

filológiai
közlöny
2011/1.
LVII. évfolyam

Szerkesztőbizottság

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

Szerkesztőség

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

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI
BIZOTTSÁGÁNAK FOLYÓIRATA

A folyóirat kiadását támogatta a Magyar Tudományos Akadémia



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

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, 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

TARTALOM

Regényművészet és íráskultúra

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY	
Az első szótól az utolsóig Regényművészet és íráskultúra	5
BÚS ÉVA	
Fieldingi <i>tracta</i> : retorikai fogások a <i>Tom Jones</i> ban	29
OROSZ MAGDOLNA	
Kép – írás – művészet: esztétikai diskurzus a német korai romantikus regényben	39
BÓNUS TIBOR	
A nyelv érintése – csók Marcel Proust <i>À la recherche du temps perdu</i> című művében	60
KISS GABRIELLA	
„A posztmodernnek nincs, aki írjon” Julio César Londoño: <i>Lidércnyomás</i> <i>a hipotalamuszomban</i>	89
Számunk szerzői	101

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY

Az első szótól az utolsóig
Regényművészet és íráskultúra

„Wir *suchen* überall das Unbedingte, und *finden* immer nur Dinge”
(NOVALIS 1960, II, 412.)

„Mindenütt a föltétel/fönntartás nélkül *keressük*, és mindig csak dolgokat *találunk*.” Fordításom nemcsak gyarló, de egyenesen félrevezető, hiszen a németben a keresés és a találás szembeállítását az „Unbedingte” és a „Dinge” szójáttékkal kiemelt ellentéte is erősíti. A választott jelmondat talányosságát a cím nem, de gondolatmenetem remélhetőleg csökkenti. Cím és szöveg között nem annyira kapcsolat, mint inkább feszültség sejthető, noha e tanulmány harmadik részében meg fogom ismételni a címet, melynek lényegéből fakad, hogy olyan rejtvényt adhat föl, amelyre nincs egyértelmű megfejtés, mégis azt remélem, talán a továbbiak közelebb visznek a jelentéséhez.

Szóbeliség és íráskultúra

Noha beszéd és írás viszonyáról sokféle véleményt fogalmaztak meg, e bonyolult kérdéskört ezúttal kétféle fölfogás szembeállítására próbálom egyszerűsíteni. Elvonatkoztatásaimnak kizárólag az a célja, hogy esetleges kiindulópontként szolgáljanak egy olyan vizsgálódáshoz, amelynek megkülönböztetett jelentősége lehet akkor, ha az íráskultúra szerepét kívánjuk mérlegelni a regény művészetében. A regényírást általában szembeállítják a szóbeliséggel. A „phonocentrisme” bírálatáról, amelyet Derrida körvonalazott *De la grammatologie* című könyvében, megállapították, hogy „szorosan összefügg a rabbinikus hagyománnyal, amely egyedül az írásban rögzített törvényt, a Tórát tekinti kényszerítő erejűnek” (BORCHMEYER 2007, 40). Ez az örökség „a nem kánoni irodalom egészét szisztematikus felejtésre ítélte” (ASSMANN 1999, 120), s erősen különbözik Pál apostolétól, aki a Korinthusbeliekhez írott második levelében így fogalmaz: „a betű megöl, a lélek pedig megelevenít” (*Új Testamentom*, 187). E szavakat különösen sokat idézték a protestánsok – még Wilhelm Furtwängler is az *Újszövetségre* utalt vissza 1941-ben, amidőn egy följegyzésében „farizeusoknak és írástudóknak” nevezte a leírt-hoz ragaszkodó értelmezés híveit (FURTWÄNGLER 1996, 220).

Ismeretes, hogy az ó- s középkorban a magasnak nevezett kultúrában is meghatározó jelentőségű volt az ars memoriae, „a retorika részét alkotó eljárás, mellyel a szónok képes volt emlékezetének javítására” (YATES 1966, 2), s „a nyomtatás térhódítása volt fatális hatással erre a művészetre, megfosztva látszólagos lényegi létokától” (ROUBAUD 2007, 40). A 16. században, részben Erasmus és Melancthon ösztönzésére, majd a puritánok hatására, „a memoria kirekesztődik a retorikából, s ez azt jelenti, hogy az emlékezet művelése (artificial memory) érvényét veszíti, és az ismétlés vagy a kívülről megtanulás lesz az egyetlen javasolt ars memoriae” (YATES 1966, 231). A 18. századtól viszont a szóbeliség ismét fölértékelődik, és megsokasodnak a lejegyzéssel emelt kifogások. Hangoztatói gyakran a zenére hivatkoznak. Jean-Jacques Rousseau a következőképpen érvel: „Az írás, melynek látszólag rögzítenie kellene, valójában (précisément) megváltoztatja a nyelvet, nem a szavait, de a szellemét (génie); a pontosságot iktatja a kifejezés helyébe. Amikor beszélünk, érzéseinket, amikor írunk, eszméinket közvetítjük. Íráskor arra kényszerülünk, hogy minden szót a közmegegyezéshez idomítsunk; a beszélő viszont hangnem révén változtat azon, ami elfogadott, tetszés szerint határozza meg azt; kevésbé törekszik világosságra, inkább lendületes. Az írott nyelv nem sokáig tudja megőrizni a beszéltnek az elevenségét.” Az írást Rousseau a fonológiai elemzés eredményeinek rögzítéseként fogta fel; ezt nevezte „voix”-nak. A beszédnek a „son” az alkotórésze, mely a hang színét és magasságát is magában foglalja. A bölcselő egyik példája elgondolkoztató: arra hivatkozott, hogy az iróniának nincs nyoma a lejegyzésben (ROUSSEAU 1993, 73), s ezt azzal magyarázta, hogy az írás elfedi a nyelvet, ahogy a zene lejegyzése is meghamisítja a hangzó eseményt. Az éghajlat különbözőségére vezette vissza a nyelvek közötti eltérést, s a francia, angol és német íráskultúrát a keletiek szóbeli kultúrájával állította szembe: „A mi nyelveink írásban értékesebbek, mint beszédben; szívesebben olvasnak, mint hallgatnak bennünket. A keleti nyelvek viszont írásban elveszítik elevenségüket és izásukat. Ott a jelentés csak félig van a szavakban, a hangsúlyozástól kapja erejét” (ROUSSEAU 1993, 100).

A szóbeliség fölértékelődése minden bizonnyal kapcsolatba hozható a népköltészet megbecsülésével. Vers és próza viszonya mind alkotás, mind befogadás vonatkozásában megváltozott a 18. század második felében. A regények elterjedése mintegy szakadást idézett elő az irodalomban, védekezésre kényszerítette a verses költészet híveit. Klopstock azt az igényt fogalmazta meg, hogy „a költészetet az olvasó ne a szemével, hanem hallgatóként, a fülével, egymásutániségben s nem egyidejűségben érzékelje” (BORCHMEYER 2007, 55). Rousseau-hoz hasonlóan ő is költészet és zene közeli rokonságára hivatkozott, s a hangjegyolvasást a könyvolvasáshoz hasonlította. Hasonló módon érvelt Herder *Fragmente* (1764–1768) címmel ismert sorozatában, azt állítván, hogy az írás az ész nyelve, s ennyiben meghamisítja a nyelv szellemét, vagyis ő is „kulturkritikai mondandó háttéréből” bírálta az írást (NEUMER 1978, 49), amiként August Wilhelm Schlegel is, ki elítélte „a halott betű eszközével közlés (Buchstabemitteilung) kényelmességét”-t 1803-ban, *Über Literatur, Kunst und Geist des Zeitalters* címmel tartott előadásában (SCHLEGEL 1964).

„A nép a keresett, eljövendő új Isten.” Manfred Frank szerint Richard Wagner Schelling *Philosophie der Mythologie* című előadásaiból vont le ilyen következtetést (FRANK 2008, 16). A népet szóbeli hagyomány tartja össze, a mítosz, melynek eredeti jelentése „beszéd”. Egy előadást sokan hallgatnak – mint az eposzokat, a görög vagy reneszánsz színműveket –, a könyv ezzel szemben inkább egyéni fogyasztásra ösztönöz. A szóbeliség romantikus dicséretétől lényegében különbözik az olyan eszmény, mely azt sugallja, hogy a leírt zenét látva érzékeljük, szerkesztéről szemünkkel veszünk tudomást. Nem lehet kizárni annak a lehetőségét, hogy e megközelítésre hatással lehetett a néma regényolvasás. Hanslick munkája, a *Vom Musikalisch-Schönen* ezt a vonatkozást tüntette föl alapvetőnek, szöges ellentétben az elhangzó előadás folyamatszerűségével, amely Richard Wagner célkitűzése volt. „Bizonyos értelemben a valódi tolmácsolás (Interpretation) megfordítja a lejegyzést” – állította Adorno egy hátrahagyott munkájában (ADORNO 2001, 182), s e jellemzés összhangban áll a *Ring* szerzőjének *Über die Bestimmung der Oper* című, 1871-ben kelt eszme-futtatásával, mely a rögtönzést „minden művészet kezdetének természetes eljárása”-ként határozta meg (WAGNER é. n., 142). A romantikától nem volt idegen a föltételezett kezdethez visszatérés igénye s annak hangoztatása, hogy az ihletett művészet voltaképp a rögtönzés egyszerűségében kereshető. Az eredetiség a szokványnak, az akár csak egyszer is megtörténtnek, a rögzített jelentésnek elutasítását is jelenti. „Stets Gewohntes // nur magst du verstehn: // doch was noch nie sich traf, // danach trachtet mein Sinn” – éneкли Wotan Frickával folytatott vitájában, a *Die Walküre* második felvonásának nyitójelenetében. A *Ring* összetettségét bizonyítja, hogy Wotan elképzelése végül is ábrádnak bizonyul. Wagner művészetét minden egyértelműsítés meghamisítja, hiszen munkásságára a „nagy számú következetlenség és kétértelműség” jellemző (FRANK 2008, 155). A regényírás és -olvasás széles körű elterjedését látva, a tetralógia alkotója nem ringatta magát abban az hitben, hogy vissza lehet térni a szóbeliséghez, vagy akár újra megvalósítható költészet és zene egysége. Carl Dahlhaus éles elmével jegyezte meg, hogy „Wagner inkább lerombolta, mintsem föltámasztotta a mítoszt, pontosabban azért támasztotta fel, hogy azután lerombolja” (DAHLHAUS 1971, 111).

Főntartásai a lejegyzettel szemben elsősorban annak érzékeltetésére szolgáltak, hogy a mű sosem a leírttal azonos. Cosima 1870. december 4-én kelt följegyzésében található a zeneszerző-költőnek a következő okfejtése: „Mit ér a leírt dolog az inspirációhoz, a lejegyzés a rögtönzéshez képest; a kottaírást a konvenciók bizonyos szabályai kötik, míg a fantáziálás szabad, határtalan; és az a félelmetesen nagy Beethovenben, hogy az utolsó vonósnégyeseiben rögzíteni tudta a fantáziálást, amire csak a legeslegmagasabb rendű művészet lehetett képes” (WAGNER 1983, 79). A nagy művészet lejegyezhetetlen és elolvashatatlan. Ez a gondolat erősen hatott a prózaírókra. Proust fő művének abban a részletében is kísért, mely Beethoven négy (op. 127., 130., 131. és 132.) vonósnégyesét annak bizonyítására hozza szóba, hogy „az utókor számára írt műveket csak az utókornak kellene olvasnia” (PROUST 1987, I, 522). Ezt az okfejtést talán éppen Wagnernek a cisz-moll darabról mint „befelé látó szem” és „legbelső álomkép” megnyilvánulásáról írt sorai

ösztönözhatték (WAGNER é. n., 96–97). Azért lehet ennek megkülönböztetett jelentőséget tulajdonítani, mert olyan regényről van szó, amely Wagner vezérmotívumos szerkesztését úgy próbálja lefordítani a regény nyelvére, hogy idézeteivel szüntelenül fölhívja a figyelmet arra, milyen sokoldalú és több évszázados hagyományú íráskultúrára támaszkodik.

Wagner a lejegyzést utólagosnak vélte az alkotáshoz képest. 1871. június 23-án a következő kijelentést tette: „fantáziáláskor megy minden, mint a karikacsapás. De amint le akarom írni, nincs már az ujjamban” (WAGNER 1983, 93). A magyar fordítás itt félvezető, hiszen az eredeti fizikai akadályokra, fogások közbejövételére utal: „da kommen einem die physischen Griffe schon in den Weg” (WAGNER 1976, I, 404). A leírás másodlagos, szükségképpen fogyatékos visszaemlékezés: „Hogy is volt, kérdezem ilyenkor, és nem azt, hogy is van, milyennek is kell lennie, hanem hogy is volt, és akkor addig kell keresni, míg az ember újra meg nem találja” (WAGNER 1983, 94). Írók is gondolták úgy, hogy a leírás másodlagos a halott hanghoz képest. „Ritmusra írom *A hullámokat*, nem cselekmény alapján” – jegyezte föl Virginia Woolf (WOOLF 1982, 316), s e műve befejezésekor így jellemezte az alkotás folyamatát: „csak botorkáltam a hangom vagy valamilyen beszélő után” (WOOLF 1983, 10).

A *Meistersinger* első fölvonásában Walter von Stolzing fejből rögtönöz, miközben a Stadtschreiber táblára rója a hibákat. Sachs utóbb némi útbaigazítást ad a lovag számára, majd részben le is jegyzi a dalt, amelyet Walter megálmodott. Amikor a zárójelenetben Beckmesser éneklés közben „lopva előhúzza a lapot”, amelyre Sachs írt Walter éneke alapján, a Stadtschreiber avatatlanságot árul el az ars memoriae hagyományában, mely Arisztotelésznek a középkorban *De anima* címmel ismert munkája, pontosabban annak *De memoria et reminiscencia* című függeléke, az ismeretlen szerzőtől származó *Ad Herennium*, Cicero művei közül a *De oratore*, Quintilianus, Augustinus, valamint Albertus Magnus és Thomas Aquinas nyomán alakult ki (YATES 1966, 61–81). Ez az örökség erkölcsi jelentéssel ruházta föl az ars memoriaet – mint azt Hans Sachs kortársának, Johannes Romberchnek 1520-ban megjelent *Congestorium artificiose memorie* című értekezése is bizonyítja. Beckmesser gyenge emlékezőképessége tehát erkölcsi fogyatékoságként is értelmezhető.

A Stadtschreiber kudarca az általa eltulajdonított kézirattal részint a lejegyzett és megszólaltatott közötti különbségre, másfelől a félreolvasás lehetőségére is emlékeztethet. „A nemesi beszéd és halláskultúra áll itt szemben a polgári írás- és olvasáskultúrával” – ahogyan egy német irodalmár megállapította (BORCHMEYER 2008, 54). A mesterek mintegy fordított sorrendet állítanak föl: először az írás, azután a mű. „Da sind nur die Namen.” Ezek Sachs inasának, Davidnak a szavai. A Kothner által fölolvastott leges tabulaturae, vagyis előzetes szabályok határozzák meg, mi a mestermű. „Sieben Fehler gibt er Euch vor.” El lehet töprengeni azon, vajon nincs-e itt összefüggés „a hűségnek alapvetően előnytelen mellékjelentésével a Ringben, vagyis azzal, hogy »szabadság« és »természet«, illetve »szerződés«, »hűség«, »tulajdon« és »törvény« jelentéstani köre egymással határozottan (direkt) szembe van állítva” (FRANK 2008, 65, 68). Katharina Wagner 2007-ben

bemutatott *Meistersinger* rendezése egy tekintetben voltaképp megfelel a mű szellemének. Azáltal, hogy Walter kívülállóból a Kulturindustrie népszerű csillagává alakul át, Beckmesser pedig hivatalnokból „Performance-Künstler” lesz (LEVIN 2008, 267), ez az átértelmezés is leírt és megvalósult távolságára hívja föl a figyelmet.

Ismeretes, hogy nemcsak a romantika korában, de a 20. században is volt kísérlet visszatérésre a szóbeliséghez. A nyomtatott betűtől eltérő közegek (médiák) nemcsak az avantgárdban, nem is kizárólag a versírásban, hanem a regényírásban is éreztették hatásukat. Különösen a francia irodalomra érdemes hivatkozni, ahol az írott és a beszélt nyelv az idők folyamán nagyon eltávolodott egymástól – például a *passé simple* csak az íráskultúrában volt használatos. Queneau és Céline a beszélt nyelvet vette alapul, olykor az argót is földéizve. A „megindultságot csak a beszélt nyelven keresztül lehet megragadni és közvetíteni (transcrire)” – ahogyan Céline írta 1955-ben megjelent szövegében, talán álkomolykodóan is célozva arra, miféle vélekedés terjedt el műveiről, nyilvánvalóan nem alaptalanul (CÉLINE 2008, 25). Beckett egy általam más alkalommal (SZEGEDY-MASZÁK 2002, 99–100) idézett, 1937-ben németül írt levelében a nyelv tönkretételét hirdette meg célként, egy angol nyelvű levelében pedig „alapvető hangok” megszólaltatásaként jellemezte munkáit (BECKETT 1984, 109). Aki meghallgatja azt a hanglemezt, amelyen Joyce az „O // tell me about // Anna Livia!” kezdetű részletet olvassa, könnyen arra következtethet, hogy a *Finnegans Wake* elmondandó szöveg, sőt az „Aeolus” fejezet egy részletének mintegy négypercnyi fölvétele azt sugallhatja, hogy akár az *Ulysses* is ilyen befogadást igényel. Hasonló lehet egy olvasó véleménye Gertrude Stein műveiről, különösen, ha ismer fölvételt az író hangjáról. Az „ellenséges viszony a költészet és a tömegek között a nyomtatásra vezethető vissza, melynek következtében a költészet elveszítette »rugalmasságát«, túlzottan a szemre van utalva”. Virginia Woolf vélhetően a saját írásmódjának kialakításakor is ezt az amerikai irodalmártól 1920-ban idézett föltevést (WOOLF 1988, 167) tartotta irányadónak, hiszen a költészet nyelvéhez közelítette prózáját. A *The Waves* szereplőinek magánbeszédeit következetesen a „monda” szó vezeti be, s több jelentős 20. századi regényírónál is létjogosult lehet a hangos olvasás. Ha valaki hallotta Robert Pinget valamelyik fölolvását, könnyen juthatott arra a következtetésre, hogy e szerzőnek színpadra írt és regényszerű alkotásai egyaránt hangos előadást igényelnének – akár Beckett vagy Marguerite Duras hasonló műfajú alkotásai.

Nem könnyű kérdés, vajon mi lehet a szóbeli előadás és az íráskultúra viszonya a hangrögzítés időszakánál korábban keletkezett elbeszélő műveknél. Dickens regényeinek némely részlete közelít a blank verse határához. Ez az író fiatalkorában rendszeresen föllépett színészként, és később is sok fölolvást tartott. Műveiben jól érzékelhető az élő előadás nyoma. A szöveg, a szóbeli elmondás írott utánzata sok szerzőnél megfigyelhető – nemcsak Mark Twain vagy Mikszáth, de akár Henry James vagy Krúdy egyes alkotásaira is lehet gondolni. Számítalan az olyan mű, amelyben valaki egy történetet hallgatóknak mond el. A betét bevezetésének e módja kivételesen erős megszokás. E. T. A. Hoffmann *Prinzessin Brambilla* (1820) című hatfejezetes elbeszélésének harmadik fejezetében az elbeszélő arra kéri olvasóját, „hallgasson meg” egy történetet Ophioch királyról és Liris király-

néről (HOFFMANN 1985, 816). „Fölhatalmazom arra, hogy hangosan fölolvassa őket az estélyein!” – írta James egyik nőismerősének a leveleiről 1882-ben (JAMES 1920, I, 94). „Hamisítatlanul az ő rendkívüli, hatalmas hangját halljuk” – írta Virginia Woolf 1920-ban, amikor az első válogatás megjelent James levelezéséből (WOOLF 1988, 204). 1897-től James gépbe mondta regényeit s elbeszéléseit. Nem tévednek azok az irodalmárok, akik kései írásmódját, sok közbeekelt megjegyzéssel bonyolított mondatszerkesztését a szóbeli megfogalmazással hozzák kapcsolatba.

Szóbeli és íráskultúra kettőssége különös hangsúllyal vetődik föl a gyarmatosítás utáni korszakban. „Elárultam anyámat, mivel nem a szóbeliség költője, hanem író lettem, az általa nem ismert angol nyelven” – nyilatkozta Naruddin Farah (1945–) szomáliai regényíró 1998-ban (CASANOVA 2008, 359). *Gyerekkorom tudat-hasadása* című szövegében megemlíti, hogy noha szomáli az anyanyelve, kora fiatalságától arabul és angolul olvasott. Előbb arabul írt, majd Fokvárosba átköltözve az angolra váltott át, mert e nyelvnek gazdagabb az íráskultúrája. Némileg más helyzetben alkot Seamus Heaney. „Ír nemzeti háttérből származván és északi katolikus iskolában nevelkedvén, megtanultam az ír nyelvet, és olyan művelődési és eszmei környezetben éltem, amelynek alapján jog szerint e nyelvet kellene beszélnem, noha megfosztottak tőle” (*Beowulf*, 2001, xxiv). A későbbiekben azonban kénytelen volt fölismerni, hogy nem tudta függetleníteni magát a hiberno-english íráskultúrától. Bő fél évszázaddal korábban hasonló örökség nyomta rá a bélyegét Joyce munkásságára. „Nem angolul írok” – állította (O’CONNOR 1967, 107). E szavait figyelmeztetésként is lehet olvasni. Az *Ulysses* szerzője voltaképp idegen nyelvként használja az angolt, a *Finnegans Wake*-ről pedig szinte közhely azt mondani, hogy több nyelv alapján kitalált jelrendszert érvényesít.

Nemzeti irodalmak íráskultúrája

Egy nemzetieskedéstől nem egészen távoli francia szerző jutott arra a fölismerésre, hogy ha valaki gyarmatosított kultúrában él, „csakis a gyarmati beszédmódban (idiome) írhat” (CASANOVA 2008, 369). Noha talán túlzás azt hangoztatni, hogy „Kafka életműve olvasható úgy, mint a letagadott jiddisből készített »fordítás«” (CASANOVA 2008, 382), hiszen e prágai szerző tudtommal nem beszélt jiddisül, lehet azzal érvelni, hogy *A per* azért készült németül, mert e nyelv íráskultúrája összehasonlíthatatlanul gazdagabb. Celan Hölderlin, Nietzsche, George, Rilke és Trakl örökségéhez is kapcsolódott. Miért döntött úgy Márai, hogy nem próbál német nyelvű íróvá lenni? Hihetőleg azért is, mert úgy vélte, elég bőséges és sokoldalú magyar íráskultúrából meríthet ösztönzést. Akár még azt a kérdést is föl lehetne tenni, nem hasonló okból ír-e Kertész Imre magyarul. Annyi bizonyos, hogy a *Szindbád hazamegy* aligha jöhetett volna létre más nyelven.

Regényt lehetetlen számottevő íráskultúra, művelődési örökség nélkül létrehozni. Erre is célzott Henry James, amidőn így érvelt: „Az a tanulság, hogy művészet csak ott virágzik, ahol mély a talaj, meglehetősen sok történelemre van szükség ahhoz, hogy némi irodalom létrejöhessen, összetett társadalmi gépezet hoz

lendületbe egy író” (JAMES 1967, 23). N. S. Naipaultól Salman Rushdie-ig és Milan Kunderáig egy sor regényíróról föl lehet tételezni, hogy azért is döntött úgy, hogy nem az anyanyelvén ír, mert a választott nyelv íráskultúráját kifinomultabbnak találta. Régebbi korban is létezett távolság beszélt nyelv és íráskultúra között. Az európai országok tekintélyes részében volt olyan időszak, amelyben az írás a latin nyelvhez kötődött. Ismeretes, hogy egykor a magyar művelődési intézmények is efféle kétnyelvűségekre neveltek.

Jean-Jacques Rousseau nyilván nem a legkorábbi szerző, ki énekelt szövegeként határozta meg a korai költészetet, és föltételezte, hogy a próza mindenütt később, a néma olvasás elterjedésével alakult ki. Mérlegelvén a 16. századi prózát, Virginia Woolf a francia íráskultúrát az angolnál fejlettebbnek minősítette: „szemlátomást egy korszak választja el Sidney-t Montaigne-től. A franciák felnöttségéhez képest az angolok még gyerekek” (WOOLF 1994, 46). Kafka „a nagy tehetségekben gazdag” német irodalomhoz képest, a cseh kultúra példájából kiindulva igyekezett kijelölni a „kis irodalmak jellemzői”-t. „Kis témák”-ról és „a politikával való összefüggés”-ről tett említést (KAFKA 1983, 151–154), mintegy föltételezve, hogy a „kis népek”-nek kevesebb esélyük lehet öntörvényű művészet létrehozására. Hasonló szembeállításhoz folyamodott Itamar Even-Zohar, aki úgy vélte, a középkori Európában „a központot a latinul fogalmazás tartotta ellenőrzése alatt, míg az ugyanekkor keletkezett, helyi nyelvű (akár írott, akár szóbeli) szövegek peremen levő tevékenység részei voltak”. A későbbi időszaknál így jellemezte központ és peremvidék kettősségét: „A korábban kialakult, olyan nemzetekhez tartozó kultúrák, amelyek tekintélyük vagy közvetlen uralmuk révén hatottak más nemzetekre, a fiatalabb kultúrák forrásai lettek” (EVEN-ZOHAR 1990, 24). Hozzá hasonlóan mások is arra a meggyőződésre jutottak, hogy elsősorban a „kisebb irodalmak” kényszerülnek fordításra, sőt az a vélemény is megfogalmazódott, mely szerint „a »kis« irodalmakban sokszor a fordítók a leginkább öntörvényű írók” (CASANOVA 2008, 455). Even-Zohar szembeállítása Kafkáénál is kiélezettebb: a „fiatal” irodalmakat nemcsak „peremvidéki”-nek, de egyenesen „gyengé”-nek nevezte. Az ő megítélése szerint a „nagyobb”, „független” irodalmakban a fordítások „peremvidéki”, míg a „kisebb”, „függő” irodalmakban „központi” szerepet játszanak (EVEN-ZOHAR 1990, 47–49, 79–80). A „központi” és „központon kívüli (excentrique)” (CASANOVA 2008, 388) szembeállításnak tehát az a lényege, hogy az utóbbi jelzővel minősített csoportban a fordítás teremti az íráskultúrát. A magyar kultúrában főként versírók foglalkoztak más nyelvű alkotások átültetésével. Talán nem torzítok, ha megkockáztatom a föltevést: a prózai fordítást máig kevesebbre becsülik, és hihetőleg ezért is hatott kevésbé a külföldi regényművészet a magyar íráskultúrára.

1973-ban Franciaországban 52,2 új könyv esett százezer lakosra, míg az Amerikai Egyesült Államokban csak 39,7 (CASANOVA 2008, 36), holott az angol nyelvterület már akkor is lényegesen nagyobb piacot jelentett. Sejtésem szerint a 19. századra az angol íráskultúra mérete nemcsak elérte, de talán meg is haladta a franciát, noha egy 1987-ben az Egyesült Államokban megjelent könyv szerint az irodalom megbecsültsége még a 20. század második harmadában is Franciaországban volt

a legmagasabb (CLARK 1987). A szigetországban a gótikusnak nevezett prózai románcok indították el a tömeges olvasást; Agnes Maria Bennett *The Beggar Girl and Her Benefactors* című hétkötetes művét 1797-ben a megjelenés napján kétezren vásárolták meg (WOOLF 1988, 303). Később ponyvának nem minősíthető alkotások is széles közönségre találtak. A *Waverley* című eredetileg névtelenül megjelent regény 1814-ben ezer, 1836-ig az akkor körülbelül tizennégymillió lakosú Angliában már negyvenezer példányban jelent meg. 1863–1864-ben a mintegy húszmillió országban olcsó („sixpenny”) kiadásban egymillió-ötvenezezer példányban adták el Scott műveit. Ez a siker kivételesnek mondható, hiszen Jane Austen regényei közül a *Pride and Prejudice* 1813-ban és 1817-ben megjelent kiadásairól nincs adat, csak az 1833-ban forgalomba került harmadik kiadásról tudható, hogy kétezer-ötszáz példányban vásárolták meg. Lehetne arra gondolni, hogy ebben az időszakban már minden prózai mű kelendőbbnek számított a versesnél, de az ilyen föltevést legalábbis árnyalja, hogy Byron *The Corsair* című költeménye 1814–1815-ben kilenc kiadást ért meg, huszonötezer példánnyal (ST CLAIR 2004, 636, 643, 578–579, 587). Sajnálatos, hogy tudtommal a könyvtörténet divatja még nem érte el Magyarországot, és így nem áll elég adat rendelkezésre ahhoz, hogy átfogóbbnak nevezhető képet alkothassunk az olvasás mértékéről.

Miként kapcsolódott be egy jelentős író abba az íráskultúrába, mely a műfaj virágkorában a legtöbb regényt hozta létre? A könyv- és kiadástörténeti munkák szűkössége miatt e kérdésre legföljebb igen szerény mintavétellel, afféle esettörténet vázlatával lehet választ keresni. Anthony Trollope (1815–1882), a 19. század egyik legsikeresebb, legtermékenyebb és az olcsó kiadások, valamint a sok képernyős feldolgozás következtében ma is nagyon népszerű regényírója 1878-ban fejezte be azt az önéletírását, amely kivételesen sokat árul el a mesterség elsajátításáról. Noha az író ügyvédként dolgozó apjának anyagi helyzete korántsem volt mindig elsőrendű, Trollope hétéves korától Harrow híres magániskolájába járt. Apja készítette föl a tanulmányaira: „reggel hat óraker mellé kellett ülnöm, s míg ő borotválkozott, a latin nyelvtan szabályait kellett fölmondanom, vagy a görög ábécét” (TROLLOPE 1883, 25). Egyik bátyja Oxford, a másik Cambridge egyetemére iratkozott be, ahol akkoriban még angol irodalmat nem, csak ókori görög és latin szerzőket tanítottak. A harmadik fiú anyagi okok miatt már nem mehetett egyetemre, de tizenkilenc éves korára így is kiválóan megtanult latinul. Élete végéig rendszeresen olvasta a római auktorokat, és műveiben sűrűn folyamodott latin idézetekhez. Élő idegen nyelvre nem tanították. A brit oktatási rendszer is okozta, hogy Viktória királynő uralkodása idején a francia vagy német nyelvű regényírásnak vajmi kevés hatása volt az angol íráskultúrára. Balzac és Flaubert ösztönzése lényegében Henry James, az angolra fordított oroszoké – Turgenyev kivételével – talán csak Virginia Woolf föllépése idején vált igazán számottevővé. James kiválóan tudott franciául, és francia tárgyú cikkeiből 1878-ban *French Poets and Novelists*, 1884-ben *A Little Tour in France* címmel kötetet is adott ki. Virginia Woolf az Angliába költözött Samuel Koteliánskytól (1882–1955) tanult oroszul az 1920-as évek legelején, majd az ő közreműködésével fordított oroszból, követve Constance (lánynevén Black) Garnett (1862–1946) példáját, aki a Bloomsbury

csoport egyik fiatalabb tagjának, a regényíró David Garnettnek volt édesanyja, és orosz szerzők – így Turgenyev, Dosztojevszkij és Csehov – műveinek átköltésével döntő hatást tett az említett értelmiségi és művészi közösségnek az ízlésére.

A 19. századi Angliában a német nyelv tudása főként az értekező prózaírókra korlátozódott; Carlyle lefordította Goethe *Wilhelm Meisters Lehrjahre* című regényét, és tanulmányokat közölt a német romantikusokról. A jelentős regényírók közül egyedül George Eliot olvasott németül. Hasonló bezárkózás jellemezte a franciákat: az ő regényírásuk is kevésbé vett tudomást az angol nyelvűről, inkább csak Scott művei hatottak szélesebb körben. Flaubert kicsúfolta őket az 1876-ban befejezett *La Légende de Saint Julien* című „mesé”-ben. A fordításnak csak német nyelvterületen volt jelentős piaca. A franciául és angolul is kiválóan beszélő Fontane német költemények szintjére emelte fordításaival a skót balladákat – az *Archibald Douglas* és a *Tom der Reimer* ma is él Carl Loewe megzenésítésében.

Az írás az angol középosztályban sokszor örökségként szállt a család tagjaira. Trollope anyja 1832-ben amerikai tartózkodásáról kiadott könyvvel aratott sikert. Az író egyik bátyja is kiadott saját maga készítette műveket, sőt egyik nővére is megjelentetett egy történetet nevének föltüntetése nélkül. A gyermek íráskészségét nyilván fejlesztette, hogy tizenöt éves korától tíz évig naplót vezetett. Milyen minták ösztönözhatték? Korán jutott arra a következtetésre, hogy a *Pride and Prejudice* „a legjobb angolul írt regény”, és e nézetén csak részben módosított, miután másodszor is elolvasta az *Ivanhoe*-t (TROLLOPE 1883, 49).

1834-ben Trollope-ot fölvtették az angol posta alkalmazottjai közé. Vizsga helyett Gibbon nagy történeti munkájából négy-öt lapot másolt le, hogy lássák a kézírását. Hét évig dolgozott a londoni Főpostahivatalban, majd 1841-ben postai felügyelői írno ki állást kapott Írországban. 1859-ig maradt e szigeten. Ez az állás állandó utazást igényelt, az írországi élet pedig arra ösztönözte, hogy érdeklődjék a vadászat iránt. E két tevékenységnek hatására látott hozzá első regényének elkészítéséhez. 1848-ban jelent meg második munkája e műfajban. A *The Times* néhány mondatos híradást közölt róla, melyben „közönséges”-nek minősítette. A háromszázhetvenöt kinyomott példányból száznegyvenet vásároltak meg, s a kiadó veszteséget könyvelhetett el (TROLLOPE 1883, 81).

Trollope pályafutása annyiban jellemző a környezetrajzot hangsúlyozó, történeti értelemben realista igényű regényírásra, hogy az írói fölkészülést kifejezetten segítette a foglalkozása. Fontane említhető másik jellemző példaként, aki gyógyszerárúsítóként és haditudósítóként szintén széles körű ismereteket szerzett különböző társadalmi rétegek életkörülményeiről és beszédmódjáról. Trollope első regényei általánosan elfogadott műfajváltozatokat képviseltek: előbb az írországi „couleur locale” megjelenítésére törekedett, majd történelmi regénnyel próbálkozott – lényegesen kevesebb művészi sikerrel, mint német kortársa, aki vele egy évben született, de sokáig nem regényszerű műveket írt. 1851-ben Trollope azt a föladatot kapta, hogy ellenőrizze a postai szolgáltatások megbízhatóságát. Írország után Angliát is be kellett utaznia lóháton. A székesegyházáról híres, Constable festményein sokszor megjelenített Salisburyben jutott arra a gondolatra, hogy az angol vidékről készít regényeket. A Barseshire nevet adta az általa hat műben

megidézett világnak. A maga korában e sorozat annak is köszönhette népszerűségét, hogy időszerű kérdéseket érintett, például ráirányította a figyelmet anyagi visszaélésekre és a sajtó romlottságára, de e kötetek máig széles körben olvastak, elsősorban a korabeli angol lakosság sokféleségét képviselő szereplők fölvonulása miatt. 1865-ben újabb hat részből álló, az egyik főszereplő neve után Palliser regényeknek nevezett sorozatot indított, amelynek az angol politikai berendezkedés áll a középpontjában. A füzérszerűség a maga korában újszerűnek számított. E köteteket szerzőjük már jórészt vonaton írta. Magasabb beosztásba kerülvén, asztalt vitt magával, és a vasúti kocsiban rótt a sorokat. Amikor azután tengerentúlra, Észak- és Közép-Amerikába, majd Ausztráliába és Új-Zélandra is eljutott, e célra csináltatott hordozható íróasztalon dolgozott. A két sorozat megírásakor „a jellem előrehaladása (progression)” foglalkoztatta; azt kívánta látni, „miként hatnak az évek és a változó körülmények” az egyes szereplőkre (TROLLOPE 1883, 290). 1859-ben azután Angliába helyezését kérte. Ugyanebben az évben Thackeray folytatásokban közölte egyik regényét az akkor indult *Cornhill Magazine* hasábjain. A folytatásos közlésnek (a franciáknál e műfajnak roman-feuilleton a neve) előnye, hogy a szerző a fejezetes osztáson kívül másik tagolást is érvényesíthet. A hátrány közismert: az író könnyen engedhet a kísértésnek, hogy ne egészében terveze meg a művét. Mikszáth regényeinek laza fölépítésére éppúgy lehet hivatkozni, mint Dickens, Thackeray, Mrs. Gaskell hirtelen bekövetkezett halála miatt befejezetlenül maradt regényeire.

Trollope és Flaubert számára az írás ugyanúgy mindennapi tevékenység volt a szó szoros értelmében, ám a kettejük munkája közötti párhuzam erre a mozzanatra korlátozódik. Az angol írónak negyven, egyenként kétszázötven szót tartalmazó lap volt a heti átlaga; húsz számított a legalacsonyabb, száztizenkettő a legmagasabb teljesítményének (TROLLOPE 1883, 118). Míg Flaubert mindössze öt, addig Trollope negyvenhét teljes hosszúságú regényt jelentetett meg, nem számítva rövidebb elbeszéléseit és útikönyveit, amelyeket a gyarmati postaszolgálat ellenőrzése során készített. (Regényírásról szólva, nem igazán fontos e szembeállítást azzal a megjegyzéssel árnyalni, hogy a francia szerző színműveket is hátrahagyott, amelyek jelentéktelennek mondhatók.)

Trollope így összegezte az eszményt, amely műveinek megalkotásakor ösztönözte: „Egy regénynek a mindennapi (common) életről humorral élénkített és pátosszal nemesített képet kell adnia. Akkor méltó figyelemre, ha valódi arcképeket vonultat föl. Nem a világ vagy a szerző által ismert egyének, de olyan megalkotott személyek arcképét, akik ismert tulajdonságokkal vannak fölruházva. Véleményem szerint a cselekmény csak eszköz mindehhez” (TROLLOPE 1883, 124). Felfogása jellemző a Viktória-kor regényírásának a legjobb részére – a cselekmény elsődleges szerepének tagadása nyilvánvaló főntartást jelez Wilkie Collins népszerű történeteivel szemben –, és szöges ellentétben áll Flaubert eszményével. Trollope Tiziano, Rubens és Shakespeare példájára hivatkozva állította, hogy nem szégyen, ha a művész pénzért dolgozik. Ahogyan írta: „Jövedelemre kívántam szert tenni, amely kényelmes életet biztosít nekem és a családomnak” (TROLLOPE 1883, 107). Önéletrajza végén őszintén az olvasók elé tárta, mekkora összeget kapott

egyes regényeiért. Érdeemes megjegyezni, hogy viszonylag jelentős anyagi sikert hozott számára a *The Way We Live Now* (1875), mely ma is legkiválóbb művészi teljesítményei egyikének, ha nem éppen egyenesen a legjobb regényének számít. Olyan kegyetlen satíra a pénz és a szélhámosság hatalmáról, hogy szerzője úgy érezte, szabadkoznia kell, mivel az általa fölsorakoztatott „vádak túlzottak” (TROLLOPE 1883, 323).

A *Madame Bovary* pöre arra emlékeztet, hogy a francia közvélemény egy része sem vette szívesen, ha egy regényben házasságtörés szerepelt. Fontane két évig hiába keresett könyvkiadót *L'Adultera* című regénye számára, mert 1880-ban a folytatásos közlés sokakat fölháborított. A londoni közönség talán még a berlininél is szigorúbb volt, s az utókor nehezen dönthetné el, a 19. századi angol regényíró mennyiben alkalmazkodott a kényszerhez. A *Can You Forgive Her?* (1865) voltaképp megfelel annak a korabeli szabálynak, mely előírta, hogy „az »erkölcsösség« egy olyan »erkölcstelenségnek« a színrevitele révén lesz bizonyítató erejű, amelyet elutasít és kárhoztat” (GRIVEL 1973, 276). Az a tény, hogy megjelenésekor Trollope tiltakozó levelet kapott, amiért úgymond megengedte, hogy Plantagenet Palliser felesége, Glencora átmenetileg másik férfihoz vonzódjék, elárulja, miért is késett Emily Brontë regényének elismertsége.

A 19. századi angolok lényeges különbséget láttak regény és költészet között. „Az olvasók közmegegyezése szerint a költészet foglalja el a legmagasabb helyet az irodalomban” – írta Trollope (TROLLOPE 1883, 202). Ez a szemlélet a 20. században sem tűnt el nyomtalanul. Sartre *Mi az irodalom?* című, 1948-ban megjelent értekezésében ez olvasható: „A költők olyan emberek, akik nem hajlandók *használni* a nyelvet”. A költő „a szavakat dolgoknak s nem jeleknek tekinti” (SARTRE 1964, 17–18). Noha a Viktória-kor regényírói általában eszköznek tekintették a nyelvet, torzítás volna azt állítani, hogy egyáltalán nem figyeltek volna a megfogalmazás módjára. Gibbon hosszú mondataira Macaulay rövid mondatos szerkesztése ellenhatást hozott, és Dickens, Thackeray, Mrs. Gaskell Trollope-hoz hasonlóan ebben az íráskultúrában fejtette ki a tevékenységét. Visszaemlékezéseiben Trollope önbírálatot is gyakorolt: „Mindent legalább négyszer elolvastam; háromszor kéziratban és egyszer kinyomtatva. Sőt, munkáim jelentős részét kétszer is végigolvastam kiszedve. Tudom, hogy ennek ellenére maradtak pontatlanosságok – nem csekély, de kifejezetten nagy számban” (TROLLOPE 1883, 169).

Általánosságban megállapítható, hogy a 19. századi európai íráskultúrában a regény megőrizte saját eredetének emlékét, amennyiben nem szabadulhatott a ponyvától. Később ez az örökség veszített hatásából, de korántsem tűnt el nyomtalanul. A 20. század elején a Henry Jamesszel vitakozó G. B. Shaw és H. G. Wells, később a Virginia Woolf műveit költői erényeik miatt a regényirodalomból kirekesztő Arnold Bennett és Hugh Walpole, kevésbé éles formában a Gide-del eszmét cserélő Martin du Gard, majd a már idézett Sartre, a Joyce és Virginia Woolf örökségét megtagadó C. P. Snow és William Cooper, később a nouveau romant elutasító François Mauriac nézeteiben kísért e hagyomány. Remélem, nem nagyon sértek érzékenységet, ha némileg hasonló felfogás nyomát sejtem Babitsnak Kosztolányiról írt szövegeiben, Szerb Antalnak Joyce-ról megfogalmazott véleményében,

vagy akár Grendel Lajosnak *A modern magyar irodalom története* című könyvének egy-egy részletében.

A 19. században legalábbis hangsúlybeli eltérések voltak a többé-kevésbé zárt nemzeti íráskultúrák között. Lehetséges, az irányadó szokványoktól könnyebben szabadulhatott a németül író szerző, a romantikus versírás nagy vonzóereje és a regényírói teljesítmények viszonylagos ösztövérsége miatt. „Minden a költészet volt. A próza – minden lehetséges formájában – ezután következett” – összegezte iskolai tapasztalatait Fontane (FONTANE 1986, 192). Versíróként kezdte pályafutását, és csak ötvenkilenc éves korában jelentette meg első regényét. Ebben a műfajban alkotott munkái lényegesen rövidebbek a korabeli angol regényeknél, nyelvükben jelentős szerepet játszik a metafora, az idézet, sőt fölépítésükben a Wagner ihlette vezérmotívumos szerkesztés ösztönzése is érzékelhető. Fontane rövidebb elbeszélések mestereitől – például Stormtól – megtanulhatta, hogy létezhet átjárás vers és próza között. A *L'Adultera* hőse a második fejezetben tréfásan arról beszél, hogy feleségéről balladát lehetne írni, később pedig idézi Bürger *Lenore* című, ehhez a műfajhoz tartozó költeményét. E regény rendkívül gazdaságos nyelvben jól érzékelhető, hogy szerzője maga is balladákat írt, mielőtt regények alkotására vállalkozott volna. Fontane művei mintegy előrevetítik azt a lehetőséget, amelyet 1927-ben Virginia Woolf így körvonalazott: „Megeshet, hogy a próza át fog venni – valójában már át is vett – néhány olyan föladatot, amelyet korábban a költészet végzett el” (WOOLF 1994, 434).

A franciáknál a 19. század derekán a hihetőség, valószínűség (*vraisemblance*) számított a jó regény fő ismérvének. Valószínűnek számított „az olyan történet, amelynek eseményei alkalmazásokként vagy egyes esetekként megfelelnek olyan maximáknak, amelyeket a megszólított közönség valódinak fogad el; ám e maximák, mivel elfogadottak, legtöbbször kimondatlanok maradnak” (GENETTE 1969, 76). Magától értetődik, hogy csakis egy adott korszakban érvényes megszokásról, tehát történeti jelenségről van szó, „mely csak EGY IDŐRE számít józan észnek (*bon sens*), társadalmilag elfogadott törvénynek” (KRISTEVA 1969, 212). Abban a korszakban, amikor a hihetőségnek ezek az ismérvei érvényesnek számítottak, az olvasóknak legalábbis egy része természetesnek vélhette őket. Az utókor már óhatatlanul is észreveszi a mesterséges vonásokat e regényekben.

Flaubert és Fontane angol kortársainak jelentékeny része a szenvedélyt a kötelességgel állította szembe. A *Férj és nő* főszereplője, Kolostory Albert nem képes föloldani a kettő közötti feszültséget, és öngyilkos lesz. „Ismét békében akarok élni önmagammal, s ha nem békében, legalább meghasonlás nélkül és nem kétféle arcot mutatva” – mondja a Kemény művénel három évtizeddel későbbi *L'Adultera* hősnője férjének, amikor elhagyja a családját. A *Wuthering Heights* majdnem a szenvedély győzelmét hozza, a *Can You Forgive Her?* a kötelességét. A 19. században Emily Brontë regénye a kánon peremén helyezkedett el. Túlzás volna azt hangoztatni, hogy a 20. század Trollope művét szorította a peremre. Abból, hogy ez nem történt meg, arra lehet következtetni, hogy a regény utóbb sem felejtette el eredetét.

1884-ben, *The Art of Fiction* című tanulmányában Henry James a következőképpen írta körül a korabeli olvasók igényét: „Természetesen ragaszkodnának ah-

hoz, hogy »jó« legyen a regény, de e szót a maguk módján értelmeznék, akár a nagyon különbözőképpen érvelő hivatásos bírálók. Egyikük erkölcsös és törekvő jellemeknek őket próbára tevő helyzetekben ábrázolására, másikuk »szerencsés befejezésre«, jutalmaknak, díjaknak, férjeknek, feleségeknek, csecsemőknek, milliőknak, függelékyszerű bekezdéseknek és nyájas megjegyzéseknek végső kiosztására hivatkoznék” (JAMES 1964, 52–53). Talán elég az 1902-ben megjelent *The Wings of the Dove* végszavait idézni annak igazolására, milyen egyértelműen tagadta meg James azt a szabályt, amely a regény ponyvaszerű eredetének rendkívül nagy nyomatókkal hagyományozódó emléke. Merton Densher és Kate Croy szavaival ér véget a regény:

- Feleségül veszem, higgye el, egy óra leforgásával.
 - Úgy, ahogy voltunk?
 - Ahogyan voltunk.
- A lány az ajtóhoz fordult, és a fejét rázta:
- Többé sosem leszünk úgy, ahogy voltunk!

A kevésbé ismert viták közül E. M. Forster és Virginia Woolf nézetkülönbségére talán azért érdemes utalni, mert mindkettejüket a Bloomsbury csoport nevű értelmiségi közösséghez szokás számítani. 1927-ben Cambridge-ben, a Trinity College-ban tartotta Forster azokat az előadásokat, amelyekben a korai 20. század nevezetes vitájáról azt állította: „Az én előítéleteim Wells oldalára állítanak” (FORSTER 1954, 163). Virginia Woolf meglehetősen gúnyval mérlegelte író társának állásfoglalását: „Henry James az emberi lényeken kívül valami mást is hozott a regénybe. Szerkezeteket (patterns) alkotott, amelyek noha szépek önmagukban, nem kedveznek az emberiségnek. Forster úr szerint James elhanyagolta az emberi életet, s ezért művei nem fognak fönmaradni. // Ezen a ponton a megáttalkodott tanuló talán igényelheti, hogy megmondják, mi is az »élet«, amelyet olyan titokzatosan fölemlenek a regényről szóló könyvekben. [...] Ha egyszer erős és valódi élvezetet okoz a *The Golden Bowl* fölépítése, miért volna ez kevésbé értékes annál az érzelemnél, amelyet Trollope idéz elő, mikor egy hölgyet ír le, amint egy paplakban teát iszik? Az életnek ilyen meghatározása bizonyára túlzottan önkényes” (WOOLF 1994, 461).

Trollope művei közül első megjelenéskor hat regény érte el vagy túlta fölül a háromezres példányt (TROLLOPE 1883, 331–332). Franciaországban „jó vásárnak” (une belle vente) számított, ha egy új regényből három-négyezer példányt vásároltak meg. Egy irodalmár az 1870 és 1880 között kiadott 3239 francia regényt négy csoportra osztotta fel. Szerinte a „polgári” regényt a „félművelt polgárság”, a „népszerűt” a „műveletlen kispolgár és munkásság (prolétariat)”, a „realista vagy naturalista” műveket a „polgári értelmiség (bourgeoisie intellectuelle)”, a „becsületes”, azaz erkölcsre nevelő, szokványosnak bélyegzett köteteket a „művelt polgárság” olvasta. E megkülönböztetéseknél talán több figyelmet érdemel a föltevés, mely szerint „ritka kivételtől eltekintve, valamely regény nem került át egyik társadalmi rétegből a másikba” (GRIVEL 1973, 51–53).

1866-ban az akkor huszonhárom éves Henry James azt írta Trollope egyik regényéről, hogy olyan érzése támadt, „mintha gyerekeknek írt művet olvasott” volna (JAMES 1963, 175). Virginia Woolf hasonló távlatból jegyezte meg egy Tolsztojról 1917-ben közölt cikkében, hogy „némileg megalázó összehasonlítani *A kozákok* címmel 1863-ban kiadott történetet a vele körülbelül egy időben megjelent angol regényekkel. Mintha szeretetre méltó gyerekek éretlen munkáját vetnök össze felnőtt emberekével. [...] Míg Thackeray és Dickens munkásságának jelentős része távolinak és meghaladottnak látszik, addig Tolsztoznak e történetét mintha egy-két hónappal ezelőtt írták volna” (WOOLF 1987, 77). 1925-ben Dosztojevszkij, James és Proust olvasójaként tette azt az észrevételt, hogy a *Middlemarch* „a csekély számú, felnőtteknek írt angol regények egyike” (WOOLF 1994, 175). Két évvel korábban a *New York Evening Post* közölte azt a cikkét, amelyben a következő kérdést fogalmazta meg: „*A Bűn és bűnhődés* és *A félkegyelmű* elolvasása után miképpen gondolhatta egy fiatal regényíró a Viktória korabeli regényírók »jellemeit« hitelesnek?” (WOOLF 1988, 386). Sőt már 1918-ban annak a meggyőződésének adott kifejezést, hogy a 19. század legjelentősebb orosz prózaírói „a regénynek szemlátomást új”, az angolokénál „nagyobb igényű, egészségesebb és mélyebb” felfogását képviselték (WOOLF 1987, 273). A 20. század elején a nagy múltú angol regényirodalom ugyanúgy más nyelvű művek ösztönzésére változott meg, mint ahogyan a magyar költészet Babits és Kosztolányi pályakezdése idején.

Az angliai íráskultúra jellegére lehet következtetni abból, hogy legkorábban és legkönnyebben Turgenyev műveit fogadta be. Bizonyos mértékig kölcsönhatásról is lehet szó. „Megbízható ismeretei voltak az angol irodalomról” – állította *A küszöbön* szerzőjéről George Moore, az orosz szerzővel 1879-ben Párizsban folytatott eszmecseréje után. Tény, hogy Turgenyev több angol író alkotásaiból is merített ösztönzést, még Maria Edgeworth regényeiből is (PHELPS 1956, 46, 49). Az értekezők közül George Henry Lewes (1817–1878) – később, 1854-től George Eliot élettársa – már 1839-ben megismerkedett vele, föltehetően német földön. 1847-ben Turgenyev el is látogatott a szigetországba, és 1860-ban ott tervezte meg Bazarov alakját. 1863-ban három alkalommal is ellátogatott Dickens fölolvasásaira. Noha ezzel az angol íróval nem, de Carlyle-től Thackeray-ig, Macaulay-tól George Eliotig és Trollope-ig egy sor angol íróval megismerkedett, sőt 1870-ben Dante Gabriel Rossetti is fogadta otthonában, majd Skóciában Robert Browninggal és Swinburne-nel is találkozott. Elismertségét mutatja, hogy 1879-ben díszdoktorrá avatták Oxfordban, és 1881-ben vacsorát adtak a tiszteletére. Jellemző módon a prózai „románcc” mesterét tisztelték benne; 1869-ben a *British Quarterly Review* „lényegében költőként” méltatta (PHELPS 1956, 43–45, 52).

A 19. században az angolok és amerikaiak túlnyomó része nem eredetiben olvasta az orosz irodalmat. Turgenyev legjelentősebb méltatója, Henry James 1874 áprilisában, a *North American Review* hasábjain két elbeszélésének német változatáról írt, 1876-ban a *Nation* október 5-én megjelent számának franciából fordította egy költeményét, a következő év április 26-án pedig ugyanebben a lapban ugyancsak francia változat alapján közölt méltatást a *Nov (Óstalaj)* című alkotásról. A két író személyes kapcsolata barátságnak is nevezhető, ami nem jelenti azt,

hogy Jamesnek ne lettek volna főntartásai Turgenyev regényeivel szemben; „gyakran hiányzik az építkezés” belőlük – ahogyan egy 1908-ban megjelent fejtegetésében megjegyezte (JAMES 1984, 1072).

Más angol nyelvű szerzők műveiben is lehet érzékelni, mennyire részlegesnek mondható az orosz irodalom hatása. George Gissing esetében a 19. századi angol regény öröksége és a francia naturalizmus példája, George Moore könyveiben előbb Zola elvei, majd a kelta megújulás szempontjai korlátozták, sőt keresztetkértek Turgenyev ösztönzését, Arnold Bennett és John Galsworthy pedig jószerivel csak a James által észlelt szerkesztetlenséget valósította meg. „Turgenyev számomra Constance Garnett, és Constance Garnett Turgenyev” – írta Joseph Conrad, az a kiváló prózaíró, aki Tolsztojról lesújtó véleményt hangoztatott, Dosztojevszkij műveinek pedig gúnyos kiferdítését adta *Under Western Eyes* (1911) című regényében. Tolsztoj tevékenységének korai visszhangja elválaszthatatlan röpiratszerű műveiben kifejtett tanításainak kisugárzásától. G. B. Shaw és H. G. Wells egyaránt szívesen hivatkozott rá a művészet öntörvényűsége ellen folytatott küzdelmében. Maurice Baringnek egy kiadó 1903-ban azt állította, Angliában nincs piac Dosztojevszkij művei számára (PHELPS 1956, 126–127, 156). Jellemző, hogy e megítélés csak a lélektan föllendülésével változott meg. 1912-ben *A Karamazov testvérek* Constance Garnett által készített fordításával kezdődött el azoknak a műveknek a sikere, amelyeknek Virginia Woolf vált avatott méltatójává.

1925-ben *Az orosz nézőpont* című eszmefuttatásában meg sem említette Turgenyevet, föltehetően azért, mert így akarta kifejezésre juttatni, mennyire másként értelmezi az orosz örökséget, mint elődei. Egyértelmű változásról mégis egyszerűsítés volna beszélni. 1933. augusztus 16-án kelt naplófölgjegyzése arra enged következtetni, hogy utóbb módosult a véleménye. Ezt írta: „A Formáról akarok értekezni, miután Turgenyevet olvastam. [...] A Forma azt jelenti, hogy az egyik dolog megfelelő módon követi a másikat. Ez részben logika. T. újraírta azt, amit már egyszer papírra vetett. Hogy eltávolítsa a lényegtelen igazságát. D[osztojevszkij] azt mondaná, minden számít. Csakhogy D. nem olvasható újra. [...] Egy jelenetben a lényeg megőrzendő. Honnan lehet tudni, hogy mi ez? Honnan tudjuk, hogy a forma jobb vagy rosszabb D.-nél, mint T.-nél. Kevésbé állandónak látszik. T. úgy véli, az író a lényeget állapítja meg, és a többit az olvasóra bízza. D. minden lehetséges segítséget és sejtetést megad az olvasónak. T. korlátozza a lehetőségeket” (WOOLF 1983, 172–173).

Az első szótól az utolsóig

E másik íráskultúrából jött hatásnak azért lehet különös jelentőséget tulajdonítani, mert Virginia Woolf éppúgy kimagaslóan széles körű ismeretekkel rendelkezett az angol, mint Babits és Kosztolányi a magyar íráskultúráról. Rendszeresen írt méltatásokat megjelent könyvekről, és kevesek által olvasott műveket is alaposan ismert. Az a meggyőződés vezette, hogy „az irodalom útját sokkal könnyebb a kis könyvekben nyomon követni, mint a nagyokban” (WOOLF 1988, 217). Átfogó

képe volt az angol próza múltjáról; 15. századi levelezést éppúgy végigolvasott, mint vidéki papnak 18. századi naplóját. Voltak fönttartásai hazájának regényíró megszokásaival szemben. Már 1912-ben így jellemezte az angol regényírót: „A helyett, hogy az egyik tetőpontról a másikra ugornék, nagy gondossággal tölti ki a köztes részeket. Ez olykor roppant unalmas. Az összhatás lehangoló” (WOOLF 1986, 359). Tisztában volt azzal, amit később Bourdieu irodalmi mezőnek nevezett, s amihez hasonló fogalmat vezetett be Even-Zohar „polysystem”-ként. Mindhárman tevékenységek hálóját tételezték föl, és nemcsak alkotó és fogyasztó kölcsönhatásával, de elsajátított minták tárházával, intézményes keretekkel, sőt piaccal hozták összefüggésbe az íráskultúrát. Bourdieu a következő meghatározást adta: „A mező helyzetek közötti tárgyas viszonyok hálózata” (BOURDIEU 1992, 321). „A mező szerkezete erők, küzdelemben részt vevő mozgó tényezők és intézmények viszonyának *állapota*” (BOURDIEU 1980, 114).

A 19. század második felére a jelentős versek és regények piaca elkülönült egymástól. A *Les Fleurs du mal* a Poulet-Malassis nevű kis cégnél, a *Madame Bovary* viszont Michel Lévy nagy kiadójánál jelent meg. Mindkét mű szerzőjét pörbe fogták, de míg Baudelaire számára kudarcot hozott a per, Flaubert győztesként került ki a támadásokból. „Frédéric érzelmi nevelődése két világ, művészet és pénz összeférhetetlenségének fokozatosan előrehaladó fölismerése” – ahogyan Bourdieu írta a *L'éducation sentimentale* hősről (BOURDIEU 1992, 43). Ilyen feszültség az angol regényírásban a tengerentúlról jött Henry James föllépéséig nem volt érzékelhető. Őt viszont már nem igazán kísértette meg a naturalizmus, melyről Mallarmé Nana bőrének rendkívül érzékeltes leírását, „csodálatos vízfestékekkel” megjelenítését elismerve annyit jegyzett meg: „Az irodalom azért ennél szellemibb” lényegű (MALLARMÉ 1945, 871). A *The Wings of the Dove* vagy a *The Golden Bowl* metaforákkal bonyolított mondattanának párja nem található a századforduló francia regényeiben, de a korábbi évtizedek angol regényeinek nyelve aligha mérhető Flaubert-éhez.

„Amennyiben az ember pénzt akar keresni a tollával, újságírással, tárcák készítésével kell foglalkoznia vagy színházaknak kell dolgoznia.” Flaubert-nek ez az 1867-ben tett nyilatkozata (FLAUBERT 1926–1933, V, 264) éles ellentétben áll Trollope korábban idézett kijelentésével. Franciaországban a 19. század második felére a hatalom is elismerte a prózaírás teljesítményeit: Sainte-Beuve a szenátus tagja lett, Georges Sand megkapta a francia Akadémia díját, Flaubert és Taine a becsületrendet. Angliában Virginia Woolfnak még évtizedekkel később is saját kiadót kellett létrehoznia kezdeményező erejű angol nyelvű és más nyelvekből fordított regények megjelentetésére.

Ennek az írónőnek a munkássága nagyon szemléletesen mutatja, mennyire előfeltétele a regényművészetnek az íráskultúra. Adeline Virginia Stephen családi körben, apjának irányításával kezdett írni. Leslie Stephen jelentős értekező volt, s meglehetősen korán úgy döntött, hogy gyerekei közül Virginia lesz az örökös az irodalomban. A fennmaradt és már jórészt közreadott szövegek alapján pontos fogalmat lehet nyerni arról a folyamatról, miként alakult ki a 20. század első fe-

lének egyik hangsúlyozottan eredeti regényírói életműve, mely egyúttal szervezen illeszkedik az angol íráskultúra több évszázados hagyományába.

Virginia Stephen szülei a felső középosztálynak legműveltebb rétegéhez tartoztak. Jellemző apróság, hogy amikor a család 1897. február 27-én ingyen jegyet kapott *A gésák* című zenés színjáték előadására – a *Pacsirta* szereplői ezt az alkotást tekintik meg –, senki sem volt hajlandó elmenni a Daly's Theatre-be (WOOLF 1992, 44). Virginia Woolf íráskészségének kialakulása szempontjából előzménynek tekinthetők Leslie Stephen könyvei, melyeket lánya végigolvasott, sőt Julia Stephen 1883-ban megjelent, *Notes from the Sick Room* című kötete mellett azok a mesék is, amelyeket anyaként a gyermekeinek írt. 1987-ben ezeket is kiadták, azokkal az esszékkel, amelyek tanúsítják, hogy a Stephen családban az igényes fogalmazási képesség fejlesztése hozzá tartozott a mindennapi élethez. 1897-től Virginia Stephen maga is írt meséket és meszerű rövidebb elbeszéléseket. Ezek összefüggése az anya által papírra vetett történetekkel éppoly nyilvánvaló, mint későbbi esszéinek kapcsolata Leslie Stephen ugyanilyen műfajú írásaival. Amikor Virginia Woolf olyan műveket méltatott, amelyekről apja is értekezett, mintegy a korábbi értelmezéshez képest alakította a sajátját. A viszony egyszerre különbség és hasonlóság. Tanúsítja azt, hogy a megváltozott kor átértékel – mást emel ki és hagy említetlenül, egyszerre működik benne az ars memoriae és az ars oblivionis –, de egyszermind cáfolja a föltevést, hogy az úgynevezett modernség szakít a 19. századdal vagy általában a „múlt”-tal. Amennyiben az irodalomtörténeti eseményt valamely folyamatosság megszakadásaként lehet felfogni, más távlatból ez az „újtság” akár felejtés, emlékezetkihagyás, hagyományszakadás is lehet az íráskultúrában. Ez teszi érthetővé, hogy „több korszakot is jellemeznek modernként” (RICŒUR 2000, 402). Annyit mindenestre föl lehet tételezni, hogy a modernség és a vele szembeállított múlt egyaránt többjelentésű olvasásra ad lehetőséget.

Noha Virginia Woolf élesen látta nemcsak Tennyson, de Dickens és Trollope művészetének a korlátait is, 1921-ben, vagyis pontosan abban az időszakban, amikor meglehetősen egyértelműen szakított a 19. század közepén működött angol elődeinek örökségével, azt állította Viktória királynő koráról, hogy „azoknak az időknek férfijai és asszonyai öthüvelyknyivel magasabbak voltak a jelenkoriaknál” (WOOLF 1988, 299). Miközben 1919-ben a *Times Literary Supplement* számára *Modern regények* címmel írt kiáltványszerű cikkében mintegy hadat üzent azoknak a regényíróknak, akik nem a tudatra irányították a figyelmet, 1923-ban azt a véleményét fogalmazta meg, hogy „a jelenkor írójának le kell mondania annak a reményéről, hogy olyan teljességet hozzon létre, amelyet remekműnek nevezünk”. 1941-ben megjelent utolsó regényének egyik mondatát előrevetítve, „töredékek korának” nevezte a 20. századot, és a következőképpen jellemezte legőszintébbnek nevezett kortársait: „Nem képesek elbeszélni, mert nem hisznek a történetek igazságában”. Noha meg volt győződve arról, hogy „az egyik nemzedék eszközei használhatatlanok a rá következő nemzedék számára”, mert idővel valamely „megszokás (convention) megszűnik az érintkezés eszköze lenni író és olvasó között, és akadályá, fogyatékosággá lesz”, úgy vélte, a jelenkornak „be kell érnie kudarccal és töredékekkel” (WOOLF 1988, 355, 359, 431, 434–435).

1937-ben az íráskultúráról a BBC-ben tartott előadásában egyértelműen tagadta, hogy „jobban írunk s olvasunk, mint négyszáz évvel ezelőtt, amikor nem hallgattunk előadásokat, nem olvastunk bírálatokat, és tanulatlanok voltunk” (WOOLF 1961, 175).

Ha valami általánosabb következtetés levonható Virginia Woolf pályafutásából, az éppen az újítás viszonylagosságának a tudata, mely különösen jól érzékelhető a maradiságot elítélő egyik vitáirátának abban a változatában, amely csak az írónő halála után került nyilvánosságra. 1923. március 28-án a *Cassell's Weekly* közölte Arnold Bennetnek azt a cikkét, amelynek kulcsmondata így hangzik: „A jó regénynek a jellemteremtés az alapja, és semmi más.” Ez a kitétel Virginia Woolf tevékenységének bírálatként fogalmazódott meg, s egyúttal elárulja, milyen keveset értett meg a *The Old Wives' Tale* szerzője Turgenyev művészetéből. Válaszának első változatában Virginia Woolf arra hivatkozott, hogy „Ha valaki olvasta Freudot, tíz perc alatt fölismer olyan tényeket – vagy legalábbis lehetőségeket –, amelyekre szüleink nem gondolhattak”. Amint papírra vetette ezt a mondatot, rögtön kételyét is rögzítette zárójelben: „Ez vitatható állítás.” Kétféleképpen jellemezte azt, amit „a jellem olvasása”-nak nevezett: „Egyetlen korábbi nemzedék sem tudott annyit a jellemről, mint a mienk. Nem azt mondom, hogy jobban ítéljük meg a jellemet, mert – sajnos – ez nem következik az előbbiből” (WOOLF 1988, 437, 504). Óvatossága emlékeztet Kosztolányiéra, aki hozzá hasonlóan jól ismerte Freud egyes munkáit, és mégis a következő szójátékkal jelezte fönntartását: „A lélektani regény nemcsak reménytelen vállalkozás, hanem erősen regénytelen is” (KOSZTOLÁNYI 2002, 492).

A fiatal Virginia Stephen természetesen Lady (Anne Isabella) Ritchie (1837–1919) regényeit is olvasta, ki apja első feleségének nővére s Thackeray idősebb lánya volt – 1919-ben az ő hosszabb értékelésével búcsúzott tőle a *Times Literary Supplement* –, és még tovább lehetne folytatni azoknak a szerzőknek a sorát, akiknek munkássága mintegy átmenetet alkot a családi örökség és az angol irodalom hagyománya között, és döntően hatott Virginia Woolf művészetére. 1891 és 1895 között Vanessa, Virginia és Thoby Stephen kézírásos családi lapot vezetett *Hyde Park Gate News* címmel, majd tizenöt éves korában, 1896-ban Virginia jegyzeteket kezdett papírra vetni. Ebből az évből nem maradt fenn naplója, de 1897-ből már igen. A följegyzéseket eleinte csakis a maga számára készítette, később azonban már megszólította olvasóját. 1899-től esszéket is írt. Ekkori írásgyakorlatai közül az egyik egy három nappal korábbi naplemente megjelenítése, egy másik annak az elbeszélése, miként borult fel három nyaraló gyerek csónakja egy tóban. Az 1990-ben nyomtatásban megjelent történet szerint Virginia Stephen, Adrian nevű öccse és egy unokatestvér vízbe fulladt. Ismeretes, hogy 1941-ben Virginia Woolf az Ouse folyóba ölte magát.

1903-ban a naplót címmel ellátott, helyszínekről, eseményekről szóló, tájakat s műemlékeket leíró esszék váltották föl, amelyek több vonatkozásban is előrevetítik a későbbi regények nyelvét: szerzőjük kerülül az alárendelt mondatot, sűrűn folyamosodik metaforikus kifejezésmóddhoz, a látvány színeinek és alakzatainak megjelenítését pedig a szavak, nevek hangalakjának s a mondatok ívének kieme-

lésével párosítja. E szövegeket már azzal a hátsó gondolattal készítette, hogy könyv lesz belőlük, noha ezt a tervét utóbb mégsem valósította meg. A harminc írásból álló, többek között az Earl's Court kiállítást, Janet Chase görög nyelvtanárt, az 1903. szeptember 10-én Anglián végigsöprő vihart, Hampton Courtba, Stonehenge-be, a wiltoni szőnyeggyárba, illetve birkavásárba tett kirándulást, vagy a birkák társalgását személyes távlatból földidéző gyűjtemény csak 1990-ben jelent meg nyomtatásban. A leírt épületek közül Bemerton templomában volt rektor George Herbert (1593–1633), a metafizikus költő, Longford kastélya szolgált mintaként Sir Philip Sidney 1593-ban megjelent *The Countess of Pembroke's Arcadia* címmel ismert prózai románcá számára. Az ilyen irodalmi vonatkozások kiindulópontként szolgáltak az író későbbi esszéi számára. A látványokat az egyes szám első személy használója „művészként” („as an artist”) (WOOLF 1992, 204) jelenítette meg.

A későbbiekben Virginia Woolf afféle vázlatfüzetként is használta a naplót, követve Henry James példáját, akinek műveiről hét önálló cikkben és más alkalomkor is nagyon elismerően – noha egy-két elbeszélés esetében kifogást is megfogalmazva – írt, s akit személyesen is jól ismert. Egyetlen példával szemléltetném azt, hogyan jutott el évtizedeken keresztül átfogalmazásokkal egy-egy regénye elkészítéséhez.

1882-től Leslie Stephen kibérelt egy házat Cornwallban, a St. Ives nevű tengerparti faluban. 1894-ig a család itt töltötte a nyarat. 1892. szeptember 9-én a *High Park Gate News* a következő tudósítást közölte: „Szombat reggel Mr. Hilary Hunt és Mr. Basil Smith a Talland House-ba jött, hogy Mr. Thoby és Miss Virginia Stephent arra kérje, látogassák meg velük a világítótornyot, mivel Freeman tengerész szerint az árapály és a szél tökéletesen megfelel e kiránduláshoz. Mr. Adrian Stephen nagy csalódással vette tudomásul, hogy nem csatlakozhat hozzájuk” (FORRESTER 2009, 190). Talán e híradás tekinthető az 1927-ben kiadott *To the Lighthouse* legkorábbi előzményének.

1895-ben meghalt Julia Stephen, a feleség. Férje 1904. február 22-én követte. Virginia Stephen apja halála után kezdett cikkeket megjelentetni. „Mindennél jobban élvezem, hogy egész nap olvasok, de kezdem érezni a véremben a vágyat az írásra” – említette egy levelében, 1904. december 25-én (WOOLF 1975, 169). 1905 augusztusában három testvérével ellátogatott St. Ivesba. Az ottani tartózkodás végén a következőket jegyezte föl: „A múlt este szürkületkor indultunk el, jól megnéztük Gurnard's Head [erődítményének] ködbe vesző alakzatait, amelyeken keresztül hirtelen ránk világított St. Just világítótornyának szeszélyes fénye. Későre járt, amikor visszafordultunk, igyekezvén, nehogy elveszítsük az utat. [...] E szavakat ottani tartózkodásunk utolsó estéjén írom, holnap ebben az esti órában majd London fényei vetik rám sugarukat, ahogy most a világítótornyé. [...] Úgy sejtem, más távozásoknál jobban sajnálhatom e mostanit” (WOOLF 1992, 297, 299). E naplószerű megfogalmazásnál két hónappal későbbi az a *The Guardian* által közölt tárcsa, mely következő nyomként értelmezhető: „Egy kiránduláson, St. Ivestől nyugatra, egy Trevail nevű parti beszögelléshez érván, leszállt az őszi alkonyat, mielőtt a társaság igazán hazafelé indult volna. [...] Időnként egy távoli világítótorony fénye arany színű ösvényként hatolt át a ködön” (WOOLF 1986, 80).

Egy évvel később a pályakezdő fiatalra kérlik, járuljon hozzá rövid visszaemlékezéssel ahhoz az életrajzhoz, amelyet egy hivatásos szerző apjáról készített. Cornwall emléke itt már Leslie Stephen alakjához kapcsolódik, aki utóbb mintaként szolgált a későbbi regény főszereplőjének megalkotásához. „Gyerekkoromban mindig úgy képzeltem, hogy apám nem sokkal idősebb nálunk. Levitt bennünket a Kerek Tóhoz, hogy vízre bocsássuk csónakjainkat, és egyiküket saját kezével fölszerelte árbocokkal és vitorlákkal, cornwalli árbocos halászhajók mintájára; s tudtuk, hogy nem »felnőtt« színjátékról van szó, az ő szenvedélye éppúgy igazi volt, mint a mienk, így egymással tökéletesen egyenlő bajtársak voltunk. [...] Amikor azután már idősebbek lettünk, felolvasott nekünk. [...] Hamarosan sor került az elsőre a piros fedelű könyvek, a Waverley regények harmincegy kötete közül” (WOOLF 1986, 127–128).

A *To the Lighthouse*-ban Mr. Ramsay Scott *The Antiquary* című regényét olvassa. Virginia Stephen följegyzése szerint apja 1897. január 27-én kezdte fölolvasni ezt a könyvet. Röviddel ezután lánya egy sor kötetet végigolvasott e szerzőtől. A szóban forgó művét március 31-én fejezte be (WOOLF 1992, 23, 63). A *To the Lighthouse*-ban a *The Antiquary* a „mise-en-abyme” szerepét játssza: éppúgy önéletrajzi mű a múlt megalkotásáról, mint Virginia Woolf regénye. Természetesen a különbség ezúttal is lényeges: 1924-ben maga az író emlékeztet arra, hogy Scott művére „egyszerűség”, az „árnyaltság teljes hiánya” jellemző, szereplői „csak beszédük révén élnek” (WOOLF 1988, 456), mert ennek a szerzőnek nincs nyelve ahhoz, hogy a lelki életükről írjon.

A legutóbb idézett visszaemlékezés idejéből, 1906-ból maradtak fenn az író első rövidebb elbeszélései. 1907 őszén azután elkezdte, 1912-re befejezte első regényének első változatát. Közben írásmódja is változott. 1908-ban, olaszországi útja során ezt írta a naplójába: „Kezdek bizalmatlan lenni a leírással, sőt a napi kalandot mulatságos elrendezés révén elbeszéléssé alakítással szemben is; szeretnék nemcsak a szemmel, de az elmével is írni s fölfedezni a valódi dolgokat a színjáték mögött. [...] Az ember valójában saját elméjének állapotát rögzíti” (WOOLF 1992, 384, 396).

Lépésről lépésre, pontosan követhető a regényírói munka folyamata. Az első vázlat naplóban rögzítődik. A levélben körvonalazódott terv már címzett számúra készül. Az első regény esetében az érkező Clive Bell, az író sógora (és jelentős művészeti író) a beavatott, kinek véleménye hatással volt a szöveg alakulására. A megjelenésre szánt tárca vagy rövid elbeszélés a következő állomás. Ezt a regény tulajdonképpeni megírása, majd a többszöri teljes átdolgozás követi. A világitótorony szerepeltetésére nyilvánvalóan hatott a *Manet és a posztimpreszionisták* című 1910-ben látott kiállítás, és amit megrendezője írt Cézanne-ról ugyanekkor (REED 1996, 76–80), majd hét évvel később a *Burlington Magazine* hasábjain (FRY 1956, 256–265). Azt, amit a francia festő motívumnak nevezett, Roger Fry tisztán festői, kimondatlan jelentésű alakzatként értelmezte. Ennek megfelelőjét igyekezett Virginia Woolf megteremtteni – ahogyan ezt körvonalazni próbáltam a regényről korábban készített értelmezésemben (SZEGEDY-MASZÁK 2008, 354–373).

Az író 1925. május 14-én jegyezte föl a naplójába a következő szavakat: „Most már nagyon erős a vágyam abbahagyni az újságírást, és hozzálátni a *To the Lighthouse* elkészítéséhez. Meglehetősen rövid lesz: apa jelleme szerepel benne, anyáé, St. Ives, a gyerekkor, meg a szokásom szerinti dolgok – élet, halál, stb. A középpontban mindazonáltal apa, amint egy csónakban ül, és azt szavalja: *Elpusztulunk, egyenként*, miközben agyonnyom egy makrahalat” (WOOLF 1982, 18–19). E részletből végül is az idézet került be a regénybe, William Cowper *The Castaway* című, 1799-ben írt költeményének az a sora, mely mintegy ellentmondásosan vonatkozik a vízbe fúlt hajótöröttekre, hiszen a beszélő múlt időben szól a saját haláláról: „We perish’d, each alone.”

Ez a könyv szerzőjének minden korábbi művénél nagyobb sikert hozott. Míg első regénye, *The Voyage Out* (1915) csak tizenöt év alatt kelt el kétezer példányban, addig a *To the Lighthouse* (1927) egy év alatt négyezer vásárlóra talált. Igaz, ez a szám is szerény ahhoz képest, hogy az *Orlando* (1928) egy hónap alatt ért el ugyanilyen népszerűséget (WOOLF 1964, 88). Noha valamely angol író hírnevének a növekedéséhez már a 19. században is hozzájárult az amerikai piac, a 20. századra e tényező egyre inkább döntő hatású lett. A *The Waves* (1931) esetében a New Yorkban megjelent kiadásból még csak kétszázhatvanhárom példánynál több, 10 380 kelt el az első félév során, a *The Years* (1937) viszont már majdnem háromszor annyi, 30 904 vevőre talált a tengerentúl (WOOLF 1967, 144–145). Az új regények közül „abban az évben csak a *Gone with the Wind* talált több vásárlóra az Egyesült Államokban” (FORRESTER 2009, 93). A rövid és hosszabb távú népszerűség természetesen nagyon különbözhet egymástól, hiszen az ideiglenes, illetve tartós emlékezet függvénye. A *To the Lighthouse* növekvő elismertségét mutatja, hogy míg az első öt évben hétezeren, 1967-ben már harmincezernél is többen vásárolták meg (WOOLF 1975, 106).

A folytonos újírás az első szótól az utolsóig egész pályafutása során végigkísérte Virginia Woolfot. Általában napi tizenöt órát dolgozott (WOOLF 1967, 149). Az 1908-ból származó, már idézett följegyzésének a színhátékra utaló szavai úgy is olvashatók, mint az utolsó, immáron az író halála után kiadott regény, a *Between the Acts* (1941) első nyoma. Öngyilkossága előtt egy évvel írta naplójába a következő szavakat: „tollammal és beszédemmel mettettem a magamét az emberi fajért” (WOOLF 1985, 276). Munkássága a regényírást életre szólóan folyamatos tevékenységnek tünteti föl. Ahogyan tizenhét éves korában állította, némi öngúnyval, de rendíthetetlen hivatásérzettel: „az írásnak soha nincs vége; minden alkalommal azt remélem, hogy jobb lesz, amit csinálok” (WOOLF 1992, 150).

Bibliográfia

- Theodor W. ADORNO (2001), *Zu einer Theorie der musikalischen Interpretation*, Hrsg. von Henri LONITZ, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
 Jan ASSMANN (1999), *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrában*, ford. HIDAS Zoltán, Budapest, Atlantisz.

- Samuel BECKETT (1984), *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, edited with a foreword by Ruby COHN, New York, Grove Press.
- Beowulf* (2001), A New Verse Translation by Seamus HEANEY, New York–London, W. W. Norton & Co.
- Dieter BORCHMEYER (2007), „Aufhebung der Schrift: Über Geist und Buchstabe in Wagners »Meistersingern«“, *Programmbook der Bayreuther Festspiele*, 40–57.
- Dieter BORCHMEYER (2008), „»Die Meistersinger von Nürnberg« oder die Geburt der Kunst aus dem Geiste des Chaos“, in Robert SOLLICH–Clemens RIS–Sebastian REUS–Stephan JÖRIS (Hrsg.), *Angst von der Zerstörung: Der Meister Künste zwischen Archiv und Erneuerung*, Berlin, Theater der Zeit, 44–60.
- Pierre BOURDIEU (1980), *Questions de sociologie*, Paris, Seuil.
- Pierre BOURDIEU (1992), *Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil.
- Pascale CASANOVA (2008), *La République mondiale des Lettres*, préface inédite, édition revue et corrigée, Paris, Seuil.
- Louis-Ferdinand CÉLINE (2008), *Entretiens avec le Professeur Y*, Paris, Gallimard (Folio).
- Priscilla Parkhurst CLARK (1987), *Literary France: The Making of a Culture*, Berkeley–Los Angeles, University of California Press.
- Carl DAHLHAUS (1971), *Richard Wagners Musikdramen*, Velber, Friedrich Verlag.
- Itamar EVEN-ZOHAR (1990), „Polysystem Studies“, *Poetics Today*, 1990/11, 1.
- Gustave FLAUBERT (1926–1933), *Correspondance*, Paris, Conard.
- Theodor FONTANE (1986), *Meine Kinderjahre: Autobiographischer Roman*, Hrsg. von Christian GRAWE, Stuttgart, Philipp Reclam jun.
- Viviane FORRESTER (2009), *Virginia Woolf*, Paris, Albin Michel.
- E. M. FORSTER (1954), *Aspects of the Novel*, New York, Harcourt, Brace and World.
- Manfred FRANK (2008), *Mythendämmerung: Richard Wagner im frühromantischen Kontext*, München, Wilhelm Fink.
- Roger FRY (1956), *Vision and Design*, New York, NY, Meridian Books.
- Wilhelm FURTWÄNGLER (1996), *Aufzeichnungen 1924–1954*, Hrsg. von Elisabeth FURTWÄNGLER, Günter BIRKNER, Zürich–Mainz, Atlantis.
- Gérard GENETTE (1969), *Figures II: Essais*, Paris, Seuil.
- Charles GRIVEL (1973), *Production de l'intérêt romanesque: Un état du texte (1870–1880), un essai de constitution de sa théorie*, The Hague–Paris, Mouton.
- E. T. A. HOFFMANN (1985), *Nachstücke, Klein Zaches, Prinzessin Brambilla, Werke 1816–1820*, Hrsg. von Hartmut STEINECKE unter Mitarbeit von Gerhard ALLROGGEN, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag.
- Henry JAMES (1920), *Letters*, selected and edited by Percy LUBBOCK, London, Macmillan & Co.
- Henry JAMES (1963), *Selected Literary Criticism*, edited by Morris SHAPIRA, prefaced with a note on „James as Critic“ by F. R. LEAVIS, London, Heinemann.
- Henry JAMES (1967), *Hawthorne*, with an Introduction and notes by Tony TANNER, London–Melbourne–Toronto, Macmillan.

- Henry JAMES (1984), *Literary Criticism: French Writers. Other European Writers, The Prefaces to the New York Edition*, New York, NY, The Library of America.
- Franz KAFKA (1983), *Tagebücher 1910–1923*, Hrsg. von Max BROD, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (2002), *Nyelv és lélek*, válogatta és sajtó alá rendezte RÉZ Pál, a harmadik, bővített kiadás változatlan utánnyomása, Budapest, Osiris.
- Julia KRISTEVA (1969), *Sémiotikè: Recherches pour une sèmanalyse*, Paris, Seuil.
- David J. LEVIN (2008), „»Die Meistersinger von Nürnberg«: Drastisch oder gnostisch?», in Robert SOLLICH–Clemens RISI–Sebastian REUS–Stephan JÖRIS (Hrsg.), *Angst von der Zerstörung: Der Meister Künste zwischen Archiv und Erneuerung*, Berlin, Theater der Zeit, 260–271.
- Stéphane MALLARMÉ (1945), *Œuvres complètes*, Texte établi et annoté par Henri MONDOR, G. JEAN-AUBRY, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- NEUMER Katalin (1998), *Gondolat, beszéd, írás*, Budapest, Kávé.
- NOVALIS (1960–), *Schriften*, Hrsg. von Paul KLUCKHORN, Richard SAMUEL, 2. Aufl. Stuttgart, W. Kohlhammer.
- Ulick O’CONNOR (ed.) (1967), *The Joyce We Knew*, Cork, Mercier Press.
- Marcel PROUST (1987), *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves TADIÉ, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- Gilbert PHELPS (1956), *The Russian Novel in English Fiction*, London, Hutchinson’s University Library.
- Christopher REED (ed.) (1996), *A Roger Fry Reader*, Chicago–London, The University of Chicago Press.
- Paul RICEUR (2000), *La mémoire, l’histoire, l’oubli*, Paris, Seuil.
- Jacques ROUBAUD (2007), *Költészet és emlékezet. Leoprepész fiának találmánya: Öt poétikai előadás*, ford. SELÁF Levente, Budapest, Typotex.
- Jean-Jacques ROUSSEAU (1993), *Essai sur l’origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l’imitation musicale*, introduction, notes, bibliographie et chronologie par Catherine KINTZLER, Paris, Flammarion.
- Jean-Paul SARTRE (1964), *Qu’est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard.
- August Wilhelm SCHLEGEL (1964), *Über Literatur, Kunst und Geist: Eine Auswahl aus den kritischen Schriften*, Hrsg. von Franz FINKE, Stuttgart, Reclam.
- William ST CLAIR (2004), *The Reading Nation in the Romantic Period*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Julia Duckworth STEPHEN (1987), *Stories for Children, Essays for Adults*, edited by Diane F. GILLESPIE, Elizabeth STEELE, Syracuse, NY, Syracuse University Press.
- Mihály SZEGEDY-MASZÁK (2002), „Bilingualism and Literary Modernity”, in Manfred SCHMELING–Monika SCHMITZ-EMANS (Hrsg.), *Multilinguale Literatur im 20. Jahrhundert*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 97–104.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály (2008), *Megértés, fordítás, kánon*, Pozsony, Kalligram.
- Anthony TROLLOPE (1883), *An Autobiography*, Leipzig, Bernhard Tauchnitz.
- Új Testamentom azaz a mi Urunk Jézus Krisztusnak Új Szövetsége*, magyarra fordította KÁROLI Gáspár, az eredeti szöveggel egybevetett és átdolgozott kiadás, Budapest, Brit és Külföldi Biblia-Társulat.

- Cosima WAGNER (1976), *Die Tagebücher, I, 1869–1877*, Ediert und kommentiert von Martin GREGOR-DELLIN, Dietrich MACK, München–Zürich, R. Piper & Co Verlag.
- Cosima WAGNER (1983), *Napló 1869–1883. Válogatás*, ford. HAMBURGER Klára, válogatta KROÓ György, Budapest, Gondolat.
- Richard WAGNER (é. n.), *Gesammelte Schriften und Dichtungen. Neunter Band*, Hrsg. von Wolfgang GOLThER, Berlin–Lepzig–Wien–Stuttgart, Bong & Co.
- Leonard WOOLF (1964), *Beginning Again: An autobiography of the years 1911 to 1918*, London, The Hogarth Press.
- Leonard WOOLF (1967), *Downhill all the Way: An autobiography of the years 1919 to 1939*, London, The Hogarth Press.
- Leonard WOOLF (1975), *The Journey Not the Arrival Matters: An autobiography of the years 1939 to 1969*, New York–London, Harcourt, Brace, Jovanovich.
- Virginia WOOLF (1961), *The Death of the Moth and Other Essays*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books.
- Virginia WOOLF (1975), *The Flight of the Mind: The Letters of Virginia Woolf, Volume I: 1888–1912*, editor Nigel NICOLSON, assistant editor Joanne TRAUTMANN, London, The Hogarth Press.
- Virginia WOOLF (1982), *The Diary, Volume III: 1925–1930*, edited by Anne OLIVIER BELL, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books.
- Virginia WOOLF (1983), *The Diary, Volume IV: 1931–1935*, edited by Anne OLIVIER BELL, assisted by Andrew McNEILLIE, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books.
- Virginia WOOLF (1985), *The Diary, Volume V: 1936–1941*, edited by Anne OLIVIER BELL, assisted by Andrew McBEILLIE, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books.
- Virginia WOOLF (1986), *The Essays, Volume I: 1904–1912*, edited by Andrew McNEILLIE, San Diego–New York–London, Harcourt, Brace, Jovanovich.
- Virginia WOOLF (1987), *The Essays, Volume II: 1912–1918*, edited by Andrew McNEILLIE, San Diego–New York–London, Harcourt, Brace, Jovanovich.
- Virginia WOOLF (1988), *The Essays, Volume III: 1919–1924*, edited by Andrew McNEILLIE, San Diego–New York–London, Harcourt, Brace, Jovanovich.
- Virginia WOOLF (1992), *A Passionate Apprentice: The Early Journals 1897–1909*, edited by Mitchell A. LEASKA, London, The Hogarth Press.
- Virginia WOOLF (1994), *The Essays, Volume IV: 1925–1928*, edited by Andrew McNEILLIE, Orlando–Austin–New York–San Diego–London, Harcourt, Inc.
- Frances A. YATES (1966), *The Art of Memory*, Chicago, The University of Chicago Press.

BÚS ÉVA

Fieldingi *tracta*: retorikai fogások a *Tom Jones*ban

A jelen dolgozatot – a tárgyalni kívánt fieldingi szöveg logikájához idomulva – egy igen rövid kitérővel nyitnám a címben szereplő „fogás” szónak a széles szemantikai mezejű latin *tracta* kifejezés által teremtett kontextusban fölmerülő lehetséges jelentéseit illetően, ami egyben a dolgozat fő tematikus csapásirányait is hivatott kijelölni. A két kifejezés jelentésmezeje a konyhaművészet és a retorika területén is bír közös halmazzal. Első esetben a *tracta* helyett akár a magyar nyelvben is létező „trakta” szó mint „étkezés, lakoma” is használható, és a „fogás” szinonimája a szintén a kulinária területéhez tartozó éték lehet. Második esetben *tractán* azonban már „értekezés” (is) értendő,¹ s ehhez idomul a „retorikai fogások” szókapcsolatban az utóbbi elem jelentéstartalma mint „nyelvi-gondolati eszközök” a meggyőzés érdekében. Az elkövetkezőkben azt kívánom vizsgálni, hogy Fielding 1749-ben megjelenő regénye miként kínál lehetőséget az étkezés és értekezés sajtószerű szemantikai összekapcsolódására.

Fielding úr asztalánál: tracta mint lakoma

A *Tom Jones* című regényét indító könyv bevezető fejezetében Henry Fielding első látásra talán szokatlannak tűnő párhuzammal élve önmagát vendéglősi szerepben tünteti föl, aki „bárkit szívesen lát a pénzéért” (FIELDING 1971, I, 11). A metaforánál érdemes egy kissé elidőzni: ha a szerző a vendéglátó, az általa felkínált szövegből eleség avagy lakoma válik, ha úgy tetszik, egyrészt fogyasztási cikk – tökéletesen illeszkedve az úgynevezett angol vagy hosszú 18. század² kommercialista szelleméhez, másrészt a szöveg élelemmel való azonosítása bevonzza a metafora

¹ *Tractatio* vagy *tractamentum* alakban.

² Az elnevezés az angol irodalomtörténetben a restauráció (1660) és az 1798-as év közötti több mint egy évszázados, ám kultúráját tekintve meglehetősen homogén időszak jelölésére használatos.

tenori részébe,³ azaz konceptuális terébe az elmét és a szellemet mint fogyasztót; a szöveg ezáltal szellemi táplálékká válik (angolul: *food for thought*), amelyen lehet rágódni.

Az egyik, az emberi tudatban legmélyebben gyökerező analogikus párhuzamot, avagy archetipikus metaforát alapul véve, mely az életet a születés és halál mint két útjelző között végbemenő utazásként ragadja meg, az élet tekinthető olyan utazásnak, amely során az utazó elsődleges szerepe az olvasás, s eme utazás kiindulópontja az első, olvasás során keletkező szövegélmény, a végállomás az utolsó szövegélmény, a két pont között húzódó „útvonal”-at pedig megannyi, az olvasói-befogadói tudatra hatást gyakorló, azt folytonosan formáló szövegélmény szegélyezi. Ebben az esetben minden egyes szerző vendéglátó fogadóssá válik, és az olvasó-utazó betér fogadójába, hogy adott szintű intellektuális, avagy más természetű éhségét csillapítsa. Így válik a fogadóba betérő utazó *befogadóvá*. A vendéglátó által fölkinált traktát elfogyasztó elme tehát az olvasóé, aki „megfizet az ételért”, s aki el nem ítélnélhető módon él fogyasztói jogaival. Ahogyan a *Tom Jones* szerző-fogadósa is érvel, az utazó-olvasó: „mindenképp ki akarja élni gusztusát, ha mégoly finnyás vagy kényes is, s ha valami nem szája íze szerint való, jogot formál arra, hogy kényre-kedvre kritizálja, leszólja és gyalázza az ebédet” (FIELDING 1971, I, 11).

Mint jó vendéglős, aki a szakács is egy személyben, Fielding illendőnek és táncosnak tartja, hogy étlapot nyújtson át a lakoma előtt:

Nemcsak holmi általánosságban mozgó étlapot fog tehát kifüggeszteni ehhez az egész irodalmi lakomához,⁴ hanem külön részletes étlapokat nyújt majd át a most következő és a későbbi kötetekben felszolgált összes fogásokhoz.

Azt is mielőbb tisztázza, „hogy az eleség, amelyet elkészített [...], nem más, mint az emberi természet” (FIELDING 1971, I, 12), s a gondolatmenetet továbbgördítve kitér az elkészítés, a körítés és a tálalás különlegességének jelentőségére, mondván: „a szellemi lakománál is több függ az író ügyességétől, attól, ahogyan a témáját tálalni tudja” (FIELDING 1971, I, 13).

³ A jelen dolgozatban a metafora mint szókép elemeinek meghatározásakor az I. A. Richards által alkotott elnevezéseket használom. E szerint a(z explicit vagy teljes) metafora egy gondolati alkotórészből (*tenor*) és a hozzá asszociált, többnyire érzéketlen képi hordozóból (*vehicle*) tevődik össze (vö. RICHARDS 1950). „How confusing these must be is easily seen, and experience with the analysis of metaphors fully confirms the worst expectations. We need the word »metaphor« for the whole double unit, and to use it sometimes for one of the two components in separation from the other is as injudicious as that other trick by which we use »the meaning« here sometimes for the work that the whole double unit does and sometimes for the other component – the tenor, as I am calling it – the underlying idea or principal subject which the vehicle or figure means.” (RICHARDS 1950, 96–97.)

⁴ Az eredetiben: *entertainment* (FIELDING 1999).

Az, hogy a kulináris metaforikát nem pusztán étvágygerjesztő retorikai fűszerezésnek szánta, kitűnik a regény olvasásakor, hisz a szerzői fejezetekben, csakúgy, mint a cselekmény elbeszélésekor, újra és újra az étkezés területéről származó hordozókat asszociál különböző gondolati tartalmakkal. A fent említett, „a szerző mint fogadós és a szöveg mint fogyasztásra való éték” metaforikát továbbvivő példát találunk a negyedik könyv szerzői fejezetében is, ahol a szellemi táplálék elkészítési módjával ismerteti meg az olvasót, azaz a metafora *tenori* holdudvarát kiterjeszti az írás és olvasás folyamatára. Eszerint a jelen szöveg egy darab sült, melyet elkészítője teletűzdel

a legváltozatosabb hasonlatokkal, leírásokkal és egyéb poétai díszekkel. Ezeknek lesz majd a hivatása, hogy a sört pótolják és felfrissítsék az elmét, amikor kezdi hatalmába ejteni az álmoság, amely ily terjedelmes könyv olvasása, illetve írása közben az olvasót és szerzőt egyaránt könnyen megkörnýékez. (FIELDING 1971, I, 125–126.)

A szerzői fejezetek másik tematikus „főfogása” a korabeli kritikusok természetének és véleményének átfogó értékelése – ahogy a későbbiekben kitérünk rá, nem véletlen, hogy egyik eredménye sem pozitív előjelű: a tizenegyedik könyv nyitófejezetében a (rosszmájú) kritikusoknak szánt gondolatait Fielding fogadós „keserű pirula”⁵-ként nyújtja át, bár tartalmukat tekintve részéről akár bürök-pohárként is felfoghatók:

De be lehet állítani – és teljes joggal – ezeket a modern kritikusokat másképp is: mint közönséges rágalmazókat. Ha az az ember, aki mások jellemét csupán azért fürkészi, hogy kimutassa és világgá kürtölje az illetők hibáit, megérdemli az emberek rágalmazójának címét, miért ne lehetne a kritikust, aki hasonlóan gonosz szándékkal olvassa a könyvet, ugyanannyi joggal a könyvek rágalmazójának nevezni?

Hiszem: nincs elvetemültebb rabszolgája a bűnnek; a társadalom nem termel ki magából undorítóbb férget; nem lehet szívesebben látott, hasonszőrűbb vendége az ördögnek, mint a rágalmazó. Attól félek, a közvélemény nem borzad annyira tőle, amennyire az efféle szörnyeteg megérdemelné, s még inkább félek rámutatni arra, hogy mi az oka ennek a bűnös engedékenységnek. (FIELDING 1971, II, 52).

A regényvilágban történetek elbeszélésekor is előszeretettel alkalmazza a konyhaművészet és az étkezés területéről származó metaforákat. Példaképp hozható föl a házasság és házaselet mint étkezés bemutatása Blifil kapitány és jövendőbeli házastársa, az esztétikai szempontból némiképp kihívásokkal küszködő Bridget Allworthy esetében: „Mivel jó volt az étvágya [ti. a kapitánynak] és nemigen volt

⁵ „Első fejezet: Keserű pirula a kritikusoknak.” (FIELDING 1971, II, 51.)

válogatós, úgy gondolta, hogy a szépség mártása nélkül is pompásan fog neki ízleni a házaselet lakomája” (FIELDING 1971, I, 45). A második könyv nyolcadik, a negyedik könyv második és a tizedik könyv negyedik fejezetében a cím megfogalmazása is a metaforika penetráns hatását mutatja: „[r]ecept arra, hogyan lehet a feleség elveszett szeretetét visszanyerni”, „[i]zelítő abból, mily fennkölt tud lenni a szerző”, illetve „[c]salhatatlan recept arra, hogyan gyűlöltethetjük és utáltathatjuk meg magunkat mindenkivel” (FIELDING 1971, I, 84, 128, II, 20). Ezek mellett figyelemre méltó a cselekmény epizódjai között az étkezésre vonatkozó tevékenységek jelenléte,⁶ valamint a moralizáló kommentárok túlzott evés-ivással való illusztrálása is.⁷

Az ínycavogó elmezsiklandó fogások tálalása mellett az olvasó további szolgáltatások is élvezhet, nevezetesen nemcsak szellemi táplálékkal traktálják, hanem útmutatót is kap arra vonatkozóan, hogy miképp fogyassza és eméssze meg a számára felkínáltakat – feltéve, ha meg kíván felelni a művelt, ínycenc, jó ízlésű olvasó meghatározásnak, mely tulajdonságok Fielding szerint elengedhetetlenek műve értő olvasásához-fogyasztásához:

⁶ A szereplőket számos alkalommal találjuk asztal mellett evés közben, a tizenharmadik könyv hatodik fejezetében elbeszélte események pedig már a címben is a reggeli étkezéshez kötődnek: „Mi történt reggelizés közben [...]” (FIELDING 1971, II, 192). Az emberi élet olyan közönséges aspektusainak ábrázolása, mint az étkezés, akár a regénynek a Northrop Frye (FRYE 1998) által alsó szintű mimetikus módként (*low mimetic mode*) meghatározott kategóriába való tartozásának is betudható lenne, ezzel is erősítve az angol regény kialakulásában oly nagyra tartott valóság-hűséget (*verisimilitude*). E felfogás markáns képviselője Ian Watt is (WATT 1957), aki közvetlen kapcsolatot tételez fel a 18. század olvasóközönségének valóságigénye és a regényforma létrejötté között. Maga Fielding is számos alkalommal a „hétköznapi” és „közönséges” jelzőkkel illeti a bemutatott eseményeket, mindazonáltal az ő esetében ezen elemek jelenlétét téves következtetés lenne realizmusként számon tartani. Amit a 18. századi angol ember realizmuson (*realism*) értett, közelebb állt a társadalom alsó rétegei életének ábrázolásához, mint ahhoz, amit a fogalom ma általában jelöl, azaz a valóság illúziójának megteremtését (vö. Doreen Roberts bevezető tanulmányát az idézett angol nyelvű kiadáshoz: FIELDING 1999, v–xix). Figyelembe kell venni továbbá, hogy a *Tom Jones* cselekményszövéseben – többek között – erősen támaszkodik a pikareszk hagyományaira, melyben a fikció világának jellemző elemei közé tartoznak a postakocsi- és hálószoba-jelenetek, bűnözőkkel való találkozások, vagy az alsóbb társadalmi osztályba tartozó szereplőkkel, szolgálkakkal, cselédekkel való érintkezés. Maga Watt is beismeri a Fielding munkásságát tárgyaló fejezetekben (WATT 1957, 239–289), hogy az ő regényeire csak fenntartásokkal vagy egyáltalán nem alkalmazhatók azok az elbeszélői és ábrázolási módszerek, amelyeket Defoennál és Richardsonnál tárgyal.

⁷ „Többek között kommentár Aeszkhinésznek arról a mondásáról, hogy »a részegség éppúgy megmutatja az emberi lelket, mint tükör az arcot«” (FIELDING 1971, I, 227), és „Ovidius és még nála is magvasabb írók azon megcáfolhatatlan megfigyelésének igazságáról, hogy a borivás gyakran előfutára a kicsapongásnak” (FIELDING 1971, I, 232).

Félő ugyan, hogy a válogatósabbak majd attól tartanak: ez a fogás nagyon is közönséges és hétköznapi, mert hát mi más a tárgya valamennyi regénynek, szerelmi históriának, színdarabnak, költeménynek, amivel úgy tömve vannak a könyvesboltok? [...]

Mi hasonlóképpen,⁸ számítva az olvasó kezdeti farkasétvágyára, az emberi természetet eleinte a maga egyszerűbb és köznapibb alakjában mutatjuk be [...]; később viszont igazi ínyes finomvagdálékot készítünk belőle [...]. Ilyen módszerrel bizonyára ébren tudjuk majd tartani az olvasó szellemi étvágyát [...]. (FIELDING 1971, I, 13.)

A szerző mint vendéglátó, az olvasó mint a szöveget fogyasztó vendég és a kritikus mint rosszmájú parazita ekképp megjelenő párhuzama megelőlegezni látszik J. Hillis Miller közismert dekonstruktív alapokon nyugvó kritikaelméleti eszmefuttatásának⁹ néhány gondolatát. Miller gondolatmenetét a dekonstruktív kritikát többek között parazitaként emlegetett vélemények és főként magának a parazita szónak a jelentéstörténeti megközelítése indítja az etimológia irányába, aminek során eljut az étkezéshez mint a görög *parasitos* alapjelentését meghatározó kontextushoz,¹⁰ hiszen a parazita eredetileg meghívott vacsoravendég (*guest*) volt, aki egy másik alkalommal vendéglátóként (*host*) viszonyozhatta a korábbi szívességet. A parazita olyan vendég (*guest*), aki egyszerre képviseli az otthonba befogadott ismerőst és az idegent, a „kint”-ről jövőt, a betolakodót is. A vendég a vendéglátóval ül egy asztalnál, vele együtt étkezik, tehát a vendéglátó egyszerre szolgáltatja az étket, s maga is fogyasztja azt.¹¹ Valóban figyelemre méltó jelentéstörténeti érvelésének eredményeképp Miller felhívja a figyelmet, hogy a két szó (ti. a *guest* és a *host*) valójában egy tőre vezethető vissza,¹² tehát ugyanazon dolog

⁸ A kiváló szakácművészhez hasonlóan, aki fokozatosan szoktatja hozzá vendégeit az ingyenc fogásokhoz (vö. FIELDING 1971, I, 13).

⁹ HILLIS MILLER 1993. A Derrida lelkes követőjeként ismert Miller a nevezett cikk szóbeli változatát egy konferencián adta elő megvédendő a dekonstruktív kritikát az azt a szöveg egyértelmű jelentésén elősködő és azt szétdőlvő parazitához való hasonlításával szemben.

¹⁰ »Parasite« comes from the Greek, *parasitos*, etymologically: 'beside the grain', [...] »Parasite« was originally something positive, a fellow guest, someone sharing the food with you, there with you beside the grain.” (HILLIS MILLER 1993, 280.)

¹¹ Miller fejtegetésében a kulináris és élettani kontextusban egyszerre eszik (őt) és eszik ő maga is: „the host is both eater and eaten”. Példaként hozza fel az angol szófordulatot is: „He is eating me out of house and home”, azaz szó szerint: „kiesz a házamból”. Ezt a párhuzamot támasztja alá Miller szerint a *host* (a latin *hostia*, 'áldozat') szó keresztény vallási szertartásbeli vonatkozása is: az ostya, melyet áldozáskor vesz magához a hívő (HILLIS MILLER 1993, 280–281).

¹² Azaz az indoeurópai *ghos-tiből* származik mindkettő mint alakváltozat. Az eredeti tő jelentése: idegen, vendég és vendéglátó, azaz „olyan személy, akinek viszonyozni kell a vendéglátást”; angolul: „someone with whom one has reciprocal duties of hospitality” (HILLIS MILLER 1993, 281).

különböző helyzetekben megnyilvánuló aspektusaiként tekinthetők. A vendéglátó egy másik alkalommal vendég lesz, a vendég pedig értelemszerűen vendéglátó, tehát nem csupán elvesz a házigazdától valamit, hanem ad is. Illetve, amit egyszer elvenni látszik, azt másszor visszaadja. A jellegzetes, állandóan perspektívát váltó dekonstruktív logikát követve a szöveget fogyasztó kritikus hasonló módon ehhez a helyzethez nem pusztán elvesz a szövegből, hanem hozzá is ad: értelmezést, értékítéletet, értéket. Ugyanakkor a szöveg mint fogyasztandó táplálék maga is a fogyasztói – ha úgy tetszik, parazita – létmódban (is) van, hiszen elengedhetetlenül rá van utalva korábbi szövegekre, melyeket magáévá tesz, feldolgoz, hogy aztán előbb vagy utóbb egy másik szöveg táplálékául szolgáljon (vö. HILLIS MILLER 1993, 284).

A *Tom Jones* esetében több ponton is alkalmazható a fenti gondolatmenet. A szerző/narrátor/olvasató – számos elemző szerint túlhangsúlyozott – szerepe miatt emlékeztethet a Miller-tanulmányban írtakra. Fielding nem csupán a szellemi táplálékot kínáló vendéglátó, hanem egyben saját főztjét is eszi és reflektál annak elkészítési módjára – ezáltal egyszerre helyezkedik a szövegen kívül és belül, *ott-hon* van a szövegben, ugyanakkor idegenként is szemléli azt. Korábban egyedülálló narratív technikát követve sajátjában megkettőzi szerepét, s így lesz „az a tudat, mely az elmondott történetet formálja, és egyben a nevezett tudat tudatává is válik. Elbeszéli a történetet, ugyanakkor hallgatja is az elbeszélést”.¹³

Azt, hogy a kérdéses regény szövege más szövegekből táplálkozik, a szerző a források megjelölésével számos alkalommal kiemeli, sőt, az írás „recept”-jéből kihagyhatatlannak tartja a klasszikusokra mint ínycsiklandó számító összetevőkre való hivatkozást, a szöveg velük való fűszerezését, de ügyel arra is, hogy összességében a szellemi lakomában „[m]inden ízlésnek megfelelő dolgok” helyet kapjanak (FIELDING 1971, I, 138). A regény az olvasóközönség számára e korban mindenképp új íznek számít, s a már előzőleg többféle műformában alkotó Fielding sosem titkolt szándéka, hogy kortársai irodalmi ízlését és az olvasói értékítéletet ebben az új műfajban is az általa elfogadható mérce szerint alakítsa – ha kell, a különféle rendű-rangú összetevők megfelelő adagolásával. Ahogyan komolyabb hangvételű esszéiben is kifejti, az olvasás kizárólagos és mindenekfeletti célja a szellem táplálása, s az író dolga nem a pusztán szórakoztatás, hanem hogy a mosolyogtató dolgokat a komolyakkal vegyítse és velük együtt tálalja oly módon, hogy az kellően ínycsiklandó legyen, ezáltal kínálva a szellemnek teljes értékű táplálékot.¹⁴

¹³ „Fielding must be the first English writer to project onto this narrative process an image of himself as narrator. He defines himself as narrator and thus, in effect, duplicates himself. He becomes not only the shaping consciousness of the told story, but the consciousness of that consciousness. He tells the story and at the same time listens to the telling of the story.” (PRESTON 1991, 311–312.)

¹⁴ Vö. „Writers are not, I presume, to be considered as mere jack-puddings, whose business it is only to excite laughter: this, indeed, may sometimes be intermixed and served up with graver matters, in order to titillate the palate, and to recommend wholesome food to the mind” (FIELDING 1752).

Tractamentum: értekezés a regény legitimitásáról

A *Tom Jones* szövegében tematizált lakoma: trakta és az előadásmód társalgó (konverzációs) jellegéből következően párhuzamként Platón *Lakomájára* is asszociálhatunk, ahol – bár ott az íny tényleges csiklandozása is megtörténik – a szimpózium résztvevői beszélgetnek, csevegnek, érvelnek, s két falat között élnek a meggyőzés retorikai eszközeivel. A Fielding által nyújtott szellemi lakomában részt vevő olvasó természetesen nincs abban a helyzetben, hogy a(z olykor) vendéglátó(, olykor társvendég) kommentárjaira, moralizáló meglátásaira, vagy akár a cselekmény kialakításának okaira közvetlenül reagáljon, viszont abból a kritikai hozzáállásból és önálló gondolkodásból fakadóan, melyre a szerző maga biztatja lépten-nyomon, és amelynek módszeres elsajátításához útmutatóval is szolgál, fölismerheti a cselekmény fordulatainak és az ábrázolt jellemek értő értékelésén túlmutató kitapintható retorikai szándékot: a meggyőzését. Annak lehetséges meghatározására, hogy miről is kívánja Fielding a *Tom Jones*ban az olvasót meggyőzni, s milyen retorikai fogásokkal, a következőkben kívánok kísérletet tenni.

A kilencedik könyv bevezető fejezetének címe: „Kik jogosultak ilyen történeteket írni és kik nem?” (FIELDING 1971, I, 471),¹⁵ s a fejezetben taglaltakra már az előző tematikus részben is kitértem: a szerző, úgy is, mint felelős írástudó, megállapítja a jó történet és történetírás¹⁶ receptjét. A felsorolt hozzávalók között igen kitüntetett helyen megtalálható az esszé mint nem-fikciós műfaj is, melynek a szerző kiváló művelője a komoly és a satirikus-ironikus változatban egyaránt. A címben található „jogosultság”, az értekezés alapvetően meggyőző és bizonyító funkcióval bíró jellege, valamint a fejezetnek az olvasói *ítélő* képességre vonatkozó eszmefuttatásai mentén a jog (szabály)alkotás szóhasználat és retorikai eszközei ismerhetők föl. Az esszé mint műfaj jelenléte áthatja a *Tom Jones* mind a tizennyolc könyvét: minden könyv bevezető fejezete értekezésként funkcionál, s olykor a cselekményt is megszakító hosszabb-rövidebb egységként is fölbukkan. A szó etimológiája érdekes, a már említett jogi procedúrához asszociálható adalékkal szolgál: a latin változat, az *exagium*¹⁷ jelentése próba, teszt, mely során bizonyí-

¹⁵ Angolul: „Of those who lawfully may, and of those who may not, write such histories as this” (FIELDING 1999, 337).

¹⁶ A fejezet bevezetője fontos adalékot tartalmaz Fieldingnek a korabeli elbeszélő jellegű szövegfajtákat érintő osztályozására vonatkozóan. Eszerint az általa művelt elbeszélői műfaj meghatározása a „regényes történet”-tel (*romance*) szemben „történet” (*history*) azon az alapon, ahogy állítja: „minden egyes szereplőmmel kapcsolatban hivatkozom forrásra, mégpedig nagytekintélyű forrásra: a természet Doomsday-kódexére” (FIELDING 1971, I, 473) nem azt állítja tehát, hogy azért illeti meg az ő munkája a „történet” nevet, mert megtörtént eseményeket beszél el, hanem mert a legelső fejezetben átnyújtott étlaphoz híven az emberi természetet valóban a világban föllelhető és megfigyelhető emberfajták alapján ábrázolta.

¹⁷ Az olasz *saggio*, a spanyol *ensayo* és a francia *essai* is használatos ebben az értelemben; lásd ROUTH 1907–1921.

tást nyer, hogy valami megfelelően működik, tehát jogosult arra, hogy elismerjék. A szóban forgó írott műfaj célja tekinthető úgy, mint az igazolás, bizonyítás aktuális verbális formában közvetíteni:

A mi írásunkat az különbözteti meg azoktól a regényes történetektől, amelyekben csak úgy hemzsegnek a csodabogarak, beteg agyvelők e természetellenes szüleményei, hogy igazak. Nemhiába vélekedett egy kiváló kritikus úgy, hogy az efféle elmeficamok egyedül a cukrászművészetben vannak helyén. Azt is szeretnénk azonban elkerülni, hogy ez a regény az olyan elbeszélésekhez hasonlítson, amelyekről egy ünnepelet költőnk úgy vélte, hogy a serfőzők gazdagítására vannak szánva, mivel mindig egy-egy korsó sör kíséretében kénytelen őket olvasni az ember. (FIELDING 1971, I, 125.)

Az esszéstílus meghatározó, a tudományos vagy éppenséggel áltudományos okfejtés és a fesztelen csevegés között ingázó jegyei a *Tom Jones*ban is föllelhető jellemábrázoláskor és Fieldingnek az egyes epizódokhoz fűzött kommentárjaiban is. Az igazolás aktusának a regény szövegében közvetve és közvetlenül az esszé formájában való jelenléte mellett a szerző fáradságot nem kímélve igazolja a maga és író társai számára a saját műve és a klasszikus irodalom képviselői közötti kapcsolatot, sőt az egyenes ági származást. Ennek egyik eszköze az a meghatározás is, mellyel a saját munkáját illeti: „komikus-epikus-próza munka” (comic epic poem in prose). E műfaji egyveleg mindhárom alkotóelemére erőteljesen támaszkodik azon cél érdekében, hogy az újak számító, általa *history*ként, azaz történetként definiált kifejezési forma, a regény jogát kivívja arra, hogy helyet kaphasson az elismert irodalmi műfajok sorában.

Mint ismeretes, a regény történetének ebben a szakaszában ez korántsem hálás és könnyű feladat. Nem véletlenül fakad ki az első könyv második fejezetének végén a cselekményszöveési technikáját ért bírálatok kapcsán a kor fanyalgó kritikussai ellen. Kijelenti, hogy valahányszor jónak látja, kitérőkkel – digresszióval – fog élni, még ha azzal meg is töri a cselekményvezetést: „Ezt én jobban meg tudom ítélni, mint holmi nyavalyás kritikusok, és itt azt kell kívánnom, bár törődnének a maguk bajával, és ne ütnék bele az orrukat olyan dolgokba és olyan művekbe, amelyhez semmi közük (FIELDING 1971, I, 15–16).

A regény és az eposz műfaji megkülönböztető jegyeit vizsgáló tanulmányában Bahtyin a regényt még mindig változó irodalmi formának nevezi (BAHTYIN 1997). Bizton állítható, hogy a műfaj képlekeny állaga a keletkezés fázisában még erőteljesebb – követendő szabályok nincsenek, ahogy a már megszilárdult, követhető, utánozható formává rögzült műfajok esetében. Fielding maga is tudatában van annak, hogy új irodalmi tartomány megalapítója, melynek törvényeit tetszése szerint szabhatja meg. Ugyanakkor szembetűnő az az erőfeszítés, amellyel a tory kritikusi tábor fintorgó elméncseit¹⁸ – akik szerint az új (*novel*) forma pusztán ké-

¹⁸ Jonathan Swift, Alexander Pope, John Gay. A Scriblerus Club tagjai.

részéletű, alsóbb rendű terméke a Grub Street pénzért író, bárdolatlan bértollnokainak – a *Tom Jones* lapjain keresztül is meggyőzni igyekszik a regény műfaji jogairól.

Visszatérve a *comic epic poem in prose*, vagy a másutt használt *heroic historical prosaic poem* meghatározásokra, melyeket a *Tom Jones*ra mint meglehetősen heterogén, mégis egységes szövegegészre alkalmaz, mindkettőben megtalálható az eposz, mint a regénynél – legalábbis a kritikusok szerint – magasabb rendű és mérvadó elbeszélő forma. A *Tom Jones* (és a *Joseph Andrewes* is) magához vesz az eposzi cselekmény jellemző jegyeiből, s él az Arisztotelész által is nagyra tartott meglepő fordulatok eszközével, bár ennek következtében a cselekmény olykor követhetetlen kígyómozgást végez, s az eposzi minőségnek való megfelelés érdekében törekszik a teljes társadalom átfogó panorámájának bemutatására.

A fieldingi *tracta* kihagyhatatlan eleme, a cselekmény rendezőelve mögött föllelhető igazolási szándék – röviden: a legitim születés – bizonyítása a hős, Tom Jones esetében is alapkérdés, hisz először talált fattyúként mutatja be, s ebből a meglehetősen előnytelen társadalmi pozícióból emelkedik az Allworthy-birtok törvényes örökösévé, születése jogán. Az esszé és kommentár jellegű betétek nyelvi megformálásában lépten-nyomon előbukkanó jogi szóhasználat mellett a cselekmény bővelkedik olyan epizódokban, melyekben valamely szereplő felett törvényt ülnek. Tulajdonképpen nehéz köztük olyat találni – a békebírói jogkörrel felhatalmazott, ezáltal a törvény végrehajtásának jogával rendelkező Allworthy kivételével –, aki nem esik át jogi procedúrán a történet során, melyben ártatlansága, bűnössége vagy valamihez való joga tanúvallomások, vád- és védőbeszéd során bebizonyosodik.

A szöveg bizonyítási funkciójának hipotézisét igazolhatja egy másik, a cselekmény epizódjainak elrendezése mögött húzódó logika. A Sophie Western és Jones közti szerelmi bonyodalom és a világuk társadalmában vezetői szerepet betöltő idősebb generációval (*senex iratus*szal; vö. FRYE 1998, 154) való szembenállásuk, valamint a *senex* által vezetett társadalom feléjük mutatott reakcióiban a komédia *dianoia*jának a törvénykezéssel párhuzamot mutató retorikai elemeit ismerhetjük föl. Kiinduló helyzetként a *pistis* ('vélemény', 'igazolásra, bizonyításra váró feltételezés') fázisa körvonalazódik:¹⁹ Jones nem legitim tagja a közösségnek, s alkalmasint törvénytörő tettei miatt Fielding védőbeszédei ellenére egyre inkább kívül kerül az akár komikus társadalomnak is nevezhető körön. Ami igazolásra várhat

¹⁹ A komédiában kifejezett gondolati tartalomnak (*dianoia*) a véleménytől (*pistis*) a bizonyítás, biztos tudás (*gnosis*) felé való mozgásával és az egyes fázisoknak a jogi retorikával mutatott párhuzamát a *Tractatus Coislinianus* foglalja össze. Vö. „The substance of comedy consists of (1) plot, (2) *ethos*, (3) *dianoia*, (4) diction, (5) melody, (6) spectacle. [...] The parts of *dianoia* are two: (A) opinion and (B) proof. [Proofs (or 'persuasions') are of] five [sorts]: (1) oaths, (2) compacts, (3) testimonies, (4) tortures ['tests' or 'ordeals'], (5) laws” (COOPER 1922, 226).

ezen a ponton, az csupán alapvető emberi jósága, hisz származását tekintve a kép az utolsó pillanatokig homályos marad.

A főszereplő természetbeli jóságát bizonyítandó a cselekmény (hamis) eskük, tanúságtételek, megállapodások (szerződéses), kínzás (testi megpróbáltatás) és a törvénykezés eseményei mentén halad, hogy a végkifejletben aztán eljusson a *gnosis* ('tudás', 'bizonyítás') fázisába. Tom Jones hivatalos születési jogainak tanúsításával egy időben explicit és implicit módon, számos eszközt bevetve, Fielding nem tesz mást, mint kiállítja a regény hivatalos születési bizonyítványát – a hőshöz hasonlóan igen előkelő felmenőkkel. Ezáltal a kritikai szempontból akkor még békának számító regényműfajt próbálja ingyenc fogásként tálalni – vonakodó olvasó esetén pedig lenyeletni vele.

Bibliográfia

- Mihail BAHTYIN (1997), *Az eposz és a regény*, ford. HETESI István, in THOMKA Beáta (szerk.), *Az irodalom elméletei*, III, Pécs, Jelenkor, 27–68.
- Lane COOPER (1922), *An Aristotelian Theory of Comedy*, with an adaptation of the *Poetics*, and a Translation of the *Tractatus Coislinianus*, New York, Harcourt, Brace and Company.
- Henry FIELDING (1752), The Utmost Scope And End Of Reading Is Amusement Only, *The Covent-Garden Journal*, n° 10. <http://www.readbookonline.net/readOnline/42473/>
- Henry FIELDING (1971), *Tom Jones*, I–II, ford. JULOW Viktor, Bukarest, Kriterion.
- Henry FIELDING (1999), *The History of Tom Jones. A Foundling*, Ware, Wordsworth Editions Ltd.
- Northrop FRYE (1998), *A kritika anatómiája*, Budapest, Helikon.
- J. HILLIS MILLER [1988] (1993), *The critic as host*, in David LODGE (ed.), *Modern Criticism and Theory*, London, Longman, 278–285.
- John PRESTON (1991), *Fielding and Smollett*, in Boris FORD (ed.), *The New Pelican Guide to English Literature*, vol. 4., *From Dryden to Johnson*, London, Penguin Books, 311–312.
- Ivor Armstrong RICHARDS [1936] (1950), *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford, Oxford University Press.
- Harold V. ROUTH (1907–1921), *Origins of the essay*, in A. W. WARD–A. R. WALLER (eds.), *The Cambridge History of English and American Literature in 18 Volumes*, IV, *Prose and Poetry: Sir Thomas North to Michael Drayton*, <http://www.bartleby.com/214/1617.html>
- Ian WATT (1957), *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Berkeley, University of California Press.

OROSZ MAGDOLNA

Kép – írás – művészet: esztétikai diskurzus a német korai romantikus regényben

Közvetítés és közvetítettség a korai romantikus esztétikában

A német korai romantika esztétikai fejtegetéseiben a nyelvi, illetve jelszerű közvetítés problematikája mint a (művészi) kifejezés előfeltétele, valamint az észlelés, a kifejezés és a kommunikáció különböző területeinek összekapcsolása kivételes jelentőséggel bír. Mindkét aspektust igen intenzíven és összetett módon tárgyalják: a korai romantika fő képviselőinek szintézisre törekvő érvelése arra irányul, hogy egybefoglalják mindazon intra- és intermediális jelenségeket, melyek ezek újfajta megközelítését jelentik, s ezáltal a modern írás és művészi alkotás olyan változatait hozzák létre vagy készítik elő, melyek jelenléte, alakulása azóta is nagymértékben meghatározta az irodalmi, illetve művészi alkotásról folytatott gondolkodást.

Nyelv, művészi kifejezés és közvetítés

A korai romantika egyik lényeges meglátása, hogy a jelszerű nyelvi jel mediális közvetítettsége kiküszöbölhetetlen. Ez a felismerés különféle reakciókat vált ki: az összeegyeztethetetlen, ellentétes pólusok között egyensúlyozó romantikus irónia, valamint a romantikus „progresszív egyetemes poézis” gondolata, amely „a leginkább képes arra, hogy az ábrázolt és az ábrázoló között, [...] a poétai reflexió szárnyain középtűt lebegjen” (SCHLEGEL 1980, 281), Friedrich Schlegel kompromisszumos megoldása, amely éppen a mediális közvetítettségben és ennek tudatosításában is látja az újfajta poézis erényét.

A megismerés és kifejezhetőség dilemmájának megoldásaként Novalis szintén kísérletet tesz arra, hogy áthidalja a reprezentáció és közvetítés „szakadékát”, amikor nemcsak a racionális fogalmi ábrázolás, hanem a tárgy intuitív megragadásának lehetőségét, s e kettő egyesítését is felvázolja:

Ha a gondolatokat nem tudjátok közvetetten (és véletlenül) érzékelhetővé tenni, akkor hát fordítva, tegyétek a külső dolgokat közvetlenül (és önkényesen) érzékelhetővé – ami éppenséggel azt jelenti, hogy ha a gondolatokat nem tudjátok külső dolgokká tenni, akkor a külső dolgokat változtassátok gondolatokká. Amennyiben nem vagytok képesek egy gondolatot önálló, rólatok le-

váló – s ezzel egyszerre idegenné váló –, azaz külsőként megjelenő lélekké ten-
ni, járjak el hát fordítva, a külső dolgokkal így – és őket változtassátok át
gondolatokká.

A két pólus közötti átjárásokra, bár főként a külső belsővé tételére összpontosító
eljárás Novalis értelmezésében sajátos módszert alapoz meg: „Mindkét művel
idealista. Aki mindkettőt teljes mértékben birtokolja, az a *mágikus idealista*. A két
operáció tökéletességének nem szabadna a másiktól függenie” (NS, III, 301).¹ Az
így értelmezett mágikus idealizmussal olyan eljárás tételveződik, amely a racioná-
lis, illetve az intuitív érzékelést és megismerést kölcsönösen egymásra vonatkoz-
tatva össze is kapcsolja, valamint egyidejű ellentétüket és egységüket, ambivalens
egyensúlyukat vázolja fel: „[az ismeret] közvetlen lenne, de egyben a közvetítet-
etlen által volna közvetíthető” (NS II, 551). Ennek eredményeként végső soron
egy nem jelszerű jel, illetve nyelv jönne létre: „Egyszerre közvetíthető és közve-
títhetetlen [...] a dolgok antitetikus szintetikus ismeretére és tapasztalatára
tennék szert” (NS II, 551).

A korai romantika nyelvről alkotott nézetei is gyakorta hasonló megfontoláso-
kat tartalmaznak, amennyiben különösen hangsúlyozzák a (nyelvi) jelek közve-
títettségét, illetve e közvetítettség megszüntethetőségének vágyát. Wackenroder
számára például a természet és a művészet a nyelv két „csodás” változatát jelenti,
amelyek – a köznapi nyelvvel éles ellentétben – éppenséggel mitikus-isteni intuitív
jellegüknél fogva képesek a nyelvi kifejezés közvetítettségének felszámolására:

A *művészet* egy teljesen másfajta nyelv, mint a természet; de hasonló, titkos és
sötét útjain ez is csodálatos erővel képes hatni az emberi szívre. Képekben szól
hozzánk, tehát hieroglifákat vesz igénybe, melynek betűit szokott formáik alap-
ján ismerjük fel és értjük meg. De olyan csodálatra méltó és lenyűgöző módon
olvasztja egybe e látható alakokkal a szellemit, a nem érzéki, hogy egész lé-
nyünket és mindent, ami csak bennünket alkot, alapjaiban rázza fel és hatja át.²

A nyelv titokzatos-misztikus mivolta a korai romantika által a korábbi hagyomá-
nyokhoz képest újraértelmezett „hieroglifaírás” kifejezésben összpontosul. A „hie-
roglifa” e felfogás alapján a maga képszerűségével alkalmas a jelszerű közvetítet-
ség kiküszöbölésére, hiszen általa másként elérhetetlen bepillantást kaphatunk a
világ és az ember rejtett lényegébe, ily módon „[e]z a fogalom természetben rejlő
titokzatoságnak, a művészetek szimbiózisát és egységét propagáló, panteisztikus
vonásokkal felruházott művészeti elv körülírásának szinonimájává válik” (DENCKER
2010, 508 sk). A természet rejtelmes nyelve és annak a lehetősége, hogy a művé-
szet által mégis megérthessük, Ludwig Tieck *Franz Sternbalds Wanderungen* (Franz

¹ Az „idealista” megjelölést kiegészítő „mágikus” jelző tulajdonképpen Novalisnak mind
Kant, mind Fichte filozófiájától való eltávolodását jelzi.

² WACKENRODER 2002, 94. A nyelv Wackenroder-féle értelmezéséről vö. TODOROV 1977, 227 sk.,
a két csodálatos nyelv és különösen a művészet kérdéséről vö. KEMPER 1993, 182 skk.

Sternbald vándorlásai) című korai művészregényéből is kiolvasható. Első lépésben – nem véletlenül a wackenroderi szöveg intertextuális visszhangjaként – a természet titkos, kevesek számára feltáruló nyelve „szólal meg”:

Ímígyen a hatalmas teremtő titokban és gyermekien mutatkozott meg gyenge érzéseinknek a természetten keresztül, nem ő maga szól hozzánk, mert mi túl gyengék vagyunk ahhoz, hogy megértsük őt; de magához int minket, és minden módjában, minden kőben titkos jel rejtőzik, melyet sohasem lehet teljesen leírni, sohasem lehet egészen kiismerni, de amelyet mindig észlelni vélünk. (FSW, 252.)

Tieck Sternbaldja egyúttal – Wackenroderhez hasonlóan – a művészt tekinti a természetben rejlő isteni-misztikus „üzenet” közvetítőjének, aki „a varázslatos sugarokat a művészet kristályán keresztül tükrözi a többi embernek” (FSW, 253), és a hieroglifa fogalmában kapcsolja össze a természetet, a művészetet és a vallást:

A hieroglifa, amely a legmagasságosabbat, Istent jelöli, tevékenyen nyilvánul meg, azon munkálkodva, hogy feloldja és kimondja önmagát, érzem a lendületet, ahogyan a rejtvény a mozgásban elillan – és érzem ember mivoltomat. – A legmagasabb művészet csak önmagát képes magyarázni, olyan dal az, amelynek tartalma csak önmaga lehet. (FSW, 250.)

E kijelentés is a medialitás kérdését fogalmazza meg, és többértelműen, a művészet önmagára vonatkoztatottságában, valamint az isteni referencia lehetőségében oldja fel. Ez az isteni vonatkoztatás tette lehetővé, hogy a későbbiekben a vallásos irányultságú (német) romantikus festészet meghatározó alakjai (Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich, vagy a nazarénus „iskola”) is hasonló nézeteket valljanak,³ bár ez a későbbi recepció „a világpolgári és toleráns művészeti eszmény lerövidítése és átértelmezése [...] ama újkatolikus és egyúttal újnómet művészi irányulás javára, amelyet Goethe, Meyer és Fiorillo is kénytelen volt kritizálni” (VIETTA 1997, 188) – az eltérések ellenére a költészet és a festészet intermedialis átjárhatósága tekintetében mindamellett lehetséges kapcsolódási pontokat találni Wackenroder (és Tieck) nézetei és a későbbi romantikus festészet között (vö. MATTER-BOERNER 2007, 209 sk.).

Ama „nagy hieroglifaírásban” (NS I, 79),⁴ amely Novalisnak *A szaiszi tanítványok* című regénye első mondatában is felbukkan, szintén a jelölt és jelölő ősi egysége

³ Berghahn is kiemeli ezt a tényt, amikor azt feltételezi, hogy „itt Runge, Friedrich és a nazarénusok egész világa előlegeződik meg”, vö. BERGHAHN 2009, 189. Paulin szintén utal Runge lelkesedésére Sternbaldal kapcsolatban (vö. PAULIN 1986, 91).

⁴ A hieroglifa gondolata tulajdonképpen nem új (például már Hamann-nál, Kantnál, de Schiller-nél is megtalálható (vö. erről KEMPER 1993, 187 skk.)), a korai romantikában azonban különleges jelentőségre tesz szert, így beszél róla Friedrich Schlegel is a *Levél a regényről* című szövegben, de felbukkan Clemens Brentano *Godwi* című regényében, valamint a későbbi romantikusoknál, például E. T. A. Hoffmann-nál is.

koncentrálódik. Ezáltal a mediális közvetítéstől mentes nyelv tételeződik, hiszen „az első művészet hieroglifatan” (NS II, 571), és Novalis másutt azt is hangsúlyozza, az elvesztett egység hiányát kiemelve: „Hajdanán minden szellemi jelenés volt. Most semmit sem látunk, csak holt ismétlést, amelyet nem értünk. A hieroglifa jelentése hiányzik. Jobb idők gyümölcséből élünk” (NS II, 545). A művész mint mágikus idealista ugyanakkor hozzájárulhat az elvesztett egység újraéledéséhez, ezzel egyúttal a jelszerű, nyelvi közvetítettség feloldásához is.⁵ Novalis igen sokoldalúan foglalkozik a nyelv kérdéseivel, s igen elmélyült elméleti reflexiót tanúsít, melynek egyik centrális fogalma az ily módon értelmezett „hieroglifa” – az erről folytatott elmélkedésekkel Novalis „az idealizmus reflexiós filozófiájának magaslatán áll, amelyet részben meg is halad” (KEINER 2003, 117).

Nemcsak a nyelv és a nyelvi közvetítés kap erős hangsúlyt, hanem a verbális nyelv és más jelrendszerek közötti kapcsolatok lehetősége, sőt szükségessége is:

Akkor jó el az aranykor, amikor minden szó – *szóalakzat* – mítosszá válik, és minden alakzat – nyelvi alakzat – hieroglifa lesz, amikor megtanuljuk – kimondani és leírni az alakzatokat – plasztikussá és zeneivé tenni a szavakat.

Mindkét művészet összetartozik, szétválaszthatatlanul összefonódtak, és egyszerre válnak tökéletessé. (NS III, 123 sk.)

Ez a töredék az észlelés és kifejezés különböző típusainak, átmeneteinek és kapcsolatainak a problémáját is felveti, ami egyúttal átvezet a közvetítettségről folytatott romantikus eszmefuttatások másik, az előzőtől elválaszthatatlan aspektusához, a különböző művészeti ágak közötti mediális átjárásokhoz.

(Inter)mediális közvetítések: írás, kép, hang

A korai romantikus esztétika az észlelés, kifejezés és kommunikáció mediális és intermediális közvetítettségének kérdésfeltevésével a „tökéletes közlés” lehetőségeit járja körül, amint azt Friedrich Schlegel foglalja össze a „progresszív egyetemes poézis” gondolatában:

E költészet szándéka és feladata poézist és prózát, zsenialitást és kritikát, műköltészetet és természeti költészetet hol összevegyíteni, hol egyévolvasztani, a költészetet elevenné és társassá, az életet és a társadalmat költőivé tenni, a szellemességet poétizálni, a művészet formáit a műveltség legkülönfélébb témáival megtölteni-telíteni, és a humor rezdüléseivel átlelkesíteni. (SCHLEGEL 1980a, 280 sk.)

⁵ A hieroglifa értelmezéséről, amely Novalisnál nem kizárólag nyelvfilozófiai jellegű, hanem „politológiaiag is megragadható”, vö. SCHULTZ 2000, 75.

Az egység azonban sohasem érhető el, a heterogén területek különbözősége csak utópikus egységben oldódhat fel, hiszen az így értelmezett „egyetemes poézis” nemcsak mindent átfogó, hanem „progresszív” is, vagyis egy soha véget nem érő folyamat eredményeként tételződik.⁶ Novalis szintén többször is foglalkozik a különféle kifejezési formák és művészeti ágak kapcsolatával, hiszen már a hieroglifa kérdésének is van intermediális vonatkozása, és e tekintetben szintén a közvetítést emeli ki, bár egyúttal a poézisnak, azaz a verbálisnak ad elsőbbséget, amikor kijelenti: „[a] szigorúbb értelemben vett poézis már-már a képző és hangzó művészetek közötti közvetítő művészetnek látszik” (NS III, 297).

Mindebben a korai romantika egyetemességre törekvése mutatkozik meg, amely az észlelés és a tudás Goethe-kori átalakulására és válságára adott válaszként is felfogható: a medialitás és az intermedialitás hangsúlyozásával a német romantika tulajdonképpen egyúttal választ ad arra az „elsőrangú médiaválságra, [...] amely az újonnan kialakult tudományos és művészeti médiumokban tör felszínre, miközben ezek használatát az alakítás és megismerés aktusában messzeemenően befolyásolja és átstrukturálja” (NEUMANN-OESTERLE 1999, 9). Ennek megfelelően a romantikus esztétika nagy figyelemmel fordul a nyelv (szó, írás) és a kép közötti kapcsolatok felé, összeköti egymással az észlelés módozatait és a vonatkozó művészeti ágakat, hogy ezáltal reagáljon erre a „speciális [...], a nyelv szemiotikájára irányuló válságra, ami betű, hangzás és kép nyelven belüli játékában nyilvánul meg [...], az irodalom, a zene és a képzőművészet specifikus jelei között” (NEUMANN-OESTERLE 1999, 12). Ebben az értelemben keresi Novalis is a zene, a költészet és a festészet közötti megfeleléseket, miközben a képszerűsége különösen nagy hangsúlyt fektet:

A zenész önmagából meríti művészetének lényegét – az utánzás legcsekélyebb gyanúja sem érheti tehát. A festőnek, úgy tűnik, a látható természet mindenütt előre dolgozik – ez a festészet elérhetetlen mintája – de a festő művészete tulajdonképpen ugyanannyira független, ugyanannyira a priori módon keletkezett, mint a zenész művészete. Csakhogy a festő egy végtelenül nehezebb *jelnyelvet* használ, mint a zenész – a festő tulajdonképpen a szemével fest. – A művészete abban áll, hogy szabályos és szép legyen. A látás itt nagyon is aktív – alkotótevékenység. (NS II, 574.)

A művészeti ágak láthatóan mint jelrendszerek jelennek meg, melyek a maguk sajátos módján élnek a jelszerű közvetítéssel. A képesség kérdése egyrészt a nyelv és a nyelv retorikusságának és metaforikusságának problémája keretében általános

⁶ Friedrich Schlegel és Novalis a közvetítettség meghaladásáról szóló elgondolásaik utópikus jellege tekintetében azonban különböznek Wackenrodertől: „Olyan univerzális utópikus feladat, mint amelyet Friedrich Schlegel és Novalis a művészetnek tulajdonít, [Wackenroder-nél] sohasem merül fel” (NEUMANN 1991, 173). Neumann szerint az sem feltételezhető, hogy Wackenroder közvetlenül hatott volna Novalisra (*uo.*).

formában mint a „költői képre”⁷ irányuló kérdés kap új hangsúlyokat a romantikus esztétikában. A képesség jelensége másrészt a ’kép’ mint „objektívált vizualitás” formájában, azaz mint festmény jelenik meg és válik intenzív esztétikai fejtegetések tárgyává: részben általános romantikus esztétikai pozíciók kifejtésében játszik szerepet, amennyiben az ilyen módon szemlélt kép romantikus művészetként értelmezhető, illetve e művészet alapvetései demonstrálhatók rajta, részben pedig a korai romantikában népszerű úgynevezett „képleírás” tárgyaként funkcionál. Ez utóbbi a képesség/vizualitás jelenségének a nyelv szóbeliségébe való átfordíthatóságát különösen élesen világítja meg, s egyúttal a nyelv általános „képiségre” is új fényt vet, hiszen a verbális és a vizuális jelek viszonyának kérdése a romantikus képleírásokban sajátos kifejezőmódot talál, mert a „szöveg, amelyben a nyelvi rendszer kódoltsága következtében különálló jelölők és jelöltek adóttak”, valamint a kép mint „nem különálló jelparaméterek folytonossága” (TITZMANN 1990, 378)⁸ között feszülő opozíció sajátos feszültséget generál, a képleírásokban ugyanis „egy kijelentéshalmaz, azaz egy (artikulált vagy nem artikulált) fakultatív szöveg rendelődik hozzá tentatív módon a képhez” (TITZMANN 1990, 379), aminek célja a kép értelmezése lenne.

A művészeti ágak egyesítésére törekvés az August Wilhelm Schlegel neve alatt megjelent *A festmények*⁹ című szöveget is áthatja, amely egy – akkoriban „divatos” – drezdai képtárlátogatás résztvevőinek jól elkülöníthető „szólamából” kibontakozó fiktív párbeszéd formájában kíván bemutatni ismert festőktől származó műveket, s e beszélgetés során a képeket magukat, illetve az ábrázolás bizonyos elveit is kritikus értékítélettel illeti, és feltételezi a képzőművészet és a költészet kölcsönös meghatározottságát és intermedialis kapcsolatát is:

Sokat foglalkoztatott engem a képzőművészetek viszonya a költészethez. Ezek ötleteket kölcsönöznek tőle, hogy felülemelkedhessenek a mindennapok valóságán, s ezzel szemben a csapongó képzelet fennhatósága alá rendelnek bizonyos jelenségeket. Kölcsönös befolyásolás nélkül hétköznapivá és szolgálivá válnának, a költészet pedig testetlen fantommá változna. (SCHLEGEL 1989, 510.)

⁷ A de Man által a romantikus képre jellemzőnek tartott tulajdonságot, hogy éppen a tárgyra való vonatkozás elvárt transzparenciáját teszi kérdésessé, e romantikus eszmefuttatások egyik eredményének tekinthetjük: „Azok sem értelmezték helyesen e kísérleteket, akik utánuk jöttek, hiszen az irodalomtörténet általában »kezdetelesnek«, »naturalisztikusnak« vagy akár panteisztikusnak bélyegezte az első olyan modern írókat, akik a költészet nyelvében kétségbe vonták az érzéki tárgy ontológiai prioritását.” (DE MAN 2002, 137. [A fordítást kissé módosítottam, O. M.])

⁸ A kép és szöveg intermedialis viszonyáról vö. még EICHER 1994, 11–28.

⁹ August Wilhelm Schlegel valójában Caroline Schlegellel közösen fogalmazta meg a szövegét, mintegy példát mutatva ezáltal is a korai romantikus felfogásnak igencsak megfelelő közös alkotásra, a Friedrich Schlegel megfogalmazta „együtt-filozofálás” és az „együtt-költés” mintáját követve (vö. SCHLEGEL–SCHLEGEL 1980, 285).

A kölcsönös befolyás a két terület közötti fordítást és fordíthatóságot is feltételezi: „Nos, [a költészetnek] mindig is a képzőművészetek vezetőjének kell lennie, amelyeknek viszont tolmácsként kell azt szolgálniuk” (SCHLEGEL 1989, 510), s ebben a különböző művészeti ágak és tudományok egyesítését megfogalmazó korai romantikus posztulátumnak újbóli, a festészetre alkalmazott megfogalmazását láthatjuk.

Kép és képleírás

A Goethe-kor különböző diskurzusai ily módon középpontba állítják a vizuális észlelés, a látás mint alkotótevékenység, a pillantás, a tekintet, valamint a létrehozott kép és a képszerűség kérdéseit, mégpedig nemcsak a romantikusok teszik ezt, hanem többek között Goethe is optikai nézeteivel, szintánával vagy éppen a maga képleírásaival,¹⁰ láttatva ezzel a weimari klasszika erőteljes vizuális koncentráltságát, ugyanakkor ennek klasszicista irányultságát is (vö. PFOTENHAUER 2004, 148).

A „képleírás” jelensége (sőt inkább műfaja), azaz úgynevezett ekphrasis „a kép közvetlenségét a kódok által megvalósuló közvetítéssel” állítja szembe, mégpedig egy „megragadható, valós jelentett kívánalmától vezetve, ami a jelet átlátszóvá tenné” (KRIEGER 1995, 44), ami azért lenne lehetséges, mert e felfogásban a kép az „enargeia”, a szemléletesség, a közvetlenség, a szemünk elé állítás elvén nyugszik. Gottfried Boehm ennek jegyében az ekphrasis két alapvető fajtáját különbözteti meg, ami nagyjából megfelel az általános képiség és a konkrét értelemben vett képek közötti, fentebbi különbségtetésnek. Az ekphrasist egyfelől „konkrét műre való vonatkozás” nélkül, egy „közös hagyomány” részeként, azaz fiktív képleírásként definiálja, „ami a regényekben vagy a novellákban ábrázoló eszköz lehet”, másrészt „műre vonatkozó ekphrasisként” fogja fel, miközben azt az általános tulajdonságát is nyomatékosan kiemeli, mely szerint „a képet mint vizuálisan jelen levőt a rá jellemző ikonikus különbözőség felől fogjuk fel, és ezt nyelvi hatás-kontrasztként utánozzuk” (BOEHM 1998, 32). A kép és a (verbális) nyelv közötti viszony feszültsége a „képleírások” különböző variánsaiban nyilvánul meg, ami magyarázatul szolgálhat arra, miért foglalkoznak a (korai) romantikusok olyan intenzíven a „képekkel”, illetve a képek hasznosításával elméleti megfontolásaik és irodalmi (textuális) gyakorlatuk számára, s ez megvilágítja a művészi kifejezés medialitására irányuló romantikus reflexió részleteit is.

Wackenroder festményleírásai

A képzőművészettel való foglalkozás részben a winckelmanni hagyományt követi mind a „klasszikus”, mind a „romantikus” álláspont kialakulásában, és ahhoz képest határozza meg esetleges ellenpozícióját is: így Goethe képzőművészeti ta-

¹⁰ Goethe képleírásairól, ezek eljárásairól és változásairól vö. OSTERKAMP 1991.

nulmányaiban alapvetően „klasszikus” nézetet képvisel, még ha néhol módosít is rajta, hiszen nála az antik mellett a „német” művészet is méltatásra talál. Goethe egyúttal ragaszkodik a műalkotások „klasszikus” elvek szerinti leírásához, megítéléséhez, és kritikával illeti a romantikus felfogást (vö. OSTERKAMP 1991, 7 és 295 sk.), bár a korai romantikus időszak és saját „klasszikus” korszaka után valamelyest nyitottabbá válik a régi német művészet iránt is, megtartva ugyanakkor ennek a romantikus esztétika szellemében való értelmezésével szembeni fenntartásait (vö. PFOTENHAUER 2004, 180 sk.). A képekkel való romantikus foglalkozás viszont a winckelmanni gyökerekhez képest önmagát egyúttal ellenpozícióként határozza meg, amennyiben – a romantikus esztétika értelmében – a szobrászat primátusával szemben a festészetet, az antik művészettel szemben pedig az „újabb” művészetet, s egyúttal a régi (középkori, kora újkori) német művészetet is fel- és átértékeli, mintegy „ama érdeklődés előképeként, amelyet az »ónémet festmények« majd 1803 után keltének” (KREUTZIGER-HERR 2003, 62). A festmény-leírás így különféle esztétikai felfogások ábrázolásaként funkcionál, egyúttal pedig megkísérli az újonnan konstruált romantikus „hagyományba” besorolandó műalkotásokat a maga médiumokon átívelő, illetve médiumokat egyesítő leírásával „képszerűen” ábrázolni, miközben e leírások néhány narratív technikájára is felhívja a figyelmet.

Wackenrodernek az *Egy művészetrajongó szerzetes vallomásai* című könyve, melyet e hangsúlyváltás első bizonyítékai között tartanak számon,¹¹ fiktív keretben különféle eszmefuttatásokat tartalmaz a romantikus művészetről. A különféle és műfajilag is heterogén szövegegységeket általában erős „optikai kódolás”, egyfajta stilisztikai-retorikus „képszerűség” jellemzi, amelynek révén ezek a szövegek (-részek) nagy általánosságban eleget tesznek a szemünk elé állítás kívánalmának. Wackenroder szerzetese saját ábrázolásait „emlékeként” állítja be, amikor kijelenti, hogy „belső indíttatásból vettem papírra az emlékeimet” (SWB 3, 53). Ezzel sajátos kommunikációs helyzetet teremt meg, hiszen a megemlített és leírt képek nem szemlélhetők közvetlenül, hanem kizárólag az emlékképeket előhívó, belső látás számára hozzáférhetőek. A szerzetes elhatárolja magát a „mai világ hangjától”, mert nem tartja magát képesnek arra, hogy a képeket a hivatásszerű műkritikusok „hűvös, kritikus pillantásával szemlélje, amint azt ifjú művészek és az úgynevezett művészetbarátok mostanában teszik” (SWB 1, 53), ezzel szemben ő maga a festmények, illetve általában a műalkotások befogadásához olyan

¹¹ Ennél is korábbi dokumentuma a képiséggel és a műnemek sajátosságaival való foglalatoskodásnak Ludwig Tieck feltételezhetően 1792-ben keletkezett, de Achim Hölder által csak 1985-ben fellelt és publikált töredékes eszmefuttatása *Soll der Maler seine Gegenstände lieber aus dem erzählenden oder dem dramatischen Dichter nehmen?* (Honnan vegye a festő a tárgyát: az elbeszélő vagy inkább a drámai művésztől?), amely a Lessing tárgyalt problémával, a felvilágosult és klasszicista törekvésekkel foglalkozik, jóllehet álláspontja, a szöveg befejezetlensége miatt, nem tisztázható egyértelműen (e kérdéshez vö. Apel kommentárját: APEL 1992, 761).

„tisztá és szerény szívet” követel meg, amelyben „a letűnt idők iránt érzett szent alázatnak még helye van” (SWB 1, 53). E szubjektív recepciós alapállásból kiindulva beszél és ítéel nemcsak egyes műalkotásokról vagy művészekről, hanem általános esztétikai és nyelvelméleti kérdésekről is. Ezzel egyúttal kijelöli a műalkotásokkal való foglalkozásának az „elméleti” kereteit is, amint ez a *Két csodálatos nyelvről és titokzatos erejükről* című fejezetben a „hieroglifairás” tételezésében koncentráltan kifejeződik.

A szerzetes festményleírásai intertextuális mintaként Giorgio Vasari művészéletrajzait¹² követik. Vasari nem ad pontos és részletes, hanem inkább csak általános leírásokat, bár maga is él az ekphrasis eljárásával, amelyek Wackenroder számára bizonyos fokig példák lehetnek.¹³ A szerzetes a klasszikus-klasszicista elveket valló Ramdohr történetietlen módszerét is nyomatékosan elutasítja, amikor előzetesen megállapítja:

Ennél fogva végre bátran kijelenthetem, *H. von Ramdohr* írásainak csak néhány részletét olvastam élvezettel; aki az ő írásait szereti, az az én könyvemet akár már most is leteheti, mert nem fog benne neki tetsző dolgokra lelni. (SWB 1, 53.)

Az ő módszere eltér ettől, mert sokkal inkább a beleérzésen, azaz emocionális recepción és felidézésen alapul, mivel a festmények emlékező „megidőzésében” érzelmei irányítják:

Mindig csöndes, szent borzongással gondoltam a művészet nagy, áldott szentjeire; [...] Bevallom, néhányszor sírva fakadtam, amikor műveiket és életüket felidézve rendre valami kimondhatatlan, szívbemarkoló áhítat fogott el [...]. (SWB 1, 53.)

Az egyes művek bemutatásaiban a leírás elbeszéléssel és elmélkedő reflexióval keveredik. Az elbeszélő szerzetes ugyanis azt állítja, hogy a képleírás nem képes a kép autentikus verbális visszaadására, a képeket csak hozzávetőlegesen lehet leírni, illetve alapjában véve csak minősíteni lehet és érdemes őket, olyan kifejezésekkel, mint például „remek, páratlan, mindent felülmúló”, mert a nyelv, azaz a szóbeli kifejezés gátat vet a képnek:

Egy szép festmény vagy kép, nézetem szerint, egyáltalán nem írható le; hiszen abban a pillanatban, amikor többet akarunk szólni róla egyetlenegy szónál, a képzet elröppen a vászonról, és nagyon is önző táncrea kap a légben. A régi krónika-

¹² Wackenroder valószínűleg ismerte Vasari könyve német fordításának (akkoriban még nem megjelent) néhány részletét. Vö. erről Vietta kommentárjait: SWB 1, 292 sk.

¹³ Az ekphrasis problémájához Vasarinál vö. ALPERS 1995, 220 sk.

írókat ezért igen bölcsnek tartom, mert egy-egy festményről csak annyit írtak: remek, páratlan, mindent felülmúló, a legnagyobb szerűbb; s én is úgy látom, lehetetlen ennél *többet* mondani róluk. (SWB 1, 82.)

A tökéletes képleírás lehetetlenségét két különböző eszköz segítségével lehetne feloldani. Egyfelől olyan versekkel, amelyek a bemutatni kívánt festményt tematizálják, s ezzel a nyelvben magában rejlő képiségre összpontosítanak, hiszen ekkor a festett alakok életre kelnek a verssorokban, és önmagukat ábrázolva, egymást dialogikusan kiegészítve beszélnek el történeteiket és érzelmeiket, ahogyan az a *Két festményleírás* című fejezetben a gyakorlatban is megvalósul. A szerzetes itt nem nevezi meg pontosan a festményeket, bár egyes mozzanatokból következtetni lehet rájuk: az első kép, amely a versben a *Madonna a kis Jézussal és a kis Jánossal* címet viseli, valószínűleg az egyik Raffaello-festménnyel azonosítható, így az úgynevezett Madonna Jardinière-rel, amelynek egy másolata a drezdai képtárban volt látható.¹⁴ A felelevenített képek részletei, egyes mozzanatai, valamint az általuk felidézett bibliai történetek a figurák gondolataiba ágyazódva vannak jelen.

A verbális és vizuális közötti szakadék áthidalásának másik eszközeként funkcionál a festőről és tevékenységéről szóló elbeszélés, itt a történetbe képleíró elemek is vegyülhetnek, amelyek azonban ebbe a sajátosan narratív keretbe ágyazódnak.¹⁵ Így jár el a szerzetes például a *Raffaello jelenése* című részben, ahol a festmény keletkezését beszéli el: elmondása szerint a festő egy „szellemi kép” (SWB 1, 56) után, különös „isten sugallatra” (SWB 1, 56) festett.¹⁶ A platonikus jellegű „szellemi kép”¹⁷ megjelenésének története valódi narratív keretes szerkezetbe kerül: a szerzetes egyfelől beszámol Raffaello leveléről, amelyben a festő összefoglalja művészi módszerét, másfelől pedig a szerzetes által elbeszélte anekdotikus történet – a narratív keretes szerkezetek kedvelt és hatékony eljárását alkalmazva – egy régi kéziratot követ, amelyet véletlenül találtak meg a kolostorban, és amely azt adja vissza,

¹⁴ Wackenroder ott és más gyűjteményekben több, Raffaellónak tulajdonított festményt vagy Raffaello-másolatot láthatott; vö. SWB 1, 313 sk. (Az 1507-ben keletkezett, jelenleg a Louvrebán található festmény magyar megnevezése *A szép kertész nő.*)

¹⁵ A „szerzetes vallomásainak” különlegességét a Wackenroder műveinek kritikai kiadását szerkesztő és kommentáló Silvio Vietta is abban látja, hogy azok a „beszéd irodalmi-narratív formájában, egy önmagában véve is művészi formában” idézik fel a romantikus művészetet; vö. VIETTA 1995, 386.

¹⁶ Wackenroder itt több festőre vonatkozó, különböző forrásokból származó anekdotákra támaszkodott, amelyekből a felfogásába illeszkedő, a művészet kiváltotta áhítatot alátámasztó elemeket vett át és fogott egybe a maga szövegében (vö. ehhez a kommentárokat, SWB 1, 314 sk.).

¹⁷ A Wackenrodert ért lehetséges platonikus-újplatonikus hatáshoz vö. a kritikai kiadás kommentárjait, SWB 1, 301. A művészetről vallott nézeteihez kapott más ösztönzésekhez (így többek között Karl Philipp Moritz, Wilhelm Heinse, a német művészettörténeti stúdiumokat megalapozó Johann Dominik Fiorillo és mások hatásához) vö. *uo.*, 294 skk.

ahogyan Raffaello elbeszéli a kézirat szerzőjének a csodálatos jelenést. Ezzel az elbeszélte történetet az elbeszélőként funkcionáló szerzetes többszörös áttétellel közvetíti. Hasonló eljárás figyelhető meg Leonardo *Utolsó vacsora* és *Gioconda* című képeinek ábrázolása esetében is, ahol a festmények összefoglaló bemutatása a keletkezésük körüli rövid jelenetek, anekdoták elbeszéléséhez kapcsolódik. Mindez pedig a művész élettörténetének átfogó bemutatásába (tehát egy elsőrendűen narratív keretbe) illeszkedik, hogy ezáltal a festő „termékeny, jelentésekben és beszédes képekben gazdag” „képzelőerejét” (SWB 1, 75) fel tudja idézni: a képzelet, tehát a belső elképzelés, a belső kép megint csak olyan képekben objektíválódik (a kép képbe megy át), amelyek jelentéssel bírnak, és amelyek – beszédes képként – ezt ki is mondják, ezáltal a szemlélővel dialogikus szituációba kerülnek.

Az ilyen és ehhez hasonló képleíró, a képeket narratív keretben is felidéző eljárások alapján a befogadónak végül képesnek kell válnia arra, hogy a romantikus művészet értékeiről, képviselőiről és jellemzőiről úgy tegyen szert valamilyen összbenyomásra, hogy a romantikus esztétikához híven, nyelv és kép határainak átlépésével jusson el hozzá. A festészetet maga Wackenroder is az „emberi képekből építkező költészetnek” (SWB 1, 111) nevezi, s ezzel a képi kifejezés antikvitás óta élő hagyományához igazodik, de egyúttal a korai romantikus művészetértelmezés egyik ágának megteremtéséhez is hozzájárul, amelyben a „művészeti elragadtatásban rejlő égi, isteni” (SWB 1, 55) dominál. Nézeteinek, képleírásainak lényege, a festészet és a vallásos áhítat összefonódásának hangsúlyozása sajátos módon kap valódi képi kifejezést többek között Caspar David Friedrich,¹⁸ valamint a már a korai romantikus szakasz végén és lezárulta után kialakult német romantikus festőiskola, az úgynevezett „nazarénusok” képviselőinél, akiknél a Wackenroder megidézte elképzelés, a vallásos áhítat képbe fordítása majd középponti szerephez jut.¹⁹

Kép és képleírás a *Franz Sternbald vándorlásaiban*

Ludwig Tieck, akinek alkotói pályája a felvilágosodás jegyében indult, s a német romantika egész időszakát átfogja, sőt hosszú életének köszönhetően részben túl is nyúlik rajta,²⁰ jelentősen hozzájárult a korai romantika esztétikai és műkon-

¹⁸ Caspar David Friedrich kortársi és későbbi recepciójáról, a korai romantikus esztétikai elvekhez való kapcsolódási pontokról vö. SCHOLL 2010, 230 sk.

¹⁹ A hasonló nézeteket megfogalmazó másik Wackenroder-mű, a *Phantasien über die Kunst* (Fantáziák a művészetéről) kapcsán Apel kijelenti, hogy „Wackenroder írása csírájában tartalmazza az úgynevezett nazarénusok egész programját. [...] Céljaik a *Herzensergießung*nel és Sternbald [Tieck regényalakja] szándékaival megegyezően a dűneri művészeteszményhez, Raffaellohoz és az idealizáltan elképzelt középkorhoz való visszafordulásban keresendők.” (APEL 1992, 766.) A szerzetes vallomásaiban sokrétűen tematizált (művészeti) áhítatnak vannak ugyan közös mozzanatai a későbbi romantikus festézzel, de lényegesen eltér a nazarénusok katolikus-katolizáló nézeteitől (vö. ehhez még VIETTA 1997, 188 sk.).

²⁰ Tieck 1773-ban született, és 1853-ban halt meg Berlinben.

cepciójának létrejöttéhez: Wackenroderrel közösen, bár felfogását tekintve vele nem teljesen összhangzóan munkálta ki a képzőművészeti megalapozottságú korai romantikus elképzeléseit,²¹ s irodalmi szövegeiben többféle műfajt kipróbálva és vegyítve jutott el a késői felvilágosodás gondolatvilágától legismertebb korai romantikus alkotásaiig. 1798-ban megjelent regénye, a *Franz Sternbalds Wanderungen* (Franz Sternbald vándorlásai) több szempontból is követi Wackenrodernek az *Egy művészetrájongó szerzetes vallomásaiban* megnyilvánuló szemléletmódját, hiszen e *Vallomások* egyes részeit – amint az közismert irodalomtörténeti tény – Tieck maga írta: a Sternbald-regény első részét követő *Utószó az olvasóhoz* (*Nachschrift an den Leser*) című szövegrészben fel is sorolja a szerzetes vallomásainak általa írt szövegrészeit, s itt „elhunyt barátjának, Wackenrodernek” (FSW, 191) ajánlja művét, akivel közösen találta ki magát a regény tervét is, melyet a szerzetes vallomásai folytatásának, az abban megnyilvánuló „tisztelegő lelkesedéssel” (FSW, 191) kifejtett gondolatok továbbvitelének szánt (vö. erről FEILCHENFELDT 2004, 163 sk.). Ezáltal átveszi a szerzetes lényeges nézeteit, főként pedig a művészeti nézeteit meghatározó „bensőségességét” és „önfeledtségét”: amint azt Paulin kiemeli, a regény „művészetszemlélete a »bensőségesség«, az »önfeledtség« [...]”; nem az intellektust érinti meg, hanem a szívet; lemond a bonyolultságról az »egyszerűség« kedvéért [...]. Nem azt akarja megmutatni, hogyan fest Franz Sternbald, hanem azt, hogy mit érez, mielőtt fest [...]” (PAULIN 1986, 95).²² A mű alcíme szintén a wackenroderi, illetve közösen megalkotott művel való rokonságra mutat rá: a *Régi német történet* megjelölés a Dürer korába helyezett elbeszélte történetre utal, és a fiktív elbeszélte történet ideje pontosan meghatározható azáltal, hogy megemlíti Raffaello halálát (1520), amely a fiktív események előtt egy évvel következett be, így a vándorlások 1521-re esnek (vö. FEILCHENFELDT 2004, 164). A mű ezáltal azonban mégsem válik történeti regénnyé, mert a történetileg dokumentálható alakok a fikció koncepciójának alárendelve maguk is fikcionalizálódnak.

Tieck műve témájánál fogva – a német romantikában igen kedvelt – művészregény, amely egyúttal más regénytípusok (például utazási regény, kalandregény) elemeit, motívumait is felhasználja: Sternbald, az elbeszélte történet központi alakja Dürer tanítványa, aki festőművésznak készül, hosszas vándorúton Itáliába megy, hogy ott az olasz reneszánsz s annak emblemikus képviselője, Raffaello festészetének megtapasztalása révén kiteljesíthesse önnön művészetét, rátaláljon önmagára mint alkotóra és mint individuumra egyaránt. Mestere, bár neki magának Sternbalddal ellentétben nem volt szüksége arra, hogy elhagyja Németországot saját fejlődése céljából, támogatja abban, hogy Olaszországba utazzon, s az ottani festőktől tanulva képezhesse magát igazi művésszé:

²¹ Wackenroder és Tieck felfogásának különbségeit Vietta a két művész társadalmi helyzetének, alkatának és életmodelljének eltéréseiből kiindulva vezeti le, és elsősorban Tieck erőteljesebb irodalmi beállítottságában, konkrétabb vallási irányultságában, bonyolultabb stílusában és ironikus-parodisztikus hajlamában látja (vö. VIETTA 1997, 93 skk.).

²² Paulin szintén utal Runge lelkesedésére Sternbalddal kapcsolatban.

Akiből jó művész válhat, abból bizonyos az is lesz, akár Németországban marad, akár nem. De azt hiszem, hogy vannak olyan művészellemek, akiknek a változatosság szemlélete nagyon hasznos, akikben új képek születnek, ha látják az újat, akik éppen azért találnak új utakra, amelyekre mi nem léptünk rá, és lehetséges, hogy Sternbald ezek közé tartozik. [...] Még ha Franz egy darabig zavarodottságban él is, és a tanulás gátolja is valódi munkájában, s azt hiszem, szelíd kedélye hajlik is erre; de bizonyos minden ilyen dolgot túl fog élni, és ez később annál nagyobb hasznára válik. (FSW, 122.)

A könyv, amint azt Dürer szavai is sugallják, egyúttal a (korai) romantikában is nagy jelentőségre szert tett nevelődési történet is: a német földről Flandrián át Itáliába vezető utat mutatja be, melynek során a figurák és találkozások sokasága szolgálja – a goethei, Goethe-kori műfaji mintának megfelelően – a központi alak jellemének, szemléletmódjának alakulását, fejlődését, az élet és a művészet kérdéseivel, lehetőségeivel való szembesülését, saját választásai megélését. A vándorút ily módon az életút és a művésszé váláshoz vezető út elegye lesz: az önmagában mindvégig bizonytalan és tépelődő Sternbald éppen kétségei miatt indul útnak, abban bízva, hogy nemcsak az alkotáshoz való kedve, hanem még hiányzó bátorsága is kialakul:

Boldog az a művész, aki tudatában van önnön értékének, aki bizalommal dolgozhat a művén, és hozzászokott, hogy az elemek engedelmeskednek neki. Ó, kedves mester, nem is tudom elmondani, talán fel sem tudod fogni, milyen vonzalmat érzek nemes művészetünk iránt, hogyan foglalkoztatja szellemeimet, s a világon minden, a legkülönösebb és a legtávolibb tárgyak is csak a festészetéről szólnak; de minél nagyobb a lelkesedésem, annál mélyebbre süllyed a bátorságom, ha neki akarok fogni a képnek. Nem tartok a gyakorlástól és a szorgalmas ismétléstől, és nincs bennem olyanfajta gőg, hogy rögtön a legkiválóbbat alkossam meg, amelyben semmilyen hibát nem lehetne találni, hanem inkább félelem, szégyenlősség, sőt, mondhatni imádó tisztelet fog el a művészet és a tárgy iránt, amelyet ábrázolni szándékozom. (FSW, 97.)

Sternbald első próbálkozásait éli festőként, olyan művész, aki művészként is érzékeli, értelmezi önmagát, egyúttal azonban kétségek is gyötrik nemcsak saját identitását, de a művészet lehetőségeit illetően is (legalábbis a regény elkészült részében, mert az – annyi más korai romantikus műhöz hasonlóan – töredékben maradt, nem utolsósorban a romantikus írásmód, esztétikai-műfaji elképzelések gyakorlati megvalósításának nehézségei miatt²³). Kissé idegenül mozog saját világában is: egyéni sorsának némely mozzanatai, saját származásának körülményei, titokzatos szerelmének a kiléte, egyes alakok kapcsolatai egymással és önmagával

²³ A regény folytatásának, illetve befejezésének nehézségeiről, a hozzá „szükséges hangulat” hiányáról Tieck maga is többször nyilatkozott, vö. erről ANGER 1994, 563 sk.

sem teljesen tisztázottak, és művészként is igen sokféle, eltérő művészi életpálya-lehetőséggel és felfogással konfrontálódnak, melyek „részben átfedik egymást, másrészt viszont ellentmondanak egymásnak” (JAPP 2005, 45).²⁴ Sternbald mint tépelődő, bizonytalan romantikus alak egyaránt vonzódik az eltérő felfogásokhoz, és ennyiben a „plurális szépség gondolatát” (JAPP 2005, 50) követi, saját szemléletmódját azonban, más művészfiguráktól (így a határozottabb, letisztultabb felfogással rendelkező Dürertől, Lukas van Leydentől) eltérően nem képes fixálni, hanem inkább a különböző nézeteket tépelődéseivel felváltva visszahangozza.

A regény elbeszélő diskurzusában igen nagy szerepet kapnak a művészetről, művészekről és festészetéről folytatott dialógusok, a természet és az emberek szemlélődő megfigyelése, a világ képi észlelésének jelenségei, s ennél fogva a képleírás és egyfajta sajátos képiség is, amelyek feltartóztatják és felbontják a lineáris elbeszélést (ehhez hozzájárulnak a nagy számban felbukkanó versbetétek is), így téve eleget a schlegeli romantikus regénykoncepciónak is, amely szerint „[a] regény, a roman: romantikus könyv” (vö. SCHLEGEL 1980b, 378), melynek lényege abban áll, hogy „[...] épp az romantikus, ami valamely szentimentális anyagot fantasztikus formában ábrázol” (vö. SCHLEGEL 1980b, 375). Útja során Sternbaldot különféle érzelmi hatások érik, sokféle emberrel találkozik, a fikcióba emelt vagy fiktív művészek, mint Dürer, Lukas van Leyden mellett műkedvelőkkel, az örültnek tartott Camillóval, Ludovicóval, akikkel a romantikus „művészeti dialógus” mintájára eszmét cserél a festészet, a festői műfajok, az ábrázolás és a művek recepciójának kérdéseiről.²⁵ E dialógusokban valóban létező, és ezáltal a romantikus kánonba emelt vagy átertelteltett műalkotásokat is megtárgyalnak, többek között részben a wackenroderi értelmezésben is előtérbe helyezett Dürer művein szemléltetve a művészetéről általában és a festészetéről különösen vallott romantikus nézeteket. Mindezzel egyúttal e dialógusok kép és szöveg között közvetítve intermediálisan tematizálják a műveket. Ez a fajta képleírás kitérhet a képi jelenet és a valóság viszonyára, s a képet a valóságnak való megfeleléshez mérve ítélni meg, hogy azután a saját alkotásra nézve is következtetéseket vonhasson le belőle:

Emlékezett Albrecht Dürer néhány szép rézmetszetére, amelyeken táncoló parasztok voltak láthatók, s amelyek oly nagyon tetszettek neki; a furulyák hangját hallva most ezeket az alakokat kereste, és valóban meg is találta őket, és megfigyelhette, milyen természetes tudott lenni Albrecht ezeken a rajzokon is. [...] Miért nem jut eszébe senkinek, hogy a festőállványát ilyen ártatlan tömeg közepén állítsa fel, és a természetet pontosan úgy ábrázolja, amilyen az valójában. (FSW, 61 sk.)

²⁴ Japp a lehetséges alternatívák között megemlíti „a mimetikus, a vallásos, az érzéki, az allegorikus, a szubjektív és a fantasztikus művészetet” (JAPP 2005, 45).

²⁵ Ezek a dialógusok a narrációba ágyazott művészeti eszmefuttatások, hasonló dialógusformát követ például Friedrich Schlegelnek a *Beszélgetés a költészetéről*, vagy August Wilhelm Schlegelnek az *Athenäum*-ban megjelent *Die Gemälde* című műve is – a regény ezáltal is a műfaji sokszínűség romantikus elvét ülteti át önmegvalósító gyakorlatába.

A fikción kívül is létező konkrét festmény leírása alkalmas a festészetről, az adott témáról és a recepcióról, a művészi hatásról alkotott nézetek szemléltetésére, amint az jól megfigyelhető például abban, ahogyan Lukas van Leyden bemutatja Dürer egyik képét:

A szent Hubertus az, aki a vadászaton egy szarvassal találkozik, amelyik keresztet hordoz az agancsában, s ennek láttán megtér, és megváltoztatja az életmódját. [...] számomra igen figyelemreméltó lap ez, nem pusztán szép kivitelezése, hanem különösen azon gondolatok miatt, amelyek számomra benne jelennek. Erdős vidéket látunk, és Dürer magas nézőpontot foglalt el, amiért csak egy bolond hibáztathatná, mert még ha első pillantásra természetesebbnek is hatna egy sűrű erdő, amelyben csak néhány nagy fát látnánk, az mégsem tudná úgy kifejezni és ábrázolni a teljes egyedüllét érzését, amint az itt történik, ahol a szem közel s távol mindent áttekint, egyes dombokat és ritkás erdei tájakat. [...] egy lovag, aki egy oktalan vad előtt térdel. De éppen ez az, ha őszintén megmondhatom a véleményemet, ami oly nagyon tetszik nekem és nagy élvezetet okoz. Van benne valami ártatlanság, jámborság és kellem [..]; mindez különös gondolatokat ébreszt Isten könyörületeségéről, a vadászat kegyetlen időtöltéséről és egyebekről. (FSW, 103 sk.)

Ebben a leírásban a kép, az ábrázolt táj elemei, a szemlélő észleleteinek részletei, valamint értékítéletének mozzanatai és a befogadóra tett hatás kapcsolódik egybe, hogy végső soron a kép mediális jegyeit narratív eszközökkel, a kép történetmozzanatait reflektálva közvetítse.

Hasonló eljárások figyelhetők meg olyan képleírásokban is, amelyek csak a történetben létező fiktív képeket, így Sternbaldnak az út során létrehozott saját alkotásait mutatják be részletekbe menően vagy összefoglalóan,²⁶ s egyes esetekben a mű létrejöttének körülményeit is érintik, némileg a Wackenrodernél Raffaellónak tulajdonított belső kép festménnyé transzponálásához hasonló eljárást idézve fel:

Strassburgban egy gazdag embernek megfestettem a szent családot. Először fordult elő velem, hogy végig bíztam az erőmben, és lelkesnek, de egyúttal nyugodtnak is éreztem magam. A Madonnánál arra törekedtem, hogy azt az alakot rajzoljam meg, amely megvilágította a bensőmet, azt a szellemi lángot, amelynek fényénél önmagamot látom, és mindazt, ami bennem van, és ami által a kedves kép megszépülve és fénylően tükröződik. (FSW, 201.)

Sternbald fiktív alkotásai szintén festményleírásokként funkcionálnak, amint azt az elbeszélő diskurzus önmagát tematizálva külön is hangsúlyozhatja:

²⁶ A regényben Sternbaldnak jó néhány saját műve szerepel, amelyeket az elbeszélő hosszabban vagy rövidebben leír (vö. FSW, 24, 65 sk., 201, 243 sk., 353 skk., 374).

Röviden le kívánjuk itt írni Franz eme képét. Sötét alkonypír borította a távoli hegyeket, hiszen a nap már régen lenyugodott, a halványvörös fényben öreg és fiatal pásztorok voltak láthatók nyájaikkal, közöttük asszonyok és leányok; a gyermekek a báránnyal játszottak. A távolban két angyal haladt a magasra nőtt gabonában, és fényük beragyogta a tájat. A pásztorok csöndes áhítattal tekintettek rájuk, a gyermekek a kezüket nyújtogatták az angyalok felé, az egyik leány arcára rózsavörös fény vetült az égi fény távoli sugarától. Egy ifjú pásztor hátrafordult, s karba font kézzel és elmélyült arccal tekintett a lenyugodott nap felé [...]. Franz az értelmes és érzelmes néző számára ilyen finom és vigasztaló és jámbor értelmet igyekezett képének adni. (FSW, 65 sk.)

Az így leírt kép alapján véve allegorikus-vallásos zsánerképnek tekinthető: az emberi alakok mintegy a rájuk vetülő isteni üzenetét hordozzák, s üzenetjellege van a Sternbald által a saját művének tulajdonított jelentésnek is. Ugyanakkor a táj elemei, a mintegy sejtésszerűen megjelenő hegyek, a gabonaföldek, különösen pedig az érzékelést meghatározó sajátos fényviszonyok – mintegy túlmutatva az allegorikus mozzanatokon²⁷ – igen hangsúlyosan bukkannak fel, és kiemelik a természet észlelésének és a táj ábrázolásának a romantikus esztétikában betöltött eminens szerepét, miszerint „[a] kép terének ábrázolása és a természet közvetlen megélése egymásra rétegződik” (BRÜGGEMANN 2005, 94).

A táj és a tájérzékelés dominanciája Sternbald meg sem festett, csupán elképzelt vagy éppenséggel megálmodott képein is világosan és nyomatékosan megmutatkozik, sőt „Sternbald egyetlen létrejött képe sem éri el a szövegbeli leírásban azt a beleérző intenzitást, amely a sternbaldi képzelet felidézte, elképzelt képek sajátja” (PONTZEN 2000, 88). Hasonló elemekből állnak össze az ilyen virtuális fiktív képek is, amelyek az észlelet, a látott természet tájképként jelenik meg, és az intermediális imitációban nyelvi formát ölt:

A két barát ekkor visszament; az este már legvastagabb árnyait terítette a kertre, és a hold is éppen felkelt. Franz gondolatokba merülten állt szobája ablakában, és a szemközti hegyet nézte, amelyet fenyőfák és tölgyek borítottak, a hold a hegytető felé kúszott, mintha meg akarná mászni, a völgy a felkelő hold ragyogó sárga fényében tündöklött, a folyam zúgva haladt el a hegy és a kastély előtt, a távolban egy malom kattogott és surrogott, s ekkor egy távoli ablakból ismét éji kürtszó hangzott, mely a holdat köszöntötte, majd túlhan elhalt a hegyi erdő magányában. (FSW, 240.)

Többszörösen is virtuális jellegűek azok a képek, amelyeket Sternbald intenzív szinesztetikus érzékeléssel csupán álmában lát, és amelyeket álmában le is fest, majd az ébredés után gondolatban próbál rekonstruálni az álombeli észlelést kísérő érzéseivel együtt:

²⁷ Az allegória kérdéséről vö. KASPER 2009, 272 sk.

Észre sem vette, és lassanként elaludt; a csend, a lombok kedves suhogása, egy távoli vízcso bogás álomba ringatta. [...] Most holdfényben volt. Mintha csak a ragyogás idézte volna elő, a fák ezüstös csúcsából édes hangzás szólt; minden félelme elmúlt, az erdő lágyan sugárzott a legszebb fényben, csalogányok ébredtek fel, és repültek közvetlenül előtte el, azután igéző torokkal énekeltek és nem estek ki a holdfény zenéjének ritmusából. Franz érezte, amint a szíve megnyílik, amikor a sziklaodúban erdei remetét pillantott meg, aki áhítattal emelte szemét az égre, és imára kulcsolta a kezét. [...] Franzot elragadta a látvány, ám ekkor rajztáblát és ecsetet látott maga előtt, és észrevétlenül lefestette a remetét, az áhítatát, a holdfényes erdőt, sőt még az is sikerült neki, nem is értette, hogyan, hogy a csalogány hangját is odafestette a képre. [...] Ám egyszerre csak elment a kedve a további festéstől, a színek kihunytak a keze alatt, hideg borzongás fogta el, és el szeretne volna hagyni az erdőt.

Franz kellemetlen érzéssel ébredt, [...] álma folyton az eszében volt, [...] (FSW, 90 skk.)

Sternbaldra elsősorban az a fajta részleteket is megragadó képi látás, sőt belelátás jellemző, amely az alkotás előfeltétele lenne, sőt képes a különböző észleletek (látás, hallás) összekapcsolására is. Egyúttal szubjektív, érzelmi viszony fűzi a természethez és a tájhoz, melyet azonban átsző a kép megalkotásáról folytatott reflexiója is, amikor arról töpreng, hogyan lehetne a látottat, például „ismeretlen emberek sokaságát” (FSW, 336) képre vinni: „Milyen szép festmény! S hogyan lehetne ábrázolni?” (FSW, 336). Időnként – sajátos képi metalepszissel – önmagát is belelátja, belevetíti a kitalált, kigondolt képbe:

[...] csodálatos volt számára, hogy a város, a világhíres, most mint egy kép állott szeme előtt a maga magas tornyaival, amint már gyakran látta képen megörökítve. Úgy érezte, most ő maga is olyan alak, mint amelyeket mindig az ilyenfajta kép előterébe állítanak, és most önmagát látta odarajzolva vagy odafestve, amint egy fa alatt fekszik, és a szeme előtt elterülő várost szemléli [...] egyes pillanatokban abban sem volt biztos, hogy mindaz, ami körülveszi, talán szintén csak a képzelete szülötte. (FSW, 87 sk.)

A kép így születik meg a (valós vagy képzelt) látványból, amelyet a képzelőerő változtat festménnyé, s amely a megfigyelő, a szemlélő alakja révén önmagát reflektálja, amint az később a romantikus festészetben Caspar David Friedrich képeinek szemlélőiben (mintegy az irodalom intermediális hatásaként) ténylegesen meg is jelenik:²⁸

²⁸ Vietta kiemeli, „hogy Caspar David Friedrichnél a művészet új *reflexív* fordulata veszi kezdetét. [...] Nemcsak a tájat festi meg, hanem a látott dolog látását is, tehát a *látás aktusának reflexióját* a képben”, vö. VIETTA 2004, 253. A „reflexív fordulat” azonban az irodalomban,

Bolz felkiáltott: „Nézd csak ezt a szép, varázslatos látványt!” Sternbald is meglepődött, egy ideig a gondolataiba merülve állt és hallgatott, aztán felkiáltott: „Nos, barátom, mit szólnál, ha egy művész ezt a csodálatos jelenetet festményen ábrázolná? Nincs rajta cselekmény, eszmény, csak sejtelmes ragyogás és elmosódott alakok, amelyek szinte felismerhetetlen árnyakként mozognak. De ha látnád ezt a festményt, nem hatalmas érzéssel tekintené-e a tárgyra? Nem szorítaná-e ki egy időre a művészetet és a természetet az emlékezetedből, s mit akarsz ennél többet? Ez a hangulat akkor, akárcsak most, eltölténé egész bensődet, nem kívánhatnál semmi mást, s mégis pusztán a színek művi, szinte enyelgő játéka lenne.” (FSW, 341.)

Sajátos érzékelésről és befogadásról van itt szó: az így koncipiált festmény mintegy tárgy nélküli, avagy tárgyát feloldó (táj)kép, amelyben „nélkülözhetnénk is a cselekményt vagy kompozíciót, és mégis hatalmas, pompás hatást érhetnénk el!” (FSW, 342). Az ilyen kép szemlélete alapvetően emocionális, az ily módon „alkotott” mű – legyen az akár valóban létező, akár fiktív kép vagy éppenséggel a képszerűen látott táj – az áhítat érzését váltja ki, ami Wackenroder művészetrajongó szerzetesének is alapvető befogadói magatartása volt:

Sternbald lelkét kimondhatatlan boldogság töltötte el, most először érezte minden erejének és érzésének harmonikus összhangját [...], világosan bevallotta önmagának, hogy az áhítat a legmagasabb és legtisztább műélvezet, amelyre emberi lelkületünk csupán legszebb és legemelkedettebb óráiban képes. Ezekben a pillanatokban úgy érezte, hogy az egész világ [...] összeolvad, és művészies harmóniába rendeződik. (FSW, 72.)

A sokféle benyomás és hatás ugyanakkor mégsem vezet el az individuum egységéhez, Sternbald nem tud önmaga lenni:

Nem tudom már, mi vagyok; érzékeim teljesen megzavarodtak. Önmagamba vetett hitem őrjöngésnek tűnik, bensőm képei ízetlenek, annyira lehetetlennek látom őket, mintha sohasem állnának össze, mintha a szem sohasem találhatna örömet bennük. [...] büszkeségem megszégyenült. – Mi ez, Sebastian, miért nem tudok önmagam lenni? (FSW, 35.)

A regény az önmagával meghasonlott Én története, akinek sem a Másik, sem a művészet, sem az általa feltáruló transzcendens világegész nem jelenthet életprogramot, kiteljesedést, s ez egyúttal felmutatja a korai romantikus koncepciók

amint azt többek között a Sternbald-regény is illusztrálja, részben Caspar David Friedrich festői gyakorlata előtt bekövetkezik.

törekenységét, utópikus mivoltát is. A regény befejezetlensége mintegy maga válik az esztétikai és életprogram utópikusságának, megvalósíthatatlanságának igazolásává.²⁹

A létező festmények és fiktív alkotások explicit tematizálása a művészeti dialógusban, valamint a táj érzékelése és a (valóságos, álombeli vagy elképzelt) tájkép között létrejövő valamiféle imitációs viszony azonban olyan sokrétű mediális és intermediális technikákat alakít ki, amelyek a korai romantikus elbeszélést erőteljesen meghatározzák, és a narráció, valamint a festészet alakulását is jelentősen befolyásolják. Ezáltal az (inter)medialitás a korai romantikus esztétika lényeges fogalmaként funkcionál, amelynek az irodalmi gyakorlatba való átvitele – a közvetítés és közvetítettség különféle formáinak reflexiója révén – nem kis mértékben járult hozzá a modernség paradigmájának kialakulásához.

Bibliográfia

- Svetlana ALPERS (1995), „*Ekphrasis*” und *Kunstanschauung in Vasaris* „*Viten*”, in *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, Hrsg. Gottfried BOEHM, Helmut PFOTENHAUER, München, Fink, 217–258.
- Alfred ANGER (1994), *Nachwort*, in Ludwig TIECK, *Franz Sternbalds Wanderungen*, Hrsg. Alfred ANGER, Stuttgart, Reclam, 545–583.
- Friedmar APEL (1992), *Romantische Kunstlehre. Poesie und Poetik des Blicks in der deutschen Romantik*, Frankfurt/M., Deutscher Klassiker Verlag.
- Cord-Friedrich BERGHAIN (2009), *Flucht in die Bilder – Ludwig Tiecks Bildpoetik (William Lovell – Der blonde Eckbert – Franz Sternbald)*, in *Intermedialität und Kulturaustausch. Beobachtungen im Spannungsfeld von Künsten und Medien*, Hrsg. Annette SIMONIS, Bielefeld, transcript, 167–196.
- Gottfried BOEHM (1998), *A képleírás*, ford. RÓZSAHEGYI Edit, in *Narratívák 1. Képleírás-képi elbeszélés*, szerk. THOMKA Beáta, Budapest, Kijarat, 19–36.
- Heinz BRÜGGEMANN (2005), *Religiöse Bild-Strategien der Romantik. Die ästhetische Landschaft als Andachtsraum und Denkraum*, in *Romantische Religiosität*, Hrsg. Alexander BORMANN, Würzburg, Königshausen & Neumann, 89–131.
- Paul DE MAN (2002), *A romantikus kép intencionális szerkezete*, ford. NEMES Péter, in *Olvasás és történelem*, Budapest, Osiris, 118–137.
- Klaus Peter DENCKER (2010), *Optische Poesie. Von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart*, Berlin–New York, de Gruyter.

²⁹ A leendő művész útjának ki kellett volna teljesednie: Tieck eredeti tervei szerint a festővé érett Sternbald visszatér Itáliából Nürnbergbe, ami egyúttal a német és itáliai művészet szintézisét is példázta volna. A regény első részét azonban sohasem követte a második, a szerző egy idő után – a korai romantikus szakasz lezárultával és saját érdeklődése átalakulásával – végképp feladta a folytatás tervét.

- Thomas EICHER (1994), *Was heißt (hier) Intermedialität?*, in *Intermedialität. Vom Bild zum Text*, Hrsg. Thomas EICHER, Ulf BLECKMANN, Bielefeld, Aisthesis, 11–28.
- Konrad FEILCHENFELDT (2004), „*Franz Sternbalds Wanderungen*“ als Roman der Jahrhundertwende 1800, in „*lasst uns, da es uns vergönnt ist, vernünftig seyn!* –“ *Ludwig Tieck (1773–1853)*, Hrsg. Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin unter Mitarbeit von Heidrun MARKERT, Bern és másutt, Peter Lang (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik, 9), 163–177.
- Uwe JAPP (2005), *Der Weg des Künstlers und die Vielfalt der Kunst in Franz Sternbalds Wanderungen*, in *Die Prosa Ludwig Tiecks*, Hrsg. Detlev KREMER, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 35–52.
- Norman KASPER (2009), *Welche Farbe hat die Allegorie? Ludwig Tiecks Frans Sternbalds Wanderungen zwischen allegorischer Repräsentation und symbolischer Präsenz*, in *Wahrnehmungskulturen. Erkenntnis – Mimesis – Entertainment*, Hrsg. Gerd ANTOS, Thomas BREMER, Andrea JÄGER, Christian OBERLÄNDER, Halle, Mitteldeutscher Verlag, 257–276.
- Astrid KEINER (2003), *Hieroglyphenromantik. Zur Genese und Destruktion eines Bilderschriftmodells und zu seiner Überforderung in Friedrich Schlegels Spätphilosophie*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Dirk KEMPER (1993), *Sprache der Dichtung. Wilhelm Heinrich Wackenroder im Kontext der Spätaufklärung*, Stuttgart–Weimar, Metzler.
- Annette KREUTZIGER-HERR (2003), *Ein Traum vom Mittelalter. Die Wiederentdeckung mittelalterlicher Musik in der Neuzeit*, Köln, Böhlau.
- Murray KRIEGER (1995), *Das Problem der Ekphrasis. Wort und Bild, Raum und Zeit – und das literarische Werk*, in *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, Hrsg. Gottfried BOEHM, Helmut PFOTENHAUER, München, Fink, 41–57.
- Stefan MATTER–Maria-Christina BOERNER (2007), *...kann ich vielleicht nur dichtend malen? Franz Pforrs Fragment eines Künstlerromans und das Verhältnis von Poesie und Malerei bei den Nazarenern*, Köln–Weimar–Wien, Böhlau.
- Michael NEUMANN (1991), *Unterwegs zu den Inseln des Scheins. Kunstbegriff und literarische Form in der Romantik von Novalis bis Nietzsche*, Frankfurt/M., Klostermann.
- Gerhard NEUMANN–Günter OESTERLE (1999), *Bild und Schrift in der Romantik*, in *Bild und Schrift in der Romantik*, Hrsg. Gerhard NEUMANN, Günter OESTERLE, Würzburg, Königshausen & Neumann, 9–23.
- [NS] NOVALIS (Friedrich von HARDENBERG) (1960–), *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, I–V, Hrsg. Paul KLUCKHOHN, Richard SAMUEL, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Ernst OSTERKAMP (1991), *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen*, Stuttgart, Metzler.
- Roger PAULIN (1986), *Ludwig Tieck. A Literary Biography*, Oxford, Clarendon Press.
- Helmut PFOTENHAUER (2004), *Weimarer Klassik' als Kultur des Sichtbaren*, in *Begrenzte Natur und Unendlichkeit der Idee. Literatur und Bildende Kunst in Klassizismus und Romantik*, Hrsg. Jutta MÜLLER-TAMM, Cornelia ORTLIEB, Freiburg i. Br., Rombach Verlag, 145–181.

- Alexandra PONTZEN (2000), *Künstler ohne Werk. Modelle negativer Produktionsästhetik in der Künstlerliteratur von Wackenroder bis Heiner Müller*, Berlin, Erich Schmidt.
- Friedrich SCHLEGEL (1980a), *Athenäum töredékek*, ford. TANDORI Dezső, in August Wilhelm SCHLEGEL–Friedrich SCHLEGEL, *Válogatott esztétikai írások*, vál., szerk., bev. tan., jegyzetek ZOLTAI Dénes, Budapest, Gondolat, 261–356.
- Friedrich SCHLEGEL (1980b), *Beszélgetés a költészetről. Levél a regényről*, ford. TANDORI Dezső, in August Wilhelm SCHLEGEL–Friedrich SCHLEGEL, *Válogatott esztétikai írások*, vál., szerk., bev. tan., jegyzetek ZOLTAI Dénes, Budapest, Gondolat, 370–382.
- August Wilhelm SCHLEGEL–Friedrich SCHLEGEL (1980), *Válogatott esztétikai írások*, vál., szerk., bev. tan., jegyzetek ZOLTAI Dénes, Budapest, Gondolat.
- August Wilhelm SCHLEGEL (1989), *Die Gemälde*, in *Athenaeum. Eine Zeitschrift*, Hrsg. August Wilhelm SCHLEGEL–Friedrich SCHLEGEL (az eredeti reprografikus utányomása), Hrsg. und Nachwort Bernhard SORG, Dortmund, Harenberg, 415–527.
- Christian SCHOLL (2010), *Eingeschränkte Kanonisierung. Die Kunstgeschichte und die Romantik*, in *Konzert und Konkurrenz. Die Künste und ihre Wissenschaften im 19. Jahrhundert*, Hrsg. Christian SCHOLL, Sandra RICHTER, Oliver HACK, Göttingen, Universitätsverlag, 223–233.
- Tanja SCHULTZ (2000), *Der „papierne Kitt“ und der „zarte Schmelz“*. Eine Opposition im Zeichen der Null, in *Das Denken der Sprache und die Performanz des Literarischen um 1800*, Hrsg. Stephan JAEGER, Stefan WILLER, Würzburg, Königshausen & Neumann, 75–94.
- [FSW] Ludwig TIECK (1994), *Franz Sternbalds Wanderungen*, Hrsg. Alfred ANGER, Stuttgart, Reclam.
- Michael TITZMANN (1990), *Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relationen*, in *Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium 1988*, Hrsg. Wolfgang HARMS, Stuttgart, Metzler, 368–384.
- Tzvetan TODOROV, *Théories du symbole*, Paris, Editions du Seuil, 1977.
- Silvio VIETTA (1995), *Heideggers Weltbildkritik und Wackenroders Kunstästhetik*, in *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, Hrsg. Gottfried BOEHM, Helmut PFOTENHAUER, München, Fink, 375–387.
- Silvio VIETTA (1997), *Fiorillo und Wackenroder. Gemeinsamkeiten und Differenzen in der Kunstanschauung*, in *Johann Dominicus Fiorillo: Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*, Hrsg. Antje MIDDELDORF-KOSEGARTEN, Göttingen, Wallstein, 180–193.
- Silvio VIETTA (2004), *Novalis und die moderne Bildästhetik*, in *Novalis. Poesie und Poetik*, Hrsg. Herbert UERLINGS, Tübingen, Niemeyer, 241–260.
- Wilhelm Heinrich WACKENRODER (2002), *Egy művészetrájonógó szerzetes vallomásai*, ford. KELEMEN Pál, *Lk. K.T. 3* (2002), 7–8, 85–96.
- [SWB] Wilhelm Heinrich WACKENRODER (1991), *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, Hrsg. Silvio VIETTA, Richard LITTLEJOHNS, I, *Werke*, Hrsg. Silvio VIETTA, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag.

BÓNUS TIBOR

A nyelv érintése – csók

Marcel Proust *À la recherche du temps perdu* című művében¹

Mielőtt gyanú és bizalom, féltékenység és gyász *Albertine disparue*-ben megfigyelhető, az olvasást, ennek mozgását kirajzoló cikcakkjai közül követnénk néhányat, két hosszabb kitérőt kell tennünk, melyekben – jó vagy botcsinálta (?) – filológus módjára a *filológia* szó (és származékai) előfordulására összpontosítjuk a figyelmet. Két részletet kell itt elemezni, az egyikben a szerelem és a *csók*, a másikban a név, közelebről a *tulajdonnév* és az etimológia témájának kibontásakor bukkan fel, mindig kissé váratlanul, de legalábbis szokatlan módon a betű szerint vett *filológia*. Előjáróban érdemes röviden felidézni, hogy a szerelem, a regény kiemelt tematikus és reflexiós alakzata az – jelentsen bármit a szó –, ami egyszerre teszi gyanakvóvá és hiszékennyé a szubjektumot, amikor, mint korábban mondtuk, érdekeltté teszi a megismerésben, a másik világának megismerésében, miközben ezen érdekeltséggel el is lehetetleníti a megismerést.² A szeretett másik hozzáférhetetlen titok, vagyis sohasem ismerhető meg maradéktalanul, továbbá a szerelem (nem mindig tudatos[ított]) érdeke ellentmondásos viszonyban van a megismeréssel: nemcsak feltétele, sőt „eredete”, de ellehetetlenítője is annak, hiszen a megismerés vágyával együtt vakságot is produkál. A másik világot ráadásul nem lehet külső nézőpontból megismerni, amennyiben a megismerés észrevétlen történése során a megismerő – rész(es)évé válván annak – meg is változtatja a másik világát, s maga is megváltozik, miáltal a megismerni vágyott másik (világa) éppúgy nem marad ugyanaz, mint a megismerő sem, beleértve ennek egykori vágyát is. A szerelem, par excellence időbeli alakzatként, saját megszűnése felé tart, mivelhogy a másik világának elsajátítása nem más, mint annak megszokottá válása, ami együttal fel is számolja e világ csáberejét, melyet ismeretlen, titkos, idegen

¹ E tanulmány részlet egy hosszabb munkából, amely Proust regényében a filológia és az olvasás szerepét elemzi.

² „C’est d’ailleurs le propre de l’amour de nous rendre à la fois plus défiants et plus crédules, de nous faire soupçonner, plus vite que nous n’aurions fait une autre, celle que nous aimons, et d’ajouter foi plus aisément à ses dénégations.” (III, 227.)

„Egyébként is a szerelem jellegzetessége, hogy egyszerre tesz bizalmatlanná és hiszékennyé, hatására a szeretett lényt mindenki másnál hamarabb gyanúsítjuk, de a tagadásnak is szívesebben adunk hitelt.” (*Szodoma és Gomorra*, 269–270.)

volta kölcsönöz neki. A szerelem e megszűnése azonban korántsem végleges, nem zárja le az időt, lévén, hogy egyrészt a sajátba íródott, mintegy belsővé lett másiktól aligha távolíthat el a szakítás, sőt, másrészt, a féltékenységhöz hasonlóan, a másik távolléte inkább újabb impulzusokat ad a szerelemnek, amennyiben a másik ismeretlenségét, elválasztottságát, ha tetszik, olvashatatlanságát tudatosítja újra, azt, ami annak vonzerejét és tehát a szerelem lehetőségét biztosította.

Szerelem és megismerés tehát Albertine vonatkozásában nem szimplán az olvasáshoz kapcsolódik szorosan, hanem magához a filológiához, szó szerint a *philologique* jelzőhöz is. A passzus, melyben ez a jelző szerepel, az Albertine-nek adott első (sikeres) csók elbeszélését vezeti be, egész pontosan, a narrátor szavainak tanúságtétele szerint, azt a döntést váltja ki, amely erről a csókról a felidézett énbén születik. A szerelem nem csupán az érdek, a kíváncsiság felkeltőjeként játszik szerepet a megismerésben, de az olvasás, avagy az olvashatatlanság allegóriájaként is működik: hogy a másik szeret vagy nem szeret, az sohasem eldönthető, róla képtelenség közvetlen bizonyosságot szerezni, miközben a döntés elkerülhetetlen. Itt is a testi érintkezés, vagyis a két ellentétes olvasatot próbára tevő *cselekvés* lehet az, ami végül dönthet a kérdésben, s ez a vonatkozó szövegrészben egyszerűen annyit jelent, Albertine engedi-e a csókot, avagy sem. Ez viszont, mármint a csók, nem véglegesen, csak egy ideig értelmeződik a viszonszeretet bizonyosságaként, később, amikor új olvasatot kap(hat), lelepleződ(het)ik a hipotetikussága.³ Ráadásul a másik ezen olvasatának önkényessége vagy feltételessége éppígy érvényes a saját énrre vonatkozóan, akit – részben a másik olvasásával tükrös viszonyban – tanúságtétele, azaz a narráció szerint testi vágy és szerelem, továbbá vágy és közöny, szerelem és közöny (azaz a szerelem felszámolódása) – és ezekkel hazugság és őszinteség – ide-oda mozgásai határoznak meg. Még fontosabb ennél, hogy a szövegrészből az is kiderül, a szerelem és az intimitás nem annyira én és másik cseréjeként jön játékba itt, nem egyszerűen az olvasat igazzá válásaként, hanem a csók és egyáltalán a testi közelség *eseményeinek* utólagos, nagyon is konvencionális értelmezési alakzataként, másképp mondva: *olvasataként*.

Marcel, akinek csókját Albertine Balbecben visszautasította, a Párizsban hozzá látogató lány szavaiból, szókincese változásaiából arra következtet, hogy Albertine időközben megváltozott, és filológusi figyelemmel⁴ viseltetik a fiatal lány addig

³ „Que peut-on affirmer, puisque ce qu'on avait cru probable d'abord s'est montré faux ensuite, et se trouve en troisième lieu être vrai? (Et hélas, je n'étais pas au bout de mes découvertes avec Albertine.)” (II, 657.)

„Mit állíthatunk egyáltalán, mikor az, amit először valószínűnek hittünk, később tévesnek mutatkozott, s harmadszor igaznak tűnik? (S fájdalom, még nem jutottam Albertine-ról való felfedezéseim végére.)” (*Guermantes-ék*, 368.)

⁴ „»Sélection«, même pour le golf, me parut aussi incompatible avec la famille Simonet qu'il le serait, accompagné de l'adjectif »naturelle«, avec un texte antérieur de plusieurs siècles aux travaux de Darwin.” (II, 651.)

„A »választékosság«, még ha a golfra vonatkozott is, éppoly összeférhetetlennek látszott a Simonet családdal, mint aminő a »természetes kiválasztás« [*sélection naturelle*] – a *sélection*

nem használt, ezért ismeretlen nyelvi környezet hatását mutató szavai iránt: „de éppen ez a változás jele, s úgy éreztem, egy világ választja el ezeket az új fordulatokat Albertine rég ismert szótárától” (*Guermantes-ék*, 363) („mais cela est justement le signe d’un changement, et il me semblait qu’entre le vocabulaire de l’Albertine que j’avais connu” [II, 652]). A genetikus kritikus módjára viselkedő narrátornak azonban csak feltevései lehetnek az idézetek, a megváltozott szótár eredetéről, melyhez valójában soha nem fér hozzá. A lány nyelvének ezen módosulásait, az idegen, ismeretlen genezisű *idézetekként* felismert szavakat Marcel úgy értelmezi, velük Albertine elveszítette őszinteségét és jóságos voltát, ami viszont bátorságot ad Marcelnek a cselekvéshez, amennyiben nem kell már az ártatlanság ellenállásától vagy – siker esetén – a büntudattól tartania. Az idézeteknek a nyelvbe íródása ugyanakkor, paradox módon, a lánynak erősebb identitást, élesebb körvonalú arcot kölcsönöz, az ismeretlen másik hatása alatt, a narrátor szavai szerint, inkább önmagává válik. Mindez én és másik határvonalának, s a mindig saját és másik nyelv közötti vibrálásként funkcionáló idézetek működés módjának összetettségére is rámutathat, nem is beszélve a nyelv tárgyiasításának kényszeréről és korlátairól, arról, amit az idézetben az elbeszélő mint *filológus* is végbevisz, de amiről ő mutatja meg, hogy merő illúzió, amely a nyelvi jel két, elválaszthatatlan komponensét, a jelölőt és a jelöltet oly módon dermeszti meg, hogy eközben instabilitásukat és uralhatatlan kötéseiket téveszti szem elől.

Az ominózus csók elbeszélését egy helyütt a visszatekintő narráció a *gyűjtésnek*, nők és tárgyak gyűjtésének a lehetőségét mérlegelve vezeti be, kijelentvén, hogy okosabb dolog (lett volna) tárgyak helyett inkább nőket, jobban mondva, hiszen itt nyilvánvalóan a másiknak az énben hagyott belső lenyomatáról, semmint külső tárgyiasíthatóságáról lehet szó (a fényképek is csak felidézni vagy helyettesíteni képesek a belső archívum képeit, melyeket persze újra is rajzolhatnak), nőket mint *emlékeket* gyűjteni.

Et je dois seulement ici regretter de n’être pas resté assez sage pour avoir eu simplement ma collection de femmes comme on en a de lorgnettes anciennes, jamais assez nombreuses derrière la vitrine où toujours une place vide attend une lorgnette nouvelle et plus rare. (II, 648.)

És ezúttal csak azt sajnálom [je dois ici regretter – azt kell itt sajnálnom], hogy nem voltam elég okos, s hogy egyszerűen egy nőgyűjteményt [*ma collection de femmes* – az én, a saját nőgyűjteményemet] kellett volna inkább létrehoznom, mint ahogy régi szemüvegeket [*lorgnettes* – színházi látcsöveket] gyűjtünk, so-

kifejezés poliszémiája (kiválasztódás és választékosság), amelyre a mondat épül, magyarul visszaadhatatlan, pontosabb megoldás helyett itt csak a fordítóval való együttérzés marad] lett volna a Darwin munkásságánál több évszázaddal korábbi tudományos művel kapcsolatban.” (*Guermantes-ék*, 362.)

sem eleget, a kis üveges szekrény mélyén [*derrière la vitrine* – az üveg mögött], ahol mindig egy újabb és még ritkább szemüvegre [*lorgnette*] várakozik egy üres hely. (*Guermantes-ék*, 359.)

A narrátor sajnálni látszik, hogy kevés nő volt az életében, s ezt a visszatekintés helyzetéből teszi, amely az élet időbeli tényeit sorakoztatja egymás mellé a *térben*, e nézőpont – amelyhez a bölcsesség túlja társul – azonban egyszerre komoly és ironikus, amennyiben az utólagosság, amely az elbeszélhetőségnek is előfeltétele, autentikusnak látszik az életút egyszerűségének s időbeliségének *reprezentációjában*, mégis el kell, hogy vesse az *időt*, amikor a felidézett én egykori pillanatainak jövőre nyitott jelenétől, vágyaitól, akaratától kell elvonatkoztatnia. Továbbá attól, hogy a személyiség nem pusztá tárház, nem egyszerűen saját létébe helyezett emlékeinek, a vele történeteknek a gyűjteménye – a térbeliként felfogott archívum, miközben tárgyiasítva fenomenalizálja, plasztikusan kifejezi az időt, egyben önkéntelenül és elkerülhetetlenül el is hibázza azt. A szerelmet ugyanis, akárcsak a megismerést és az esztétikai tapasztalatot, egyáltalán nem gyűjtés vezérli, hanem a másik világának idealizáló abszolutizálása, amely azt mint igazságot akarja, elfeledkezvén esetlegességéről, s ezáltal időbeliségéről is. Az idézett passzus kimondatlanul felidézi azoknak a nőknek a hosszú sorát, kiket az elbeszélt én utazásai, vagyis élete során megkívánt, kiknek ismeretlen világát megóhajtotta, de akik a pillanat tovatűnő ígéretei maradtak, éppen amiatt, mert a másik világa csak *az időben* adja magát, az életidő viszont egyszeri és behatárolt. A gyűjtemény és a gyűjtés tehát pontosan attól kell eltekintsen, aminek kifejezésére a legalkalmasabbnak látszik: az élet összetéveszthetetlenül egyedi és tehát temporális létmódjától. A szövegrész folytatása, látni fogjuk, arra világít rá, hogy ugyanaz a nő s egyáltalán, egyetlenegy nő sem ismerhető meg soha teljesen, s nem is identikusan létezik az emlékezetben, de száz és száz alakban, melyek az észlelő és emlékező perspektívájától függően is változnak, amit másfelől ismét csak az idő térbeli artikulációja, tárgyiasító elvétése (például a fényképek sora)⁵ fejezhet ki paradox módon. A gyűjtésnek a jövőre nyitottsága, a számszerűsített tárgyak végtelen sora – ami az idézetben kimondatlanul Molière *Dom Juanjára*, de akár a *Don Giovanni* híres regisztrációs áriájára is utalhat – ennél fogva ugyanannak mint mindig másik-

⁵ „[J]e ne vois que cela qui puisse, autant que le baiser, faire surgir de ce que nous croyions une chose à aspect définir, les cent autres choses qu'elle est tout aussi bien, puisque chacune est relative à une perspective non moins légitime.” (II, 660.)

„[M]ert csak a fotográfia képes [*je ne vois que cela qui puisse* – úgy látom, hogy csak az képes] – mint egy csók – napvilágra hozni száz és száz dolgot egy olyan dologról, aminek jellege véglegesnek látszik [*ce que nous croyions à aspect définir* – amit végleges aspektusúnak hittünk], és ami azért ugyanaz a dolog [*qu'elle est tout aussi bien* – és ami mindez a dolog, mármint ami azonos e száz másik dologgal is], mivel mindegyik csak a megfelelő távlat törvényszerű függvénye [*chacune est relative à une perspective non moins légitime* – minden egyes dolog a relatívuma egy, a többi másíknál nem kevésbé legitim perspektívának].” (*Guermantes-ék*, 371.)

nak a kimeríthetlenségébe fordul. A nők gyűjtésében tehát, az élettelen tárgyak kollektívájával kontrasztban, a másik ember objektíválhatatlan aspektusa mutatkozhat meg, s ezzel együtt, hogy a másik tárgyként nem birtokolható (a *La prisonnière* e birtoklásnak és lehetlenségének az elbeszélése is), akkor sem, ha a szerelem, úgy is mint a megismerés kitüntetett közege, rendre a kisajátítás tendenciájaként jön működésbe.

Az optika metaforái itt is egyszerre viszik színre s objektíválják az objektíválás kényszerét, valamint lehetlenségét. A *lorgnette*, amely nem szemüveget, hanem színházi látcsövet jelent, a képiséget úgy hangsúlyozza, mint látszat és valóság eldönthetlenségének közegét, amely másfelől a látásmód, a helyettesíthetetlen nézőpont metaforája itt. Benne a másik világa tárgyasul, úgy azonban, hogy rögtön meg is világítja ennek a tárgyasulásnak a korlátait, amennyiben a látcső – hasonlóan ebben a szemüveghez – csakis úgy közvetíti e világot, ha belenézünk, azaz, ha a médium a maga tárgyiaságában eltűnik, feloldódva az általa létrehívott látványban. Éppúgy, ahogy az elmúlt napok bennünk letétbe került köteles példányai nem a polcra helyezett könyvekként, de csakis az olvasásuk eseményében jönnek működésbe, ez azonban olyan identifikációt jelent, amelyben az általuk felidézett én és ennek tapasztalati világa aktiválódik, elfeledtetvén – ami másfelől ugyanaz: aktiválván – nemcsak az azóta eltelt időt, de egyben a könyvnek mint tárgynak a képzetét. A médiummal ennél fogva olyan viszonyba kerülünk, amelyben nem annyira ő van nekünk, mint inkább mi vagyunk neki kiszolgáltatva, amelyben az nem eszköz, amit használunk, de *közeg*, amely létesít bennünket, s melyben annak külsődleges, látható volta (eszköz- és tárgyszerűsége) valójában *heterogén* mediális teljesítményével.⁶ Mindez a nők gyűjtésének analogonjaként eltéveszthetlenné teszi a szerelem imént szóba hozott prousti elgondolását, melynek jegyében nem egyedül a másik testét, de annak világát, a világot mint az ő nézőpontját óhajtjuk meg, s ahol én és másik határa már nem vonható meg élesen. Nem véletlen ezért, hogy a látcsőhöz hasonló optikai médiumokat a *Recherche* következetesen műalkotásoknak a világra nyíló egyedi perspektívája allegóriájaként hozza játékba, amit szerelem és megismerés párhuzamain túl szerelem és esztétikai tapasztalat gyakori – persze nem feszültség nélküli – analógiái is megerősítenek.

Az Albertine-nek adott csók elemzett részletében az *optikai a nyelvi médiummal* kerül analógiába, és nem csupán annak révén, hogy akár csak a kép, a nyelv alapján sem dönthető el a reprezentált vagy az utalt látszati, avagy reális volta, továbbá, hogy mindkét médium esetében a tapintás érzéke (lásd a csókot) ígéri a külső referencia bizonyosságát. A látcső a nyelv tárgyiasíthatatlanságát is felidézi itt, ahol a filológusként (is) viselkedő narrátor, amikor Albertine szótárát vizsgálja, mint-

⁶ A látcső, melyet elsősorban azért használunk, hogy jobban lássunk, s kiemeljünk részleteket az előadás látványából, s ami ezért is, vagyis a távoli dolgok egymáshoz közelítése miatt is hasonlóságot mutat a fényképezővel, nos, a látcső gyűjtése annak olyan külső jellemzőit helyezi előtérbe, amelyek a látcső látványaként nincsenek kapcsolatban a látcső biztosított látvánnyal.

egy bekeretezi a nyelvet, készletként objektíválja annak elemeit, s hosszasan sorolja a lány azon fordulatait, amelyek filológiai felfedezések módjára foglalkoztatják. Vagyis nem jelentésük, igazságértékük vagy akár esztétikai hatásuk érdekli, sokkal inkább olyan elemeknek tekinti e szintagmákat, melyek időbeli állapotait – s így diszkontinuitásait – mutatják meg a fiatal lány személyiségének, voltaképpen a tárgyak térbelisége mintájára, azáltal, hogy egymás mellé helyezhetők, mint Albertine különböző időszakokban készült fényképei, vagy mint az időben egymástól távol keletkezett, de a gyűjtés terében, a könyvespolcon vagy íróasztalon nagyon is érintkező műalkotások vagy akár levelek. Vagy mint a genetikus kritikai kiadásban egy szöveg változatai. A gyűjtemény külső archívuma azonban mind a kép, mind a nyelv esetében másodlagos jelentőségűnek látszik az emlékezet belső archívumához képest, miközben persze szoros korrelációjuk nem feledhető. A tárgyi referenciánál fontosabb ugyanis a benyomások ama szövevénye, mely lefordíthatatlan a tények világára, a látható, megosztható nyelvre vagy képre, s amelyet a differenciák és hasonlóságok eseményszerű, idiomatikus kötései hoznak létre, ami természetesen az affekcióktól s érdekektől sem független, s ami folytonosan mozgásban van a térben és az időben.⁷ Az új látcső, hasonlóan az újabb olvasmányokhoz, nem egyszerűen melléhelyeződik a többinek, a korábbiaknak, hanem különbségek és hasonlóságok, projekciók és retrospekciók, ismétlések és elkülönbözések bonyolult relációjába lép, e relációkat aktiválja s rendezi újra, lévén a belső archívum – amely nélkül semmilyen külső archívum nem működik – instabil, nyitott, s így nem tisztán térbeli, tárgyi természetű. Innen nyerhet magyarázatot, ahogyan az idézetben leírt látcsőgyűjtemény zárt térbeliségének képzetét kibillentí, hogy nemcsak a gyűjtésvágy lezárhatatlan, de maga a vitrin az, ami sohasem telik meg, gyűjteménye végtelen: mindig egy újabb s ritkább látcsőre várakozik benne egy üres hely. Hasonlónak látszik ez némiképp a varázsnoteszként működő észlelő tudathoz és emlékezethez, amely egyszerre képes tiszta és teleírt lapként viselkedni.

⁷ „Entre la couleur grise et douce d’une campagne matinale et le goût d’une tasse de chocolat, je faisais tenir toute l’originalité de la vie physique, intellectuelle et morale que j’avais apportée environ une année auparavant à Doncières, et qui, blasonnée de la forme oblongue d’une colline pelée – toujours présente même quand elle était invisible – formait en moi une série de plaisirs entièrement distincte de tous autres, indicibles à mes amis en ce sens que les impressions richement tissées les unes dans les autres qui les orchestraient, les caractérisaient bien plus pour moi et à mon insu que les faits que j’aurais pu raconter.” (II, 641–642.)

„A reggeli táj szürke és szelíd színébe és egy csésze csokoládé [*chocolat* – kakaó] ízébe sűrítettem bele minden furcsaságát annak az érzéki, szellemi és lelki életnek, amelyet körülbelül egy évvel korábban Doncières-ben ízeltem meg, és amely egy elnyújtózó kopár domboldal háttéré előtt – emezt akkor is magam előtt láttam [*présente* – akkor is jelen volt], ha láthatatlan volt – egymástól oly különböző örömök láncolatát véste az agyamba [*formait en moi* – formálta belém], amelyek elmondhatatlanok voltak barátaimnak, abban az értelemben, hogy a gazdagon egymásba fonódott benyomások, amelyek mintegy áthangolták [*orchestraient* – hangszerelték, összehangolták] ezeket az örömeket, sokkal jelentősebbek voltak számomra, és akaratlanul, mint maguk a pusztá tények, amelyeket elmondhattam volna.” (*Guermites-éle*, 352.)

De térjünk vissza a csókról való döntéshez, az utolsóhoz Marcel (?) szóba hozott filológiai felfedezéseinek hosszú sorában, ami a megváltozott, s talán könnyebben kapható Albertine ígérletét, ígéretes feltevését jelenti. Marcel (?) a csókra még nem vállalkozik, lévén olvasata *hipotetikus*, hiszen olvasat, mely tehát nem zárja ki saját tévedésének, azaz a kudarcnak a lehetőségét, melynek nagyon is reális emléket a balbeci szálloda óta őrzi.⁸ Inkább a verbálisan értett nyelv cselekvő és cselekedtető erejével akarja biztosítani sikerét. A felidézett én, akárcsak Albertine, kerüli az egyértelmű kijelentéseket, mindketten következetesen feltételes módon fogalmaznak, ami annak a harcnak és/vagy játéknak – hiszen nagyon komoly játékról van itt szó – a része, melyet azért folytatnak, hogy a *másik* érintsen először, hogy a másik legyen, aki véget vet a kétértelmű, a referenciát felfüggesztő szavak láncának, az egymáshoz illesztett szavak végtelenül bővülő kollekciójának. A másik legyen, aki a saját akaratomat kimondja vagy helyettem megcselekszi azt, amit én (is) szeretnék. A figuratív és szó szerinti, ironikus és komoly közt lebegő, ha tetszik *kvázi figuratív*, s ezért olvashatatlan beszéd párhuzamba kerül a saját és a másik szavainak elkülöníthetlenségével az *idézetben*, amelynek jegyében a másikkal mondatom ki a sajátot, stabilizálhatatlanná téve ezáltal a kijelentés alanyát, annak eredetét. A diskurzus *genezisének* és *referenciájának* így előálló hozzáférhetlensége visszamutat trópus és idézet közös „eredetére”, sőt a nyelv figuratív és citációs karakterének alapvető azonosságára,⁹ eredet s végcél egyazon (végtelen) elhalasztódására a nyelvi proposíciók láncolatában. Mivel az olvashatlanságban lehetetlen időzni, az olvasás mindig dönteni kényszerül a jelentésről és a szerzőségről, az elkerülhetetlen döntés azonban szükségszerűen téveszti el az eldönthetlent, stabilizálja a stabilizálhatatlant, s hárul vissza az olvasóra mint ennek önkényes, érdekeitől s vágyaitól nem független hipotézise. Még akkor is, ha nemcsak olvasatának önkényessége elkerülhetetlen, de maga az olvasat nagyon is programozott a szöveg, az olvasott kijelentések által. S mindez tehát az elemzett beszélgetés mindkét résztvevőjére érvényes, miközben a történekről csak egyikük tanúságtételeként tudhatunk, aki tehát filológiai felfedezése és döntése között mond szoros kapcsolatot.

[P]ourtant je crois que ce qui me décida fut une dernière découverte philologique. Comme, continuant à ajouter un nouvel anneau à la chaîne extérieure de propos sous laquelle je cachais mon désir intime, je parlais, tout en ayant maintenant Albertine au coin de mon lit, d'une des filles de la petite bande, plus menue que les autres, mais que je trouvais tout de même assez jolie: „Oui,

⁸ A csók egykori visszautasításának elbeszélése bizonyos értelemben szimmetrikus a csók elemzett jelenetével, amennyiben Marcel akkor is a szó szerintivel ellentétes módon, azaz metaforikusan (vagy ironikusan) olvassa Albertine szavait, s ez ott *téves* olvasatnak bizonyul. Szó szerinti és metaforikus, konstatív és performatív eldönthetlenségét, ez is bizonyítja, nem oldhatjuk fel az utóbbi pólus abszolutizálásával.

⁹ Lásd erről, ennek komplex összefüggéseiről KULCSÁR-SZABÓ 2007, 136–166.

me répondit Albertine, elle a l'air d'une petite mousmé." De toute évidence, quand j'avais connu Albertine, le mot de „mousmé” lui était inconnu. Il est vraisemblable que, si les choses eussent suivi leur cours normal, elle ne l'eût jamais appris et je n'y aurais vu pour ma part aucun inconvénient, car nul n'est plus horripilant. À l'entendre on se sent le même mal de dents que si on a mis un trop gros morceau de glace dans sa bouche. Mais chez Albertine, jolie comme elle était, même „mousmé” ne pouvait m'être déplaisant. En revanche il me parut révélateur sinon d'une initiation extérieure, au moins d'une évolution interne. Malheureusement, il était l'heure où il eût fallu que je lui dise au revoir si je voulais qu'elle rentrât à temps pour son dîner et aussi que je me levasse assez tôt pour le mien. C'était Françoise qui le préparait, elle n'aimait pas qu'il attendît et devait déjà trouver contraire à un des articles de son code qu'Albertine, en l'absence de mes parents, m'eût fait une visite aussi prolongée et qui allait tout mettre en retard. Mais devant „mousmé” ces raisons tombèrent, et je me hâtai de dire:

– Imaginez-vous que je ne suis pas chatouilleux du tout, vous pourriez me chatouiller pendant une heure que je ne le sentirais même pas.

– Vraiment?

– Je vous assure. (II, 652–653.)

[P]edig azt hiszem, a végső döntést egy utolsó filológiai felfedezésem hozta meg. Ahogyan egyre tovább gombolyítottam a semmitmondó beszéd fonálát [*ajouter un nouvel anneau à la chaîne extérieure de propos* – újabb hurkot kapcsoltam hozzá a beszéd külső láncához, amelynek a magyarban idegen szószerintisége azért is fontos, mert az „anneau” gyűrűt is jelent, aminek később kulcsszerepe lesz kép és szöveg relációjában, s ami a fiatal lányokkal Balbecben játszott gyűrűs játékra (eszterlanc) is visszautal], amely továbbra is elrejtette benső vágyamat, szóba hoztam, miközben Albertine már az ágy sarkán ült, a „kis banda” egy leányát, aki ugyan kisebb volt, mint a többi, de azért épp eléggé csinosnak tartottam még most is: „Igen – felelte Albertine –, olyan, mint egy kis gésa.” Biztos, hogy amikor megismertem, Albertine nem ismerte a „gésa” [*„mousmé”*] szót. Valószínű, hogy ha a dolgok rendes útjukat követték volna, talán sosem tanulta volna meg, és én nem láttam volna ebben semmi kivetni valót, hiszen a szó maga igazán borzalmas. Ha hallja az ember, olyan fogfájása támad, mintha egy igen túlságosan nagy darab fagyaltot vett volna a szájába [*trop gros morceau de glace dans sa bouche* – az „igen” vagy a „túlságosan” közül az egyik fölösleges!]. De Albertine-nál, mivel igen csinos volt, még a „gésa” szó sem volt visszatetsző. Viszont valami külső tanítást [*initiation* – beavatást], vagy legalább egy belső fejlődést [*évolution interne*] tett nyilvánvalóvá Albertine-ban. De sajnos már eljött az óra, amikor búcsút kellett tőle vennem, ha azt akartam, hogy idejében odaérjen a vacsorájára, én meg idejében felkeljek az enyémmhez. Françoise készítette a vacsorát, nem szerette, ha késleltették, s már azt is hibának tartotta az ő illetana szerint [*contraire à un des articles de son code* – ellentétesnek saját törvénykönyve egyik cikkelyével, ami a törvény általánosságá-

ga és egyedi eredete közötti feszültségre is utal, amely feszültség számos tematikus konstellációban újratermelődik a regényben], hogy Albertine szülem távollétében ily hosszú ideig vizitel nálam, s emiatt mindent késleltet. De a „gésa” előtt minden akadály semmivé vált, s én sietve feleltem:

– Képzeld csak, nem vagyok csiklandós egy cseppel sem, s csikálhatna akár egy óra hosszat is, még csak meg sem érezném.

– Igazán?

– Elhiheti, ha mondom. (*Guermantes-ék*, 363–364.)

Marcel egy ide-oda mozgás jegyében mintegy átpasszolja a testi cselekvés kezdeményezését Albertine-nek, olyan tanúságtételt téve saját testéről, amelynek igazságáról csak a másik (feltételesen ki is mondott) érintése győzheti meg a címzettet, miközben nem a meggyőzés, hanem maga a cselevés, a másik tette a tulajdonképeni cél. Vagyis nem annyira a másik meggyőzése, de a mondottak igazsága felőli elbizonytalanítása, s (ellenőrző) cselekvésre készítése, ezen keresztül pedig, hogy Marcel bizonytalansága szűnjön meg, vagyis ő győződjék meg a másik akaratáról. De mégsem csupán azért adhatja át Marcel a testi kezdeményezést a lánynak, mert nem lehet teljesen bizonyos annak szándékában; azért is, mert a másik beleegyezése (a csók) sem feltétlenül olvasható e *szándék* tanújelként. Sőt, mert a cselekvés mint a vágy beteljesedése nem kontinuum a vággyal mint elmúlt jövőbeli projekciójával, a testi beteljesülés után már nem vagyunk azonosak az ahhoz vezető vágyunkkal, nem érthetjük saját korábbi önmagunkat. És valóban, mindjárt látni fogjuk, az érintés nem a látás kiterjesztése, a tapintás nem a kép kiteljesítése lesz, a csók épp heterogén viszonyukat leplezi le, ami rávilágít beteljesíthető testi és beteljesíthetetlen szellemi vágy különbségére is. Fontos, hogy Marcel átmenet nélkül, egyfajta tematikus anakoluthonként állítja Albertine-nek saját (nem) csiklandósságát, amivel megszakítja azon mondatok kontinuitását, amelyek – ennek leplezőiként – vágyát (*nem*) érintik, de azzal végtelenül párhuzamosak,¹⁰ és

¹⁰ „[L]es phrases que je lui disais se rattachaient à celles que je lui avais dites pendant les heures précédentes, et ne rejoignaient en rien ce à quoi je pensais, ce que je désirais, lui restaient indéfiniment parallèles.” (II, 649.)

„[M]inden mondat az előző órák alatti mondatokhoz csatlakozott, s egyáltalán semmi közülük sem volt ahhoz, amire gondoltam, vagy amire vágyódtam, csak végtelenül párhuzamosak voltak vele.” (*Guermantes-ék*, 360.)

Testi és verbális elképesztően kidolgozott és találékony prousti *párhuzamaikhoz* itt csak arra utalnánk, hogy a balbeci gyűrűs játékban (*jouer au furet* – szó szerint vadászmenyéttest játszani, melynek talán az eszterlanc lehet a legjobb fordítása, s melyben a „furet”-t egy „bague”, azaz gyűrű reprezentálja) a gyűrű útja az egymásba fogódzó, egymást érintő kezekben, kezeken át, hasonló szerepkörbe illeszkedik, mint az egymásba láncszerűen kapaszkodó mondatok az éppen elemzett csókjelenetben: a test és a szavak gyűrűszerű mozgása egyaránt a vágy közvetlen kinyilvánításának késleltetői és elleplezői. Ahogy a nyelv is képes érinteni, az érintés is képes nyelvként (végtelen propozíciós láncként) működni, miközben az érintés s vele általában a cselekvés másfelől e végtelen lánccsakítását is jelenti, úgy nyelvként, ahogy

tematikusan éppúgy, mint szintagmatikusan beszédhelyzete külső feltételeire, testére, ennek *érintésére* tereli hallgatója figyelmét. Szavai Mallarmé *Mimique* című szövegét is felidézük, melyben Pierrot halálra csiklandozza feleségét, s ettől nem függetlenül gyanú és bizalom kettőse mellett gyönyör és fájdalom (sőt halál és élet) pólusainak ellentmondásos egymásba fordulásaiba, ide-oda mozgásába is illeszkednek. A csiklandozás másfelől megidézi Vinteuil kisasszony és barátnője monjouvaini jelenetét is, azt a lesbikus aktust, amelynek Marcel önkéntelenül tanúja, s amelynek előjátékként annak barátnője kergeti, majd csiklandozza a zeneszerző leányát.¹¹ Marcel felhívását az érzékiség, a gyönyör iránti vágy vezérli, miközben saját (testi) érzéketlenségét állítja, s mindezt a testi vágyhoz kapcsolódó felhevültségképzet és a „mousmé” hatását reprezentáló hideg kettőssége is reprodukálja. A Marcel által a diskurzusban végrehajtott törés ugyanakkor nem számolja fel, csupán áthelyezi a nyelvi ambiguitást érintés és megismerés, konstatív és performatív között.

A testi érintés és a nyelv cselekedtető (érintő) funkciója bonyolult interrelációként – analógiaként és áthidalhatatlan különbségként – jön játékba nemcsak az idézetben, de egész kontextusában is. Szó szerint és metaforikusan, testi és szellemi értelemben vett nyelv, csók és beszéd vagy akár értelem és hang(alak) kidolgozott, jelentésteli ide-oda játéknak csak néhány mozzanatára térhetünk ki itt. A nyelv érintő funkciója voltaképpen a tulajdonnév működését idézi, amennyiben ez egy deixisben mintegy érinteni látszik a nyelven kívüli valóságot, befagyasztvá ezzel a nyelv helyettesítő propozicionális láncolatát. Nem véletlen, hogy az aláírás fontos szerepet kap e csók körüli diskurzusban, miképpen az sem, hogy Marcel

testként is. Egész pontosan Albertine kezének szemlélése, majd érintése egyfelől jelentésten, átélhetetlen (metonimikus), másfelől – a csókhoz hasonlóan – megelőlegezi, megígéri a másik mélyére hatolást (metaforikus); vö. II, 271–274, illetve *Bimbózó lányok árnyékában*, 489–492. Ide kapcsolódik egy másik részlet is, amelyben a narrátor arról beszél, hogy Albertine-t az egymáshoz közel fekvő tengerparti kis városkákban mindig meg lehetett találni, hiszen ha nem volt otthon, akkor a barátnőinél volt valamelyik másik városkában, s bármikor elérhető volt:

„Cela fit que pour la trouver, de jeune fille en jeune fille, se nouèrent tout naturellement autour d'elle des liens de fleurs.” (III, 185.)

„Így azután, ha meg akartam találni, fiatal lánytól fiatal lányig virágfüzérék [*liens de fleurs* – a *lien* személyközi kapcsolatot, kötést, viszonyt is jelent] fonódtak körülötte a legteljesebb természetességgel.” (*Szodoma és Gomorra*, 221.)

¹¹ Érdekes módon, a tanúságtévő elbeszélés önellentmondásaként, a szadista lesbikus jelenet elbeszélésében még nincs szó csiklandozásról, utóbbi mozzanat csak akkor rendelődik a jelenethez, amikor Marcel „felfedezi” Albertine és Vinteuil kisasszony barátnője ismeretségét (vö. I, 157–163, *Swann*, 159–165; illetve III, 504, *Szodoma és Gomorra*, 589).

„À Mlle Vinteuil maintenant, tandis que son amie la chatouillait avant de s'abattre sur elle [...]”

„Vinteuil kisasszony arca helyén, akit barátnője összecsiklandozott, mielőtt rávetette magát [...]”

Albertine arcát csókolja meg, az ajkával, mely egyszerre a nyelv és a csók szerve,¹² az *arcát*, amely identitásának, szingularitásának képi biztosítéka, miként a *tulajdonneve* nyelvi biztosítéka ugyanennek. Az *arc* egyfelől a beszéd *eredetének* (talán illuzórikus) tárgyiasulása, egyúttal pedig a beszéd külső referenciájának, *végcéljának* (talán ugyancsak illuzórikus) megjelenítője.

A fentebb idézetek után Albertine visszakérdez, amivel Marcel akarataról szeretne végső bizonyosságot szerezni („Akarja, hogy kipróbáljam?” [„Voulez-vous que j’essaye?”]), de a férfi, kerülvén az egyértelműséggel járó kiszolgáltatottságot, megint csak visszadobja a labdát: „Ha tetszik...” [„Si vous voulez...” – a francia a „vouloir” igével erőteljesebben utal a másik szándékának kinyilvánítására irányuló szándéokra], s miközben a szavak tudakozódnak a másik érzékeléséről és rejtett szándékairól, a testek közelítenek, a betetőző cselekvés mégis késik, mivel-hogy Françoise hirtelen benyit. Egy ennek kapcsán tett rövid kitérő¹³ után Marcel

¹² Valamint az evésé, ami nemcsak metaforikusan (Albertine arca ízének megköstölésaként) játszik itt szerepet, de szó szerint is, amennyiben az elbeszélte ént Françoise a vacsorával sűrgeti, és Albertine-nek is vacsorára kell(ene) sietnie valakihez.

¹³ E kitérő részletes elemzésére itt nem vállalkozhatunk, mégsem mehetünk el szó nélkül fontosabb vonatkozásai mellett. Françoise, aki rendre úgy tűnik fel a regényben, mint akinek olvasásmódja meghaladni látszik a természeti és a konvencionális, ösztönös és tanulható ellentétét, többek között itt is azt példázza, hogy a tévedés nem ellentéte, sokkal inkább feltétele az igazság megképződésének, valamint, hogy a világról szerzett ismeretek, a felfedezések végső soron nem az információs eszközök fejlettségén, sőt meglétén múlnak.

C’est ainsi que de nos jours encore les plus grandes découvertes dans les mœurs des insectes ont pu être faites par un savant qui ne disposait aucun laboratoire, de nul appareil. (II, 654.)

Így a mi napjainkban is a rovarok életmódjáról szóló legnagyobb felfedezéseinket olyan tudós tehette, akinek sem laboratóriuma, sem pedig külső eszközei nem voltak. (*Guermantes-ék*, 365.)

A megismerés Françoise-ra jellemző művészete, mely egyrészt megbízhatóan látszik olvasni a másik belső aktusait, az olvashatatlan másikat, s mely másfelől nyelv nélkül is képes hatékonyan, sőt „tökéletesen” kifejezni magát, egyfelől immateriálisként mintha nem szorulna rá technikai médiumra, materiális, érzékelhető jelre (hiszen ezek, a látszattal ellentétben, nem könnyítik meg, vagy ami ugyanaz, nem iktatják ki az olvasást), másrészt mintha a természeti, materiális dolgokban tudna csak, kimondatlanul, megnyilvánulni (éppen, mert ezek nem könnyítik meg, vagy ami ugyanaz, nem számolják fel az olvasást, saját olvasásukat). Lényege, mindkét aspektusból, a kimondatlanság, mely eltéveszthetetlen analógiába kerül itt Albertine-nek s Marcelnek a kimondást, a megnevezést kerülő szerelmi dialógusával. A világról alkotott előzetes feltevések generálta kényszermechanizmus, mely a tévedést elválaszthatatlannak mutatja az igazságtól, e rövid kitérőben rokonságba állítódik a verselés előíró szabályaival éppúgy, mint a politikai vagy egyéb cenzúra tiltásával, melyek nem annyira akadályai, mint inkább feltételei Françoise művészetének. A performatív, ami megteremti a

csókra, pontosabban, a francia kifejezés („embrasser”) betű szerinti tanúsága szerint, ölelésre vonatkozó feltételes módú kérdésére¹⁴ Albertine kétértelműen válaszol: „Ce serait un beau malheur.” („Haj, pedig az nagy baj lenne.” – Gyergyai lemond a mondat szemantikai kétértelműségéről, amit az ironia lehetőségébe helyez át, és ez, tehetnénk hozzá, sokat elárul a nyelv eredendő, minden szándék

megismerés, az olvasás lehetőségét, valamint ami (egyszerre pozitív és negatív, előíró és tiltó) szabályként alakítja a megismerést és a kimondottat, egyúttal el is lehetetleníti az olvasást, amennyiben kimondott és kimondatlan kötéseinek függésébe helyezi az olvasás „tárgyát”, amelynek ezáltal éppen tárgyszerűségét, tárgyiasítható voltát kérdőjelezi meg. A közvetett beszéd és a figuratív beszéd mintha itt is ugyanazt jelentené, az idézet és a trópus említett rokonságára visszamutatva, ráadásul mindkettő, a mindenkori másokra hagyván az olvasás lehetetlen, de kényszerű műveletét, a megfoghatatlansággal a felelősség alóli kibújást is implikálja, ennyiben is az irodalom képzetét aktiválva:

1. [C]ar le discours indirect lui permettait de nous adresser les pires injures avec impunité [...]

2. Elle savait faire tenir tout ce qu'elle ne pouvait exprimer directement, dans une phrase que ne pouvions incriminer sans nous accuser, dans moins qu'une phrase même, dans un silence, dans la manière dont elle plaçait un objet. (II, 654, 655.)

1. [A] közvetett beszéd lehetővé tette neki [Françoise-nak], hogy büntetlenül intézze hozzánk a legszörnyűbb szidalmakat [...]

2. Amit nem fejezhetett ki közvetlenül, azt egyetlenegy mondatba zárta, de olyanba, hogy azon fennakadnunk másként nem lehetett, csak úgy, ha vádként ellenünk fordul [*incriminer sans nous accuser* – csak úgy tarthattuk bűnösnek, ha magunkat vádoljuk meg], vagy még egy mondatba se, csupán hallgatásba, vagy egy tárgy ilyen vagy olyan elhelyezési módjába. (*Guermites-ék*, 365, 366.)

Innen nézve válik a szó szerintin túl indokolttá, ahogy a belépő Françoise a „Törvény, amely megvilágítja a Bűnt” festői alakjához hasonlítódik, aki beléptekor a másik, azaz Albertine helyének nyomát világítja meg, a másik hiányát, ha tetszik, minden olvasat hiányos, téves voltát, de mindezt csakis úgy, hogy egyben saját magáról mint egy eredendő hiánnyról tereli el a figyelmet.

¹⁴ Ezt a helyettesítést (az „embrasser” ige használata a csókra) feltehetően éppen a „baiser” (‘csókol’) igének kialakult vulgáris jelentése (‘baszni’), vagyis egy poliszémia (hangalakok szemantikától sem független, tehát poliszemikus egybeesése) váltotta ki. Az „embrasser” igét Jancsó Júlia – kinek fordítása általában a Gyergyaiénál jóval kevésbé szemérmeskedő, valamint sokkal figyelmesebb, nem csupán Proust mondatainak „szó szerinti” jelentésszintjére, hanem a szöveg stiláris rétegeltségére is – a *Szodoma és Gomorra* egyik lapján, ahol éppen a *Guermites-ék* elemzett csókjelenetére utal vissza a narrátor, „átkarolni”-nak fordítja, ami két-ségtelenül szó szerinti fordítás, mégis eltéveszti a szó „megcsókolni, csókot adni” jelentését.

Je me rappelle que le jour où Albertine s'était laissé embrasser par moi pour la première fois, j'avais eu un sourire de gratitude pour le séducteur inconnu qui avait amené en elle une modification si profonde et m'avait tellement simplifié la tâche. (III, 252.)

előtti vagy azon túli olvashatatlanságáról), amivel szerencsétlenséget (fájdalmat) és örömet (élvezetet) egyetlen klisé ambiguitásába sűrít, s ami Marcelt, bár felhívásnak (*invitation*) olvassa, nem ragadja azonnal cselekvésre. Albertine beszéde a narrátor szavai szerint *szinte* már azonos a csókjával,¹⁵ ami nyelvi és testi érintés, nyelvi és testi látvány szövegrészbeli *khiazmusai*ba illeszkedik, melyek ugyanakkor, a diszkontinuitásokat előfeltételező ide-oda játék révén a nyelv és test, nyelvi és testi cselekvés, sőt a szellemi és materiális közötti – korrelációban a – *szakadékot* nyilvánítják meg.

Míg a „mousmé” szó jelentése a *gyönyör* forrását idézi hallgatója elé, addig a felidézett én nem a fiatal lány ideáját, hanem egy testi, szájban (fogakban) érzett *fájdalmat* kísérő (azaz vele érintkező) vagy azt kifejező (vele tehát felcserélhető) artikulálatlan hangsort társít a szó hangtestéhez, vagyis a test tudat nélküli, affektív emlékezete hangtestek véletlen, jelentéstől – egy fiktív pillanatra – megfosztott egybeesése révén felülírja a nyelv kognitív dimenzióját. Jelentő és jelentett, vagy akár konstatív és performatív viszonya azonban éppúgy, miként fájdalomé és gyönyöré, nem merül ki ennyiben, nem marad foglya a fájdalom aszemikus artikulálatlanságának: a fogak fájdalmának okaként megjelölt kép (jókorá fagyalt) ugyanis az érzéki gyönyör vágyát testesíti meg, s vele azt a pillanatot idézi fel, amelyben a gyönyör fájdalomba fordul. A narráció szerint Albertine képes arra, hogy saját arca, tehát a szó kiejtését (véletlenszerűen) kísérő, ugyanakkor a beszéd eredetétől szolgáló kép bájoságával helyreállítsa vagy újra megerősítse a „mousmé” szó jelentésében ott rejlő gyönyört, ez a külsődleges, aszemikus hatásmozzanat azonban szintén leképezi a szó szemantikáját, amennyiben Albertine a gyönyör forrása-ként jelenik meg a szövegrészben, s a testiségében értett nyelv gyönyörét (csók) ígéri (a „mousmé” a franciában valójában nem gésát, hanem bájos arcú fiatal lányt jelent, melynek etimológiailag – ami itt az alaki hasonlóság felülete – a japán „musume” az előzménye),¹⁶ miközben a beteljesülő gyönyör pillanatai a regényben rendre a fájdalom (és csalódás) ellentétes pólusába váltanak át, s az Albertine-re vonatkozó passzusok láncát az ilyen oda-vissza váltások ismétlődő mozgásaként is leírhatjuk. Hangalak és jelentés divergenciája és konvergenciája a *hanghatások*

Gondolatban felidéztem azt a napot, amikor Albertine először engedte, hogy átkaroljam [*embrasser*], s én hálás mosollyal áldoztam az ismeretlen csábítónak, aki ilyen mélységes változást vitt véghez benne, s ennyire megkönnyítette a feladatomat. (*Szodoma és Gomorra*, 298.)

¹⁵ „Albertine avait une prononciation si charnelle et si douce que, rien qu’en vous parlant, elle semblait vous embrasser.” (II, 656.)

„Albertine-nak oly érzéki és behízelt volt a beszédmódja [*prononciation si charnelle et si douce* – „oly testi volt a kiejtése és oly édes” vagy esetleg „lány”, a *charnelle*-ben ott van a hús képzete, ami a nyelv mint szerv és mint jelrendszer kettőségéhez is kapcsolódik, a *douce* pedig például a fagyaltban is megidézett édes ízre mutat előre], hogy pusztá beszédével is szintet megcsókolta az embert.” (*Guermantes-ék*, 367.)

¹⁶ A szót Franciaországban Pierre Loti vezeti be *Madame Chrysanthème* című, 1887-ben megjelent regényében (lásd LOTI 1990).

lefordítására használt *kép*ben is megismétlődik, amennyiben a „trop gros morceau de glace dans sa bouche” hangsorban az „sz” és „s” hangok hasonlóan felidézhetik a fogak – amit a „mal de dents” dentálisai jelölnek – fájdalmát kísérő felsziszszénést.¹⁷ A szonoritás, melyet nemcsak az említett hangok, de a szerkezet eleji pörgős „r”-ek is biztosítanak, egyben visszatalhat az első csók kudarcának emlékére, amikor a balbeci hotelben Albertine, Marcel ölelésére adott válaszul, ezt elutasítva – szóbeli ígéretét beváltva, mégis hirtelen, amennyiben ott Marcel Albertine szavait ignorálja, s a test és a szó „nyelve” közötti ellentmondásra s a testi jelek (Genette-nél és Deleuze-nél is abszolutizált) autoritására hagyatkozva dönt, *hibásan*, a csókról – hangos csöngetésbe kezd (vö. II, 286, *Bimbózó lányok árnyékában*, 504). Jelentés és hangalak, kép és hang, kimondott és kimondatlan, belső és külső ide-oda mozgását természetesen a vágy kimondhatatlansága is generálja,¹⁸ amennyiben ez megnevezésével semlegesítődik, cselekedtető ereje kialszik, miközben kimondása nem számolhatja fel teljesen saját olvashatatlanságát. Fájdalom és gyönyör itt színre vitt ellentmondásos korrelációja az Albertine-szerelem és narrációja egészét – s egyáltalán magát a prousti művet is – meghatározza.

Albertine (szavainak) olvasása egy időben hagyatkozik rá testi látvány és nyelv, *arc* és szó ide-oda játékára, a nyelv szemantikai mélységére és jelentő „felü-

¹⁷ Hogy mennyire tendenciózus itt az „sz”, „s” alliteráció, ezt az is bizonyítja, ahogyan a fonikus kényszer a nyelvtani szerkezetet is felülírja: a francia egy ilyen (általánosító) konstrukcióban nem teszi ki újra a birtokos névmást, helyette egyszerű névelőt használ: „trop gros morceau de glace dans *la* bouche”, mely szabályt itt gyaníthatóan az alliteráció írja át.

¹⁸ Proustnál voltaképpen hiányzik a szerelem ökonómiájából a kölcsönös (auto)affekció tükrös-totalizáló alakzata, vagyis az, amikor az egyik ember vágya felkelti a másikat, ami visszahatván az előbbire, fokozza (s nem pedig felszámolja) azt. Ehhez egyetlen idézet:

Sans doute, bien que chacun parle mensogèrement de la douceur, toujours refusée par le destin, d'être aimé, c'est une loi générale [...] que l'être que nous n'aimons pas et qui nous aime nous paraisse insupportable. (III, 310–311.)

Tagadhatatlan, hogy bár hazug módon mind arról beszélünk, milyen édes érzés, amit a sors megtagad, szeretve lenni, általános törvényszerűség [...], hogy azt, aki minket szeret, s akit mi nem szeretünk viszont, elviselhetetlennek látjuk. (*Szodoma és Gomorra*, 365.)

Ezért is, hogy egyik fél sem teheti nyilvánvalóvá, nem mondhatja ki saját vágyát, ezzel ugyanis megszüntetné a szerelem lehetőségét képező ellenállás (titok, ismeretlen) mozzanátát, amely ugyanakkor a szerelem (beteljesedésének) ellehetetlenítője is. (Az ilyenfajta néven nevezés, amely gyakorlatnak egyik képviselője Bloch, az érzéketlenség és a modortalanság megnyilvánulása.) A vágy e mozgása, amely voltaképp a kognitív (a tudatos és a kimondott) kiküszöbölésére irányul, egyáltalán nem független a kogníciótól, amennyiben a vágy önfelszámoló struktúrája működik a megismerésben is: a másik világának megismerése, ennek beteljesedése – ami tehát eseményszerű és nem pusztán kognitív történet – a másik érdektelenné válásával, megszokásával azonos, ami viszont ugyancsak stabilizálhatatlan pólus, hiszen ez a másik belsővé, sajátává válásának, én és másik cseréjének „pillanata” is egyben.

letére”, továbbá a látvány vagy a grammatika (szintaxis) mechanikus felszínére és az e mögé vetített egyéni, lélektani mélységre (Albertine vágya, személyiségének változása). A filológus felismeri, pontosabban gyanítja az idegen hatást (az intertextualitást), de több értelemben sem tud hozzáférni ennek eredetéhez; egy ismeretlen személyt sejt, aki változást hozott Albertine nyelvébe (ennek szervi, ha tetszik, szexuáltechnikai és diszkurzív értelmében egyaránt), s aki egyrészt jótévője a filológus Marcelnek, amennyiben megnyitja az Albertine-hez való hozzáférést, a tőle kapható gyönyör lehetőségét, másrészt viszont ellenfele, fájdalmának forrása, féltékenységének – sohasem megismerhető, tehát nem tárgyasítható, instabil – objektuma. S mialatt a filológusi nézőpont a fiatal lány korábbi önmagától történő elhasonulását mutatja ki, eldönthetetlenül hagyván ennek külső vagy belső, idézetszerű vagy lélektani, sőt kulturális vagy természeti eredetét („initiation extérieure” vagy „évolution intérieure”), addig Marcel e diszkontinuitást egyszerre akarja kihalászni, vagyis megőrizni és megszüntetni, úgymint felszámolni, azaz folytonosságba fordítani. A vágy beteljesülését késleltető ezt mondja Albertine-nek:

Si vraiment vous permettez que je vous embrasse, j'aimerais mieux remettre cela à plus tard et bien choisir mon moment. Seulement il ne faudrait pas que vous oubliez alors que vous m'avez permis. Il me faut un „bon pour un baiser”.

- Faut-il que je le signe?
- Mais si je le prenais tout de suite, en aurais-je un tout de même plus tard?
- Vous m'amusez avec vos bons, je vous en referai de temps en temps. (II, 658.)

Ha igazán megengedi, hogy ezúttal megcsókoljam, szeretném elhalasztani egy kicsit későbbre és jól megválasztani az idejét. Csakhogy akkor nem szabad elfelejtenie, hogy megígérte. Szükségem volna egy utalványra: „bon egy csókra”.

- Alá is kell írnom?
- Hogyha mindjárt most megkapnám, számíthatok később még egyre?
- Mulattat a nyugtáival [*bons*], időnként majd ki-kiállítok egyet. (*Guermites-ék*, 369.)

A csókra kért utalvány többek között azt példázza, hogy Marcel a (papírra rögzített) nyelvi jel ígérete nyújtotta gyönyört jelentősebbnek, mert tartósabbnak értékeli a múltékony testi gyönyörnél, a lehetőséget gyönyörtelibbnek a megvalósulásnál. Nagyon hasonlóan ahhoz, ahogyan a „mémoire involontaire” eseményeiben az írás ígéretét és nem annak jelenbeli aktusát hangsúlyozza, vagy ahogyan az anyai csókra történő várakozás huzamoságát (kitarthatóságát) felértékeli a csók illékony eseményéhez képest, mely nem annyira kiteljesíti, mint inkább felszámolja a várakozás örömet, de amely nélkül – mint lehetőség, mint bizonyosság nélkül – ez utóbbi sem működhetnék. Látvány és tapintás, kép és testi érintés ketősében az érintése nem kiteljesíti a látványt, hanem látni fogjuk, lerombolja azt. Eközben a látás végtelen különbségtétele (amely a szem által a lány arcáról készí-

tett fotók szüntelen differenciájában ölt testet), az ennél való időzés sokkal gyönyör-
telibbnek minősül, mint a csók tapintó személytelensége,¹⁹ amelyből a látás kizá-
ródni kénytelen. *Varietas delectat*.²⁰ Mindazonáltal az érintés lehetősége nélkül a
látvány is gyorsan elveszítené vonzerejét.

Az Albertine által aláírandó darab papír, amelyen az aláírás (intézménye) csak
az aláírás jelenének és az ígért csók eljövő pillanatának alanya közötti folytonos-
ságát előfeltételezve nyerhet értelmet, önmagában nem, kizárólag a szerződő fe-
lek *emlékezetében* jelentéssel. Albertine kézjegye látható és olvasható, test és nyelv
érintkezése, egyedi látvány, a látvány által létrehívott helyettesíthetetlen (hason-
lóan a kéziratokhoz) és ismételhető, helyettesíthető kontaminációja egy inskrip-

¹⁹ A csóktól való tartózkodás magyarázatát tehát nem csupán a gyönyör múltékonyságában
vagy a visszautasítástól való félelemben kell keresni, legalább annyira a kép esztétikai fel-
sőbbrendűségében a tapintással szemben. A kép, a látás a különféleképp, a változatosnak a
leghatékonyabb médiuma, amit a szóban forgó passzusban a látás mint fényképezés hangsú-
lyoz, például a fényképezőgépként működő szem, amelynek sorozatos exponálása soha nem
eredményezhet két ugyanolyan képet. A változatos gyönyörködés, amit az *érintés lebe-
tősége* fokoz, viszont *megtörténő eseménye* felszámol, amennyiben a tapintás érzéke kizárja a
látást, és nem képes olyan különbségtételre, mint a szem, minek következtében a legszemé-
lyesebb, mert legközvetlenebb tapintás végül is a személytelenség indexét kapja.

²⁰ „On a vue une femme, simple image dans le décor de la vie, comme Albertine profilée sur la
mer, et puis cette image, on peut la détacher, la mettre près se soi, et voir peu à peu son
volume, ses couleurs, comme si on l’avait passer derrière les verres d’un stéréoscope. C’est
pour cela que les femmes un peu difficiles, qu’on ne possède pas tout de suite, dont on ne
sait même pas tout de suite qu’on pourra jamais les posséder, sont les seules intéressantes.
Car les connaître, les approcher, les conquérir, c’est faire varier de forme, de grandeur, de re-
lief l’image humaine, c’est une leçon de relativisme dans l’appréciation d’un corps, d’une
femme, belle à réapercevoir quand elle a repris sa minceur de silhouette dans le décor de la
vie. Les femmes qu’on connaît d’abord chez l’entremetteuse n’intéressent pas, parce qu’elles
restent invariables.” (II, 658.)

„[C]sak egy nőt láttunk, az élet egy díszletének mindennap észrevehető képét [*simple
image* – egyszerű képét], mint Albertine-t a tengerre vetítve, s most e képet elválaszthatjuk
a háttértől, magunk elé [*près* – mellé, közel magunkhoz] tehetjük, és lassanként megismer-
hetjük formáit, színeit, minthogyha egy sztereoszkóp üvege mögé helyeztük volna. Ezért
van az, hogy a nem könnyű és [nem könnyű és – ez nem kell!] kissé nehezen meghódítha-
tó nők, akiket nem kaphatunk meg azonnal, sőt akikről azt sem tudjuk, meghódíthatjuk-e
[*les posséder* – birtokolhatjuk-e] őket valaha is, az egyedül érdekesekek. Mert megismerni,
megközelíteni, meghódítani őket azt jelenti, hogy megváltoztatjuk az emberi kép formáját,
nagyságát, reliefjét, ez a relativizmus feladata [*une leçon de relativisme* – relativizmus lecké-
je] egy nő testének, egy nő életének értékelésében, akinek a szépségét mintegy újra viszont-
látjuk, amikor újra felveszi karcsú körvonalait az élet külső díszletében [*dans le décor de la
vie* – az élet díszletében, a „külső” jelző felesleges tautológia]. Azok a nők, akiket először a
kerítőnőnél ismerünk meg, nem érdekesekek, mert nem változnak [*restent invariables* – válto-
zatlanok maradnak].” (*Guermantes-ék*, 369.)

cióban, mely maga elválaszthatatlan hordozójától, a papírtól (minden egyes bon egyetlen csókra jogosít), miközben e papírlap Albertine arcát egyrészt *helyettesíti*, másrészt – ami nem teljesen ugyanaz – erre az arca *utal*. A papírlap egyszerre felcserélhető (mert beváltható) és felcserélhetetlen (mert különböző), folytonos és megszakított az arccal, amely így el is van tőle választva, kettős kötésük nem természetes (nem látható), csak konvencionális (láthatatlan), aminek következtében az aláírás ígéretében benne van saját megszegésének lehetősége (például, ami be is következik, mert Albertine elhagyja Marcelt, vagy mert meghal).²¹ Ezzel magyarázható, hogy Marcel miközben el akarja halasztani, aközben mihamarabb be is akarja váltani e szóbeli bont, miáltal ugyan megszünteti az ígéret lebegő gyönyörét, de legalább bizonyossá, mert megtörténővé teszi a cserét. Az Albertine-nek adott csók a papírlappal társulva is megidézi a *Du côté de chez Swann*-ból a Combray-ban lezajló híres jelenet elbeszélését, amikor Marcel egy hozzá eljuttatott titkos levélke segítségével veszi rá anyját, hogy felmenjen a szobájába a szokásos esti csókra, amely nélkül a fiú képtelen elaludni, s amelytől a vendégek (köztük Swann) vonták el az asszonyt.

A csók iránti vágyat tehát Albertine „megszakítottsága” kelti fel, miképpen Albertine épp a sokféleségével gyönyörködött, a Marcel kérvényezte ígéret viszont a személyiség (nemcsak Albertine, de vele tükrösen Marcel) folytonosságát, az emlékezetet tételezi strukturálisan, pont azon (ön)felejtés ellenében hatva, amely a vágy legsajátabb természete. Azé a vágyé, amelynek strukturájához másrészt a másik birtoklása és változatlanok tételezése is elválaszthatatlanul hozzátartozik, amit annak képpé merevítése példázhat a legjobban. A fotó, mely a képek közötti redukálhatatlan különbségek révén az imént még a változatosság biztosítéka volt, innen nézve az aláírással kerül analógiába, s inkább a személyazonosság igazolásaként, kép és külső referense hasonlóságaként, folytonosságaként jön játékba. A személyiség nem változik, de identikus a különböző pillanatokban, az időben, ellenáll a felejtésnek és diszkontinuitásnak. Az utalvány (*bon*) ugyanakkor az emlékezet külső protéziseként visszamutat ennek felejtésmozzanatára, s míg ezzel az emlékezet belső és az írás külső archívuma közötti különbségre (megszakítottság és folytonosság ellentétére) hagyatkozik, addig elfeledteti a két archívum közötti analógiát vagy folytonosságot (amely a megszakítottság és a folytonosság értelmezője mentén egyaránt működik), nevezetesen, hogy a külső archívum csakis arra képes emlékeztetni, ami nélküle íródott be az emlékezet belső archívumába, s hogy mindkét fajta emlékezetnek strukturális előfeltétele a felejtés. Ez utóbbi miatt beszélhetünk az emlékezet jelszerű, utalásos (utalványi) konstitúciójáról, s vele szerződéses, konvencionális meghatározottságáról, amely miatt, vagyis ígértszerkezete, a mindenkori eljövőre utaltsága miatt, folyton a hitelesítés eseményeire szorul. Hiszen az emlék a múlt (belső vagy külső, testi vagy mesterséges,

²¹ Ha természetes lenne a kötésük, akkor nem beszélhetnénk szerződésről, s akkor nem is lenne szükség a szerződésre, nem lenne helye az ígéretnek.

technikai) lenyomataként sem tehet többet, mint hogy *tanúskodik* arról a távollévőről (az egykor voltról mint már nincsről), amelynek a nyomát őrzi, s amelyet helyettesít.

Az esemény lehetősége és megtörténeése közötti törést a csók leírása – amelynek finom elbeszélésére, annak finomságaira, melyek a csók finom ízének hiányáról is beszélnek, itt nem térhetünk ki részletesen²² – képzelet és érintés, kép (látás) és ízeletés (amely egyfajta tapintás) közötti átjárhatatlanságként láttatja. Az Albertine arcára adott, s a gyönyör és a megismerés beteljesedéseként elképzelt csók nem több mint áthatolhatatlan, mélység nélküli felületek érintkezése, melyből nemcsak a látás (Albertine rózsaként látott arcának képe), hanem a szaglás érzéke (e rózsza illata) is hiányzik. Sőt, a másik arcát érintő ajkak még annak ízét sem képesek elérhetővé tenni, ennél fogva pedig az intim testi érintés voltaképpen

²² Csakis idézzük az ide vonatkozó egyik fontos részletet:

Je me disais cela parce que je croyais qu'il est une connaissance par les lèvres; je me disais que j'allais connaître le goût de cette rose charnelle, parce que je n'avais pas songé que l'homme, créature évidemment moins rudimentaire que l'oursin ou même la baleine, manque cependant encore d'un certain nombre d'organes essentiels, et notamment n'en possède aucun qui serve au baiser. À cet organe absent il supplée par les lèvres et par là arrive-t-il peut-être à un résultat un peu plus satisfaisant que s'il s'était réduit à caresser la bien-aimée avec une défense de corne. Mais les lèvres, faites pour amener au palais la saveur de ce qui les tente doivent se contenter, sans comprendre leur erreur et sans avouer leur déception, de vaguer à la surface et de se heurter à la clôture de la joue impénétrable et désirée. D'ailleurs à ce moment-là, au contact même de la chair, les lèvres, même dans l'hypothèse où elles deviendraient plus expertes et mieux douées, ne pourraient sans doute pas goûter davantage la saveur que la nature les empêche actuellement de saisir, car dans cette zone désolée où elles ne peuvent trouver leur nourriture, elles sont seules, le regard, puis l'odorat les ont abandonnées depuis longtemps. (II, 659–660.)

Azért mondtam ezt, mert azt hittem, hogy van ismeretség [*connaissance* – megismerés] az ajkak révén; azt mondtam magamban, hogy ismerni fogom ennek a húsból való rózsának az ízét, mert arra nem gondoltam, hogy az ember, aki szemmel láthatóan kevésbé fogyasztékos [*rudimentaire* – kezdetleges, kifejeletlen] teremtés, mint a mackó vagy még inkább, mint a bálna, híjával van mindazonáltal egynéhány lényeges szervnek, s különösen nincs neki egy sem, ami a csókra szolgálna. E nem létező szervet az ajkakkal helyettesíti, s így olyan eredményhez jut, amely kissé kedvezőbb, mintha szerelmét egy szarvval kellene simogatnia. De az ajkak, melyek arra valók, hogy az ínyhez vezessék azt az ízt, amely vonzza [*tente* – kísérti] őket, be kell, hogy ériék, anélkül, hogy megértenék tévedésüket és bevallanák csalódásukat, hogy e megkívánt s áthatolhatatlan arcnak a zárához ütődjenek, s hogy a felületén mozogjanak [*vaguer* – hullámozzanak, ami felidézi a tenger képzetét]. És például ebben a pillanatban, amikor az ajak az élő hússal érintkezik, még abban az esetben is, ha az ajak gyakorlottabb s többre is képes volna, akkor sem tudná jelenleg azt az ízt elérni, mert e vizsgálaton zónában, ahol nem találhat táplálékot, egyedül van, a tekintet meg a szaglás segítsége nélkül. (*Guermites-ék*, 370–371.)

épp annyira hozza közelebb a másikat, mint amennyire el is távolítja. Az ajkak érzékszervei, miként egyebütt az összes többi érzékszerv, azért bizonyulnak tökéletlennek, mert nem többek, mint médiumok, amelyek létmódjuknál vagy létokuknál fogva képtelenek a közvetlenségre, s amelyeket a narrátor, erős platonikus érintettséggel, egy tökéletes, mert közvetlenséget jelentő érzékelés helyettesítőinek nevez, egy olyan ismeretlen érzékelésének, mely magát a helyettesítést, a közvetítést számolná fel.²³ Az arcra adott csók felületek jelentés nélküli érintkezésére, ennek a test archívumába íródására redukálódik, s ennyiben lényegében analóggá válik a papírlapra írás inskripciójával, amely maga hozzáférhetetlen pillanatként elválk a szerző szubjektum eredetétől éppúgy, mint a jelentés referenciájától. Albertine arcát a *Recherche*-ben annak leírásai, betűk helyettesítik, melyek egyúttal csakis utalhatnak rá, hiszen éppoly heterogének ezzel az arccal – amelyet másfelől ők hívnak elő –, mint ennek érintése a látványával.

Arcnak és írásnak (vagy nyelvnek) ez az analógiája mimika és beszéd – korábban szóba hozott – ide-oda mozgásához is kapcsolódik, s nyilvánvalóvá teheti, hogy az arc vagy a test mégsem autentikusabb jel a kimondott vagy leírt szónál, amennyiben ezekhez hasonlóan olvashatatlan (és fenomenalizálhatatlan) inskripció. A testi cselekvésről, mely az imént még az olvasat helyességének próbájaként látszott funkcionálni, kiderül, hogy maga is csak áthelyezni, s nem felszámolni képes annak hipotetikusságát. Nem véletlenül írja kicsit odébb az elbeszélő, hogy a testek közelsége csakis eleinte és ideiglenesen adja az igazság s a bizalom (őszinteség) illúzióját, idővel ugyanis szükségszerűen újratermelődik, pontosabban előhívódik az általa megszüntetni, elfelejtődni látszott ambiguitás.²⁴ Albertine testi közelsége, barátsága vagy szeretete, melynek a lány testi érintése, a csók lesz a jele, a nyelv, a logosz feltételezte olvasási mozzanatot látszik elfeledtetni, a *filia* a *filológiát*. Kiderül azonban, hogy a csók nem vet véget véglegesen az olvasásnak, arc és írás filológiájának, hiszen nem győz meg végleg a másik szeretetéről. Sőt, ami sokkal érdekesebb ennél, a csók eseményének önmagában jelentéstelen, ha tetszik, inskripcionális karaktere nemcsak a csók projekciójával, a narrátor váromlásával, hanem retrospekciójával is feszültségbe kerül, amennyiben a csókot Albertine – legalábbis Marcel utólagos és látványosan hipotetikus tanúságtétele szerint – a szerelem jelének értelmezi, de oly módon, hogy az érzelem és az intimitás kódja a szentviten narráció szerint az eseményt követő, azt önkéntelenül értelmező konvenció (tehát korántsem a szív) kényszerének formáját ölti Albertine számára. A csók személytelenségét, a megcsókolt (test) helyettesíthetőségét

²³ Lásd ez előző jegyzet idézetét!

²⁴ „[M]ais spontanément, par un devoir de confiance, que le rapprochement des corps crée au début du moins, durant une première phase et avant qu’il ait engendré une duplicité spéciale et le secret envers le même être” (II, 664).

„[D]e önkéntelenül a bizalmasságnak annál a kötelékénél fogva, amelyet a testek közelsége formál, legalábbis az elején, az első fázis tartamára, s mielőtt még egy sajátos kétszínűséget teremtené s titkolózást ugyanaz iránt” (*Germantes-ék*, 376).

nek képzetét a szerelem, a közvetlenség és a fetisizáló egyedítés mimetikus, eltanult, s épp ezért egyáltalán nem egyedi mintái írják felül, melyeknek a narráció az illuzórikus, mesterséges, tehát olvasati, vagyis hipotetikus létmódját hangsúlyozza.²⁵ Elmondható, hogy a prospekció és a retrospekció perspektíváinak nincs alternatívája, amennyiben a csók a *jelenben nem* hozzáférhető, anticipációja után csak a rá visszautaló jelek tudósítanak, utólag, a megtörténtéről: „j’appris, à ces détestables signes, qu’enfin j’étais en train d’embrasser la joue d’Albertine” (II, 660–661), „megtudtam e gyűlöletes jelekből, hogy végre megcsókoltam [j’étais en train d’embrasser – éppen megcsókoltam volt, az imparfait folyamatos múltját az „en train de” perfektuma is nyomatékosítja] Albertine arcát” (*Germantes-ék*, 372). Nagyon hasonló szerkezet ez ahhoz, ami a *Recherche*-ben, ennek filológiájában tervezett és megírt szöveg korrelációjában korábban „kibontakozott”. Fontos továbbá, hogy a csók elbeszélésében mintha a narrátor s a felidézett én nézőpontját egyaránt az obszerválás megismerő figyelme, egyfajta filológusi tekintet határozná meg, ami kizárni látszik a szerelem alakzatát, s ez könnyen elfeledheti az elbeszélő tanúságtevő szerepét, Albertine belső aktusáról adott olvasata (mely szerint a lány nem szerelmes, csak illemtudó) hipotetikusságát, s vele azt, hogy itt nem más, mint szerelem és közöny korrelációjának s ingamozgásának pillanatnyi kimerevítése, eseményszerű, de illuzórikus tárgyiasítása történik a *szövegben*, s ami nem teljesen ugyanaz, a szöveg *által*. Szerelem és megismerés nemcsak kizárják, de – volt szó róla – helyettesítik is egymást. Elmondható, hogy a filológia, még ha úgy látszik is, hogy pusztán rekonstruálni hivatott azt a jelet, amelyet utána majd olvasni kell, vagyis egy olvasás előtti látás vezérli, egy képiség, amely a betű és az arc látványában egyaránt megelőzni látszik az értelmezés mozzanatát, valójában már maga döntést hoz az olvasat felől. Az inskripció stabilizálása és láthatóvá tétele akkor is az olvashatatlan ellen hat, ha közben az olvasás azon feltételeként funkcionál, melynek médiumában az olvashatatlan – immáron szöveg és olvasatai közötti feszültségként – megnyilvánulhat. Az olvasás optikáját innen nézve materiális vagy fiziológiai és szellemi látás ellentmondásos korrelációja határozza meg, melynek modellezésében ugyancsak hangsúlyos szerepet játszik a

²⁵ „Comme les courtes relations que nous avons eues tout à l’heure ensemble étaient de celles auxquelles conduisent parfois une intimité absolue et un choix du cœur, Albertine avait cru devoir improviser et ajouter momentanément aux baisers que nous avons échangés sur mon lit, le sentiment dont ils eussent été le signe pour un chevalier et sa dame tels que pouvait les concevoir un jongleur gothique.” (II, 665.)

„Mivel mint az imént szótt közös és rövid kapcsolatok [*Comme les courtes relations que nous avons eues tout à l’heure ensemble* – miként a rövid viszonyok (esetleg: futó kalandok), amelyekben az imént együtt nekünk is részünk volt] azok közé tartoznak, amelyekhez olykor egy teljes és bensőséges viszony s a szív választása vezet, Albertine azt hitte, köteles rögtönözni, s mintegy hozzátenni az ágyamban imént váltott csókjainkhoz azt az érzelmet, amelynek e csókok a középkori lantos elképzelése szerint még csak az előjelei lettek volna egy lovag és választott hölgye között.” (*Germantes-ék*, 377.)

fényképezőgép technikai médiuma, amelynek a prousti szövegben betöltött funkcióira később még visszatérünk.

Mielőtt továbbmennénk, szükséges itt felidézni, hogy Albertine-nek a test(é)-re redukálása visszatérő tendencia a műben, s váltakozva a lány szellemiesítései-vel, olyasféle ide-oda mozgást alkot testi és tudati, materiális és szellemi között, ami egyik póluson sem stabilizálható. Ennek egyik megnyilvánulása Albertine egy időben diskurzusként, valamint húsként értett nyelvének „olvasása”. Albertine szervi értelemben vett nyelve, a beszélő és csókoló húsdarab éppúgy egyszerre szellemi és materiális, amiképpen diskurzusként értett nyelvének sem kizárólag az immateriális, de a testi-érzéki aspektusa is részt vesz ebben az ide-oda mozgásban. Testi és nyelvi közötti ellentmondásos korreláció mind a test, mind a nyelv vonatkozásában megismétlődik, ami analógiába hozza a test és a nyelv egymást kizáró mozzanatait, az írást és az arcot, a kimondott szavakat és a gesztusokat. Albertine nyelvének mint érzékelő és érzékelhető húsdarabnak két leírását találhatjuk a regényben, az elsőt a *La Prisonnière* első lapjain, amikor a másik szobában, ha el is választva (tehát, mint az iménti csókjelenetben, egy közeli lehetőségként), de Albertine testileg is jelen van, a másodikat az *Albertine disparue* első fejezetében, amikor Albertine már halott, s csak Marcel testi (és tudati) emlékezete idézi fel a lány szellemi-imaginárius látványát. A nyelv tehát egyszerre materiális és immateriális, érint(het)ő és érinthetetlen ezekben a passzusokban, és korántsem csupán a két pólus (s ezzel én és másik) totalizáló cseréjének, kommunikációjának a helye, de legalább ennyire – sőt sokkal inkább – olyasmi, ami a különbség hely nélküli helyeként működik.

[E]lle glissait dans ma bouche sa langue, comme un pain quotidien, comme un aliment nourrissant et ayant le caractère presque sacré de toute chair à qui les souffrances que nous avons endurées à cause d'elle ont fini par conférer une sorte de douceur morale (III, 520).

[É]s hogy esténként, sőt inkább éjszaka, mielőtt magamra hagyott volna, úgy csúsztatta számba a nyelvét, mint a mindennapi kenyeret, mint azt a fajta tápláló és már-már szentelt húst, melynek a miatta kiállott szenvedéseink végül valamiféle lelki [*morale*] édességet adtak (*A fogoly lány*, 8).

[J]e sentais, sur mes lèvres qu'elle essayait d'écarter, sa langue, sa langue maternelle, incontestable, nourricière et sainte, dont la flamme et la rosée secrètes faisaient que, même quand Albertine la faisait seulement glisser à la surface de mon cou, de mon ventre, ces caresses superficielles mais en quelque sorte faites par l'intérieur de sa chair, extériorisé comme une étoffe qui montrerait sa doublure, prenaient, même dans les attouchements les plus externes, comme la mystérieuse douceur d'une pénétration. (II, 79.)

[É]reztem, amint két ajkam közé férkőzik [*essayait d'écarter* – az ajkaimat, amelyeket megpróbált szétválasztani] a nyelve, ez az anyai [*langue maternelle*]

– anyanyelv], nem evésre szánt [*incomestible*], mégis tápláló és szent nyelv, melynek titkos tüze és harmata [*rosée* – a „harmatot” jelentő szó konnotálja a rózszaszín hús (a nyelv) és a rózsa (bimbózó lány) képzeiteit is] úgy hatott – akkor is, amikor Albertine csupán végigsiklatta a nyakamon, a hasamon [*la surface* – felületén] – felületi [*superficielle* – felszíni, benne van a szóban a felszínes morális értelme is], de valahogy mégis a teste [*de sa chair* – a húsa] belsőjéből származó simogatásával, mint egy szövet kifordult bélése [*comme une étoffe qui montrerait sa doublure* – mint egy szövet, amely saját belsejét mutatná, vagyis fontos a feltételes mód; ezzel együtt az *étouffer* igét is, amely azt jelenti, megfojtani], s még a legfelszínibb [*les plus externes* – a legkívülibb, legkülsőbb] érintéskor is oly rejtelmesen édes volt, mint egy behatolás (*Albertine nincs többé*, 93–94).

Az első idézetben a nyelv a testi és a lelki táplálék *egysége*, miképpen a keresztény imaallúzióval is erősített szakralitás a testi kín és a morális öröm, a testi és a szellemi egymásba fordulásának (ökonómikus) helyeként szituálja a nyelvet, mely ekkor egy szinekdochikus totalizációban, mégis egyfajta titokként, Albertine személyével azonosítódik (az általa okozott fájdalomként és az ezt kompenzáló gyönyörként). A második idézetben, melyet már nem az azonosulás, hanem a különbözős tendenciája ural, a nyelv maga – miképpen amúgy a száj is – nemcsak figuratív és szó szerinti különbségének hely nélküli helye, de rögtön az ajkak szétválasztója, elkülönbötetője, én és másik határának egyszerre kijelölője és felszámolója. Miközben itt is, miként az első idézetben, tápláló és szent, aközben ehetetlen (*incomestible*) is, ami már nem a külső és a belső kommunikációját, hanem anyagszerű felületek érintkezését és az érintésben megnyilvánuló ellenállást – egy redukálhatatlan maradékot – példáz elsősorban. A nyelv mint a tapintás kitüntetett, mert bőrrel nem fedett – s éppen ezért a bőrnél szenzibilisebb – érzékelő felülete, amit a kiforduló belső (a hús) különös képe érzékeltet, bőr és hús különbségével együtt voltaképp a tapintás lokalizálhatatlanságát nyilváníthatja meg. Azt, ami egyfelől a testi-lelki egyesülés, a gyönyör jegyében, mégis a fájdalommal korrelációban, de ami másfelől az eltörölhetetlen határok kijelölhetetlensége is, s e két mozzanat a szerelem megléte és elmúta közötti diszpozíció – gyakran reflektált – kettősségét is felidézheti. A nyelv egymással ellentétes attribútumai, a titkos láng és harmat (*dont la flamme et la rosée secrètes*) egyrészt a tapintott ellentmondásos anyagszerűségének megnyilvánítói, melyek annak felületszerű stabilitását vonják kétségbe (száraz és nedves ellentmondásos interpenetrációjának tendenciájába is illeszkedve), másfelől annyiban is egyfajta közvetlenség képzelet ellen hatnak, hogy – tehát nemcsak Albertine szavai, de az elbeszélőéi is *filológiai döntést* igénylő – idézetek, jobban mondva allúziók a *Phaedra* szerelmi vallomásának híres *racine-i* locusára, s egyáltalán a darab érzékletes szerelemmetaforikájára: „J'ai langui, j'ai séché, dans les feux, dans les larmes” („S én tűz és könny között lángoltam, vacogtam [*séché* – kiszáradtam]”). A másik nyelvének bőromet érő simogatása közelebb visz(i) teste(met) és lelke(met) belsejéhez vagy középpontjához.

hoz (amit a szó szerint soha, mindig csak metaforikusan érinthető szív testesít meg más helyen), mint bőrének érintése, hiszen abban az a hús érint, amellyel a bőr simításakor csak mint a külső közvetítette belsővel érintkezem. A tapintás azonban csak egy az érzékelés tökéletlen médiumainak sorában, s ezért nem – miként az arcra adott csókban sem – valamiféle intuitív teljesség vagy közvetlenség eseménye, nem tisztán testi és lelki kommuniója, hanem egy duplikációnak, saját testi-felületi kettősségének leleplezője, amit idézetszerűsége, az ebből fakadó kettőzöttség is megerősít. Fontos, hogy a regényben a behatolás rendre akkor válik a másikkal történő azonosulás eksztatikus s gyönyörteli eseményévé, amikor ugyanabban a mozzanatban én és másik redukálhatatlan különbsége lesz tudatos-sá, a penetráció mindig saját lehetetlenségével interpenetrál. Így működik a nagy-mama gyásza a *Les intermittences du cœur* című fejezetben, vagy az Albertine-re irányuló gyászunka az *Albertine disparue*-ben, de én és másik viszonyának más formái, például a szerelem is ennek a paradoxonnak a jegyében funkcionálnak. Ráadásul – mint láttuk – a közvetettség felől tapintás és ízlelés érzékének elmosódó határa, a tapintás valamennyi érzékkel kontaminálódó, szinesztetikus érzéke is hangsúlyos itt, azonban maradjunk most a nyelvnek a szöveg figurációjában színre vitt kettősségénél vagy ambiguitásánál.

Említettük, hogy Marcelnek az Albertine-re irányuló perspektíváját a fiatal lány feltételezett hazugságainak leleplezése, az erre irányuló értelmezői mozgás határozza meg. Marcel azt akarja tudni, mit gondol és mit érez Albertine, amely belső aktusokhoz viszont csakis külső közvetítés révén férhet hozzá, ami a (nyelvi és) testi médium jelszerű, utalásos – tehát konvencionális – konstitúcióját jelenti, vagyis azt, hogy e láthatatlan és érinthetetlen belsőre csak a láthatónak és érinthetőnek a vele nem folytonos közege nyomán következtethet. S miközben – ahogy említettük – a testiség a verbalitással szembeállítva közelebb juttat a másik titkos belsejéhez, ha tetszik, lelkéhez, hiszen nemcsak közvetlenebb, de öntudatlanabb is – az alvó test nem tud hazudni, vagy másfelől a test önkéntelenül elárulja a tudat, a nyelv hazugságait –, az Albertine nyelvéről szóló második passzus emlékezetes hasonlatában („extériorisé comme une étoffe qui montrerait sa double” [„mint egy szövet kifordult bélése”]) a testi szervként értett nyelv ahelyett, hogy egy jelenlétszerű egységben, külső és belső érintkezésének közvetlenségében, az erre alapuló cserében küszöbölné ki a verbalitásként értett nyelv megket-tőző – s így a hazugság lehetőségétől átjárt – természetét, épp e nyelvvel, ennek különbségalkotó kettősségével kerül eltéveszthetetlen analógiába. A ruhaszövet két elválaszthatatlan oldala, színe és visszája közötti különbség nemcsak a ruha látszatszerűségére és külsődlegességére utal, de legalább annyira jelölő és jelölt összetartozására a jel *differenciájában*, ami – ettől nem függetlenül – felidézi nemcsak az arc és papírlap korábban idézett analógiáját, de a *La Prisonnière* elejének azokat a passzusait is, amelyek az Albertine *nyelvének* választékossá válása és *öltözködésének* kifinomulása közötti párhuzamra épülnek. Albertine mondatai, szavai éppúgy idézetek, ahogy ruhái is, melyek rendre Guermantes hercegnő ruháinak másolatai (melyek szintén másolatok, 16. századi velencei ruhák Fortuny készítette újjáéledései, melyeket a mester Carpaccio-képek figuráinak csupán látható

ruháiról mintázva helyezett át a tapintható dimenziójába), s nyelve is egyszerre lehet az anyai nyelv és az anyanyelv „idézete” („langue maternelle”), ami azt is megmutathatja, hogy az idézettség egy időben szellemi, kognitív és testi, térbeliesülő és öntudatlan. Sőt – s erre nem most, de majd a szív értelmezőjénél térhetünk ki részletesen – a genesis, a genetika is egyfajta idézetként funkcionál, amely ugyanakkor sosem egyetlen pontszerű eredet felé utal, sokkal inkább a személyiség diszkontinuitásáért felelős. Az elemzett passzus zárlatában a nyelv érintése kiváltotta érzéki gyönyör – amely (az édes) itt metaforikusan (is) értendő – révén társul a felszínhez a mélység ígérete, azé a penetrációé, amelyben az én ugyancsak nem lehet képes megérinteni az érinthetetlen másikat, hiszen az érintés éppúgy megkettőz, vagyis differenciál,²⁶ miként a nyelv.

Filológiának és a megismerés érdekét adó szerelemnek ellentmondásos viszonyára később még visszatérünk, itt már elég arra utalni, hogy a Gilberte és az Albertine iránti szerelemben is fontos szerepet játszik, hogy a lányok révén Marcel művészekkel (Bergotte-tal, az íróval és Elstirrel, a festővel) ismerkedik meg, s hogy Vinteuil-höz, a zeneszerzőhöz áttételesen mindkét lánynak köze van, valamint hogy Racine-darabok és a nagy klasszikusról szóló írások kapcsolódnak a két fiatal teremtéshez. Marcelnek Gilberte küldi el Bergotte nevezetes Racine-esszéjét azelőtt, hogy a fiú először tekinti meg a *Phaedrát* (*Phèdre*) Bermával a címszerepben, Albertine-nek a Marcellel való megismerkedése idején iskolai dolgozat keretében levelet kell fogalmaznia Racine-nak Szophoklész nevében;²⁷ Marcel többször értelmezi szerelmét a *Phaedra* olvasata révén, ráadásul Albertine-nel különféle élethelyzeteikre rendszeresen alkalmazzák az *Esther* és az *Athalie* számos részletét. Köztudott továbbá, hogy az *À la recherche du temps perdu* és a *Le temps retrouvé* címek Phèdre híres monológját idézik,²⁸ melynek, ahogy Racine több darabjának is, fontos szerep jut a regény egész szövetében, s talán kevésbé ismert, hogy a Proust-regény második könyvének címe, az *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* is Racine-allúzió, méghozzá Eszter szavait idézi.²⁹ Az *Esther* a *La Prisonnière* és

²⁶ Vö. DERRIDA 2000, 203. A metonímia is trópus, s miközben ennek érintkezésre és véletlenre, esetlegességre alapozott szerkezete kibillentheti a metaforát, alapvetően mégis helyettesítésre épül, vagyis nem képes kívül kerülni a nyelv figuratív konstitúcióján.

²⁷ Ezen anakronizmus a csók körüli szövegrészek egyikében kifejezetten az idő térbeliesítésének tárgyazott illuzórikusságát leplezi le:

„[Q]u’il y avait, au fond, de stupides que des professeurs faisant adresser Sophocle une lettre à Racine” (II, 648).

„[H]ogy alapján a tanárok voltak a legnagyobb szamarak, akik levelet írtak Szophoklészsal Racine-nak.” (*Guremantes-ék*, 359.)

²⁸ „Et Phèdre au labyrinthe avec vous descendue / Se serait avec vous *trouvée* ou *perdue*.” (661–662. sor; kiemelés tőlem – B. T.) „És Phaedra maga is az útvesztőkbe szállva, / Együtt marad veled életre vagy halálra.” (Somlyó György fordítása.)

²⁹ „Cependant mon amour pour notre nation / A rempli ce palais de *filles* de Sion, / *Jeunes* et tendres *fleurs* par le sort agitées, / Sous un ciel étranger comme moi transplantées.” (101–104. sor; kiemelés tőlem – B. T.)

az *Albertine disparue* szubtextusaként is igen fontos jelentéstani szerepet tölt be, a fogságon, úr és szolga paradox viszonyán keresztül egészen a gyűrű már érintett (eszterlánc), de később még részletesen szóba hozandó motívumáig.

A fentebbi idézetben található „bon egy csókra” (*bon pour un baiser*) kifejezés filológiájánál is érdemes hosszabban elidőzni, érzékeltetve annak szerteágazó szemiotikai összefüggéseit, filológiai jelentőségét a *Recherche* egészében. A „bon pour un baiser” kifejezésben nemcsak a „baiser” szó konnotálhatja a csókon túl a nemi aktust is, de a „bon” szócska kétértelműsége is érdekes itt, amely „utalvány” mellett jelentheti azt, hogy ’jó’ valamire („bon pour un baiser” – ’jó, alkalmas egy csókra’), vagyis a csere helyett az esetlegesség és az alkalmi érintkezés képzetét is felidézi.³⁰ Ez az ambiguitás, ezt aligha kell hangsúlyozni, összefügg a *Recherche*-ben kimondott és kimondatlan elemzett játékkal, alantas és emelkedett cseréivel, melyeknek ugyanakkor a nemek inverziójában is megvan a maguk szerepe – ezek eldönthetlensége adja Albertine titkát is. A lányról nemcsak az nem dönthető el véglegesen, hogy hetero- vagy homoszexuális-e, de az sem mondható meg biztonsággal, hogy szerelemből vagy pénzért van Marcellel, azaz erkölcsös fiatal lány-e vagy prostituált. Albertine pandanja ebből a szempontból Rachel, Saint-Loup színésznő szerelme, akiről Marcel szemtanúként tudja, hogy olyan prostituált, aki – s ez is egy paradoxon – elsősorban nem a pénzért (hús frankért), de saját öröme bocsátja áruba testét. Saint Loup viszont, mit sem sejtve erről, vagyonokat költ bálványozott szerelmére, miáltal a szerelem – prostitúcióval szembeállított – pólusán megismétlődik az inverzió. Szent és prostituált kettősét – akár csak emelkedett s alantas relációját – több szálon is hozzákapcsolja Rachelhez a *Recherche*, s ez visszavezet az ambiguis klisékhez: Rachelt a narrátor egy helyütt Marie Madeleine-nel, azaz Mária Magdolnával állítja párhuzamba, aki a ker-

„Közben szeretetem a nemzetünk iránt / Sion leányaival tölté e palotát: / Nyíló virágok ők, és hányt-vetett kis árvák, / Kiket a sors velem idegen földbe plántált.” (Jékely Zoltán fordítása.)

³⁰ Noha általában fordított a helyzet, történetesen itt, a „bon pour un baiser” fordításánál Gyergyai fordítása a szó szerinti és így pontosabb, s Jancsóé az elnagyoltabb, aki a *Sodome et Gomorre* egyik helyén, ahol a kifejezés, megint csak Marcel és Albertine között, visszavet, „bon” helyett „előleg”-ként fordítja a „bon”-t.

Je peux prendre un bon, Albertine? – Tant que vous voudrez – me dit-elle avec toute sa bonté. (III, 135.)

Kaphatnék egy kis előleget, Albertine? – Amennyit csak akar – mondta szívből jövő jószággal. (*Szodoma és Gomorra*, 161.)

Bognár Róbert, aki egykor hosszabb részletet fordított le a negyedik könyv elejéből, egyszerűen a jelölő helyett a jelentettet fordítja a „bon” helyén, ami több mint sajátos felszámolósa a szövegrész szemiotikai bonyodalmának: „Kaphatok egy csókot? – Akár többet is – mondta jószággal.” PROUST 1996, 585.

tész árnyalakjának vélte a feltámadt Krisztus látványát (ahogy Rachel látványából sem vezethető le sem szent, sem prostituált volta), s aki – teheti hozzá a filológus olvasó – prostituáltból lett szentté Krisztus által.³¹ Rachel megidézi Daniel Halévy *La Juive* című operáját is, amit többek között a „Rachel quand du Seigneur” [Gyergyainál: „Rachel, majd ha az Úr”, Jancsó Júlia fordításában: „Ráchel, az Úr szolgálóleánya”] szintagma tesz eltéveszthetetlenné. A Madeleine név nyomán a *Recherche* közismert emblémájánál, a madeleine süteménynél, azaz a *petite madeleine*-nél találhatjuk magunkat, melynek a szöveg egészére szétsugárzó komplex szemiozsisából most egyetlen mátrixra irányítjuk a figyelmet: „tremper le gâteau dans le thé” – ez a kifejezés (’belemártani a kekszet vagy a süteményt a teába’) a homoszexuális férfiak közötti nemi aktus megnevezése a homoszexuális argóban (irodalmi szövegben 1896-ban Chabrol használja először, vö. COLIN–MÉVEL–LECLÈRE 1992, 634). Jelentéstani relevanciája aligha lehet kétséges egy a nemek cseréjét az önéletrajzi olvasás lehetőségeivel is erőteljesen összekapcsoló regényben (megemlítendő: Serge Doubrovsky a *Petite Madeleine*-t a Proust Marcel iniciális anagrammájának olvassa; vö. DOUBROVSKY 1974, 100), de azért érdemes felidézni egy másik szöveghelyet, amely az előbbihez nagyon hasonló ambiguis klisé olvasásának nehézségeit beszéli el. (Előtte viszont néhány filológusnak való életrajzi összefüggés: Marcel Proust Párizsban huzamosabb ideig élt az anyai nagybátyjától örökölt lakásban, amely a boulevard Hausmann-on, a Madeleine-templom közvetlen közelében található; szent és prostituált, jó és rossz kettősségéhez: a „La Madeleine” a korban egy híres lánynevelde neve volt [az alapos filológus nem mehet el a mellett, hogy Racine az *Esztert* és az *Athalie*-t Madame de Maintenon saint-cyr-i lányneveldéje számára írta, s benne, a klasszikus kori görög színház inverziójaként, a férfiszerepeket is lányok játszották], míg az „Aux Madeleines” a boulevard Haussemann-nal szomszédos Saint-Lazare pályaudvar melletti női börtön neve ez időben.³² Egyébként a madeleine süteményt – amely-

³¹ Többek közt alighanem innen, szent és profán, emelkedett és alantas inverzióinak a *Recherche*-ben betöltött szerepe felől válhat érthetővé igazán Proust különös vonzódása Dosztojevszkij tőle látszólag nagyon is távoli prózájához, ennek világához.

³² Két idézet arra, milyen módon határozza meg szent és prostituált kettőssége a szöveg szerződését. Az első részletben a maineville-i nyilvánosház kapcsán elmélkedik a narrátor:

Chaque port a bien la sienne, mais bonne seulement pour les marins et pour les amateurs de pittoresque que cela amuse de voir, tout près de l’église immémoriale, la patronne presque aussi vieille, vénérable et moussue, se tenir debout sa porte mal famée en attendant le retour des bateaux de pêche. (III, 181.)

Noha persze minden kikötőnek megvan a magáé, ami azonban csak a matrózoknak jó, illetve a festőiség kedvelőinek, akik kedvüket lelik abban, hogy az ősrégi templom tőszomszédságában látják a templommal egykorú madámot, amint tiszteltreméltón és terjedelmesen álldogál rossz hírű intézménye ajtajában, s a halászhajók [*de pêche* – a franciában ez a bűnre használt szó is] hazatérését lesi. (*Szodoma és Gomorra*, 217.)

nek tengeri kagyló formája is fontos lesz még, és persze hogy teába mártva nedves és száraz érintkezésének képzetét kelti – Madeleine Paulmier szakácsnőről nevezték el 1845-ben.)

Morel, a morális érzék nélküli hegedűs, aki Charlus báró kitarottja, s akit a báró másik ágyasának, Jupien mellényszabónak az unokahúgával vagy lányával (ebben ellentmondásos a narrátor), Annával készül összeházasítani (ez a viszonyrendszer, ahogy az Anna név is, élénken emlékeztet Proust és sofőrje, majd titkára, Agostinelli s ennek barátnője, Anna háromszögére is, de erről majd legközelebb), tehát Morel Charlusszal együtt rendszeresen teadélutánra látogat Annához, aki egyik alkalommal így búcsúzik el vendégeitől: „C'est cela, venez demain, je vous paierai le thé” (III, 553) [„Ez az, jöjjenek csak, majd én adom a köcsögöt”, *A fogoly lány*, 47], s noha a lány, mit sem tudván udvarlója homoszexualitásáról, nyilvánvalóan szó szerinti jelentésében használja a kifejezést, hazaújtukon Charlus emlékezteti Morelt a lány vulgáritására, szemére hányva, hogy nem emelte fel szavát egy ilyen alantas kifejezés hallatán, s ráparancsolva, adjon illemteni leckéket menyasszonyának. A kifejezés, melynek ambiguitása lefordíthatatlan, egyszerre jelenti a szó szerinti meghívást (jöjjenek holnap, én majd fizetem maguknak a teát) és átvittén a homoszexuális argó nyelvén a férfiak egymás közti nemi érintkezését, az erre való meg-, illetve felhívást. Azzal, hogy Charlus belehallja a vulgáris jelentést, olvasata olyan tanúságtétel lesz, amely az olvasót legalább annyira leleplezheti, mint az olvasata tárgyát, Annát. Látható, hogy emelkedett és alantas, a teázás nagypolgári és arisztokrata szokása és a homoszexuális érintkezés nyelve mint egymást kizáró regiszterek miképpen fordulnak egymásba.³³ Itt meg kell

A második szövegrész Charlus bárónak ugyanebben a nyilvánosházban tett egyik különös látogatása elbeszélésében található:

[L]es voix des jeunes bonnes répétaient en plus bas, sans se laisser, l'ordre de la sous-maitresse, comme ces catéchismes qu'on entend les élèves psalmodier dans la sonorité d'une église de campagne. (III, 465.)

[A]z ifjú szobalányok [maguk is prostituáltak] úgy ismételték halkabban, fáradhatatlanul a főnökhelyettes nő parancsát, mint a kántáló növendékek a katekizmust egy visszhangos falusi templomban. (*Szodoma és Gomorra*, 543.)

³³ Még egy példa ennek tendenciózusságát igazolandó. A Champs-Élysées-n (amely a neve jelentése és regényben betöltött funkciója közötti különbség révén maga is fenséges és hétköznapi találkozásának helye) található nyilvános illemhely madame-jának, vagyis akkori véccsnéjének szavait idézi az elbeszélő:

Et puis, dit-elle, je choisis mes clients, je ne reçois pas tout le monde dans ce que j'appelle mes salons. Est-ce que ça n'a pas l'air d'un salon, avec mes fleurs? Comme j'ai des clients très aimables, toujours l'un ou l'autre veut m'apporter une petite branche de beau lilas, de jasmin, ou des roses, ma fleur préférée. (II, 606.)

említeni Albertine elhíresült – s később hosszabban elemzendő – anakoluthonját, amely szintén egy alpári szófordulat („casser mon cul” [„szétcsessze a köcsögömet”, egész pontosan – ismét félre kell tenni az illemt – a seggemet, ami tehát egyértelműen a szodomizálást jelenti]) azonosításával, ennek nehézségeivel kapcsolatos. „Tremper” és „tromper” (’megtévesztetni’, ’becsapni’) apró, egyetlen betűnyi/hangnyi különbsége, vagy akár a „baiser” szó – megint bocsánat – ’átbaszni’ jelentése, nem is beszélve „agnosticisme” és „Agostinelli” homofóniájáról, beszédes szerepet kaphatnak az Albertine-hez való viszonyban.

Bibliográfia

- Jean-Paul COLIN–Jean-Pierre MÉVEL–Christian LECLÈRE (éd.) (1992), *Dictionnaire de l'argot*, Larousse, Paris.
- Jacques DERRIDA (2000), *Le toucher – Jean-Luc Nancy*, Paris, Galilée.
- Serge DOUBROVSKY (1974), *La place de la madeleine*, Paris, Mercure de France.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán (2007), *Isméltés, intratextualitás, inskripció*, in *Tetten érhetetlen szavak. Nyelv és történelem Paul de Mannál*, Budapest, Ráció, 136–166.
- Pierre LOTI (1990), *Madame Chrysanthème*, Paris, Flammarion.
- Marcel PROUST (1974), *Az eltűnt idő nyomában. Swann*, ford. GYERGYAI Albert, Bukarest, Kriterion.
- Marcel PROUST (1975), *Az eltűnt idő nyomában. Bimbózó lányok árnyékában*, ford. GYERGYAI Albert, Bukarest, Kriterion.
- Marcel PROUST (1987–1989), *À la recherche du temps perdu*, I–IV, Paris, Gallimard (éd. de la Pléiade). (A szövegben az idézetek után a kötetszám és a lapszám szerepel.)
- Marcel PROUST (1995), *Az eltűnt idő nyomában. Szodoma és Gomorra*, ford. JANCÓSÓ Júlia, Budapest, Atlantisz.
- Marcel PROUST (1996), *Szodoma és Gomorra* (részlet), ford. BOGNÁR Róbert, *Holmi*, 1996/4, 585–592.
- Marcel PROUST (2001), *Az eltűnt idő nyomában. A fogoly lány*, ford. JANCÓSÓ Júlia, Budapest, Atlantisz.
- Marcel PROUST (2005), *Az eltűnt idő nyomában. Albertine nincs többé*, ford. JANCÓSÓ Júlia, Budapest, Atlantisz.

Én aztán – tette hozzá – megválasztom a vendégeimet, nem engedek be mindenkit, ahogy mondom, a szalonjaimba. Hát nem olyan ez az egész, mint valami úriszalon? Mert vannak kedves vendégeim, egyik-másik hoz egy kis ág orgonát, vagy pedig jázmint, de még nyíló rózsát is, ez a kedvenc virágom. (*Guermantes-ék*, 314.)

Nem mellékes, hogy a korabeli argóban a „rose des vents” (’a szelek rózsája’) az ánuszt jelentette.

- Marcel PROUST (2006), *Az eltűnt idő nyomában. Guermantes-ék*, ford. GYERGYAI Albert, Budapest, Magvető.
- JEAN RACINE (1962a), *Esther*, in *Œuvres complètes*, Paris, Seuil.
- JEAN RACINE (1962b), *Phèdre*, in *Œuvres complètes*, Paris, Seuil.
- JEAN RACINE (1963a), *Eszter*, ford. JÉKELY Zoltán, in JEAN RACINE *Összes drámái*, Budapest, Magyar Helikon.
- JEAN RACINE (1963b), *Phaedra*, ford. SOMLYÓ György, in JEAN RACINE *Összes drámái*, Budapest, Magyar Helikon.

Műhely

KISS GABRIELLA

„A posztmodernnek nincs, aki írjon”¹

Julio César Londoño: *Lidércnyomás a hipotalamuszomban*

„Nem látjátok, hogy az ember mi? Féreg,
mely majd formáland angyal pillangót”
(Dante Alighieri)

„Virginia ismerte az életet és bölcs volt, mint a legtöbb kukac;
a legtisztább filozófia az élőködők bölcsessége,
mely csupa evidencia [...] tudta,
hogy a szabadság nem állapot, hanem közérzet dolga”
(Örkény István)

„Először is egy kis bevezető” – *Posztmodern vagy poszt-posztmodern?*

„Először is egy kis bevezető” (616).² Ezzel a mondatral kezdődik a kolumbiai író híres elbeszélése. Londoño nagyon tudatosan teremtett meg egy olyan metanyelvi kódrendszert novellájában, mely reflektál annak az irodalomtörténeti paradigmának bizonyos tételeire, melynek – igaz, szerteágazó – kánonja alapján előre várható a mű fogadtatása, mi több, tipizálása, tudniillik a posztmodern beszédrendjének tételeire.

Dolgozatomnak nem célja, hogy meghatározzam a posztmodern fogalmát, hiszen a posztmodern egymással is vitába szálló elméletek, kódrendszerek összefoglaló neve, mely irányzat magát mint gondolkodástörténeti határt jelölte meg, de mint határfogalom, paradox módon, elődjének nevét is „bekebelezte”: a posztmodern és a modern viszonya sem egészen megnyugtatóan tisztázott fogalompár (KULCSÁR SZABÓ 1996). A spanyol-amerikai irodalomban (is) látszólag tagolt stílus-történeti kategóriaként (is) használatos, hiszen a posztmodern első szakaszába sorolják többek között Borgest, Cortázar, Cabrera Infantét (RINCÓN 1993, 220), a második szakaszába a hetvenes években induló írónemzedéket, köztük Londoñót, s ehhez a generációhoz sorolják a legfiatalabbakat is, így Andrés Felipe Solanót, Antonio Otuñót, Albert Garridót, stb. (CALLINOS 1993).

¹ A cím egy kortárs spanyol antológia alcíme. GARCÍA MÁRQUEZ *Az ezredes úrnak nincs, aki írjon* kisregényének címére utal a szerzőpáros (RODRÍGUEZ MAGDA–ÁFRICA VIDAL 1998).

² A továbbiakban a novellát Székács Vera fordításában az alábbi kiadásból idézem: LONDOÑO 2008. Az idézetek után szereplő oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak.

Ezt a nemzedéket, s különösen a hozzájuk sorolt, nyolcvanas-kilencvenes években felbukkanó írókat-költőket „*mutáns nemzedéknek*” is szokás nevezni – épp radikálisan eltérő szociokulturális háttérük, más szociolingvisztikai praxisuk miatt – Mejía Rivero Orlando után:

[...] azok a nagyon jól iskolázott, sokoldalú műveltséget szerzett (ifjak), akik elmélyültek a matematika, a biológia tudományában, tanultak filozófiát, világ-irodalmat (európai, észak-amerikai irodalmat éppúgy, mint a mi latin-amerikai *boomunk* íróit), egyszerre voltak jó futball-, kosárlabda-, baseball-, sakk-, kártyajátékosok, salsa- és – Travolta stílusában lejtő – diszkótáncosok, kik csak módjával vagy csak időszakosan ittak, s az intellektuális bohémságokat nem a kávé-, vagy a bordélyházakban követték el, hanem a diszkókban, a tizenöt éves lányok bulijaiban, s a szexet a menyasszonyukkal vagy egyetemi kollégiumi barátnőikkel fedezték fel. (ORLANDO 2003, 47.)

A posztmodern kulturális minta tipikus elemeiként a következő jellemzőket szokás kiemelni: a történelmi referencia és teleológia elvesztése, az idő, főként a lineáris időképzet felszámolása, a kulturális tradíciók érvénytelenítése, a műalkotások tárgyiassulása, az eltérő kulturális regiszterek és témák ekvivalenssé válása. A referencialitást a szimulakrumlét váltja fel, a teret a virtualitás, a cyberspace. Így a valóság a nyelv által konstituált retorikai konvenciók sora. Az én megalkotása már az esztétikum világában sem lehetséges a tömeggyártás, a reprodukció korában, az igazság pedig nyelvi játékok és legitimációs hatalmi diskurzusok által sokszorozódik (SZIRÁK 2001, 9–39). Ahogy nem csak egy világ van, nem egyetlen igazság létezik csak. Lyotard teremtette meg a posztmodern „esztétikáját”, melynek alapja a reprodukció, azaz nem új szabályokat produkál a posztmodern esztétika, hanem lényege a szabályok keresésében van, ennek a szabálykeresésnek egyetlen univerzális alapja az ábrázolás és az ábrázolhatatlanság paradoxonának rögzítése. Ezt egészítette ki Jauss a posztmodern eklektika fogalmával: már nem műről, hanem textusról beszélvén: a szöveg eltérő kultúrmorfológiai, filozófiai, művészeti, tudományos alakzatok és kódrendszerek interpretációja. Elit- és konzumkultúra között a határ elmosódik, ez köszönhető főként a populáris kultúra új „istenének”, a médiának, sőt, a mass médiának (MCCOMBS–SHAW 1995). Kristeva és Paul de Man munkái pedig arra figyelmeztetnek: nem létezik originalitás, csak szövegköziség, a mindenkori szöveg sok-sok őt megelőző szöveg deriváltja, a posztmodern alkotó tudatos gesztusa, hogy párbeszédbe lépteti szövegét más szövegekkel, hiszen minden alkotás természetes állapota az intertextualitás (KRISTEVA 1996). A posztmodern alakzatelmélet de Man-i kategóriája szerint a szimbólum „feledtetni a lét fájdalmas időbeliségét”, míg az allegória megtartja a temporalitást. S létértelmező intenciója alapján újra célja egy mítosz megalkotásának kísérlete, mely mítosz multikulturális, interdiszciplináris, melynek célja a jövő identitásának megteremtése – az emlékezetvesztés „hiperkorában” (DE MAN 1996). A posztmodern amnéziája a hipermodernizmus: hipertörténelmi séták személyre szabottan, a cyberspace „konszenzuális hallucinációi”, az alkotóból „felhasználóvá” válik, az olvasó-

ből hipervalóságban élő kultúrafogyasztó. Létrejön egy olyan tudás, amely egyre nő, s amely egyre nagyobb tömegek számára elérhető egy hiperpiacon, az internet szupersztrádáin, de valójában iparilag ellenőrzött, s egy új mítoszt szült: a piacgazdaság mindenhatóságát (SZIRÁK 2001, 9–39).

A posztmodernizmus már-már klisévé váló híres-hírhedt tételeit azért szedtem össze egy csokorba, s azért éppen ezeket, mert Londoño novellájának narrátora éppen ezeket a tételeket cáfolja, ironizálja vagy – éppen a nevezetes posztmodern emlékezetvesztés következtében – követi. A novella első mondata, amely szükségessé tesz egy előzetes magyarázatot, a lyotard-i posztmodern individuális állapot cáfolata:

Humanista műveltségű, nagy tudású ember vagyok, annak az emberfajtának egyik utolsó képviselője, amely az évszázad végéig ki fog pusztulni, és aztán már csak a tankönyvekben fog szerepelni, mint egy romantikus entelexhia. Talán ez az oka annak, hogy nem félek a haláltól. Viszont egy agyi katasztrófának még a gondolatába is belereszkettek: abba, hogy egy jól irányzott ütés egyszer s mindenkorra kitörölheti agyamból a hosszú évek szorgos munkájával összegyűjtött információkat. (616.)

Az idézet arra enged következtetni, hogy az elbeszélés főszereplője szerint az önidentifikálás lehetséges, még mielőtt a mű megszületne. Ez az önmeghatározás a történelmi avantgárd énképe elé lép: egy késő reneszánsz bölcs auktor, romantikus egész személyiség, az avantgárd alkotók által „akadémikus relikviának” csúfolt 19. század végi, 20. század eleji személyiségfelfogást demonstrál. Értenünk kell ebben azt az irodalomelméleti ironiát is, amely cáfolja a pusztá szövegimmanens értelmezések érvényességét. A művelt, nagy tudásra szert tett narrátor épp a tudásszerzés éveire hivatkozva egy, a mű születése előtti életet, annak élményeit, intellektuális kincseit félti, ezzel kérdőjelezi meg a textus és a kontextus közötti határvonalat, ugyanakkor elfedi a narrátor-szerző dichotómiát. Mindez éles „támadás” a strukturalista iskolák ellen, mely gyilkos ironiával szólal meg a műben a híres felejtés-émlékezés motívumpárhoz kötve. A strukturalizmus (posztsztrukturalizmus?) az értelmezést lehetetleníti el, sőt, agyi katasztrófához hasonlatos:

Képzeld el, mit érezhet az az ember, aki egy reggel, ébredés után az újságot kinyitva azt tapasztalja, hogy a spanyol nyelv, melyen addig naponta olvasott, majdnem olyan ismeretlen számára, mint a szanszkrit vagy a pali; vagy hogy az elemi szintű algebra, a nyugati költészet egyszer csak homályosabbnak hat, mint a strukturalizmus, a szavak matematikájának diagramjai. (616.)

A harmadik bekezdés is programszerű, hiszen benne az előző beszédrendet megfordítva az intertextusokat mint az esztétikai alkotások természetes létmódját tételező kvázi interpretációkat ironizálja a narrátor. Az utalások, indokolatlanok tűnő asszociációk, korrelációk az értelmezést feltételezik ugyan, valójában nem értelmeznek. S olyan kapcsolatot teremtenek, amelyek bizonyos elméleti iskolák

szimbolikus alaptételei a tomizmustól (kereszténység és racionalizmus) a posztmodernig (elitkultúra – tömegkultúra), illetve olyan köznyelvi ironikus asszociációk, amelyeknek semmi közük az irodalomhoz, kultusz történelemhez, csupán szatirikus bonmot-k: összemérhetetlen minőségek összekapcsolása (bulvár lap – Énekek éneke), vagy éppen személyes vélemény alapján összemérhetetlennek tartott fogalmak összekapcsolása (dominikai regények – irodalom) által teremtenek parodisztikus szöveghelyeket. Ha ezt az első három bekezdést egyetlen értelmezői horizontból vizsgáljuk meg, olyan szétágazó beszéd folyamat látunk magunk előtt, amely éppen a konzekvens értelmezésünket bizonytalanítja el: a narrátor ugyanis valamennyi kultikus és modern értelmezői iskolát kimozdít eredeti helyéről.

„De hagyjuk is ezt”: az értelmezési irányok konvencióinak elvetése rafinált narrátori szándék megnyilvánulása. S ez nem más, mint a most elmesélendő történet értelmezési horizontjának kijelölése. A narrátor egyben szerzőként tünteti fel magát, s mivel történetének ő az alkotója, szereplővé válva önnönmagát teremti meg. A szerzői, elbeszélői és szereplői tudat látszólag elválaszthatatlan, s az olvasót ebbe a reflexív-önreflexív játékba bevonva – épp azért, hogy az elbeszélés jelen idejű, személyes élményen alapul, nyelve az élőbeszédet imitálja – a szerző teremti meg (vagy legalábbis manipulálja) az olvasót, az olvasási módust. Épp azért, hogy a közös kulturális interpretációs kérdésirányokat ironizálja.

A modern irodalomelméleti beágyazódást Londoño narrátora – látszólag – felszámolja. A novella első három bekezdése azonban ennek a műnek nemcsak *mise-en-abyme*-ja, de tétje is. Hiszen mindezen – az értelmezői iskolákat, felszínes, az intertextualitást kongó játékká üresítő – „bűvészeket” parodizáló megjegyzések olyan olvasót feltételeznek, aki részt tud venni ebben a közös szövegteremtő aktusban. Azaz annak hangsúlyozása, hogy a narrátor-szereplő „humanista és bölcs”, egyben annak elvárása is, hogy az olvasó is valami hasonló legyen. Olyan kulturális kontextust jelöl ki ez a narrátor, mely nagy történelmi időt ölel fel (gondoljunk implicit utalásaira: Énekek éneke, Homérosz, Aquinói Szt. Tamás, Poe, Ava Gardner), eltérő kulturális regisztereket, egymástól éles határokkal elválasztott diszciplínákat, eltérő létértelmező alakzatokat rendez egy szintre. A cím is két egymás mellé rendelt kódrendszer eredménye: míg a „*lidércnyomás*” a mágikus, a „*bipotalamusz*” a tudományos regiszterből való. De az eltérő kódrendszerek, alakzatok ekvivalenssé tétele nem létszemléleti kontingencia következménye, hanem új gondolkodás- és új olvasási mód provokálása. Hiszen a novella első mondata különben értelmezhetlenné válna. Az elméleti (igen szatirikus) bevezető az „értelmezés eddigi terméketlenségéről” szól, az ezt követő történet nem ennek az előzménynek a folytatása, egy másik szöveg kezdődik el, mely nem érvelő, de elbeszélő, nem vitatkozó, de kvázi vallomásos. A novella első nagy egysége tehát nem bevezetője a negyedik bekezdésben induló történetnek, hanem az olvasónak adott feladat: új, autentikus olvasói horizont kijelölése. Azt, hogy mi ez az új horizont, az olvasónak kell megteremtenie – a túlhaladott elméleti klisék elvetése után. Ez a szerző-narrátor rejtetten azt is állítja, a posztmodern értelmezői iskolák is konvenciókká váltak. Az olvasó feladata és felelőssége, hogy ebben az új értelmezési folyamatban megalkossa magát.

Kód-kaleidoszkóp: intelligencia – entelekheia

Hagyományos narrátori praxis

– kifordított világirodalmi archívumba ágyazott „én”

Az elbeszélés „valódi” tárgya egy imaginárius szituációra épülő történet, egy agyi trauma. Nem is akármilyen agyi trauma ez: egy bogár a számok csökkenő algoritmusa szerint falja fel a narrátor memóriáját, felhalmozott tudását, olvasmányélményeit. Térjünk egy pillanatra vissza a narrátor téziséhez:

Humanista műveltségű, nagy tudású ember vagyok, annak az emberfajtának egyik utolsó képviselője, amely az évszázad végéig ki fog pusztulni, és aztán már csak a tankönyvekben fog szerepelni, mint egy romantikus entelekhia. (616.)

„Romantikus *entelekhia*” – a humanizmus korában, s később a romantikában, főként a német romantikában különböztették meg a teoretikusok az *intelligencia* és az *entelekhia* fogalmát egymástól.³ Ez utóbbi arisztotelészi kategória, a lélek formája, egyben a tökéletesedő ember célja és lelkierője. Londoño novellájának narrátora – lévén humanista és bölcs – reflexíven kezeli a fogalompárt, s tudatosan választja ez utóbbi szót önmaga definiálására. A narrátor két alapvető tényről rögzít a mű elején – még mielőtt a történetbe belekezdene – rögzít magáról: saját eszmetörténeti diszpozícióját, amelyben radikálisan elhatárolódik a posztmodern irányzatoktól („entelequia”, „reliquia académica”), illetve rögzíteni kíván egy olvasói horizontot is, ezért ilyen súlyos az első három bekezdés: ez alapján az olvasói gesztusokból is látszólag törölni szeretné a strukturalizmust, indokolatlan intertextuskutatást és -értelmezést.

De itt álljunk is meg, nem akarok azokhoz a felsoroló bűvészekhez hasonlítani, akik úgy kapcsolják össze Homéroszt Meceдонio Fernándezzel, a kereszténységet a racionalizmussal, Joyce-ot a vízzel, a logikát a józan ésszel, Ava Gardner-t kalkuttai Teréz anyával, [...] Poe-t a krimikkel, [...] Borgest a kritikával, Rómát Mekkával, Mekkát Csekával és a dominikai regényeket az irodalommal, hogy közben az arcizmusuk sem rándul. (616–617.)

A novella narrátora ugyanakkor két, látszólag egymásnak ellentmondó narratív praxist tart fenn. Egyrészt a posztmodernizmus elé lépve a modernizmus és az avantgárd narratív struktúrákat imitálja. Mivel az elbeszélés egy köznapis szituációt

³ „A természet (gör. phüszisz) azoknak az anyag-forma összetettségű létezőknek az összessége, amelyek ténylegesen változásra irányulnak. Az élőlényekben a formát entelekheia-nak nevezzük. Az entelekhia olyan program, amely magában hordozza célját és a cél eléréséhez szükséges erőt. Így az élőlény benső elvénél fogva folytonos mozgásban van meghatározott célja felé.” (ARISZTOTELÉSZ 2000, 73.)

sugall, melyben a narrátor igyekszik hallgatójával/olvasójával megértetni félelmét és helyzetét, emlékezetvesztésének okát, a beszéd az élőbeszéd retorikáját imitálja. Ezért nem nevezi meg önnönmagát az elbeszélő (feltételez egy hallgatót/olvasót, aki már ismeri őt), ezért tartja fontosnak, hogy a beszéd aktusában emlékezetét, egyben énjének integritását is megőrizze.

Ezzel egyidejűleg az írás aktusa is hangsúlyos, mégpedig egy „személyes” világirodalmi archívum megteremtésével (FOUCAULT 2001). Egy fejlett intellektus beírja az archívumteremtéssel magát egy világirodalmi kontextusba, kijelölve ebben a narratív térben választott helyét, ugyanakkor szétzúzza saját időbeli önazonosságát, hiszen a narratív idő saját történelmi idejét írja felül.

Londoño narrátora más-más regiszterű narratívákból barkácsolja össze saját archívumát. Mindenekelőtt Franz Kafka híres *Az átváltozását* idézi meg a személyiséget felfaló „bogár”. S ahogy Gregor Samsa bogara sem tulajdonít az átváltozás tényének nagy jelentőséget, Londoño narrátora is megbarátkozik az átváltozással, vállalván, hogy együtt él bogarával. Mindkét elbeszélés tere a tudat, de míg Samsa tudata konstans, s csak teste változik meg, e novella narrátorának fizikai megjelenéséről nem tudunk semmit, tudata azonban átváltozik. Kafka után az abszurd másik őse, Carroll következik, majd Durrell, Proust, valamint a spanyol-amerikai Paz és Fuentes, utánuk esszéisták, a gondolatok alkonyának filozófusa, Cioran. A bölcsészettudományi diszciplínák mellett legalább ennyire fontos a matematika, a matematikai esztétikum gyöngyszeme, az Euler-azonosság, amelynek nincs sem matematikai, sem praktikus haszna, mégis a legszebb egyenletnek tartják – Gauss véleményét követve. Egyben univerzálissá teszi a beszélő az emberi gondolkodást azzal, hogy a tradicionálisan eltérő gondolkodási sémák/diszciplínák mégis közösek abban a tényben, hogy annyiban léteznek csupán, mint a nekik tulajdonított jelentés. A jelentés valóban a nyelv által konstituált retorikai konvenciók „nyelvi algoritmusai”, amennyiben időbe vetett. Csak az kérdés, hogy a nyelv által teremtett jelentésnek van-e referencialitása. Azáltal, hogy a bogár megemészteti a narrátor tudatában felhalmozott fogalmakat – csemegéztetve közöttük –, nemcsak a személyiség biztonságot adó archívumát számolja fel, hanem a fogalmaknak tulajdonított referenciát, azaz a jel és a valóság konvencionális kapcsolatát is.

Londoño novellájának mesélője az archívumot „fordítva” (is) kezeli, azaz az archívum létrehozása is már narratíva, önértelmezés. Teszi ezt akkor, amikor a féregtől akar megszabadulni, az oedipuszi találós kérdést megfordítva, el akarja venni a féregtől a „teloszt”, a fejlődésképzetet,⁴ s a görög mitémát összeépíti egy kifordított Dante-idézettel:⁵ „Az ember fordított átalakuláson megy át – írtam –, melynek során a reggel még gyönyörű pillangóból estére nyálas hernyó lesz.”

⁴ Oedipusznak teszi fel a Szphinx Théba kapujában a találós kérdést: „Mi az: reggel három lába van, délben két lába, s este három.”

⁵ Dante idézete így hangzik: „*Nem látjátok, hogy az ember mi? Féreg, /mely majd formáland angyali pillangót*” (DANTE, *Isteni színjáték. Purgatórium*, X. ének, 124–125. sor, ford. BABITS Mihály).

(624.) Mint ahogy Oidipusz a falakon belülre akar jutni, Londoño narrátora azt akarja, hogy a féreg a falakon (a koponyán) kívülre kerüljön.

Az archívum „elrágcsálása”, mindegy, hogy kanonikus rendben vagy szubverzív módon történik, az én identitását nem bontja meg, sokkal inkább a nézőpont referencialitása változik meg ennek következtében. Sokkal súlyosabb változás következik be a gondolkodási sémák (így a nézőpontváltások) átírásával. Az imaginatív narratív tényezők a műben megkettőzik az olvasói nézőpontot épp azáltal, hogy rögzítik a *szeparáló distinkció* hiányát (JACKSON 1981, 48). A szeparáló distinkció hiánya felrúgja a határt a közmegegyezésen nyugvó normális, a kanonikus, illetve az azt tagadó, helyettesítő elemek között. A szubverzió feladata, hogy a kultúra rögzült sémáit forgassa fel azáltal, hogy felcseréli a kultúra fogalmi kategóriáit (JACKSON 1981, 48). Így felrúgja filozófiai tudásunkat a valóról, az igazról, vagy a szubjektumról.

Az eltérő kódok határáthágásának legjellegzetesebb eszköze Londoño novellájában az *intellektus* és az *entelekheia* eltérő irányú mozgása (TURAY 1987, 18–21). Míg az *entelekheia* nem sérül⁶ (a szöveg második mondata, s később zárata is ezt rögzíti), sőt, a küzdelemben, úgy tűnik, megerősödik. Az intellektus sérül, melynek egyik ténye a narratívák töredékessé válása, az emlékezet, később a tudat elvesztése. Ez a kettősség a narratív eljárásokban, illetve a hozzájuk rendelt narratív tényekben is megmutatkozik. A novella látszólag hagyományos narratív eljárásokra és alakzatokra épül, azaz azokra a narratív sémákra, amelyek gondolkodásunkat is irányítják. Ilyen a linearitás az időrendben, a protagonista narrátor, aki maga számol be személyisége válságáról monologikus beszédben – konfesszionálisan. Ez az olvasóban megerősíti a személy hitelességét, még akkor is, ha a név nélküliség a gyakorlott olvasót rögtön arra készíti, hogy a szöveget parabolaként vagy allegóriaként értelmezze, azaz általános emberi kondíciónak fogja fel a látszólag egyszeri és egyedi történetet.

Ugyanakkor a narratív tényezők egészen más narratív kódok alapján épülnek a mimetikus elvű narrációba. Ebben a műben a kódok egyszerre idézik meg Poe és Kafka bogarát, s olyan imaginárius világot teremtenek, amelyek empirikus tapasztalatainkon nyugvó fogalmi sémáinkon túl vannak. A diszkurzív logikát érvénytelenítő fantasztkumelemek egy szintre kerülnek a diszkurzív logikát felépítő elemekkel, a szeparáló distinkció hiánya miatt a kettős kódrendszer egyszerre érvényesül, egy szintre kerül, s egymás narratív elemeibe épülve látszólag egymással kauzális viszonyba kerülnek, mégpedig úgy, hogy a képtelen, az abszurd magyarázza a racionálisnak, zártnak gondolt világot – épp diszkurzív logikát érvényesítve. Ez a paradoxon kettős tapasztalatot vált ki: egyrészt reveláció, másrészt leleplezés (CARROLL 1991). Egyrészt annak felismerése, hogy a hihetetlenek, a képtelenek is van kognitív funkciója, másrészt annak leleplezése, hogy gondolkodásunk, világunk ábrázolhatósága (vagy éppen ábrázolhatatlansága) csak a filo-

⁶ Az *entelekheia* egy képessége az ész (gör. nousz, lat. intellectus), s ez nem az ösztönhöz, hanem a logoszhoz, s az akarathoz kötődik.

zófia, s nem az irodalmi művek kérdése. Londoño ezen a ponton állította Lyotard-t sarokba. Míg Lyotard tézise szerint a kortárs művek egyik tematikai tengelye az ábrázolás és ábrázolhatatlanság, Londoño narrátora fricskát int. Ez előbbi probléma ugyanis az analóg gondolkodás problémája lehet csak. Londoño novellájában többször olvashatunk arról, hogy az emberi intellektus megsemmisíti az agy byte-jait, hogyan működhet az agy memóriájának „keresőprogramja” internet nélkül, stb. A digitális gondolkodás több „programot futtat”, több kódrendszeret érvényesít anélkül, hogy közöttük hierarchiát építene ki. Annyiban tartja meg a hierarchiát, amennyiben a narráció nyelvi sémáihoz kell ragaszkodnia, a nyelvi kódokat ugyanis nem képes áthágni. (Bár Poe-hoz hasonlóan Londoño narrátorra is kísérletet tesz erre a matematikai jelrendszerrel és kódfejtéssel. A kudarc azonban a „matematikusoké”: a matematika ugyanis nem képes „narrálni” a világot, azaz nem képes az embert középpontba állítva filozófiai dilemmákat felvetni és történeteket elmondva emberi kondíciókat megmutatni.) A *Lidércnyomás a hipotalamuszomban* főszereplője tüntetően jelzi egyrészt azt, hogy a „képtelen”, az „imaginárius” nemcsak másféle kód, de más narratíva és más létmód is, s azt is, hogy az esztétikum világa mindkettőt egyesítheti. A hipotalamusz alá elbúvó bogár a legjelesebb szerzőkből álló *archívumban* csemegézik – természetesen a matematikai diszkrét függvény mentén – szívesen, s csak azt tudja megemészteni, ami elmesélhető. Épp ezért nem tud mit kezdeni a természettel, a zenével és (gyilkos irónia:) a pásztorregényekkel.

Nem is volt olyan vészes a helyzet. Falánkságának aranykorában sok használhatetlen információt zabált be, „bogarakat”, amiket az ember a fejében hord, és értékes byte-okat foglal el velük: neoklasszikus irodalom, modern filozófia, egy ostoba fráter hülye mondata.

[...]

A következő heteket bukolikus szövegek olvasására fordítottam: *Georgicon*, *Swann*, *María*, *Egy ház Délen*, *Fűszálak*, míg végül a féreg nem bírta tovább, és megindult kifelé. Épp a cordillera gerincén bandukoltam, amikor viszketni kezdett a jobb fülem. Megálltam. Éreztem, hogy kidugja a fejét. (623, 627–628.)

Az agyban elmentett archívum s maga az agy, a tudat a tere és a témája ennek a novellának. A tudati megismerés egyik praxisa, maga a narráció is szépirodalmi téma (ennyiben metanarratív novelláról van szó), de nemcsak önreflexív gesztusként, hanem mint az emberi megismerés kódja és „retorikája”, de egyben örömforrásként is, hiszen mint esztétikai produktum a horatiusi „gyönyörködtetni” funkcióval is bír.

Analóg gondolkodás vs. digitális gondolkodás

Az *entelekbeia* és az *intellektus* legszembetűnőbb „bifurkációja”: az intellektus a számítógép „alaplajává” lesz, annak elmentett archívumával és kódjaival, míg az *entelekbeia* azon szellemi és tudati forma, amely bennünk az archaikus, a metafizikai, ilyen értelemben az ösztönös, a „humánus”. Az az ősi „program”, amely

megelőzi a ráció, a kibernetikát, a tisztán racionálist. Ezért válik a zene, a természet a bogár legnagyobb ellenségévé, mivel ezek túl vannak a ráció uralta világon. Azzal a gesztussal, amellyel újra visszateszi fülébe/fejébe a narrátor a bogarat, annak a világnak a részévé válik végérvényesen, amely elfelejti a virtuális való előtti életét. Ez azonban már nem szimulakrumlét, azon is túl van. Már nem a világról alkotunk szimulakrumokat, ezek a szimulakrumok válnak világteremtő tényré. A számítógépes bogár, amely akár saját, posztmodern utáni intellektusok allegóriája, akár a számítógépes vírusoké, akár az új programoké, törvényszerűen idézi elő a felejtést, tudniillik az *entelekbeia*hoz kötődő tartalmak felejtését. A narrátor tökéletesen emlékszik az intellektuális archívumának meghatározó elemeire – miközben arról a rettenetről beszél, hogy a bogár felfalja ezt az archívumot –, de elfelejti azokat az ösztönös tartalmakat, amelyeket nem lehet rációval megközelíteni.

Olykor az utcai séta közben elfelejtettem, hogyan kell járni, és csak álltam a járdán, a levegőbe emelt lábbal, a járókelők szánakozva néztek. Egy nagyon szép nőismerősöm is póruul járt velem szegényke. Egyszer küldtem neki egy faxot az irodájába: „Az álomom egy kettesben töltött este borral/gyertyákkal, zenével és veled.” [...] és amikor már ott feküdt síkosan, pucéron és hevülten, elfelejtettem, hogy mi ez az egész, és nem értettem, miért liheg, zokog és harpdál. Soha nem bocsátotta meg nekem. (620.)

Az intellektus elropogtatja az *entelekbeia* tartalmait, s egy szimulakrum-én/tudat megalkotója lesz. Ez azért nem csak szimulakrumvilág, mert a „bogár” egy gondolkodásmódot hoz létre, olyat, amely már annak sincs tudatában, mit felejtett el. A szimulakrum baudrillard-i fogalma (BAUDRILLARD 1996) a valóságról alkotott képünket, illetve viszonyunkat írja le. Ebben a fogalomban, illetve a fogalom teremtette jelentésmezőben még él a tudat és a szimulakrumvilág distanciája. Londoño novellájának szereplője ezt a distanciát veszti el folyamatosan, illetve számolja fel akkor, amikor tudatosan vállalja a „bogárlétet” – fordított átváltozásképpen. Ezzel felszámolja a szimulakrumlétet is, hiszen nincs, nem létezik azonkívül gondolkodási paradigma. Az intellektus „transzszimulakrumként”⁷ működik, de alkotó marad: „Talán ezeket a sorokat is ő diktálja nekem.” (631.)

Az a posztmodern tétel, miszerint a teret a cybertér váltja, a megismerés erre irányul, szintén anakronisztikus tétellé válik a Londoño-novellában. Már nem lehet tudni, az intellektus miféle teret ismer, hiszen önmaga is cyberterré lesz: byte-okban számolja a felhalmozott s archivált ismereteket, a számítógépes programokhoz és memóriához viszonyítja önmagát. A memóriavesztés rettenete a

⁷ A *transzszimulakrum* fogalmát a *transzmodernizmus* mintájára hoztam létre. Igaz, a szakirodalomban a „*transzmodernizmus*” kategória nem terjedt el, poszt-posztmodernizmusról szó-kás beszélni, ez utóbbi előtagot azonban nem tehettem a szimulakrum elé, mert az nem időbeli kategória. Jobb elnevezés híján a transz- előtagot tudtam csak alkalmazni (K. G.).

nyelv elvesztését is vizionálja, de csak a „régí”, a verbális nyelvét. A megismerő szubjektum és a tér kapcsolata is meghaladja a posztmodern iskolák tételeit, hiszen a cybertér interiorizálódik, nem marad meg a szubjektum távolsága ettől a tértől, csak annyiban, amennyiben az *entelekbeia* megőrizhető marad. Ez viszont nem a külső és a belső paradoxona már többé, hanem egy agy, egy tudat belső paradoxona lesz. Erre a skizoid helyzetre reagál a narrátor önróniával:

Úgy éreztem, tehetetlen vagyok. Úgy éreztem, hogy megerősakoltak. Arra a gondolatra, hogy bábu vagyok, marionettfigura, amit egy féreg táncoltat, dühödt depresszióba estem, és már gondolkozni sem mertem, a paranoia csaknem megbénított, és már az is felvetődött bennem, hogy pszichológushoz fordulok, no hiszen! (625–626.)

Euler-azonosság, avagy: hagyd a posztmodern, bogár!

A novella középpontjában áll az Euler-azonosság képlete: $e^{\pi} + 1 = 0$. Már maga az a tény is beszédes, hogy a legmélyebb azonosságát elvesztő beszélő egy azonossági tételt állít története középpontjába. Az, hogy ezt el is magyarázza, már példázat értékű. A felvilágosodás kori matematikus tétele a diszciplína azon azonosságára, amely valamennyi entitását magában foglalja: az imagináriust, a valódit és a racionálist (tudniillik számokat), a zérót és a π -t. Nagy példázata ez az igazi bölcs, felvilágosult írónak, amely egyszerre szeretné megjeleníteni a gondolkodástörténet nagy entitásait: a végtelent (π), a hiányt, a nemlétet (0), a valódit, a racionálist és az irracionálist. A világegyetem egésze egy tételben vagy egy műben. Hasonlóan a borgesi könyvtárhoz. A látszólag lycantróp ember (egyszerre bogár és ember), illetve emberi tudat a személyiségről alkotott ismeretelméleti fogalmaink határát lépi át. De nem forgatja fel azt. A fantasztikum világában, illetve a világirodalom korpuszában már létező lény vagy lények egy új személyiség fogalmát, illetve az új személyiségről szóló beszédet artikulálják. Ez az új személyiség nem metamorfózison esik át (sokkal inkább prosopopeiáról beszélhetünk), hanem rögzíti személyiségének, tudatának rétegzettségét, s ezen rétegek változását. A főszereplő a novella első két mondatában megteszi ezt azzal, hogy *entelekbeia*ként határozza meg önmagát. Az intellektus és az emberi létnek formát adó, célképzettel rendelkező érzelmi, lelki én elkülönítése a modern személyiségről alkotott térképet írja át. Az *entelekbeia* fogalma ugyanis megtartja a metafizikai instancia létét, az ebből fakadó esztétikai és morális attitűdjeit. Az intellektuális én pedig tagadja a posztmodern értelemalkotás trónfosztását, hiszen állandóan reflektál tudata működésére, a legnagyobb rettenetre: az önreflexív tudat elvesztésére. Tudatosan teremti meg önmaga szellemi archívumát, de történelmi helyzetére is reagál. Ez utóbbira, igaz, többnyire a sorok között. A történelmi szituáció kettős vonatkozásban figyelhető meg: egyrészt a posztindusztériális kor számítógép-kultúrájának szakszavaiban (internet, számítógépes vírus), másrészt a látszólag teljesen magába zárt intellektus környezete szellemi kondícióira is

reagál – az elbeszélés utolsó fejezeteiben. Ezek a fejezetek okadó magyarázatul szolgálnak arra, miért is nem szabadult meg ettől az értelmiségi bogártól a főszereplő. Mert mégiscsak nagy auktorokat olvas, s nem a mass média „gyermeke”.

Mert hogy ne éreznék rokonszenvet egy élőlény iránt, aki Durrellért, Proustért és az Euler-egyenletért rajong egy nyilvánvalóan kiüresedett világban, egy felbolydult faj egyedei közt, akik ide-oda futkosnak céltalanul, akik a hírmondókból szopják a véleményüket, mint valami limonádé figurái, akiknek hite nem szent, akiknek szenvedélye lagymatag, etikája amorf és borjúja futtatott arany. Hogy ne ámulnék el a felfedezésein, hiszen olyan könyvekből jutott hozzájuk, amelyeket én úgy futottam át, hogy az égvilágon semmit sem találtam bennük. (630–631.)

S ahogy a bevezetőben írtam, a narrátor visszalép a modernizmus és az avantgárd elé, s a személyiség egy olyan aspektusát tartja fenn, melyet épp a modernizmus vetett el, tudniillik az egészes személyiség megteremtésének az igényét, a külvilág torzító hatása elől a kultúrába, az esztétikum (mely csak tudatunkban létezhet) világába menekülő *entelekheia* megőrzését.

Igaz, az intellektus átalakulása kikerülhetetlen tényné vált: a digitális gondolkodás felmutatása azonban olyan műveket eredményez, mint azt, amit épp e bogár diktál a főszereplőnek. Ez pedig nem más, mint olyan totális novella megírásának célja, terve, amely megőrzi a kulturális hagyományokat, megteremti saját olvasási horizontjait, olyan szöveget hoz létre, amely különböző kulturális kódokat, műfaji, retorikai alakzatokat, személyiségfelfogásokat, eltérő referencialitású szövegeket ekvivalizál, s olyan elbeszélést alkot így, amely – mint a kaleidoszkóp – minden pontján eltérő irányú értelmezéseket kínál fel. Hasonlóan a számítógéphez: egyetlen alkotáshoz több fájl és több programot rendelhetünk. Azaz a nézőpontokat nemcsak megsokszorozhatjuk, de hozzájuk más-más gondolkodási paradigmát/elméletet/kultúrtörténeti háttérrel rendelhetünk. A számot csak az archívum nagysága, a gondolkodási sémák (programok) száma határozza meg. Ezzel Londoño a reprezentatív posztmodern elméleteket nagy-nagy iróniával, de megkérdőjelezte. A kérdőjel oka pedig épp annak tudatosítása, hogy a szöveget szülő valóság, amelyet nagy irtózattal zártak ki a strukturalisták, fenséggel távolítottak el a posztmodern elméletalkotói, mégiscsak megváltozott, s olyan nagy változást hozott (Neumann-galaxis, „digitális bióta-értelmiségi” lét), amely magukat a posztmodern alkotókat sorolja az „akadémikus rekvizitumok” világába.

A *Lidércnyomás a hipotalamuszomban* a posztmodern tudat, „posztmodern állapot” meghaladásának nagy kísérlete. Olyan metanarratív elbeszélés, amely a totális narráció igényével lép fel: egyesíteni kívánja a fabuláris elbeszélést (anekdotikus öngyilkosság-kísérletek és szerelmi történet) az intertextus-montázsokra épülő, történetelvényt felfüggesztő prózai örökséggel, át- meg átszervezi a hierarchikus viszonyokat (intellektus – érzelem/ösztön), s kísérletet tesz a szubjektum új típusú reprezentálására úgy, hogy a „cultural turn” után a szövegnek és kultúr-antropológiai előzményeinek határát a matematikai diszkrét függvény algoritmusai szerint „elrágcsálja”.

Bibliográfia

- ARISZTOTELÉSZ (2000), Fizika, VIII. könyv, bev., ford., kommentár BOGNÁR László, *Magyar Filozófiai Szemle*, 2000/1–2, 73–159.
- Jean BAUDRILLARD (1996), *A szimulákrum elsőbbsége*, ford. GÁNGÓ Gábor, in KISS Attila Atilla–KOVÁCS Sándor–ODORICS Ferenc (szerk.), *Testes könyv*, I, Szeged, Ictus–JATE, 161–193.
- Alex CALLINICOS (1993), *Contra el postmodernismo*, http://www.socialismo-o-barbarie.org/formacion/formacion_callinicos_postmodernismo_00.htm
- Noël CARROLL (2006), A horror paradoxona, ford. BUGLYA Zsófia, *Metropolis*, 2006/1, 32–66.
- Paul DE MAN (1996), *A temporalitás retorikája*, ford. BECK András, in THOMKA Beáta (szerk.), *Az irodalom elméletei*, I, Pécs, Jelenkor, 1–61.
- Michel FOUCAULT (2001), *A tudás archeológiája*, ford. PERCZEL István, Budapest, Atlantisz.
- Rosemary JACKSON (1981), *Fantasy: The Literature of Subversion*, London, Methuen.
- Julia KRISTEVA (1996), A szövegstrukturálás problémái, *Helikon*, 1996/1–2, 14–22.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő (1996), *A másság mint jelenlét (Posztmodern kortudat és irodalmiság)*, in *Beszédmód és horizont. Formációk az irodalmi modernségben*, Budapest, Argumentum, 233–266.
- Julio César LONDOÑO (2008), *Lidércnyomás a hipotalamuszomban*, in SZÉKÁCS Vera (szerk.), *Huszadik századi latin-amerikai novellák*, Budapest, Noran.
- Fabio MARTÍNEZ (ed.) (2003), *Cuentos sin cuenta. Antología de Relatos de Escritores de Generación del 50.*, Cali, Universidad del Valle.
- Maxwell E. MCCOMBS–Donald L. SHAW (1995), „*The agenda-setting function of mass media*”, in Oliver BOYD–BARRET–Chris NEWBOLD (eds.), *Approaches to Media. A Reader*, London, Arnold.
- Mejía Rivero ORLANDO (2003), *La generación mutante*, <http://www.librusa.com>
- Carlos RINCÓN (1993), The Peripheral Center of Postmodernism: on Borges, García Márquez, and Alterity, *Boundary 2*, 20/3, 162–179.
- Rosa María RODRÍGUEZ MAGDA–María Carmen ÁFRICA VIDAL (1998), *Introducción El postmodernismo ya no tiene quien le escriba*, in Rosa María RODRÍGUEZ MAGDA–María Carmen ÁFRICA VIDAL (eds.), *Y después de postmodernismo qué?*, Barcelona, Anthroposz, 7–15.
- SZIRÁK Péter (2001), *A magyar irodalmi posztmodernség értelmezéséhez*, in SZIRÁK Péter (szerk.), *A magyar irodalmi posztmodernség*, Debrecen, Debreceni Egyetem Kossuth Egyetemi Kiadója, 9–39.
- TURAY Alfréd (1987), *Az ember és a kozmosz. Kozmológiai antropológia*, Szeged, magánkiadás.

Számunk szerzői

BÓNUS Tibor (1972) az ELTE BTK Összehasonlító Irodalom- és Kultúratudományi Tanszékének oktatója. Kutatási területei: irodalom- és kultúraelmélet (dekonstrukció), 20. századi magyar és francia irodalom, 17. századi francia dráma. Megjelenés előtt álló kötetei: *Az irodalom ellenjegyzései*, illetve *A másik titok* (mindkettő a Ráció Kiadónál jelenik meg).

BÚS Éva (1966) a Pannon Egyetem Angol-Amerikai Intézetének docense. Kutatási területei: irodalomelmélet (metaforaelmélet, műfajelméletek, az irodalmi mű mint verbális ikon), a reneszánsz és a 18. század angol irodalma. *Tragedy: a living metaphor of fallibility* című könyve megjelenés előtt áll.

KISS Gabriella (1963) a Debreceni Egyetem Kossuth Lajos Gyakorló Gimnáziumának magyar szakos vezetőtanára. Fő kutatási területe a modern latin-amerikai epika. Doktori disszertációját Miguel Ángel Asturias mitikus prózájáról írta.

OROSZ Magdolna (1951) az ELTE Germanisztikai Intézet Német Nyelvű Irodalmak Tanszékének professzora. Kutatási területei: narratológia, a német romantika esztétikája és irodalma, E. T. A. Hoffmann, a századforduló irodalma.

SZEGEDY-MASZÁK Mihály (1943) akadémikus, egyetemi tanár az ELTE Összehasonlító Irodalom- és Kultúratudományi Tanszékén, az Indiana University (USA) professor emeritusa. *Az újraolvasás kényszere* című könyve a Kalligram Kiadó gondozásában a Könyvhéten lát napvilágot.

A kiadásért felel Kőszeghy Péter, a Balassi Kiadó igazgatója
Műszaki szerkesztő Harcsár Magda
A borítót tervezte Szák András
Tördelte Felde Csilla

