intonált elbeszélés metaforája (vö. „A történet nem lesz vidám” – *A rézlovas*):

¹¹ Lásd Александр Пушкин, *Собрание сочинений в 10-и томах*, T. 6. Москва, Художественная литература, 1974, 239. Fordítás és kiemelés tőlem – K. Á.

Ó, lankatag idő! Gyönyörűszép ígézet!
 Megejti lelkemet búcsúzkodó csodád.
 Szeretem én nagyon pompás temetkezésed,¹²
 (Ősz. Rab Zsuzsa fordítása)

Puskin alkotáselméletének nélkülözhetetlen elemei az életteli egészségesség alakzatai – mind az ősz időszakának, a „pompa” temetkezésének ekvivalensei:

Testemben új erő virul ki hirtelen,

 A vérem felpeszeg, szétnyargal szertelen,
 Ifjú vagyok megint és boldog, s újra vágyom!
 Élet telít – ilyen az organizmusom.
 (Bocsánat: prózai e szó itt, jól tudom.)¹³
 (Ősz)

Az élettelt telt, eleven erőt s az érettség korát jelölő szó az a határjelző az időben, amelyen túl új világ nyílik meg – a potencialitás aktualizálódik, meghozza természet, „gyümölcsseit”. Ez az élet alkonyán megjelenő világ egyben az újjászületés: a jelek világa, melyben az erő transzformálódik jelentésképző aktussá, amit természetesen megelőz az „élet zajától” való „megszökés”; ily módon fejezi ki a költő a dologi világ automatizmusainak kikapcsolását (a feledést), a zajjal jelképezett közbeszéd ritualizált és mitizált referenciális vonatkozásainak megszüntetését: „Oly messzi a világ – minden távolba vész.” A felejtés, az érzékszervi tapasztalat kioltása okán bekövetkezik az emlékenyomokra, a diszpozíciókra és a jelekre hagyatkozás helyzete és a világ újrajelölésére, az írásra támaszkodó öneszmélés. Az „alkotás ébredése”, a cselekvés és rezignáció állapotából a költészet, a nyelvi cselekvés világába való átlépés ennek a felső foka. S itt is az ontológiai státusváltás figurális kifejezése az áradás mint a kiüresedett mentális élet kitöltésének jelképes mintája, mely egyben készítése is a versírásnak. Természetesen az új cselekvésmód is – a „szunnyadó” cselekvés átkódolása hangban, majd betűben, majd a rímmé transzformált betűsorban, verslábak formájában megjelenő médiummá – a már követett metaforikát érvényesíti: a sorok békés „áradása” a papíron a megfékezett elem, a folyadéknek alakot adó kéz, a kezet vezérlő „szárnyas gondolat” és a verszöveggé alakított tintafoltok – mind-mind az áradás jelképrendszerét követik.

¹² Alekszandr PUSKIN *Válogatott költői művei*, i. m., 253.

¹³ I. m., 253.

Bennem a szunnyadó költészet ébredez,
 Érzések feltörő árába fúl a lelkem.
 Megpendül, mint a húr, egy dal – utat keres,
 Hogy majd kitörjön és áradva messze zengjen,
 S teremtett álmaim, sok lenge, szép alak,
 Halk-láthatatlanul körében rajzanak.

S a szárnyas gondolat csapong merészen,
 És röptét követik a rímek, ritmusok,
 Toll hívja kezemet, s vezetné, szállni készen,
 Egy perc – és könnyedén ömölnek a sorok.¹⁴
 (Ősz)

Az ihletet megelőző szakaszban, a diszpozíció helyzetében az ágensek – akárcsak a medrében visszaforduló Néva – „hullámzanak”, az írás, a versnyelvi jelképzés szakaszában viszont – annak sajátos ágensei, a rímmel tagolt verssorok – „foly-nak” („текут”). Jól látható, hogy ez az ars poeticus metanyelvi felépítés annak a kiazmatikus szerkezetnek feleltethető meg, amely *A rézlovas* árvízének aktív és passzív szakaszát jellemzi, vagyis összhangban van a folyó megfordulásával a mederben, majd visszafordulásával – a megfordítás megfordításának alakzatával.

Ennek fényében Jevgenyij futásának értelmezése is tovább árnyalható. Különösen akkor, ha figyelembe vesszük, hogy a „futás” szó a rím predikátuma is lehet Puskinnál. A szereplő futását tehát lehet úgy vizsgálnunk, mint átmenetet a diszpozícióban „szunnyadó” gondolatától, gondolatcsírától a rímhez, valamint az eszméléstörténet narratívájától a versnyelvhez, e közvetítések nyomán pedig az írás-aktus megszemélyesítéséhez.

Egy ilyen olvasat lehetőségére figyelmeztet a „toll”-nak a szövegben betöltött szerepe, mivel a toll neve és a hős neve összecseng a verssorban, „baráti” („дружно”) viszonyban állnak egymással. (A magyar fordításban: a nevét már rég „Megszokta s megszerette tollam”.) A költő tolla – a szövegalany attribútumaként – a puszta eufóniából – перо/дружно – rímet és versnyelvi kompozíciót alkot, merthogy a rím képez olyan sorpárokat, amely szemantikai egységeket (verssorokat) értelmi egységgé, a megnyilatkozással egyenértékű szakasszá alakít át. Ezáltal a cselekvés szintjén is új viszony teremődik az elbeszélő és elbeszélésének tárgya között. Egyfelől: a toll „barátságos”, „szereti” a „Jevgenyij” nevet, mert az az emlékezetre hat, s előhívja onnan Jevgenyij Anyegin alakját. Másfelől azért is „barátságos”, mert a toll, létrehozván a rímet a papíron, a hangok egybecsengését olyan szavak összekapcsolásának eszközévé avatja, amelyek ontológiailag teljesen eltérő szférákhoz tartozó tárgyakat jelölnek, s ezáltal kialakítja a szemantikai kölcsönhatás terét a szövegben, ami a jelentésújítás elemi feltétele a költészetben. Ezzel össz-

¹⁴ *I. m.*, 254.

hangban van Puskin azon felfogása is, mely szerint a költészet itt vázolt versnyelvi mintája a radikálisan eltérő valóságaspektusok közti kölcsönhatás megteremtését segíti elő az olvasói applikációban. Ez a redisztribúciós megközelítést követelő elképzelés nem teszi lehetővé a tisztán fenomenológiai jelentéstulajdonítás alkalmazását, amely ugyanazon nyelvi sík elemeinek ismétlődését és azok képződményeit veszi alapul. Nem síkok mentén kialakítható alakzatok, hanem szintek közötti hierarchián alapuló képződmények olvasását követeli meg. Ebben a rendben a szavak rímes összecsengése az írásaktus metaforájává alakul át, miáltal interakcióba lép a „toll” neve által jelölt és a kézbe vett toll által leírt objektum szemantikája. A jel és az aktus interakciója jön így létre: az írás egyáltalán nem a papíron való rögzítést jelenti; írni eszerint annyit jelent, mint a cselekvés eszközét (a tollat) a cselekvés szimbólumává (írás) avatni. Minek következtében a „más” („другой”), az író számára más, azaz nem író, az idegen „baráttá” („друг”) minősül át, azaz a leíró referencia tárgyából (itt Jevgenyij) a korreferencia alanyává, íróttá lép elő. A metaforikus attrakció eredményeként tehát a szimbolizáció alanya elsajátítja az általa szimbolikusan megjelölt tárgy vagy esemény ismérveit. Írni Puskin poétikája szerint tehát annyit tesz, mint az írás tárgyát bevonni az írás aktusába, s ennek megfelelően új nominációt kezdeményezni. A hős neve ezáltal már nemcsak az elbeszélte történetben végrehajtott cselekvések alanyát (az ágenst greimasi értelemben) jelöli meg, hanem az elbeszélésbe oltott írásesemény, a diszkurzus szubjektumát is.

Jevgenyij föleszmélésének ideje, természetesen, őszre esik. Az eszmélésfolyamat kezdetét a felébredés aktusa nyomatékosítja, tartalmát az elbeszélő közli, különböző kérdések, felkiáltások formájában („Micsoda gondolat”; „És mennyi benne az erő!”; „hogyan ég a tűz a ló szemén”; „Hová repülsz...”). Péter témája ezáltal Jevgenyij látókörébe kerül át, s annak problémakörét egyre szorosabban alakjához kapcsolja az elbeszélés. Ám ezzel együtt az alkotás problémáját, I. Péter cselekvése történeti jelentésének kérdéskörét is áthelyezi a közember tudathorizontjába. Jevgenyij első megnyilatkozásában ez az új téma foglalja el a Ház, a privát boldogulás témájának helyét. Eszmélkedése során tehát Jevgenyij elsajátítja azt a témát, amelyet szemantikailag a poéma első sorpárja vezetett be a hullámozás és telítődés szemantikai kölcsönhatása révén (волн / полн), amit egy párhuzam következetes betartása révén valósít meg a poéma – a hullámok föltöltődése a folyó medrében együtt jár az alanyi kiteljesedés történetével, figurálisan a vér „felforrásával” a szívben. Mint rámutattam: a „hullám” a versnyelvi szövegben a cselekvés kiteljesedését modellálja, amit az alkotásra irányuló akarat megjelenése jelez – a „szív” akarása a „telített”, a kiteljesedett alanyiság állapotának megfelelője, amit a nyelvi cselekvésre vonatkozó készenlét követ, a „poézis ébredése”. Ez a figurálisan kifejtett továbblépés a térben modellálódik mint a városból, az „élet zajából” való megszökés, elfutás. A szökés (*нобе* 'elfutni', 'megszökni') pedig a rímképzés metaforájául szolgál, amennyiben a versszöveg szerint a rímek predikátuma: „futnak”. Éspedig a gondolatnak „futnak” elébe, miközben a burjánzó gondolatok pedig épp a hullámozás (волнение), azaz a rendezetlenség állapotában vannak, békétlenek. Ami Puskin poétikájában nem lélektani állapotra, hanem léthelyzetre, egy-

fajta készenlétre utal: a keletkező gondolathoz itt még nem társul „erő”, alkotásra vonatkozó akarat, melynek megnyilvánulása az írás, szituációja a békesség.

Másfajta intellektuális energiára utalva, a hullámot (волна) – amikor először tűnik föl a szövegben s Péter gondolatainak perspektívájából van leírva – éppen-séggel a telítettség hiánya jellemzi, amit a „puszta” jelzővel ad vissza a vers. A hullám tehát úgy viszonylik a folyóhoz, mint az üres térhez („meder”) a dolgokkal kitöltött tér („árvíz”) és a kitöltés alanyához. Ezt a sémát már ismerjük *A próféta* című költeményből, illetve a benne idézett próféciák narratív szerkezetéből, ahol a pusztában töltött idő az alkotásra vonatkozó akarat („az ihlet”) és az azt megelőző látomás kihordásának temporalitását alkotja.¹⁵

Ám a rímstruktúrához még egy harmadik tag is csatlakozik, a „ladik” („челн”), amely – „szegény” jelzőjével – megelőlegezi az új típusú „hős”, a „kisember”, az antihős, a privát történet alanya – „szegény Jevgenyij” megjelenését. A jelző nem csupán a fonematikus ekvivalencia révén kapcsolódik a futás, menekülés szubjektumához, hanem e szubjektum új minőségének jelölője szerint is: „szegény bolondom”. A két tag – a „fut” („бежит”) és a „szegény bolondom” („безумец бедный”) – között erőteljes interakció keletkezik, amit a szövegtételezésben egy kétoldalú korreláció alapoz meg: a hangzás és a jelentés oldaláról egyaránt. A futás ugyanis a versírás aktusát modellálja, két lépésben. Először a hullámok zaja megakadályozza a hallás működését, ezzel felébresztve Jevgenyijt. Ennek felel meg az értelmi képződmények valami látható formában való megnyilatkozása („прояснились” – szó szerint: „megvilágosodtak benne”). Ezt a megmutatózó, egzisztáló gondolatot azonban nem predikatív állítás vagy narratív kifejezés modellálja, hanem a plasztikai jelek együttese, a Szobor képviseli, mint a szem – a meglátó fölismerés – révén megközelíthető objektum. *A Rézlovas* plasztikai nyelve – a réz, a bronz, a szikla s a belőlük kifaragott figurák – itt a poémában nem pusztán I. Péter alakját rögzítik a tér három dimenziójában, hanem a látható alak láthatatlan utaltját – egy gondolat indexszerkezetét alkotják: a bronzba öntött lovas szobor minden eleme egy kimondatlan idea komponensének bizonyul, mely az új birodalmi centrumnak szánt város megalapításban öltött testet. Ennek az ideának az értelmére kérdez rá Jevgenyij, de sajátos közvetítés mozgósításával, jelesül az idea plasztikus egységének dekomponálása alapján. Ezért az értelemre vonatkozó kérdés felkiáltó módban van kifejezve, amit nyersfordításban így lehetne visszaadni: Micsoda elgondolás az ott, a homlokára vésve! / Micsoda erő rejtezkedik abban! / S hogy ég a tűz a ló szemén!

Indokoltnak látszik idézni a szöveg narratív kontextusát is:

Megborzadt Jevgenyij. Szívébe
Most szörnyű gondolat nyilallt
[...]
Hová repülsz, te büszke mén,

¹⁵ Vö. Kovács Árpád, *Diszkurzív poétika*, Veszprém, 2003 (Res poetica, 3), 109–139.

S hol érsz földet? Ó, durva kényúr,
 Ki lám, a Sors nyakára ült!
 Hát nem te tetted azt, hogy árva
 Oroszhonunk vas hámba zárva
 Már ágaskodni kényszerül?

Szegény bolondom körbejárta
 A bálvány szobrát, úgy vetett
 Bomlott szilaj tekintetet
 A félvilág kevély urára.
 Mellét szorongás fogta át.
 A rácshoz nyomta homlokát,
 S mind sűrűbb köd borult szemére;
 A szíve lángolt, vére forrt,
 És mind borúsabb kedve volt
 A gögös cár szobrára nézve,
 S a keze ökölbe szorult,
 Sötét méreg süttött belőle:
 „Te csodatevő építő, te! –
 Sziszegte s dühtől reszketett, –
 Megállj!...” És futásnak eredt
 [...] ¹⁶

Valamennyi átírásra kerülő plasztikai elemnek egy újrajelölésre szolgáló versnyelvi komponens felel meg. Ily módon a plasztikai látvány egységeinek egy verbális struktúra van megfeleltetve, minek következtében a vers-szó nem csupán a verbális nyelv alkotóelemeiként aktualizálódik, hanem a plasztikai egységet felbontó, a térbeli alakot linearizáló narráció szavait is átkódolja. Ennek következtében a versnyelv szintjén a szavak nem a kulturális hagyományban már sokféleképpen, eltérő műfajú kódoknak megfelelően elbeszélte „alapeseményt” denotálják, hanem az esemény plasztikailag közvetített, s ekképp újrakonstruált elemeinek jelentését veszik célba. Fontos azt is megemlíteni, hogy a szobor maga is az esemény – a városalapítás mint történelmi tett – metaforikus megnyilatkozása, s mint ilyen nem az esemény időbeli tagolásáért, hanem jelentéspotenciáljának térbeli-plasztikai jelle kondenzálásáért felelős. Márpedig az esemény új médiumba, vizuális alakba rendezése szemantikai sűrítést eredményez. Ezért állíthatjuk, hogy a *Rézlovas* nevet viselő képzőművészeti alkotás egyfelől a jelentős történelmi személy látható alakját specializálja, másfelől azonban láthatatlan időbeliségének, történetének és cselekvése tárgya, Oroszhon történetének indexe, mely a befogadások és átírások történetét vonja maga után – szimbólummá válik.

¹⁶ Alekszandr PUSKIN, *A rézlovas. Pétervári elbeszélés, i. m.*, 33–35.

Már volt alkalmam említeni: minden egyes, a narratív beszédszóba átfordított, majd a vers-szóba integrált plasztikai elem kettős transzformáción megy keresztül. Egyfelől a predikáción (az elbeszélő szintjén), majd – másfelől – a predikátum újra-jelölésén, új megnevezésén, illetve az új nevek közelítésén, amit a hangzás versnyelvi egységeinek (rím, ritmus, metrum stb.) metaforikus kölcsönhatásokba vonásával, a szemantikai térbe integrálásuk révén ér el a költő. Az új nevek kölcsönhatása nem a predikációt, az állítmányozó meghatározást – s ezzel a narratív struktúra továbbképzését – mozdítja elő, hanem a költői szemióziót s általa a szemantikai innovációt (például Oroszhon – Mén, Mén – ágaskodó ló, ágaskodó ló – hullám, hullám – hullámzó gondolat stb.). A költői szemiózis azért áll ellen a predikatív törekvéseknek, mert a poéma szintjén hiányzik az elbeszélésben aktualizált téma referenciája, a tematizált dolognak megfelelő logikai kategória, ami a kijelentés előfeltételét jelenti. Sőt, a téma is csak mint séma tud benne megnyilvánulni (ilyen például a „gondolat” jelentő, melynek nem megközelíthető a jelentettje, bár adva van a térbeli-szemléleti és a verbális kontextusa). Azt mondhatjuk: a poéma referense egyfajta elővételezett entitás, amely nem az elmúlt – történelmi vagy személyes – időben áll rendelkezésre, hanem az elérkezett, elkezdett, alapozó-időben, melynek az éppen aktuális pillanat, azaz *az önmaga megjelenítését aktualizáló cselekvés* temporalitása felel meg. Ez nem a gondolat tárgyára, hanem *értelme létére* vonatkozik: Mit jelent gondolkodva itt lenni a gondolkodás aktusában? Az értelem létmódját a Lovas és a Ló szimbolikus és metaforikus modellje közvetíti.

A hon „fölemelését” reprezentáló Lovas a gondolat, a Ló az akaraterő – az elgondolni akarás – szimbóluma. A plasztika a cselekvés indexe, amennyiben a „fölemelés”, az „ágaskodtatás” aktusát modellálja, ebbe sűrítve a cselekvéstörténet egészének a jelentését. Az elbeszélés ezt a szimbolikus cselekvést újracselekményesíti, azaz Jevgenyij számára – a szimbólum értelmezése hatására – egy újfajta cselekvés készítésévé teszi. Az ágaskodó Ló leereszkedik a földre és vágatásba kezd: a Ló patája a futásnak eredt ember, Jevgenyij lába nyomában árnyékként száguld, amit a menekülő nem lát, csupán a paták dobogását hallja. Ez a látomás-szüzsé a keletkező, nem kimondott, nem predikált „szárnyas gondolat” („szárnyas ló”), az értelem létének megnyilvánulása egy esemény – a lábak cselekvését visszhangzó – auditív médium formájában. A futás tehát nem a cártól, hanem az üldöző képét előállító tudattól való menekülés aktusaként értékelhető, hiszen a meginduló szobor képét maga Jevgenyij hozza létre látomásában, amely ezáltal az öneszmélési folyamatban keletkező értelem elsajátításaként értelmezhető. A „megvilágosodás” nem más, mint a verbális alakkal nem rendelkező értelem(potenciál) alakba öntése, szublimálása, kompenzálása a vizuális modellben. Jevgenyij nem azt látja az elképzelt történetben, a vízióban, amit *hall* – tudniillik saját lábának dobogását hallja, amit felcserél a patáira állított, felágaskodtatott Ló lábainak képletbeli, pontosabban hallomásbeli dübörgésének képi reprezentációjával.

A vízióban fölépített cselekvés paradox képződmény, melyben a futás saját természetét tárja föl: nevezetesen azt, hogy a költői alakzat „logikája” szerint egyben követés. Hiszen Jevgenyijt saját kifejezhetetlennek bizonyuló fölismerése, a szo-

borról alkotott képe, azaz versnyelvi alakmása üldözi. Nyilvánvaló, hogy az „üldöző szobor” a cselekvő alany cselekvőségének megszemélyesített mása: az ’üldözött mint önmagát üldöző’ alakzata szemantikai szinten explikálható. Ennek versnyelvi indexe a „lábak” metaforikus alkalmazása a vers elemi, ritmusalkotó egysége, a *versláb* funkciójára vetítve, amit a költő kétséget kizáróan meg is valósít. Ily módon a diszkurzív rendben a látomást leváltó hallomás, az elbeszél cselekvés hangzásmodelljének elemei átkonvertálódnak a versnyelv ritmusalkotó hangzásalakzataira.

A Lovas testesíti meg az értelmezendő gondolatot, a Ló pedig a megvalósításához szükséges akaratot – több metaforikus áthelyezés eredményeképpen, aminek a szerkezetét a víz, majd a tűz közegében megvalósuló iniciáció alkotja.

Az alkotó akarát a felépített városban ölt testet, melyet a „tenger alatt” alapítottak. A város egyik megnevezése a poémában – Petropolisz¹⁷ – a görög városállam alapító istenségére, Poszeidónra utal. Amennyiben az I. Péter és Poszeidón közötti intertextuális kapcsolat konkretizálható, világossá válik, hogy Tritón a kiáradt Névából fölmerülő város helyettesítője, minthogy a víz alatti birodalomban uralkodó istenség fiának a víz közegében való megtestesülését képviseli – akvatikus mitológiai szereplő, mely hol a delfin, hol meg a ló alakját ölti magára. Tritón neve a poémában a folyó metaforikus transzformációinak sorozatát nyitja meg („S a büszke Pétervárt, akár / Tritont, övig víz lepte már”). A háborgó Néva Jevgenyij békétlenségtől kísért gondolatkezdeményeit jelképezi a rím szabályozásának megfelelően: „Евгений... / В волнение разных размышлений” – „Nos, Jevgenyijünk, [...] / zaklatott volt...”). Egy kiterjedt metaforasorral szembesülünk tehát: hullám – hippocampus – tüzes paripa – bronzló. S ezzel már tetten is értük a „gondolatok” felbontásának eljárását, a fogalmi képződmények értelmi potenciállá konvertálását a mediális átalakulásokat realizáló metaforikus műveletek sorában. Ennek köszönhetően Jevgenyij eszméléstörténetének elbeszél szakaszai a kiáradó, majd visszavonuló folyó szüzsés funkcióinak rendjével kerülnek párhuzamba. S ez a diszkurzív rend megfelel a cselekvés metaforikus modelljének, melynek versnyelvi médiuma a poémaszöveg – a poéma mint az egyéni cselekvés történetének és történelmi jelentéspotenciáljának a diszkurzusa.

Most már tehát tudjuk: a vázolt metaforikus műveletek sorát megelőzi a versszöveg első három rímelő sora által alkotott hangalaki parallelizmus. Vagyis a szemantikus metaforát – a hangalaki metafora, amely még nem a kétféle módon – történetileg és egzisztenciálisan – létező értelemről, I. Péter és Jevgenyij gondolatáról, hanem a versszöveg szubjektumának alkotó aktusáról, új jelentéskezdeményezéséről tanúskodik (волн / полн / челн). Az értelemképzésnek ebben, a versnyelvet poémává avató kontextusában fölismerhető a szövegsubjektum öndemonstrációja, autopoétikus gesztusának metaforikus megnyilatkozása, ami a görög mitológiai kontextus további mozgósítása révén konkretizálható.

¹⁷ A magyar fordításban sajnos a görög városnév nem szerepel.

Ugyanis a szobor bronzba öntött lófigurája szemben áll akvatikus ellenlábásával, Tritónnal. A műalkotás sziklaszirt talapzaton ágaskodó, fölszállni készülő lova Poszeidón másik fia, Pégaszosz alakmásként is interpretálható. Ez esetben a szobor kőtalapzata a puskini elbeszélésben az égbe nyúló Helikonnak, a Múzsák hegyének feleltethető meg. A sziklacsúcsok pedig a Pégaszosz patájának csapása alatt – ez Poszeidón parancsára történik – a földre visszacsúszó hegy alakmásai. A pata ütésére felfakad a „költészet forrása” – Hippokréne, a paripa-forrás.¹⁸ Pégaszoszt megnyergelni – átvitt értelemben – annyit jelent, mint ihletett lénnyé, költővé válni.

Ám nem csak a felidézett görög forrás szól interpretációnk mellett. Nyomós érveket hozhatunk a poétikai deklarációnak tekintett *A költő* (1827) című vers tanúsága alapján is. A vers utolsó négy, „Apollón áldozatának” szentelt sorában a jelen írásban tanulmányozott paradigma szinte valamennyi komponensét felfedezhetjük: a „bálvány”-tól és az alkotás helyétől („пустынных волн” – „hullámoktól ostromolt”), a rímkapcsolaton keresztül az „áradás”-ig.

Még egy gondolat erejéig visszatérve a görög mítoszhoz: nem zárhatjuk ki azt a lehetőséget sem, hogy a poéma szövege – a réz jelképes és hangalaki kapcsolódásai okán – Meduszára (vö. Медный), Pégaszosz anyjára is tartalmaz utalást, akinek pillantása minden élőlényt kővé változtat át. Medusza a föld alatti világ ősdémona; erről tanúskodnak a Poszeidónnal kötött házasságát elbeszélő történetek,¹⁹ többek között az is, amelyből kiderül, hogy éppen Poszeidónnak szülte Pégaszoszt. E szerepének bizonyítéka fő attribútuma is: a haj helyett kígyókkal borított fej. Ezt a fejet Perszeusz vágta le. Perszeusz, hogy elkerülje a kővé válást, a pajzsa fényes rézfelületén képződött tükörkép alapján tájékozódva követte Meduszát.²⁰ A réz, mint a pusztulást okozó pillantás tükörképe, több szempontból is a poéma Lovasa rézfejének funkcionális analogonja, hisz a Lovas a sorsszerű erővé váló akarat hordozója. Emlékezzünk arra is, hogy Jevgenyij az árvíz tetőfokával jelzett kiteljesedés és fordulat pillanatában kővé meredten üli meg a márványoroszlánt, a szobor alakmását leképezve.

A „rettegett cár” rézfejével azonban ellentétben áll a poéma, azaz a puskini interpretáció által megelevenített, a „sápadt Hold” által megvilágított arc, amely a belső világ tükre: „S arccal felé fordulna lassan”. A Hold mint az alkotásra alkal-

¹⁸ Vö. Publius OVIDIUS NASO, *Átváltozások*, V. 256, ford. DEVECSERI Gábor, Bp., Európa, 1982, 135. Puskin természetesen részletesen ismerte a mítosz szüzséjét és motívumait. Erről tanúskodik többek között a *Batyuskovhoz* című költeménye.

¹⁹ Fel kell hívnom a figyelmet arra, hogy Puskin a mítosz legősibb rétegét is ismerte, mely szerint Poszeidón még nem egészen vált el a föld szellemétől, erről tanúskodnak a Meduszával kötött házasságának szüzséi. Ezeket alkalmazza Puskin *Vjazemszkijhez* című költeményében.

²⁰ Vö. Publius OVIDIUS NASO, *Átváltozások*, IV. 784, i. m., 123. A mitológiai szüzsék, motívumok és szereplők rekonstrukciója során KERÉNYI Károly *Görög mitológia* (Szeged, 1997) című könyvére támaszkodtam.

mas éber éjszakák attribútuma, egyben az írás késztetésére szolgáló metaforikus kifejezés része: „S én verselek órákon át / És olvasok, lámpát se gyújtva”. Igaz, itt Puskin számára inkább a Hold jelenlétének hiánya volt fontos: „Mídon az égen nincs szövétnek”. A hold, a víz és az áradás közhelyszerű konfigurációja is megfelelő érv lehet a vázolt motivika mellett.

Érdeemes megemlíteni, hogy a *Jevgenyij Anyegin*ben a hold Tatjana levélíró ihletének irányítója, Tatjánának pedig Dianával közös az attribútuma: „Vadóc, bús, félénk, zajra rebben” (II: 25. Az eredetiben: „Как лань лесная, боязлива” – ’Félénk, akár az erdei szarvas’). Diana azonban, mint a plebejusok és a rabszolgák védelmezője, nem a szerző, hanem a „szegény” jelző által minősített szereplő szimbóluma: „Tanjánk nem tud aludni csak: / Ablaknál búsán áll magában, / Diana-fényben, mely igéz” (VI: 2).

Többszörösen bebizonyosodik tehát, hogy a költői szövegszemantika szintjén a „szegény” („бедный”) és a „réz-” („медный”) szinonimáknak számítanak (vö. медь ’rézpénz’, ’garas’), vagyis egymástól különböző hősök azonos minőségét, vagy ugyanazon személy különböző aspektusait jelölik. Hisz az eszmélkedő Jevgenyij látomásának szimbólumai segítségével – alkotóelemeire bontja a szobrász által egyszer már megteremtett egységet s egy új rendszer szerinti egységet hozva létre felépíti saját diszkurzusát, a narrációt mint az önmegértés nyelvét. S azt éppen I. Péter plasztikai modellje, a szobor elemeiből állítja össze személyes elbeszélésében (látomásában), annak a szobornak az elemeiből, amely a számára „rettegett cárt” héroszként, második honalapító történelmi hősként ábrázolja. Ezért váltja fel a szövegben a „rettegett” jelzőt a „szegény”, a fenyegető és a fenyegetett ugyanis a versnyelv és a látomás szintjén nem választhatók el egymástól. A hold által megvilágított s Jevgenyij felé forduló arc, melyet képzelete műveként „lát meg”, nyilvánvalóan nem egyéb, mint a reprezentáció alanyának, magának Jevgenyijnek a tükörképe, amit az „én Meduszám” kifejezéssel is leírhatunk. Végző soron a cselekvő saját diszpozícióját testesíti meg benne, ennek kifejeződése lesz a „lópaták dobogása” által keltett fémesen zengő hang – amely az önmanifesztációt új szintre, a versnyelv szintjére emeli. Az érc zengése nem a külvilág, hanem az arc (a rézfej) cselekvésének predikátuma. De mit is jelenthet, hogy a Lovas feje „arccal felé fordulna lassan”? Láthatólag az elbeszélés, azaz a megnyilatkozás és a lexikai kifejezés itt egy sokkal elementárisabb szemiotikának adja át a helyét: először az auditív modellnek, azután pedig a cselekvés indexét alkotó írásjelnek, amit csakis a szöveg versnyelvi rendezettség tud prezentálni.

Innen nézve megérthető, mi okból alkotja a megjelenítés tárgyát az átmenet: a transzpozíció a gondolat vizuális modelljéből (a szoborból) az auditív modelltbe, mely utóbbit Jevgenyij utolsó cselekvése, a futás közvetíti, amit számára a „mögötte vágató”, „őt üldöző” Ló patáinak hangos csattogása reprezentál. Feltételezhető, hogy a menekülésnek ez a formája, a futás megfelel annak a puskinsi alakzatnak, amely szerint a rímek a „gondolat elébe futnak”.

A helyzet ugyanis az, hogy a Jevgenyij föleszmélését jelző indulatszó jelentéstartománya nincs konkretizálva, nincs kibontva az alaki szó szintjén. Mármost épp ezt a hiátust tölti ki a látomásszüzsé, s benne az eszét vesztő alak futásának

képe, amit így kell dekódolnunk: az ész menekülése az általa teremtett s a cselekvés alanyát üldöző képzetvilágtól.

Mínthogy az érzékelhetőnek tartott világ látszatnak bizonyul, immár a hős szemével teljesen láthatatlanná válik: „Rohanni kezd, amerre lát. / [...] / Mindegyre hallja [...]” – hallja márpedig maga mögött azt az eseményt, amely csak neki tűnik eseménynek. Ezt követően bontakozik ki a szobor auditív analogonja („mint-ha csak”). Teljesen világos, hogy a szobor valójában a helyén maradt, míg maga a hős, a „szegény bolond” fut, s hallja tulajdon lábai dobogását az úttest kőlapjain. Ebben az olvasatban az esztét elhagyó szereplő saját lába „vágatását” észleli, hallja, ám ezt a hangot képzelete a szobor lófigurájának tulajdonítja. Puskin itt tehát olyan megkettőzést hajt végre, mely szigorúan következetes a megelőző transzformáció kódjához – a keletkező gondolatot a hullámmal metaforikus kölcsönhatásba vont Ló-figurák hivatottak új szemantikai mezőbe, a poiészis poémát konstituáló jelentésképzése szintjére emelni. A parallelizmus felelevenítése a tüzes lóból létrehozza a bronzló alakját. Itt találjuk annak a „költői forrásnak” az egyszerű megnyilatkozását, amelyet az alkotó intellektus puskini alakmásának tekinthetünk, amikor nyomon követjük, miként hívja elő a versnyelv szintjére a „hullámozó gondolatok” auditív modellje (a „paták csattogása”, a „zengés”), a hangzaskombinációk ritmikus ismétlődése (a „versláb”), azaz a keletkező szavak hangzásindexe a rímet – a Rímet, mely immár – túl a konstrukciós elven – a cselekvés, nevezetesen az írás készítésének szerepében jelenik meg előttünk. Ezt nevezhetnénk a rím specifikus referenciális funkciójának, mely oly módon ténylegesül, hogy a költő a megjelölt cselekvés hangzását jelölő – versnyelvi – hangzásá minősíti át.

A Rézlovas száguld utána
Csattogva vágató lován;
S szegény bolond lihegve, fújva,
Bármerre, bárhová futott,
A Rézlovas, karját kinyújtva,
Folyton mögötte vágatott.²¹

A vágatás (топот) egyrészt az áradásra (потоп), azaz az árvízre utal vissza, amely Tritónhoz, a hippocampushoz hasonlít, másrészt pedig a lépés jelentésű szóra (сходы). A lépteket – mint az árnyék, pontosabban mint a visszhang – követi a patacsattogás hangja, amely egyébként a hős nevének fonikus ismérve (a neve jól „cseng”, s nem „fényes” e név).

Fontos rámutatnunk a léptek predikátumára is: „обращал” (‘fordította felé’), mínthogy ennek a szobor inverz megnevezése felel meg, s ezt követően még egy inverzió, aminek eredményeképpen a futás alanyát mintegy körülöleli a rímszerkezet: Всадник Медный – безумец бедный – Всадник Медный. A szintagmák deformációja révén kiazmatikus szerkezet alakul ki, ami megfelel mind az árvíz

²¹ Alekszandr PUSKIN, *A rézlovas. Pétervári elbeszélés, i. m.*, 35.

(„a Névát / Erős szél fordította meg”), mind az észvesztés történetének szerkezete, mind pedig a verslábak által alkotott ritmikai szerkezet, a verssört lezáró rímhelyzetek. De – s ez a legfontosabb – a verssört alkotó verslábak rímben végződnek, másként mondva: a rímek a verslábaknak elébe „futnak”, ahogyan Puskin kifejezte magát. A „futó lábak” története az eszmélés világának rendjében a verslábak és a rímek közötti átmenetet ismétli meg, demonstrálva a poéma – a költői elbeszélés – versnyelvi szubjektumának metanyelvét.

Analógia, metafora, terminus és a történeti elbeszélés problémája

Mielőtt rátérnék a fejezet címében jelzett problémák vázolására, szeretném összegezni a poéma elemzésének általánosítható tapasztalatait.

A poéma elemzése és a kérdés teoretikus megvilágítása egyaránt azt bizonyítja, hogy a költői diszkurzus felelős a nyelv állandó működésben tartásáért, valamint azért, hogy a nyelv szüntelenül befolyása alatt tartsa a megnyilatkozás és az elbeszélés kötött formáit, s ezáltal hozzájáruljon a beszélő szubjektum – mind az elbeszélő, mind a hős – nyelvének kritikájához, illetve önkritikájához. A szó, még mielőtt mondatba illeszkedhetne s az adott megnyilatkozásban vagy egy másodlagos alakzatban (például egy trópusban) a predikatív funkciónak rendelődhetne alá, még mielőtt egymással összeférhetetlen jelentésekre (a logikai kategóriák át-lépésére) épülő szintagmákat alkothatna – nos, mindezen műveleteket megelőzően a szó már eleve hosszú történettel rendelkezik az adott kultúra szövegeiben. S ez épp annak köszönhetően van így, hogy a versnyelv hatására a jelölés módja szüntelenül felfedésre kerül, minduntalan arról tudósítva, hogy a jelölő mi módon reprezentálja az érzékelés és a beszéd megjelölt tárgyát. Megismétlem, a megnevezést nem tekinthetjük pusztán jelölő, sem tisztán megismerő műveletnek. A megnevezés aktusa a külső, rajtam kívüli álló dolgot az én szavam *tárgyává* változtatja át, a létezés megszólaló énjét pedig a nyelv (és a kultúra) *szubjektumává*. Diszkurzusról pontosan akkor beszélünk, amikor ez a kettős szublimáció a megnyilatkozás témájává válik. A költői diszkurzusban ehhez még egy konstitutív mozzanat adódik hozzá, jelesül az, amelyet az előbb a nyelv kritikájának neveztem. Mert hiszen kézenfekvő, hogy az „én nyelvem” az a dolog, amely „elkülönösítésnek” – eltávolításnak és elsajátításnak – lesz alávetve; az a nyelvhasználat, amely folyamatosan arra törekszik, hogy hatalmat gyakoroljon a gondolkodás és a tudat egésze fölött. Eközben a nyelvi önkritika hatására a beszéd „én”-je a nyelvi alkotás – a diszkurzus – szubjektumává alakul át. A szubjektummá válás így a saját szocializált szóhasználatához való megjelenítő – elfedő vagy felfedő – viszony kialakításának következménye.

A metaforizáció aktusa természetesen minden szövegben, a narratívban is végbe-megy, függetlenül attól, hogy költői – lírai, epikai vagy drámai – narrációról van-e szó. A történeti narratíva (még ha fikcionálisnak tekintik is, ahogyan az „újhistoristák” teszik) a metaforát terminussá fordítja át, mivel minden törekvése abban áll, hogy a valóság – a történetileg dokumentált „élet”, „múlt” – egzakt modelljét

alkossa meg. A tudományos modell (például egy város térképe, vagy egy épület alaprajza, egy zenemű kottája) révén a kutató pontosabb (jóllehet értelmileg kevésbé gazdag) információra tud szert tenni, mint az, amit a cselekvés tapasztalata, az érzékszervi adatok vagy az azokat már megelőző reprezentációk kínálnak. A lényeg az, hogy a történelmi narratíva pontosítani igyekszik a jelölőhöz már korábban odakapcsolt fogalmat, amit a jelölőhöz konvencionálisan odakapcsolt szemantikai jegyek számának csökkentésével s egy kiemelt jegy definiálásával ér el. E művelet sor eredménye a terminus. A szemantikai mezőn végrehajtott ezen műveletek azonban érintetlenül hagyják a jelentő egységét és kapcsolatát a jelentéssel, a fogalommal vagy a képzetrel. A történelmi narratívában a jelentőt *szintagmatikus egységesülés* és *történelmi változatlanóság* jellemzi. Amikor azonban valamely új jelenségre helyeződik át – mint például a poéma iniciatív rímhelyzetéből (ВОЛН/ПОЛН/ЧЁЛН) kibontott bázismetáforája esetében (волна – волнение) – szemantikai elmozdulások hosszú sorát idézi elő. Ennek hatására a fogalom szemantikai tartománya megnövekedik, de maga a szó hangalakja, külső jele, a jelentő változatlan marad; e mechanizmus következményeként – történelmi távlatban – a nyelv kifejezési síkja, *a külső forma szimbólummá alakul át*.

A költői nyelv intenciója, azaz a nyelv működésben való demonstrációja – a nyelv, nem pedig a fogalom kibontakoztatása – okán *a jelölő egységének megbontására* törekszik, vagyis a szemiotikai elemek szemantikaiba történő átfordítására. Az ilyen operációk óhatatlanul megbontják a jelölő egységét, minthogy a szó minden formális és anyagi komponensének szemantizálása a céljuk. E műveletek végrehajtására szolgál – mint láthattuk – a szónál elemibb egységek, a ritmus, a rím, az eufónia, az anagramma stb. beépülése a transzgrammatikai szövegrendező elvek sorába. A folyamat eredményeképpen a szó minimális kontextusa megváltozik: a predikáció egysége, a mondat helyett a szöveg egésze tölti be a szó, illetve a szótag kontextusának szerepét, mely kiterjed az intermedialis és az intertextuális univerzumra is. Ez pedig a predikáció folytonos felfüggesztését eredményezi az elbeszélés szövegében. A maximális kontextus kutatásakor pedig – elvileg – az egész kultúrát kellene számba venni. A költői diszkurzusban a jelölő, ennek megfelelően, *nem lehet rögzített*, vagyis megszűnik a nyelvi (fonetikai, morfológiai, szintaktikai) normák alá rendeltségének kizárólagossága, minek hatására *szemantikailag meghatározatlannak*, történetileg pedig fölöttébb *produktív* bizonyul. Mindezzel egyezően a költői alkotásban a jel *nyelvi metaforává*, nem pedig szemantikai trópusává való átalakítása figyelhető meg. Világos, hogy ez a „nyitott”, *diszkurzív metafora* fundamentálisabb, mint a szemantikus metafora, mert megelőzi a jelentésátvitelt vagy elmozdulást – mind a névszói, mind a predikatív metafora alapműveletét.

Puskin megalkotta *A rézlovas* című poémát, s az alkotás aktusában – miközben megváltoztatta szövegének műfaji kódját, vagyis verses elbeszéléssé alakította az ódai modalitású himnikus poémát – személyes diszkurzusra, saját nyelvre tett szert, s ezzel egyidejűleg a „pétervári szöveg” nevet viselő szövegtípus poétikai rendszerét is kialakította. Hivatkoztam elemzésemben az ilyen típusú szövegalkotás általános elméleti aspektusát fejtettem ki: a szimbólumképzés aktusában (a város és a városlapító plasztikai szimbólumairól van szó) a szimbolizáló elszajá-

títja a szimbolizált ismérveit, s eközben önmagát mint az életvilág szereplőjét e világ öntevékeny alanyává alakítja át. Puskin cselekvőségét, alanyi jelenlétmódját a történelemben az új elbeszélő műfaj megteremtőjének, e szövegszubjektumnak feleltethetjük meg, mivel e műfaj nélkül el sem képzelhető az orosz történeti önismeret leginkább egyetemes diszkurzusának, az orosz regénynek, s ezen túl, a „pétervári szöveg univerzumnak” a létrejötté. Ha innen, a hatástörténet felől szemléljük, magától értetődőnek bizonyul, hogy Puskin kérdésfeltevése valójában metahistóriai: mint műfajteremtő személyiséget nem az érdekli, mi az, ami a múltban megesett s már lezárult, hanem az érdekli, ami az elbeszélés jelen idejében, az írás szóteremtő aktusában történik a megnyilatkozásban megjelenő, jelenbe forduló „múlt” hatására. Ami történelmi realitássá, azaz *aktuális impulzussá* lesz az alkotás számára az írás aktusában, a költői jelenlétmódot megvalósító cselekvőségben. Az írás a jelenlét temporalitásába helyezi át a város teréhez tartozó életvilágokkal megesett történeteket.

Tartalmát tekintve *A rézlovas* mint költői elbeszélés mégis a péteri cselekvésben gyökerezik, amely elemzésünk számára éppúgy hozzáférhetetlen, miként a szerző számára is az volt a maga idején. Ami hozzáférhető, az a létrehozott dolog, a produktum – „Péter alkotása”, azaz a város. Ne feledjük közben, hogy ez a produktum egyrészt elszakadt létrehozójától, s immár háromszáz éve önálló életet él, minek következtében – akár egy műalkotás – az autonómia számos meghatározó ismérvére tett szert; másrészt át meg át van szöve szövegekkel és szimbólumokkal, terminusokkal és narratívákkal, kommentárokkal és interpretációkkal, amelyek már történeti létezésének konstitutív elemeivé váltak. Mindennek következtében a város, az egykori tett produktuma szimbólummá transzformálódott, amely – mármint a szimbólum – homlokegyenest szembenálló magyarázatok áldozata lett: az európai modernizáció (politikai konceptus), a szakadás (a szlavofilek filozófiai interpretációja), az Antikrisztus (legendák), a rablóvezér (népköltészet), az államférfi, a népvezér vagy éppen a forradalmár műveként (a historiográfiában).

Mindazonáltal teljesen nyilvánvaló, hogy a felsorolt verbális modellek (ideológiák) minden esetben arra alapozódnak, hogy a tevékenység *produktumának* történetét – azaz nem a tett, hanem a tény hatástörténetét – interpretálják, ezen keresztül közelítve meg az emberi létezés értelmét, nem pedig az *egyszeri cselekvés történetének* felépítésén keresztül. Pedig az egész probléma éppen abban rejlik, hogy a cselekvés a maga *sui generis*, öntevékeny formájában nem tud minden részletében és egészlegességében megmutatkozni a produktumban. Éspedig éppen azért nem, mert nagyon nehéz szétválasztani a személyes *cselekvés* teljesítményét és azt a hozzátételt, többletet, amely a *produktum* története, illetve e történet *értelmezései* (s azok befogadása) során adódott hozzá. A cselekvés ezért válhat különösen intranszparenssé még a cselekvő számára is, s ugyanezért válik újra meg újra értelmezés tárgyává.

Az esemény irodalmi modelljét rendszerint a fikcionalitás alapján szokás elválasztani a „tényszerűnek” vett történelmitől. A következmény egészen téves állításba torkollik, jelesül abba, hogy az irodalmi szüzsé kapcsán az igazságigény, a relevancia vagy referencia kérdését feszegetni értelmetlen vállalkozás. Számol-

nunk kell azonban azzal a lényegi különbséggel, hogy míg a történeti elbeszélés az epochális nagy időben, a századok idejében keresi az emberi cselekvés helyét és megalapozását, ettől eltérően az irodalmi diszkurzus mással ki nem váltható rendeltetése az, hogy felépítse magának az egyszeri cselekvésnek és e cselekvés világának a megismételhetetlenül egyszeri emberi élet történetében betöltött szerepét, melyet az elbeszélő szövegben az igazsághoz vezető útként, a cselekvő önműveléseként mutat be. Annak érdekében, hogy létrehozza az öntevékenység belső, *saját idejét*, s megválaszolja a kérdést: hogyan konstituálja a történelem a személyes cselekvést, illetve hogyan valósítja meg benne saját lehetőségeit. A cselekvés története a diszkurzívában azt teszi nyilvánvalóvá, hogy miként realizálja benne saját lehetőségeit a történelem, ha elismerjük, hogy az egykor volt esemény hatása éppen a cselekvés aktusában tesz – vagy nem tesz – szert aktualitására, lesz – vagy nem lesz – annak felismert impulzusa, s ezzel feltárja saját öntevékenysége szerkezetét, valamint végrehajtójának alanyi részvételét, személyes jelenlétmódját a kultúrában. E Puskinnál rekonstruálható megközelítésben tehát a történelem nem a cselekvés „közege”, a cselekvés pedig nem az ember számára fatálisnak tűnő körülmények „játékszere”. Mindkettő – a történelem is meg az emberi cselekvés is – saját szubjektivitásra, öntevékeny jelenlétmódra tesz szert.

A mondottakból két kérdés adódik. Az egyik: hogyan veszi ki részét a cselekvés szubjektuma a történelmi világ fölépítésében? A másik: hogyan van jelen a történelem a cselekvés végrehajtásának folyamatában? Hisz – a puskinsi kérdésfeltevés szerint – feltételeznünk kell, hogy nemcsak az emberi jelenség gyökerezik a történelemben, hanem a történelem is az emberi praxis világában.

A két, egymástól eltérő elbeszéléstípus, a történeti és az irodalmi, melyeket ezen írás keretében vizsgálunk, különböző válaszokat ad a felvetett kérdésekre. Eltérésüket nem annyira a fikcionalitás/nonfikcionalitás különbségében kellene keresni, mint inkább abban, hogy az elbeszélés irodalmi szöveggé, nyelvi alkotássá, illetve műalkotássá való transzgressziója során, azaz az esemény értelmi modellje létrehozásának aktusában *megváltozik a megjelenítés nyelve*, minek következtében a tárgyat az elbeszélő történet szintjéről a verbális textus, a versnyelvi alkotás szintjére helyezi át a költő, ahol is lecserélődik a megnyilatkozás tárgya: maga az elbeszélés aktusa válik nyelvi reflexió témájává. Közben az elbeszélés is magára ölti az eseményszerűség ismérveit, a történet alkotórészévé lényegülven át. Annak köszönhetően történhet meg mindez, hogy az elbeszélés aktusában egyrészt végbemegy a tárgy elbeszélésére alkalmazott szavak lexikai kódjainak destrukciója, másrészt pedig – épp ezen eljárás hatására – megtörténik remetaforizációjuk is, ami a jelölő egységének destabilizálását, pontosabban elemi komponenseinek dinamizálását vonja maga után. E két művelet kölcsönhatásának eredményeként manifesztált válik a szövegépítésben felhasznált s a leírás tárgyát képező események új, másodlagos interpretációjára szolgáló szavak szemantikai innovációja. Az elbeszélő tevékenység következtében a nyelv behatol a cselekvés végrehajtásának folyamatába, s megfordítva, az elbeszélő saját, még nem értelmezett cselekvése behatol a nyelv világába, a jel-, a szó-, a szöveggépzés folyamatába. Az esemény irodalmi modellje – eltérően a történetitől – nemcsak a tényeket reflektálja tehát, hanem a

tények leírásának és elbeszélésének kanonizált szövegszerűségét is, s ennek következtében a szüzsével egyidejűleg létrehozza a kifejezés új nyelvi eszközeit is. Ily módon az emberi tapasztalat „cselekményesítésének” új, önmagát mint megnyilatkozást reflektáló műfaji modelljeit állítja elő. E kiegészítő funkció hordozóját nevezhetjük diszkurzusnak. A poémában a versnyelvi írásmű képez olyan diszkurzusrendet, amely eltér az elbeszélés narratív szerkezetétől, s annak átírására szolgál.

A történettudomány rekonstruktív modelljeinek megjelenésével már világossá vált – ahogyan ezt Johann Gustav Droysen bebizonyította²² –, hogy maguk a fogalmak és terminusok, amelyek segítségével a rekonstrukciót a történész megkísérléi végrehajtani, az általa használt nyelvi kánon hatását nem képes kiiktatni. Mivel minden „megértés kifejezés megértése”, a történeti megértés megvalósítható a nyelvi megértés mintájára. Ebből kifolyólag az egyes individuális életek és cselekvések interpretációja nem képes feltárni a történelmi események értelmét. A jelentés az adott történeti értekezés műfaji nyelve, végső soron „nyelvjátéka” eredményének bizonyul, s ennél fogva már-már az a benyomás keletkezik, hogy eljutni a reáliákig semmi esélyünk nincs. A történetmondó elbeszélés – e felfogás szerint – nem a megértéshez vezető út, hanem a gondolkodó elme szaknyelvi manipulációjának színtere.

Létezik azonban a történelmi elbeszélés alternatív felfogása is. Eszerint a diszkurzus nem redukálható egy meghatározott episztémáé kódjának művére, hanem szimbolikus közvetítésnek tekintendő, amely a hagyomány formájában fennmaradt történelmi tapasztalatot teszi hozzáférhetővé.²³ A narráció összekapcsolása a metaforikus kifejezéssel mindenfajta történeti vagy irodalmi dokumentum alapadottsága.

Történetszemléletét Benedetto Croce például az események két aspektusa – „ami volt” és „amivé lett” – megkülönböztetésére alapozta, ezzel kívánva megválaszolni a kérdést: miként van jelen a történelem az emberi tapasztalatban, a közvetlen jelen életében; miként válik folyamatosan sajátunkká, köznapi gyakorlatunk, cselekvésvilágunk tényezőjévé az, ami a régmúltban vagy a közelmúltban végbement. Ennek fényében a történelem – természetesen – nem vezethető vissza csupán az emlékezetre vagy a kultúrára.²⁴

Elvi kérdésről van szó: mondhatjuk-e, hogy a történelem relikviák és emlékek gyűjteménye, archívum, könyvtár, kulturális, illetve kollektív emlékezet stb.? Vagy pedig el kell ismernünk, hogy mindennapi gyakorlatunk konstitutív tényezője,

²² Johann Gustav DROYSEN, *Historik* (1925), Stuttgart–Bad Cannstatt, Frommann–Holzboog, 1977. Erről részletesen: Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, Bp., Gondolat, 1984, 158–162.

²³ Vö. Wilhelm von Humboldt, Alekszandr Potebnya, Olga Frejdenberg, Ernst Cassirer, Paul Ricoeur koncepcióival.

²⁴ Vö. különösen Benedetto CROCE, *Storia e cronica*, in Uő, *Teoria e storia della storiografia*, Bari, Laterza, 1927, 3–17. Vö. még Benedetto CROCE, *La storia come pensiero e come azione*, Bari, Laterza, 1939, 37–42.

tevékeny praxis (Croce terminusával)? Amennyiben az utóbbi megoldás mellett foglalunk állást, a következő kérdést kell feltennünk: hogyan viszonyul az idegen cselekvés ahhoz, ahogyan azt a történész vagy az irodalmár a történetképző rekonstrukció során megjeleníti („kifejezi”)? A történelem témájának csakis az emberi cselekvésben testet öltő tevékeny szellemiséget – a cselekvés készletét – tekinthetjük. Arról van szó: hogy miként van jelen impulzusként a történelmi hagyomány a privát cselekvések kivitelezésében, s hogy ezek a tettek hogyan íródnak be a történelembe historiográfiai és irodalmi szövegek, a kultúra közvetítő közegei révén, megtetézve a következő nemzedékek örökségét.

A cselekvés világának embere éppen azért lehet a történelem szubjektuma, mert a hagyomány az ő cselekvése révén öröklődik, ám korántsem pusztán mint leírás, elbeszélés és magyarázat, illetve megértés, hanem mint értelem is. Ugyanis az értelem a jelenvaló cselekvésben nyeri el kiteljesedett, applikációt feltételező módját, minek következtében ez az értelmi telítettség kognitív szempontból kimeríthetetlen marad az interpretációk történelmi sorában. Minthogy a cselekvés autonóm értelmé avatja a cselekvőt a történelem alanyává, ezáltal részelteti is azoknak a szimbólumoknak a megfejtésében, amelyek közvetítésével mind a múlt, mind a jelen megközelíthető számára. Ahhoz, hogy az értelemképzésben való részesülésre esélye legyen, a cselekvés hordozójának önnön élete szimbólumává, személyes története modelljévé, egyfajta parabolává kell átminősülnie – még azt megelőzően, hogy az egyetemesen szemlélt történelem ágense lehetne. Ezt a metamorfózist – az életet rendeltetéssé emelő transzgressziót – valósítja meg egyrészt a narráció mint a cselekményalkotás és a kommunikáció különleges típusa, másrészt pedig a diszkurzus mint az elbeszélés folyamatában végbemenő – és az elbeszélés eszközeinek analízisét biztosító – *nyelvváltás* manifesztációja. Ennek megfelelően, a cselekvés hármass metamorfózison keresztülmenve, önnön kommentárjává vagy pontosabban: diszkurzussá alakul át.

Ahogy láthattuk, a diszkurzus versnyelvi rendezettségének következtében a szöveg a szó szemantikai innovációját előidéző faktorrá minősül át az adott konkrét megnyilatkozásban, amennyiben a szó kiválasztása és interpretációja révén rendezi a szöveget, mintegy megalkotva az implicit olvasó modelljét. A szó diszkurzivitása azon alapul, hogy a szöveg – mint cselekvéssé kibontott megnyilatkozás („szólás”) *a jelet a szó – s ezáltal a nyelv – történetébe helyezi vissza, újralétesítve kapcsolatát történetileg kialakult szemantikai struktúrájával*. Ebben a visszacsatolási eseményben válik tevékennyé a gyakorlati, a poétikai és az irodalmi beszédmódok kölcsönhatásáért felelős ama konstitutív nyelvi funkció, amelyet Humboldt a „nyelv belső formájának”, Potebnya „költői belső formának”, Bahtyin pedig „a szó emlékezetének” nevezett.

Úgy tűnik, a fent kifejtett, a verses elbeszélés aktusában végbemenő nyelvváltás nem konstitutív elve a történelmi elbeszélésnek. Igaz, a historiográfiai szöveg szerzője is elemezheti fogalmait, meghatározhatja jelentésüket, alkalmazásuk módját és kereteit, azaz a fogalmakból szakszavakat, terminusokat képezhet, ám nem képezhet új jeleket, új szavakat, azaz nyelvet – ezért nem válhat a nemzeti irodalmi nyelv történetének tényévé. A historiográfia épp ezért korlátozottabb a

verbális és diszkurzív produktivitás tekintetében, mert saját nyelvét nem képes annak a történelemnek a tárgyává tenni, amelynek leírásával és reprezentációjával foglalkozik.

Ami pedig a fikcionalitást illeti: a történelmi szövegre ez nem kevésbé jellemző, mint a költőire. A magyarázat abban keresendő, hogy a történelmi szövegek szóhasználata is metaforikus. A történetalkotó elbeszélés kontrolljának és a mondás nyelvi reflektálásának hiánya viszont oda vezet, hogy nem válik meggondolás tárgyává: mennyiben függ a cselekményképzés az ún. reális eseményektől, s mennyiben magától ettől a triviális metaforától.

Vessünk rövid pillantást az orosz történetírás alakulására csupán az I. Péterről szóló legismertebb, új szemlélettel jelentkező és sok tekintetben máig nagy hatást gyakorló historiográfiai munkák körében mozogva.

Nyikolaj Karamzin például – a *Feljegyzés a régi és az új Oroszországról* című tanulmányában – azt mondja, hogy I. Péter cárt nyugati séma – az aufklérista reprezentáció – alapján nevezik „Nagy Péternek”, míg számára ez a jelentős uralkodó sem más, mint egy „honpolgár”. Ezzel új megnevezést vezet be a tudományos diszkurzusba, hogy szemantikailag is modellálja az új, relevánsabbnak vélt álláspontot, s terminológiai értéket tulajdonítson neki: a jó világpolgárnak tekintett uralkodó távolról sem tekinthető hasonló módon kiemelkedő honpolgárnak.²⁵

Szergej Szolovjov „népvezérnek” nevezi a kiemelkedő uralkodót, akiről az a véleménye, hogy annak eszébe sem jutott reformokon töprengeni. Péter érdeme mindössze annyi, hogy valóra váltotta a népeletben már fölhalmozódott, régen megérett változtatási igényeket. Minthogy a nép géniuszának reprezentánsa volt, a felvilágosulatlan tömeg helyett idejekorán fölismerte és kifejezte annak igényeit.²⁶

Vaszilij Kljucsevszkij értelmezésében²⁷ I. Péter alig több valamivel, mint egy sokoldalú orosz kézművesmester. Tizenkilenc szakmát úzótt magas fokon, s eszébe sem jutott, hogy reformokon gondolkozzon; a reformok – úgymond – akaratán kívül „estek meg” vele. Az események egyre újabb és egyre radikálisabb átalakításokra kényszerítették őt. Az ok pedig a belső állapotok elmaradottsága, az öntevékenység hiánya és a háború mint Oroszország függetlenségét fenyegető tény. Elbeszélése azonban magát Kljucsevszkijt is egy másik gondolatra ébresztette rá, melyet munkája zárófejezeteként a későbbiekben csatolt hozzá I. Péterről írott könyvéhez. Ebben már azt olvassuk, hogy a péteri reformok valójában a despotizmus és az elmaradott nép között kibontakozó, hosszúra nyúlt küzdelem volt. Péter abban reménykedett, hogy a hatalom eszközeivel kikényszerítheti az elnyomott társadalom tagjaiból az öntevékenységet, s a jobbjártartó nemesség segítségével meghonosíthatja Oroszországban a nyugati tudományt, megvalósíthatja a nép széles körű felvilágosítását mint a társadalmi öntevékenység elenged-

²⁵ Vö. „Világpolgárok lettünk, ám némely esetekben megszűntünk Oroszország polgárai lenni – Péter hibájából.” Николай КАРАМЗИН, *Сочинения*, Т. 4., Москва, 1804, 286–288.

²⁶ Сергей СОЛОВЬЕВ, *История России с древнейших времен*, Кн. VIII., Москва, 1962.

²⁷ Василий Ключевский, *Курс русской истории*, Часть IV, Москва, Мысль, 1989.

hetetlen feltételét. Azt akarta, hogy a rab, rab maradván, tudatosan és szabadon gondolkozzon. „A despotizmus és a szabadság, a felvilágosodás és az elnyomás együttes érvényesítése – ez a kör négyszögesítése a politikában, rejtvény, amelynek megoldását Oroszország Péter után még két évszázadon át kereste, s mind ez ideig nem találta meg” (203–204). Azt a döbbenetes jelenséget, hogy Péter nem látott ellentmondást abban, hogy összekapcsolja az öntevékenységet az önkényuralommal, semmiképp sem szabad pusztán logikai tévedésnek, következtlen gondolkodásnak tekinteni. Értelmezésre épp e paradoxon természetesnek bizonyuló kezelése szorul, annak az orosz társadalom és életvilág történeti alakulására és hagyományaira visszavezethető természetében. A magyarázat az orosz történelem paradoxonában rejlik, melynek I. Péter – Kljucsevszkij történetmondásának eredményeképpen – szimbóluma lett, mint a narráció hőse, szemben azzal a figurával, melyet a kész analógiák útján kreálnak belőle (például a jó uralkodó *olyan*, *mint* egy kiváló mesterember, vagy *mint* egy népvezér, vagy *mint* egy honpolgár).

Jurij Lotman értelmezésében I. Péter mindenekelőtt *hadmérnök*, tekintettel arra, hogy az állam új központját, az új fővárost az erődítmény, a katonai létesítmény mintájára tervezte meg s építtette föl.²⁸

Georgij Florovszkij számára I. Péter: *csendőrtiszt*.²⁹

Nyilvánvaló, hogy a cselekvésvilág történeti modelljeihez a terminusként használt szó („honpolgár”, „népvezér”, „hadmérnök”, „csendőrtiszt”, „mesterember” stb.) kiválasztása s értelmi potenciáljának tematizálása, történetté való kibontása révén jut el a kutató. A költő viszont – éppen megfordítva – arra törekszik, hogy ezt a kifejtést és a vele járó reprezentációt felfüggeszse, a tudományos prezentációra alkalmazott szavakat a szemantikai mező határán túlvigye s paradoxonná avassa, amiről jól tanúskodnak Puskin címadásai is: *Aranykakas*, *Nulin gróf*, *Fukar lovas*, *Lakoma pestis idején*, *Pikk dáma* stb. Ezzel az eljárással a költő szétfeszíti a nyelvi jel már kodifikált referenciáit, s magát azt a fogalmi kategóriát is, amelynek keretei között a szavak jelentése még egyértelmű és áttetsző, nem szorul interpretációra. *A réz vs. lovas* névalakban rejlő metaforikus konfliktus, melynek egyik fele a szobor narratív képéhez tartozik, a másik pedig ugyanezen alak perszonális „másként mondásának” szférájához, ami Jevgenyij eszmélésében következik be, ez a konfliktus az esemény versnyelvi-szemantikai modelljében oldódik meg. Utóbbi magába foglalja egyrészt annak a sablonnak a destrukcióját, amely az „én” és narratív modellje közti azonosság szentimentális konceptusára alapozódik (s a „szegénytörténet” irodalmi kliséit mozgósítja);³⁰ másrészt – az azonosságtudat felbomlásának következményeként – a személyes elbeszélés létrejöttének folyamatát, a saját szó létrehozását prezentálja, amit a jevgenyiji látomás szövegében tár elénk az

²⁸ Юрий Лотман, *Символика Петербурга и проблемы семиотики города*, Труды по знаковым системам XVIII, Тарту, 1984, 30–45.

²⁹ Георгий Флоровский, *Пути русского богословия*, Третье изд., Paris, 1983, 82–89.

³⁰ Puskin a szentimentális idill irodalmi kliséit az ábrándozó, a családi jövőről elmélkedő Jevgenyij első monológjában alkalmazza.

író. Az elbeszélés tárgya (hőse) ennek következtében egy perszonális diszkurzus szubjektumává (szerzőjévé) alakul át, demonstrálva a pusikini irodalmi nyelv keletkezésének módozatait és szintjeit. E feladat tudatában a költő akadályokat támaszt azzal szemben, hogy a hasonlat hasonlító tagja állítmányi helyzetbe kerülhessen, azután pedig (a gondolkodásban) *fogalom*má, illetve (a kijelentésben) *terminussá* alakuljon át. Ezzel pedig máris a cselekvés (általában vett) predikálhatatlanságának gondolatát sugallja, egzisztenciális sajátosságára utalva. Hogy „Mi az igazság?“, hogy „Mi a tény?“ és hogy „Mi a fikció?“, csak úgy válhat értelmezés tárgyává, ha a reprezentált „tényt“ visszatulajdonítjuk alanyának, a tett megtevőjének, azaz a cselekvés eredményét a cselekvő személy történetébe illesztjük, s ezt a kerülő utat bejárva keressük helyét a történelemben.

Tudjuk, hogy a reprezentációt szolgáló analógia a még ismeretlennek a már ismerthez való közelítésén alapul. Analógián alapul I. Péter intranszparens cselekvéseinek magyarázata is, amennyiben e cselekvéseket a mesterember tevékenységéhez közelítjük. A történeti monográfia egész narratív szerkezetére, a szereplő minden tettére kiterjesztve ez az analógia a jelentésképzés tényezőjévé, gyökérmetaforává lép elő. Az e kategóriákkal történő leírás leegyszerűsíti a cselekvést egy bizonyos ismérvre, melynek modelláló ereje koherenssé teszi ugyan a kifejtést – pontosabbá a leírás nyelvét –, ám ugyanakkor szegényebbé a leírás tárgyat.

A történésznek mint elbeszélőnek a nyelvében nem történik transzformáció a megnyilatkozás aktusában: a szavakat ő következetesen terminusokként használja, tekintet nélkül arra az ellentmondásra, amely az analógia jelentése és a cselekményesítő szöveg értelme között feszül. Az új, Kljucsevskij által bevezetett analógia modelláló hatása alatt I. Péter figurája megváltozott: a korábbi szövegek vezérfogalmi, konceptusai törlődtek vagy módosultak. Péter többé már nem istenség, nem hős, nem népvezér, nem honpolgár, nem trónbitorló, nem rablóvezér, nem Antikrisztus. Alakja az orosz történelem alapellentmondásának szimbólumává, azaz a kultúra tényévé alakult át, amely tovább hat, túlmutat a szereplő életén és korán, s jelen van az orosz történelem formálásában, többek között mint új kulturális produkciók forrása, vagyis mint szellemi lét, mint intellektuális készlet, mint tevékeny hatóerő.

A hatás – s következtésképpen az elkövetkező korok, nemzedékek, egyedek világaival való kölcsönhatás – magyarázata természetesen nem a mesterségbeli jártasságban, nem a reformokban s nem a háborúkban rejlik, hanem a cselekvésmód univerzálissá vált szimbólumaiban. A szimbólumok, így a poéma látomásszövegében aktivizált plasztikai megjelenítés egységei is (a ló és lovasa, az arc és a kézmozdulat, a kígyó és a hullámot imitáló sziklatalapzat stb.), nem I. Péter életrajzi önzonosságát reprezentálják, hanem intranszparens cselekedeteinek paradox ismérveit, amelyek az orosz történelem menetében halmozódtak föl, abban a történetben, amelynek menetébe Péter tevékenységével radikálisan beavatkozott és saját élete részévé, cselekvése világává igyekezett átalakítani.

Péter tettei Puskin poémájában nem egy individuum belső világát, gondolatait és akaratát világítják meg, hanem a történelem valóságát reprezentálják, ellentétben a történészek által létrehozott alakjaival. Tevékenysége korántsem pusztán

azért szimbolikus és értelemgeneráló, mert többszólamú nyelvi és műfaji közvetítéseken, értékeléseken, szövegeken keresztül férhetünk csak hozzá. Mindenekelőtt azért szimbolikus, azért telített potenciális jelentéstartománnyal, mert cselekvésének értelme nem meríthető ki még e kultúrateremtő szövegbázis sokszólamú értelmezéseinek mozgósítása árán sem. A cselekvésnek éppen ez a nem áttetsző aspektusa képezi azt a problematikát, amely iránt a költői elbeszélés érdeklődik.

Puskin a verses elbeszélés narratív szintjén két esemény – a történelmi és a privát tett alakzatainak – váratlan összekapcsolása révén unikális szüzsét és kettős kódolású szöveget alkotott meg. E struktúrának a metaforikus digressziók szintjén megfelel a Néva folyóként (река), illetve áradást okozó hullámként (волна) való szerepeltetése. Ez a két aspektus egyfelől Péter realizált elgondolásának, másfelől Jevgenyij személyes felismerésének versnyelvi megjelenítésére szolgál. A versnyelvi diszkurzus szintjén a költő az aktuális, éppen létesülő írásmód metanyelvét is megalkotja. Ezáltal az orosz irodalom új műfaja, a poéma alcímében feltüntetett „Pétervári elbeszélés” („Петербургская повесть”) *nyelvének keletkezéstörténetét* is beleírja szövegébe. Puskin tehát az elbeszélés aktusában saját nyelvre tett szert, amely történeti távlatait tekintve a 19. és 20. századi orosz modernség írásmódját meghatározó „pétervári szöveg” fundamentális kódjának bizonyult. Tehette ezt annak köszönhetően, hogy poémájában a privát személytörténet figurájának és a történelmi személyiség életrajzi alakjainak kanonikus reprezentációihoz kétoldalú szemantikai újítás, nevezetesen, cselekvéseik narratív és metaforikus átírása társult. A többszörös modális és szemantikai transzgresszió eredményeként Puskin diszkurzusa beíródott az orosz irodalmi, illetve a költői nyelv történetébe is.

OROSZ MAGDOLNA

„Egy középkori műalkotás másolata”. Történelem, emlékezés,
narráció a „nagy” történelem árnyékában¹

Az elbeszélés változásai a korai modernség német nyelvű irodalmában

A 19–20. század fordulójának és az azt követő évtizedeknek, a nagyjából 1880 és 1930 közötti, a német irodalomtörténet-írásban „korai modernségnek”² nevezett időszaknak a politikai, szociológiai, esztétikai, művészeti válságjelenségei és a 20. század nagy történeti törésvonalai irodalmi művekben gyakorta a történelem és a történet elbeszélhetőségének kérdését vetik fel és kérdőjelezik meg, s felerősítenek olyan tendenciákat, amelyek az elbeszélés korabeli változásait alapozzák meg. Az elbeszélhetőség problémája sok esetben a nyelvi kifejezhetőség és metaforikus-ság jelenségeivel fonódik össze, amelyek nagymértékben meghatározzák a modern elbeszélés jegyeit.³ Különösen érdekes az elbeszélhetőség dilemmája a Musil által az „elbeszélés fonalának” nevezett lineáris, „egyszerű sorrend”⁴ lehetőségébe vetett hit megrendülése után/idején, amikor „már minden elbeszélhetetlenné vált, nem követ »fonalat«, hanem végtelenül bonyolult szövésű felületként terül ki”.⁵ A végtelenül bonyolult világban alaptapasztalattá válik a széttöredezetttség és a személyiség felbomlása, miszerint az ember „a benne rejlő lehetőségek összességé [...], melyek az adott időpontban csak részben valósulnak meg”,⁶ s az érzéke-

¹ Jelen tanulmány az NK 68992. számú OTKA-pályázat (Az elbeszélő diszkurzus II. Elmélet, történet, műfaj) támogatásával megrendezett Harmadik Veszprémi Regénykollokviumon elhangzott előadás szövegét tartalmazza.

² A „korai modernség” kérdéséről, időszakának általános jegyeiről vö. többek között Marianne WÜNSCH, *Vom späten „Realismus” zur „Frühen Moderne”. Versuch eines Modells des literarischen Strukturwandels*, in *Modelle des literarischen Strukturwandels*, Hrsg. Michael TITZMANN, Tübingen, Niemeyer, 1991, 187–203.

³ Összefoglaló áttekintésként vö. OROSZ Magdolna, „Az elbeszélés fonala”. *Narráció, intertextualitás, intermedialitás*, Bp., Gondolat, 2003, 244 skk.

⁴ Robert MUSIL, *A tulajdonságok nélküli ember*, ford. TANDORI Dezső, Bp., Európa, 1977, I, 910.

⁵ *I. m.*, 911.

⁶ Michael TITZMANN, *Das Konzept der 'Person' und ihrer 'Identität' in der deutschen Literatur um 1900*, in Manfred PFISTER (Hrsg.), *Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjektkonstitution in der Vor- und Frühmoderne*, Passau, Wissenschaftsverlag Richard Rothe, 1989, 36–52,

lést elbizonytalanító modalitások és az ön- és világtapasztalás nyelvi beágyazottsága alapvetően megingatja a részbeni megvalósulás lehetőségét is.

A korai modernség egyúttal szembesül a „nagy” történelem narratív elbeszélhetőségének dilemmájával is, s ha elfogadjuk, hogy a posztmodern „a nagy elbeszélésekkel szembeni bizalmatlanságként”⁷ határozható meg, akkor éppen az elbeszélés megkérdőjeleződése alapján is feltételezhető, hogy a korai modernség e bizalmatlanság első artikulációjának ideje, amikor – a történelmi megrázkódtatások láttán – a történelem iránti szkepszis, a „különböző nyelvjátékok”,⁸ a „kis és kevésbé kis történetek”,⁹ sőt azok artikulálhatóságának problematikája körvonalazódik. A történeti-történelmi elbeszélés és regény kilátásai – részben a nietschei (történelem)felfogás hatására is, amely kritikusan elemzi és értelmezi át az európai kultúra hagyományos normáit és értékeit – mindezek fényében alapvetően megrendülnek, „[a] historizáló korszak kedvenc műfaja már a 19. század végén [...] válságba került. A 20. század elején a történelmi regény alapvetően az epigonitás és ideologizálás gyanújába keveredik”,¹⁰ ennek folytán ez a műfaj a triviális vagy erősen ideológiai elkötelezettségű, a német nemzeti gondolatvilágban mozgó művek sorában elveszíti jelentőségét, s csak néhány szerzőnél kapcsolódik össze a történeti elbeszélés a regényforma megújításával, például Ricarda Huchnál vagy még inkább Alfred Döblinnél, akinek 1916 és 1919 között írott, 1920-ban *Wallenstein* címmel megjelent regénytrilógiája „radikálisan szakít a történelmi regény és a regényes elbeszélés konvencióival”,¹¹ s „a próza dinamikáján gyakorlatozó kísérlet”, „expresszionista intenzitású”¹² mű lesz.

itt: 36. Hangsúlyozni érdemes, hogy ily módon az irodalom a maga eszközeivel artikulálja és reflektálja a freudi pszichoanalízist is, amely elméleti keretbe foglalja az emberi lélek sokrétűségét, és végrehajtja a személyiség szerkezet átértékelését.

⁷ Jean-François LYOTARD, *A posztmodern állapot*, ford. BUJALOS István, OROSZ László, in *A posztmodern állapot. Jürgen Habermas, Jean-François Lyotard, Richard Rorty tanulmányai*, szerk. BUJALOS István, Bp., Századvég, 1993, 7–145, itt: 8.

⁸ *Uo.*

⁹ Jean-François LYOTARD, *Széljegyzetek az elbeszélésekhez*, ford. BUJALOS István, OROSZ László, in *A posztmodern állapot, i. m.*, 146–150, itt: 148.

¹⁰ Peter SPRENGEL, *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900–1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*, München, C. H. Beck, 2004, 149.

¹¹ *I. m.*, 152. Döblin az 1920-as években írott esszéiben az „epikusság” kategóriája alapján összekapcsolja a történeti regényt a regénnyel általában, s ezzel feltételezhetően saját korábbi és későbbi műveit igyekszik egységként láttatni (vö. Wolfgang GROTHE, *Die Theorie des Erzählens bei Alfred Döblin*, Text + Kritik, 13/14(1972), 7–26, itt: 13).

¹² Neil H. DONAHUE, *The Fall of Wallenstein or the Paradox of Collapse of Narration? The Paradox of Epic Intensity in „Wallenstein”*, in *A Companion to the Works of Alfred Döblin*, ed. Roland DOLLINGER, Rolf KOEPKE, Heidi Thomann TEWARSON, Rochester, NY, Camden House, 2003, 75–92, itt: 77 sk. A korszakbeli történelmi regényről vö. Bettina HEY’L, *Geschichtsdenken und literarische Moderne. Zum historischen Roman in der Zeit der Weimarer Republik*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1994.

Modern író a modernség peremén: Leo Perutz

A századfordulós és két világháború közötti osztrák prózairodalom Magyarországon kevésbé ismert alakja, Leo Perutz több regényében is történelmi témához fordul, melyeket azonban nem „hagyományos” történelmi elbeszélésekben dolgoz fel: a történelmi téma metaforikus, részben fantasztikus elemként funkcionálva egyszerre mutatja fel írásaiban az autonóm szubjektum és a nyelvi kifejezés, valamint az elbeszélhetőség kérdőjeleit.

A prágai születésű Perutz részben a prágai német nyelvű irodalomhoz is sorolható: egyik késői műve, az 1953-ban megjelent *Nachts unter der steinernen Brücke* (Éjszaka a kőhíd alatt) című elbeszélésciklus a prágai zsidóság életének és hiedelemvilágának mozzanatait ágyazza be II. Rudolf korának Prágájába, történelmi körülményeket elegyítve fantasztikus-metaforikus elemekkel az elbeszélő diszkurzusnak részben a műfaj meghatározta – ugyanakkor mélyebb narratív összefüggésrendszert is teremtő – szaggatottságában.¹³ Élete és alkotásai elsősorban mégis a bécsi modernséghez kötik, amelynek egyik ismert alakja volt.¹⁴ A maga korában sikeres és olvasott szerző, akinek műveit a történelmi, fantasztikus és egyéb műfajokhoz (detektívtörténet, kalandtörténet) sorolják, nem került be a német nyelvű irodalom 20. századi elitkánonjába, ami részben abból ered, hogy többször is a szórakoztató, sőt akár a triviális irodalomhoz sorolták azon indokkal, hogy regényei és elbeszélései érdekesítő történeteket mesélnek el pazar stílusban megfogalmazva, s látszólag nem élnek a korabeli elbeszélésirodalom újító eszközeivel. Már kortársai között is voltak ugyanakkor, akik elismerték írásainak egyéni kvalitásait: Richard A. Bermann szerint Perutz „képes modern eszközökkel mozgalmas, a legjobb értelemben vett patetikus regényt írni”,¹⁵ Ernst Weiß értő és elismerő megjegyzéseket tesz Perutz készülő regényéről,¹⁶ Carl von Ossietzky pedig 1925-ben azt írja róla, hogy „költő, akinek megvan az a képessége, hogy rendkívül lebilin-

¹³ A novellaciklus/regény részletes elemzését adja, különös tekintettel a narratív koherencia elemeire, Jan Christoph MEISTER, *Leo Perutz' Novellenroman „Nachts unter der steinernen Brücke” oder: Vom Hunger der Interpretation*, in *Leo Perutz' Romane. Von der Struktur zur Bedeutung*, Hrsg. Tom KINDT, Jan Christoph MEISTER, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2007, 1–9.

¹⁴ Perutz és a bécsi modernség kapcsolatáról vö. Reinhard LÜTH, *Leo Perutz und das Fin-de-Siècle. Zu den literarischen Anfängen des Romanautors Leo Perutz und ihren Wurzeln in der Wiener Literatur um 1900*, *Modern Austrian Literature*, 23(1990): 1, 35–53. Perutz (1882–1957) életrajzához vö. Hans-Harald MÜLLER, *Leo Perutz. Biographie*, Wien, Paul Zsolnay Verlag, 2007.

¹⁵ Bermann levele Perutznak 1911. október 16-án, közli: Hans-Harald MÜLLER–Brita ECKERT, *Leo Perutz 1882–1957. Eine Ausstellung der Deutschen Bibliothek Frankfurt am Main*, Wien, Paul Zsolnay Verlag, 1989, 53.

¹⁶ Vö. „...ein guter Freund und Kamerad täte mir oft hier sehr wohl”. *Ernst Weiß' Briefe an Leo Perutz*, Ediert und kommentiert von Peter ENGEL, Hans-Harald MÜLLER, *Modern Austrian Literature*, 21(1988): 1, 27–59, 38 skk.

cselő regényeket írjon. [...] Bátran hitet tesz a fantázia ereje és a kimunkált elbeszélő technika mellett”, bár egyúttal azt is elismeri, hogy témáit „ama határterületről [hozza], ahol a fantázia legerőteljesebb működése olyan közel áll a legolcsóbb hatásvadászathoz”.¹⁷

Az 1938-ban Palesztinába emigrált Perutz a második világháború után, bár még publikált két regényt, alig talált módot a visszatérésre az irodalmi köztudatba, s mintegy elfelejtett íróvá vált, akinek újrafelfedezése az 1980-as évek elejétől indult meg a német nyelvű irodalomban, nem függetlenül az irodalomtörténet-írás egyes pozícióinak módosulásától. Műveinek újrakiadásával párhuzamosan megkezdődött az életmű darabjainak történeti és elméleti recepciója,¹⁸ amelynek során különös hangsúlyt kaptak elbeszélésmódjának narratológiai szempontú elemzései, s végső soron mindinkább teret nyert az a felismerés, hogy „az átélt beszéd és a belső monológ modern és a korszakra jellemző elbeszélő eszközei, melyekkel Schnitzler [...] él, Perutz korai regényeibe is bevonultak”,¹⁹ Perutz „modern klasszikussá vált”,²⁰ akinek esetében „egy Broch, Musil vagy Ernst Weiß formátumú elbeszélővel van dolgunk”.²¹

Perutz regényei (a regények mellett elbeszéléseket, valamint esszéket és drámákat is írt) alapjában véve két típusba sorolhatók: egyrészt történeti tárgyúak, másrészt korabeli témákat dolgoznak fel, de közös bennük a sajátos narratív konstrukció, a történetmondás gyakori perspektívaváltása, sorozatos megbízhatatlansága, többszörös keretes szerkesztése, valamint metaleptikus határátlépései, fantasztikus elemei és metaforikussá válása következtében az elbeszélte történet töredezettsége, teljes és hiánytalan rekonstruálhatatlansága, a szereplők identitásproblémája, azonosságvesztése – a korai modernsége jellemző diszkontinuitás-észlelés, az elbeszélhetőség megkérdőjeleződése, a nyelv elégtelenségének megtapasztalása artikulálódik e művekben.

Történet, történelem, emlékezés – narratív (de)konstrukciók

Az elbeszélte történetek állandó motívuma Perutznál az emlékezés, amely a magakuszaságában, tisztázatlanságában és tisztázhatatlanságában sűríti össze mindazt, amit e regények a történelmi folyamatok és események átláthatatlanságáról s az ebből fakadó, az egyén identitására leselkedő veszélyekről sajátosságos narratív tech-

¹⁷ Carl von OSSIETZKY, *Leo Perutz*, in *Schriften II*, Hrsg. Bruno FREI, Hans LEONARD, Berlin–Weimar, Aufbau-Verlag, 1966, 100–102, itt: 100 sk.

¹⁸ A Perutz-kutatás bibliográfiáját közli Michael MANDELARTZ, *Bibliographie Leo Perutz*, in *Leo Perutz' Romane. Von der Struktur zur Bedeutung*, i. m., 177–204.

¹⁹ Reinhard LÜTH, i. m., 44.

²⁰ Hans-Harald MÜLLER, *Leo Perutz*, i. m., 370.

²¹ Tom KINDT–Jan Christoph MEISTER, *Einleitung: Leo Perutz' Romane*, in *Leo Perutz' Romane. Von der Struktur zur Bedeutung*, i. m., 1–9, itt: 1.

nikájukkal felmutatnak: a „történelem akaratlagosan már egyáltalán nem rekonstruálható, hanem immár akaratlanul is az egyén osztályrésze lesz, mégpedig fenyegető múltként, amelynek jelenléte szétrombolja az individuumot”.²² Perutz elbeszelt világainak alakjai saját történetük megalkotásába buknak bele, amikor emlékező felidézéssel rendet akarnak teremteni a foghíjas, hiányos emléktöredékek között vagy különböző változatokkal igazolni próbálják múltbeli történetük ambivalens mozzanatait: az individuumnak a korai modernségben centrális krízise, válsága, zavarva körvonalazódik ezáltal a perutzi regény és elbeszélés különböző, a történelmi és fantasztikus elemeket elegyítő, sajátos jelentéstöbbletet generáló változataiban.

Történelmi témák – felbomló történet, felbomló identitás

Perutz első, 1915-ben *Die dritte Kugel* (A harmadik golyó) címmel megjelent regénye, amelyen 1911-től kezdve dolgozott, történelmi témát, Hernando Cortez mexikói hadjáratát, az Azték Birodalom leigázását dolgozza fel, de – jóllehet a szerző mindig alaposan tanulmányozta a háttérrel és a vonatkozó forrásanyagokat – nem a történelmet bemutató regényt hoz létre, hanem a történelmi anyag egyes dokumentálható mozzanatait ragadja ki, ezekhez kapcsolódva azonban olyan fikciós, egyes vonásaiban fantasztikus történetet kreál, amely a történetírás fehér foltjaira építi az elbeszelt történetet, s az emlékezés lehetetlenségének és megghiúsulásának felmutatásával az egyén, a történelmi szerep szétesését prezentálja: a minden valószínűség szerint a beágyazott történet Grumbachjával azonos Glasäpflein kapitány a kerettörténetben hiába próbálja végighallgatni s ezáltal felderíteni saját élettörténetét, annak a végét, a történet mesélőjének megölése folytán, nem hallhatja meg, s így elveszíti az élet rekonstrukciójának, önnön identitása megtalálásának minden lehetőségét. A narratív metalepszis, amely átjárást teremt a keret- és a beágyazott történet között, megghiúsítja az elbeszelt történet egységének helyreállítását is.²³

A harmadik golyó jól mutatja Perutz regénykonstrukciójának legfőbb sajátosságát, amelyet Martínez a „proleptikus rejtvényregény” elnevezéssel illet. Ez abban áll, hogy ezek a regények „előszó formájú szövegkeretet mutatnak fel, amely egy rejtélyes tényállást rajzol meg, s ezt a szövegben későbbi, az események időrendjében viszont korábbi fő történet e tényállás keletkezésének leírásával világítja meg”.²⁴ Ez a tisztázás azonban sohasem teljes, hiszen az elbeszelt világ szeg-

²² Stephan BERG, *Schlimme Zeiten, böse Räume: Zeit- und Raumstrukturen in der phantastischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart, Metzler, 1991, 132.

²³ A metalepszisről vö. John PIER–Jean-Marie SCHAEFFER (éd.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Ed. de l'EHÉSS, 2005.

²⁴ Matías MARTÍNEZ, *Proleptische Rätselromane. Erzählrahmen und Leserlenkung bei Leo Perutz, in Leo Perutz. Unruhige Träume – abgründige Konstruktionen. Dimensionen des Werkes, Stationen der Wirkung*, Hrsg. Brigitte FORSTER, Hans-Harald MÜLLER, Wien, Sonderzahl, 2002, 107–129, itt: 126.

mensei, a kerettörténet és a beágyazott történet általában kölcsönösen el is bizonytalanítják egymást, s ez a szerkesztésmód ironikusan megtöri saját műfaji modelljeit, a történelmi elbeszélést és a kalandtörténetet is,²⁵ amint az jól megfigyelhető az 1920-ban megjelent *Der Marques de Bolibar (Bolibár márk)* vagy az 1936-ban kiadott *Der schwedische Reiter (A svéd lovas)* című, szintén történelmi jellegű regényekben,²⁶ ahol a napóleoni háborúk, illetve a 18. század elejének sziléziai háborús történései adják a rejtélyes identitásváltások köré koncentrált történetek keretét.²⁷

Emlékezés és individuális múltrekonstrukció

1933-ban jelent meg *St. Petri-Schnee* (Szent Péter hava) címmel Perutz ama regénye, amelyben az emlékezés folyamata maga alkotja az elbeszélte történetet: a regény sajátosan vegyíti a kortárs környezetet történelmi tematikával, s az individuális identitásválság artikulálásával mintegy szimbolikusan előrevetítve mutatja fel korának aktuális társadalmi veszélyeit (nem véletlen, hogy a hitleri hatalomátvétel után a zsidó származású szerző műve alig talált visszhangra, a Deutsche Bücherei nem vehette katalógusába, s korábbi műveinek újrakiadása is hamarosan lehetetlenné vált²⁸).

A *Szent Péter hava* című regény elbeszélte világa látszólag egyszerű, ugyanakkor azonban két ellentétes szegmensről, kettős történetről van szó: az elbeszélte világ két különböző eseménysorra épül, amelynek szereplői részben azonosak, részben az én-elbeszélő szubjektív érzékelése azonosít (hat)ja őket egymással. A regény történetének fő vonala röviden annyiból áll, hogy a fiatal orvos, Georg Friedrich Amberg egy osnabrücker kórházban tér magához öntudatlan állapotából, s miközben azon igyekezik, hogy kiderítse, hogyan került oda és mióta van ott, valamint hogy valójában mi történt vele az odakerülése előtti időben, lassan rendbe jön, s orvosai egyetértésével végül elhagyhatja a kórházat. Ez a kerettörténet egyúttal szorosán összefonódik az emlékezésben megidézett történetváltozatokkal, s bármelyikük valóságához adalékul szolgál, az ambivalencia fenntartásával lehetetlenné téve a történetváltozatok közötti egyértelmű választást.

Az ambivalencia a történet narratív konstrukciójából következik: Amberg mint én-elbeszélő önnön emlékezésfolyamatát beszéli el, amelynek szubjektív perspektiválása, bizonytalan pontjai és önértelmező alternatívái saját történetének két változata körül forognak. A felébredés időpontja ugyan pontosan adott (1932. már-

²⁵ Vö. Jean-Pierre CHASSAGNE, *L'ironie du récit dans „La Troisième Balle” de Leo Perutz*, *Chroniques allemandes*, 5(1996), 63–75, itt: 68.

²⁶ A két regény a két világháború között magyar fordításban is megjelent: a *Bolibár márk* 1928-ban Molnár Antaléban, *A svéd lovas* pedig Benedek Marcelléban 1938-ban. A második világháború után nem adtak ki Perutz-művet Magyarországon.

²⁷ Ezáltal Perutz „a[z első világ]háború politikai és egyúttal pszichológiai katasztrófáját dolgozza fel analitikus hatású irodalmiasítással”, vö. Bettina HEYL, *i. m.*, 211.

²⁸ Vö. Hans-Harald MÜLLER–Brita ECKERT, *Leo Perutz 1882–1957, i. m.*, 215 sk.

cius 2.), de a két verzió az ehhez viszonyított időtartamban és térben is alapvetően eltér egymástól: az egyik szerint, amint azt az orvosai állítják, az osnabrücki pályaudvar előtti balesetben szerzett fejsérülése, izomszakadásai és zúzódásai miatt került kórházba magához térése előtt több héttel:

„De hát emlékezzen csak!” folytatta [az osztályos orvos]. „Pontosan öt héttel ezelőtt két óra körül itt állt Osnabrückben a pályaudvar előtti téren a legnagyobb forgalomban, és mint akit megbabonáztak, nézett maga elé. A közlekedési rendőr Önre rivallt, a sofőrök Önre üvöltöttek, de Ön nem hallott semmit, meg sem mozdult” [...] „Nem ért el a pályaudvarig. Egyenesen aláfutott egy autónak és az feldöntötte. Koponyaalapi törés, agyi vérömleny – így hozták be ide. Nem jól állt a szénája, másként is végződhetett volna. Most túl van a veszélyen.”²⁹

Amberg viszont ragaszkodik a másik verzióhoz, miszerint eljutott leendő állomáshelyére, a veszfáliai Morwede helységbe, ahol körorvosként szándékozott dolgozni, s el is töltött ott néhány hetet, összetalálkozott reménytelen szerelme tárgyával, az orvosi tanulmányai helyszínén, Berlinben szem elől veszített Bibichével, aki itt (korábbi magatartásával ellentétben, amikor tudomást sem vett róla) viszonzta érzelmeit, végül pedig Malchin báró különös múltidéző kísérletének áldozata lett:

Nem mondhatta komolyan, örültséget beszélt. Felszálltam a vonatra, elolvastam két újságot és egy képes magazint, azután elaludtam. Amikor a vonat megállt Münsterben, felébredtem, és a peronon vettem magamnak cigarettát. Öt óra-kor, amikor sötétedni kezdett, megérkeztem Rhedába, onnan pedig szánkóval utaztam tovább. (PS, 16.)

Ebben a változatban a sérülések eredete is egészen más, hiszen Amberg saját állítása szerint a Morwedében történt viharos események kimeneteleként szerzett lött sebe, valamint a fejére mért ütés miatt kerülhetett a kórházba, nem öt héttel, hanem öt nappal a felébredése előtt:

„Izomszakadás, zúzódások?” kiáltottam fel. „De hát ez bolondság. A sérülést a karomon revolverlövés okozta, a vállamon pedig késszúrás. Ezt még egy laikus is láthatja” [...] „A fejsérülésem pedig egy tompa tárggyal rámért ütéstől ered. Egy cséphadaró csapásától.” (PS, 15 sk.)

A két ellentmondó történetyszál mindvégig fennmarad, mivel az én-elbeszélői elhallgatás/elfojtás miatt (Amberg nem nézi meg sérüléseit, nem távolítja el a kötést,

²⁹ Leo PERUTZ, *St. Petri-Schnee*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2005, 15 sk. A továbbiakban a PS jelzéssel és a megfelelő oldalszámmal a szövegben adom meg az idézet helyét. (A magyar szövegrészek az én fordításaim – O. M.)

mint aki nem akar tisztán látni) mindvégig nem derül ki, milyen sérülései vannak, s éppen emiatt az elbeszélte történetet „lehetetlen egyetlen síkon olvasni”³⁰ és értelmezni. Az emlékezés az én-elbeszélő önnön identitásának keresése is, amelynek érdekében saját emlékezetét igyekszik helyreállítani, hiszen „az »identitás« Perutznál mindig az »emlékezés« függvénye. Az »emlékezés« azonban nem a szubjektív/objektív történet problémátlan felidézése és reprodukálása, hanem (utólagos) elbeszélése, s mint ilyen, mindig konstrukció (még ha re-konstrukciónak látszik is vagy annak adja ki magát)”.³¹ Amberg kísérlete, hogy összefüggő történetté alakítsa az emlékezetfoszlányokat, az elbeszélés aktusa maga: „Az »emlékezés«, illetve az »elbeszélés« értelmező aktus, amely a koherens értelem előállítására irányul, s Perutz ekként tematizálja folytonosan és az elbeszélés minden síkján, amennyiben bizonyos feltételeknek eleget tevő és sajátos szükségszerűségeknek engedelmeskedő értelmező folyamatként jeleníti meg.”³²

Az elbeszélte világ kezdő állapotában az én teljes személytelenségével és időn kívüliségével, alapvető meghatározatlanságával szembesít:

Amikor az éjszaka elengedett, névtelen valami voltam, személytelen lény, aki nem ismerte a „múlt” és a „jelen” fogalmát. Ott feküdtem, talán hosszú órákon át, talán csak a másodperc töredékéig, valamifajta merevségben, ez aztán olyan állapotba ment át, amelyet most már nem tudok leírni. Ha árnyékszerű, teljes meghatározatlansággal párosult éntudatnak nevezem, akkor csupán nem kielégítően adtam vissza különös és sajátos mivoltát. Könnyű volna azt mondani: a semmiben lebegtem, de ezek a szavak semmit sem jelentenek. Csak annyit tudtam, hogy valami létezett, de hogy ez a „valami” én voltam, azt nem tudtam. (PS, 7.)

Az emlékezés és vele együtt az elbeszélés ekképpen az éntudat és az időtudat helyreállítására fókuszál,³³ az emlékek, amelyek „felbukkantak, aztán ismét szétfoszlottak” (PS, 7), először pillanatfelvételek, töredékek (a később rekonstruálódó történet „cserépdarabjai”), majd eseményekké állnak össze, amelyek szabályos történetté látszanak egyesülni:

Eddig jutottam, s ekkor hirtelen rám törtek az elmúlt hetek eseményei, mégpedig elmondhatatlan erővel, a kezdetük, a lefolyásuk, a végük, minden ugyanabban a pillanatban, akárcsak egy összeomló ház gerendái és kövei hullottak rám. (PS, 8.)

³⁰ Stephan BERG, *i. m.*, 153.

³¹ Jan Christoph MEISTER, *Das paralogische Lesen von Identität – Leo Perutz’ Roman „Die dritte Kugel”*, *Modern Austrian Literature*, 22(1989): 1, 71–91, itt: 73.

³² *I. m.*

³³ A regény kezdete értelmezhető intertextuális utalásként *Az eltűnt idő nyomábanra* mint „Marcel Proust regényének játékos megfordítása”, ennek elemzéséhez vö. Geoffrey WINTHROP-YOUNG, *Ansichten der Traumverwertungsgesellschaft: Literarische und kulturelle Aspekte der Massendroge in Otto Soykas „Die Traumpeitsche” und Leo Perutz’ „Sankt Petri-Schnee”*, *Modern Austrian Literature*, 35(2002): 3–4, 53–77, itt: 60.

Az emlékek a „kezdet, közép és vég” felidézésével szabályszerű narratív szerkezetbe rendeződnek, az én-elbeszélő harca az emlékezésért egyúttal a történetmondásért, az általa megalkotott történet elmondásáért vívott küzdelemmé válik. A történetmondás valójában kétszer veszi kezdetét, először a „névtelen valami” elbeszélő hangja, majd az öntudatlan állapotból tudatára ébredő Amberg szólal meg:

Amikor másodszor felébredtem, világos nappal volt. Ezúttal minden átmenet nélkül és rögtön visszanyertem teljes öntudatomat. Láttam, hogy egy kórházi szobában vagyok, barátságos, jól berendezett teremben, amely nyilvánvalóan fizető vagy más okból előnyben részesített páciensek számára volt fenntartva. [...] Most mindenre vissza tudtam emlékezni. Az események, amelyek miatt idekerültem, tisztán és jól körülhatároltan állottak előttem, de most más arcuk volt. (PS, 9.)

Az én-/öntudatnélküliség és a világos én-/öntudat kettőssége a történet alaptémáit (éntudat és énvésztes) vezeti be, amelyek mintegy egymás tükröződéseként állnak szemben egymással, amint Amberg is szembenéz önnön tükröképével, amely akár valaki más is lehetne:³⁴

„névtelen valami”	↔	„én”
„ájulás”	↔	„teljes öntudat”
„kísérteties, óriási és ijesztő” [emberek és dolgok]	↔	„emberi léptékű” [lények]
„egy másik világból”	↔	„e világ teremtményei”

A két eltérő történet (baleset a pályaudvar előtt vs. sebesülés a morwedei zavarásban) narratív párhuzamok, ellentétek és tükrözések sorozatára épül, amelyek egymástól részben független, részben egyes mozzanatok (például a mindkét világszegmensben érezhető „enyhe kloroformszag”) révén mégis összekapcsolható, de az én-elbeszélő hallucinatív emlékezőfolyamának produktumaként is értelmezhető világszegmensekként foghatók fel, amennyiben az egyik történet bizonyos elemei, elsősorban egyes szereplők vagy ezek egyes tulajdonságai a másikban másként vagy más perspektívában, mintegy hasonmás alakban jelennek meg: az ápolónő egy morwedei idős nőre hasonlít, az Amberg szobájába be-belépő ápoló a morwedei (nyilvánvalóan orosz emigráns) Praxatin herceg, a berlini Bibiche tudomást sem vesz Ambergről, a morwedei viszonozza szerelmét (egyúttal a két történetnél legerősebb összekötőjeként is funkcionál), a pályaudvar az egyik változatban a baleset helyszíné, a másikban onnan indul az utazás. Az elbeszélő világ ellentétes szegmensei ugyanakkor minduntalan át is mennek egymásba, s az átváltások pszichológiai vagy érzékelésbeli hasadások mentén jönnek létre:

³⁴ „Azt hiszem, valami rejtélyes tükrözés folytán saját magamat láttam, amint ott feküdtem. [...] De az is lehet, hogy egy idegen embert láttam [...]” (PS, 9).

Ebben a pillanatban hirtelen a „dèjà vu” érzése tört rám, az az érzés, mintha már mindezt – az ágyat, a betegszobát, az ápolónőt – megéltem volna. Természetesen ez is csalóka volt, de az a valóság, amely e mögött az érzés mögött volt, sem volt kevésbé különös. A vesztfáliai faluban, ahol orvos voltam, erre most emlékeztem vissza, többször is második arcom volt, egyes pillanatokban jövőbe látón előre éreztem azt az állapotot, amelyben most voltam. (PS, 10.)

Az én-elbeszélő ugyan azon igyekszik, hogy az ellentétes világszegmensek közötti átmeneteket is a saját változata szerint értelmezze, például azáltal, hogy a „harci” sérülések előképeként, előérzeteként fogja fel sajátos észlelését:

Hallottam a báró hangját, minden egyes szavát hallottam, de közben olybá tűnt, mintha nem lennék többé ott, hanem valahol egy kórházi ágyon feküdnék, egészen világosan ez volt az érzésem [...]. Úgy látszik, hogy akkor először vizionáltam azt az állapotot, amellyel ez az egész kaland végződött számomra. (PS, 62.)

Hasonló átmenetek sora járul hozzá ahhoz, hogy a kettős történet mindvégig fennmarad, s – bár Amberg a maga számára inkább a morwedei tartózkodást és az ottani „kalandot” és vele az álma beteljesülését fogadja el, hiszen „[a]mit ál-munkban birtokolunk, ellenségek egész sora sem veheti el tőlünk”, bár ironikus fordulattal az is igaz, „[c]sak az ébredés [veheti el]” (PS, 74) – a végén, korábbi taktikáját, az ellentmondások tudomásul nem vételét is folytatva,³⁵ jelképesen hátat fordít mindannak, amit átélt, lett légyen az bármelyik változat is:

Keresztülmentem az udvaron. Bibiche az ablakban állt és utánam nézett, tudtam én – anélkül is tudtam, hogy odanéztem volna, éreztem a tekintetét.

Lassan mentem. [...] Lángos volt a levegő, úgy tűnt, mintha még ma tavasz akart volna lenni. (PS, 189.)

Az elbeszélő, mintegy fordított Orpheuszként, nem néz vissza, s ezáltal hagyja nyitva a maga (s az olvasó) számára a saját álmoképeit.³⁶

³⁵ Amberg „amellett dönt, hogy a lehetséges ellentmondásokat megemlíti ugyan, de nem vesz tudomást róluk”, vö. Ulrich BARON, *Was geschah, als gar nichts geschah? Zur Rekonstruktion und Konstruktion von Wirklichkeit in Leo Perutz' Roman „Sankt Petri Schnee”*, in *Leo Perutz' Romane. Von der Struktur zur Bedeutung*, i. m., 95–106, itt: 104.

³⁶ Az Orpheusz-utalást említi Winthrop-Young is, aki megjegyzi, Perutz ily módon „az öröme és a realitáselv között Freudon iskolázottan hoz létre diplomatikus kiegyezést, amely kedvező körülmények között mindkettőt érvényesülni hagyja”, vö. Geoffrey WINTHROP-YOUNG, i. m., 59.

Kollektív emlékezet – „megkövült történelem”

Amberg egyéni történetének rekonstrukciós kísérletei egy másik, „történelmi” kísérletben tükröződnek vissza: a Morwedében megélt vagy álmodott/vizionált kaland egy történelmi kísérlet része, amelyben Amberg inkább a megfigyelő és szemlélő szerepét tölti be, s csak egyéni élete érdekében hajlandó közbeavatkozni (Bibiche védelmében, így szerezve be – állítólagos – lőtt sérülését). Az emlékezetbe visszahozás mozzanata a privát síkról a kollektívra megy át, mintegy a kollektív emlékezet elsüllyedt elemeinek újraaktiválásával: Morwede „ura”, Malchin báró azt akarja ugyanis elérni, hogy saját korában újraéledjen az istenhit és ezzel együtt visszatérjen a Staufer-dinasztia uralma, vagyis visszaálljon egy korábbi történelmi állapot, mert ezáltal véli orvosolhatónak a jelen problémáit. A mesterségesen archaikus állapotban tartott morwedei világ³⁷ az a kísérleti terep, ahol a visszatérés is mesterséges úton lenne megvalósítható: a hit nem Isten műve, hanem a kémiaié, ugyanis egy bizonyos vegyi anyag hatására éledne újra az emberekben:

Az, amit vallásos áhítatnak vagy a hit eksztázisának nevezünk [...] egyéni vagy tömegjelenségként szinte mindig egy kábítószer által kiváltott izgalmi állapot klinikai képét nyújtja. [...] Ha végigkövetjük a hit több évezredes történetét – (PS, 115.)

A vallásos hit visszahozatalának eszköze, amint azt Malchin báró és az alkalmazásában álló Bibiche kémiai kísérletei kiderítik, egy több néven is ismert gabonagomba, a Szent Péter hava vagy anyarozs vagy üszöggomba hatóanyaga (ez később LSD-ként vált ismertté³⁸), amely képes kiváltani azt az állapotot, valójában tömegpszichózist, amely feltételezésük szerint az istenhit helyreállításához szükséges. Bibiche egyéni indíttatása mintegy a tudós elfordulása a kizárólagos racionalitástól és individuális tragédiájától:

Be kellett vennem [a szert]. Nem vagyok valami boldog ember, tudod, talán azért nem vagyok az, mert elveszítettem a hitemet. És szeretném, ha egyszer újra úgy tudnék imádkozni, ahogyan gyermekként imádkoztam. [...] szeretném visszakapni a gyermeki hitemet [...] (PS, 157.)

³⁷ A technikai haladás korabeli állapotától eltérően Morwedében archaikus színvonalon áll az élet: „Hol a csudában létezik manapság még cséphadaró? Hiszen vidéken mindenütt gépekkel dolgoznak”, veti ellen az orvos, mire Amberg leszögezi: „Ott, ahol öt nappal ezelőttig voltam, még van cséphadaró”, ugyanis „Malchin báró birtokán nem voltak gépek, a gabonát ott úgy vetették, aratták és csépelelték, mint száz évvel ezelőtt” (PS, 16).

³⁸ Az LSD-t 1938-ban állította elő anyarozsból Albert Hofmann, majd később a hatását is ő írta le. Hofmann korábbi, a 20. század elején végzett kísérletekre támaszkodott, de az anyarozs hatása már az ókorban is ismert volt, járványos jelenségnek tartották (hallucinogén jelenségei miatt „ignis sacer” névvel is illették).

Malchin báró viszont a tudományt szociális és kulturális jelenségek magyarázatára és egyúttal befolyásolására akarja felhasználni, és egyszerű, racionálisnak tűnő magyarázatot ad az istenhit eltűnésének kérdésére:

Igen, azok a vizsgálatok, amelyeket az asszisztensemmel elvégeztem, azt eredményezték, hogy a parazita semmit sem veszített virulenciájából. De a gabona [...] ma összehasonlíthatatlanul nagyobb ellenállást tanúsít a parazita ellen, mint akár csak száz évvel ezelőtt is. [...] Szent Péter hava más, vadon élő növényfajtákra húzódtott vissza, amelyek jobb életkörülményeket jelentenek neki, és látja, doktor, ez a válasz arra a kérdésre, miért tűnik el az istenhit a világból. (PS, 125.)

A báró tömegméretekben és történelmi léptékben gondolkodik: arra törekszik, hogy az istenhit tömegekben való újraélesztésével, valamint a középkori Stauferdinasztia visszahozatalával olyan nagyszabású kísérletet hajtson végre, amely – bár modern kémiai kutatásokat implikál – egy korábbi történelmi állapot uralmi szándékokat szolgáló visszahozatalát célozza, miáltal a racionalitást az irracionalitás szolgálatába állítja, amint azt a lelkész intő szavai sugallják: „Őn a Molochot idézi fel. Csak éppen tudtán kívül” (PS, 129).³⁹

Az istenhit és a Stauferdinasztia helyreállítása, vagyis egy korábbi történelmi korszakhoz való visszatérés a szövegvilág ama mozzanata, amely vezérmotívum-szerűen végigkíséri Amberg mindkét világszegmensbeli emlékezetét: gyermekkori emlékképei apja történészi stúdiumaihoz kötik, s maga is élénken érdeklődött a középkor története iránt, bár praktikus okokból orvos lett. Malchin báró már az apjánál felbukkant, ily módon szintén gyerekkori emlékekhez kötődik, az osnabrücki másfél órás várakozás alatt pedig egy régiségbolt kirakatában megpillant egy könyvet, amelynek a címe a morwedei eseményekre utal előre, valamint észrevesz egy márvány domborművet, amely lenyűgözi, s később többször is felbukkan:

Nyilvánvalóan egy középkori műalkotás másolata volt és egy férfifejet ábrázolt, egy merész, szinte vad és mégis magasztos vonású fejet. A szája sarka azt a fajta megkövült túlvilágias mosolyt mutatta, mint amilyen gótikus képeken található. De tudtam, hogy ezt a túlságosan hosszúkás, szenvedélyektől barázdált arcot a hatalmas, de nemesen megformált homlokával nem először látom. Valahol találkoztam már vele, talán egy könyvben vagy egy régi gemmán, de nem tudtam rájönni, kinek az arca volt, és minél tovább töprengtem rajta, annál nyugtalanabb lettem. Tudtam, hogy ezek az elképesztő vonások nem hagynak nyugtot, hogy az álmaimba is követni fognak. (PS, 25.)

³⁹ Ezt emeli ki Winthrop-Young is: „Malchin sajátos dialektikája abban a feltevésben rejlik, hogy éppen az a tudomány, amely eltüntette az istenhitet, ismét elővarázsolja azt. [...] Az eredmény pedig [...] a legrégebb természet keresztezése a legújabb tudománnyal”. (Geoffrey WINTHROP-YOUNG, *i. m.*, 67.)

A márvány dombormű motívuma a szövegvilág alapvető elemévé válik, amely összekapcsolja a két világszegmenst, s az álmodok említésével előreutal a morwedei világszegmens eseményeire, a történelem és a múlt kezelésének problémáját állítja középpontba. A márványrelief mintegy a megkövült múlt jelképe, amely Malchin báró kissé fantasztikusnak tűnő kísérleteiben elevenedik meg: a báró úgy véli, hogy az általa nevelt Federico, akinek vonásai a márványba vésett arcéival egyeznek, II. Frigyes egyenes leszármazottja, aki sok évszázad múltával hivatott a német történelem menetének visszafordítására (a báró értelmezésében: helyreállítására):

Az ott a Kyffhäuser, ott él és vár a titkos császár. Én készítem elő az útját. És egy napon én mondom a világnak azokat a szavakat, amelyeket Manfred szaracén szolgája kiáltott oda a lázadó Viterbo város polgárainak: „Nyissátok ki a kapukat! Nyissátok meg a szíveteket! Nézzétek, uratok, a császár fia, megérkezett!” [...] Ott találja a kerti pavilonban, ott dolgozik. Ilyenkor rendszerint franciaórája van. (PS, 99.)

Malchin meggyőződése, miszerint „[h]a Németországnak, ha Európának még van jövője, az az Isten kegyelméből létező császársághoz, a Német-római Császárság visszatértehez kapcsolódik” (PS, 94), Amberg szkeptikus felfogásába ütközik: „Ön a Szent Német-római Császárság helyreállításáról álmodik? Nem volt-e az évszázadokon át a világ nevetségének tárgya?” (PS, 95), a lelkész pedig egyenesen elítéli a történelem visszaforgatását, és figyelmeztet: „Azt hiszi, hogy Istent hívja, de a Moloch érkezik meg” (PS, 167). A kísérlet valóban félresikerül: a drog hatására a tömeg másként viselkedik, istenhit és ájtatosság helyett felforgatás, anarchia lesz úrrá, „nem Mária-énekeket, hanem az Internacionálét” (PS, 166) éneklük, és elsöprik a kísérletezőket.

Az álomjelleg miatt a morwedei történetek fikcióbeli státusza ambivalens marad, hiszen akár Amberg képzeletének szülöttei is lehetnek. A fikcióbeli álom és realitás ambivalenciáját éppen a történelmi szál egyes elemei tartják fenn: a régiségbolt kirakatában látott könyv és a márvány dombormű egyaránt összekapcsolja Amberg valóban megélt előéletét (historikus apja és a saját érdeklődését a középkor iránt) az akár hallucinált, akár megélt morwedei eseményekkel: a könyv és a dombormű az a mozzanat, amely részben a fikciós történet idejében, részben a történelmi időben – az egyén számára kiismerhetetlenül, s ezzel a privát és történelmi idő akcidentalitását sugallva – egyaránt előre és hátra is mutat:

Milyen ismeretlen erő vezérelt akkor engem, hogy elfelejtettem, amit kerestem; és hogy az óváros kanyargós utcáin mentem végig, mintha még mindig határozott cél lebegett volna a szemem előtt? [...] átszeltem a teret, felmentem egy lépcsőn, befordultam egy mellékutcába, és aztán megálltam egy régiségbolt előtt. Azt hittem, hogy egy kirakatot látok, és nem tudtam, hogy a jövőbe pillantottam. De hogy egy ismeretlen akarat akkor miért engedett a jövőbe látni, arra ma sem tudok magyarázatot adni. (PS, 24.)

Ezáltal Amberg (akinek egyik keresztnéve szintén Friedrich⁴⁰ és maga is rendelkezik némi természettudományos kísérleti háttérrel⁴¹) személyében és emlékezéstörténetében egyesül privát és „nagy” történelem, ugyanakkor e kettő találkozásában a történelmi rekonstrukció bizonyul kevésbé sikeresnek, mivel Amberg – igaz, némi elfojtással – hátat fordít a bizonytalanságnak és kilép a történetből, a kollektív experimentum ellenben katasztrófába torkollik.

A két történetyszál mintegy egymás tükörképe, sőt másolata is, amint a II. Frigyeset ábrázoló márvány dombormű is egy eredeti másolata csupán, Federico pedig a nagy űs (feltételezett) leszármazottjaként annak tükörképe, azaz másolata kellene hogy legyen: a történet és a történelem végső soron másolatok sorozata, s benne ezáltal a „dèjà vu” mozzanata válik uralkodóvá. A másolás, az utánzás mint rekonstrukció azonban semmilyen síkon sem valósítható meg; a két történetyszál privát elemeinek ellentmondásai csak radikális hátat fordítással oldhatók fel (de nem meg), a kollektív történelem ismétlése viszont önnön ellentétébe fordul. Amint Amberg fordított Orpheusz,⁴² úgy fordul át a múlt reprodukálásának, újjáélesztésének kísérlete önnön ellentétébe, az istenhit újjászületése anarchiába és romboló felkelésbe, a Mária-énekek helyére az Internacionálé lép, a hit nem Isten műve, hanem kémiai úton előállított mesterséges hatás (drog, LSD) lesz: a visszatérés, ismétlés történelmi léptékben illuzórikusnak bizonyul, hiszen a múlt „belenyúlik a jövőbe, és ily módon az örök visszatérés kísértetének bizonyul”.⁴³

A *Szent Péter hava* egyúttal intertextuális utalással összekapcsolható Achim von Arnim *Die Kronenwächter* (A koronaőrök) című (befejezetlen) történelmi regényével, amelyben a romantikus történelemfelfogás egyik mozzanata, a történelmi idők egymásra vetítése révén szintén a múlt újraélesztése, a Stauferek hatalmának visszaállítására áll a középpontban. Perutz regénye ezáltal a romantikus regény- és történelemszemlélet ironikus folytatása, illetve megfordítása lesz: az Arnim-regény Bertholdjának „két élete” mintegy Amberg két történetében köszön vissza. Tágabb értelemben rokonítható a *Szent Péter havában* kirajzolódó múltszemlélet, a körforgásszerű visszatérés gondolata egyes korai romantikus nézetekkel is, elsősorban talán a Novalis-féle középkori kereszténységképpel és az ahhoz való visszatérés vágyképpel, amely a kereszténységet teszi meg az újjászületés eszközének, melynek

⁴⁰ „Ich heiße Georg Friedrich Amberg und bin Doktor der Medizin” (PS, 18) – mintegy ironikus kitekintésként, privát ellenpólusként a „történelmi” II. Frigyes és Federico között.

⁴¹ Amberg a berlini Bakteriológiai Intézetben dolgozott Bibichével együtt (vö. PS, 30 skk.).

⁴² Bibiche ugyan nem Eurüdiké, de görög származású, és eredeti neve – Kallisto Tsanaris – egyik fele mitológiai reminiscenciákat ébreszt (Kallisto Artemisz nimfáinak egyike volt, akit Zeusz csábított el).

⁴³ Stephan BERG, *i. m.*, 161.

újra élettelinek és hatékonyak kell lennie, és ismét látható egyházat kell alkotnia az országhatárookra való tekintet nélkül, amely minden a földöntúlira szomjazó lelket magába olvaszt, és boldogan lesz a régi és az új világ közvetítője.⁴⁴

Ebben a szemléletben a „rég és az új világ” egyesül, összeér, s itt nem a konkrét történeti tényyszerűség áll előtérben, hanem a történelem egyfajta mitikus-poétikus szemlélete, amely az adott gondolati konstrukcióhoz illiesztő ábrázolásmódját,⁴⁵ egyúttal azonban „jelentős hozzájárulás a korai romantika idealizáló középkorképének megszületéséhez”⁴⁶ is.

A korai romantika múltrekonstrukciója, amely esztétikai programjellegén túlmenően (és a korai szakaszon túljutva egyre inkább) sajátos ideológiai célokat is szolgálhatott, s amelynek kétségessége Arnim művében is láthatóvá válik (részben a mű befejezhetetlensége, részben a fiktív alakok sikertelensége révén), a 20. századi múltviziók illuzórikus mivoltának intertextuális előképeként is funkcionál: Perutz regényében a korabeli realitásban körvonalazódó kockázatos múltidézés a fikcióban az álom vagy vízió virtualitását ölti magára, és felmutatja a mesterséges történelemrekonstrukció illuzórikusságát és veszélyeit.

Történelem, fantasztikum, metafora

A regény sajátos ismétlésszerkezete a párhuzamosság és a tükrözés eljárására épül: a múlt több síkja egymásra vetítődik a motívumok és a szereplők fokozatos átvitele, más-más helyszínen, történeti síkon való szerepeltetése révén és az emlékezés/álom elbizonytalanító perspektívájába integrálva. Amberg gyerekkora „intonálja” a történeti témát, amely a berlini években átadja a helyét a természettudományos elkötelezettségnek, majd Morwedében egyesül a történelmi és a tudományos mozzanat – mindezek közvetítője pedig az osnabrücki régiségbolt kirakata a könyvvel és a márvány domborművel, amely kapcsolatba hozza a gyerekkori emlékeket (történelem, középkor, az apa és Malchin alakja) a későbbi eseményekkel/vízióval és összeolvasztja a múltat a jövővel, az emlékképet az álomképpel.

A márvány dombormű mindebben a metaforikus közvetítő elem szerepét tölti be, amely „megelevenedve” elbeszél eseménnyé transzformálódik. Perutz a

⁴⁴ NOVALIS (Friedrich von HARDENBERG), *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, Hrsg. Paul KLUCKHOHN, Richard SAMUEL, I–IV, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, III, 21968, 524.

⁴⁵ Ez a fajta történelemszemlélet természeti és egyúttal mitikus időfogalomra támaszkodik, amint azt Pikulik kiemeli; vö. Lothar PIKULIK, *Frühromantik. Epoche – Werke – Wirkung*, München, C. H. Beck, 1992, 209.

⁴⁶ Vö. Edith HÖLTENSCHMIDT, *Die Mittelalter-Rezeption der Brüder Schlegel*, Paderborn–München–Wien–Zürich, Schöningh, 2000, 41.

modern elbeszélés olyan képviselője, aki szembesül az elbeszélhetőség kérdésével, a „most egy elbeszélő, igen, egy elbeszélő kellene”⁴⁷ problémájával, de sajátos megoldást talál rá, amennyiben egyesíti a metaforikusság, a „nem tulajdonképpeni nyelvhasználat”, a nyelv ún. „nem mimitikus autonómiája”,⁴⁸ a metaforizálódás nyújtotta lehetőségeket a történetmondásra esélyt teremtő mozzanatokkal. Ily módon az elbeszélő történet egyrészt a nyelvben rejlő lehetőségek tudatos kiaknázásával metaforikus elbeszéléssé, mintegy „elbeszélő metaforává” alakul – ezt a funkciót tölti be a *Szent Péter havában* a márvány dombormű a megelevenedő történelem metaforájaként, amely köré szerveződnek a részben fantasztikus elemekkel átszótt történetiszálak. A fantasztikumnak a korai modernség német nyelvű irodalmában megélt virágkora egyúttal az elbeszélő történet tovább élésének a lehetőségét nyújtja, amennyiben a fantasztikus irodalomban az elbeszélő történet megmarad, így a fantasztikus „helyettesíteni” képes a metaforikust, vagyis „a korszak fantasztikus irodalma az »histoire« szintjén valósul meg [...]: ami a korszak nem fantasztikus irodalmában csupán nem tulajdonképpeni beszéd, s ezzel nem valóság, azt a fantasztikus szaván fogja, és valóságként jeleníti meg”.⁴⁹ Eszerint a fantasztikus irodalom az ily módon tételezett fiktív valóságának alapjaként visszahozza a „történetet”, s megkerüli ezáltal a „történet” lehetetlenségének dilemmáját.

A jelenség azonban ennél összetettebb: nemcsak a fantasztikum megy át változásokon,⁵⁰ hanem a fantasztikus és a metaforikus viszonya is sokrétűbb, nem kizárólag a „vagy-vagy”, hanem egyes esetekben az „is-is” jellemzi viszonyukat, s lehetséges, hogy a fantasztikus elbeszélő történet metaforikus elemekkel kapcsolódik össze, amint az többek között Perutznál is történik.⁵¹ Ugyanakkor nála a fantasztikum nem válik átfogóvá, s bár többször is a fantasztikus irodalomhoz

⁴⁷ Rainer Maria RILKE, *Malte Laurids Brigge feljegyzései*, ford. GÖRGEY Gábor, Bp., Fekete Sas Kiadó, 1996, 194. Rilke elbeszélője a „látni tanulok” visszatérő szólásával próbálja összerendezni a látásélményeket, emlékképeket és olvasmánytöredékeket.

⁴⁸ Michael TITZMANN, *i. m.*, 51.

⁴⁹ Marianne WÜNSCH, *Wege der „Person” und ihrer „Selbstfindung” in der fantastischen Literatur nach 1900*, in Manfred PFISTER (Hrsg.), *Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjektconstitution in der Vor- und Frühmoderne*, Passau, Wissenschaftsverlag Richard Rothe, 1989, 168–179, itt: 169. A korai modernség fantasztikus irodalmának átfogó elméleti alapokra helyezett bemutatásához vö. Marianne WÜNSCH, *Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne 1890–1930*, München, Fink, 1991.

⁵⁰ Todorov elmélete szerint a 20. században nem is létezhetne, mert bizonyos kor(szak)okhoz kötött, múló jelenség, „a fantasztikus irodalom nem más, mint [...] a pozitivisták 19. századnak a rossz lelkiismerete”. Vö. Tzvetan TODOROV, *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*, ford. GELLÉRI Gábor, Bp., Napvilág, 2002, 144.

⁵¹ Jó példát szolgáltat a fantasztikus és metaforikus elemek összeolvadására Rilke *Malte Laurids Brigge feljegyzései* című regénye, és sajátos változatát képviselik Kafka elbeszélései, amelyek a fantasztikum későbbi változásainak előképei is egyben (a metafora és fantasztikum kapcsolatáról részletesebben vö. OROSZ Magdolna, *Fantasztikus metaforák – metaforikus fantasztikum*, Világosság, 47(2006): 8–9–10, 145–155.

sorolják, ez a besorolás nem teljesen egyértelmű: Perutz elbeszélésmódjának sokrétű ambivalenciái, többszörös perspektiválása alapján Lüth „ambivalensen fantasztikus elbeszélő művészetéről” beszél,⁵² más felfogás szerint viszont nem lehet egyértelműen „Perutz életművét az »irodalmi fantasztikumhoz« sorol[ni]”, legalábbis a „fantasztikus irodalom” szigorú meghatározásának értelmében nem.⁵³ Martínez szerint Perutz a fantasztikum hagyományos változatát képviseli, amely heterogén és instabil elbeszélte világokat hoz létre, egyúttal viszont el is tér a korabeli fantasztikus szerzők (így Kubin vagy Meyrink) okkultista fantasztikumértelmezésétől, mivel a fantasztikus elemeket mindig ironizálja, játékosan használja az elbeszélést magát tematizáló módon,⁵⁴ ezáltal különféle narratív technikai eljárásokkal éri el a fantasztikum alapjául szolgáló ambivalens hatást.

A *Szent Péter havában* a történet egyes elemeit sűrítő metafora, a Stauferdinasztia újraeledését felmutató kép és e lehetőség narratív dekonstrukciója (a kép visszamerevítése) Perutz alapvető szkepszisét mutatja fel a történelmi víziók iránt, s ezzel nemcsak a múltbeli, hanem korabeli víziók akut veszélyeire is utal a történetírás igazságai helyett a fiktív elbeszélte világ többszörös elbizonytalanításával, a „[k]inek van igazsága? A költőnek vagy a történetírónak?”⁵⁵ dilemmájában az irodalom e sajátosan megalkotott metaforikus értelmezése mellett téve le a voksát.

⁵² Vö. Reinhard LÜTH, *i. m.*, 49.

⁵³ Hans-Harald MÜLLER, *Leo Perutz*, München, Beck, 1992, 99.

⁵⁴ Matías MARTÍNEZ, *i. m.*, 125.

⁵⁵ Leo PERUTZ, *Um 1750*, in UÖ, *Mainacht in Wien. Romanfragmente, kleine Erzählprosa, Feuilletons*, Wien, Paul Zsolnay Verlag, 1996, 200.

BÉNYEI TAMÁS

Kettős látás: a képiség viszontagságai
Oscar Wilde *Dorian Gray arcképe* című regényében

Oscar Wilde egyetlen regénye különös hibrid, amelyben számos műfaj diszkurzusa keveredik egymással: alapvetően a *novel of manners* (etikettregény) esztétizáló változata vegyül össze egy gótikus rémtörténettel (Dorian és a kép viszonyának dinamikája önmagában tekintve leginkább egy Poe-novella világát idézi, konkrétan *Az ovális arckép* címűét), és ehhez csatlakozik még Jack Vane bosszúállási kísérletének melodramatikus története.¹ A végeredmény olyan szöveg, amely nyilvánvaló parabolikus és allegorizáló tendenciát mutat, azt viszont már igen nehéz eldönteni, hogy voltaképpen mit is allegorizál. Ennek nemcsak a műfajok keveredése az oka, hanem az is, hogy az allegorizáló impulzus mintegy szétnyílik, szétszalazódik, és a központi szituáció (Dorian Gray és az arckép viszonya) allegorizálása annyiféle irányba indul el, hogy a különböző irányok végül egymást gyengítik és ássák alá. Létezik egy nyilvánvaló erkölcsi példázatszerűség, a bűnökért, illetve általában bármiféle rendkívüli tulajdonságért járó elkerülhetetlen bűnhődés története (ezt a narratívát Basil Hallward profetikus megjegyzése indítja el még a legelső jelenetben); ezenkívül azonban a szöveg, másféle allegorikus irányokba is mutatva, sokféle hagyományba írja bele magát, például úgy, hogy a gótikus és az esztétizáló-dekadens diszkurzusok nyugtalanító keveredését nyílt mitológiai párhuzamokkal teszi még széttartóbbá: az allegorikus narratívába beleírja még az önmagában is allegorizálásra szoruló Pygmalion- és Narcissus-mítoszt, az élet és művészet közötti áthágások egymást variáló két alaptörténetét. A Pygmalion-történet élet és ábrázolás kettősségét eleve a művészet kontextusában dramatizálja, míg Narcissus mítosza, amelyet Ovidius a szubjektum önmegismerésének drámájába helyez, ugyanennek a konfliktusnak inkább a lélektani mozzanatait emeli

¹ A hibridség oka részben gyakorlati: a Jack Vane-történetet és a társalgási fejezetek többségét Wilde az eredeti folyóiratközlés után, a könyv számára írta. A két változat különbsége tanulmányozható a mindkét szöveget tartalmazó Norton-féle kritikai kiadásban. Donald L. LAWLER (ed.), *The Picture of Dorian Gray: Authoritative Texts, Backgrounds, Reviews and Reactions, Criticism*, New York, Norton, 1988.

ki.² (És nem beszéltünk még a „külső allegorizáció” lehetőségeiről, például arról, hogy a kép és Dorian viszonya afféle fordított lacani tükörfázisként is olvasható.)³

A portré allegorikusságának alapvető bizonytalansága jórészt annak köszönhető, hogy a *Dorian Gray arcképe* a századvég két meghatározó – egymástól független, de több tekintetben párhuzamos – irodalmi diszkurzusába írja bele önmagát. Egyrészt gótikus rémtörténet, amely ezer szállal kötődik az angol és ír gótikus hagyományhoz. Többen felhívták rá a figyelmet (például Jeffrey Berman, Camille Paglia és Chris Baldick⁴), hogy a regény a Frankenstein-mítosz átírása és transz-

² Ovidius változatában a művészet elsősorban a szobormetaforában jelenik meg. Mindkét mítosz az angol századvég művészetének népszerű, szinte rögeszmés gyakorisággal visszatérő motívuma volt: Narcissus történetét Wilde egyik prózaversében költötte át, John Waterhouse pedig megfestette; a Pygmalion-történet számtalan változatban jelent meg, például Edward Burne-Jones kétszer is megfestett négyrészes sorozatában, amelyet a festő eredetileg William Morris elbeszélő költeményének illusztrációjaként tervezett meg.

³ A regénynek számos pszichoanalitikus olvasata létezik, amelyeknek nagy része nem mondható különösebben invenciózusnak vagy sikeresnek, amennyiben a szövegre való odafigyelés nélkül, túlságosan egyszerű sémákat helyeznek rá a regényre. Ellie Ragland-Sullivan lacani olvasata például valóban tisztán egy pszichoanalitikai probléma allegorikus megjelenítéseként értelmezi a *Dorian Grayt* (Ellie RAGLAND-SULLIVAN, *The Phenomenon of Aging in Oscar Wilde's Picture of Dorian Gray. Memory and Desire: Aging – Literature – Psychoanalysis*, ed. Kathleen WOODWARD, Murray M. SCHWARTZ, Bloomington, Indiana University Press, 1986); Jeffrey Berman részben Wilde életrajzából kiindulva afféle családi szcenárióként elemzi a főszereplők viszonyait, mindvégig tematikus szinten maradva (Jeffrey BERMAN, *The Aesthetics of Narcissism in The Picture of Dorian Gray. Narcissism and the Novel*, New York, New York University Press, 1990). A regény kritikai fogadtatástörténetének legújabb és legeseménydúsabb fejezete a kimondhatatlan és elhallgatott homoerotikus vágy rejtett megjelenéseit kutatja a szövegben (Alan SINFIELD, *The Wilde Century: Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Moment*, London, Cassell, 1994; Richard DELLAMORA, *Homosexual Scandal and Compulsory Heterosexuality in the 1890s*, in Lyn PYKETT (ed.), *Reading Fin de Siècle Fictions*, London, Longman, 1996, 80–102; Stephen ARATA, *Fictions of Loss in the Victorian Fin de Siècle*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996; Elaine SHOWALTER, *Sexual Anarchy*, London, Virago Books, 1987; Ed COHEN, *Writing Gone Wilde: Homoerotic Desire in the Closet of Representation*, in Lyn PYKETT (ed.), *Reading Fin de Siècle Fictions*, London, Longman, 1996, 103–126). Ez az értelmezési irány többnyire háttérben hagyja a korai olvasásmódot (például Jackson Holbrook: Jackson HOLBROOK, *The Eighteen Nineties*, Harmondsworth, Penguin Books, 1939 (1913), 24–25, 75–80, 124, illetve újabban David WEIR, *Decadence and the Making of Modernism*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1995), amely a regénynek a dekadenciához való viszonyát, Wilde esztétikájának jelenlétét taglalta (ezek közül kiemelkedik Camille Paglia invenciózus olvasata: Camille PAGLIA, *The Beautiful Boy as Destroyer: Wilde's The Picture of Dorian Gray. Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, Harmondsworth, Penguin Books, 1991, 512–530). A két megközelítésmód közös hátránya, hogy nem vetnek számot a kétféle kérdés és allegorikus impulzus együttes jelenlétével és az ebből eredő inkoherenca és kibillentség szövegbeli következményeivel.

⁴ Camille PAGLIA, *i. m.*; Chris BALDICK, *In Frankenstein's Shadow: Myth, Monstrosity and Nineteenth-Century Writing*, Oxford, Clarendon Press, 1987.

formálása: Dorian (és a kép) ebben az értelmezésben az alkotóját elpusztító szörnyeteg lény.⁵ A *Frankenstein* azonban nem az egyetlen és nem is feltétlenül a legfontosabb gótikus párhuzam, hiszen Wilde regénye doppelgänger-történet, amely sok ponton illeszkedik a korabeli gótikus angol próza fő témájához, az önzonos szubjektumnak a századvégen teljes gőzzel folyó megkérdőjelezéséhez. Dorian Gray gyermekkori padlásszobája, amelyben a festményt rejtegeti, s amelyben végül holtan találják, nemcsak Victor Frankenstein laboratóriumának ismétlése, de dr. Moreau-énak is, és még hangsúlyosabban dr. Jekyllének: mindkét történet azal ér véget, hogy fel kell törni egy ajtót, amely mögött egy kétértelmű holttest és egy kétértelmű ábrázolás vagy ábrázolási felszín található. Dr. Jekyll szobájában a holttest mellett a helyiségbe lépők egy számukra rejtélyes funkciójú állóükröt találnak, Dorian Gray szobájában pedig a festményt; a belépők – a túlságosan későn jövők – számára épp a holttest és a tükörkép, illetve a holttest és a képmás közötti kiszámíthatatlan, hibás dialektikájú viszony természete marad ismeretlen. Frankenstein, dr. Moreau, dr. Jekyll és Dorian Gray szobája (illetve ez utóbbi esetben Basil Hallward műterme) olyan hangsúlyozottan zárt belső tér, amelyben az identitás szilárdsága alapjaiban kérdőjeleződik meg, s amelyben olyan liminális, abjekt vagy kísérteties lények születnek, amelyeknek nem volna szabad megszületniük. A *Dr. Jekyll és a Dorian Gray* legradikálisabb belátása valójában túlmutat a doppelgänger-témán: nem az ember kettősségét és hasadtságát ismerik fel, hanem az én szilárd kontúrajait kérdőjelezi meg. Dorian Gray egyik mondata ebben a tekintetben a *Dr. Jekyll és Mr. Hyde* legradikálisabb felvetését ismétli meg: Dorian szemében „az ember milliányi étellel és milliányi érzettel rendelkező lény volt, összetett, sokformájú (multiform) lény, amely a gondolat és a szenvedély különös örökségeit hordozza magában, amelynek már a teste is a holtak szörnyűséges örökségeitől szennyezett” (149; 113–114).⁶

A különbség abban áll – és ez nagyban megkülönbözteti a *Dorian Grayt* a századvég gótikus prózájától –, hogy Wilde regényében a szörnyeteg lény alkotója (akár az arcképet, akár Dorian tekintjük szörnyetegnek) nem tudós, hanem művész, s ekként a szörnyeteg (a kép vagy maga Dorian) szörnyetagsége sem a tudomány, hanem a *művészet* kontextusában értelmezhető. Úgy is fogalmazhatunk, hogy míg a szubjektivitás válsága a *Dr. Jekyll és Mr. Hyde*-ban vagy a *Doktor Moreau szigetében* tudományos metaforákon keresztül dramatiszálódik, addig Wilde regénye

⁵ A „szörnyeteg” (*monster*) és a „szörnyszerű” (*monstrous*), mint Chris Baldick felhívja rá a figyelmet, gyakran előforduló szavak a szövegben. A regényt a gótikus hagyomány kontextusában elemzi David PUNTER, *The Literature of Terror*, London, Longman, 1996, II, 1–26 és Andrew SMITH, *Victorian Demons: Medicine, Masculinity and the Gothic at the Fin-de-Siècle*, Manchester, Manchester University Press, 2004, 166–169.

⁶ Dr. Jekyll így fogalmaz: „megkockáztatom azt a feltevést, hogy az embert végül mint különféle, egymástól elütő, független lények közösségét fogják megismerni”. Robert Louis STEVENSON, *Dr. Jekyll és Mr. Hyde különös esete*, ford. BENEDEK Marcell, in *Három klasszikus rémtörténet*, Bp., Glória, é. n., 392.

a művészet metaforáival él, hiszen a *Dorian Gray* a dekadens irodalom és művészet legfőbb témájának feldolgozása is: így illeszkedik a doppelgänger-motívum a művészet és élet viszonyáról való beszéd diszkurzusába, ahogyan a halhatatlanság (pontosabban örök fiatalság) utáni vágy is összekapcsolódik a többek között Keatstól (*Óda egy görög vázához*) és Yeatstól (*Byzantium-versek*) is ismerős témával, a műtárgy halhatatlansága iránti irigység motívumával.

A két diszkurzus keveredése, amely a regény egészére rányomja bélyegét, a térkezelésben is megmutatkozik, hiszen Dorian hermetikusan és szolipszisztikusan zárt szobájának, a végső erőszak színhelyének előképe egyértelműen Basil Hallward műterme (ha úgy tetszik, az alapító erőszak színhelye).

A műtermet megtöltötte a rózsák gazdag lehelete [odour], s ahogy a könnyű, nyári szellő meglebbent [stir] a kert fái közt, a nyitott ajtón beáramlott az orgona nehéz szaga [scent] s a rózsaszín virágos tövisbokor finomabb illata [perfume].

Lord Henry Wotton, aki szokása szerint a perzsa nyeregtáskákból készült díványon heverészett, és szokása szerint egyik cigarettát a másik után szívta, épp csak láthatta az aranyesőbokor mézédés és mézszínű virágainak megcsillanó visszfényt [gleam]; úgy rémlett, a cserje remegő gallyai alig bírják el ily nagyon lángszerű szépségük terhét; időnként arra szálló madarak látomászerű [fantastic] árnyéka suhant át a nagy ablak előtt függő hosszú, fátyolselyem függönyökön, egy pillanatra afféle japános hatást keltve, felidézve a lordban azokat a sápadt, jáspisarcú tokiói festőket, akik egy szükségszerűen mozdulatlan művészet közegén át a gyorsaság és a mozgás képzetét akarják felkelteni. A hosszúra nőtt, nyíratlan fűszálakba ütköző vagy a buján virágzó lonc poros és aranyozott tölcseire körül monoton makacssággal keringő méhek mogorva zümmögése [sullen murmur] mintha csak még nyomasztóbbá tette volna a mozdulatlanságot [stillness]. London tompa moraja [dim roar] olyan volt, mint egy távoli orgona mély burdonsípjának bűgása.⁷

A regény legelső szava a „műterem” (studio), ennek a hangsúlyozottan mester-séges (művi) helyiségnak, Jan B. Gordon kifejezésével „dekadens térnek” a megnevezése; ennek megfelelően a nyitó bekezdések (nem elhanyagolható módon már a második mondatban átvéve az esztéta-dandy perspektíváját) a regény platonizáló metaforikáját a külvilág benyomásainak derealizálásával és átesztétizálásával kapcsolják össze. A háromféle érzéki benyomás közül a legtestetlenebbek, a szagok azok, amik akadálytalanul behatolhatnak a művészet terébe, bár a szö-

⁷ A regényből vett idézetek az alábbi kiadásokból valók: Oscar WILDE, *Dorian Gray arcképe*, ford. KOSZTOLÁNYI Dezső, Bp., Filum, é. n.; Oscar WILDE, *The Picture of Dorian Gray*, Ware, Wordsworth Classics, 1992. A továbbiakban Wilde szövegére zárójelesen utalok: az első lapszám a magyar, a második az angol szövegre vonatkozik. Kosztolányi Dezső fordítását, ahol az elemzés szempontjai ezt megkínálták, módosítottam.

veg ezeket is a főként illatszerek megnevezésére használt *scent* és *perfume* főnevekkel jelöli. A látás és hallás rendjébe tartozó, jóval veszélyesebb érzéletek már csak erősen megszűrve és megszelídítve érhetik el Lord Henry kifinomult érzékeit: az aranyeső virágainak csak a csillámlását, visszfényét (*gleam*) látja, azt is csak alig, afféle impresszionista elmosódottságban.

Ettől a ponttól kezdve a külső és belső ellentéte mellett megjelenik a mozgás és a mozdulatlanság kontrasztja is, amely a későbbiekben a kép és Dorian ellentétében kulcsfontosságúvá válik. A külső mozgás, mivel veszélyesebb a műterem mozdulatlanságára, a szagokénál fokozottabb érzéki esztétizálást igényel. Ennek megfelelően a rebbenő (*fliit*) madaraknak már csak látomásszerű, platóni remiszcenciákat keltő árnyékát látjuk a Dorian arcképét később eltakaró paravánt (*screen*) és kelmét megelőlegző hosszú függönyökön. A kép itt a műterem terén belül érvényes megoldást kínál a regény központi metaforikus ellentétére, hiszen a Lord Henryben felidéződő japán képek épp a mozgás és a mozdulatlanság *esztétikai* kibékítésének példái. A méhek a mozgás motívumán keresztül a látás rendjéből átvezetnek a hallás rendjébe (megelőlegezve a műtermi nagyjelenet logikáját), de monoton zümmögésük inkább afféle álmozgás, amely a néma mozdulatlanság (*stillness*) érzetét erősíti, ahogy a nagyváros zaja is csak orgonabúgássá esztétizálva, egyhangú alapzajként nyer bebocsátást a műterembe, ahol a jelek szerint nem a művész az úr, hanem a keleti kényelemben trónoló Lord Henry, illetve a helyiség közepét szentélyszerűen elfoglaló félkész portré. A művész, Basil jelenlétéről csak harmadikként tudósít az elbeszélő hang. A műterem mozdulatlan világába ekként az élet csak művészetté finomítva hatolhat be; Basil mozdulatai szinte idegennek tűnnek a természeténél fogva mozdulatlan portré és a szintén természeténél fogva inaktív, szemlélődő Lord Henry Wotton harmóniájában (ahogy a regény későbbi részében is épp Basil az, aki a legkevésbé testesíti meg a dekadens esztéta ideáját).

Befolyások

A hangsúlyozottan műv(ész)i közegben induló történet tehát a későbbi metaforikus ellentéteknek az esztétikai téren és szférán belüli feloldásával indul, a harmonikus mozdulatlanság felidézésével, amelyet épp a művész tevékenysége lendít ki statikusságából. A kép befejezése paradox módon nem a végső harmónia és mozdulatlanság betetőzését jelenti, hanem egy olyan kiazmikus áttételsor központi eseménye, amely dinamizálja és végleg kibillentí a műterem harmóniáját.

Mindezen allegorizáló impulzusok középpontjában (ahogy a műterem középpontjában is) a kép (illetve a képet Dorianhez, valamint Basilhez fűző viszony) áll, amelyre azonban, mivel különféle, egymásnak csak nagyon kis részben megfeleltethető diszkurzusokba és narratív sémákba íródik bele, sokféle allegorikus szerep hárul. Az alapvető bizonytalanságot az a már korábban jelzett kettősség okozza, hogy a kép egyrészt műtárgy (s ekként a művészet mibenlétét, művészet és élet viszonyát firtató önreflexív, esztétikai érdekű allegorikus narratíva közép-

ponti eleme), másrészt gótikus hasonmás, amely egy főképp lélektani (és részben erkölcsi) allegória kulcsmozzanata (a lelkiismeret vagy a felettes én megtestesülése, monstruózus doppelgänger-tükörkép és időtlen műtárgy). A portré megfestésének aktuusa esztétikai, metafizikai, erkölcsi és lélektani természetű bonyodalmakhoz (áthágásokhoz és átfordulásokhoz) vezet, és a regény allegorikus bizonytalanságának köszönhetően ezek a különböző diszkurzusok (illetve áthágások) a kölcsönös bennefoglaltság és keveredés viszonyrendszereiben találják magukat.

Nyilvánvalónak tűnik például, hogy a portré *műtárgyként* kezdi létezését, majd – ahogy kilép a művészet régiójából és átkerül Dorian házába, vagyis a főszereplő belső világába – fokozatosan átalakul valami mássá (egy lélektani-erkölcsi példázat szereplőjévé). Ebben az értelmezésben a portré hátborzongató és abjekt átalakulása épp műtárgyként való létezéséből való kilépés, az anyagszerűség és anyagiság miazmás eluralkodása, a „szellemi” és esztétikai dimenzió kivonódása. Az a tény, hogy a keretet Basil Hallward készíteti (61; 46), nemcsak arra utal, hogy a festő igyekszik kereteket vonni a kép jelentése és használata köré, hanem arra is, hogy a keret révén műtárggyá akarja visszaminősíteni a portrét, pontosabban megpróbálja azt műtárgy mivoltában megtartani.

Ha azonban figyelembe vesszük az előzményeket és a gótikus végkifejlet logikáját, a kép útja korántsem ennyire egyértelmű. Az arckép létrejöttének kontextusa már kezdettől sem kizárólag esztétikai vagy művészeti, másrészt viszont az esztétikai kontextus soha nem szűnik meg teljesen, vagyis a portréval történő események „oka” (és allegorikus jelentése) mindvégig kettős. A kép eredete Basil és Dorian kapcsolatában rejlik, amely – miként az Basil Lord Henrynek előadott elbeszéléséből kiderül – korántsem csak esztétikai természetű: amikor először pillantja meg Dorian, Basil úgy reagál, mintha saját hátborzongató hasonmásával találkozna, és rögtön menekülni akar: „Furcsa rettegés [terror] kerített hatalmába. Tudtam, hogy szemtől szembe kerültem valakivel, kinek pusztá egyénisége annyira igéző [fascinating] volt, hogy ha engedek neki, lebírja egész valómat [nature], egész lelkemet, sőt egész művészetemet [art] is” (10; 9). Az élet és a művészet (nature, art) már itt veszélyesen közel kerül egymáshoz, egyetlen szintaktikai sorba illeszkedve: mintha Dorian felbukkanása, illetve Basil egész lényének szétzilálása éppen a természet és művészet közötti áthágás lehetővé válását jelentené. Azt a pillanatot, amikor végzetszerű találkozásuk mégis bekövetkezik, és ott állnak egymással szemben, Basil így idézi fel: „Egészen közel voltunk, majdnem érintettük egymást” (11; 9). Az érintkezés lehetősége a határok (festő és modell, művészet és élet közötti határok) átjárhatósága előtt nyitja meg az utat. Beszámolójában Basil mindvégig kétségbeesetten igyekszik az esztétikai diszkurzuson belül tartani a magyarázatot, és Doriannek saját művészetében játszott szerepét hangsúlyozza: „ami Antinous arca volt a kései görög szobrászatnak, valamikor az lesz énnekem Dorian Gray arca” (14; 11).⁸ A viszony azonban fogalmi és meta-

⁸ Kosztolányi fordításában Antinous helyett Antonius szerepel, ami egyrészt értelmetlen, másrészt a névben rejlik homoerotikus utalást is eltörli.

forikus módon is megragadhatatlannak bizonyul. Hallward zavaros beszámolója halmozza kapcsolatuk leírásának metaforáit, bár jobbra csak a negatív meghatározásig jut el:

Nemcsak arról van szó, hogy őt festem, őt rajzolom, őt tanulmányozom. Természetesen ezt is megtettem. De ő sokkal több nekem, mint egy modell [a model or a sitter]. Nem mondom, hogy elégedetlen vagyok azzal, amit róla festettem, vagy hogy Dorian Gray szépsége olyan, hogy a művészet ki sem tudja fejezni. Nincs semmi, amit a művészet ki ne tudna fejezni, és tudom, hogy az, amit a velem való találkozásom óta csináltam, kiváló munka, életem legjobb munkája. De az egyénisége – nem tudom, vajon érted-e, amit mondani akarok – valami különös módon merőben új művészi szemléletet, merőben új stílust sugallt. Másként látom a dolgokat, másként gondolok rájuk. Most olyan módon vagyok képes újraalkotni [recreate] az életet, amely mód azelőtt rejtve maradt előttem. „A forma álma a gondolkodás napjaiban” – ki is mondta ezt? Elfelejtettem; de Dorian Gray éppen ez volt számomra. Ennek a fiúnak a pusztán látható jelenléte [mere visible presence] – mert ő nekem alig több fiúnál, noha már túl van a huszadik évén –, a pusztán látható jelenléte – jaj, nem hiszem, hogy el tudod képzelni, mi mindent jelent ez nekem! Anélkül hogy tudná, egy új iskola vonalait határozza meg, egy olyan iskoláét, amely egyesíteni fogja magában a romantikus szellem [spirit] minden szenvedélyét s a görög szellem minden tökélyét. Lélek és test harmóniája, mily nagy dolog ez! Örültségünkben kiválasztottuk a kettőt, és kitaláltunk egy realizmust, mely közönséges [vulgar], meg egy idealizmust, mely üres [void]. Henry, ha tudnád, mit jelent nekem Dorian Gray! Emlékszel arra a tájképekre, melyért Agnew olyan óriási összeget ígért, de én mégsem tudtam tőle megválni? Életem egyik legjobb képe. És miért? Mert amíg festettem, Dorian Gray mellett ült. Valami alig érzékelhető áram [subtle influence] sugárzott át belőle énbelem, és életemben először láttam meg az erdős lapályon azt a csodálatos valamit [the wonder], amelyet folyton kerestem, de eddig soha nem találtam meg. (14–15; 11–12.)

Basil Hallward egzaltált és szaggatott monológja a közte és Dorian között létrejött viszonyt próbálja megragadni, de kísérlete elkerülhetetlenül kudarcba fullad. Miközben Dorian „látható jelenlétének” hatását hangsúlyozza (egymás után kétszer, egy a többinél is töredezetebb mondatban), kivonja a kapcsolatot a mimetikus és metaforikus művészet rendjéből. Dorian szépsége ugyanis Basil szerint nem ábrázolt vagy rekonstruált szépségként termékenyíti meg művészetét, hanem – és itt válik zavarossá és szaggatottá a vallomás – stílusként, szemléletmódként. A kapcsolat kimondhatatlanságának, megnevezhetetlenségének terhét először a művészet veszi át, amely vélt természeténél fogva mindent képes kifejezni, majd egy mindmáig azonosítatlan, meglehetősen homályos idézetfoszlány („a forma álma a gondolkodás napjaiban”). Az, hogy a Dorian által inspirált művészet lélek és test, szenvedély és tökéletesség egységét valósítja meg, nem más, mint a romantikus esztétika kliséinek újramondása, amely épp Dorian *személyes és lát-*

ható jelenlétének titkáról nem képes semmit mondani. Csak annyi tűnik bizonyosnak, hogy Dorian jelenléte nem a róla készült arcképekben hat főképp, hanem metonimikus módon befolyik Basil összes festményébe: a kulcs a *subtle influence*, az alig érzékelhető befolyás vagy átfolyás, amely a mágikus kapcsolat révén a vásonra is átkerül. Hallward így próbálja tovább magyarázni a kapcsolat természetét: „Dorian nekem egyszerűen csak művészi indíték [a motive in art]. [...] Akkor van jelen leginkább a műveimben, amikor a képe nem jelenik meg [no image of him]. Ó, ahogy mondtam, egy új modor sugallata. Bizonyos vonalak hajlásában lelem meg őt, bizonyos színek ékességében és finomságában. Ez minden.” (15; 12.)

Dorian tehát „indíték”, „sugallat”, „alig érzékelhető befolyás”, vagyis nem a műalkotások témája vagy tárgya, hanem azok sugallata, szemléletmódja. Fontos azonban, hogy a szöveg a Basil–Dorian–kép–háromszög kontextusában egyszer sem él a magától értetődő ihlet (inspiration) kifejezéssel,⁹ s ezért Dorian nem illeszthető bele a „múzsza” hagyományosan feminin kategóriájába. Wilde regénye – s ez tudatosnak tűnő döntés eredménye – következetesen a „befolyás” (influence) szót használja a tétellel bíró interszjektív és esztétikai kapcsolatok megnevezésére (maga a „befolyás” szó az, amelynek révén a két szféra közötti átfolyások létrejönnek). A szó jelenléte a Lord Henry–Dorian-kapcsolatban a legfeltűnőbb és leggyakoribb, de fontos, hogy a kifejezés a Basil–Dorian-kapcsolat jellemzésében jelenik meg először, méghozzá a művészet létrejöttének kontextusában; amikor tehát később pusztán interszjektív viszonyok jelölésére alkalmaztatik, magán viseli a művészeti kontextus nyomát.¹⁰

A regényben a dolgok és személyek közötti kapcsolatok alapvető folyamata nem a tükrözés, a metafora (vagyis valaminek valahonnan való átvitele), hanem az érintkezésen alapuló átfolyás vagy átszivárgás. Basil az egész zaklatott monológot azért mondja el, hogy megmagyarázza Lord Henrynek, hogyan kell érteni többször is elismételt kijelentését: „Túl sokat raktam bele [mármint a képbe] önmagamból” (6; 6). A *Dorian Gray* átfolyásos világában elmosódnak bizonyos határvonalak: a szubjektivitások és az ábrázolások hajlamosak átszivárogni egymásba, egybefoglaltsági viszonyokat hozva létre. Az *influence* metaforája, amely már Basil beszámolójában megjelenik („Külső befolyást sohase túrtem életemben” [„I did not want external influence in my life”, 10; 9]), a metaforikusság erózióját és beomlását indítja el: a dolgok nem egy választóvonal (parván) két oldalán léteznek, hogy aztán a metaforikus megfeleltethetőség és azonosíthatóság viszonyába kerüljenek egymással, hanem metonimikusan egymásba folynak és áramlanak. A festmény is megfertőződik ezzel a logikával: a modell és a kép közötti viszony nem

⁹ A szó csak a Sibyl Vane-történetben fordul elő, egy alacsonyabb rendű művészet kontextusában.

¹⁰ A pneumatikus vagy hidrodinamikai *influence*-metafora (a *poisson*nal együtt) a regény talán legfontosabb szava, az *animáció* és spiritualizáció metaforizálása; Lord Henry megfogalmazásában: „valakit befolyásolni azt jelenti, hogy odaadjuk neki tulajdon lelkünket” (22; 18).

valamely metafizikai határvonal két oldalán álló két entitás hasonlósága vagy azonossága, hanem belép az átáramlások és átszivárgások uralhatatlan logikájába, amely megkérdőjelezi az „eredeti” és a „modell” hierarchiáját. A kép színéváltozásának, a képen megjelenített arc fokozatos eltorzulásának az is oka lehet, hogy Wilde deklarált esztétikai nézeteinek ellenére a regényben „az élet minduntalan átfolyik a művészetbe”,¹¹ s a két szférát lehetetlen megnyugtatóan elkülöníteni. A regény az élet és művészet közötti többirányú áthágások sorozata, mely sorozat a Pygmalion-mítosz ismétlődő metamorfózisainak révén narrativizálódik (mely mítosz egyébiránt maga is a Narcissus-mítosz változataként jelenik meg).

A festmény eredetileg azért kerül ki a művészeti kontextusából, mert Basil nem akarja kiállítani; „attól tartok, hogy megmutattam benne tulajdon lelkem titkát” (9; 8). Később Doriannek így fogalmaz a festő: „ahogy dolgoztam rajta, a kép minden egyes szemcséje, rétege és színe mintha az én titkomat tárta volna fel” (122; 92). A kép tehát egyrészt Basil titkát tárja fel (amelyről a kép nélkül nem tudhatott volna sem ő, sem más), később pedig (anélkül, hogy megszűnne Basil titka lenni) Dorian titkát testesíti meg, valami olyat jelenítve meg, amit Dorian nem tudhatna nélküle (egy ismert lacani kifejezést kifogatva afféle *objet d'art supposé savoir*). Az a „valami”, amit mindketten észrevettek benne (123), amit a kép az alkotó és a modell tudtán kívül feltár, kettejük számára merőben más módon jelenik meg (Basil a megfestett arckép mögött saját háborzongató portróját látja, Dorian pedig a Lord Henry által szóban megfestett jövőbeli arcképet), de nem biztos, hogy lényegét tekintve másfajta „valamiről” van szó. A „valami” azonosságánál talán fontosabb a „valami” pusztá megjelenése, megmutatkozása, a képhez való viszonyban ismételten megmutatkozó logika, amely a szubjektivitás mibenlétére kérdez rá. „Miért egy idegenre maradt a feladat, hogy feltárja neki önmagát?” (22) – kérdezi később Dorian; a regény be- és átfolyásokon alapuló logikájában az én titka mindig csak valami – vagy valaki – külső tárgy vagy személy segítségével válik láthatóvá számunkra. Ez a logika a látás és fenomenalitás regénybeli válságának egyik legfontosabb mozzanata.

Dorian gyermekkori padlásszobájába és Dorian belső világába tehát egy olyan titok kerül be, amely nemcsak az övé, hanem Basil Hallward titka is.¹² A festménynek és modelljének későbbi viszontagságai – elsősorban az a tény, hogy a festmény végül is mind alkotójának, mind modelljének halálát követeli – arra utalnak, hogy Basil a portré elkészítésével valamiféle áthágást követett el; a szétnyíló allegorizáció abban a tekintetben viszont már nem igazít el, hogy ez az áthágás esztétikai természetű-e vagy sem. Esztétikai tekintetben mindenképpen gyanúsnak tűnik a festmény, hiszen ha Basil túl sokat tett bele önmagából az arcképbe, azzal épp azt az esztétizáló (és modernista) művészi hitvallást szegte meg, amely Wilde esztétikai írásaiban is megjelenik, és amelyet maga Basil is megfogalmaz: „a mű-

¹¹ Ellie RAGLAND-SULLIVAN, *i. m.*, 114.

¹² Amikor Hallward egy hónappal később meggondolja magát, és mégis úgy dönt, hogy kiállítja a képet, Dorian Gray már nem járul hozzá a dologhoz (119–120).

vész dolga az, hogy szép dolgokat alkosson, de tilos bármit is beléjük raknia önmagából” (16; 12). A művészet tehát a személyesség és a személyiség ellentéte, kioltása. Ha viszont így áll a dolog, az arckép nem lehetne remekmű, mert talmi esztétika („sajátos művészi bálványimádás” [15; 12]) jegyében született, áthágva a tisztán esztétikai viszonyt.¹³

Ennek azonban a fordítottja is igaz lehet, vagyis – egy ellentétes irányultságú, az elsőt keresztvező allegorikus történetben – a Basil által elkövetett bűn talán nem az élet (a személyes érzelmek) illetéktelen behatolása a tiszta esztétikum szférájába, hanem fordítva: a portréban testet öltő és halálos büntetést maga után vonó bűn egy emberi viszony esztétikai rendbe való átírása, illetve az antipygmalionikus bűn: egy másik ember (a szeretett lény) műtárggyá változtatása.¹⁴ Basil korábbi Dorian-portréi mind átesztétizált képek voltak, amelyeken Dorian szépsége nem sajátjaként, hanem antik szereplők attribútumaként jelent meg (Adonis, Narcissus, Antinous stb.). Azokon a festményeken tehát Dorian szépsége a hagyományos kódokat követve, az esztétikai szférából ismert modellek „ismétléseként” vagy ábrázolásaként értelmetlenül tűnik fel: nem a sajátja, hanem imaginárius alakok szépségének ábrázolása. Szépsége ekként „pontosan az volt, aminek a művészetnek lennie kell: öntudatlan, eszményi(tő) és távoli” (121; 92). A tökéletes portréban Basil antipygmalionikus vágya (hogy műalkotást csináljon Dorianból) az antik jelmezek és esztétikai kódok nélkül leplezetlenül jelenik meg.

Dorian, a szereplő első megjelenésekor merő külső forma, amely „nélkülözi az autentikus belsőséget. A szöveg ismételtelen olyan szavakkal írja le, amelyek a belsőség hiányát emelik ki”.¹⁵ Basil például, mint láttuk, folyamatosan esztétikai minőségek együtteseként jellemzi. Mivel Basil számára Dorian eleve műalkotásként létezik, az ábrázolás voltaképpen Doriant *mint műalkotást* jeleníti meg, és ezt a képet teszi láthatóvá Dorian számára is. „Te is tudod – mondja Doriannek –, hogy a kép a tiéd. Már azelőtt odaadtam neked, hogy létezett volna” (33; 26). A kép odaadása azonban mélységesen kétértelmű gesztus: egyrészt természetesen a kész

¹³ Basil bűne természetesen platonikus ősbűnként is értelmezhető: ábrázol egy ideált, egy tiszta eszményt.

¹⁴ A portré végzetes hatását értelmezhetjük – Dorian kiiktatásával – Basil személyes történetének kontextusában is. Amikor Basil úgy dönt, hogy modellként használja Doriant (az első oldalon az áll, hogy a kecses alakot nem megteremtette, hanem „tükrözte” [mirrored] a vásznon), több szempontból is kockázatos vállalkozásba fog. Ha Dorian valóban a saját hasonmása (pszichoanalitikus értelemben véve is), akkor most éppenséggel azt ábrázolja a vásznon, ami szubjektummá válásakor törvényszerűen kimaradt belőle, mármint Basilból. Erre utal az is, hogy amikor a legelső jelenetben Basil ránéz saját művére, először gyönyörteljes mosoly (smile of pleasure) suhan át az arcán, de aztán „hirtelen összerezzen, és szemét behunyva végighúzza ujjait a szemhéján, mintha agyának börtönébe akarna zárni valami különös álmod, amelyből fél felébredni” (6; 5). Ugyanezt a kettős gesztust ismétli meg Dorian, amikor először nézi meg az elkészült képet (29–30; 23–24).

¹⁵ Stephen ARATA, *i. m.*, 60.

kép ajándék mivoltáról van szó, másrészt viszont arról, hogy Basil adott képet, képi megjelenést Doriannek, vagyis bizonyos értelemben Basil teremtette meg Doriant, még hozzá képként, ezáltal megfosztva őt belsőjétől, amely így nem vetülhet ki a külső képbe: nincs minnek kivetülnie. Basil tehát egyrészt Doriannek ad egy képet (rávetítve Dorian testére saját vágyát), másrészt viszont ugyanebben a tranzakcióban a fordított folyamat is lejátszódik: „Basil elveszi Doriantól a képét, majd felkínálja neki azt mint művészetet, mint szemlélésre szolgáló tárgyat”.¹⁶

Dorian Gray ekként kezdettől fogva egyszerre szereplő (saját belső étellel) és műalkotás, a vele történő dolgok egyszerre egy szereplő életének eseményei, amelyeket ekként kell olvasnunk, és egy – kétszeresen is – műalkotássá, képmássá változtatott szereplő sorsának mozzanatai: Dorian következőképpen egyszerre felelős saját sorsáért és mentesül minden felelősség alól; Basil meggyilkolása egyszerre büntett és kényszeres, tehetetlen lázadás (mint Frankenstein szörnyének lázadása).

Mivel tehát Basil és Dorian (illetve Basil és a kép) viszonya akkor is „aktív”, amikor a festmény bekerül Dorian házába, a kép (allegorikus jelentése) bizonyos mértékig mindvégig a műtermen, a művészet kontextusán belül marad; az allegorikusság kibillenését részben épp az okozza, hogy a portré mindvégig magán viseli műalkotáslételem nyomát (Basil művét), illetve Basil titkát (amely azonban nem feltétlenül esztétikai természetű, sőt valószínűbb, hogy nem az); a lélektani téma soha nem tud leválni a művészet/élet témáról, és így Basil meggyilkolása, valamint Dorian képprombolása-öngyilkossága természetesen a művészet/élet allegóriának is kulcsfontosságú pillanata.

Mindehhez járul még az átfolyások és befolyások korábban említett burjánzása, amely mind az interszjektív, mind az esztétikai viszonyokban (illetve a kettős összekeveredésében) uralkodóvá válik, s amely az ábrázolás, a reprezentáció regénybeli logikáját is kikezdi. A portré a regény kontextusában nem ábrázol (vagyis nem metaforikus), hanem – mint a fénykép – indexikus, metonimikus viszonyban van tárgyával, annak nyomát rögzíti. Dorian viszont már szereplőként is ábrázol, megjelenít. Ő már azelőtt Basil belső tartalmainak kivetülése, hogy a festmény modelljévé válik: Basil bevallja neki, hogy számára Dorian „egy láthatatlan eszmény látható megtestesülése” volt (121; 92), és a festmény elkészülte az „eredeti” Dorian feleslegessé válását is jelentheti: „Az igazi Doriannal maradok” (34; 26) – jelenti ki Hallward a metamorfózis után. Vagyis Dorian Basil számára a szó fenomenológiai értelmében véve kép, s ekként a portré egy *kép képe*. Dorian „születése” ekként a kép öntudatra ébredésének pillanataként is olvasható: a kép-gép útnak indul a világban, és önmagát embernek (eredetinek) kiadva ténykedik, pusztítást hozva mindenfelé.

¹⁶ Joyce Carol OATES, *The Picture of Dorian Gray: Wilde's Parable of the Fall*, in Donald L. LAWLER (ed.), *The Picture of Dorian Gray: Authoritative Texts, Backgrounds, Reviews and Reactions, Criticism, i. m.*, 425.

Hallward antipygmalionikus gesztusa az élet és művészet (ábrázolás) közötti határátlépések sorozatának legfontosabbika. A regény központi pillanata, vagyis Dorian képpé válása voltaképpen ennek a pillanatnak a következményeként is tekinthető. Nem is egyszerűen átváltozásról van szó, hanem kettős átváltozásról (Dorian képpé válik, a kép pedig valamiképpen „élővé”), kiazmikus cserefolyamatról, kölcsönös átfolyásról. Ekként, ha J. Hillis Millernek igaza van abban, hogy minden átváltozás egy metafora literalizációja, akkor itt legalább két metafora literalizálódik egyszerre, s az egyik metafora Hans Belting antropológiai belátásának esztétikai szférába való helyezése: „A test – írja Belting – maga is kép, még mielőtt újraalkotnánk a képben”.¹⁷ A leképezés nem a test reprodukciója, hanem „egy testről alkotott kép produkciója, ami a test önábrázolásában eleve adott”.¹⁸ Dorian ebben az értelmezésben áldozat, aki szenvedéstörténetében „valóságként” él meg egy egyetemes tapasztalatot (mindannyian képként jelenünk meg, képként létezünk, és átalakulunk önmagunk képeivé; minden ábrázolás a modell képpé változtatása is), amelyet elfedünk önmagunk előtt.

A regény ezt a belátást a művészi képmás kontextusában dramatizálja. „A portré – írja Francette Pacteau – nem a modelltől készül, hanem a modellt képéről” (a jó modell eleve képszerű, mozdulatlan).¹⁹ Dorian Gray örök (illetve hosszan tartó) fiatalsága a *műtárgyak* örök fiatalsága, pontosabban örök egyidejűsége (ami Dorian esetében történetesen fiatalság, de lehetne más életkor is). Dorian átváltozása csak egy az egész (regény)világban jelen lévő helyzet tünete: minden szinten összekeveredik az élet és a művészet, az élet sorozatosan képként vagy művészetként értelmeződik, a műalkotások pedig belépnek az életbe. Mindez azonban úgy zajlik, hogy sem az „élet”, sem a „művészet” nem ugyanazt jelenti mindvégig, s ekként az áthágás vagy határsértés nem két rögzített kategória között történik, hanem minden egyes áthágás maga hozza létre a határvonal két oldalán álló entitásokat. Az élet és ábrázolás közötti áthágások sorozata afféle Pygmalion-szindrómát okoz a regényben, de az áthágást áthágássá tevő kategóriák bizonytalanságának köszönhetően szinte minden főszereplő tekinthető Pygmalion-figurának is, aki az életet igyekszik művészetté, ábrázolássá alakítani. Nemcsak Basil és Lord Henry változtatja Doriant műalkotássá – különféle esztétikák jegyében –, de Dorian maga is (anti-)Pygmalion-figura: Sibyl Vane-t az ő csókja változtatja át műalkotásból (pusztán a darabok szereplőiben létező lényből) egyedi emberré (94; 71), akit aztán esztétikailag közönségesnek talál: a zokogó Sibyl „nevetséges módon melodramatikuskak” tűnt a szemében (95; 72).²⁰

¹⁷ Hans BELTING, *Kép-antropológia*, ford. KELEMEN Pál, Bp., Kijarat, 2003, 104.

¹⁸ *Uo.*

¹⁹ Francette PACTEAU, *The Symptom of Beauty*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1994, 15.

²⁰ A Sibyl Vane-epizód sok tekintetben a központi történet kicsinyített mása vagy replikációja; Sibyl ugyanúgy öntudatlan és reflexivitás nélküli szereplő, mint Dorian („úgy tetszett, egyáltalán nincs tudatában hatalmának” [58–59; 44]). Sibyl ugyanúgy műalkotássá és valóságos

Előhívás

A Pygmalion-motívumsor középpontjában – ahogyan az összes többi allegorizációs irány középpontjában is – természetesen az arckép áll, amelynek allegorikus túlterheltsége vagy túldetermináltsága egy beszédes hiányban is megmutatkozik. A regény szövege egyszer sem írja le, hogy mi látható a képen (talán azért sem, mert ami fontos, az nincs rajta a képen), csak annyit jelez már az első oldalon, hogy Basil Hallward műtermének kellős közepén egy állványhoz erősítve „ott állt egy rendkívüli egyéni szépségű fiatalember egész alakos képmása” (5; 5);²¹ ettől kezdve csak a képben gyönyörködő szereplők reakcióit láthatjuk. A narratívába beillesztett, részletesen leírt (vagy leíratlanul hagyott) kép többnyire valami olyasmi helyett áll, ami a narratíván belül nem jeleníthető meg. Másfelől viszont Wilde regényében a részletes képleírás elmaradása nem feltétlenül arra utal, hogy a kép tartalma a nyelv számára megjeleníthetetlen, hanem legalább annyira annak önreflexív jelzése, hogy a kép – pontosabban az, ami képként jelenik meg az elbeszélő szövegben – afféle üres, aszemikus hely a szövegben, roskadásig rakva különböző allegorikus jelentésekkel. Ed Cohen szavaival: a kép a szövegen „kívül” van, és „olyan rést vagy hézagot hoz létre, amelynek révén a nyelvi megfogalmazáshoz nem jutó jelentések beléphetnek a szövegbe”.²²

Részben a keveredő narratívátípusoknak és allegorizációs irányoknak köszönhetően Oscar Wilde szövege számos helyen mintegy túlfut azokon az allegorizáló jelentéseken, amelyek az olvasás során adódnak; talán mondhatjuk, hogy a leíratlan, leírhatatlan kép ezeknek a túlfutásoknak, túlságoknak az atopikus „helye” az elbeszélő szövegben. Ez nem azt jelenti, hogy a festészet a szöveg burkolt hierarchiája szerint magasabb rendű volna az elbeszélő művészetnél (vagy általában a nyelvénél), sőt mint látni fogjuk, a helyzet ennek épp a fordítottja; csak annyit jelent, hogy a sokféle szál megoldatlanságait a szöveg a kép leíratlanul maradt terében „tárolhatja”.

Az esztétikai és a lélektani allegória összekapcsolódásának legfontosabb területe éppen a portré (és általánosságban a kép, a képi megjelenítés) által felvetett

személlyé hasadt szereplő, mint Dorian (csak éppen nála a hasadtság időbeli hasadtsággént jelentkezik, a színpadon és a színpadon kívül töltött idő kettősségében); Dorian a lányba mint műalkotásba szeret bele. Sibyl „halála” ugyanúgy a művészet szférájába való átcsúszás, mint Dorian szimbolikus átalakulása: „Visszakerült a művészet szférájába” (116; 88).

²¹ Kosztolányinál: „egy csodálatos, egyénien szép fiatalember” (a young man of extraordinary personal beauty). Az „egyéni” vagy „személyes” (personal) jelző használata, mint Camille Paglia megjegyezte, tautologikusnak tűnhet, hiszen kérdés, hogy miféle más (emberi) szépségről is beszélhetnénk egyáltalán, ha nem személyesről. Paglia szerint az egyéniség (personality) szó hangsúlyos szerepét előlegezi meg a kifejezés, de ironikusan is olvasható a jelző, hiszen Basil tévedése vagy bűne egy lehetséges értelmezés szerint épp abban áll, hogy a személyes szépséget (pontosabban a szépség személyességét) egy láthatatlan eszmény szépségeként olvas- sa és törli el.

²² Ed COHEN, *i. m.*, 113.

kérdésgyűttes, Wilde szövege ugyanis a látás és tudás közötti folytonosság, folyamatosság radikális modernista megkérdőjelezésének²³ egyik korai kulcsszövegként is olvasható (egyfelől a látás megkérdőjeleződik, másfelől a szöveg mégis egy képbe helyezi önmaga kimondatlan vagy kimondhatatlan tartalmait). A kép ellentmondásossága, allegorikus inkohereciája a fenomenalitás rendjének megzavarodására utal, illetve e zavarnak vagy válságnak a tünete. A fenomenalitás válsága kapcsolja össze a látás és tudás folytonosságának témáját az allegorizáció említett két legfontosabb irányával: a művészet és élet kapcsolatára rákérdező esztétikai önreflexióval, illetve az önazonos szubjektum viktoriánus ideáljának kikezésével (a doppelgänger maga is egyebek mellett a fenomenalitás mély válságának, a külső és belső szférák meghibásodott dialektikájának tünete).²⁴

A fenomenalitás válsága (a dekadencia esztétikai programjának kontextusában) nem egyszerűen az ábrázolás válságát, a képek hitelességének megrendülését jelenti, hanem szélesebb értelemben belső és külső viszonyának és dialektikájának megzavarodását, mint például a fetiszizmusban, amelynek freudi leírása egyértelműen a fenomenalitás mély válságaként írja le a rendellenességet. A fetiszista az eltagadás műveletében kettőződik meg: látja is azt, amit lát, és nem is. Ahogy a fetiszizmus és az emberi képzelet viszonyát taglaló, Feuerbach alapfeltevését visszhangzó David Simpson fogalmaz, az én úgy ismeri meg önmagát, hogy kivetíti önmagát a világba, illetve a jelentés létrehozása fenomenális alak(zat)okon, külső tárgyakon keresztül történik.²⁵ Az én – ha elfogadjuk a hegeli folyamat alapmozzanatát és annak benjamin-i variációját – folytonos kölcsönhatásban, külső és belső állandó dialektikus viszonyában alakítja világát és önmagát.²⁶ Simpson felfogásában a fetiszizmus nem más, mint ennek a folyamatnak a befagyása, amikor a mássá levés és a mássá tevés tevékenysége egyszerre csak *odakint reked*, egy külső tárgyban megmerevedve. „A legszélesebb értelemben véve a fetiszizmus a figyelem rögzülése egyetlen elszigetelt részletre vagy attribútumra, amely kikerül az újrafel-

²³ Karen JACOBS, *The Eye's Mind: Literary Modernism and Visual Culture*, Ithaca, Cornell University Press, 2001, 19.

²⁴ Ha Dorian Basil doppelgängere, akkor – a hasonmás pszichoanalitikus felfogásának értelmében – *olyasmint jelenít meg Basilből, ami nem válhat láthatóvá*: a szubjektummá válás maradékát, amit az én kizár koherens és határozott körvonalú tükörképéből, s ami ezután Valóságként kísérti, például hasonmásként (vö. Richard BOOTHBY, *Death and Desire: Psychoanalytic Theory in Lacan's Return to Freud*, London, Routledge, 1991, 37–40).

Ebben a történetben mintha ellenkező irányú folyamat játszódna le. Mintha a kép által rögzített koherens és szilárd szubjektivitás átragadna magára a szubjektumra, a kép pedig, ahelyett, hogy ezt a koherens narcisztikus szubjektumképet közvetítené, maga alakul át azzá az ábrázolhatatlan excesszussá, amit a szubjektum kizár önmagából, s megpillantása így törvényszerűen pszichotikus zavart eredményez.

²⁵ David SIMPSON, *Fetishism and Imagination: Dickens, Melville, Conrad*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1982, 14.

²⁶ *I. m.*, 32.

dolgozás és növekedés dialektikájából, a belső és a külső általános és kölcsönös rekonstrukciójából” (58).

A regényben Basil Hallward, a művész képviseli azt a naiv fenomenológiai nézetet, amely a belső tartalom és a külső felszín közötti folytonosságot és megfelelést vallja. „A bűn olyasmi – mondja Doriannek –, ami ráíródik az ember arcára. Lehetetlen elrejtteni. Az emberek néha titkos bűnökről beszélnek. Hát ilyesmi nincsen. Ha egy nyomorult embernek bűne van, az megmutatkozik a szája vonalán, a szemhéja ívén, még a keze formáján is” (156; 119). A belső és külső közötti egység és folytonosság természetesen a klasszikus (és a romantikus) esztétika kulcskérdése, amely Wilde esztétikai írásaiban is megjelenik: „A művész mindig azt a létformát keresi, amelyben a lélek és a test egy és oszthatatlan; amelyben a külső a belső kifejeződése; amelyben a forma feltár”.²⁷

A *Dorian Gray* a fenomenalitás kontextusában dramatizálja a portré pusztá léteztetése által okozott válságot; a regény tele van a fenomenalításra, külső és belső viszonyára, látás és tudás folytonosságára vonatkozó, egymásnak gyakran ellentmondó kijelentésekkel. „Talán sohasem lenne szabad szavakba önteni az ember imádatát” (123; 93) – mondja például Basil, miután újból rájön, hogy legnagyobb festménye kiállíthatatlan. Lord Henry is a fenomenalítás szótárát igénybe véve fogalmazza meg a Doriannek szánt eszményi életút logikáját: „ha egy ember teljesen és egészen élné meg életét, ha formát adna minden érzésének, kifejezné minden gondolatát, valósággá változtatná minden álmát – azt hiszem, a világ az öröm oly friss lendületét kapná, hogy elfednék a középkor minden nyavalyáját, és visszatérnének a hellén eszményhez” (22; 18). Dorian azért szeret bele Sibyl Vane-be, mert az „formát és testet [shape and substance] ad[ott] a művészet árnyképeinek” (93; 71).²⁸ Dorian a szavak rettentő hatalmáról tűnődik, amely annak köszönhető, hogy „a szavak plasztikus formát képesek adni alakatlan dolgoknak” (24; 19).

A portré egyértelműen a fenomenalítás általános regénybeli válságának tünete. Már az is kérdéses, hogy milyen értelemben tekinthető egyáltalán ábrázolásnak. Mintha a különös átváltozás ebben az értelmezésben is egy általános antropológiai metafora literalizálódásaként volna olvasható. A Dorian külsejét ábrázoló („tükröző”) kép „Doriant” ábrázolja, a külső Dorianen keresztül a belső Doriant (a regény szóhasználatával a testen keresztül a lelket). A lélek, illetve a belső ké-

²⁷ Oscar WILDE, *De Profundis (Epistola: In carcere et Vinculis)*, in *The Complete Works of Oscar Wilde*, London, Hamlyn, 1985, 793. – Ebben az értelemben a külső és belső folyamatosságaként tekintett szubjektum a műtárgyak tökéletességének utánzásaként is felfogható. Az esztéta-szubjektivitás külső-belső dialektikájáról részletesen ír Jan B. Gordon, aki árnyaltan elemzi a Walter Pater-féle esztétizáló életszemléletet (Jan B. GORDON, *Decadent Spaces: Notes for a Phenomenology of the Fin de Siècle. Decadence and the 1890s*, ed. Ian FLETCHER, New York, Holmes and Meier, 1980, 43–47).

²⁸ Érdekes egyébként, hogy a regényszövegben mindvégig felsejlő platonizáló metaforákkal legsűrűbben épp Sibyl Vane él monológjában (92; 70).

pi ábrázolásának más módja aligha létezik; az embert, mint Belting írja, csak a test révén tudjuk ábrázolni. „Az ember ábrázolása egy olyan létről szól, amelyet csak a látszatban képes ábrázolni.”²⁹ Dorian többször is arról beszél, hogy az arckép a lelkét jeleníti meg vagy tárja fel, és a szöveg nem is egyszer kísérli meg a portrét az ábrázolás logikájának alárendelni (a megváltozott kép például „a bűnök által okozott lealacsonyodás látható szimbóluma” [102; 78]).

Az arckép azonban több szempontból sem illeszkedik bele az ábrázolás rendjébe, és hátborzongató voltának mindenképpen köze van ehhez a rendellenességhez. Az ábrázolás logikája részben azért nem írja le a festmény és Dorian viszonyát, mert az átszivárgás és befolyás logikája nemcsak a Basil–Dorian-kép-konstellációban írja felül a metaforikus megfeleltetést, hanem Dorian és a kép „belső” pszichodramájában is: „Volt valami titkos rokonság [subtle affinity] a vásznon formává és színné alakuló vegyi parányok között és a lélek között, mely őbenne lakozott? Lehetséges-e, hogy ezek a parányok megvalósítják és igazzá teszik azt, amit a lélek gondol és álmodik?” (101–102; 77.) (Ez a kép Dorian és a portré viszonyát a Lord Henry és Dorian közötti viszony analógiájára gondolja el.) A „titkos rokonság” később „szörnyűséges szimpátiává” (horrible sympathy) válik (113; 85), a szimpátia mágikus értelmében, ahol a hasonlóság és az érintkezés elválaszthatatlan egymástól.³⁰

A címadó (mű)tárgy által sugallt metaforát felhasználva azt is mondhatjuk, hogy Dorian Gray arcképe nem ábrázol, hanem sokkal inkább előhív. A *portrait* szó etimológiája pontosan erre utal: előhív valahonnan. Az előhívás metaforikája kettős értelemben jelenik meg a regényben. Egyrészt fotográfiai értelemben, másrészt a fenomenalitás hagyományosabb értelmében: valamely erő képes a rejtett, rejtekhelyükön meghúzódó entitások előcsalogatására. Ha a fotográfiai metaforát használjuk, a portré nem metaforikus, hanem metonimikus, indexikus viszonyban van az ábrázolt tárggyal: a tárgy nyomát viseli magán, és ez a nyom kedvező (kémiai) körülmények között előhívódik, jelenlétbe vonódik.

A másik értelemben vett *előhívás* metaforikája (a „befolyás” pneumatikus metaforájával párhuzamosan és azt nem kioltva) mindvégig működik a regényben, még hozzá mindannyiszor Lord Henry varázserejével kapcsolatban. A regényben Lord Henry az, aki *előhív*; nem megmutatja vagy ábrázolja a rejtett tartalmakat, hanem szavaival előhívja azokat. Sokszor van szó titkos búvóhelyükről előcsalogatott titkokról és lényekről: Dorian lelke Lord Henry hatására „titkos rejtekhelyéről” kúszik elő (60; 46); a lord kibűvöli hallgatóit önmagukból (47; 36); a tények elmenekültek Lord Henry elől, mint „riadt erdei lények” (47; 35); Lord Henry Dorian manipulálása révén akarja előhívni, létezésbe hozni azt az új mű-

²⁹ Hans BELTING, *i. m.*, 104.

³⁰ Lord Henry az egyik társasági eseményen hosszasan értekezik az erkölcsi értelemben vett szimpátia (mint együttérzés) bosszantó haszontalanságáról (45–46; 34–35). Camille Paglia szintén az ábrázolás rendjén kívül értelmezi a portrét, amely szerinte elsősorban performatív funkciót tölt be.

vészi modort, amelyet Basil megálmodott; ez a modor, ez a stílus a „hallgató szellem, amely a homályos erdő mélyén élt, láthatatlanul sétált a nyílt mezőn, váratlanul megmutatkozik, félelem nélkül, mint egy driád” (41; 32). A festmény is az előhívás kontextusában, vagyis Lord Henry által megmagyarázva nyeri el (vagy tárja fel) jelentését a nagyjelenetben, amelyről a következőkben szó lesz.

A szépség-fenomén

A szépség Wilde regényének egyik központi problémája, amely sok szállal kapcsolódik az arckép allegorikus szerepéhez és túlterheltségéhez, a fenomenalitás regénybeli válságához. A szépség-fenomén alapjaiban zavarja meg az élet és művészet kettősségét, hiszen mindkettőben jelen van, és a kétféle szépség megnyugtató elkülönítése aligha lehetséges. A regény a szépség-fenomén révén viszi színre nemcsak művészet és élet összeolvadásának és kiazmikus átváltásainak módozatait, hanem külső és belső viszonyának megzavarodását is. Ebben a tekintetben a regény fenomenológiai alapkérdése az, hogy a szépség vajon valamely belső tartalom kivetülése, ábrázolása, megjelenése vagy feltárása-e, avagy olyan üres felszín és forma, amely se nem tükröz valami rajta kívül álló entitást, se nem rejt el valamely belső tartalmat, amelynek kifejeződése volna. A művész Basil művészetlenül naiv felfogása szerint a szépség mindig valami jónak a manifesztálódása, amennyiben természeténél fogva láthatóvá tesz valamit (például Basil nemes érzelmeit vagy Dorian kivételes személyiségét). Basil ebben az értelemben az esztétika mércéjét alkalmazza az életben. Lord Henry vele ellentétben nem művész, hanem esztéta vagy kritikus. Számára Dorian szépsége nem valaminek a kifejeződése, hanem épp fordítva: valami, ami kifejeződik valami másban, valaminek a lehetősége.³¹ A szépség az, ami cselekvésként, bizonyos fajta életvezetésként manifesztálódhat. Noha Dorian az új hedonizmus „látható szimbólumaként” (27; 21) határozta meg, Lord Henry, hogy kivonhassa Dorian szépségét a fenomenalitás rendjéből, Hallwarddel ellentétes irányt követ, és visszaírja azt a természetbe: „a szépség a Génusz egy formája – sőt, valójában magasabb rendű a génusznál, mivel nem igényel semmiféle magyarázatot. A világ nagy tényei közé tartozik, mint a verőfény, vagy a tavaszi idő, vagy annak az ezüstkagylónak a visszatükröződése a sötét vizeken, amelyet holdnak nevezünk” (26; 21).

Ha azt vizsgáljuk, hogy Wilde regényében a szépség hogyan zavarja meg a fenomenalitás rendjét, érdemes a dekadens-esztéta létforma többször is megfogalmazott ideáljából kiindulnunk. „A szépség keresése – visszhangozza Dorian Lord Henryt – az élet valódi titka” (53; 41). Ha a művészi szempontból releváns élet

³¹ Lord Henry már csak azért is ennek a felfogásnak a híve, mert szerinte az embernek nincs lelke (vagyis kifejezhető belső tartalma); lélekkel csak a művészet rendelkezik (223–224; 170). Maga Dorian mindvégig saját lelke megjelenítéseként értelmezi a portrét (pl. 129; 98, 231; 176).

célja a szépség keresése, akkor az élet reménytelen cél szolgálatában telik el. Roland Barthes és Francette Pacteau is beszél róla, hogy a szépség megragadása és megfogalmazása mindig csak valamire való utalás révén lehetséges: „valami olyan szép, mint valami más”, s ez a valami más alapvetően egy műtárgy. A szépségnek mindig van modellje,³² a szépség mindig valamely modellnek való megfelelése alapján szép: „magára hagyva, minden megelőző kódtól megfosztva, a szépség néma marad”.³³ Barthes szerint a szépség leírása vagy hasonlathoz, vagy tautológiához vezet, s ekként a szépségről való beszéd a kódok végtelenjébe utaltatik. Ha valami olyan szép, mint Venus, akkor ebben az állításban ott rejtőzik a kérdés: és Venus vajon milyen szép? Venus szép, mint micsoda? Dorian szépségének leírása néhány obligát és a legkevésbé sem „egyéni” klisé felsorolásában merül ki; a regény nem Dorian szépségéről, hanem a benne és általa megtestesülő és válságba kerülő szépség-fenoménről szól.

Amikor Dorian kiábrándul a színészi tehetségét elvesztő Sibylből, Lord Henry cinikusan ezt kérdezi védencétől: „Gyönyörű [beautiful] lány. Ugyan mi mást akarhatsz még?” (91; 69). Kérdése mindenképpen indokolt, hiszen Dorian a Lord Henrytől tanult esztétikai program, a szépség keresése jegyében alakítja életét. A Sibyl-történet mintha mégis ellentmondana ennek a tervezetnek: Sibyl természetesen nem veszíti el szépségét, amikor egy csapásra tehetségtelenné válik. Dorian mégis megvetéssel fordul el tőle. Sibyl szépsége csak addig vonzó, amíg az valamely Shakespeare-hősnő „művészi”, művi szépségeként jelenik meg; ha a művészet támasztéka eltűnik mögüle, a szépség önmagában „nem elég”.

Dorianre lelve Basil Hallward megtalálni véli a végső modellt, amely a szépség által elindított referencialáncot lezárja és rögzíti. Basil ebben a tekintetben olyan, mint Balzac novellájának hőse, Sarrasine, aki Zambinellában találja meg az ideális szépséget. Zambinella szépsége azonban rögtön bevezeti a történetbe a szépség szféráját, vagyis a művészetet: a mértéktelen, tökéletes szépség csak a műalkotások révén ragadható meg: „Több volt, mint nő, műremek volt!”³⁴ Szépnek találni valakit annyit tesz, mint megfeleltetni őt valamely modellnek; ha nincs konkrét modell, egyszerűen a művészetet, a műalkotást vagy általában vett remekművet nevezük meg mint a megfeleltetés alapját. Mint az angol idiómában, amely így szól: „Pretty as a picture”, vagyis „Szép, mint egy kép”. A kép önmagában a szépség mércéje vagy referenciája. Balzac történetében Zambinella vagy műalkotássá válva beteljesíti a rá mért tökéletességet, vagy az élet és az idő változásainak kitéve fokozatosan elveszíti műalkotás-tökéletességét, és egy tökéletes mű egyre tökéletlenebb másolataként,³⁵ majd travesztiájaként, kísérteteként létezhet tovább. Részben ezt jelzi a szépségnek – pontosabban Dorian szépségének – mindvégig érzékel-

³² Roland BARTHES, *S/Z*, ford. MAHLER Zoltán, Bp., Osiris, 1997, 51.

³³ *Uo.*

³⁴ Honoré de BALZAC, *Sarrasine*, ford. KOSZTOLÁNYI Dezső, in Roland BARTHES, *S/Z*, *i. m.*, 297 (a Balzac-novella Barthes könyvének függelékeként jelent meg).

³⁵ Francette PACTEAU, *i. m.*, 22.

hető hátborzongató hatása. Ha a szépség mint fenomén mégis csak a művészet szférájában létezhet, Dorian szépsége azért hátborzongató, mert „esztétikai” természetű, egy kép változatlan (örökkévaló) szépsége egy élő emberalakra íródik rá. Ebben az értelemben Wilde regénye a századvég egy másik jól ismert gótikus kalandregényével, H. Rider Haggard *She* (Ő, 1887) című könyvével is kapcsolatba hozható, amelyben egy Afrika szívében uralkodó, örök fiatalságát és tökéletes szépségét megőrző királynő osztozik Dorian sorsában. A két regény zárójelenete is hasonló: a hátborzongató (és mindkét szövegben halálhozó) szépség szétporladása, a szépség képének pusztulása az abjekt, undorító test látványát tárja fel: az összeaszott test az, ami megmarad: „A padlón egy halott feküdt, estélyi ruhában, késsel a szívében. Fonnyadt volt, ráncos, az arca förtelmes” (233; 177).³⁶ Dorian és Ő (vagyis Ayesha) változatlan szépsége halottságuk bizonyossága, és Dorian pontosan fogalmaz, amikor a rothadó test abjekt kategóriáival jellemzi a kép torzságát: „Rothadó hulla a vizes sírban nem olyan félelmetes” (164, 125). A portré színváltozása ebben az értelemben olyan, mintha egy festményt valóban egy romlkony és élő testre vinnénk fel, és a kép torzulása nem más, mint a test fizikai változása és végső szétmállása.

A regény narcisztikus nagyjelenete, vagyis az a jelenet, amelyben Dorian a kép szemlélése közben öntudatára eszmél, a szépségfenomént – a Narcissus-utalások révén – a szubjektivitásról való diszkurzusba is beleilleszti. A jelenet dinamikájának teljesebb értelmezéséhez azonban szükséges előbb a jelenet előzményeit és körülményeit megvizsgálni, már csak azért is, mert az öntudatra ébredés és kettős metamorfózis pillanatát a regény szinte geometrikusan felépített háromszögek rendszerében helyezi el.

Dorian Gray középponti, szinte kultikus helyet elfoglaló képmása hamarabb jelenik meg, mint maga a modell (a wilde-i recept szerint a művészet megelőzi az őt utánozni próbáló életet), aki csak a második fejezet elején érkezik meg, mintegy megismételve képként való jelenlétét. Az elsőként megjelenített háromszögben tehát Basil fest (illetve inkább csak néz), Lord Henry figyel (és beszél), a kép pedig egyszerűen létezik, *van*. Dorian érkezése után nem annyira négyszögről beszélhetünk (Dorian-kép-Basil-Lord Henry), hanem több háromszög egymásra helyeződéséről. Egyrészt természetesen továbbra is fennáll a Dorian-kép-Basil Hallward-konstelláció, amely a későbbi eseményekben folyamatosan fejti ki hatását (Dorian gyakran hangoztatja, hogy Basil tehet mindenről), másrészt létrejön a Dorian-Lord Henry-festmény-háromszög, amely másfajta allegorikus szálát indít el.

Fontos és ritkán emlegetett mozzanat, hogy a második fejezet végéig a kép még nincs készen, vagyis a kép is mintegy a „szereplők” egyike, legalábbis abban az értelemben, hogy a világ többi létezőjéhez hasonlóan folyamatosan változik. Ebben a szakaszban Basil némán fest, Dorian mozdulatlanul ül (szoborrá mere-

³⁶ Vö. H. Rider HAGGARD, *She*, Oxford, Oxford University Press, 294.

vedve, Galateaként), és közben Lord Henryt hallgatja, aki folyamatosan beszél, szavaival elcsábítva őt. A mereven ülő, szoborszerű Dorian Lord Henry szavaival hatására átalakul. Amikor a befolyásolás elkezdődik (Dorian „homályosan tudatában volt annak, hogy teljesen új hatások [influences] dolgoznak benne” [23; 19]), Dorian voltaképpen valóban lelket kap, a Pygmalion-történetnek megfelelően mintegy életre kel, animálódik, akárcsak Ovidius történetében Galatea: miközben percekig mozdulatlanul ül, „úgy érezte, különös ritmusra [pulses] remeg és lüktet” (23; 19). Később „félelem tükröződött a szemében, ami olyankor jelenik meg az emberek tekintetében, amikor hirtelen felébrednek” (23; 20).

Itt tehát, a többszörös metamorfikus és pneumatizáló folyamatok között ismét elbizonytalanodik az allegorizáló tendencia: már azt sem tudhatjuk pontosan, hogy voltaképpen mi az a modell, amely/aki a befejezett képen szerepel. Basil látván a változást, lelkendezve mondja, hogy modellje soha nem volt még ilyen tökéletes: „nem tudom, Harry mit mondott neked, de az biztos, hogy a legelbűvölőbb arckifejezéssel ruházott fel” (24; 19).

Basil Hallward és Lord Henry közösen alkotják meg Doriant és a képmást; olyanok, mint egy kettéhasadt Frankenstein két fele, vagy mint Coppola és Spalanzani a *Homokemberben*: együtt teremtenek meg egy műalkotásleányt.³⁷ Hoffmann és Wilde szövege között az a különbség, hogy Basil és Lord Henry nagyon különböző esztétikák alapján alkotja meg Doriant, aki így két különböző ember-műtárgy hibriddé válik az allegorizáció során. Basil „műve” egy képben testesül meg, Lord Henry műve azonban nem az ábrázolás rendjében létezik.

Pszichoanalitikus értelemben az utolsó modellkedés során Dorian egyszerre két folyamaton megy keresztül (Hallward és Lord Henry kétféle szubjektum- és művészetértelmezéséhez kötődve): a kép révén az imaginárius rend fennhatósága alá kerül (ez a látás rendje, a narcisztikus önszemlélése), Lord Henry mágikus erejű duruzsolása pedig (hangjának fizikai hatására többször is utal Dorian, aki könyörög neki, hogy mindig beszéljen hozzá, ő pedig cserébe majd mindent elmond neki³⁸) a szimbolikus rendbe, a nyelv rendjébe illeszti be (illetve Dorian elfogadja a felkínált szimbolikus pozíciót a Másik vágyának tárgyaként).

Ugyanakkor Lord Henry szóáradata a festmény elkészülte közben öntudatra ébreszti (és animálja) Doriant, és *épp ettől* válik épp ezen a napon befejezhetővé a kép. Vagyis a kép talán már az öntudatra ébredt Doriant ábrázolja, aki nem pusztán műalkotás. Erre a kettősségre utal Basil mondata, miután látja Dorian kétségbeesését: „Ez a te műved, Harry” („This is your doing”, 31; 25). Nem lehet eldönteni, hogy az „ez” (this) mire vonatkozik: talán Dorian kétségbeesésére, de ugyanúgy vonatkozhat magára a képre is, amely immár nem – vagy nem csak – Basil

³⁷ Dorian azonban csak egyik teremtője, Basil ellen lázad. „Megmutatom neked a lelkemet” – mondja Dorian többször is a festőnek a gyilkosság éjszakáján (160; 121), és egy alkalommal azt is hozzáteszi: „A te műved” (your own handiwork) (159; 121).

³⁸ Ennek a vágnak persze az is oka lehet, hogy mivel Dorian csak egy kettéhasadt létező fele, nem képes a reflexióra, és ezért van szüksége rá, hogy mindent elmondjon Lord Henrynek.

műve. Ez magyarázhatja azt is, hogy Basil ezután rögtön el akarja pusztítani a portrét, Dorian azonban nem engedi, mert már tudja (Lord Henry révén), hogy a kép valamiképpen fogságba ejtette, magába zárta az ő lelkét, vagyis hogy a kép elpusztítása az ő fizikai létezésének megszűnését eredményezné.

Ha Basil mintegy elvette és a képbe zárta Dorian lelkét (a képmástól való ősi félelem is megjelenik a szövegben), akkor Dorian egy pillanatig „üres”, ami tökéletes alkalom Lord Henry számára, hogy befolyása alá vonja Dorian, vagyis hogy démonikus módon beléáramoltassa a saját lelkét, és a szó szoros (technikai) értelmében hasbeszélőt,³⁹ zombit csináljon belőle, illetve hozzákezdjen saját műalkotásának létrehozásához. Lord Henry azonban eleve kettős szándékkal „befolyásolja” Dorian: nemcsak műtárgyként, hanem *művészként* teremti meg – ami abból a szempontból mindenképpen logikus, hogy Lord Henry maga nem művész, hanem műélvező, esztéta. Ez a kettősség Lord Henry alábbi okfejtésében is jelen van. „Ez a fiú jelentős részben az ő alkotása [creation] volt. [...] A hétköznapi emberek addig váraкоznak, amíg az élet feltárja előttük titkait, de a keveseknek, a kiválasztottaknak az élet rejtélyeire már azelőtt fény derül, hogy félrelebben a fátyol. Néha ez a művészet hatása, főképp az irodalomé, amely közvetlenül foglalkozik a szenvedélyekkel és az értelemmel. De hébe-korba egy összetett személyiség foglalja el a művészet helyét és veszi át annak hivatását; sőt, a maga módján műalkotássá válik: az Életnek is vannak bonyolult remekművei, akár a költészetnek, a szobrászatnak vagy a festészetnek” (63; 48). Felvethető, hogy Lord Henry számára voltaképpen mindenki művész, hiszen az életet az esztétikai szemléletmód jegyében látja (szépséget fedez fel például Sibyl halálában [109; 83]); „számára az Élet volt a legelső és a legnagyobb a művészetek között” (135; 104). Mivel azonban a legtöbb ember csapnivaló művész, aki formaérzék nélkül, unalmasan vagy melodramatikus módon éli az életét, Lord Henry élet-műtárgyakra vadászik. Dorian Gray ekként egyrészt alkotás, másrészt viszont művész, aki épp azért művész, mert saját életét változtatja alkotássá. „Mennyire örülök – mondja Doriannek a történet végén –, hogy soha nem csináltál semmit, nem faragtál szobrot, nem festettél képet, semmit sem alkottál önmagadból! Az életed volt a művészed. Önmagad zenésítetted meg. A napjaid voltak a szonettjeid” (226; 171).

Lord Henrynek, a kifinomult ízlésű műélvezőnek nemcsak élvezhető műtárgyra van szüksége, hanem egy olyan művészre is, aki az ő ízlése szerint való alkotást hoz létre. Ez a kettősség tűnik ki Lord Henry tervéből: szándéka az, hogy „az legyen Dorian Graynek, ami a fiú öntudatlanul volt a festőnek, aki megalkotta csodálatos arcképét” (41; 32). Lord Henry tehát a műélvező-esztéta mint démoni múzsa. (A mitologikus párhuzam nyelvén úgy is fogalmazhatunk, hogy Lord Henry Dorian Narcissusból Echóvá változtatta: olyan szubjektummá, akinek nincsenek saját szavai.)

Dorian tehát kettős antipygmalionikus tervezet alanya és áldozata, de a két tervezet merőben másként változtatja őt műalkotássá. Dorian élete (vagyis Lord

³⁹ Camille PAGLIA, *i. m.*, 518.

Henry Wotton alkotása) apollói értelemben nem nevezhető műalkotásnak (ami szép, az kizárólag a külseje): formátlan és repetitív. Ha az életről mint műalkotásról beszélünk, ahogy Lord Henry teszi folyamatosan, az élet esztétikai szemléletére téve ismételt kísérletet, azt kizárólag nietzschei értelemben tehetjük, ahol a művészet voltaképpen nem valódi művészi tevékenység, hanem *metafora*: az élet élésének egy lehetősége neveztetik művészinak (a felejtés képességének érvényesítése, önmagunk folyamatos újraalkotása; ezt a folyamatot azonban az akarat és a testi vágyak irányítják, vagyis olyasmi, ami a művészetten kívül van.⁴⁰ Ennek a „műalkotásnak” a kép csak akkor lehet „megjelenítője”, ha nem ábrázoláselvű képnek tekintjük.

Lord Henry egyébként sem a festményben találja meg Dorianhez fűződő kapcsolatának adekvát vizuális megfelelőjét.⁴¹ Először ugyan meg akarja vásárolni a festményt, de aztán viszonylag könnyen lemond róla. Talán azért, mert az ő Dorianje (a számára való Dorian) nem Basil festményén jelenik meg, hanem egy másfajta médiumban: Lord Henry feleségétől tudjuk, hogy a lord tizenhét vagy tizennyolc fényképet őriz Dorianról (50; 38). A fénykép mint képhordozó több szempontból is kitűnően illeszkedik Lord Henry felfogásához. Egyrészt képpé változtatja, átesztétizálja a hétköznapi élet szinte minden elemét, másrészt a fényképek sorozatából összeállított Dorian éppen olyan, mint az az azonosság és emlékezet nélküli Dorian, akit Lord Henry hoz létre démoni befolyása révén. „A fényképek tükrében – írja Susan Sontag – a világ nem egyéb, mint összefüggéstelen, egymástól elkülönülő részecskék sora, a történelem pedig – a múlt is, a jelen is – anekdoták és *faits divers*-ek halmaza”;⁴² a fénykép, illetve a belőle kinyerhető világ-szemlélet Sontag szerint tagadja az összefüggést és a folytonosságot, miközben minden egyedi pillanatot valamiféle rejtélyességgel ruház fel.⁴³ Megfelelő médiumnak tűnik hát Lord Henry, a szemlélődő voyeur számára, akinek esztétizáló látásmódja a tapasztalatot tiszta „pillanatok” egymásutánjává redukálja.⁴⁴

⁴⁰ Donald L. LAWLER, *Keys to the Upstairs Room: A Centennial Essay on Allegorical Performance in Dorian Gray*, in Uő (ed.), *The Picture of Dorian Gray: Authoritative Texts, Backgrounds, Reviews and Reactions, Criticism*, New York, Norton, 1988, 448. Pszichoanalitikus értelemben Dorian a „perverz szubjektum” (Slavoj ŽIŽEK, *The Ticklish Subject: The Absent Centre of Political Ontology*, London, Verso, 2000, 248), akit a felettes én folyamatos élvezetre szólít fel, s aki mintegy kiiratkozik a szimbolikus rendből: mindennel kísérletezik, de egyik kipuróbált szubjektumpozíció (és élvezet) sem hoz lehorgonyzást.

⁴¹ Lord Henry legfontosabb ajándéka Doriannek a sárga fedelű regény (minden bizonnyal Huysmans) és az ovális tükör (97; 73), amely – mivel Dorian változott át képpé – valódi narcisztikus önimádat eszköze lehet. A *Dorian Gray* 2002-es átiratában, Will SELF *Dorian* című regényében (Harmondsworth, Penguin, [2002], 2003) Basil Hallward műve sok képernyőből álló videoinstalláció.

⁴² Susan SONTAG, *A fényképezésről*, ford. NEMES Anna, Bp., Európa, 1981, 30.

⁴³ *I. m.*, 31.

⁴⁴ Jan B. GORDON, *i. m.*, 47.

Lord Henry „művészete” másféle összefüggésben is áll az idő töredezettségével (a „mindig” és „örökké” szavaktól eleve hidegletést kap) és a központi jelenettel. Lord Henry alapvető beszédmódját az aranyköpések és paradoxonok uralják: következmény, előzmény és emlékezés nélküli retorikai futamok (áriák), időszemléletének és személyiségfelfogásának tökéletes leképeződései. Ezek a tisztán performatív beszédaktusok lehetővé teszik, hogy mindent és mindennek az ellenkezőjét egyforma érvénnyel fogalmazhasson meg.

Lord Henry paradoxonai gyakran a kiazmus formáját öltik magukra – például az alábbi esetekben: „Semmi sem gyógyítja annyira a lelket, mint az érzékek, ahogyan semmi sem gyógyítja annyira az érzékeket, mint a lélek” (25; 20). „Ha boldogok vagyunk, akkor mindig jók vagyunk, de ha jók vagyunk, akkor nem vagyunk mindig boldogok” (84; 64); „civilizált ember soha nem bánta meg a gyönyörét, és civilizálatlan ember soha nem tudja, mi a gyönyör” (85; 64). „Minden büntett közönséges, ahogy minden közönségesség bűn” (221; 168). Ezekben a kiazmikus szerkezetekben a párhuzamosság és szerkezeti öntükrözés nem más, mint narcisztikus önszemlélet és öntetszelgés; az ismétlés a mozgás szimulációjaként jelenik meg, miközben előrehaladás helyett önmagába zárulás jön létre (mint a portréját csókolgató Dorian). Ha a *Dorian Gray* a történet győzelme a retorika felett, akkor különös, hogy a központi mozzanat mégis Lord Henry öntetszelgő retorikai futamainak megismétlése: kiazmikus átfordulás és csere.

A festmény elkészülésének pillanata nyilvánvalóan a regény központi pillanata, amikor mintegy megdermed a szituáció, amikor az elbeszélés mintegy áthalad a képen (a vásznon), és átalakuláson megy keresztül. Amikor Dorian tökéletesen kiazmikus folyamatként értelmezi a helyzetet (amit ő elveszít, az a festményé lesz), eleve „megfelel” önmagát és a portrét: önmagát kizárólag testként azonosítja (korábban épp ő mondta, hogy az élet, amely el fogja csúfítani a testét, megteremt a lelkét), a képet viszont nem örökkévaló lélekként, hanem olyan entitásként, amely magára veszi vagy eltulajdonítja az ő elvesztett szépségét (attribútumait): „Minden elmúló pillanat elvesz tőlem valamit, és odaadja azt a képnek” (31; 25). Dorian kiazmikus kétségbeesése bizonyos szempontból jogos, és a történet értelmezésének sokszoros kulcsát valóban ez adja, a kép azonban nem (vagy nemcsak) a kiazmus X-ének egyik szára vagy átlója, hanem a kiazmikus metamorfikus pillanatot *fulcruma*, az a nem-hely, ahová a történet eltünteti magát, hogy átrendeződve előhívódjon.

Két Narcissus

Az átalakulás közvetlen előzménye a már említett narcisztikus nagyjelenet, amely – mint említettem – a kép és valóság összekeverését, illetve a szépség-fenomént a szubjektivitás kontextusában is elhelyezi.

Mikor megpillantotta [a portrét], hátrahőkölt, és arca egy pillanatra elpirult az örömtől. Örömteli kifejezés jelent meg a szemében, mintha először ismerné

fel magát. Ott állott, mozdulatlanul és álmélkodva, miközben csak homályosan sejtette, hogy Hallward beszél hozzá, de azt már nem értette, mit mond. Tulajdon szépségének érzete a reveláció erejével hatott rá [the sense of his own beauty came on him like a revelation]. Soha nem érzett ilyesmit korábban. Basil Hallward bókjai csupán a barátságából fakadó bájos túlzásoknak tartotta. Végighallgatta, kinevette és elfelejtette őket. Semmilyen befolyással nem voltak a természetére [They had not influenced his nature]. Aztán jött Lord Henry Wotton, aki különös dicshimnuszt énekelt az ifjúságról, s figyelmeztette, milyen rettenetesen rövid. Ez a dicshimnusz már elhangzásának pillanatában felkavarta, és most, ahogy ott állt és tulajdon szépségének árnyképét [shadow] szemlélte, beléhasított a leírás teljes valósága [the full reality of the description]. Igen, eljön a nap, amikor arca ráncos lesz és aszott, szeme fénytelen, kecses alakja megtörik és eltorzul [...] Az élet, amely létrehozta majd a lelkét, tönkreteszi a testét. (29–30; 23–24.)

Amikor a kép elkészül, Lord Henry az, aki felszólítja Doriant az önszemlélet és önreflexió narcisztikus aktusára: „Mr. Gray, jöjjön és nézze meg magát” (29; 23). Dorian ekkorra már – Lord Henry beléshívárgott szavainak köszönhetően – életre kelt, félig-meddig öntudatra ébredt; most már azt a képet látja, amelyet Lord Henry szavai színeznék át, és e pillanatban a festmény már csak platóni „árnykép” vagy „árnyék”, a valóság pedig Lord Henry verbális leírása, amely testi szépségét tünékenyen láttatta.

A festmény elkészülte egyszerre pygmalionikus gesztus, prozopopeia, amelynek következtében Dorian szépsége jelenik meg képmás gyanánt, és antipygmalionikus gesztus, amely műtárggyá változtat (vissza?) egy hús-vér, lélegző lényt. Dorian pontosan érzékeli a kettéválást (a kép kettéválását, illetve önmaga kettéhasadását egy időbeli, időbe vetett, autentikus létezőre és egy másik, időtlen létezőre). Ettől kezdve a képben már nem önmagát látja, hanem azt az önmagát, amelyet Lord Henry alkotott meg a nyelv segítségével: valami szilárd és változatlan dolgot, amely egyre jobban távolodik tőle.

Dorian öneszmélésében Hallward képe és Lord Henry szirénhangú programbeszédje kerül kölcsönhatásba egymással. Szükség van a képre, hogy Lord Henry szövege kifejthesse hatását, és viszont: szükség van Lord Henryre, hogy a portré elnyerhesse jelentését. Önmagában egyik sem elég az öntudatra ébredéshez, ami azt is jelenti, hogy önmagában egyik sem képes elnyerni jelentését. A kép jelentését Lord Henry szóbeli csábítása szabja meg, ekként Paul de Man-i értelemben allegorikussá változtatva azt (külső, nyelvi autoritásra van szüksége, hogy jelentéssé váljon). Az allegória diakritikussága a késleltetett hatásmechanizmusban mutatkozik meg: a verbális és a képi ábrázolás is csak a másikkal való összekapcsolódás pillanatában nyeri el értelmét.

A festmény allegorizálásának fontos összetevője a már többször említett Narcissus-párhuzam. Lord Henry a nyitójelenetben a festményt szemlélve Narcissusként azonosítja az általa még nem ismert Doriant (pontosabban a képen látható Doriant). Itt a Narcissus-utalás még egyszerűen a tökéletes szépséget jelenti:

„Drága jó Basil, ez itt Narcissus, terólad pedig – hát igen, terólad pedig lerí az értelem, ez az igazság. De a szépség, az igazi szépség ott végződik, ahol az értelmes ábrázat [intellectual expression] kezdődik. Az értelem önmagában bizonyos túlzás, amely megbontja az arc harmóniáját” (7; 6).⁴⁵ Lord Henry szerint a képen ábrázolt ifjú „soha nem gondolkodik”. „Agyatlan és szép teremtés, akinek mindig itt kellene lennie télen, amikor nem láthatunk virágokat, és mindig itt kellene lennie nyáron, hogy hűsítsük vele szellemünket [intelligence]” (7; 6).

Narcissus tehát kezdetben az épp öntudatlanságának köszönhetően szép ifjú mitológiai előképe, de jelen van a képet és a valóságot összetévesztő, megtévesztett Narcissus motívuma is („szerelmes vagyok a képbe” [25]). Később az önszeretet mozzanata is felbukkan (a kép tanította meg rá, „hogy szeresse tulajdon szépségét” [98; 74]), de a regény második felében Narcissus már a boldogtalan, meghasadt és önmagával meghasonlott szubjektum allegorikus alakjaként jelenik meg Dorian történetében. Dorian azért Narcissus, mert benne az önreflexió a szépség regiszterében jelenik meg. A szöveg nagyon határozottan jelzi, hogy amikor – a fentebb idézett jelenetben – Dorian öntudatára ébred, akkor valójában szépségére ébred (rá), vagyis az ő esetében az öntudat, az önreflexió önnön szépségének tudata és reflexiója: öntudata, szubjektivitása feloldódik szépségének tudatában.

Később, amikor saját lakásában tartja a portrét, csókolgatja is azt: „Narcissus gyerekes évdésével megcsókolta, vagy úgy tett, mintha megcsókolta volna azokat a festett ajkakat, melyek most kegyetlenül mosolyogtak reá” (112; 85). Viszonya a képhez mégsem igazán nevezhető narcisztikusnak; a képen (illetve a képben) ugyanis azt látja, ami neki már nincs meg, amit elvesztett. Noha Basil eredetileg a hétköznapi értelemben vett narcisztikus önimádat lehetőségét kínálja fel neki, Dorian – Lord Henry kiselőadása után – nem narcisztikus tükörképként ismer magára a portréban, hanem a hiány regiszterében: a portré nem az, amivé válnia kell (mint a tükörfázisban), hanem az, ami – a majdani jövőből visszatekintve – valaha volt. Mint Freud írja a hátborzongatóról szóló esszéjében, a hasonmás, amely kezdetben a lélek halhatatlanságának megnyugtató megtestesülése volt, a halál hátborzongató gyönyökévé válik.⁴⁶

A kép színéváltozásával Dorian Narcissus-léte újabb fordulatot vesz, de paradox módon a viszony narcisztikus jellege abban a természetben nem változik, hogy Dorian továbbra is vágyik a kép látására, és az új helyzet újra beiktatja az ekkor már perverzé váló élvezet mozzanatát; Dorian cinikusan úgy dönt, hogy nem aggódik tovább a kép színéváltozása miatt, hanem inkább kihasználja a különös

⁴⁵ Lord Henry ezzel csupán az esztétikai korszellemnek ad hangot, amely a szépséget (különösen a női szépséget) a növényi öntudatlansággal asszociálta. E hagyomány kitűnő összefoglalóját adja Frank KERMODE *The Romantic Image* című könyvében (New York, Vintage, 1964), ahol leírja, hogy test és intellektus viszonya e tekintetben a költői képről alkotott elképzelés allegorikus megfelelőjeként szerepel (például Yeats számos versében).

⁴⁶ Sigmund FREUD, *A kísérteties*, in BÓKAY Antal–ERŐS Ferenc (szerk.), *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, Bp., Filum, 1998, 71–72.

jelenségben rejlő lehetőséget: „Nagy gyönyörűség és élvezet volna megfigyelni [a kép változását]. Követhetné saját elméjét [mind] annak legtitkosabb zugaiba is. Ez az arckép lenne számára a lehető legvarázslatosabb varázstükör. Ahogy föltárta előtte tulajdon testét, úgy tárná fel ezután a lelkét [soul]. [...] Olyan lenne, mint a görögök istenei: erős, fürge és vidám. Ugyan mit bánja ő, mi történik a vászonra festett színes képmással [image]? Ő biztonságban lesz. És csak ez számít.” (113; 86.) Ekkor Dorian olyan különös Narcissussá válik, aki nem saját szépségét bámulja megigézve (hiszen akkor tükrökkel aggatná tele a falait), hanem a festményt, vagyis mintha saját abjekt rútságának látványától nem tudna elszakadni. Az eltakarás és elrejtés mozzanata pedig mintha csak a perverz élvezet fokozására szolgálna, a feltárás (előhívás) ismétlődő élményét lehetővé téve; a kép változása mintha a portrénak arra a tulajdonságára utalna, hogy azt nem lehet megszokni, hiszen újra és újra a traumatikus és hátborzongató (ön)felismerés tapasztalatát nyújtja.

A külső és belső viszonyának (a portré és Dorian kapcsolatának kontextusában megmutatkozó) válsága azonban itt is felsejlik. Ha az arckép a lélek vagy az elme ábrázolása, szemben a képet szemlélő Doriannel, akkor tulajdonképpen ki is szemlélődik és élvezkedik itt? Ki vagy mi az önreflexív aktus szubjektuma? A bekezdés logikája szerint a test öntudatra ébredt képe, amely immár nem a lélek képe (hiszen a lélek képe az, amit élvezkedve figyel saját örök fiatalságának biztonságos menedékéből). Maga a szubjektum válik tehát tükörképpé, és ez a kép vesz részt – sikeresen – a szimbolikus világ interakcióiban.

Ha Dorian kép-szubjektumként egy általános léthelyzet metaforájának literalizációját kénytelen megélni – s így mindenki más helyett szenved –, akkor ugyanez Narcissusként is elmondható róla, hiszen nem ő az egyetlen Narcissus a regényben. Basil is tekinthető Narcissus-figurának, amennyiben a portréban önmagára ismer, de tulajdonképpen Lord Henry is afféle audiális Narcissus, aki Echóként kezeli Dorian. „Volt valami rettenetesen lenyűgöző abban, ha a befolyásunk alá vonhatunk valakit. Nincs semmi ehhez fogható tevékenység. Belevetítetni lelkünket egy bájos formába, és hagyni, hogy egy pillanatra ott időzzön; hallani, ahogy saját intellektuális nézeteink visszhangként jutnak vissza hozzánk, a szenvedély és a fiatalság kísérezőzenéjével feldúsítva” (40; 31).⁴⁷

Dorian Narcissus-volta a központi jelenet másfajta értelmezését is felveti. Dorian-Narcissus örök fiatalsága és szépsége azt is jelenti (vagy jelentheti), hogy mitikus előképéhez hasonlóan fiatalon hal meg,⁴⁸ nem hajlandó megöregedni. Ennek ára a mitológiában a halál és/vagy metamorfózis (mint például a regényben

⁴⁷ „A legtöbb ember valójában másvalaki. Gondolataikat valaki más gondolta, életük mimikri, szenvedélyeik idézetek” (Oscar WILDE, *De Profundis*, i. m., 798).

⁴⁸ Camille PAGLIA, i. m., 514. Ehhez persze azt is hozzátehetjük, hogy Narcissus sorsának megismétlésével Dorian kultúrhérosszá is válik, hiszen az ovidiusi változatban Tiresias jóslata úgy szól, hogy Narcissus csak akkor élhet meg magas kort, ha nem ismeri meg önmagát. Narcissus sorsa ekként a sikeres önmegismerés allegorikus története.

ugyancsak megidézett Adonisz esetében). Dorian ebben az értelemben – Lacan kifejezésével – a „két halál között” létezik,⁴⁹ amennyiben szimbolikus funkcióját betöltötte, de mégis él (akárcsak Zambinella). Kettéválík egy örökre rögzült kép részre (amely a világban jár-kel) és egy szétbomló, abjekt, excesszív részre, amely a hátborzongató arcképben testesül meg.

Doriannek saját képmásába való narcisztikus „belehullása” és belehalása ismét egy antropológiai állandó szó szerinti „megélését” jelenti. A képmás megszületése a tárgy (az eredeti) távollétének, végső soron halálának lehetőségét jelzi. A képmás – ahogy Maurice Blanchot írja – a tárgy, a modell *után* kerül létezésbe, másodlagosként,⁵⁰ ugyanakkor viszont tökéletesebb is a modellenél abban az értelemben, hogy „jelenléte nincs a létezéshez kötve”.⁵¹ Dorian Gray esetében különösen relevánsnak tűnnek Blanchot-nak a holttest és a kép kísérteties hasonlóságára vonatkozó fejtegetései. Ha Dorian Gray képmássá válása egyben „Dorian Gray” halála is, akkor a képmás bizonyos értelemben Dorian holtteste (ezt festette meg Dalí Narcissus-képe). Blanchot felvetése szerint a holttest „ittléte” (akárcsak a képé) felfüggeszti a helyhez való viszonyt, nincs „itt”, ebben a világban, akkor sem, ha itt van: valahogy „több”, monumentálisabb, tisztább, mint az élő ember volt,⁵² és a világban már csak oly módon „jelenik meg”, mint a kép. Zavarba ejtő módon megfordulni látszik az ontológiai hierarchia: a holttest/kép úgy tűnik fel, mint egy eddig sosem látott eredeti megjelenése, láthatóvá válása: a holttest önmaga képe. A holttest olyan, mint egy árnyék vagy tükörkép, amely uralkodik az általa tükrözött életen: felfalja, magába szippantja azt. Ahogy Mladen Dolar fogalmaz: az árnyék és a tükörkép anyagtalanságuknak köszönhetően „túlélik” a testet, s ekként lehetséges az, hogy lényegi énünket tükröződések alkotják.⁵³ A holttest abban az értelemben is képként viselkedik, hogy a holttestté váló test – akárcsak „Dorian” – kikerül a változás rendjéből, pontosabban változása immár nem „valakinek” a kulturálisan kódolható változása, hanem egyszerűen az anyag kopása és bomlása (ahogy egy fénykép vagy másféle anyagi hordozóhoz kötött ábrázolás változása is csak a hordozó fizikai kopásának vagy bomlásának következménye: nem a kép változik, hanem az anyag).

A Dorian Gray számára fenyegetővé és kísértetiessé váló hasonlóság Blanchot felfogásában nem más, mint maga a kísérteties, az *unheimlich*. Amikor valakiről néha úgy látjuk, „emlékeztet önmagára”, akkor ezzel csak idegenebbnek tűnik, önmagában elmozdultnak (égaré en soi), mintha máris önmaga kísértete volna.⁵⁴ Olyan ez Blanchot szerint, mint amikor egy szerszám megsérül, és nem olvad fel

⁴⁹ Slavoj ŽIŽEK, *i. m.*, 154.

⁵⁰ Maurice BLANCHOT, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1988, 343.

⁵¹ *I. m.*, 344.

⁵² *I. m.*, 346.

⁵³ Mladen DOLAR, *The Object Voice. Gaze and Voice as Objects of Love*, ed. Renata SALECL, Slavoj ŽIŽEK, Durham, Duke University Press, 1996, 12.

⁵⁴ Maurice BLANCHOT, *i. m.*, 347.

többé önmaga használatában, hanem saját képévé válik: „a tárgynak ez a megjelenése a hasonlóság és a tükröződés megjelenése: ha úgy tetszik, a tárgy hasonmása vagy doppelgängere”.⁵⁵ Blanchot megfogalmazása szerint „csakis az jelenik meg, amit átengedünk a képnek, s ekként minden, ami megjelenik, valamiképpen imaginárius”.⁵⁶ Ha a portrén maga a hasonlóság jelenik meg, akkor hatása hátborzongató és traumatikus. A portré – minden portré – ekként Medusa-fő is: az élet, amikor saját képével szembesül, kővé válik, megdermed, átalakul önmaga mozdulatlan szobrává.⁵⁷

Kép és elbeszélés

Dorian Gray arcképe mindvégig sokféle jelentés hordozója, de kezdettől fogva hátborzongató. E (freudi értelemben vett) hátborzongató mivolt megvilágítására most nem teszek hosszabb kísérletet, csak – mintegy zárlatként – utalni kívánok egy lehetséges értelmezésre, amely visszaírja a történetet a metaesztétikai allegóriába, s amely tulajdonképpen Lévinas *A valóság és árnyéka* című írásának kommentárjaként olvashatná Wilde regényét.

Álljon itt először két ellentétes idézet Oscar Wilde *A kritikus mint művész* című esszéjéből. 1. „a nagy műalkotások élő dolgok [de nem élőlények!] – valójában rajtuk kívül semmi sincs, ami él”.⁵⁸ 2. „A szobor a tökéletesség pillanatába sűrűsödik. A vászonra kent kép híjával van a növekedés vagy változás spirituális mozanatának. Ha semmit nem tudnak a halálról, az azért van, mert oly keveset tudnak az életről; az élet titkai ugyanis azokhoz és csakis azokhoz tartoznak, akikre befolyással van az idő egymásutánisága, és akik nemcsak a jelent, de a jövőt is birtokolják, és képesek arra, hogy felemelkedjenek a múltbéli szégyenből vagy lezuhanjanak a múltbéli dicsőségből. A mozgást, a látható művészetek örök problémáját, csak az irodalom valósíthatja meg”.⁵⁹ Ez utóbbi idézet – ahogy a regény képvilága és kulcsszavai is – talán meglepőnek tűnő hasonlóságot mutat a művészeteket – főként az ábrázoló művészeteket – platonista alapról elutasító Lévinas írásával. Ennek a hasonlóságnak a részleteire most nem térek ki, csak két dolgot szeretnék kiemelni. Egyrészt azt, hogy Dorian Gray örök fiatalsága a fenti idézet alapján – és a Narcissus-párhuzam alapján – nem adomány, áldás, hanem megfosztottság, átok; ahogy Frankenstein szörnyetege megfosztatik az emberhez való élettől (örök társtalanságra ítélve), úgy a szörnyeteg Dorian is megfosztatik a halálra irányuló, időben lejátszódó, autentikus élet lehetőségétől.

⁵⁵ *I. m.*, 347–348.

⁵⁶ *I. m.*, 348.

⁵⁷ Vö. Oscar WILDE, *The Critic as Artist*, in *The Complete Works of Oscar Wilde*, London, Hamlyn, 1985, 861.

⁵⁸ *I. m.*, 875.

⁵⁹ *I. m.*, 871.

A másik dolog a kép *unheimlich* voltának forrása (részben persze a kép mint olyan hátborzongató sajátosságairól van szó, amiről Blanchot kapcsán volt szó). Szerepel a regényben egy különös analógia: „Amit a férgék jelentenek a holttest számára – gondolja Dorian –, azt jelentik majd az ő bűnei a vászonra festett kép számára. Tönkreteszik majd a szépségét, és felfalják minden báját. Beszennyezik és szégyenteljessé teszik. És az a dolog [the thing]⁶⁰ mégis élni fog tovább. Mindig élni fog.” (126; 96.)

A kép ebben a tekintetben olyan, mint a metamorfózison átesett mitológiai szereplő: se nem halott, se nem élő: liminális, abjekt, hátborzongató, érinthetetlen „dolog”, amelynek „élete” és változása olyan, mint a hulla rothadása. Az átváltozott létező nem halt meg, de nem is él abban az értelemben, ahogy emberi lényként élt: az, a tárgy vagy állat, amivé átváltozott, egyrészt a természet és az anyagi világ része, másrészt az átváltozás előtti emberi lény „emlékműve”.

A kép nem az örök fiatalságot jelenti (jeleníti meg), de nem is egyszerű kiazmikus cseréről van szó Dorian és a kép között, hiszen a kép nem egyszerűen megöregszik és meghal, ahogy azt várnánk, hanem *örökké élni fog, és örökké öregedni*, mint Swift struldbrugjai vagy Borges halhatatlanjai (vagy Tithonus, a tücsök). Ettől igazán abjekt és kísérteties, és különös módon rímel erre a kísérteties jellegre az, amit ikonoklasztikus hevületében Lévinas ír a szoborról és a képről: „A szobor a jövő nélküli pillanat paradoxonát testesíti meg. [...] Egy örökre felfüggesztett jövő lebeg a szobor megfagyott testhelyzete körül, egy olyan jövő, amely sosem jön el. A jövő egyre csak közeleg egy olyan pillanat felé, amely nem rendelkezik a jelen lényegi jellemzőjével, illékonyságával. Sosem tudja elvégezni a jelenre kiszabott feladatot, mintha a valóság visszavonulna saját valóságából, s erőtlenül hagyná hátra maga mögött.”⁶¹ „A megmerevedett szobor intervallumának örökös tartama radikálisan különbözik a fogalom örökkévalóságától – az *időközben* ez, amely sosem fejeződhet be, amely mindig tart: valami embertelen és szörnyűség.”⁶² A művészet „azáltal, hogy minden egyes pillanat halálát bevezeti a létezésbe, örökkévaló tartamot biztosít számára az *időközbenben*, kivételességet, értéket. Ambivalens érték ez: kivételes, mert lehetetlen túllépni rajta, mert – nem tudván véget érni – nem tud továbbmozdulni a *jobb* felé. Hiányzik belőle az eleven pillanat jellemzője, amely nyitva áll a létrejövő megváltása előtt, amelyben véget érhet s múlttá lehet”.⁶³ Talán mindegy is, hogy a portrén mi látható. A képleírás már csak azért is hiábavaló vállalkozás volna, mert mindig megkésetttségben lenne, hiszen a kép folyamatosan változik. A kép jelentése ebben a megközelítésben nem az, ami látható rajta, hanem maga a változás ténye; ebben – és csak ebben – az értelem-

⁶⁰ A „thing” szót (Kosztolányi „valaminek” fordította) Basil holttestének jelölésére használja ismételten a szöveg (165–166; 126–127).

⁶¹ Emmanuel LÉVINAS, *A valóság és árnyéka*, ford. BABARCZY Eszter, *Nappali Ház*, 1992/3, 9.

⁶² *I. m.*, 11.

⁶³ *Uo.*

ben igaz Donald L. Lawler megállapítása: „Rettenetes torzulásai ellenére az arckép az autentikus életet, az autentikus szenvedélyeket és ezek hatásait jeleníti meg”.⁶⁴

Dorian Gray azért mélységesen hátborzongató (unheimlich) figura a szó legmélyebb pszichoanalitikus értelmében, mert nem vesz részt az időbeliségben.⁶⁵ Egyrészt zombi, akibe beleköltözött másvalaki lelke, másrészt pedig múmia: külső tökéletessége egyfajta mumifikálódás,⁶⁶ olyan, mint egy bebalzsamozott test, amely a beáramló levegő első fuvallatára összeeszik és szétporlad. Ahogy képként létezve, a műalkotás üres örökkévalóságába kényszerítve hátborzongatóvá válik, ugyanúgy nem képes maga köré szervezni az idő rétegeit a Lord Henry-féle nietzschei létezésben sem; mindkettőből épp a történet marad ki. Wilde regénye ebben a tekintetben mégis erkölcsi példázat lehet; akárcsak a *De Profundis*ban,⁶⁷ az elbeszélő irodalom felsőbbrendűségét vallja az (ábrázoló) művészetek között.

⁶⁴ Donald L. LAWLER, *i. m.*, in Uő, *i. m.*, 448.

⁶⁵ Olyan, mint Massimo Bontempelli *Világszép asszony*, *Adria* című regényének címszereplője, aki elhatározza, hogy megőrzi tökéletes szépségét és nem fog megöregedni, ám ezáltal hátborzongató figurává válik, aki tönkreteszi maga körül az időben létezőket.

⁶⁶ Camille PAGLIA, *i. m.*, 514.

⁶⁷ Oscar WILDE, *De Profundis*, *i. m.*, 783.

MOLNÁR GÁBOR TAMÁS

„A (tömeg)vonzás szabályai” – beszéd, írás,
cselekvés és performativitás Sterne és Pynchon regényeiben¹

„A cannonball, once cannoned, the Great Jew said, may feel quite free
within its own trajectory; it rises as we all do, then descends without
agony or remorse or warning like a fool.”
(William H. Gass: *The Tunnel*)

Két regény összehasonlító vizsgálatára teszek kísérletet. Ez az állítás azonban rögtön kiegészítésre szorul, hiszen az elemzés során (jórészt a tárgy sajátosságai-
ból adódóan) az összehasonlíthatóság és az olvashatóság kérdései is nyitott kérdés-
ként merülnek majd föl. A vizsgálat tétje elsősorban nem az lesz, hogy sikerül-e
két különálló szöveg között valamilyen – genetikus, strukturális vagy motivikus
– kapcsolódást megállapítani; noha óhatatlanul innen, a kapcsolódási pontok fel-
térképezéséből kell kiindulni, hogy a további érveket valamilyen konkrét alakzatok-
hoz lehessen kötni. A kapcsolatok némelyike ugyanis ez esetben olyan természetű,
hogy már az olvasási hipotézisek vázolása során is szembesülni kell az összeha-
sonlító olvasás legalapvetőbb teoretikus problémáival. Főként arról a problémá-
ról van szó, hogy miként képződik értelmezhető jelentés a szöveg észlelésének
folyamatában – ami az összehasonlító olvasás esetében például annak a súlyos kér-
désnek a fölvetését is jelenti, hogy miként lehet két szöveget *egymás mellé helyezni*
és párhuzamosan olvasni (ezek a metaforák megvilágító erejűek lehetnek, amennyi-
ben az összehasonlító olvasás térbeliesítő, az olvasás temporalitását háttérbe szo-
rító aspektusát hangsúlyozzák). Az észlelés és interpretáció kapcsolatát firtató
kérdést számos teoretikus keretben meg lehet közelíteni, ám e keretek sajátos
módon tartalmaznak olyan tematikus mozzanatokot, amelyeket maguk a regények
is megjelenítenek, ekként nem lehetséges eleve különbséget tenni az érzékelt
szöveg és az értelmezéséhez segítségül hívott elmélet között. Jelen olvasat ezt a
sajátosságot igyekszik úgy kiaknázni, hogy ennek végeredményeképpen a két szö-
veg között artikulálható kapcsolatrendszer *valamilyen* közvetítő mechanizmus

¹ Előadás formájában elhangzott a Harmadik Veszprémi Regénykollokviumon, 2008. szeptember 25-én. A szöveg egy jóval hosszabb összehasonlító elemzés része, melynek nagyobb hányada megjelent a *Partitúra* 2008/3. számában (13–60). Az első néhány bekezdés meg-
egyezik az ott megjelent szöveg néhány bekezdésével.

révén visszaíródhasson a segítségül hívott elméleti keretekbe. Ezeket az elméleti kereteket nagyjából az alábbi problémakörök köré lehet csoportosítani (ezek a kérdések, mint látni fogjuk, bizonyos értelemben *magukból a művekből* származnak, és jelen dolgozat keretein belül csak annyiban válaszolhatók meg, amennyiben a szövegek válaszképesnek mutatkoznak az általuk fölvetett kérdésekre – a teoretikus problémák reflexív összetettsége már a kérdésföltevés módjából kiviláglik):

1. A véletlenszerűség, esetlegesség, törvényszerűség problémája – hogyan tudhatjuk, hogy egy vélelmezett textuális párhuzam *legitim* alapot képezhet két mű összehasonlító értelmezéséhez? Milyen törvények uralják, vezérlik az olvasás folyamatát? Szolgáltathat-e alapot egy konkrét olvasat ahhoz, hogy az olvasás általános törvényszerűségeit lefektessük (ilyen „erős” olvasatokra számtalan példa hozható az irodalomelmélet történetéből), illetve másfelől, érvénytelenít-e egy olvasatot, ha eljárásai feszültségben vannak elfogadott olvasási konvenciókkal? Vagy másképpen, jogi vonatkozásokkal is terhes problémát idézve: közvetlen bizonyíték híján (bármit jelentsen is ez a szó irodalmi kérdésekben) mekkora mennyiségű közvetett bizonyíték elegendő az eljárás megnyugtató lezárásához?²

2. A szöveg és a jelentés közötti közvetítés kérdése – milyen elméleti modellekkel írható le a jelentés irodalmi közvetítésének folyamata? Hogyan hidalható át az a szakadék, amely az írás/olvasás *materiális* mozzanatait (persze itt magának a materialitás fogalmának/metaforájának is utána kell járni) elválasztja az interpretáció azon lépéseitől, amelyeknek szükségszerűen el kell távolodniuk a szövegtől ahhoz, hogy közvetíthetők legyenek? Milyen segítséget jelentenek itt a retorika és a hermeneutika hagyományosan versengő fogalmi és koncepciói?

3. Irodalom és technológia – a főnti kérdésből tulajdonképpen logikusan következő fogalomtársítás. Vajon az irodalmi szöveg felfogható-e technológiai eszközként, olyan gépezetként, melynek elsődleges feladata *effektusok* kitermelése? Ha ez a metafora valamilyen módon helytálló, beszédesnek mutatkozik, akkor vajon ezek az effektusok azonosíthatók-e az értelmezés kényszerét kiváltó effektusokként? Olyan regényekről lévén szó, melyek a barthes-i értelemben nem olvashatók, hanem írhatóak, ez a képzettársítás csábítónak tetszik. Ha viszont maga a szöveg is egyfajta technológia, különösen érdekessé válik a két regény viszonya a technológiai megszállottsághoz, mely mindkét szövegben sajátos kapcsolatban áll az erőszakkal és a haditechnológiával.

4. Közvetíthetőség és társadalmi antropológia – van-e a két regénynek (külön-külön vagy együtt olvasva) olyan üzenete, amely valamelyest függetleníthető egy regresszíven tautologikus önértelmezéstől? A kérdésfölvetést nem a textualitás és a jelentésség közötti ellentét abszolutizálása motiválja, hanem éppen ellenkezőleg, az a sejtés, hogy az irodalmi szöveg (metaforikus vagy direkt) önértelmezése összefüggésbe hozható bizonyos „tranzitív” modellekkel, amelyek immár nemcsak az irodalmi kommunikáció leírására alkalmasak, hanem más szociális vagy antropológiai dimenziókra is kiterjeszthetők – azonban (paradox módon)

² És kit terhel a bizonyíték kényszere?

csak annyiban, amennyiben továbbra is őriznek egy reflexív mozzanatot, vagyis nem engednek maradéktalanul a tranzitivitás csáberejének, amely a legelemibb módon ideologikus. Az egyik legcsábítőbb ilyen téma általában a társadalmiasságnak, a kiválasztódás/kirekesztődés struktúrájának az elemzése, amely mindkét regényben jelen van, különböző modalitásban és eltérő hangsúlyokkal (vallási, történelmi, lélektani stb. kontextusokat is megidézve).

Az elemzés eddigi részében³ olyan nyelvelméleti konstrukciók kerültek felszínre, amelyek a két mű többé-kevésbé tematikus hasonlóságait mutatták föl. A nyelv „materialitásának” elképzelései között azonban van egy olyan is, amely az eddig vázoltaknál is szorosabb összefüggést tételezhet a két regény között. Ez a koncepció pedig a nyelvnek, a kimondott szónak a „súlyára” vonatkozik, ami természetesen nem választható el a performativitástól; az amerikai retorikus Kenneth Burke híres példáját idézve: amikor útbaigazítom a kamionsofórt, akkor kimondott szavaim („arra”) ereje képes megmozgatni a soktonnás járművet.⁴ Ez a felfogás természetesen nem a 20. századi beszédaktus-elméletekben vagy Burke idioszinkretikus teóriáiban fogalmazódott meg először, hanem már olyan antik és kora újkori nyelvfilozófiákban is szerepet játszott, amelyek nyilvánvaló módon Sterne rendelkezésére is álltak. Az egyik ilyen forrás az a 17–18. századi Európában – Gassendi ösztönzésére – újra erőre kapó epikureista tradíció lehetett, amelyben a nyelv materialitása konkrétan a beszédszerveket elhagyó „részcsekkékként” volt elgondolva,⁵ a másik pedig természetesen a *fenséges* pszeudo-longinuszi elgondolása, amelynek a *Tristram Shandy*ben betöltött szerepét számos értekezés tárgyalta már, és Sterne mint Warburton püspök tanítványa bizonyíthatóan kitüntetett figyelmet szentelt ennek az elképzelésnek. Ha egészen konkrét szövegmodellt keresünk, amely bizonyosan befolyásolta Sterne elképzelését a nyelvi materialitásról, akkor Swift már többször szóba hozott *Hordómeséje* is kézenfekvőnek látszik. Swift művének bevezetésében a narrátor hosszasan értekezik azokról a szerkezetekről, amelyek a szónok rendelkezésére állhatnak abban, hogy közönségét minél hatékonyabban érje el – a hosszas és szatirikus kifejtés lényegét abban lehetne összefoglalni, hogy a színpad, emelvény és pulpitus abban segít a beszélőnek, hogy szavait lefelé, a gravitációnak megfelelően képes a közönséghez intézni. Swift ironikus elbeszélője maga is az epikureista hagyományt idézi meg a kifejtés során: „mivel a levegő nehéz test, ugyanezért Epikurosz rendszere értelmében állandóan alászállóban van [continually descending], de még inkább így viselkedik, ha szavakkal a mélybe nyomják és szorítják. Mert a szavak is nehéz és súlyos testek [bodies of much weight and gravity], s ez nyilvánvaló abból a mély

³ Lásd az 1. jegyzetet.

⁴ Lásd Kenneth BURKE, *Language as Symbolic Action. Essays on Life, Literature, and Method*, Berkeley–Los Angeles, University of California Press, 1966, 234.

⁵ Lásd KROLL, *The Material Word. Literate Culture in the Restoration and the Early Eighteenth Century*, Baltimore–London, The Johns Hopkins University Press, 1990. Az epikureizmus és a nyelvi performativitás összefüggéseiről lásd pl. 73–74, illetve 129.

hatásból, amit ránk gyakorolnak, s amit bennünk hagynak. Éppen ezért kellő magasságból kell ejtegetni őket, egyébként nem találnak célba s nem hullanak alá kelő nyomatékka!”.⁶

Sterne számára a szavak súlya (performatív ereje) és a tárgyak súlya (gravitáció) közötti analógiás viszony kiemelt fontosságúnak látszik, aminek komikus példáját már láthattuk Walter nyelvfelfogásában is, amelyben a nyelv mint a tömegvonzás szabályai által vezérelt „gépezet” jelenik meg: a gépezet hatékonyságát ott a segédigék által előírt nyelvtani konstrukciók adják, amely törvényszerűségeket magyarul jól visszaadja a „vonzat” kifejezés. Az ilyen szabályszerűségek, a nyelvi elemek egymásra vonatkozó „vonzereje”, gravitációs hatása lépteti működésbe és tartja mozgásban a nyelv gépezetét. Ha Walter elmélete a maga komikus voltában mutatkozik is meg, a gravitáció fontosságát éppolyan jól sugallja Walter testvérbátyjának, Tobynak a ballisztikával való foglalatossága, és az az újabb analógia, amely a regényben fölállítható a tüzéségi és a kommunikatív tevékenységek, a célba juttatott lövedék és a hatását kifejtő szó között. Toby bácsi perspektívájában a ballisztikai foglalatosság jelentősége legalább kettős hatású, hiszen nem csupán arról van szó, hogy Toby részletesen tanulmányozza Tartaglia és mások tudományos írásait, hanem a hadtudomány, azon belül többek között a ballisztika jelenti Toby egész diszkurzusának gravitációs középpontját, amely minden többértelmű utalást, valamilyen módon ebben a kontextusban is érthető szót és kifejezést magához vonz, és óhatatlanul eltéríti a diszkurzust a maga irányába. Ahogy Walter esetében minden diszkurzusformához „rendszernek” kell rendelődnie (lásd például TS 8. 33:⁷ Walter elmélete a szerelemről), úgy Toby mindent a háború analógiájára fog föl, s ezzel egyszersmind a háborúhoz vagy a hadművészethez is hasonítja az attól különböző beszédanyagokat. A háború és a szerelem analógiája (TS 8. 16) még nem is volna meglepő, hiszen ennek a megfeleltetésnek közhelyszerű formái is rendelkezésre állnak (lásd például a 16. századra visszavezethető angol mondást: „all is fair in love and war”), ám részint ez az analógia motiválja a regény egyik híres félreértését, mely arra vonatkozik, hogy Toby hol is sebesült meg – míg Toby a térképen akarja megmutatni sérülésének színhelyét, addig özvegy Wadmann-né a sérülés testi helyére gondol –, részint pedig modellként is szolgál más interdiszkurzív többértelműségek számára. Abban a részben, amely a *híd* szó többértelműsége és ráadásul Bridget nevéhez való hasonlatossága körül forog (TS 3. 24 skk), maga a diszkurzus is az ostrom és védekezés analógiájára épül föl. Toby megtudja, hogy dr. Slop hidat épít Tristram szétzúzott orrát korrigálendő, s azt hiszi, a doktor az ő modell erődtímenyének leomlott hídját állítja helyre, mely Trim és Bridget évődésének folytán omlott le (ennek elbeszélésénél pedig Walter nem

⁶ Jonathan SWIFT, *Hordómese*, ford. KÉRY László, Bp., Európa, 1958, 54.

⁷ Laurence STERNE, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, ed. Melvyn NEW, Joan NEW, London, Penguin Books, 1997. – Magyarul lásd Laurence STERNE, *Tristram Shandy úr élete és gondolatai*, ford. HATÁR Győző, Bp., Új Magyar Könyvkiadó, 1956. A további hivatkozásokat lásd a főszövegben; az angol kiadás lapszámát követi a magyaré.

hagy ki egyetlen alkalmat sem a pajzán módon félreérthető szöveghelyek regisztrálására). A beszélgetés folytatásaképpen Walter úgy gúnyolja ki Tobynek a védépmények iránti elfogultságát, hogy ő maga az ostromszerek dicshimnuszát zengi, mire Toby védekezéséppen magába fordul, és „kettőzött buzgalommal pöfékel pipájából” (TS 3. 24, 172/200), Walter pedig elszégyelli magát, és felhagy a támadással. A szituáció tehát maga is az ostrom és védekezés logikáját követi, miközben éppen azt tárgyalja: a nyelv tehát performatívan is eljuttatja azt, amiről éppen a diszkurzus szól, s ezzel az elbeszélés mintegy alátámasztja Toby vesszőparipájának analogikus funkcióját, vagyis igazolja, hogy a nyelv és a kommunikáció fel fogható a konfrontatív erőszak mintájára. Sőt, az elbeszélés még önértelmezésként olvasható analógiával is szolgál Toby és Trim hídépítői tevékenységében: a híd lehetséges statikai szerkezeti modelljeiről, s az építés kudarcairól szólva Tristram megjegyzi: „Tóbiás nagybátyám úgy értette a parabola minden csínját-bínját, miként kevesen Angliában; de a cycloisnak éppenséggel nem volt nagy mestere; minden áldott nap szóba hozta ugyan, hanem attól a híd még nem haladt.” (TS 3. 25, 173/202.)

Ugyanezt az önértelmezési lehetőséget láthatjuk meg a Tartaglia tudományos érdemeire való utalásban, amely a „vonal” metaforájában helyezi egymás mellé a hadművészetet és az elbeszélés retorikáját. Hiszen a ballisztika (amelynek a művészetekre, például a centrálperspektivikus ábrázolásra, de még a könnynyomtatásra tett hatását is Kittler részletesen kifejti⁸) azért kettőzi meg a világot fenomenális (érzékkelhető) és materiális (kiszámítható) valóságokká, mert Tartaglia „elszűn fedezte fel annak lehetetlenségét [...], hogy romboló útját a golyóbis egyenes vonal mentén haladva írja le. Már az igazságot kutatni meg nem szűnünk soha!” (TS 2. 3, 73/85). Az, hogy Toby ballisztikai olvasmányából éppen a *parabola* és a *hiperbola* alakzatát emeli ki az elbeszélés, tovább erősíti a gyanút, hogy Tristram nem csupán a golyóbis, hanem a narratíva haladásáról is beszél. A hatodik könyv legvégén található híres ábrák, amelyek az elbeszélés addigi haladását hivatottak ábrázolni, ugyancsak kapcsolatot teremtenek a hadi és az irodalmi diszkurzus között, amikor az egyenes vonal erkölcsi fensőbbrendűsége mellett kardoskodókkal (a hittudósokkal, Ciceróval és a káposztakertészekkel) szemben Tristram azt hozza föl, hogy ezek a „szellemes és nagyszű férfiak” (TS 6. 40, 392/449⁹) összezavarják „az egyenessel a *nehézkedés* görbét [the line of *gravitation*]” (uo.). A ballisztika analógiája azt sugallja, hogy az egyenes vonal az elbeszélésre vonatkoztatva is pusztán látszat, vagyis arra következtethetünk, hogy az elbeszélés valódi menetét is inkább gravitációs mezők határozzák meg (hozzák létre, vagy térítik el céljától), s nem a kezdettől a célig vezető egyirányú teleológia. Tristram saját elbeszélése csupán látványosan a felszínre hozza azt, ami elvben minden elbeszélő mű sajátja.

A „gravitáció” motívumának eddigi feldolgozói közül talán az olasz Flavio Gregori mutatta meg a legalaposabban a motívum jelentésköreinek szerteágazó

⁸ Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok*, Bp., Ráció, 2005, 62–67.

⁹ Határ Győző fordításán itt módosítottam – M. G. T.

voltát és a regény egészének értelmezhetőségére tett jelentős hatását. A szerző elsősorban abban érdekelt, hogy a Sterne-regényben egyfajta dialektikus működést mutasson meg (a regény saját allegóriájából kiindulva): a „wit” (elmeél) és a „judgment” (ítélet) közötti kiegyensúlyozott, de Gregori olvasatában végső soron mégis aszimmetrikus viszonyt. Az elmeél ennek az értelmezésnek a jegyében főként olyan analitikus és mechanisztikus, párosító műveleteket jelent, amelyekhez hasonlókat eddig is olvastunk már, ám Gregorinál ezeket ellensúlyozza a szintézisre és szervességre mutató, megkülönböztető ítélet,¹⁰ amelyet főként Yorick és Tristram diszkurzusában igyekeznek kimutatni. Ebben az értelmezésben az elbeszélés gépezete „nem egyszerű óraműként működik, mint azt Walter szeretné”,¹¹ hanem reflexív kitérőkön, „a reflexivitás éretté válásán” keresztül végül eljut egy olyan „totalitáshoz”, amely a narratív szekvencialitástól (Nacheinander) a mellérendelésen (Nebeneinander) át vezet el a szintézishez (Miteinander).¹² Egy ilyen dialektikus mozgás feltételezése lényegileg összetettebb elképzelés az egyenes vonalnál, ám továbbra is megvan benne a valahonnan valahová eljutás teleológiája, amely különös módon visszavezet a gravitáció problémájához. A „gravity” ugyanis az egyik olyan motívum – és Gregori könyvének nagy érdeme, hogy ezt az összefüggést föltárta –, amely az elmeél problémájához modellként szolgál. A szó két jelentésének (’komolyság’, illetve ’nehézkedés’) keveredéséből adódóan ugyanis a motívum olyan jelentésrétegek kifejezésére szolgál, mint például a tudományos (newtoni) diszkurzus és a hozzá tartozó mechanisztikus világkép. Gregori értelmezésében tehát a „gravity” áll a dialektikus mozgás kezdőpontján, ez fejezi ki azt a kiindulópontot, amelyet meg lehet, meg kell haladni. Yorick és Tristram viselkedéséből valóban könnyen kiolvasható egy ilyen gyanakvás a „gravity”-vel szemben, utóbbi például e szavakkal mutatja be az előzőt:

Yorick már természettől leküzdhetetlen utálattal s elutasítólag viseltetett a komoly kép [gravity] iránt. Nem is mint olyat vetette el, mert ahol komolyságra volt szükség, napokra, sőt hetekre akár, nem volt nála zordonabb s komolyabb halandó; hanem ellensége volt a komolyság [gravity] szenvedésének, és nyíltan hadat üzent neki, ha csupán a tudatlanság s bárgyúság elkendőzésének bizonyult; ilyenkor, bárhol botlott bele s bárki hatalmas pártolta-oltalmazta légyen – nem kegyelmezett neki.

Bitang haramiafajzat a komolyság, úgymond, a maga hirtelen módján, mégpedig a legveszedelmesebb fajta, mert alattomos [...] A leplezetlen tárulkozó

¹⁰ Erről lásd még Howard ANDERSON, *Associationism and Wit in Tristram Shandy*, *Philological Quarterly*, 48(1969), 27–43.

¹¹ Flavio GREGORI, *Il wit nel Tristram Shandy. Totalità e dialogo*, Roma, Edizione dell’Ateneo, 1987, 80.

¹² *I. m.*, 106–107.

vidor szív nem rejt magában veszélyeket – hacsak önmaga számára nem; míg a mord kép lényege szerint szándékolt s épp azért csalo: betanult furfang, hogy magunkat a világgal eszélyesebbnek s tudósabbnak hitessük, mint valójában vagyunk; s minden rátartóságában, a bús kép nem jobb, sőt gyakorta rosszabb annál, aminek a francia bölcs mondotta réges-régen: *a test rejtelmelkedő mórikája, mellyel a fogyatékos szellem takarózik*; a mordképűség e jellemzése – úgy mond Yorick igencsak óvatlanul – megérdemelné, hogy aranybetűkkel véssék előnkbe. (TS 1. 11, 23/29.)

A jellemzés pillanatnyilag legérdekesebb vonása, hogy újra játékba hozza az elrejtés és elrejtett kettősségét, amely a ’nehézkedés’ jelentéssel kapcsolatban is fölmerül. Míg azonban ott a „gravity” egy szemmel nem látható, rejtőzködő működések a megnevezésére szolgál, ez esetben – Yorick és Tristram értelmezésében – éppen ellenkezőleg, a „gravity” nem az elrejtett dolog, hanem az az álca, amely valami tőle különbözőt leplez. Ez a kiazmus arra is utalhat, hogy a szó két jelentése közötti átfedés voltaképpen maga is egyfajta illúzió,¹³ és az egybeesésre való túlzott hagyatkozás tévedéshez vezet. Ez az olvasat annyiban igazolja Gregori konklúzióját, hogy az egybeesés véletlenszerűségének felismerése inkább a bölcs megkülönböztetés (judgement), mintsem a csapongó elmeél (wit) oldalán áll, azonban kétséges, hogy a kiazmus struktúrája valóban egy dialektikus szintézis felé mutat-e, mint Gregori állítja, vagy inkább egy végtelenül ismétlődő megkettőződést (a Gregori által kárhoztatott „végtelen regressziót”¹⁴) tár-e föl.

Azok a szövegrészek, amelyek a kommunikáció-ballsztika analógiát idézik fel, a „gravity” értelmezhetőségének összetettségére hívják föl a figyelmet. Még Yorick is, akiről láttuk, hogy ellensége a „gravity” mechanisztikus működésének, hajlamos ennek a párhuzamnak a fölállítására. A hittudósokkal folytatott vitája során ugyanazok a motívumok kerülnek elő, mint a fentebb idézettek, ám Yorick szóhasználata árnyalja az ellentétek aszimmetriáját:

Prédikálni csupán azért, hogy roppant olvasottságunkat vagy finom elmeélünket fitogtassuk s a köznapi ember előtt páváskodjunk kevéske tudományunk kol-

¹³ A szó többértelműsége azért Pynchon regényében is megjelenik, lásd GR 456: „Oberst Enzian. M’okamanga. M’okamanga. M’okamanga. There is urgency and gravity in the word [Sürgetőnek és komolynak hat a szó]”; GR 656: „Her hair is wound, in braids, up on her head, which she holds not too high nor what used to be called~gravelly”. A lapszámok az alábbi kiadásra vonatkoznak: Thomas PYNCHON, *Gravity’s Rainbow*, New York–London, Penguin, 1995.

¹⁴ GR 88. Ehhez lásd még WARNING, *Illusion und Wirklichkeit in Tristram Shandy und Jacques le Fataliste*, München, Fink, 1965, 58–59, aki az illúziótörés kapcsán „másodlagos valóságok” létrejöttéről beszél, és nem zárja ki a hegeli „rossz végtelen” alkalmazhatóságát a *Tristram Shandyre*, hiszen a regény „az önéletrajzi forma általi lehatárolás és a létre vonatkozó konzisztencia lehetőségét per definitionem elutasítja”.

dus magyarázatásával, fény és melegség nélküli, hiú s csilla szókkal cifrázva: ez annyi, mint visszaélni amaz egyetlen nyomorúságos félórácskával is, amennyit hetenként meghallgatásunkra szánnak. Ez nem az evangéliom hirdetése – ez a magunk hirdetése. Akkor már – folytatta Yorick – többre tartok öt szívhez szóló, közvetlen szót, de az aztán telitalálat legyen. [I would rather direct five words point blank to the heart].

Hogy Yorick a telitalálatot kiejtette, Tóbiás nagybátyám legott fölemelkedett, hogy a lövedék röppályájáról valamit megjegyezzen... (TS 4. 26, 262–293.)

Toby reakciója a maga kiszámíthatóságában is visszaigazolja, hogy Yorick szóhasználata némiképp ellene hat beszéde jámbor tartalmának, hiszen a „point blank” kifejezésben a retorikai erőszak, a meggyőzés irracionális hatalmának képét idézi meg. Különösen szembeötlő, hogy pontosan abban a pillanatban kerül fölszínre a nyelv retorikusságának ez a veszélye, amikor Yorick bölcsen különbséget tesz a skolasztikus-szofista szőrszálhasogatás és a nyílt, közvetlen beszéd között. Ez utóbbit gondolnánk a retorikától kevésbé érintettnek, ám a „point blank” kifejezés ballisztikai jelentése viszonylagosítja, értelmetlenné teszi a yoricki megkülönböztetését. A közvetlen, nyílt beszéd éppen közvetlenségében és nyíltságában retorikus, meggyőző erejét ennek a nyíltságnak köszönheti, miáltal a nyíltság és a szofisztikus burkoltság ellentéte kérdőjeleződik meg (hiszen a legkörmönfontabb burkoltság a tetetett őszinteség).

Toby közbeszólása „a lövedékek röppályáját” illetve volna, ám félbeszakítja őt Phutatorius, aki maga is egy röppálya ívéen találja magát: a felpattanó Toby lever egy forró gesztenyét az asztalról, és az Phutatorius ölében, nadrághasítékában köt ki. A „baleset” – a résztvevők némelyike a gondviselés büntetését látja a dologban – egyedül a véletlen, valamint a gravitáció elkerülhetetlen törvényeinek számlájára írható, s Tristram leírása az eseményről pontosan azt a kérdést teszi föl, hogy miként tudható a véletlen és a törvényszerűség közötti különbség.

„Nekem, mint historikusnak, dolgom arra terjed ki csupán, hogy feltárjam a tényeket és hihetővé tegyem az olvasó számára, hogy Phutatorius szertepállott nadrághasítéka elegendő tágas volt a gesztenye befogadására s hogy a gesztenye, azon melegében potyogvást, e függélyes úton, éppen telibe találhatott... [did fall perpendicularly and piping hot into it].” (TS 4. 27, 264/297.)

Határ Győző magyar fordítása megismétli a „telitalálat” kifejezést, ezzel is megerősítve, hogy a diszkurzus megszakítása látszólagos, Phutatorius balesetének leírása továbbra is ugyanazokat a kérdéseket járja körül, mint Yorick értekezése a prédikációról. A „véletlen” esemény – amely a Phutatorius és Yorick között roszs vért szül – ugyanúgy a gravitáció logikáját követi, mint a lövedékként a közönséghez intézett szó. Tristram a véletlen események „súlyát” emeli ki, amikor Yorick visszanyújtja Phutatoriusnak az utóbbi által földhöz vágott gesztenyét (amit Phutatorius úgy értelmez, hogy ezzel Yorick beismerte bűnösségét az esetben):

„[...] mily hatalmas van a szellemen egynémely apró mozzanatoknak, mely ropant súllyal esnek latba dolgokról-emberekről alkotott vélekedéseink irányításában, s hogy pehelykönnyű semmiségek mint lopják be magukat a lélekbe.” (TS 4. 27, 266/297.)

A röppálya-metaforikának a regény önreflexiójában betöltött szerepét a leglátványosabban Sigurd Burckhardt úttörő dolgozata emeli ki.¹⁵ Burckhardt dolgozatának egyik kiindulópontja a „kettős beszédnek” a sexualitást és a nyelvet összekapcsoló, más kommentátorok által is jelentősnek vélt működése.¹⁶ Burckhardt egyik fő tézise, hogy a pajzán és akár ízléstelen szójátékok sorozata nem értékelhető függetlenül a *Tristram Shandy* egyéb tematikus és retorikai rétegeitől. A könyv ugyanis szerinte olyan nyelvi modellt mutat be, amelyben a beszéd problematizált tétje a beszédben foglalt dolog átjuttatása a címzetthez, aki mindig valamilyen hasadék túloldalán foglal helyet. A feladó és a címzett közötti szakadék éppolyan fontos, mint a jelölt és a jelölő közötti különbség (erre jó példát szolgáltat a két testvér társalgásainak állandó kudarca, a Didius és Tribonius közti félreértés, illetve maga az a tény is, hogy Tristram belátja: a megélt és a megírt élet időbeli különbsége áthidalhatatlan). Ehhez a széttartó szerkezethez Burckhardt többek között az eredendő bűn kérdését társítja modellként. Tristram születése előtt ugyanis vitát okoz, hogy a gyermek megkeresztelhető-e az anyaméhben, avagy meg kell-e várni a tényleges világrajövetelt. A mulatságos vita az utóbbi oldal javára dől el, vagyis itt is egyfajta időbeli szakadék tátong az emberi bűnösség tényének visszafordíthatatlansága és a megváltás lehetősége között. Innen visszafelé olvasva Walter retorikai stratégiájának jelentősége is megváltozik, hiszen a segédigék (referenciától eloldódó) nyelvi modellje hasonló egybe nem esést dramatizál. Ez magyarázhatja Walter kérdését a fehér medve kapcsán (amely a regény egy másik pontján megismétlődik, Toby és az özvegy évődése kapcsán): „nincs-e benne bűn?”

A bűnbeesés ('fall') a regényben olyan nyelvi sorozathoz kapcsolódik, amelynek másik jelölője a nehézkesedés. A regény több kulcsjelenete is valaminek az esését ('fall') viszi színre, s ezek a röppályák rendre valakinek az ölében érnek véget, a gravitáció tehát az altestiség cinkosa, akárcsak: Toby egy lehulló kódarabtól sebesül meg, a forró gesztenye Phutatorius nadrágorcában köt ki, és Tristram nemi szervének véletlen sérülése egy lezuhanó tolóablaknak köszönhető – ez a bal eset ugyanakkor oksági viszonyban áll Toby hadviselési vesszőparipájával, hiszen

¹⁵ Sigurd BURCKHARDT, *Tristram Shandy's Law of Gravity*, *English Literary History*, 28(1961), 70–88. Az itt következő néhány bekezdés többé-kevésbé megegyezik egy korábban publikált dolgozat néhány bekezdésével: lásd MOLNÁR Gábor Tamás, *Fordítás és tautológia – Néhány példa a Tristram Shandyből és Határ Győző fordításából*, *Alföld*, 2003/7, 65–83.

¹⁶ Lásd pl. Wolfgang ISER, *Laurence Sterne: Tristram Shandy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, 87, valamint Jacques BERTHOUD, *Shandeism and Sexuality*, in Grosvenor MYER (ed.), *Laurence Sterne: Riddles and Mysteries*, London–Totowa, New Jersey, Vision–Barnes & Noble, 1984, 24–38.

Trim a modell mozsárágyúk készítése végett lopja ki az ablakzsinórokat, a vessző-paripa pedig szintén oksági viszonyban áll Toby sebével. A bűn és az önmagában forgó nyelvi gépezet paradigmája egy paronomázián keresztül kapcsolódik össze, ezzel a nyelvi materialitás kettős aspektusát is előtérbe állítva.¹⁷

A közvetítés problémája tehát központi jelentőségű. A példamutatón következő Burckhardt-féle értelmezésben a regény különféle cselekményszálai ezt a nehézséget viszik színre. Toby bácsi elmerül az ágyúgolyók röppályájának tanulmányozásában; a lerombolt modell védműveket és Tristram összetört orrát egyaránt hídverés révén kell helyreállítani; Walter a megismerés különféle modelljeit dolgozza ki, Tristram pedig az élet vonalszerű elbeszélhetlensége miatt kerülő-utakon jár. Burckhardt dolgozatának köszönhető az a felismerés, hogy mindezen alakzatok valamilyen cikloid, többnyire a parabola vonalát követik:

[...] a könyv előbb végződik, mint kezdődik; Tobynek a könyvet lezáró szerelmi csalódása vagy öt évvel Tristram születése előtt történik. Az egyetlen valamirevaló (már Shandy-féle mértékkel mérve) egyenességgel és teljességgel elbeszélte történet gondosan olyan helyre kerül, hogy az egész könyvet visszafordítsa önmagára. Nincs még egy olyan meddő kritikai vita, mint az, hogy vajon a *Tristram Shandy* befejezett-e úgy, ahogy van, vagy netán Sterne egyszerűen föladta és töredékesen hagyta volna a művet a IX. könyv után. A regény olyan körületekintő, kiszámított alapossággal „van körbefuttatva”, amennyire csak egy ilyen nagyigényű vállalkozás (mely a nyelv titkának előterjesztését és megoldását tűzi ki célul) lehet.

Talán ebben a tényben rejlik a cikloid rejtélye. A körvonal, mely önmagára zárulva a maga tökéletességében és intranzitivitásában elenyész, egy egyenes vonalon fut végig. De az egyenes vonal – mint Tartaglia bemutatja – pusztán „belemagyarázás”, legalábbis a szubsztanciával és tömeggel rendelkező dolgokat illetően – a kommunikáció valódi vonala a cikloid görbe, amely közvetett, mint a lövedék leírta parabola íve.¹⁸

Az egyenes vonalú elbeszélés – és modellépítés – bírálata természetesen Tristram saját megjegyzéseiből nyeri autoritását. A hatodik könyv már idézett záró sorai ismét enigmatikusak (és Burckhardt talán éppen ezen enigma megfejtésének szándékából indul ki). Tristram az egyenes utat a jámbor keresztények, a cicerói

¹⁷ A Burckhardt elemzéséből adódó következtetések feltűnő hasonlóságot mutatnak de Man jóval híresebb Rousseau-elemzésének téziseivel. Lásd Paul DE MAN, *Az olvasás allegóriái*, ford. FOGARASI György, Szeged, Ictus, 1999, 401: „Nem bizonyos immár, hogy a nyelv mint mentegetőzés vagy felmentés egy előzetes bűn miatt létezik, hanem éppúgy lehetséges, hogy mivel a nyelv mint gépezet egyébként is teljesít, azaz performál, bünt kell produkálnunk (és produkálnunk a bűnnel járó összes pszichikus következményt), csak hogy a mentegetőzést, a felmentést értelmessé tegyük.”

¹⁸ BURCKHARDT, *i. m.*, 80–81.

bölcsek és a káposztaültetvényesek kedvencének tekinti, s ebben nem is talál hibát, ám rögtön hozzát teszi: „honnan-kitől szedhették egyáltalán, s mint volt lehetséges, hogy szellemdús és nagyeszű emberek (men of wit and genius) oly soká összezavarhatták az egyenessel a *nehézkedés* görbéjét?” (TS 6. 40, 392/449.)

Burckhardt egyik legfontosabb következtetése ez: számára a parabola íve azért kapcsolódik a kétértelműség Sterne-féle kedveléséhez, mert a nehézkedés modellje a szó „súlyát” hivatott hangsúlyozni. A Walter-féle paradigma is azért működik, mert a nyelvtani rendszer nem teljesen önjáró, mert a szavak maguk is rendelkeznek tömegvonzással, vagyis használatuk nem tetszőleges. A Sterne-féle szójáték tehát olyasmit tár föl, amiről nem lehet eldönteni, hogy a szerző vagy az olvasó agyában keletkezett-e, hiszen magának a nyelvnek a része, ugyanakkor mégis csak valamilyen tudathoz kötött vonatkozásai vannak. Az elbeszélő pontosan úgy igyekszik az olvasóval „barátilag megfelelni a dolgot” (TS 2. 11, 88/103), mint ahogy a fejedelemasszony és a novícia felezik meg a káromkodást, amely az öszvért moccanásra bírja (TS 7. 25, 421/481). A trágár szó elfelezése éppúgy nem juttatja előrébb az apácákat, mint ahogy az elbeszélés „beszélgetéssé” avatása sem feltétlenül teszi a *Tristram Shandyt* „dialogikus” regénnyé (erről az első fejezetben volt részletesebben szó). A szó megfelezése egyben varázserejét is elveszi: vagyis a nyelv hatékonysága bűnösségével is összefüggésben van. „De Sterne soha nem ilyen egyszerű. Nem látszik nyugodni, amíg minden absztrakt elgondolását parabolává nem változtatja, s ezzel valódi célja felé fordítja: viccei kísérletek. Ha a szavaknak mágikus erejük volna, azt hihetnénk, hogy önmaguktól ellátják a dolgukat [...] De a szavak nem mágikusak, hanem bűnösök – valakinek felelősséget kell vállalnia értük. Sterne felelős, de csupán azért, mert hajlandó a nyelvet a maga természetében elfogadni. Nem hajtja el a szavakat, hanem fölveszi és szolgálatába állítja őket, ahogy Newton tette az almával. »Sterne alantas elméjéről« beszélni éppen annyira értelmes és értelmetlen, mint »Newton nehézkedési törvényeiről« szólni.”¹⁹

A kommunikáció problémája a *Tristram Shandy*ben tehát elsősorban abból adódik, hogy a jelentésnek nem csupán miben-, hanem holléte is bizonytalan. Az ebből adódó hermeneutikai zűrzavart a regény tematikusan is színre viszi; a legnyilvánvalóbban talán ott, ahol valóban a nyelvközi átvitel és közvetítés bizonyul lehetetlennek:

A franciákat bizonynal félreértik; de hogy kiben van a hiba, bennük-é, mert nem fejezik ki magukat elég világosan, s nem szólnak oly akkurátus, szabatos körülhatárolással, miként ily fontos kérdésben elvárnók, amely kérdést még megvitatathatnánk is, avagy, hogy mibennünk a hiba, kik nem értjük nyelvüket eléggé [always so critically] s nem mindig tudjuk, mi légyen „szavaik megett” [„what they would be at”] – mindezek eldöntése nem rám tartozik; annyi bizonyos, mikor a franciák azt állítják, hogy „aki Párizst látta, látott mindent” – nyilván olyanokra gondolnak, akik napvilágnál látták. (TS 7. 18, 412/471.)

¹⁹ I. m., 86–87.

A félreértés voltaképpen tárgy – jellemző módon – csak a bekezdés végén válik világossá; egészen addig csak egyetlen előrebetűző megjegyzés („ily fontos kérdésben”) jelzi, hogy az egész elmélkedés egyetlen közmondás igazságtartalmát vonja kétségbe. Ezen a ponton a halogató-digresszív írásmód az egyes és az általános fölcserélésére ad módot: mire Tristram kiböki, hogy milyen esemény vezette erre a megállapításra, addigra már visszavonhatatlanná válnak megjegyzéseinek általában vett nyelv- vagy nemzetkarakterológiai implikációi („[t]he French are certainly misunderstood”). A konkrét és az általános közötti eldönthetlenség nem különbözik lényegében a kronológiai értelemben vett (vonalszerű) történet és a kanyargó, kitérőkkel tarkított (cikloidszerű) elbeszélés közötti eldönthetlenségtől. A konkrét idézet vonatkozásában ez annyit tesz, hogy bár Tristram mondandójából kikövetkeztethető egy tényleges múltbeli esemény, amelyre következtetését alapozza (ő lámpafénynél látta Párizst), az elbeszélés elrendezése miatt az általános érvényű kijelentést nem lehet maradéktalanul visszavezetni erre az eseményre. A szöveg materiális elrendezése és a belőle kikövetkeztetett narratíva éppúgy eldönthetetlen viszonyban áll egymással, mint ahogy a nyelvek és kultúrák közötti megfelelés sem lehet pontos – és nem lehet megállapítani, hogy a kommunikáció megbicsaklásáért melyik fél (a franciák vagy az angolok, az elbeszélő vagy az olvasó) a felelős. Az elbeszélés különbségei, pajzánsága vagy értelmetlensége tehát a receptív oldalra is áthelyezhető: soha nem tudható, hogy Tristram nem fejezi ki magát világosan, vagy az olvasó nem érti nyelvét eléggé (so critically) ahhoz, hogy megértse, mi van „szavai megett” (what he would be at). A kommunikáció „gravitációs” modelljéből adódó következtetések tehát magára az irodalmi kommunikációra is visszavonathatók, és így Sterne regényét éppúgy implikálják a nyelv „bűneiben”, mint ahogy Pynchon regénye is színre viszi saját nyelvének azon vonásait, amelyek lehetetlenné teszik, hogy a regénydiszkurzust végérvényesen leválasszuk a regényben feltárt erőszak következményeiről.

A Burckhardt-dolgozatban kiemelt összefüggések viszonylag jól azonosíthatók Pynchon regényében, főként, ami a gravitáció és a testiség cinkosságát illeti. Slothrop azzal hívja föl magára Pointsmanék figyelmét, hogy szexuális kalandjainak térképe egybevág a rakétabecsapódások térképével, vagyis az amerikai hadnagy erekciói valamilyen módon „vonzák” a rakétákat, mintha azok röppályájával lennének összefüggésben. Ez az összefüggés indítja be a regény „cselekményét” is, így a szöveggépezet működésében is „gravitációs” szerepe van. Slothrop többször is lezuhan, egy esetben képzeletben egy árnyékszékbe esik, szájharmonikája után kapva (GR 63). A zuhanó rakéták becsapódásai és a gondviselés közötti összefüggés a(z eredendő?) bűn és büntetés logikáját idézi föl, amit a statisztikus Mexico a protestantizmus és a paranoia közötti kapcsolatként érzékel (GR 57).

A dolgozat hátralévő részében elsősorban amellet kívánok érvelni, hogy Pynchon regénye felől a Sterne-poétika bizonyos összetevőit is új megvilágításba lehet helyezni, amennyiben a ballisztika-kommunikáció motivikus párhuzamot a *Gravity's Rainbow* kiegészíti néhány újabbal is, amelyekről viszont a „visszamenőleges” olvasatban alkalmasint kiderülhet, hogy nem teljesen idegenek a Sterne-féle elbeszéléstől sem, noha ezek olyan következtetésekre adhatnak módot, melyek Sterne

személyes hitével akár ellentétesek is lehetnek. David Seed megjegyzése szerint például Pynchon regénye „szekularizálja” a gravitáció és a szívárvány kifejezte szakrális tartalmakat „a koherencia szentséges elvét” és „az emblematizált egységet”,²⁰ amikor vallási jelentésüket a tudomány feltárta funkciójukkal állítja ellentétbe. Ám ugyanez az elemzés azt is feltárja, hogy Pynchon regényében a cikloid és a parabola metaforája „metaforikus kapcsolatot létesít Pynchon ironikus humora és a gravitáció között”,²¹ miáltal újabb megerősítést nyerhet az itt tárgyalt hipotézisek egyik legfontosabbika: a Pynchon és Sterne regényeiben működő önreflexiók stratégiák motivikus hasonlóságára vonatkozó feltételezés. Sterne esetében a Swift közvetítette epikureista tradíció azonosítható nyelvelméleti háttérként, Pynchon regénye viszont olyan kommunikációelméleti horizontba állítható, amelyben a nyelvi „küldemény” és a ballisztikai „írásmű” kiazmusra emlékeztető viszonya transzdiszkurzív hivatkozásként működhet, és feltűnhet a Pynchonre egyébként nem hivatkozó Derrida egy jól ismert írásában is: „Ahogy minden nyelv, minden írás, minden poétikai-performatív vagy teoretikus-informatív szöveg küld, küldi magát, küldeni hagyja magát, ugyanúgy a mai rakétalövedékek, bármi legyen is a hordozójuk, minden eddiginél könnyebben leírhatók mint írásküldemények (kód, inskripció, nyom stb.). Ez nem redukálja őket arra a lapos ártalmatlanságra, amelyet a könyveknek tulajdonítanánk. Felidézi, exponálja, levegőbe repíti azt, ami az írásban mindig egy halált hozó eszköz erejét hordozza.”²² Derrida szövege megerősíti, hogy az eddig tárgyalt motivika nem egyszerűen egy metaforikus nyelvelméleti modell kifejtése, hanem egyszersmind ennek a metaforikának a kérdőre vonása is: amennyiben a nyelv célzott hatékonysága a nyelvelmélet központi kérdése, akkor a nyelv retorikai, figurális felépítésének kérdését nem lehet függőben hagyni azzal, hogy magát a modellt „metaforikusnak” nevezzük. Tehát ha Derridán keresztül sikerül is megállapítanunk egyfajta tematikus hasonlóságot a Sternekorabeli szatíra és a posztmodern „nukleáris kritika” között, az olvasás azért nem állhat meg a hasonlóságok feltárásánál, mivel a két regény összeolvasása révén eredményezett kommunikációs modellek gyanakvóvá tehetnek az analógiákból létrehozott totalizáló struktúrák iránt.

Pynchon szatírájának egyik célpontja az a tudományos racionalizmus, amely egy szövegrészletben (Pudding brigadéros alakján keresztül) „a tizenharmadik század rögeszmés oldalának” (GR 79) termékeként mutatkozik meg. Pynchon képzettsége lehetővé teszi, hogy a regény számos különböző tudományos diszkurzust felidézzen, melyek közül az egyik legjelentősebb éppen a kalkulus, és annak összefüggései a ballisztikával. Ám a pynchoni motívumrendszerben a háborús erőszak és a kommunikáció közötti kapcsolatokat immár újabb médiumok is megerősítik, melyek legfontosabbika a film. Érdemes röviden nyomon követni azt a

²⁰ David SEED, *The Fictional Labyrinths of Thomas Pynchon*, London, MacMillan Press, 1988, 190.

²¹ *I. m.*, 174.

²² Jacques DERRIDA, *No apocalypse, not now*, ford. ANGYALOSI Gergely, in Jacques DERRIDA–Immanuel KANT, *Minden dolgok vége*, Bp., Századvég, 1993, 141.

transzformációsort, melynek következtében a konkrét motívumok egy absztrakt kontextus fölcserélhető elemeivé válnak, így készítve elő a motívumok összevetettségét és átmeneti feloldódását egy általános elméleti keretben.

Már láttuk, hogy a narrátor az allegorizált Háború fő ösztönző erejeként nevezte meg a felosztás, tagolás taxonimikus vágyát (mely az egység, az egyesítés jelmezében pózol). A tagolhatóság ugyanakkor a tudományos megismerés olyan alappillére, amely már Sterne-nél is jelen van, és természetesen a rendszerelvű Walter képviseli: „Mindenek való súlyát lemérendő, a tudós patika-mérlege olyan legyen, s billegő-éke oly láthatatlan élű szinte már, hogy a közhely-nézetek sűrűlódását ne érezhesse meg [to avoid all friction from popular tenets] – szokta volt mondani – máskülönben a bölcselet hajszálfinom különböztetési súlytalannak mutatkoznának, holott ezeknek kellene kivált billegtetniük a mérleget. Akárcsak a matéria, a tudás is *in infinitum* osztható – állította – és a milligrammok, a kételyek [scruples] szintügy részét képezik, miként az anyagi világnak a tömegvonzás” (TS 2. 19, 117/140–141). A részlet olyan helyen található, amelyhez nem sokkal később még vissza kell térnünk, hogy a könyv tematikus és reflexív mozgásai közötti összefüggés világossá váljon, ám a két réteg közötti kapcsolat Pynchonön keresztül még érthetőbbé válik. Walter a tudomány alapelvének a végtelen oszthatóságot tartja: a tagolhatóság *in infinitum* jellege természetesen ideáció, és lényegében a diszkrét különbségek és a kontinuum ellentétét idézi föl, amelyet már Pointsman és Mexico vitájában is megjelenítve láttunk.

Slothrop keresésének egyik legfőbb tétje az, hogy értelmet csiholjon mindazokból a véletlenszerűnek tetsző jelekből, amelyek az útját keresztezik. Már a megszállt Zónában találkozik olyan terminusokkal, amelyek a német „schwarz” előtaggal képzett összetett szavak (Schwarzgerät, Schwarzkommando, a korábban már szóba hozott Schwarzvater), és mintegy öntudatlanul további összetételeket képez, ami az alábbi gondolatmenet kiindulópontja:

Van-e egyetlen közös tő, mélyebben, mint ahová bárki merészkedett, amelyből Slothrop Feketeszavai csak látszólag bomlanak külön-külön virágba [only appear to flower separately]? Vagy a nyelv útján rá is átragadt a német névadórögeszme, amely a Teremtést egyre finomabb és finomabb rétegekre bontja, elemzi, a megnevezőt reménytelenül elválasztva a megnevezettől, sőt a kombinatorikát is odainti, s létező főnevekből újakat ragaszt össze; végtelen játék ez, olyan vegyész játéka, akinek molekulái szavak. (GR 391.)

Nem mellékes, hogy a fokalizáció egyik középpontja ebben a fejezetben is Tchitcherine, akinek a szavak és a molekulák közötti összefüggés máskor is feltűnik. A végtelen oszthatóság német mániája azonban nem áll meg a vegyészet és a nyelv összekapcsolásánál. Nem sokkal később található a regényben Pökler visszaemlékezése, aki talán a legvilágosabban fejti ki a Rakéta misztikus konnotációit, így az Egység és az Oszthatóság ellentétét, amely a Rakéta transzcendens és materiális funkcióinak szembenállásaként is fölfogható. Míg a Hesse- és George-olvasó német misztikusok a rakétát és annak röppályáját az ellentéteket egységbe fogó oszthatatlan

egészként gondolják el („Az aktus oszthatatlan” [GR 403]), addig a fegyver technológiai létrejöttéhez pontosan a felosztás, tagolás olyan kifinomítása szükséges, amely – Walter tudományos modelljéhez hasonlóan – képes a kontinuitás leképezésére. Ennek a tudományos törekvésnek az eszköze a kalkulus (integrálás), és Pynchon ehhez a motívumhoz társítja a kettős integráljel és az SS-logó közötti hasonlóság felismerését is, amelyről már korábban szó esett. A kalkulus azonban nem csupán a röppályák kiszámításának és irányításának eszköze, hanem általánosabban „a mozgás utánzásáé” is, minek révén a művészethez, egészen konkrétan a filmhez is társítható. Innen a Pynchon-regény érdeklődése a húszas évek német expresszionista filmjei iránt, melyekben ugyanúgy a „német szellem” felosztó és integráló jellegét láthatjuk megtestesülni, és újfent a 18. századhoz nyúl vissza a szöveg: „Létezik – legalább két évszázada – ez a furcsa kapocs a német tudat és az egymást követő állóképek mozgást utánzó gyors villódzása között – legalább azóta, mióta Leibniz a kalkulus föltalálása közben ugyanazt az eljárást használta, hogy az ágyúgolyó röppályáját a levegőben elemeire bontsa” (GR 407). Már Pöcklernek is feltűnik az integrálás és a filmvetítés közötti hasonlóság, ám később a narrátor konkretizálja az analógiát:

Háromszáz évvel ezelőtt a matematikusok azt tanulmányozták, hogyan lehet az ágyúgolyó emelkedését és lehullását hosszal és magassággal rendelkező lépcsőkre, Δx -re és Δy -ra bontani, amelyek egyre kisebbé és kisebbé válhattak, a zérót egyre inkább megközelítve, ahogy egyre töpörödő manók seregei föl és alá masíroztak rajtuk, összezsugorodó lábacskaik dobogása egyre halkult, míg végül folyamatos hanggá simult. Ez az analitikus örökség érintetlenül megmaradt – emiatt bámulhatták a peenemündei technikusok (ők maguk röpképtelenek) a Rakéták Askania-féle filmfelvételeit, kockáról kockára, Δx -ről Δy -ra kimerevítve [...] a film és a kalkulus egyaránt a repülés pornográfiája. (GR 567.)

A kutatók saját röpképtelenségének kiemelése itt a film és a kalkulus természetellenességét, proszterikus, technológiai jellegét domborítja ki, és az adott kontextusban az egész motívumrendszert negatív beállításba helyezi. A film összekapcsolása a differenciálszámítással a regény egyik olyan vonása, amely alátámaszthatja Kittler elképzelését a művészeti médiumok technológiai feltételezettségéről, ám Pynchon ironikus önreflexiói természetesen magát a *Gravity's Rainbow*-t mint elbeszélő művet sem hagyják egészen érintetlenül a filmmel kapcsolatos kritikai észrevételektől. A szereplők maguk is úgy gondolnak el regénybeli eseményeket, mintha azok filmes jelenetek, vágások lennének: „»Évszázadonként néhány képkockáról van szó« – Felipe, mint mindenki más errefelé, hajlamos volt a mozi nyelvet használni” (GR 612). A regény maga is hajlamos saját narrációját más művészet ágak, köztük a film nyelvéhez hasonlítani; például „rossz filmes tavasz volt” (GR 628), s helyenként hosszabb reflexiókban is fennáll az irodalmi elbeszélés és a filmnyelv közötti párhuzam (ami természetesen egyszerre jelezheti az analógiákat és a különbségeket). A „White Visitation” névre hallgató laboratórium egy dolgozója például azt képzei el, hogy a fölülről szemlélő kamera eltörli a különbséget a laborban megfigyelést végző kutató és a kísérleti egér között:

Föntről, a német kamera látószögéből – gondolja Webley Silvernail – ez a labor is útvesztő, nemdebar? [...] a behaviouristák úgy rohagnak az asztalkák és konzolok sorai között, mint az egerek és a patkányok. A visszaigazolás számukra nem egy darabka élelem, hanem a kísérlet sikere. De ki figyel föntről, ki jegyzi föl az ő reakcióikat? Ki hallja meg a kis, ketrecbe zárt állatokat, ahogy párzanak, vagy táplálkoznak, vagy egymással kommunikálnak szürke négyszögeik között, vagy – mint éppen most – dalra fakadnak...” (GR 229.)

Az elbeszélés a német kamera szemszögének elképzelt leírásával maga is átveszi ezt a nézőpontot, és így az olvasót cinkossá avatja a szöveg imaginatív filmmé alakításában. A szöveg által fölített retorikai kérdésekre adható konkrét, noha reduktív válasz az lenne, hogy az olvasó az, aki kísérleti alanyként látja és hallja a labor dolgozóit, hiszen a szöveg retorikai felépítése révén ezt követeli meg tőle. A szöveg tehát egyfelől Silvernail belső monológját közvetíti (ez a sajátosság, az idegen tudathoz való fiktív hozzáférés Dorrit Cohn szerint az irodalmi elbeszélés specifikuma²³), másfelől viszont egy olyan nézőpontot kényszeríti rá az olvasóra, amely az írott szöveg és a mozgóképes elbeszélés rokonságát is bizonyítja. A szöveg ráadásul kétértelmű marad abban a tekintetben, hogy nem tudni: német felderítőgépről van-e szó (ami valószínűbb volna, ha az épület nem lenne fedett), vagy pedig Silvernail (avagy az elbeszélő) a regényben sokszor megidézett német filmművészetre gondol, miáltal az egész jelenetet eleve áthatja egyfajta fikcionalitás – a szereplő saját magát mint egy elképzelt német játékfilm szereplőjét, allegorikus alakját gondolja el.

A regény végén található az a töredék, amelyre a kritikusok jelentős hányada felhívja a figyelmet:²⁴ a 00000 rakéta kilövésének analepsziséből egy narratív prolepszis is kinő, amely a regény elbeszélő idejétől radikálisan különböző jelenre vált előre, és az olvasót egy Los Angeles-i filmszínházba kalauzolja, ahol egy apokaliptikus jelenet részeként a te-ként megszólított olvasó egyszerre tanúja és áldozatává válik a Rakétának. „A vászon homályos lap [page], mely fehéren és némán nyitva áll előttünk” – mondja az elbeszélő, szóhasználatával újfent azt a hallucinatív összekapcsolódást erősítve, amely az irodalom és a film között fennáll.

A film megszakadt, vagy kiégett a kivetítő. Még nekünk, régi moziba járóknak is (mert azok vagyunk, ugye?) nehéz volt megállapítani, melyik történt a sötétség beállta előtt. Az utolsó kép túlon túl közvetlen volt ahhoz, hogy a szem felfoghassa [register]. Talán emberi alak volt, aki korai estéről álmodott a világ valamely fővárosában, amely olyan világos, hogy azt üzent: soha nem halsz meg, amikor kijött, hogy az este első csillagánál kívánjon valamit. De *nem csil-*

²³ Dorrit COHN, *The Distinction of Fiction*, Baltimore–London, The Johns Hopkins University Press, 2000, 5 skk.

²⁴ Pl. Charles CLERC, *Film in Gravity's Rainbow*, in Uő (ed.), *Approaches to Gravity's Rainbow*, Columbus, Ohio State University Press, 1983, 103 skk.

lag volt az: zuhant, mint a halál fényes angyala. A vászon sötét és rettenetes mezején valami ott maradt, amit még nem tanultunk meg látni [...] most egy arc közeli képe az, egy arcé, amelyet mindnyájan ismerünk.

És itt, ebben a sötét és csöndes képkockában a másodpercenként csaknem egy mérföldet zuhanó, abszolút és örökké hang nélkül zuhanó Rakéta hegyes orra, átöleli az utolsó mérhetetlen távolságot az öreg filmszínház tetejéig, azt az utolsó delta-tét. (GR 760.)

A delta-t mint a delta-x és a delta-y időbeli kiegészítése már a regény korábbi részleteiben is úgy került elő, mint a pusztulásig, megsemmisülésig hátralévő idő, amely pusztán a Zénón-paradoxon szerint halaszthatja el a véget meghatározatlanul. A később koncentrációs táborban meggyilkolt Leni Pökler csekély algebrái ismereteivel próbál férjének azzal érvelni, hogy a delta-t a halasztás, a megmenekülés esélyét jelképezi, ám a reménytelenül gyakorlatias Franz ezzel torkolja le: „Az nem ugyanaz, Leni. A fontos az, hogy megállapítsuk az adott funkció határait. A delta-t csak kapóra jön, hogy a dolog megtörténhessen” (GR 159). A regény végi filmszínház jelenetben a kép kimerevítése a jelenet fiktív jellegét emeli ki, hiszen a rakéta mozgása csak egy reprezentációs térben állítható meg. Ez a képesség közös a filmben és az irodalomban, ám a jelenet a kettő közötti különbségeket is újratermeli, amennyiben a regénynek szüksége van a filmhez való hasonulásra, hogy a mozgás esztétikai funkciója érzékelhető legyen – az érzékelt tartalom fölötti intellektuális reflexió, értelemadás szempontjából azonban a nyelvi művészet van előnyben. Ez utóbbit erősíti meg, hogy a szöveg, még ha töredékesen is, de képes leírni azt a látványt, amely a fiktív mozivászonon a szem számára felfoghatatlanul jelent meg. Vagyis a vizuális és a nyelvi reprezentáció egymásra vetítése a kettő eltéréseit éppúgy megjeleníti, mint analógiájukat.

A Pynchon-regény rendkívül összetett intertextuális utalásrendszerében a film nem az egyetlen gyakran megidézett társművészeti ág (a két itt tárgyalt regényt bizonyára össze lehetne vetni a zenei idézetek, motívumok felhasználása tekintetében is), ám a kimerevített kép, a megállított mozgás roppant fontos az elbeszélés önkomentárjának és a regény poétikai reflexiójának szempontjából – az előző példa elhelyezkedése is ezt bizonyítja, hiszen a regény ennek az utolsó delta-t-nek a lehetetlen kimerevítésével zárul. Sterne számára a mozgókép értelemszerűen nem kínálkozhatott még párhuzamként, ám a gyakori színházi allúziók érdekes hasonlóságokat mutatnak Pynchon filmes reflexióival. Számunkra a legfontosabb ilyen hasonlóság a megállított, kimerevített jelenet szerepe, melyet Sterne gyakorlta a színházi függöny metaforájával ír le. Mindjárt a nem sokkal ezelőtt idézett szövegrésznel, amelyben Walter kifejti a végtelen feloszthatóság elvét, Tristram elbeszélése hirtelen megszakít egy másik diszkurzust (Toby áradozását a Flandriában harcoló „temérdek hadakról” (TS 2. 18, 116/138), hogy közbeékeljen egy tőle megszokott kitérőt: „Egy percre ráeresztem a függönyt e jelenetre, hogy valamely dolgot emlékezetükbe idézzek olvasóimnak, mást meg hogy közöljek velük [...] Ha e két apró közbevetéssel megleszünk, a függöny szétnyílik ismét, és Tóbiás nagybátyám, atyám, valamint Dr. Slop folytatják tovább a társalgást, minden há-

borítás nélkül” (TS 2. 19, 117/139). A közbeékelésben található többek közt a főntebb kiemelt Walter-parafrázis, valamint Walter tudományos meggyőződésének általános jellemzése, melyre hallgatva inkább Slop doktor, mintsem a bába közreműködését óhajtja gyermeke születésénél. Toby néhány lappal később, a harmadik kötet első soraiban fejezheti be mondandóját. Ez a narratív anakoluthon persze némiképp különbözik a kimerevített képtől, amennyiben a szöveg fókuszában nem a kép leírása áll, hanem a beszélő mintegy attól elfordulva fogalmazza meg kitérőjét: a függöny „ráeresztése” a jelenetre azt konnotálja, hogy a kimerevített kép már nem is része a vizuális reprezentációnak, hiszen a színház élő jellege nem teszi lehetővé (legalábbis Sterne korában még nem tette lehetővé) a kép technológiai rögzítését, megállítását.

Amint azonban Pynchonnél is láttuk, a társzművészeti analógia nem jelentheti az írott művészet átoldódását a megidézett másik médiumba; a két médium közötti eltérések óhatatlanul felszínre kerülnek. Emitt a színházi analógia éppenséggel az írott szöveg korábban már körvonalazott materialitását emeli ki, amelynek köszönhetően a színpad mögött kimerevített kép mégiscsak – képzeletben – rögzíthetővé válik, vagyis az írott szöveg elveszi a színpadi jelenet „élő” jellegét. Egy későbbi, ugyancsak mulatságosan önreflexív szövegrész megerősítheti ezt a hipotézist, amennyiben kiemeli az elbeszélő idő, az elbeszélés ideje és az olvasás ideje közötti inkompenzurabilitást.

Nem szégyen-nyalázat-é, két fejezetet összeírni arról, mi lejövet néhány lépcsőfokon történik? Mert az első lépcsőfordulónál bizony nem jutottunk tovább, s még jó tizenöt grádicsok hátra volnának, hogy lekeveredjünk; márpedig amennyire én ismerem őket, lévén atyám és Tóbiás nagybátyám beszédes kedvükben: ahány a grádics, ugyanannyi fejezetbe is beletelhet. Ámde bármint is van, bíz ezen annyit sem fordíthatok, uram, mint sorsomon. Támad egy ötletem hirtelen – ereszd rájuk a függönyt, Shandy – rájuk eresztem – húzd alá egy vonással az árkuson, Tristram – aláhúzom, s azzal neki is az új fejezetnek. (TS 4. 10, 231/266.)

Ez az új fejezet éppen a könyv már korábban megígért „fejezete a fejezetekről” (uo.), amely Tristram önbevallása szerint „egész munkám leggyöngyebb fejezete” (uo., 232/268), és amely éppen a megszakítás révén összegez (ezt már korábban is láttuk) olyan témákat, amelyek korábban a reprezentált dialógusban merültek föl: Toby és Walter többek között a véletlen szerepéről diskurált, és Walter a dialóguson belül is a „véletlenek fejezete” (TS 4. 9, 230/264) kifejezést használja. Tristram éppen a véletlenszerűség, önkényesség benyomását kelti, amikor bekezeszti a párbeszéd felidézését, és vonalat húzva új fejezetet kezd, ám az elbeszélés figurális nyelvezete egyértelművé teszi, hogy a szerzői-elbeszélői önkény nem az önmagában álló, önmaga számára elégséges szubjektum hatalmát fejezi ki, hanem ezt a szubjektumot is kiszolgáltatja rajta túlmutató erőknél – többek között a „rendelkezésére álló” nyelvnek, amely egyfajta technológiaként gondolható el, és amely bizonyos értelemben ellehetetleníti a szükségszerűség és a véletlen-

szerúség szembeállítását. Erre utalhat az a nyúlfarknyi idézet, amely a könyv legvége felé található, és amely újfent közös nevezőre hozza a nyelvi és a színpadi megjelenítést. A korábbi idézetekben Tristram a „drop the curtain” kifejezést használta a függöny leeresztéséről szólva, itt pedig azt mondja Toby és özvegy Wadmanné szerelmi játékaikról („kártyajátékaikról”) szólva: „Let us drop the metaphor” („Ám ejtsük el e szóképet” – TS 9. 23, 526/598). A szókép „elejtése” azonban a történet elbeszélhetetlenségét jelenti, egyfajta radikális megszakítottság jelenlétét, amely a szöveg materialitásában is megjelenik, hiszen Tristram megint új fejezetet kezd, és így folytatja:

Mi több, a történetet is [ejtsük el], ha tetszik; mert jóllehet mindvégig sietve siettem krónikámnak e szakasza felé, őszinte vágyakozásomban tudván tudva, hogy ez amaz ínyencfalat, melynél jobban a világnak nem szolgálhatok – ímhol elérkezvén idáig, bárkinek szíves-örömeát átengedném tollamat, hogy ám folytassa helyettem, ha kedve tartja; már látom nehézségeit annak, amit innentova leírandó volnék és érzem, hogy erőmtől annyi nem telik [and feel my want of powers]. (TS 9. 24, 527/599.)

Amennyiben a szókép elejtése a történet elejtését is szükségképpen maga után vonja, akkor az elbeszélés létében van kiszolgáltatva az őt hordozó, működésbe léptető nyelvnek. A nyelv azonban Tristram diszkurzusában már nem úgy gépies, mint ahogy Walter „motolla-analógiájában”, hiszen mozgása nem kiszámítható, és nem írható le pusztán formális műveletekkel. A Walter és Tristram közötti különbséget megint csak de Man-i értelemben vett grammatikai és a retorikai nyelvfelfogás közötti eltérésként írhatjuk le,²⁵ amennyiben Walter bízik a gépezet formalizálhatóságában és a figurativitást kiküszöbölhetőnek tartja (ezért utasítja el a „metafora” modelljét), Tristram számára viszont a nyelv az egyéni képességet és a racionális belátást meghaladó hatalomként, uralhatatlan eszközként mutatkozik meg. Az „elejthetetlen” metafora ugyanis nem más, mint katakrézis, amelynek nincs literális fordítása, így a nyelvhasználó kénytelen beérni a figurális nyelvvel, amelynek korlátai valamelyest mégiscsak érzékelhetőek számára.

Ezt a problémát már kezdettől összekapcsoltuk a névadás és ezen keresztül a nyelvi performativitás kérdésével, amely a nyelv létesítő hatalmát nevezi meg, ugyanakkor szembesít a nyelvi létesítés korlátozott, inadekvát vagy inautentikus jellegével is, amennyiben a performatív nyelvi esemény teljes „önleplezése” lehetetlenség; a nyelv természetéből fakadóan minden nyelvi eseménynek rendelkeznie kell külső vonatkozással, így az inautentikus megnevezés fölismerése nem vezethet autentikus tudáshoz. A performativitás tehát továbbra is a véletlenszerűség és a szükségszerűség viszonyát boncolgatja, amely eddig is központi témája volt mind a két regénynek, mind pedig összehasonlító vizsgálatuknak. Márpedig amennyiben a nyelv performativitásának kérdését reflektáltan akarjuk visszaírni

²⁵ Lásd Paul DE MAN, *Szemiológia és retorika*, in Uő, *Az olvasás allegóriái*, i. m., 23.

olvasatunk konklúziójába, akkor elkerülhetetlenül szembesülnünk kell e viszony, a véletlen- és szükségszerűség közötti viszony komplexitásával, sőt az olvasás retorikai modelljéből adódó kétségekkel: „A nyelv létesítő hatalma egyszerre teljesen önkényes, amennyiben olyan erővel rendelkezik, amely nem redukálható a szükségszerűségekre, és teljesen feltartóztathatatlan, amennyiben nincs alternatívája. Túl van a lehetőség és a meghatározottság ellentétein, s ezért nem is lehet része az események temporális sorozatának.”²⁶ A nyelv létesítő ereje tehát legfeljebb nyomaiban, effektusaiban érzékelhető, de nem ismerhető meg, nem tárható fel, nem beszélhető el, és ugyanakkor azt sugallja, hogy a retorikai olvasás meggyőző ereje sem írható le véletlenszerűség és szükségszerűség ellentétének keretében.

Mit kezdhethünk tehát egy olyan textuális párhuzammal, amely maga is színre viszi a katakrézis funkcióját, s ugyanakkor a véletlen- és a szükségszerűség tekintetében is éppen az eldönthetetlenség benyomását kelti? Mint ismeretes, a *Tristram Shandy* negyedik könyve Sklawkenbergius meséjével kezdődik, melyet Tristram maga fordít latinból, és amely az „orr” témája körül forog. Tristram még a mese kezdete előtt igyekszik tisztázni magát mindenféle vádak alól, s az alábbi meghatározást adja:

[...] ehelyt tömör meghatározását adom az orrnak – előrebocsátva és esdekelve kérve korra, küllemre, vagyontra-rangra való tekintet nélkül mindkét nembeli olvasóimat, hogy az Isten szerelmére s lelkük üdvéért? Dacoljanak az ördögnek kísértéseivel-sugallataival s ne engedjék, hogy ármányos mesterkedéseivel más egyéb értelmet az orr eszméjébe, csak mint magam lészek fogalmilag legott meghatározandó [than what I put into my definition] – belopjon: mert *orron* – magán e kifejezésen végestelen-végig e hosszúra nyúló orr-ológiai fejezetben, de egyebütt is, mindvalahol mívemben az *orr*, mint olyan, előtalálkozik – ezenel kinyilvánítom, hogy nem értek sem többet, sem kevesebbet, mint magát az – orrot. (TS 3. 31, 178/206.)

A definíció azt a (már korábban megidézett) szövegrészt követi, amelyben Tristram igyekszik Eugeniusra háritani egy kétértelműség pajzán értelmének felelősségét, s mint Burckhardt olvasatából is láttuk, az olvasó cinkossá avatása végig jellemző stratégiája a regénynek. Az orr meghatározásánál a nyelv katakretikus jellege tau-tológiába fordul, ám nyilvánvaló, hogy a dadogó meghatározás a *praeteritio* alakzatának funkcióját veszi fel, amennyiben látenszen megidézi az orr „másik” jelentését, amelyet éppen kizárni látszik. A negyedik részben következő mese is megerősíti ezt a gyanút, hiszen egy csodálatos orral rendelkező idegen történetét beszéli el, aki örületbe kergeti Strassburg lakosait, különös tekintettel az apácákra. A szexuális kétértelműség itt is a nyelv általános működésének modelljévé tehető, amennyi-

²⁶ Paul DE MAN, *Az eltorzított Shelley*, ford. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, in HANSÁGI Ágnes–HERMANN Zoltán (szerk.), *Újragondolni a romantikát*, Bp., Kijárat, 2003, 178.

ben az önmagára forduló definíció a nyelv katakrézisjellegét domborítja ki, és a jelentésszaporodást kontrollálhatatlannak mutatja.

Pynchon regényében is találhatunk az orr szexuális funkciójára utaló kiszólásokat, amelyek azonban egészen más stíláriis összefüggésben jelennek meg, hiszen leplezetlen és helyenként a polgári jó ízlést sértő szövegrészekről van szó. Egy berlini lakásban Slothropot elcsábítja egy Trudi nevű nő, ám Slothropnál ezúttal nem a megfelelő helyen jelentkezik vérbőség: „talán életében először Slothrop nem érzi szükségét, hogy erekváljon, ami nem is baj, mert nem annyira a péniszével történik a dolog, hanem [...] ó kegyelem, ez roppant kínos, de [...] mintha az orra merevedne, a takony elkezd folyni, igen, orr-merevedése van, és Trudi bizonyára észrevette...” (GR 439). Az orr szexuális funkciója itt egészen konkrétává válik,²⁷ és egy nemi inverzió révén Trudi az aktív, Slothrop pedig a passzív fél szerepébe kerül, aminek a szövegrész alapján egyfajta felszabadító funkciója is lehet, hiszen megszűnik nemcsak a nemek rögzített szerepe, hanem a testrészek szokásos hierarchiája is: „Trudi elképesztő kényelembe csókolja őt; nyílt nap van ma, nincsenek kitüntetett érzékek vagy szervek, minden egyformán játékba jön”. (Uo.) Nem érdektelen, hogy Slothrop orra Trudi nyelvével kerül érintkezésbe, ami angolul inkább metaforikusan, magyarul és számos egyéb nyelven viszont a katakrézis erejével sugallja az orr és a nyelv (mint emberi nyelv) közötti metonimikus kapcsolatot, amely Sterne definíciójában is fönáll.

A másik, orral kapcsolatos idézet ugyancsak egy nyelvet tárgyazó (és már korábban idézett) szövegrészben fordul elő: a közép-ázsiai nyelvek alfabetizációjára létrehozott bizottság ülésén jelenik meg Shatsk, „a notórius leningrádi orr-fetisiszta, aki fekete szaténkendőt visz magával a Pártkongresszusokra, és bizony több alkalommal képtelen volt ellenállni a kísértésnek, hogy *megsimogassa* a nagyhatalmú hivatalnokok orrát” (GR 352). Shatskot büntetésből helyezték Tchitcherine bizottságába, ahol a zöngés uvuláris plozíva transliterációját tárgyalják, de ki akarja járni, hogy áthelyezzék a N-, „vagy akár – zihálja közelebb csúsza – csak egy egyszerű N- vagy M-bizottságba” (GR 352–353). Az elbeszélés nem mondja ki, hogy természetesen *nazális* hangokról van szó. Az orr itt egyszerre jelenik meg beszédszervként és potenciális szexuális tárgyként, ami tág értelemben visszavezet ahhoz az összefüggésrendszerhez, amelyet a Sterne-regény nyelvhasználatából kiolvastunk.

Egyetlen oldallal ez előtt a szövegrész előtt található Pynchon regényében a nem túl gyakori „promontory” szó (GR 351: „The girl may have stood on some promontory...”), amely Sklawkenbergius meséjének elején az alábbi, tautologikus szerkezetben fordul elő: „promontory of *Noses*” („Az *orrok* előhegységéből jő” – TS 4, 201/231: a kifejezés tautologikus, mert a „promontory” szó anatómiai jelentéssel is rendelkezik, ’kitüremkedést’ jelent). Hogyan lehetne dűlőre jutni ab-

²⁷ Hasonló jelenetet már Pynchon első regényében, a *V*-ben is találunk, amikor Esther szexuális izgalomba jön az orrát operáló plasztikai sebész asztalán: „végtére is a testnyílás az testnyílás”. Lásd PYNCHON, *V*, New York, Harper, 1986, 109.

ban a kérdésben, hogy ez a szóelőfordulás a pusztán véletlen számlájára írható-e? Tulajdonítható-e bármilyen jelentőség egy ilyen egyezésnek, vagy kiszűrhető-e jó lelkiismerettel, mint egyszerű anomália? Olvasatunk maga is visszajutott a véletlen és a szükségszerű közötti eldönthetetlenséghez, amely alighanem az összehasonlító olvasás egyik alapvető törvényszerűsége. Mindkét regény olyan alluzív technikával dolgozik, amely módfelett megnehezíti a konkrét hivatkozások azonosítását, és az idézetek, utalások azonosításának vágya maga is gyanúba keverhető azzal, ha a Pynchon-féle paranoiával hozzuk közös nevezőre, amelyben minden mindennel összefügg. Nem állítható teljes bizonyossággal, hogy Pynchon az itt elősorolt motívumok bármelyikét is konkrétan Sterne-től vette volna kölcsön (a párhuzamok vagy meglehetősen általánosak, vagy pedig túlonúl pontosak ehhez), de a két regény közös motívumainak, témáinak és elbeszélői stratégiáinak összeolvasása megerősíthette, hogy mindkét regény olyan komplex intertextuális építmény, amely egyszerre kívánja meg a más szövegekkel való összeolvasást, és figyelmeztet is az analógiák totalizálásának veszélyeire. Egy a káoszelméletet irodalmi elbeszélések olvasására alkalmazó könyvben Hans C. Werner úgy fogalmazott, hogy Sterne regényének összetettsége nem redukálható szubjektív sajátosságokra, egy ember kreativitására. „Az új rend a káosz önszerveződéséből keletkezik: a jelentés önmagát szervezi, és a regény életre kel, amint ez a rend/jelentés változik és az összetettség magasabb fokára lép. Egy ember nem képes ilyen összetettség létrehozására, de néha elősegítheti létrejöttének feltételeit.”²⁸ Werner fogalmazásmódja természettudományos ihlettségű, de részben egybevághat azzal, amit korábban a nyelv technológiai és az emberit meghaladó jellegéről láttunk. Ezen a ponton azonban emlékezhetünk a Pynchon regényében felülmúló tudományelméleti problémákra is, hiszen az „önszerveződő káoszról” kialakuló összetettségnek nem csak a létrehozása, hanem a feldolgozása és megismerése is nagy feladat. Ha a szerző nem rendelkezik elegendő invencióval egy ilyen komplexitás létrehozására, akkor hol van az az olvasó, kritikus, irodalomtudós, aki a maga összetettségében átláthatja akár egy regény teljes retorikai komplexitását, nem is beszélve két vagy több regény összeolvasásának lehetőségeiről? Hans Ulrich Gumbrecht szerint ennek a lehetetlenségnek a belátása a dekonstrukció alapvető ösztönző ereje.²⁹ A két regény összevetéséből származó eldöntetlenségek ennek alapján nem teszik indokolatlanná a szövegek párhuzamos olvasását, hanem olyan jelenségekre hívják fel a figyelmet, amelyek már *eleve* részét képezik mindkét regény diszkurzusának, de csakis azáltal, hogy kihívják, kikényszerítik az intertextuális, összehasonlító olvasást.

²⁸ Hans C. WERNER, *Literary Texts as Nonlinear Patterns. A Chaotics Reading of Rainforest, Transparent Things, Travesty, and Tristram Shandy*, Gothenburg, Acta Universitatis Gothoburgensis, 1999, 156.

²⁹ Hans Ulrich GUMBRECHT, *The Powers of Philology*, Urbana–Chicago, University of Illinois Press, 2003, 50.

KOVÁCS GÁBOR

A kulturális tényről az irodalmi tényig
Gárdonyi Géza: *Az a hatalmas harmadik*¹

„Bocsássanak meg, akik csak a tettet láthatják, s nem a tett okait.”
(Gárdonyi Géza: *Az a hatalmas harmadik*²)

Gárdonyi Géza regényköltészetének alapvetően két arca van. Jól ismertek és népszerűek az úgynevezett történelmi regényei; emellett kevesebb szó esik már az úgynevezett társadalmi regényeiről. A műfaji besorolással természetesen óvatosan kell bánnunk: nem lehet egyértelműen kijelölni, hogy egy regény esetében egy adott elem éppen történelmi vagy társadalmi funkcióval bír, és még csak az sem mindig világos, hogy a szövegszándék egy adott mű keretén belül éppen melyik alkotórészt avatja műfaj-meghatározó domináns elemmé... A regények műfaji besorolásának viszonylagos problematikussága ellenére azonban kétségtelen, hogy Gárdonyi két pontosan elkülöníthető poétikát alkalmaz regényművészetében. Az egyikkel követi a regényalkotás egy bizonyos magyarországi hagyományát (Jókaiét), a másikkal pedig kritizálva, parodizálva ezt az irodalmi hagyományt, egy vagy az új regény igényét jelenti be együttműködve a századvégi kortárs írókkal.

Az irodalomtörténet-írás Gárdonyi életművének vizsgálata során egy olyan műfaji felosztásra jutott, amelyben nagyjából probléma nélkül oszlanak el a művek egyfelől a történelmi, másfelől a társadalmi regény kategóriájában. Az előbbi hagyományát Jókai regényművészetében, az utóbbi forrását a kortárs magyar prózaírók egyik jellegzetes témaválasztásában, a paraszt- és a falutematikában szoktuk kijelölni. A kettő összeköttetését a lélektaniség biztosítja. Ennek értelmében Gárdonyi akár a Jókai-féle romantikus regénykonstrukciós mintát, akár a

¹ A tanulmány az NK 68992. számú OTKA-pályázat (Az elbeszélő diszkurzus II. Elmélet, történet, műfaj) támogatásával megrendezett Harmadik Veszprémi Regénykollokviumon, 2008. szeptember 25-én elhangzott plenáris előadás szövegét tartalmazza.

² GÁRDONYI Géza, *Az a hatalmas harmadik*, Bp., Singer és Wolfner–Új Idők Irodalmi Intézet Rt., 1903. Az alábbiakban hivatkozott kiadás: *Az a hatalmas harmadik* (harmadik kiadás), Bp., Dante Kiadás, 2–3.

– Németh G. Béla terminusát használva – „társadalombíró realista regény”³ vagy elbeszélés modelljét követi, mindig az ember belső kettősségét, látható és láthatatlan arcának feszültségét, a személyes és egyben rejtőzködő konfliktusokat avatja témává; s mindezt nagy mesemondóként sohasem elemzi és sohasem magyarázza, hanem pusztán csak megjeleníti.

Ha azonban a regényalkotó szövegpoétikát nézzük Gárdonyinál, akkor már nem is annyira a történelmi regény és a társadalmi regény feszültsége mutatkozik meg, hanem az tűnik fel, hogy a kisregények (*Az a hatalmas harmadik*, *Az öreg tekintetes*, *Vallomás*, vagy a gyakorlatilag önálló elbeszélésekből álló *Hosszúhajú veszedelem* stb.) együttesen állnak szemben a nagyregényekkel (*Egri csillagok*, *A láthatatlan ember* és az *Isten rabjai*).⁴ A szövegpoétikai különbségben már nem indokolt és nem is szükséges a történelmi vagy társadalmi megkülönböztetése; és bár a szöveg méret mindig lényeges, azért természetesen nem pusztán önmagában a terjedelmi eltérés alkot lényegi másságot a regény és a kisregény konstrukciós elvében. A regény terjedelme mindig a szöveg központi tematikus vagy narratív problémájának és e probléma nyelvi kidolgozásának eredménye. A kisregény tehát más problémát és máshogy dolgoz fel, mint a regény – s ezért szükséges a talán nem túl szerencsés *kis-* megkülönböztető jelző is a *regény* szó elé. A kisregény poétikailag jellemezhető másságát köztes pozíciója határozza meg: a novella (elbeszélés) problémacentrikussága és a regény részletezőkészsége között igyekszik közvetíteni. Egyfelől fenntartja a viszonylag szigorú témakonzentrációt, másfelől igyekszik a középpontba állított problémát minél alaposabban megjeleníteni. A kisregény szövegszándéka nem képes lecsupaszított formájában, minden reflexió nélkül pusztán csak felmutatni egy eseményt úgy, mint ahogy azt a novella teszi, de nem is törekszik a sokszólamúságra, nem akarja a lehető legtöbb oldalról megközelíteni az adott problémát oly módon, mint ahogy azt a regény teszi. A kisregény mindig egy dologra koncentrál, s igyekszik azt minél alaposabban, de csak egy nézőpont felől megvizsgálni. Ezért illik ehhez a szövegtípushoz legjobban a perszonális elbeszélés.

³ A „társadalombíró realizmus” fogalmának irodalomtörténeti szerepéről lásd bővebben NÉMETH G. Béla, *Türelmetlen és késlekedő félszázad – a romantika után*, Bp., 1971, 189–192. Gárdonyi helyéről ebben az irányzatban: *i. m.*, 225–228. Illetve NÉMETH G. Béla, *Az én falum írója – Az én falum világa*, in *ÜÖ, Századutóról – Századelőről*, Bp., Magvető, 1985, 139–160; RÓNAY György, *Gárdonyi Géza: Az a hatalmas harmadik; Az öreg tekintetes*, in *ÜÖ, A regény és az élet – Bevezetés a 19–20. századi magyar regényirodalomba*, Bp., Káldor György Könyvkiadó-vállalat, 1947, 210–222.

⁴ Jobb híján választom az alábbi fejtegetésben a *kisregény* problematikus fogalmát... Az *Az a hatalmas harmadik* kiadásai műfaji megjelöléseként a *regény* szót használják. Poétikai értelemben azonban mindenféleképpen meg kell különböztetni a látványosan eltérő eljárásokkal dolgozó két szövegcsoporthoz. Lehetséges műfajmegjelölésként alkalmazható még az *elbeszélés* fogalma, azonban ez még félrevezetőbb: nem lehet a regénnyel szembeállítani egy olyan műfaji fogalmat, amely egyben a narrativitás másik neve is.

Ez a tömören felvázolt megkülönböztetés-rendszer meglehetősen elnagyolt, de talán mégis helyesen orientál... Gárdonyi kisregényeiben is ez a kettős motiváció érvényesül: a művek egyszerre szűkítik le a problémakört és terjesztik ki a probléma analizisét. Ezekben a művekben Gárdonyi már nem vagy nemcsak a részletes megjelenítés módszerét alkalmazza, hanem sokkal inkább részletekbe menően elemez – s ennyiben már inkább Kemény Zsigmond regénypoétikájához áll közelebb,⁵ mintsem Jókaiéhoz. A kisregényt vezérlő kettős eljárás szövetségzándéka tehát már önmagában is sokatmondó bírálattal érinti azt a regényalkotó hagyományt (Jókaiét), amelyhez általában Gárdonyi művészetét kötik, s amelyet a szerző nagyregényeiben valóban művel is. A kisregények helyenként a groteszk elemek fogásán keresztül vagy éppen nyílt regénykritikával regényolvasattá válnak: a hagyományos regényalkotás – és bizonyos szempontból Gárdonyi saját regényeinek – egyes elégtelenségeire mutatnak rá, bejelentve igényüket egy az újonnan felmerülő problémákat kezelni képes új regénypoétika kidolgozására.

Hadd hozzak egy rövid, személtető példát! *Az öreg tekintetes* zárójelenetének abszurditása – az, hogy a főhős által nevelt méhek minden ellenséges szereplő arcát összecsupik és „dagadt arcok, dagadt szemek és dagadt fülek futkostak mindenfelé”⁶ – egyfelől felidézi a gogoli groteszk fogását, vagyis a cselekmény furcsa feloldásának, extrém és ironikus „erkölcsi” megoldásának eljárását, s ezzel minden romantikus vagy realista regény célkitűzésének kritikáját hajtja végre. Az abszurd zárás másfelől egy olyan költői nyelvi fogásra mutat rá, amely talán meglepő egy Gárdonyi-regény esetében: az arcrombolás cselekményeleme metaforizálódik. Az arc cselekménybeli és egyben szemantikai önállósodása a *tekintetes* szó belső formájának újraaktualizálását eredményezi. A tekintet regénytémává avatása az egész művet visszamenőlegesen újraértelmezi, és az elvileg társadalmi regényt egy analitikus regénnyé formálja. Az arc, a tekintet dinamikus analizise és nem a statikus társadalmi státusz jellemzése válik *Az öreg tekintetes* című kisregény tétjévé.⁷ A társadalmi különbségek helyett már a szubjektum önmagában is megálló jeleinek, indexeinek analizise kerül a középpontba. Tehát már nem a történelmi vagy társadalmi kontextus valóságghú felidézése, leírása alkotja az elbeszélés pró-

⁵ Lásd KEMÉNY Zsigmond, *Élet és irodalom; Eszmék a regény és a dráma körül*, in Uő, *Élet és irodalom – Tanulmányok*, Bp., Szépirodalmi, 1971, 123–189; 191–212; illetve SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A realizmus mint történelmi irányzat; Az értekező művek eszmetörténelmi s irodalmi vonatkozásai – Bírálatok és irodalomelméleti kísérletek*, in Uő, *Kemény Zsigmond*, Bp., Szépirodalmi, 1989, 9–41; (300–356), 340–356.

⁶ GÁRDONYI Géza, *Az öreg tekintetes* (1905), Bp., Singer és Wolfner–Új Idők Irodalmi Intézet, 21913.

⁷ „A fővárosban az arc csak fejdísz, cégtábla. Vidéken ott ül a lélek is az emberek arcán.” – A főszereplőnek a *tekintetes* névhez való látványos ragaszkodásán kívül ezzel a regény elején szereplő mondattal indul el a társadalmi különbségek átírása az emberek gesztikulációs metaforáinak kibontásába. A *gesztikulációs metafora* fogalmáról lásd bővebben: Mihail Mihajlovics BAHTYIN, *A szó az életben és a költészetben*, in Uő, *A szó az életben és a költészetben*, Bp., Európa, 1985 (Mérleg), (5–54), 28–29.

zaiságát, hanem az egyes emberi cselekvések és a nyelvi vagy nem nyelvi gesztusok részletes reflexív kutatása építi fel azt a cselekményhez hozzákapcsolt kitérő-rendszert, amely az elbeszélést végül is prózává, regénnyé avatja. S, ha ezt nézzük, talán az sem véletlen, hogy a mű 1904–1905-ben készült el, egy olyan időszakban, amelyet az irodalomtörténet-írás többé-kevésbé egyezményesen korszakküszöbnek, az irodalmi művek általános konstrukciós elvében bekövetkező váltás határpontjának jelölt ki...

Számunkra azonban most az *Az a hatalmas harmadik* című kisregény sajátos eljárásai az érdekesek. A mű nyílt megjegyzésekkel jelenti be a regénytárgy és a regénynyelv megváltoztatásának igényét. Kövessük tehát végig azt, hogy mit és hogyan avat témává a kisregény!

Az „élet regénye”

„Nekem csak a történetem lesz rövid, nem én.”
(Gárdonyi Géza: *Az a hatalmas harmadik*)

Az *Az a hatalmas harmadik* című kisregény már alapszituációjában sajátos beszédhelyzetbe kényszeríti a regény történetét előadni hivatott elbeszélőt. Ez abban nyilvánul meg, hogy a narrátor – a századvégi magyar próza kontextusában szinte példátlan módon – a teljes narrációt párbeszédre építve, dialogikusan bontja ki. A perszonális elbeszélés⁸ szinte teljes terjedelmét a főhős élettörténete öleli fel; azonban a kisregény kezdete és vége sajátos keretbe illeszti ezt a perszonális elbeszélést. A keretben nemcsak maga az élettörténet, hanem a történetmondás szituációja is tematizálódik. A mű elejének és végének elbeszélő éneje nem azonos az élettörténet énjével. A kerettörténetben nyilvánvalóvá válik, hogy a főhős saját élettörténetét egy barátjának meséli el. Ennek a barátnak a perszonális elbeszélése kezdi és zárja a regényt. Ez a barát egy regényíró, aki a régóta halottnak hitt gyermekkori osztálytársával, a főhőssel egy vasútállomás várótermében találkozik össze. Amíg a havazás miatt késlekedő csatlakozásra várnak, betérnek egy fogadóba, ahol a főhős elmeséli megdöbben regényíró barátjának azt, hogy voltaképpen miért is él még. A regény idejét az a néhány óra alkotja, amíg az átszállásra várnak, és amit a főhős saját élettörténet elbeszélésével tölt ki. Az egyoldalúnak tűnő, de lépten-nyomon dialógusként realizálódó társalgás végén a főhős, mielőtt felszállna a vonatra, megkéri regényíró barátját, hogy írja meg élettörténetét egy

⁸ A *perszonális elbeszélés* fogalmát a diszkurzív poétika meghatározása szerint használom: a perszonális elbeszélésben „a szöveg narratív szubjektuma saját primer [cselekvésmegjelenítő] beszéd- és írásműfajainak destrukciója nyomán jön létre, abban a folyamatban, amelyben nem narratív megnyilatkozásait [vagyis saját elbeszélőnyelvére vonatkozó megnyilatkozásait] a perszonális elbeszélés során a narratív szöveg rendszerében helyezi el”. Lásd KOVÁCS Árpád, *A perszonális elbeszélés*, in Uő, *Diszkurzív poétika*, Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2004 (Res poetica, 3), (201–280), 203.

az egyben úgy, ahogy azt elmesélte. A regényíró kissé értetlenkedik, de végül a főhős elmagyarázza, miért is szükséges leírni a történetét: azért kell leírni, hogy nyoma maradjon a főhős párkapcsolatának. A leírt történet az életet irányító egyik kifürkészhetetlen hatalom, a férfi-nő vonzalom, vagyis a rejtélyes „hatalmas harmadik” egyfajta magyarázataként marad fenn:

– Hallod-e, – mondotta kérő szemmel, – lekötelezhetnél engem egy nagy szívességgel.

– Igen szívesen.

– Hát nézd: hogy itt teveled találkoztam, arra gondoltam, hogy te az én történetemet megírhatnád. Én már készültem arra, hogy megírom magam, és ki nyomatom, de tudja a manó hogyan van, mihelyt tollat veszek a kezembe, nem az kerül a papirosra, amit szándékoltam. Mikor elolvasom, úgy vagyok vele, mint Izsák Jákobbal: a kéz amelyik ír, az enyém, de a hang, az nem az enyém. Már a harmadik mondatnál azt kell írnom, hogy: *miszerint*. Az ördög vigye el azt a *miszerint*-et, soha az én nyelvemre nem jön, de ha írok, mindjárt ott a *miszerint*. A tollat akkor a földhöz csapom, és mérgesen tűnődök azon, hogy hogyan tudtok ti annyit írni *miszerint* nélkül.

Koccintott velem, s a bajuszát gondosan megtörülte.

– Hát hallod-e komácskám, írd le ezt az én történetemet híven, de igen híven, ahogyan elbeszéltem. Csak éppen a vezetékneveket hallgasd el, vagy fordítsd más nevekre.

– Megírhatom, – feleltem, – csak azt nem értem, hogy mi szívesség van abban, ha mindezeket leírom. Mások az ilyesmiért haragsznak.

Csodálkozva meresztette rám a szemét.

– Nem érted? Ezt nem érted?

Vállat vont és bosszúsan oldalt fordult. Belefüstölt a levegőbe, és újra vállat vont.

– Hogy lehet ezt nem érteni? Hát... ha nem érted, ne írd meg. Én elvégre nem erőltetek.

Fölkelt, s kinézett az ablakon.

Aztán végigjárt a szobán, meg újra visszatért az asztalhoz. Fölemelte a palcot: megnézte, mennyi bor van még benne.

– No, – azt mondja – hát a búcsúpoharat...

Ahogy letette a poharat, megint leült.

– Hát pedig ez nagyon érthető, – mondotta rosszalló hangon. – Én azt a könyvet elteszem. Érted már? Elteszem. Aztán tudod, *ha mégis*... ha mégis megjelenik az a Hatalmas... akkor majd ha érett elméjű lesz, becsempésem a könyvei közé.

Ezt már vörös arccal mondta, és érzett a hangján, hogy ettől a magyarázattól szeretett volna megkímélni. (176–178.)

Az általában vett szerző és elbeszélő regénybeli funkciójának különbsége látványossá válik a keretjelenetekben: az elbeszélő képtelen írni és így rászorul az író megjelenítő készségére; az élettörténeten kívül álló író pedig értetlenül fogadja a

főhős motivációit, s így inkább minden különösebb kommentár és értelmezés nélkül, látszólag háttérbe vonulva, autonóm létet biztosít a perszonális elbeszélés narrátorának. Az elbeszélő szavából és az implikált író közvetítő betűiből végül mégis megszületik a regény *Az a hatalmas harmadik* címmel, s a szeretet vagy a szerelem kimeríthetetlen szemantikájának feltárási kísérleteként, értelmezéseként és magyarázataként – egy élet nyomaként áll elénk.

Az elbeszélés kompozíciójának megfigyelése során világossá válik, hogy a regény alapvetően kétfelől építkezik: a mű egyfelől a főhős/elbeszélő élettörténetének bizonyos részét foglalja magába; azonban másfelől látványosan cselekményesül a saját élettörténet elmondásának aktusa is. A kisregény szövege ily módon egyrészt egy furcsa párkapcsolat történetéről, másrészt a történet elmondásának folyamatáról szól, azaz a történetképző beszéd nyelvi elemeit és szintjeit jeleníti meg. Valódi tétjévé tehát az válik, hogy a saját élettörténet elbeszélésének nehézségeivel való megküzdés során hogyan tesz szert az elbeszélő egy olyan nyelvre, amelynek segítségével egy addig meg nem értett dolog, a rejtőzködő „hatalmas harmadik”, vagyis a szeretet összekapcsoló ereje bizonyos szinten megérthetővé válik. Az a kisregény azonban, amely már nemcsak a hős történetéről, hanem a történet elmondásának nehézségeiről, a megértés nehézségeiről, a nyelvalkotás folyamatáról, vagyis magáról az elbeszélő szóról is szól, immár nem elégedhet meg pusztán csak a cselekményszöveg fogásaival és a történelmi vagy a társadalmi regény műfajiságával – az már új nyelvet és új nevet igényel. A szöveg ezt az új típusú regényt az *élet regényeként* nevezi meg. Vizsgáljuk meg, mit jelent ez a megkülönböztetés!

Miközben a főhős küszködik saját történetének elmondásával és saját életproblémáinak megértésével, lépten-nyomon meg-megszólítja a beszédpartnert, a regényíró barátot. A dialogikusan létesülő narráció ezen rövid kitérői mindig a történetmondás nyelvére reflektálnak. Így jellemzi saját történetét a főhős, miután elmondta, hogyan találkozott élete szerelmével, hogyan került vele szorosabb kapcsolatba akkor, amikor – igencsak abszurd és groteszk módon – meg kellett mentenie „a” nőt, miután a fejére hullott egy ablaktábla:

Mármost a szemedből látom, hogy te mindebben szimatolod már a regény-illatot. Elgondolod magadban, hogy az a szenvedő sápadt leány a részvét hárfáját zendítette meg a szívemben; hogy másnap hálásan üdvözölt, s megkaptam díjtalanul az *életmentő* címet, s ezzel csakhamar bevitörlátam ismét a házasság kikötőjébe.

Hát először is mondhatom neked, és minden holdkóros regényírónak, hogy a szenvedő sápadt leányok rútak. Olyan rútak, mint a száraz meszelő. A nő csak akkor bájos, mikor egészséges és mikor mosolyog. A nyögő hölgy nem bájol álmokba, hanem testi nyomorúságunknak az irtózatába. És hát minden komor arc vén, ha fiatal is, és a koros arc is fiatal, ha mosolygó.

Gondolom, az se valami regényes, hogy a regény főfigurájának, a tündérnek egy ablaktábla esik a fejére. Virágváza ha volna, vagy majolika tál! De ablak, egy komisz ablak! (25.)

A főhős kiszólásában nyíltan rámutat történetének abszurd jellegére, s egyben rámutat arra is, hogy a vele megtörtént eseményeket, az ő szerelmi történetét nem lehet összeegyeztetni a hagyományos – ahogy ő mondja – „cukorban főtt” (41), „érzelgős” (41) romantikus regények szerelmi témájával. De azért kitart amellett, hogy története mégis regénybe, csak éppen egy másfajta regénybe illő. Így folytatja a főhős saját beszédmódjára vonatkozó mentegetőzéseit:

Bocsáss meg, hogy ilyen kínos elbeszéléssel mulattatlak. Látom az arcodon, hogy jobban szeretnél anekdotákat hallgatni. **De legyen nektek is bátorságtok egyszer, hogy úgy írjatok az életről, amint forog,** nem pedig görögtűz-fény-nél mutogatni a siralom völgyét, mint szoktátok.

Hát kérlek hallgass türelmesen. El kell mondanom, hogy a későbbieket megértsd. És ahogy a képviselők szokták kezdeni a beszédeiket: *Tisztelt ház, igen rövid leszek!* – **nekem csak a történetem lesz rövid, nem én.** (29.)

A főhős kiszólásaiba beleírt regénykritika a regény témájának parodizálása mellé odaállítja a téma előadásmódjának kifigurázását is. Az itt hagyományosként bemutatott regény cselekménycentrikus, mesemondó, anekdotázó nyelvezetével szemben az „unalmas” (22) vagy „kínos” (29) részletek fontosságát kiemelő beszédmód kerül előtérbe. S ennyiben a főhős/elbeszélő az élet megtörténeése felől nézve kéri számon a hagyományos regényen a nyelvezet megváltoztatását. Eszerint a vélekedés szerint egy történet lényege nem az események egymásutánjába, hanem az események tág értelemben vett kontextusába, az élet részleteibe van beleírva. Éppen ilyen szempontból válik például fontossá a nő tette helyett vagy tetteinek hiánya helyett a nő arca:

Nem felelt rá, de az arca elborult. Barátom, a fiatal női arc... csodálatos, mi-csoda színváltozások játszanak rajta! Az égboltozaton is örökké változnak a felhők, és soha nincs két egyforma hajnal és két egyforma napenyészet. De a női arc az égboltozatnál is változatosabb. A lélek áttetszik rajta. **Az arcuk könyv,** amelynek borítékán átsugárzanak a mondatok. És a mondatokat csak az érti meg, akinek szólnak. (44.)

Itt világossá válik, hogy a könyv, a regény valójában nem a papírgyártás és a puszta fantázia termékével azonos, hanem az élet értelemteljessé, jelentéssé válásával egyenértékű. A regény nem más, mint az élet eseményalkotó egységeinek rögzítése és jelle alakítása, annak a megfigyelése, hogy mit „mondanak” a cselekvés világában alkalmazott dolgok. A regény eseménye nem más, mint az élet nyelvé válásának eseménye, a *jelen lévő* élet jelentéssel való telítődésének felismerése a nyelvi megjelenítés aktusában. S itt valóban fontossá válik a jelenlét:

Minden kornak megvan a maga írója, aki abban a korban érdekes és sokat érő ember. De változik az idő és vele a gondolkodás. Az irodalmi professzorokat, akik háttal mennek előre, megcáfolja az élet. Mert **az élet a jelenben él és a jövő**

felé szegzi a szemét. Az elmúlt idők irodalmából csak úgy marad fenn egy-két gondolat, mint az őssírokban az aranygombok. A többi csak por és hulladék, kultúrtörténeti tárgy, de nem irodalom. A mi mostani íróink többet érnek azoknál minékünk, de a tudatlan sokaságnak nincs ítélete; akinek meg van, hallgat. A mostani írók nem remekírók, de majd ha meghalnak, s a műveik elavasodnak, a professzorok exhumálják őket, a könyvkereskedők meg, hogy ingyen jutnak a portékához, besorozzák őket is remekíróknak, mint mindenkit, akinek a könyve csak valamennyire is forgatható. (53–54.)

Ebben a felfogásban tehát a regény funkcionálisan mindig az élet, a jelképzés és a jelen idő műfaja – s műfaji elvárásait is csak a megnyilatkozás helyzetében aktualizált jelen idő határozhatja meg.⁹ A regény ennek megfelelően nem ott ér véget, ahol szeretnénk, vagy ahol akarjuk. Akaratunkat az élet jelenléte megfellebbezi és saját élettörténetünk regényét is tovább írja... A regény sajátossága a felfüggeszthetetlen folytatódás és a lezáratlanság – merthogy az élet jelene is folytatódó. Így a regénybeli szerelem sem ott tetőződik be sajnos, ahol a legjobban szeretnénk, tehát ahol a pár egymásra talál; éppen ellenkezőleg: a szerelem regénye csak itt kezdődik. S ennek belátásától már egyenes út vezet odáig, hogy a főhős megtalálja azt a nevet, amely saját szerelmi története elmondásának műfaját legjobban jellemzi:

Mármost, ha az én történetem regény volna, csak annyit kellene hozzátenni, hogy *Vége. Az élet regényei* azonban másfélék. *Az élet regényei* nem ott végződnek, ahol a két szerelmes egymás nyakába borul, hanem ott csak kezdődnek. (83–84.)

Az *Az a hatalmas harmadik* című kisregénynek még az elbeszélést lejegyző implikált író által is kissé értetlenül fogadott műfaja: *az élet regénye*.

Összefoglalva tehát, a saját élettörténet elmondásának nyelve felé támasztott alábbi elvárások hozzák létre az „élet regényének” műfaját: az „élet regényének” egy olyan dinamikus nyelvet kell találnia, amely képes kezelni akármilyen beszéd-témát, amely stílusában akármikor alkalmazkodni tud a változó témához, amely képes minden apró unalmas és kínos kis részletben (détail) is meglátni és feltárni a lényegét, amely képes akár háttérbe is szorítani önmagát azért, hogy a dolgok „beszélhessenek”, amely képes követni az élet alakulásának következetlenségeit és értelmetlennek tűnő sajátosságait, és végül, amely elég nyitott az élet folyamatosságára, s nem hagyja lezárulni a történeteket. Az élet nyelvtelen problémái ezeket az újszerű elvárásokat állítják egy olyan regény nyelve elé, amely az élet megtörténéseinek és értelmességének megfigyelésében érdekelt. Legalábbis erről vallanak Gárdonyi kisregényének azon szavai, amelyek magáról az elbeszélő szóról szólnak...

⁹ Vö. Mihail Mihajlovics BAHTYIN, *Az eposz és a regény*, ford. HETESI István, *Literatura*, 1995/4, 331–354.

A kulturális tényőtől az irodalmi tényig

„[...] a nyelvek csak vonatok: nem az a fő, hogy mehessünk, hanem hogy bejuthassunk rajtok egy-egy ismeretlen másik világba.”
(Gárdonyi Géza: *Az a hatalmas harmadik*)

Az „élet regénye” tehát az élet által provokált cselekvés rejtőzködő motivációinak, hajtóerejének megmagyarázására és megértésére tett kísérletként mutatkozik meg. Gárdonyi kisregénye valóban nem más, mint a „harmadik” hatalomnak, vagyis a férfit és a nőt összekapcsoló erő mibenlétének kutatása; bizonyos cselekvések és történések analízise során, illetve a főhős és a főhősnő dialógusának vizsgálatából építkezve arra a kérdésre keres választ, hogy milyen rejtett hajtóerők vezérlik a párkapcsolat létrejöttére és fenntartására irányuló mégoly illogikusnak is tűnő tetteket. Ennek az analízisnek sajátos nyelve alakul ki a regényíró és a főhős beszélgetése során. Miközben az én-elbeszélő a motivációkat és a megértést keresi, aközben egy nyelvet is keres, amelyen keresztül a magyarázat végrehajtható. Az elbeszélésben az élettörténet, a regényben az élettörténet nyelve képződik meg. A regény a párkapcsolat rejtett hajtóerejének feltárása során már az első mondatokban is a *vonat* hajtóerejét megjeleníteni képes nyelvezetre lel rá. Az egész kisregény problematikája a párkapcsolat egy újfajta megértésének és a 19. század második felében új kulturális tapasztalatként adódó vasúthoz köthető új nyelvezet és új metaforizációs lehetőség összekapcsolásában és kidolgozásában rejlik.¹⁰

A vonat és a vonzalom metaforikus viszonya

A kisregényt teljes mértékben behálózó szemantikai folyamat kiindulópontja, vagyis a gyökérmetafora¹¹ abban a pillanatban lép a szöveg terébe, amikor az elbeszélő igyekszik magyarázatot keresni arra az észérvekkel nehezen utolérhető élményre, amely történetének hőstét, vagyis múltbeli önmagát érte akkor, amikor egy életveszélyes csaldás után, minden racionalitás ellenére mégis új szerelembe esett: „Mi volt ez? Mi történik velem? A mellemben zakatol valami, mint a lokomotív” (64) – kérdi és állapítja meg a főhős. Ez a metaforikus kifejezés átminősíti a kisregényben addig csak sajátos és újszerű kulturális tényként szereplő vonatot, majd részmetaforák tömegével hálózza be a szöveget, elválaszthatatlan kapcsolat-

¹⁰ Ebből a szempontból sokatmondó *Az élő Gárdonyi* megjegyzése: „A regénygondolat 1902 május 27-én ötlött eszébe Gárdonyinak a gyorsvonaton. Budapestről utazott Egerbe. A zakatoló vonaton, ábrándozó egyedüliségében...” – GÁRDONYI József, *Élettörténet-e a Hatalmas Harmadik?* (1902. május 27–június 24.), in *Uő, Az élő Gárdonyi*, II, Bp., Dante Kiadás, 1934, (99–107), 100.

¹¹ A *gyökérmetafora* fogalmáról bővebben lásd Paul RICŒUR, *A metaforikus folyamat*, in *Uő, Bibliai hermeneutika*, ford. MÁRTONFFY Marcell, Bp., Hermeneutikai Kutatóközpont kiadványa, 1995 (Hermeneutikai füzetek, 6), (89–113), 104.

ba forrasztva ezzel össze a párkapcsolat motivációinak megértését és a vasúthoz köthető nyelvezetet. Mint azt jól tudjuk, a *motívum* és a *motiváció* szavak latin eredetűek és a *movere*, *motum*, *motivus* szócsaládból származtathatók. A szócsalád jelentésköre: 'mozgat, mozgató, indító'. A regény nyelve a *locus* és a *motivus* szavak összekapcsolásából született kifejezést, a *lokomotív* szót a szív metaforájaként használja, s ezzel újraaktivizálja az érzelmi értelemben használt *motiváció* kifejezés elfeledett belső szemantikai formáját is. A magyar *mozdony* szó belső formáját is meghatározó eredendő jelentésaspektus (az 'elmozdulás' vagy 'elmozdítás') a kisregényben cselekményesül: a számos vonatjelenet, a mozdony térbeli, helyváltoztató mozgásának sokféle elbeszélése a férfi és a nő érzelmi közeledésének narratív párhuzamává válik.

A vonat a 19. század második felének újszerű kulturális tényeként a meggyorsult helyváltoztatás lehetőségével, a nagy távolságok egyszerűbb áthidalásával és a gépesítés pragmatikai funkciójával nagymértékben vett részt abban a világszemléleti átalakulásban, amely meghatározta a századvéget. Gárdonyi regényében viszonylag gyorsan reagált erre a civilizációs és világszemléleti váltásra, s a vonat pragmatikai funkcióját egy nem elsődlegesen pragmatikus dimenzióra, a párkapcsolatra átírva, a kulturális tényt irodalmi ténnyé avatta. Ez a folyamat több lépésben megy végbe a kisregényben: a vonat előbb kulturális funkciójában jelenik meg, majd nyelvi ténnyé és a metaforikus szemantikai innováció költői nyelvi kiindulópontjává válik, végül pedig – az elbeszélés szintjén – minden, a vonathoz köthető narratív modell a párkapcsolat elbeszélésének nyelvivé alakul át. Az új kulturális tény ezúton lesz a párkapcsolat új megértésének eszközévé.

A főhős önélet-elbeszélésének elején a vonat úgy jelenik meg, mint egyszerű közlekedési eszköz: ezen utazik felvidéki otthonából Budapestre és vissza. Miután azonban megismerkedik Budapesten azzal a nővel, aki csúnyán elrontott házassága után újra fel tudja kelteni a figyelmét a női nem és általában az életkedv iránt, a vonat funkciója is átalakul. A nőben első pillantásra csakis járásának, „mozgásának” ritmusa tűnt megkapónak, s ez az, ami „valami mozdulást” indított el a hősben. Ez a mozgási és megmozdulási energia íródik rá a vonat mozgására:

Egy hónap múlván megint Budapestre kellett utaznom. Aratógépet kerestem. Azt hallottam, van már tökéletes gép, olcsó: a gazdának sok költsége megtakarul rajta.

A vonaton egyszer csak megütközéssel eszmélkedek, hogy egyre a leányra gondolok, s örülök. Eszembe se jutott, hogy még egyszer találkozok vele, de az a gondolat, hogy véletlenül megláthatom, gyorsította a **vérem keringését.**

Mit mosolyogsz ezen a kifejezésen? Az én gondolkodásom természettudományi **kerekeken forog.** A szerelem nem egyéb, mint vérkeringés zavarodása. A zavarodás oka meg: a fajfenntartó erő követelődzése.

Hohó – gondoltam, – ez az erő nagy úr, de az értelem még nagyobb! Rabszolga többé nem leszek! Nem, még az olyan kedves leányért se, mint amilyen ő! (36–37.)

A vérkeringés, a gondolkodás „kerekei” és „masinája”, illetve az érzelmi erő mind-mind a vonat erejével és mozgásával kerülnek összefüggésbe, amennyiben éppen a vonatút alatt alakul ki a fentiekben idézett gondolatmenet. A hős a hazafelé vezető úton végül is leszáll Gödöllőn a vonatról, és meglátogatja a szóban forgó nőt. Találkozásukat így értékeli: „Már nem bántam, hogy leszálltam érte a *vonatról*. Az iránta való *vonzalom* íme: *lelki testvériség*” (43). A két egymást követő mondatban immár szorosán és végérvényesen összefonódik a vonat távolságokat áthidaló képességének és a „lelki testvériségnek”, vagyis az érzelmi összeköttetésnek a jelentésegysége. S ebben a pillanatban a vonat már nemcsak közlekedési eszközként jelenik meg, hanem immár nyelvi tényné is válik. A vonat kulturális ténye mellett fontossá válik maga a *vonat* szó is, amely a *vonalom* szóval fennálló és újralétesülő belső szemantikai (vagyis etimológiai) viszonyán keresztül (*von-*) az érzelmi kapcsolat nevévé is válik. S mihelyst a vonat nyelvi tényné és így egyben metaforizációs lehetőségé alakul át, elindul egy olyan elbeszélői folyamat is, amely a szóbeli metaforát metaforikus folyamattá képes kibontani. Ettől kezdve a szerelmi viszony kibontakozásának és a vasúti utazásoknak az elbeszélése elválaszthatatlanná lesz, s létrejön a narratív paralelizmus. Az utazás nyelvezete felől nézve a szeretet racionalizálhatatlan jelensége már egy bizonyos szinten elidege-níthetővé és megérthetővé válik:

Hát vonatra ültem.

Mikor a vonat elindult, megdöbbenve eszmélkedtem: íme, vonatra tett már az a Hatalmas Harmadik, és visz!

Történt-e már veled, hogy borozó társaságban (a fiatal években) figyelted, hogyan ragad hatalmába a bor ereje?

Míntha két lelke volna az embernek: egyik figyel a másikat.

Így figyeltem én magamat, mikor megjelent az érzéseim rámájában az a kedves, finom arc, s az a két szép és bús fekete szem, az a szép könnyű és méltóságos járás. **S a vonat mormogásába belezenélt az ő hangja:**

– Azon gondolkodom, van-e lelke a virágnak?

Vigyázz! – riadtam fel erre, – **a Hatalmas Harmadik fest és muzsikál neked!**

S megszállott valami acélos dacosság: *Csak azért se!*

A nő elvégre, – gondoltam, – csak addig csábító, amíg szép. Mihelyt elmúlt a virágzása ideje, a Hatalmas Harmadik nem jelentkezik többé: a nő néha unalmas, néha szárnalmas, néha komikus, tüskés, kéréses, rút. Az öregasszony legfeljebb ha tiszteletet kelt, de már nem érdekes – nem álmodik róla többé a férfiember.

Kíváncsoznál-e utána, ha az ő lelke a nénje testében volna? – kérdeztem magamtól.

A felelet ez volt:

– Nem.

A vonat Gödöllőre ért. Megállt. Az idegeim remegtek. Valami láthatatlan nagy erő emelt. Emelt. Az ajtó felé. Az ablak felé.

Nem! *Csak azért sem!*

S ültön maradtam, utaztam tovább.

De úgy éreztem, mintha egy világrész süllyedne el mögöttem, és hogy ez nekem szomorú. (66–67.)

A vonatút minden egyes aspektusa a vonzalom jelévé és reflexiójává válik, s ez egyfajta „eszmélkedésig” (39) vezet el, amely segítségével már bizonyos szinten elmondhatóvá, és így megérthetővé válik a sokat említett rejtélyes hatalom.

A kisregényben előadott élettörténet központi értelmezőjévé (gyökérmetaforájává) ettől kezdve a vasút és a vonat válik. Ha a párkapcsolat nehézségeiről van szó, akkor hőseink két eltérő irányba utaznak: Budapestről Eger felé, illetve Budapestről Vác felé. Amikor már véglegesen úgy alakul, hogy együtt élík le életüket, akkor két eltérő irányból közeledő vonattal érkeznek egy állomásra, a peronon immár nyíltan egymás nyakába borulnak, és egy közös vonattal utaznak tovább közös „elvonultságukba” (16) és „visszavonultságukba” (17). Ugyancsak egy közös utazás során, a vonat zárt kabinjának, hálófülkéjének terében derül ki sok minden kapcsolatuk nehézségéről. És természetesen a regény végén is a vonaton találkozik főhősünk élettársával, miután elbúcsúzott regényíró barátjától:

És az állomás levegője megtelt köszénszaggal.

Egy elsőosztályú kocsi ablakából fiatal női arc mosolygott felénk. Az ablak közepét törülgette a zsebkendőjével, és Miskára mosolygott: kopogtatott az ablak üvegtábláján.

Hosszúkás arcú fekete szemű nő volt, és fehér egyszín arcú, szebb, mint gondoltam. Ámbár éjjel, lámpavilágnál bizonytalan a szépség. A nyakát fehér boa takarta, a fején meg fekete női kalpag volt. Többet nem tudok róla mondani.

Miska felrohant a bundával és a teás szolgával, s elvegyült az utasok között.

A mosolygó arc is eltűnt az ablakból.

Azután a vonat lomha pöfögéssel indult a további útjára, és csakhamar el-tüsszögött. Csak a két vörös lámpás kisebbedésén látszott még kis ideig a havas és mégis fekete éjszakában, hogy a lokomotív merre viszi. (179.)

Az életút és a vonatút narratív paralelizmusa mellett maga a *vonat* szó is az érzelmi élet fő értelmezőjévé válik azáltal, hogy annak két leggyakoribb gesztusát belső szemantikai formája segítségével összefűzi. Amikor a férfi-nő viszony kialakulása kerül analízis alá, akkor a viszony mindig *vonzalom*ként van megnevezve, amely vonzalmat a nő *arcvonásai* keltik fel, és amely vonzalomnak legfőbb kifejező gesztusává a „kebelre vonás” (75), a „térdre vonás” (121) és a szimbolikus „oltárhoz vezetés” (121) válik a kisregényben.¹² De ugyanúgy a *von* igén keresztül fo-

¹² A *vonás* mellett a *vezetés* ugyanúgy fontos aspektusává válik a regény értelmezőnyelvének, akárha a hatalmas harmadik vezérlő energiájáról van szó, akárha a *vezetéknev* problémájáról, amely utóbbi a legfőbb gátja annak, hogy a két főhősnek gyermeke legyen.

galmazódik meg az emberi viszonyok felé kinyilvánított nemtörődömség, az érdektelenség, a problémamegoldás feladásának gesztusa, vagyis a *vállvonogatás*, amely oly sokszor jelenik meg a regényben. Így tehát a vonathoz köthető elbeszélőnyelv és maga a *vonat* szó is egyaránt az érzelmi motivációk megragadásának központi és centralizáló szemantikai alakzatává válik a kisregényben. Mindehhez azért azt mindenféleképpen hozzá kell fűznünk, hogy természetesen a felvázolt kifejezőnyelv határai is eljut az elbeszélő:

Mert ha az a Hatalmas Harmadik kiválasztotta a magának-való két embert, megragadja őket olyan titáni erővel, amelyet **nem bír kifejtteni se gőzgép, se levegőnyomás, se elektromos battéria.** (147–148.)

A határpont kijelölésével nyilvánvalóvá teszi a kisregény, hogy a címben megjelölt központi probléma kimeríthetetlen és teljesen meg nem érthető; s azt is, hogy a kísérlet, amely a vonathoz köthető elbeszélőnyelv segítségével igyekszik feltárni a motivációkat, csak korlátozott lehet, csak egy próbálkozást jelent a sok lehetséges megközelítésmód közül, és így csak egy kis részét képes analizálni az érzelmi élet problematikájának. Erre a korlátozottságra hívja fel a figyelmet a főhős szolamának dialogikus ellentétpárja, vagyis a hősnő szolama is. Bizonyos szempontból a hősnő odaadó viselkedésének megmagyarázhatatlansága provokálja a hőst saját élettörténetének el- és kibeszélésére. Mária szolama a vonzalom biológiai – Schopenhauerre építő – felfogásával és mechanikai-technológiai megérthetőségével *szemben* a „harmadik hatalom” megértésének bibliai horizontját bontja ki és egyben – természetesen – egy másik metaforikát épít fel. Mária nézőpontjának és nyelvének értelmezése azonban már egy másik dolgozat feladata lesz...

A vonat és a regénynyelv metaforikus viszonya

Látjuk tehát, milyen következetesen végigvitt metaforikus folyamat az emberek közötti viszony megértésének és a vasút nyelvezetének összekapcsolása a kisregényben. A lokomotív és az összetett érzelmi hajtóerő közötti viszony azonban csak az egyik gyökérmetaforája a szövegnek. A *vonat* szó egy másik központi alakzat elemévé is válik: „a nyelvek csak vonatok: nem az a fő, hogy mehessünk, hanem hogy bejuthassunk rajtok egy-egy ismeretlen másik világba” (14) – olvashatjuk a szövegben. A vonat tehát egy különös nyelv, és pedig a regénynyelv metaforájává válik az elbeszélés során.

Közismert irodalmi toposz az, hogy az utazás elbeszélőnyelve és az életút leírónyelve összefonódik. Ennek a toposznak a magyarországi irodalomtörténetében jelent fordulópontot az *Az a hatalmas harmadik* című regény. S ezt a fordulatot demonstrálja is a kisregény. Az irodalmi hagyományban a hosszú és kalandos életút már-már közhelyes metaforájává a hajóút vált. Talán most elegendő, ha csak Jókai *Az arany ember* című regényére, illetve Petőfi forradalmi lírájára vagy Arany János *Reményem* című versére utalok. Gárdonyi kisregényében nyílt paró-

dia tárgyává válik a hajóút és az életút összekapcsolásának fogása.¹³ A hajó metaforája lépten-nyomon akkor jelenik meg, amikor a sikeres és tökéletes házasság kerül szóba:

Elgondolod magadban, hogy az a szenvedő sápadt leány a részvét hárfáját zendítette meg a szívemben; hogy másnap hálásan üdvözölt, s megkaptam díjtalanul az *életmentő* címet, s ezzel **csakhamar bevitör láztam ismét a házasság ki-kötőjébe.** (25.)

Főhősünk története azonban nem lehet szokványos regény tárgy, így annak modellje sem illeszthető történetére. A főszereplő és új szerelme között nem jöhet létre a házasság, mert előző felesége nem hajlandó elválni, és jogi úton sem lehet kieszközölni ezt. Sőt, nemcsak hogy a házasság nem jöhet létre, hanem a teljes és tökéletes együttlét sem valósulhat meg, hiszen a nő, bár egész életét párjának szenteli, mégsem hajlandó bizonyos határon túlmenni, mert vallásos lévén fél a túlvilági számonkéréstől és esetleges gyermekük megbélyegzésétől. Így és emiatt válik a hajózási metaforika terméketlenné, vagy a terméketlen együttlét paradisztikus megjelenítésévé. A teljes birtoklás lehetetlenségét így fogalmazza meg az elbeszélő:

– Dehogyan az enyém! – feleltem lázongva. – **Maga csak úgy az enyém, mintha a tenger túlsó partján volna, s nekem nem adnak hajót, hogy érte átmehe-
sek.** (99.)

Amikor a szeretett nő először utal levélben arra, hogy sohasem lehet teljes válójában szerelméé, akkor az elbeszélő így jeleníti meg azt, hogy mit nem értett meg teljesen a levélből:

¹³ A *paródia* kifejezést nem pusztán csak retorikai, hanem sokkal inkább poétikai értelemben használom. A korai formalista irodalomelmélet (szántszándékkal) kevés számú terminusa között központi jelentőséggel bíró fogalom még a hetvenes évek végén is meghatározta például Sklovszkij irodalomfelfogását. A paródia egy adott irodalmi szöveg immanens működésmódjának és történeti funkciójának közös konstrukciós elve: minden irodalmi mű belső szemantikai dinamizmusát az alkotja, hogy hogyan olvassa, figurazza ki, alakítja át a megelőző irodalmi művek eljárásait és hogyan előlegezi meg a későbbi irodalomtörténeti sorok alakulását, illetve hogy hogyan viszonyul az irodalmon kívüli „nyelvek” és történeti sorok (művészettörténet, társadalomtörténet, történelem, művelődéstörténet, kultúrtörténet, civilizációtörténet stb.) központi sajátosságaihoz. Lásd bővebben Viktor SHKLOVSKY, *The Novel as Parody: Sterne's Tristram Shandy, in Theory of Prose* (1925, 1929), transl. Benjamin SHER, Illinois State University, Dalkey Archive Press, 1990, 147–170; illetve Viktor SHKLOVSKY, *Plot, Reversal and Story – Parody and Reinvention of Plot, in Energy of Pelusion – A Book on Plot* (1981), transl. Shushan AVAGYAN, University of Illinois, Dalkey Archive Press, 2007, 110–151.

A sok levél között érthető, ha ilyen is fordul egy. De nem gondoltam egyébként, csak olyanféle könnyű borzongásnak, aminőt akkor érzünk, **mikor először lépünk tengeri hajóra.** (117.)

Ugyancsak a hajózás idillikus nyelvezete szenved csorbát akkor, amikor egy erotikus jelenet a szeretett nő szemérmes elutasító gesztusával végződik:

Ebéd után mikor elhordták a terítéket, össze-vissza csókoltam: repesett a szívem a gondolattól, hogy ez a kedves teremtés, ez a fehér galamb elhagyta a maga világát érterem, és **az én csónakomban együtt hajókázunk át az életen.** Nem lánc köti hozzám, nem átkozódás. (Mi az *Isten engem*, ha nem átok?) Nem ismer jogokat, nem kíván kötelességeket. A szíve hozta hozzám, a szíve kapcsolja hozzám, mint Évát Ádámmal.

Hosszan és hálával szorítottam a mellemre, és elborítottam a csókjaimmal a kedves teremtést. És ő is boldogan simult hozzám.

De egyszerre, mikor nem is gondoltam volna, könnyű sóhajtással kibontakozott a karomból. (123.)

Ettől kezdve a főhős rengeteget gondolkodik azon, hogy a vele érzelmi kiegyensúlyozottságban együtt élő és nagy áldozatokat vállaló nő miért nem hajlandó a testi együttlétre. A regény teljes második fele erről a tépelődésről szól, s benne megjelenik egy hajózással kapcsolatos érvelő gondolatmenet is:

És ha eddig eljött velem, ha elkísérte Kolumbusz Kristófot Szan-Szalvadorig, vajon **ahelyett hogy kiszállana, a hajón marad-e** és visszafordul arccal az ó-világ felé? (134.)

S végül a szeretett nő is a hajózási metaforikát hívja segítségül akkor, amikor megpróbálja elmagyarázni, miért nem teheti meg lelkiismereti okokból azt, amire máskülönben igencsak vágyakozik:

Te férfi vagy, szabadon rendelkezél magaddal. **És a magad hajóján viszed mindazokat, akik az érzéseidbe bele vannak foglalva.** Én is szabadon rendelkeztem magammal, amikor neked nyújtottam a kezemet, és azt mondtam: Tied vagyok. Se téged, se engem nem ültethet a vádlottak padjára senki. Csak egy bíránk lehet, odafönn a csillagok fölött. De mi nyugodtan lépünk a Bölcsesség ítélszéke elé, és tiszta homlokkal, nyílt szemmel fogjuk mondani: *Uram, igen szerettük egymást!* (169.)

Látjuk tehát, hogy a jól bevált irodalmi toposz, a hajóút és a sikeres életút összekapcsolása Gárdonyi kisregényében kudarcra van ítélve. Ennek a kimerített (holt) metaforikus narratív szemantikának a helyére a vonatút új értelemirányokat feltárni képes elbeszélősemáját állítja a kisregény úgy, ahogy azt a fentiekben láttuk. Az érzelmi élet működésének leírására és megértésére már nem a sorsként felfo-

gott tenger önkénye miatt akármerre sodródni képes hajó modellje, hanem a zárt pályájú, de mégis többféle irányban nyitott, elágazó vasút sémája illeszkedik. A kétféle nyelvezet ütköztetésében azonban már nemcsak a régi probléma új elbeszélő- és értelmezőnyelvhez jutása realizálódik, hanem benne egy irodalomtörténeti esemény is megtestesül. A hajóút toposzának a vonatút elbeszélő sémájával történő leváltása nem más, mint a kisregényen belül végbemenő regénytörténeti esemény. Így a mű szűk értelemben vett immanenciájából már kilépünk az irodalomtörténet terébe – s ezzel együtt az új metaforizációs modell is már az új regény jelévé lesz. A *vonat* nemcsak a rejtélyes belső cselekvésmotivációk új megközelítésének lehetőségét nyújtja, hanem egyben a regénynyelv új metaforájává is válik: „a nyelvek csak vonatok: nem az a fő, hogy mehessünk, hanem hogy bejuthassunk rajtok egy-egy ismeretlen másik világba” (14).

A vonat és a regény metaforikus viszonyát építi a kisregény keretjeleneteinek szövege is. Mint már azt a fentiekben említettük, a kisregény legjellegzetesebb kompozicionális sajátossága az, hogy a főhős önélet-elbeszélése a regényíró barát és a hős találkozásának és dialógusának keretébe van beillesztve. A keret színtere, a főhős és a regényíró barát beszélgetésének kontextusa egy vasúti váróteremként szolgáló vendéglő és szálló. A regényíró is vonattal érkezett az állomásra, és a főhős is. A regény éppen ezzel kezdődik: „Az állomáson sokáig kellett várnom. A hófúvás mindenfelől késleltette a vonatokat” (1). Mindketten a hóesés miatt késlekedő csatlakozásra kénytelenek várni, s így találkoznak:

Az állomás szomszédságában szállót látok. Mondják, hogy a vasúti vendéglőse. Bementem az ebédlőbe, és fűtött szobát rendeltem. Az volt a szándékom, hogy megebédelek, aztán behúzódok a meleg szobába: alszom vagy olvasok, vagy nézem a havas időjárást az ablakból.

Az ebédlőben minden asztalnál ültek. A legnagyobbnál vasúti tiszték, a többinél utasok.

Hová üljek?

Az egyik sarok-asztalnál csak egy embert látok: asztrahánsapkás földbirtokos-féle. Az már meg is ebédelt: újságot olvas.

Amint hozzá közeledek, fölemeli a fejét.

A vér megfagyott bennem:

– Ez az ember, ez a vércse-arc! ez a szemöldökei alól néző mély-tekintetű szem! hiszen ez halott! Halálnak halálával meghalt jóbarátom! (1–2.)

Ennek a vonatra várakozásnak az idejét tölti ki az az elbeszélés, amely bevezeti a regényírórt rég látott barátjának életébe, ismeretlen világába:

Dobolt az asztalon, s maga elé hunyorgott, aztán felkönyökölt és rám nézett. Olyan vizsgálódó arccal nézett rám, mint az orvos, aki a betegséget szemléli a páciense arcán.

– Pajtás, – mondotta, – te afféle könyvíró ember vagy: te találhatnál az én történeteimben egynéhány megírni valót.

És akkor különös tűz gyulladt a szemében; olyanféle tűz, mint mikor a vadász nyomra bukkan.

– Az idő ma nem pénz, – feleltem az ablakra tekintve. – De ha pénz volna is, téged mindig szívesen hallgatlak.

Mosolygott és összekoccintotta a poharát az enyémmel.

Azután elbeszélte, ami itt következik. (15.)

A cselekmény mindennek megfelelően „a lokomotív gőzfelhőjében” (178) ér véget. Az önélet-elbeszélés végére érve együtt mennek át a pályaudvarra, ahol a főhős, miután meggyőzi barátját, hogy írja meg történetét, felszáll élettársához a vonatra, s végül a vonat elrobogásával maga a történet is lezárul.

Az elbeszélés szituációját körülíró és a regény megírását indokló metanarratív keret az élettörténet értelmezésére szolgáló vonathoz köthető elbeszélőnyelvezetet kiterjeszti a kisregény egészére. Így a vonat, amely távoli tereket képes összekötni, a regény metaforájává válik, amely – a vonathoz hasonlóan – idegen világokba képes bevezetni. A váróterem tere, a csatlakozás helye pedig magának a szövegtérnek, az olvasók érintkezési helyének ekvivalensévé lesz. A technikai kulturális tény felől maga a regény is új módon válik tehát megérthetővé. S ezt az új regényolvasatot csak tágítja egy másik technikai találmány bevezetése a kisregényben. A főhős közismertsége onnan származik, hogy egy „elektromos találmánnyal tökéletesítette a telegráfiát” (2). A távkommunikáció grafikus, írásos formájának tökéletesítése teljes összhangban áll azokkal az elvárásokkal, amelyet a főhős/elbeszélő a teret és időt átívelő írásos nyelv, vagyis a regény iránt támaszt. Így tehát a regény műfajának átértékelésében a telekommunikáció új kulturális tényei által támasztott igények is közreműködnek Gárdonyi kisregényében.

*

Az *Az a hatalmas harmadik* című mű több szempontból is korszakküszöbön áll. Egyfelől igyekszik mind világszemléleti, mind antropológiai szempontból elszámolni azzal a civilizatorikus, technikai-kulturális robbanással, amely a 19. század második felének Magyarországon bekövetkezett. Másfelől felismeri azt, hogy a világ megváltozása átalakulásra kényszeríti az irodalmat és benne a regényköltészetet is. Az új életforma az élet új és még nyelvtelen problémáit termeli ki, az irodalom pedig mindig ezt a mondhatatlant igyekszik mondani – „a kimondható és a kimondhatatlan határán állva a szándéka és a célja az, hogy minél messzebbre tolja ki ezt a határvonalat”.¹⁴ Ebben a regénytörténeti és egyben irodalomtör-

¹⁴ Ezt vallja Ricœur Humboldtra hivatkozva. Lásd Paul RICŰR, *A metafora és a hermeneutika központi problémája*, in *A regény és a trópusok*, szerk. KOVÁCS Árpád, ford. KOVÁCS Gábor, Bp., Argumentum, 2007 (Diszkurzívák), (401–416), 411.

téneti váltásban Gárdonyi aktívan részt vett 1905-ös kisregényével. A kisregény a kettős küszöb keltette kettős problémának úgy igyekszik megfelelni, hogy a kulturális váltás egyik jellegzetes, szimbólummá váló találmányát, vagyis a vonatot, illetve magát a *vonat* szót a regény kétirányú metaforizációjának középpontjává avatja. A vonat jelentőségét és a hozzá kötődő új elbeszélőnyelvet antropológiai szintre emelve (*vonat* – *vonzalom*) az ember számára rejtett és kifürkészhetetlen érzelmi motivációk egyfajta új megközelítését bontja ki. Ugyanennek a vonatnak a kulturális szerepe felől értelmezi újra a regény szerepét is, s ezzel új módon fogalmazza meg az irodalom feladatát és serkenti a regény műfaji megújulását. Így jön létre a 19. század második felének nagyhatású kulturális tényéből, a vonatból a 20. század egyik első magyar kisregényének központi jelentőségű nyelvi, szöveg- és irodalmi ténye.

Recenzió

VÍGH ÁRPÁD

Kék mezőben fehér liliom. A francia-kanadai irodalom története, Budapest, Akadémiai, 2007, 267 oldal.

Hazánkban méltatlanul és érthetetlenül mellőzött irodalmat mutat be Vígh Árpád könyve, amelyben együtt van jelen a tudományosság és a legjobb értelemben vett ismeretterjesztés. A történelmi-kultúrtörténeti kontextusba ágyazott kronologikus irodalomtörténet remélhetőleg nem pusztán az érdeklődő olvasóközönségnek mutatja be ezt az izgalmas irodalmi termést, hanem kiadóink figyelmét is felhívja olyan művekre, amelyeket jó lenne magyarul is olvasni.

A monográfia felépítése logikus, könnyen áttekinthető: valóban alapművel van dolgunk, amelyben index is segíti az eligazodást. A bevezető fejezet a földrajzi és történelmi háttér vázolása mellett érdemben tér ki a nyelv kérdéssére, és bemutatja, hogyan alakult a québeci francia nyelv/dialektus, illetve mit takar az 1960-as években a hagyományok elleni lázadás fegyvereként alkalmazott montreali argo, a *joual*. Az irodalomtörténeti áttekintés súlypontját a 20. századi szerzők – főleg regényírók – képezik, de érdemben taglalja Vígh Árpád a korábbi évszázadok jelentős alkotásait is. „Új” irodalomról lévén szó, a kezdetek a 16. század közepére nyúlnak vissza, de a rendszeres irodalmi tevékenység pusztán másfél évszázada jelent meg. Nem elszigetelt jelenség ez, hiszen az ún. „posztkoloniális” kultúrák hasonló utat jártak be.

A 20. század első éveiből a magyar fordításban is több kiadást megélt *Maria Chapdelaine*-t, Louis Hémon regényét mutatja be legrészletesebben a kötet, kitérve a mű stilisztikai elemzésére és hatására is, valamint azokra az elemekre, amelyek a québeciek önazonossága szempontjából meghatározóak. Hémon vonatkozásában hasznos lett volna azonban az ún. „turista író” fogalmát megemlíteni és értelmezni, hiszen ez igen fontos jelenség nem pusztán a francia, hanem az angol-kanadai irodalom esetében is – olyan szerzőkre használjuk a kifejezést, akik nem egy adott kultúrában éltek, de hosszabb-rövidebb látogatásuk során az „idegen” kultúra megtermékenyítően hatott művészetükre. E gondolatmenetet követve nem kerülhető meg a francia-kanadai/québeci író definíciójának kérdése sem, hiszen például a szintén igényesen bemutatott és nemzetközileg is egyik legelismeretebbnnek számító írónő, Anne Hébert felnőtt életének döntő részét Párizsban töltötte. Gabrielle Roy regényíró viszont a manitobai francia nyelvű enklávét képviseli, noha alkotó éveinek zömét Montrealban élte le. Vígh Árpád gondosan válogatta össze azokat az írókat és költőket, akik meghatározóak a francia nyelvű kanadai irodalomban: műveiket a nemzetközi frankofónia térképén is elhelyezi

(azonban nem tesz említést az angol-kanadai párhuzamokról vagy eltérésekről), ugyanakkor oly módon is közel hozza őket a magyar olvasóhoz, hogy a mi irodalmunkban előforduló hasonlóságokra rávilágít. Nincs könnyű dolga a szerzőnek, hiszen magyar fordításban elenyészően kevés francia nyelvű kanadai mű láttat napvilágot (erre a jelenségre a kötet V. fejezetében ki is tér Vigh Árpád, noha felsorolása nem teljes), emiatt a regény-, illetve versrészleteket le kellett fordítania. E fordítások üdítő színfoltot jelentenek az egyébként is olvasmányos kötetben, ahol a szerző jó érzékkel elkerüli a belterjes és éppen divatos szakzsargon. Vigh Árpád láthatóan élvezi a számára oly kedves művek magyar nyelvre való átültetését – újrafordítja azokat is, amelyek már megjelentek magyarul az *Óda a Szent Lőrinc-folyóhoz* című versantológiában (1978-ban, nem pedig 1982-ben!), illetve a *Sógornők* nyitójelenetét: ezt a darabot Magyarországon Parti Nagy Lajos átültetésében játszották négy színházban is (Pesti Színház, Békéscsabai Jókai Színház, Szegedi Nemzeti Színház, Győri Kisfaludy Színház), Parti Nagy szövegét a *Lettre Internationale* közölte 1997-ben. Amennyiben Vigh nem ért egyet a korábbi fordítók megoldásaival, arra – véleményem szerint – ki kellett volna térnie.

Korlátozott terjedelmű monográfiáknál elkerülhetetlen, hogy súlypontozással éljen a szerző – a *Kék mezőben fehér liliom* viszont meglátásunk szerint aránytalanul kevés teret szentel a dráma műfajának, illetve a napjaink québeci irodalmát oly sokszólamúvá tevő bevándorló szerzőknek: ez utóbbi esetben apróbb pontatlanságok is előfordulnak (például Endre Farkas angolul író montreali költő nem André keresztnéven publikál, illetve csak első kötetének címdalán használta a francia névváltozatot; Linda Leith magyar vonatkozású regényét angolul írta meg és a kiadó megbízásából fordították franciára). Nem derül ki, alkalmazott-e az Akadémiai Kiadó szakmai lektort a kötet elfogadásakor. Valószínűleg nem, mert akkor legalábbis magyarázatra szorult volna a „multikulturalitás” megemlézése 1867-ben, vagy kijavította volna Michèle Lalonde nevét (193. l.).

Vigh Árpád munkája a francia-kanadai irodalom történetét élvezetesen mutatja be – ez a könyv nem pusztán hiánypótló a hazai könyvpiacra, hanem remélhetőleg modellként szolgál más, nálunk ismeretlen irodalmak bemutatásához is. Az ehhez hasonló monográfiák teljesebbé tehetik azt a képet, amelyet a magyar olvasóközönség a világirodalomról alkot.

Kürtösi Katalin

Russica Hungarica, Исследования по русской литературе и культуре: Русистика в Будапештском университете имени Этвеша Лоранда, Budapest–Москва, Водолей Publishers, 2005, 248 oldal.

A kiadvány az Oroszországi Magyar Kulturális Évad keretében látott napvilágot a magyar Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma támogatásával.

A kötet az ELTE Keleti Szláv és Balti Filológiai Tanszéke irodalmárainak tanulmányait fogja össze, egyben a tanszék ötven éve működő oroszirodalom-részlegének sajátos „hattyúdala”. A publikáló tanárok közül többen nyugdíjba vonultak, néhányan más tanszékekre kerültek át. Ezt fontosnak látjuk hangsúlyozni, mivel ez a Ruszisztikai Központ évtizedeken át egyedülálló módon terjesztette és népszerűsítette az orosz poétika mérföldkőként emlegetett eredményeit a hallgatók és a magyar irodalomkörök körében is. Meg kell említenünk Király Gyula és Kovács Árpád professzorok úttörő munkáját ezen a téren, akik már az 1980-as évek elején gyűjtemények formájában adták ki ismert és sokáig betiltott orosz elméletírók és irodalomtudósok munkáit. Más tanáregyéniségek is komoly szakmai tevékenységet folytattak, különböző irodalomkutatási módszereket alkalmaztak, így képviselve volt a hermeneutika, komparatiztika, kulturológia, fenomenológia és több más metódus is. Ezt a változatosságot híven tükrözi a jelen kötet.

A kiadvány tartalmazza a szerzők monográfiáinak, legjelentősebb cikkeinek rövid felsorolását is. A kötetben megjelent tanulmányok az orosz kultúra, történelem és irodalom négy évszázadát, a 17–20. századot ölelik fel és tömören reprezentálják az egyes szerzők kutatási területét. A szerzők ábécérendben történő felsorolása helyett – mint ahogy azt egy gyűjtemény szerkesztése általában megkívánja – a sokféleséget úgy igyekeztünk áthidalni, hogy az egyes cikkeket az alkalmazott elemzési módszerek alapján csoportosítottuk. A szerteágazó elemzések nem teszik lehetővé, hogy a recenzió keretein belül tágabb kontextusba helyezzük és értékeljük a különböző tanulmányokat, ezért csak rövid ismertetésükre vállalkozunk.

A kötetben tizenhárom cikk olvasható: tíz az oroszirodalom-kutatás területére tartozik, három pedig egyéb filológiai kérdésekkel foglalkozik.

Filippov Szergej cikke, a *Религиозная борьба в России середины XVII в. и кризис традиционной культуры* (Orosz vallásháború a 17. század közepén és a hagyományos kultúra válsága) az orosz történelemben lezajlott egyházszakadás okait vizsgálja, melyeket mind a mai napig nem sikerült megnyugtatóan tisztázni. A tanulmány szerzője azt a kérdést feszegeti, hogy a történésznek a fejlődési ugrásokat (itt utalhatunk Jurij Lotman kulturálisrobbanás-elméletére) vagy a rend-

szerek stabilitását biztosító immanens szükségszerűségeket kell-e tanulmányoznia. Az általa választott kulturális antropológiai szemzőgből a történelmi jelenségek nem racionalizálhatók a modern ember világértelmezése, az evolucionista megközelítések alapján. Ha belehelyezkedünk az adott korszak emberének szituációjába (lásd Aaron Gurevics koncepcióját), megértjük cselekvésének logikáját, mely az általa ideálisnak tekintett ősi rend helyreállítását követelte. E mentalitás krízise és félreértése vezetett tulajdonképpen a „raszkol”-nak nevezett jelenséghez és egy teljesen új fejlődési vonal („a péteri út”) megjelenéséhez. Filippov Szergej meg nem valósult, lassú belső fejlődés lehetőségének felvetésével értelmezi át a Nagy Péter reformjainak megalapozottságát és törvényszerűségét hirdető elméleteket.

Lebovics Viktória *Этнокультурный стереотип „москаля” в творчестве И. Котляревского, Г. Квитки-Оснзовьяненко и П. Гулака-Артемовского* (A „muszka” etnokulturális sztereotípiája I. Kotljarszvszkij, G. Kvitka-Osznovjanyenko és P. Gulak-Artyemovszkij műveiben) című cikkében három ukrán író műveit elemzi. A tanulmány tárgyának köszönhetően az ukrán kutatókénál szélesebb olvasóközönség érdeklődésére tarthat számot, hiszen az ukrán nemzeti nyelv megszilárdítása ma is különös aktualitással bír. A művek tematikai síkján túl Lebovics Viktória a szövegek stilisztikai rendezettségét is vizsgálja és arra a következtetésre jut, hogy a szereplők beszédmódja, az orosz és az ukrán nép egyedeinek állatokhoz hasonlítása, valamint az orosz hegemonia hivatali nyelvhasználatának kifigurázása stb. a tipizálás eszközeként funkcionál és kifejezi az ukrán szerzők értékpozícióját.

Az ismert Turgenyev-kutató, Zöldhelyi-Deák Zsuzsanna e kötetben publikált összehasonlító elemzése jól tükrözi a professzor asszony eddigi munkáinak orosz-magyar irodalmi kapcsolatokat vizsgáló jellegét. Tanulmánya, a *Русская тема в „Романе будущего столетия” и в „Свободе под снегом или »Зеленая книга«» Мора Йокаи* (Orosz téma Jókai Mór *A jövő század regénye* és *A Szabadság a hó alatt avagy Zöld könyv* című műveiben) röviden Jókai és Oroszország címmel illethető, és ezzel tömören a tárgyat is körvonalaztuk. A szerző azt taglalja, miképp változott a magyar író Oroszországhoz fűződő viszonya a magyar történelem alakulásával párhuzamosan és ez milyen formát öltött a nevezett művekben. Jókai romantikus regényeinek sajátosságát a szüzsé illuzórikus hitelességének biztosítása, az alakok mitologizálása és az utópikus világértelmezés témává avatása jelenti.

Az alább tárgyalandó tanulmányok az irodalom és a kultúra viszonyát vizsgálják. Az első esetben kulturológiai elemzési szempont dominál, a másodikban pedig két irodalmi mű komparatív elemzése kapcsán merülnek fel a kulturális hagyomány kérdései. Atanaszova-Szokolova Denise cikkében a *Письмо как факт русской культуры XVII – первой трети XIX веков. Заметки к теме* (A levél mint a 17. századi–19. század eleji orosz kultúra ténye. Hozzászólás a témához) azt hangsúlyozza, hogy a levél kulturális tényként való értelmezése a Jurij Tinyanov által felvetett probléma továbbgondolása, ugyanis a tudós irodalmi jelenségnek tekintette a levél műfaját. A cikkíró véleménye szerint azonban az adott korszak episztolográfiájának tanulmányozását a hétköznapi lét és kultúra, az orosz irodalmi nyelv fejlődése és az irodalmi tendenciák európai kulturális behatás nyomán való

alakulásának szempontjából érdemes folytatni. Az elemzett jelenségek alapján kirajzolódik a korszak episztoláris hagyományának a paradigmája. Ennek jellegzetességei a kulturális többnyelvűség, a nyitottság és a közlékenység.

Az orosz szimbolizmus ismert kutatója, Szilárd Léna professzor asszony többek között a bahtyini karneválemélet 20. századi irodalomra való alkalmazásával is foglalkozott. Tanulmánya elsősorban az elemzés szempontjaiban tükrözi a tudós eddigi munkáinak sajátosságait. A *Русская Венеция после А. Блока* („*Венеция*” *Пастернака*) (Az „orosz” Velence Alekszandr Blokot követően [Borisz Paszternak *Velence* című verse]) témát Szilárd Léna két szempontból vizsgálja: a metaforikus alakzatok kibontása és a kulturális hagyomány aktualizálása szempontjából. Segítségül szolgál ehhez számára Paszternak *Menlevélben* feltáruló önértelmezése és a kultúra emlékezetéről szóló koncepciója. Blok és Paszternak Velencét tárgyiasító verseinek összehasonlítása a téridő struktúrák, a mitológémák, valamint a költői világlátás síkján történik.

Másik csoportot alkotnak azok a tanulmányok, melyekben a kutatók 20. századi művek filológiai vizsgálatát végezték. Az elemzési módszerek széles skálán mozognak a verstani szempontok alapján történő interpretációtól kezdve a hasonló tárgyú költemények összehasonlításán keresztül a narratológiai sík szövegképzésre gyakorolt hatásának vizsgálatáig.

Az első típushoz tartozik Gyöngyösi Mária cikke *Заметки о взаимосвязях метра, рифмы и пятистишной строфы у Блока* (A metrum, rím és az ötsoros strófaszerkezet kapcsolata Blok verseiben), melyben a szerző Alekszandr Blok költészetének egységét az ötsoros vershasználatban határozza meg. Ez ugyanis jelentős mértékben eltér az orosz költészetben uralkodó négy soros verstípustól. Az elemzést három táblázat követi, melyek tartalmazzák Blok ötsoros verseinek jellemzőit és rímtechnikáját. A tanulmány szerzője rámutat, hogy a metrika, a rím- és a strófaképzés a költő verseiben szorosan összefügg és meghatározza a téma-választást is.

Péter Mihály nyelvészprofesszor megkerülhetetlen munkája Alekszandr Puskin *Jevgenyij Anyegin* című verses regénye magyar fordításainak stíláriális összevetése. A jelen kötetben ugyanakkor az „álmatlanság” témáját tárgyiasító orosz verseket állítja kronológiai sorrendbe és mutat rá verstani egyezéseikre és eltéréseikre. A „*Бессоница*”. *Опыт сравнительного анализа стихотворений Пушкина, Тютчева, Ахматовой, Мандельштама и Твардовского* („Álmatlanság”. Puskin, Tyutsejev, Ahmatova, Mandelstam és Tvardovszkij verseinek összehasonlító elemzése) című cikk szerzője különböző aspektusokból egyenként elemzi a műveket, meghatározza azok hangzásszerkezetét, ritmikáját, szintaktikai és lexikai felépítését. Péter Mihály arra a következtetésre jut, hogy a különböző korokban született versek egyedülálló módon aktuálisak és átjárhatók annak ellenére, hogy az egyes költőkre jellemző poétikai sajátosságok mindegyik versben meghatározó jellegűek. A legszembetűnőbb eltérés a versek pszichológiai hangvételében, alaptónusában figyelhető meg.

Iszaak Babel *Lovashadsereg* című művének összefoglaló jellegű narratológiai elemzését végzi el Hetényi Zsuzsa cikkében, melynek címe „*Трудящийся имеет*

свою душу-мечту...” *Искусство наррации Исаака Бабеля. Сказ и сказители в „Конармии”* („A dolgozóknak csak az a gondja, álma...” A narráció művésze-te Iszaak Babelnél. A szkáz és a szkáz-elbeszélők a *Lovashadseregben*). Ugyanakkor a kutató más, ideológiai, stilisztikai, lexikológiai stb. szempontokat is bevon az elemzésbe. Hetényi Zsuzsa kijelöli azokat a pontokat a műben, ahol az 1920-as évek orosz prózájának szkáz-jellege érződik és ahol megfigyelhetők a novella műfaj tipikus elemei, majd rámutat azokra az eljárásokra, műfogásokra, amelyek a klasszikus sablonoktól való eltávolodást és a regény műfajhoz közelítést eredményezik. Így támasztja alá azt a kiindulási tételt, hogy Babel poétikája nem sorolható be a 20. századi irodalom általánosan elfogadott korszakolása alá.

A következő blokkba csoportosítottuk azokat a munkákat, melyek az irodalmat filozófiai-retorikai szempontból tanulmányozzák, és gyakran egyensúlyoznak a fenomenológia, a filológia és a poétika határán, a szerzőik az írók, költők, gondolkodók ontológiai és gnoszeológiai eszmerendszerét, alkotói módszerét, s nem pedig műveit elemzik.

Han Anna tanulmánya, a *Философия творчества и философия языка: Борис Пастернак и Густав Шпет* (Művészet- és nyelvfilozófia: Borisz Paszternak és Gusztav Spet) Husserl orosz követője, Gusztav Spet filozófiájának és esztétikai koncepciójának egyes tételeit ismerteti. A nyelvfilozófus magyarországi kutatójának jelen kötetben publikált cikke három részből áll, melyek különböző szempontokból kötik össze a szó fenomenológiáját és a létmegismerés folyamatát az alkotás aktusának nyelvfilozófiai alapvetésével. A szó többszintű szerkezetét taglaló elmélet rövid ismertetése során Han Anna kitér a rész-egész viszonyának problematikájára, valamint a szó ontológiájának bináris megközelítésére (nominális és értelmi tárgyiaság), amelyek Spet koncepciójának meghatározó elemei. A nyelvfilozófus *Эстетические фрагменты*- (Esztétikai töredékei-)nek és Paszternak műveinek egymásra vetítésén túl a tanulmány foglalkozik a költői kép fogalmával is, mely mint belső költői forma különbözik a szó belső formájában rögzült és a képzettel (képviseléssel) azonosított képtől, az értelemképzés generátorától (lásd a pszichológiai iskola által hirdetett elvek). Alekszandr Potebnyától eltérően Spet nem különíti el a költői szót a hétköznapiétől, ugyanis úgy látja, az alkotás nem szubjektív, egyedi aktus, hiszen a kép értelme az általános nyelvi rendszer logikai viszonyain alapul. Ez is jelzi, hogy Spet retorikai szempontból közelíti meg a problémát. A kép a fogalomtól abban tér el, hogy dinamikusan kiteljesedik, vagyis újabb és újabb szóképződményeket tud alkotni. Ez a folyamat tükröződik Paszternak egyre összetettebbé váló szóképzőstruktúrái esetében is.

Másfajta filozófiai megközelítést képvisel Nagy István cikke, a *Герменевтика Цветаевой* (Marina Cvetajeva hermeneutikája), melynek elején a szerző azt hangsúlyozza, hogy a hermeneutika tárgya jelen esetben nem irodalmi művek értelmezése, hanem az emberi megértés természetének a vizsgálata. Ennek következtében az esszé jellegű tanulmányban elmosódnak a fikcionalitás, az irodalomértési módszerek és a költőnk alkotói princípiumainak határai. Nagy István egyfelől Hans-Georg Gadamer tételeire, másfelől Martin Buber dialogicitásméletére támaszkodik, hogy feltárja Cvetajeva diszpozícióját, mely szerint még a leghétköz-

napibb dolgok értelmezése is azonos a jelenség szöveggént történő „olvasásának” aktusával, sőt mit több, kétoldalú kapcsolatteremtést jelent. A költőnő levelei, művészetről szóló gondolatai és megnyilatkozásai alapján a kutató feltárja a filozófiai hermeneutika alaptételeinek megvalósulását (kölcsonös megértés és interpretáció) Cvetajeva ars poeticájában és élettevékenységében. A költő, a befogadó, a mű és a lét viszonya a kérdés és a válasz logikáján alapszik és a műalkotást létrehozó szubjektum fő célja abban áll, hogy a megfelelő időben feltegye személyes kérdését, amely az élettörténetének és a világgal való kapcsolatának megértésére irányul.

A továbbiakban röviden azokat a tanulmányokat összegezzük, amelyek a szemantikai-nyelvi konstitúcióként felfogott prózaszöveg poétikai sajátosságait elemzik. Az egyes irodalmi szövegek jel- és értelemképzését biztosító poétikai eszközök vizsgálatát és a diszkurzív poétika néven ismert kutatási irány megalapozása az iskolateremtő tudós, Kovács Árpád professzor nevéhez fűződik. A poétikai műhelyből kikerült kutatók egyedi gondolkodás- és írásmódja közös elméleti és antropológiai alapra vezethető vissza, amely Wilhelm von Humboldt és Alekszandr Potebnya szóelméletéből indul ki, és amelyet az irodalmárok kutatási területüktől függően, más interpretációs módszerek (intertextualitás, hermeneutika, dekonstrukció) bevonásával bővítve alkalmaznak.

Kovács Árpád tanulmánya, mely filozófiai-fenomenológiai síkra helyezi át az írásaktus poétikai problémáját, összegző, reprezentatív jellegű, vagyis egyszerre tekinthető korábbi munkái kibontásának és horizontjuk kiszélesítésének. A cikk módszertani célkitűzése egyfelől a narráció, a prózanyelv és a metaforizáció összefüggéseinek meghatározása az elbeszélő diszkurzusban, másfelől annak demonstrálása, hogy az így létrejövő jelkomplexum miképp gyökerezik a „való életben”, vagyis a cselekvés világában és a szövegszubjektum önértelmezésének történetében.

Az *ANGUSTIA. Тоска у Достоевского* (ANGUSTIA. A szorongás Dosztojevszkij műveiben) című cikkben átívelő gondolatmenet lezárásaképp több szempontból is alátámasztásra kerül, hogy a 'толка' (német 'angst' szóból), a „szorongás” konceptusa Fjodor Dosztojevszkij műveinek és elméleti írásainak központi eleme, azok főbb ontológiai, esztétikai és poétikai aspektusainak összefoglaló motívuma. Az elemzéssel párhuzamosan átértelmeződnek az orosz poétikai gondolkodás és a nyugati filozófia legismertebb képviselőinek idevágó tételei. Így új szemponttal gazdagodik Mihail Bahtyin cselekvésemélete, hiszen a cselekvés a szóval és a jellel kerül egy síkra; reinterpretálódik Peirce indexfogalma is, ugyanis a Kovács Árpád által prozémának nevezett szómű szimbolikus és szüzsés funkcióval gazdagodik és így teremti meg a sóvárgás metaforáit. Az irodalmi műben a szorongás tulajdonképpen a másodfokú, az írásaktus utáni sóvárgást jelenti és ennek megértése a hős által az öneszmélés (Dosztojevszkij fogalma: *prozrenije*) pillanataiban történik meg, mely a cselekvés cselekvőre gyakorolt hatásában, a diszpozícióban gyökerezik. A tanulmány írója arra a következtetésre jut, hogy az öneszmélés olyan komplex jelenség, amely valamennyi szövegszinten realizálódik, s ezáltal Dosztojevszkij regényeinek műfajspecifikumát jelenti. Az elemzésből az

is kiderül, hogy a sóvárgó szorongás dosztojevszkiji konceptusa a perszonális elbeszélés megalapozóinak (Szent Ágoston, Blaise Pascal) akaratra vonatkozó tételeiben is felfedezhető és e sajátos műfajtypus kialakulását eredményezte, melyhez prózanyelvi szinten a szív-metaphorika szemantikai alakzatai társulnak.

Dosztojevszkij műveinek jelentés- és értelemvilágát és intertextuális kapcsolódásait vizsgálja Kroó Katalin a *Тайна вызова в романах Ф. М. Достоевского „Иерок” и „Бесы”* (A kihívás titka F. M. Dosztojevszkij *A játékos* és az *Ördögök* című regényeiben) című műelemzésében. A kutató nemcsak a szó szemantizációjának a folyamatát kíséri végig, hanem kitér az ebből következő műfajmódosulásokra is. Ugyanakkor a cikkben a szüzsés szerkezet vizsgálata dominál a szó ellenében. Ez jelentkezik egyrészt a Kroó Katalin által használt fogalmi apparátusban, másrészt pedig a szöveg folyamatként értett elemzésében. A kihívás motívumból fölépülő szemantikai konstrukció tematikai funkciók (történet és esemény, megkísértés és művészet) alapján értelmeződik. A hősök beszédében zajló modalitásváltozás elemzése során Kroó Katalin folyamatosan váltja a szemantikai síkot és a szüzsés eseményesség síkját – így demonstrálja elválaszthatatlan egységeket és részvételüket egyfelől a főhős cselekvésének motiválásában, másfelől annak a szónak a megképzésében, mely segítségével megalkotható az irodalmi mű. Ily módon válik a kihívás az írásaktus metaforájává. A kutató terminológiájában az új szó irodalmiként, alkotóiként jelölődik és az értelemképzés és az értelmezés egységesülését vonja maga után.

Téren Gyöngyi *Повести Л. Н. Толстого „Смерть Ивана Ильича” и „Дьявол” в свете сказки об Иване-дураке* (Lev Tolsztoj *Ivan Iljics halála* és *Ördög* című elbeszélései a Bolond Ivánról szóló mesék tükrében) című cikkében a folklór pretextusok regenerálásával új szemantika létrejöttének folyamatát vizsgálja Lev Tolsztoj kései műveiben. A kutató arra az álláspontra helyezkedik, hogy a mese-motívumok aktualizálása specifikus narrációt szül, amelyben az erőteljes metaforizáció, a szó szemantikájának aktualizálása domináns szerepet tölt be. Az összehasonlítás morfológiai síkon a Viagyimir Propp által kidolgozott varázsmesei funkciók és az irodalmi hősök cselekvésmentének egymásra vonatkoztatásával történik. A mesék és az elbeszélések szüzsés szerkezetében feltáruló eltérések a különböző műfajok sajátosságait világítják meg. Az irodalmi mű tételezi az élet-történet átértelmezésének és narratív reprezentálásának igényét, amely a kulturális emlékezet egyén sorsára vetítésében érhető tetten. A cikk szerzője párhuzamot von Tolsztoj hőse személyes történetének alakulása és a nyelvi síkon megfigyelhető autoreflexivitás felerősödése között.

Rövid recenzióknk zárásaként azt a következtetést vonhatjuk le, hogy a budapesti egyetem ruszistáinak tudományos tevékenysége rendkívül széles skálán mozog, mely nemcsak a kutatási tárgy sokféleségében, hanem a változatos irodalomértési (retorikai, stilisztikai, poétikai) módszerekben is jelentkezik. Reméljük, hogy a most zajló változások ellenére a magyar kutatók továbbra is hasonlóképpen fogják gazdagítani az orosz irodalomtudományt.

Molnár Angelika

Számunk szerzői

BÉNYEI TAMÁS (1966) irodalomtörténész, kritikus, műfordító. A Debreceni Egyetem Angol Irodalmi Tanszékén tanít; kutatási területei: a 20. századi angol regény, latin-amerikai és magyar irodalom, irodalomelmélet.

KOVÁCS ÁRPÁD (1944) az MTA doktora, az ELTE Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének és a Károli Gáspár Református Egyetem Irodalomtudományi Intézetének professzora, a Nemzetközi Dosztojevszkij Társaság regionális képviselője.

KOVÁCS GÁBOR (1980) a veszprémi Pannon Egyetem Magyar Irodalomtudományi Tanszékének óraadó oktatója, az ELTE Irodalomtudomány doktori iskolájának PhD-hallgatója. Disszertációját Arany János elbeszélő költészetéről írja.

KÜRTÖSI KATALIN (1951) a Szegedi Tudományegyetem Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszékének habilitált egyetemi docense. Kutatási területei: Kanada irodalma és színháztörténete, az interkulturalizmus és az észak-amerikai dráma.

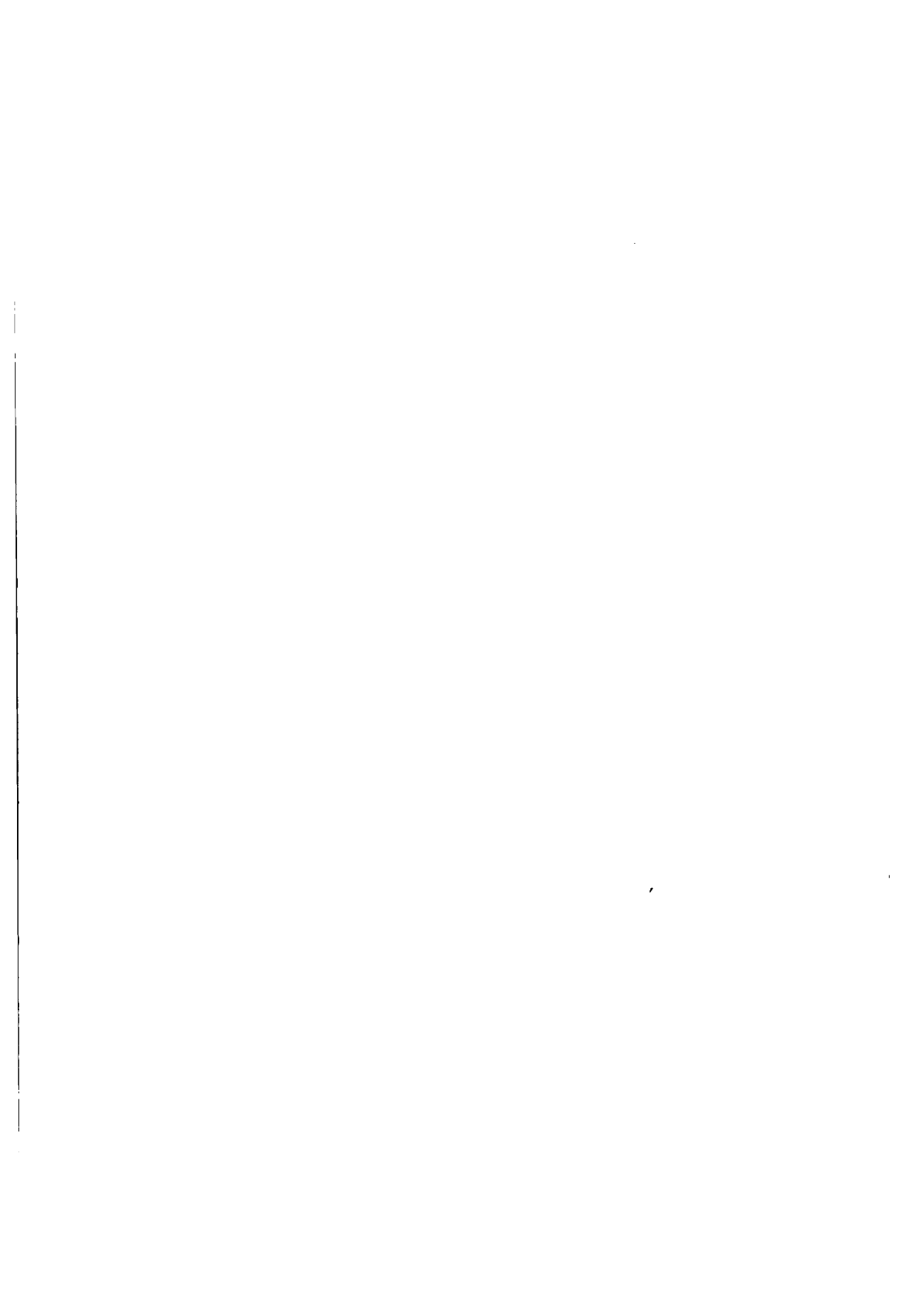
MOLNÁR ANGELIKA (1975) a Nyugat-Magyarországi Egyetem Orosz Nyelv és Irodalom Tanszékének docense. Jelenleg Ivan Goncsarov regényeinek poétikájáról szóló monográfián dolgozik.

MOLNÁR GÁBOR TAMÁS (1975) az ELTE Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Tanszékének tanársegéde. Összegyűjtött tanulmányai *„Barátság megfélelni a dolgot”*. Irodalmi tanulmányok és értelmezések címmel jelentek meg (Budapest, Anonymus, 2006).

OROSZ MAGDOLNA (1951) az ELTE Germanisztikai Intézet Német Nyelvű Irodalmak Tanszékének professzora. Legutóbb megjelent kötete: *„Progresszív egyetemes poézis”*. *Romantikus ellentételezések és utópiák* (Budapest, Gondolat, 2007).

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY (1943) az ELTE Összehasonlító Irodalom- és Kultúratudományi Tanszékén egyetemi tanár, az Indiana University (USA) emeritus professzora. Legutóbb megjelent kötete: *Megértés, fordítás, kánon* (Pozsony, Kalligram, 2008).

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



1200 Ft

Filológiai Közlöny

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTUDOMÁNYI BIZOTTSÁGÁNAK
FOLYÓIRATA

Előkészületben
Fordítás, mű, értelmezés



BALASSI KIADÓ