

filológiai

közlöny
2016/1–2.
LXII. évfolyam

Szerkesztőbizottság

ABÁDI NAGY ZOLTÁN
CSÚRI KÁROLY
HORVÁTH KORNÉLIA
főszerkesztő
KOVÁCS ÁRPÁD
elnök
PÁL JÓZSEF
SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY
VIZKELETY ANDRÁS

Szerkesztőség

Bényei Tamás
Bókay Antal
Hárs Endre
Jákfalvi Magdolna
Józan Ildikó
Menczel Gabriella
Orosz Magdolna
Sándorfi Edina

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADEMIA IRODALOMTUDOMÁNYI
BIZOTTSÁGÁNAK FOLYÓIRATA

MEGJELENIK NEGYEDÉVENKÉNT

Terjeszti a Balassi Kiadó

Előfizethető a Balassi Kiadónál (1136 Budapest, Hollán Ernő utca 33. IV/5.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a kiadó ERSTE Bank 11991102-02120733 számú számlájára.

BALASSI KIADÓ
www.balassikiado.hu
e-mail: filologiaikozlony@gmail.com



Példányonként megvásárolható

BALASSI KÖNYVESBOLT
1137 Budapest, Katona József utca 9–11.
Tel.: 212-0214

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

ATLANTISZ KÖNYVSZIGET
1061 Budapest, Anker köz 1–3.
Tel./fax: 267-6258

továbbá a nagyobb könyvesboltokban.

Külföldön terjeszti a Balassi Kiadó

HU ISSN 0015-1785

A folyóirat megjelenését támogatta



TARTALOM

Octavio Paz öröksége

VICENTE CERVERA SALINAS A sár unokái	5
HORVÁTH KORNÉLIA Szakítás és folytonosság A költői forma elméletének és történetének kérdéséhez – Octavio Paz meglátásai nyomán	17
LUIS GUSTAVO MELÉNDEZ GUERRERO Octavio Paz <i>Napköve</i> című verséhez fűzött teológiai megjegyzések	26
TOMPA ANNA ROZÁLIA „Egy villámot kivés” Én-Te viszony Octavio Paz <i>Árbor adentro</i> című verseskötetében	39
PERÉNYI KATALIN Bábelről az anyanyelvig Octavio Paz és Kosztolányi Dezső fordításszemlélete a haikufordítások tükrében	59
BÁDER PETRA A <i>Nagy üveg</i> metszéspontjai: Duchamp, Paz és Bellatin	71
KUTASY MERCÉDESZ Jegyzetek Octavio Paz <i>Angyalfej</i> című novellájának margójára	84

Az irodalmi képregény

BERND DOLLE-WEINKAUFF

Mi a „történelmi képregény”?

Historikus elbeszélés a comicban, mangában és a képregényalbumban 91

Recenzió

A „szakítás hagyománya”, avagy Octavio Paz újraolvasása

Báder Petra–Santosné Blastik Margit (szerk.), *La tradición de las rupturas en las literaturas hispánicas*, Komárom, ELTE, Departamento de Español, 2015, 337 oldal (Varju Kata)

109

Számunk szerzői

113

E lapszámunk tematikus írásait Menczel Gabriella és Kutasy Mercédesz szerkesztette

Az irodalmi képregény rovat szerkesztője Sata Lehel

VICENTE CERVERA SALINAS

A sár unokái

„Poets are the hierophants of an unapprehended inspiration” (SHELLEY 1986, 110): „A költők egy felfoghatatlan sugallat szócsovéi”¹ (SHELLEY 1967, 267), írta 1821 táján Percy B. Shelley *A költészet védelme* (*Defence of Poetry*) című művében. A szállóige, mely a védőbeszéd apotetikus lezárását koronázza meg, a költői létnek egy olyan definíció felé való elmozdulását hirdeti, amely a későbbiekben szinte teljesen összeolvadt a romantikus irányzattal. Azáltal, hogy a „törvényhozói, főpapi” természetet a költő sajátosságának tekinti, Shelley túllépett a vallási jellegre, és azt átültette az irodalmi szférába. A „hiero” előképzővel a misztikus fogalma, s az ehhez társuló ismeretlen és transzcendens képzelet eggyé vált a költői léttel, mintegy testet öltött benne, és összekapcsolódott vele. Az eleusziszi rítusok ókori papjaitól a 19. század első évtizedeinek fiatal költőig, akik ugyan tisztelték a platóni idealizmust, ám a köztársaságra tett drámai hatását nem, a misztikus prelúdium természetesen módon kapcsolódik a költő imaginárius fogalmához. A költők már nem csupán mesteremberek, versfaragók, udvaroncok vagy az ének- és történetmondás művészetének mesterei. Ebben az új feltételrendszerben a földi és az éteri szféra között közlekednek, s emiatt – maga Shelley fogalmaz így – az alkotók olyasmit is szavakba tudnak önteni, amit racionálisan képtelenek felfogni. Képzeletük meghaladja logikai képességüket. Intuíciójuk dominál gondolkodásuk felett, ezért egy másik frappáns metaforában az angol bárd harsonákhöz hasonlítja őket, melyek csatába hívnak, miközben nem tudják, mit indítanak ezzel el. A vátesz harsonái már nem Jerikó harsonái, és csatáit nem valóságos területek megszerzéséért vagy földrajzi határok meghúzásáért vívja. Határai vagy királysága nem e világi, nem is túlvilági, hanem a boldog metszet királysága, s a jelek, melyekkel művét tagolja, nem zászlók vagy lobogók, régiók vagy osztagok. Ezek a jelek körforgásban vannak, és egy természeti törvénynek engedelmessé válnak: az *analógia* elvének.

¹ A magyar fordításban eltűnik az eredetiben és a spanyol változatban is szereplő „hierophant” vagy „hierofante” szó, mely papi rangot jelölt az ókori Görögországban. Magyar nyelven „hierofant”-ként említi a Révai-lexikon. A magyar szövegben a „szócso” áll a *hierofant* szó helyett. (A ford.)

Csaknem kétszáz év telt azóta, hogy Shelley megírta „védőbeszédét”. Száz év egy másik költő, az *El arco y la lira* [Íj és lant] szerzőjének születése óta, aki az elengedhetetlen szökések és letérések ellenére is hű maradt a romantika vérvonalához (PAZ 1956). Emellett idén ünnepeľjük² a múlt évszázad egyik legragyogóbb, a költészetről írt esszéjének, a *Los hijos del limo* [*A sár gyermekei*, 1974] megjelenésének negyvenedik évfordulóját, amelyben Octavio Paz felvázolta azt, amit a „szakítás hagyományának” nevezett el. Ez a hagyomány éppen a romantika irányzatával veszi kezdetét, és egészen azon évekig tart, amikor a mexikói író az említett esszét publikálta. Úgy tűnik tehát, adott a megfelelő pillanat, hogy feltegyünk néhány kérdést, melyek egy ilyen értékes kritikai örökségről való gondolkodásra készítetnek. Például: azokban az években, amikor Paz publikálja az esszét, vajon véget ér a szóban forgó hagyomány? Mennyire csillapodott le a költészeti megújulás viharos szele, melyet a romantikus érzület keltett életre a *modernitás* megszületésével? Talán továbbra is ugyanez a csillag van felettünk? A 20. század végének és a 21. század elejének költészete nem pontosan ugyanez volt? Octavio Paz az esszé egyik utolsó bekezdésében riasztó és vészjóslóan apokaliptikus hangnemben mutat rá erre: „Az utóbbi években erőteljes változás történt: az emberek kezdenek félelemmel tekinteni a jövőre, és mindaz, amire tegnap még a haladás csodájaként gondoltunk, mára már annak katasztrófája lett. A jövő már nem a tökéletesség, hanem az irtózat letéteményese” (PAZ 1987, 213). Majd hozzátesszi: „Demográfusok, ökológusok, szociológusok, fizikusok és genetikusok figyelmeztetnek rá, hogy a jövő felé vezető út a pusztulás felé visz. A haladás műveit éhségnek, mérgezésnek, volatizációnak hívják. Nem akarom tudni, hogy ezek a prófécia-k túlzók vagy sem: hangsúlyozom, ezek a haladásban való kételkedés általános kifejeződései” (PAZ 1987, 213).

Az esszé figyelmes átolvasása és a központi gondolatok összegyűjtése talán lehetővé teszi, hogy kellő alapossággal és kritikai szellemben megválaszoljuk vagy legalább megfogalmazzuk azokat a kérdéseket, melyeket Paz egy olyan történet befejezetlen mondatában vázolt föl, melyet ő maga már nem tudott feltérképezni, s valószínűleg ránk vár a feladat, hogy felderítsük. Ebben a szellemben volna érdemes megfogalmazni jelenlegi kutatásunkat a *Los hijos del limo*-ról, a szöveg tengelyét képező két konceptuális instanciából, az *analógiából* és az *iróniából* kiindulva. Az elsőről már elmondtuk, hogy a romantikus látásmód Shelley emblematiszűs szövege alapján miként húzza meg a szükséges ívet, hogy az időbeliség fogalma megingathassa a korábbi kategóriákat. Így az ókori kultúrák körkörös idejét, a mitológiai ciklusokat vagy a kereszténység transzcendens linearitását a történelem, a jövő, a haladás és a tudomány kritikus és racionális ideje váltja fel. A romantika azonban megtagadta a történelmet és annak teleológiáját, és visszaállította az emberek szívében a szent elhivatottságot és a spirituális hatalommal való

² A tanulmány szövege 2014-ben előadás formájában hangzott el az ELTE Spanyol Tanszékén rendezett Octavio Paz-konferencián.

kötéléket. Paz találóan fogalmaz a *Los hijos del limó*-ban: „A kritikai gondolkodás kiüresítette a mennyet és a poklot, de a lelkek visszatértek a földre, a levegőbe, a tűzbe és a vízbe: visszatértek a férfiak és a nők testébe. Ennek a visszatérésnek a neve romantika” (PAZ 1987, 60). Kétszeresen is szemben a racionalista modernitással és a kereszténységgel, mely tisztán megszabja az anyagtalan földi terét: a romantika eszmeiségét és formaiságát forradalmi hév jellemzi (maga Shelley, Byron, de Hölderlin vagy a festő Caspar David Friedrich is példa erre), ugyanakkor vallásos és mélyen esszencialista lélek hatja át. Egy lehetséges, megteremtendő földi paradicsom újraalkotása a maga utópisztikus és végül is lehetetlen voltában egyfajta romantikus elgondolása volt a végtelen, szent idő tünékeny emberi létezésbe ágyazott újrafelfedezésének: rendkívüli terv volt a „világ romantizálására” (Novalis) és a *Hüperion*³ szerzőjének szavaival arra, miként lehet „költőien lakozni ezen a földön”.⁴ Mégis, a maga kiterjedése és grandiózussága miatt a tervbe végzetes módon beférkőzik a bukására és a sikertelenségére irányuló folytonos gyanakvás is.

Octavio Paz az analógia fátylaival ruházza fel a romantikus lelkületet, úgy véli, a romantikus szellem a követőiben jellegzetes világlátást, a realitás (és az irrealitás) sajátos értelmezését idézi elő. A jelek, amelyekben a világ megnyilvánul, analóg megfelelések rendszerén át szemlélve értelmes alakzatokat formálnak, és összeállnak valamiféle gobelinné, falfestménnyé, mozaikká, mely élő, táncoló, alakuló, dinamikus, és – akár a bolygók és a naprendszer égitestei – örök körforgásban van. Paz jól látja, hogy ez a fajta hit a kereszténység előtről származik, és mint alternatív irányzat, fennmaradt a középkor folyamán, majd túlélve a neoplatonistákat, az illuminátusokat és az okkultistákat, elért a 19. századig. A 19. századtól kezdve ez az elgondolás a költőknek többé-kevésbé megvallott tápláléka lesz. A sár gyermekeinek éltető áldozása ez „Goethétől a látnok Balzacig, Baudelaire-től és Mallarmétól Yeats-ig és a szürrealistákig” (PAZ 1987, 85). A szóban forgó látnoki filozófia szerint az analógia verset csinál az univerzumból. A versből pedig „spirális szekvenciát”, „mely folytonosan visszatér anélkül, hogy teljesen visszatérne a kiindulópontjához” (PAZ 1987, 86). A költői idő projektív s ugyanakkor regresszív. A vers mikrokozmosz, s a kozmoszt olvashatjuk úgy, mint egy végtelen verset.

³ „A Hüperion témája kettős: a Diotima iránt érzett szerelem és a szabad emberek közösségének megteremtése. A Diotima és a szabadság iránt érzett vágy a költészetben találkozik. Hüperion nemcsak Görögország szabadságáért harcol, hanem a szent és az ember közti közvetítés megteremtésén is munkálkodik, így ő a közösség valódi alapja” (PAZ 1987, 66).

⁴ Hölderlin *Csodás kékségben* című költeményének egy részletére tett utalás. Szijj Ferenc fordításában: „költőien lakozik az ember ezen a földön”, mely sort később Heidegger szólatat meg újra a költészet lényegének illusztrálására. (*A ford.*) (HEIDEGGER 1994, 191–209.)

A romantika generációjához kapcsolódik egy olyan intellektuális művelet kezdeményezése, amelyben tudatosan a létezés esszenciális ellentmondása, beleértve a költészetet is. Ez a princípium, mely a Schlegel testvérek értekezéseiben a német Witz [magyar változatban: „elmeél”] fogalmához kapcsolódik, végül kiterjeszti hatókörét és beépül a költőnek a saját alkotásához való alapvető viszonyulásába. Friedrich Schlegel a *Kritikai Töredékek* (1979) 42. záradékában kifejti, hogy „A filozófia az irónia tulajdonképpeni hazája: az iróniáé, melyet mint logikus szépséget határozhatnánk meg. Mert mindenütt, ahol szóban-írásban folytatott párbeszéd során, s nem egészen rendszeresen filozofálnak, ott iróniát kell produkálni és követelni” (SCHLEGEL 1980, 219).⁵ Octavio Paz felfogásában „az irónia az a seb, melyen át elvérzik az analógia” (PAZ 1987, 111), és központi szerepet játszik a sár gyermekeinek történetében, miután nyilvánvalóvá lesz, hogy „ha az univerzum írás, akkor ennek az írásnak minden fordítása különböző, és a megfeleltetések koncertje a bábeli hangzavar. A költői szó vonításba vagy hallgatásba torkollik: az irónia nem szó vagy diskurzus, hanem a szó visszája, a nem-kommunikáció” (PAZ 1987, 111). A romantikus irónia az ideál visszáját fogalmazza meg: keserű kontrafigurája, kikerülhetetlen emlékeztetője a halandóságnak és a mulandóságnak. Ezért *A költészet védelmének vége* feljárnál egy utolsó arcot az *aedosz*nak, melyben minden nagy vállalkozás ironikus íze megnyilvánul, még ha feltételezzük is, hogy Shelley nem volt teljesen tudatában ennek a lehetséges kimenetnek: „Poets are the unacknowledged legislators of the world” (SHELLEY 1986, 110): „A költők a világ el nem ismert törvényhozói” (SHELLEY 1967, 267). Hogyan? – tesszük fel magunknak a kérdést. Nem épp Platón űzte ki a versfaragókat ideális Államából? Nincs egy jó adag irónia abban, hogy írásművének zárásaként a költőt törvényhozónak minősíti – nem pedig polgárjoggal rendelkező személynek –, és nemcsak saját városa vagy nemzete, hanem általában a világ törvényhozóját látja benne?⁶ Platón idealizmusa, mely pontosan ennek a nem szigo-

⁵ Habár Friedrich Schlegel elismeri, hogy „van szónoki irónia is, amely – ha módjával élnek vele – pompásan hat, különösen polémiaiáknban; hanem a szókratészi múzsa magasztos urbanitásához képest olyan ez csak, mint a legragyogóbb szónoki művészet egy emelkedett stílusú görög tragédia mellett [...]. Egyedül a költészet emelkedhet erről az oldalról is a filozófia magasáig, és alapját nem a retorikához hasonló ironikus passzusok [*Stellen*] képezik” (SCHLEGEL 1980, 219/42. *Töredék*). A *Witz* fogalma, akárcsak egy kolosszális vicc, szellemesség, ironikus mutatóvagy paradox kifejezés, Schlegelnél úgy definiálódik, mint „logikai társaság” (222/56.) vagy mint „megkötött szellem” (228/90.). A 125. *Töredék*ben ő maga is a *Witz* ironikus folyamatát használva fejti ki: „A rómaiak tudták, hogy az elmeél prófétai képesség: *ormak* nevezték” (236/95.).

⁶ „Platón az *Állam* és a *Törvények* X. Könyvében két alappillérrre támaszkodva vázolja fel a költészetírás tevékenységével szembeni elutasítását: az első annak elméleti jellegére utal, s hogy a költő saját gondolatai világának foglya; a második, a mimetikus jellegre, mely a költészetnek mint alkotásnak és technikai kompozíciónak a módját és eszközt jellemzi (CERVERA SALINAS 2007, 115–116).

rúan vett racionális lénynek, a költőnek az elutasítását idézte elő, a romantikában egy szintén platóni eredetű új idealizmus képében jelenik meg, ahol a költő nem csupán a verbális inspiráció képességével van felruházva, hanem azon törvények lényegi ismeretével is, melyeknek szabályozniuk kell az emberi társadalmak politikáját. Egy látszatra irracionális lény olyan transzcendentális tulajdonságoknak lesz birtokában, mint a létezés univerzális ismerete, vagy annak a természetfeletti képessége, hogy megfogalmazza az ismeretlen törvénykönyvet, melynek szabályoznia kell a nemzetek magatartását és viselkedését. Ez igazi, ironikusan durva fordulatot jelent a tehetetlenség és tudatlanság gyanúját illetően, mely évszázadokon át terhelte azt a szárnyas, szent lényt, aki Platón számára *a költő* volt.

Az irónia pedig, akár egy homokóra, kérelhetetlenül lesben áll a romantika művészeinek szépségről és örökkévalóságról megrajzolt képei mögött. Hogy „a szépség igazság, az igazság szépség”⁷ legyen, kétségtelenül nagyszerű aforizma, de az ironikus árnyék kezd a tűzzel beégetett betűkre rávetülni, hogy rideg mosollyal figyelmeztessen bennünket a szépség viszonylagos arcaira és arra, hogy az igazság szörnyű külsőt is ölthet. A sár gyermekeinek története, melyet oly világosan mutat be Octavio Paz, értelmezhető úgy is, mint az ironikus fuvalat fokozatos terjedése az analógiák gobelinjén, és talán ez az az út, amely a 19. és 20. század történetét meghatározó esztétikai irányzatok sorában megilleti. Nem véletlen, hogy az esszé utolsó részeiben egyértelmű felvetéseket találunk az említett folyamat lehetséges kifutását illetően. Paz hangsúlyozza, hogy „a *modern művészet fogalmának* a végét éljük” (PAZ 1987, 211), majd figyelmeztet rá, hogy „a modernitás kezd elveszíteni a hitét önmagában” (PAZ 1987, 212). Ha a premissza, melyre az egész pazi gondolatmenet épül, azon alapszik, hogy a kritika ugyanannak a dinamikának a része, mely a modernitás létezését éltette, akkor e folyamat vagy vérvonal lehetséges szertefoszlásának egyik jelét vélhetően a tagadás potenciájának elvesztésében fedezhetjük fel. Paz szerint a modern művészetben „egy újabb átalakulás tanúi vagyunk” (a *vagyunk* ige száma és személye visszakényszerít minket a 20. század utolsó harmadába). „Tagadásai évek óta rituális ismétlődések: eljárássá alakult a lázadás, retorikává a kritika, szertartássá a szabályszegés. A tagadás nem alkotó többé” (PAZ 1987, 211).

Időzzünk el ezeknél a jóslatoknál és figyelmeztetéseknél. Először is, idézzük fel, melyek az esszéista krónikájának konkrét nevei. A haladás iránya egyértelmű: „a modern költészet a legelső romantikusokkal és azok 18. század végi közvetlen elődeivel születik meg, végigmegy a 19. századon, és sorozatos átalakulások után, melyek egyben ismétlődések is, elérkezik a 20. századig” (PAZ 1987, 168). Irodalomtörténeti kategóriákban fogalmazva, s közben Paz kódjait is követve,

⁷ Az idézet Keatstól származik, az *Óda egy görög vázához* című verséből: „Igaz szépség s szép igazság! – sohse / Áhítsatok mást, nincs főbb bölcsesség!” (Tóth Árpád fordítása). (A ford.)

a következő szekvenciát kapnánk: romantika, francia szimbolizmus, spanyol-amerikai modernitás, avantgárd. Továbbá a belőle kibontakozó dadaizmus, szürrealizmus, szimultanizmus, valamint egyéb izmusok és számtalan szerző konstellációja gazdagítja az összképet, és erősíti a vérvonalat. Apáról fiúra, minden költő egy közös jelrendszeren, egy sajátos génen osztozik a leszármazottjával: ahogy a nemzetségnek a pátriárkái, a sarjai is az analógia elvében hisznek, és tagadnak, hogy az ironia paraméterei alapján fejlődjenek. Így haladnak előre, de anélkül, hogy elkorcsosulnának, hogy megtagadnák származásukat vagy családjukat. Megnyilvánulásaik valójában inkább variációk erre a közös elvre: hangnembeli, stílári, technikai módzatok az adott kor történelmi-társadalmi tényezőinek megfelelően. Így a szimbolizmus reakciója a pozitívizmusra nem más, mint a romantikának a mindenható racionalizmusra adott válaszában zseniális változata. Az avantgárd nagy hévvel megtagadja a modernizmust, de közösen lépnek fel az alkotásra – mint abszolút és létfontosságú gyakorlatra – összeesküdött művészekként. A művészet a művészetért nem érthető meg a Rubén Darío-féle „Máb királynő fátyla alatt” ábrázolt művészek nélkül. A szürrealizmus pedig, amint ezt Albert Béguin is kifejtette korábban,⁸ a Novalis híres himnuszaiban megénekelte éjszaka és annak titkos hajléka iránti vonzódásba mélyeszi gyökereit. Mallarmé nem érthető meg Baudelaire nélkül, ahogy Baudelaire sem Poe nélkül, Poe pedig Hoffmann nélkül. A fenomenológia új szintre lép az érzékelés gondolatától való függetlenségében, ugyanakkor az érzékelés a maga amforáival és urnáival egyetemben volt az oszlopa annak a kultusznak, melyet a romantikus forradalom a görög léleknek szentelt. Rüdiger Safranski munkái tulajdonképpen csupán megerősítették Octavio Paz korábbi téziseit. Így egyik írásában Safranski ezt a gondolatot hangsúlyozza: „A Romantika mint korszak már lezárult, de itt maradt a romantikus mint a lélek megnyilvánulása. Amikor a valóság és a megszokott nyugtalanítónak válik, és kiutakat, változásokat, fejlődési lehetőségeket keresünk, szinte mindig a romantika lép a színre” (SAFRANSKI 2009, 352).

A kérdés azonban továbbra is a levegőben lóg. Szemtanúi voltunk vagy éppen vagyunk e kalandos utazás végének? Elszáradnak a költészet csodálatos tölgyének ágai, mely Shelley számára egyetemes és örök? „A magas költészet – írta – mindig végtelen; mint az első makk, mely magában hordott minden tölgyfát.”

⁸ „A közvetlen a háború utáni években alkotó költők [Béguin az első világháború végére utal vagy a múlt század húszas éveinek elejére] messzemenően hasonló utakra tévedtek, mint amelyeket Novalis vagy Arnim jártak be. Újból létrejött egy generáció, mely számára a költői aktus, a természetes vagy előidézett eksztázis tudattalan állapotai, és a titkos lény diktálta különös beszédek, a valóság revelációjává és az egyetlen autentikus megismeréssé váltak. Az ember újra úgy akart tekinteni a képzelete termékeire, mint önmagának érvényes kifejeződéseire. Az én és a nem én közti határok újból összezavarodtak és eltörlődtek.” (BÉGUIN 1993, 14).

(SHELLEY 1967, 257.) Pontosan ez a „magas költészet” az a költészet, melyet a romantika megalkotott, s évtizedeken át, éveken és mérföldeken átívelve fennmaradt.

Octavio Paz nem mutatott rá, nem mutathatott rá minden irányzatra, melyre ez a költészeti örökség még rászállhatott. Az avantgárdot követően az egzisztencializmus irodalmi és filozófiai irányzatának hideg szele érkezett. A 20. század első felének súlyos háborús konfliktusait követő években a szolidáris, a társadalmilag elkötelezett költészet és a hazafias dalok poétikája kerül előtérbe. Nemsokára azonban újból felbukkantak olyan művészeti megnyilvánulások, melyekben a halál gondolatához kevésbé kötődő művészet életteli fuvallata a posztmodern védelmező ernyője alatt megújult formákat és kifejezőmódokat alkotott meg: a pszichedélia, a neobarokk, a pop-art, az antiköltészet és a köznyelv tündöklése stb.

És mindezen képződmények mellett erőteljesen, elkerülhetetlenül emelkedik ki egyfajta neospiritualizmus, melyet a nem nyugati vallások és az anyagtalan különböző, többé vagy kevésbé homályos kifejeződéseinek növekvő presztízse kísér. Octavio Paznak mindenképpen foglalkoznia kellett ezzel az utótörténettel, melyet körül kívánt határolni, így a *Los hijos del limo* vége felé, szépségét árnyalva, bevezeti a „posztavantgárd költészet” fogalmát, hogy konkrétumok nélkül utalhasson a sár lehetséges örököseire.

Az egyik feltételezhető oka annak, hogy ez az örökség a költészet alakulásában csak bizonyos korlátok között jelenik meg – mely korlátokat, ahogy már említettük, Octavio Paz sejtett –, a mérleg két serpenyőjének elbillenéséből, vagyis az analogikus inspiráció és az ironikus közöny közötti egyensúly megbomlásából eredeztethető. Paz szerint az irónia fokozatosan elveszítette szokratikus-költészeti tisztaságát mint az emberi gondolkodás szükséges feszültségét a kritikai gondolkodás és a múlt feltételezéseivel való szakítás helyzetében. Meglátásom szerint az irónia táptalaja aránytalanul nagyra duzzadt a költészeti alkotáson belül, eltúlozta összetevőit a líra receptjében, és hipertrófiát idézett elő eszközeiben, míg nem kimerítette vagy talán megfojtotta azt az organikus elvet, amelyet a romantikus mozgalom felvetett. Nem idegen ettől a folyamattól az a tény, hogy magának a költészetnek vallásos, spirituális és transzcendens lényegét teszi tönkre egy olyan történelem radikalizmusa, mint a 20. századé, mely tele van apokaliptikus tragédiákkal, az iszonyat és pokoli utáztatásainak terjesztésével. Adorno híres mondása, mely szerint Auschwitz után nincs értelme verset írni, többé-kevésbé tisztán visszhangzik az alkotók elméjében, és a fennkölt kísértése a nevetséges lelepleződéséhez vezethetett. A kétkedés mindabban, ami ünnepélyes és emelkedett, az ironikus szellem inflálódásához vezetett, mely pontosan a Nyugatnak ezen a műveletlen földjén talált táptalajra. Nem meglepő, hogy az angolszász modernizmusban újra feltámadtak a középkor eszményei, a trubadúrköltészet vagy Dante zsenijének kultusza magánál Eliotnál vagy Ezra Pound szövegeiben, ahogy erre Octavio Paz is emlékeztet. De nem kevésbé igaz, hogy ez az újjászületés már nem ugyanaz, mint a német költők esetében, hiszen műveiket eláraszt-

ják a *kollázs* szétszórt és csonka elemei, az interferencia, a bábeli abszurd. Mindazonáltal ők még mindig saját jogon, a történet jogos örökösiként vannak „a sár gyermekei” között. Azonban a későbbi generációk költői, itt a 20. század hatvanas éveitől kiadott versekről beszélünk, még terméketlenebbé tették a kapott földet, és náluk az analogikus emelkedettség elve lassanként az éhezés miatti végelgyengülésnek indult. Már nem csak arról van szó, hogy kritikus válszaik másolatai vagy utánezatai lennének ennek az úttörő szellemnek, ahogy Paz rámutatott, hanem arról, hogy kezd megjelenni náluk az a gondolat, mely szerint jobb a szkepticizmus zászlaja, mint az utópiáé. Legalábbis kevesebb csalódást okoz, mint az illúzió. Ezzel nem azt akarom mondani, hogy a 20. század utolsó évtizedeinek költészete vonakodna a politikai elkötelezettségtől vagy a magasztos hitvallástól, de megfigyelhető benne, hogy revindikatív felvetései inkább az emberi lény szubsztanciális és egzisztenciális szegénységének egyedi kifejeződései. César Vallejo *Poemas en prosa* [Prózaversek] egyik sorát idézve, ezzel a fájdalom romjai között hirtelen „megtalált étellel”.

„Az új latin-amerikai költészet megalapítóiként” számon tartott költők „követőinek” spanyol-amerikai költészetében megfigyelhető egy általános beállítottság a rezignáltság költészetére, s a létezés magasztosságában való hitetlenségre. Azoknak a költőknek egy jó részére utalok, akik a húszas évek vége és az ötvenes évek között születtek, mint Enrique Lihn, Óscar Hahn, José Emilio Pacheco, Luis Alberto Crespo, Rosario Castellanos, Blanca Varela, Hugo Gutiérrez Vega, Antonio Cisneros, Juan Gustavo Cobo Borda vagy Piedad Bonnett, hogy csak néhány példát említek (bár más nevek más utakra és eltérő kutatásokhoz vezetnének). Náluk uralkodó hangnem a vereség miatti csüggedtség, lehangoltság, a kiemelkedő, a kimagasló elutasítása, melyhez sokszor társulnak a kultizmusra allergiás stílusok és más neoavantgárd vagy antiköltészeti modulációk, egyfajta, talán piszkos neorealizmus vagy többé-kevésbé barokk tendenciák váltóhangjaival, de kizárólag a nyelv szintjén, sohasem a transzcendencián vagy az utópián belüli analogikus terjedését illetően. Mindez az irónia folytonos és találó használatával. S ez az irónia lassacskán mégis kikezdi a költészet univerzumát, s a nihilizmus felé vezető általános irányt vesz. Nehéz alátámasztani ezt a felvetést, ezért merő esszéista posztulációként kell felfogni. Mindazonáltal a fentebb leírtak illusztrálására bemutatok néhány nagyon jellegzetes példát. Az első a kolumbiai Cobo Borda költészettana (egyben a vers címe), a *Salón de té* [Teaszalon, 1976] című kötetéből:

Hogy írjunk most verset,
miért ne hallgassunk el örökre,
s foglalkozzunk sokkal hasznosabb dolgokkal?
Minek még több kétség,
újraélni a régi konfliktusokat,
a váratlan gyengédségeket;
ezt a kevéske zajt,

mely a világhoz adódik,
 ami átlép rajta és megsemmisíti?
 Senkinek nincs szüksége rá.
 Régmúlt dicsőségek maradványa.
 Kit kísér el, milyen sebet gyógyít be?
 (COBO BORDA 2009, 54.)

Nem kevésbé szkeptikus magaslathoz, bár ragyogóan és ironikusan alkotta meg költői művei nagy részét José Emilio Pacheco. Az elégiák örök klasszikus dala, melyet a romantika korában Hölderlin, a szimbolistáknál pedig Rilke vett elő újra, nála határozottan paradox és dekonstruktív színezetet nyer. Anélkül, hogy lemondana az elveszett siratásáról, versét már nem elégikus dalként, hanem „kontraelégiaként” fogalmazza meg, annak az érzésnek a hangnemében, mely tudatában van a szégyennek, amely hozzá tapad, mint egy régvolt ragyogás üres és hiteltelenné vált kifejeződése. A kontraelégia ironizált elégia, amely nem tud lemondani a létezésről, ugyanakkor nem tud szégyenkezés nélkül tovább szólni. A vers, mely ezt a címet viseli – a hetvenes évek elején íródott, és az *Irás y no volverás*ban [Elmész, és nem térsz vissza] szerepel –, olyan sajátos önvád hangnemében szólal meg, mely elkerülhetetlenül önmaga feloldozását is tartalmazza: „Csak egyetlen témám van, az, ami már nincs jelen. / Mintha csak az elveszetről szólnék. / Gyötrő refrénum *soha többé*. / Mégis szeretem e folytonos változást, / e pillanatról pillanatra mást, / mert nélküle, amit életnek hívunk, / kőből lenne” (PACHECO 2002, 131). Ennél jóval ironikusabb egy korábbi verse, melyet a *No me preguntes cómo pasa el tiempo* [Ne kérdezd, hogy telik az idő] című, 1964–1968 között született verseket tartalmazó kötetben találunk. A címe, *Dichterliebe*, nem más, mint szarkasztikus utalás a romantika égisze alatt alkotó költők és muzikusok fennkölt zenéjére:

A versnek egyetlen valósága van:
 a szenvedés.
 Baudelaire a tanú rá. Ovidius helyeselné
 az ilyen kijelentéseket.
 És ez másrésztől garantálja
 egy olyan művészet fenyegetett fennmaradását,
 melyet kevesen olvasnak, s melyet látszólag
 sokan gyűlölnék,
 mint a tudat betegségét, mint az
 előttünk volt idők maradványát,
 amikor a tudomány azt hiszi, élvezheti
 a mágia örök monopóliumát.

(PACHECO 2002, 77.)

„Előttünk volt idők maradványát”, mondja a költő. Vajon ezzel a hiátusra hívja fel a figyelmet egy vérvonal megszakadására, amelyhez ez a generáció már nem tartozik, vagy éppen hogy a „szakítás hagyományát” követi vele, mely utóbbi Octavio Paz szerint Európában a 18. század vége óta a költői jelenség univerzáléja és állandója? Egy végső cél előtt állunk, vagy csupán egy korszak végén? Olyan kritikai vélekedések, mint a jelen pillanat, a most Poétikája, a test lázadása a verbális szövegben, amire a mexikói író a *Los hijos de limón*ban szintén felhívja a figyelmet, végül elhíthatná velünk, hogy alapjában véve az eredeti, kezdeti romantika továbbélése nem is annyira képtelen, elvetendő gondolat. Ebben a nyitva hagyott befejezésben még azt is állítja, hogy: „A modern kor költői a változás elvét keresték: mi, a most kezdődő kor költői azt a változatlan elvet keressük, ami a változások alapja” (PAZ 1987, 224). Való igaz, hogy az utóbbi nagyjából öt évtized költészetét (és itt most a kifejezést tág, arisztotelészi értelemben használom) bizonyos modellek végeláthatatlan ismételtetése, az inter- és intratextualitás többszólamúsága és a már ezerszer megemésztett dolgok újra és újra felbőfőzése jellemezte, ami egyfajta csömört okozhat. Azt gondolhatjuk, ebből nem származhat semmiféle alkotó jellegű előrehaladás, ahol a kánon újból művészi megfogalmazásokkal forrhatna egybe, olyan kifejezési módok által, melyek folyamatosságuk mellett többé-kevésbé eredetiek is. Az istenek néhai tüze, a költészet olimpiai fátylaja, amelyet a romantikusok magukhoz ragadtak, hogy megvilágítsák az *én* és a nemzetek tudatát, úgy tűnik, kélrelehetetlenül afféle „sápadt tűzzé” lett, Vladimir Nabokov egyik regényének egyébként ragyogó metaforájával élve. Olyan láng ez, mely magától nem ragyog, s sem is tesz fényesebbé más létezőket: halovány és pisláloló. Tűz, mely nem ég, álom, mely feledésbe merül, hegyorom, mit semmibe vesznek, kánon, melyet pompa nélkül utánoznak; ő, ki elvesztette becsületét és dicsőségét, mint Lear király mezei virágokból font koronájával az örület mezején.

Mégis, a hanyatlásnak ez a jele nem törölheti el az összképet, nem vakíthat meg minket. A modern kor számára, amelyet Octavio Paz feltérképezett, még nem harsant fel az utolsó ítéletre hívó trombitaszó. Kétségkívül nehéz ma azt állítani, hogy a költő továbbra is egy „felfoghatatlan sugallat szócsöve” volna, vagy, ami még sokkal hihetlenebb, hogy műve valamiképpen a „világ el nem ismert törvényalkotását” jelenthetné, mint ahogy azt jelen elmélkedésünk kezdetén kijelentettük. Ki állíthatná, hogy a posztmodern összes kacskaringója végül egy folytonosság nélküli spirálban végződött, ahonnan többé már sehova nem vezet kiút? „A művészet és a költészet vége? Nem, a »modern kor« vége ez, és vele a »modern művészet« alkotott fogalmainké. A tárgy kritikája előkészíti a műalkotás feltámadását, ami nem olyasvalami, amit nem birtoklunk, hanem egy jelenlét, amelyet szemlélünk. A mű önmagában nem cél, és nincs is saját létezése: a műalkotás híd, közvetítő” (PAZ 1987, 224), fogalmaz Octavio Paz. Összegzőként még hozzátesszi: „A romantikusok számára a költő hangja *mindenki* hangja volt, számunkra pedig szigorúan *senkié*”, de „bármilyen nevet is adjunk ennek a hangnak – ihlet, tudatalatti, sors, véletlen, kinyilatkoztatás –, mindenképpen a *más* hangja” (PAZ 1987, 224).

Van tehát ezen a siratófalán egy rés. Egy repedés, amelyen keresztül egyre mélyebbre hatol a repkény, melyet a romantikus lélek megannyi mutációjában szívesen igyekszik meggyökereztetni emlékezetünkben. S bár igaz, amint azt az *El arco y la lira* szerzője is ironikusan kiemeli, hogy „a modernek utánzása több tehetőséget tett termékettlenné, mint a régiek utánzása” (PAZ 1987, 222), nem kevésbé jogos azt elképzelni, hogy a modernitás teljes ciklusa még nem érte el csúcspontját, s kisugárzásai továbbra is kicsíráznak a termékeny talajban, a létezés még el nem hervadt kiskertjében. Legalábbis a bolygónak ezen a részén, ahová Andrés Bello egy híres szózatában,⁹ a 19. század elején, utazásra invitálta a költészetet, hogy a már megfáradt Európa régi gönceitől megszabadulva újból átszeljen egy óceánt, és megpihenhessen az Újvilág kertjeiben. Nem meglepő tehát, hogy ennek az Octavio Pazt köszöntő írásnak a végén ide szeretnék visszakanyarodni. Amint Percy B. Shelley is megsejtette, a költészet fellebbenti „a fátylat a világ rejtett szépségeiről” (SHELLEY 1967, 242), s isteni és végtelen tevékenység lévén olyan, „mint az első makk, mely magában hordott minden tölgyfát” (SHELLEY 1967, 257). S egy közép-amerikai országban napjainkban is hallhatjuk még egy költő fiatal hangján megszólalni ezt az örökséget, és így elhithetjük, hogy ennek a családfának a krónikája még folytatódik legtisztább örököseiben. A „sár unokáinak” még fel nem jegyzett krónikája ez:

Valaki magokat tett a kezembe:
holnap harminc fa,
ötven év múlva egy erdő.
Madarak találnak majd délre ezeken a fákon
és farkasok lelnek menedékre
és a hangyák testként nőnek majd
a világtalan, álmos gyökerek közt
és egykor egy házat s egy másikat
alkotnak majd ezek a fák
és a tél leszáll majd hordalékával
és az ősz teljes csömörével
nehéz lábát
a vastag törzsekre teszi majd, és nem bír velük.
Semmitől meg nem törnek.

És száz év múlva majd száz
boldog férfi fogja asszonyait szeretni
a tágas tetők alatt,
erdőillat terjeng majd még

⁹ A szerző Andrés Bello (1781–1865) venezuelai költő, gondolkodó híres *Alocución a la poesía* (Szózat a költészethez) című versére utal. (*A ford.*)

érkező fiaik felett is,
 a világ világ lesz, és éj az éj
 akkor a baglyoknak nagyobb szeme lesz
 verebeket esznek majd a skorpiók mellett
 az egér parányi lesz, mint egy különös rovar,
 halvány bundája láthatatlanná teszi őt
 novembertől februárig, és nem lesz ellensége:
 sem sas, sem ember, talán csak a kígyó.
 Holnap harminc fa,
 mályvaszín és vörös virágok nőnek az erdőben...
 Tegnap, néhány mag, mit valaki a kezembe tett
 s mit feldobtam az égbe.

(GALÁN 2011, 15–16.)

Perényi Katalin fordítása

Bibliográfia

- BÉGUIN, Albert (1993), *El alma romántica y el sueño*, Madrid, F. C. E.
- BELLO, Andrés (2009), *Antología*, ed. Giuseppe BELLINI, Madrid, Castalia.
- CERVERA SALINAS, Vicente (2007), *La poesía y de una vieja querrela*, Murcia-Caracas, edit.um.
- COBO BORDA, Juan Gustavo (2009), *Los poetas siempre mienten*, Bogotá, Departamento de Publicaciones de la Universidad Externado.
- GALÁN, Jorge (2011), *Miniatura asombrosa*, in *Poesía ante (Nuevos poetas en español)*, Madrid, Visor, 15–16.
- HEIDEGGER, Martin (1994), *A művészet és a tér*, in „...költőien lakozik az ember...”. *Válogatott írások*, szerk. PONGRÁCZ Tibor, Budapest–Szeged, T-Twins–Pompeji, 191–209.
- PACHECO, José Emilio (2002), *Tarde o temprano*, Ciudad de México, F. C. E.
- PAZ, Octavio (1956), *El arco y la lira*, Mexico D. F., Fondo de Cultura Económica.
- PAZ, Octavio (1987), *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix-Barral.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge (1984), *Antología de poesía hispanoamericana (1915–1980)*, Madrid, Austral.
- SAFRANSKI, Rüdiger (2009), *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, Barcelona, Tusquets.
- SCHLEGEL, Friedrich (1980), *Kritikai töredékek*, in August Wilhelm SCHLEGEL–Friedrich SCHLEGEL, *Válogatott esztétikai írások*, Budapest, Gondolat, 213–236.
- SHELLEY, Percy Bysshe (1967), *A költészet védelme*, in *Hagyomány és egyéniség. Angol esszék*, Budapest, Európa, 233–267.
- SHELLEY, Percy Bysshe (1986), *Defensa de of Poetry* (kétnyelvű kiadás), Barcelona, Península.

HORVÁTH KORNÉLIA

Szakítás és folytonosság
 A költői forma elméletének és történetének kérdéséhez
 – Octavio Paz meglátásai nyomán

Jelen írás a költői forma mibenlétének, forma, szemantikum és történetiség viszonyának kérdéséhez kíván hozzászólni. Az exponált témakör jóval tágabb a címben jelölt problematikánál, a forma „mint olyan”, az immanensen értett forma vagy általában a költői vagy irodalmi forma kérdéskörénél, mivel szükségképpen előhívja a történetiséggel való konfrontációt, a forma fogalmának a szinkrón aspektus mellett a diakrónia felőli vizsgálatának szükségességét, s leginkább e kétféle közelítésmód egymáshoz való viszonyulását. Egy olyan vizsgálódáshoz pedig, mely a költői forma problémáját annak történetiségében, az irodalmi formák láncolatában, s ezek egymással való relációiban kívánja tanulmányozni, meghatározó kiindulópontot jelentenek Octavio Paz *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia* című könyvében kibontott meglátásai (PAZ 1990, 3–230).

Előszavában Octavio Paz – aki maga is költő lévén, elsősorban a lírai költészet kérdéseit és alakulástörténetét tárgyalja, s kevés teret szentel az irodalmi prózának és epikának – leszögezi, hogy a lírai alkotás a nyelv és a ritmus terméke, s mindkettőt – a nyelvet és a ritmust is – a költő és a társadalom vélelmei és hiedelmei szövik át. A költészet ugyanakkor a történelem produktumának is tekintendő, s e minőségében ellentmondásos sajátosságokat mutat. A lírai költészet, hangsúlyozza Paz, egy „antitörténelmet” („anti-historia”) hív életre: „a költői művelet az idő folyásának inverzióján és konverzióján alapszik; a vers nem őrzi meg az időt: ellentmond neki, és transzfigurálja azt” (PAZ 1990, 3). E vonatkozásban tehát minden (lírai) mű esetében az irodalom történeti folytonosságában bekövetkező szakadásról beszélhetünk, igencsak hasonlóan a kései Heidegger meglátásához, aki szerint „[M]indig amikor művészet történik – azaz ha jelen van a kezdet –, lökés támad a történelemben, a történelem először vagy éppen újra kezdődik” (HEIDEGGER 1988, 117). Ezt a szakadásokon és szakításokon keresztül megvalósuló (?) folytonosságot ugyanakkor Paz elméletileg a történelmi folyamatok szociális és politikai eseményeivel a legszorosabb kapcsolatban gondolja el, midőn a modern költészet eredetét, továbbá a rá adott válaszokat ellenreakciók sorozataként magyarázza, még hozzá a felvilágosodásra, a racionalizmusra, a liberalizmusra, a pozitívizmusra és a marxizmusra adott kétarcú viszontvála-

szökként. Mint kiemeli, ugyanilyen ambivalens a modernség viszonya a modern kor forradalmaihoz, kezdve a nagy francia forradalommal egészen az 1917-es orosz fordulatig (PAZ 1990, 10).¹

Másfelől szerzőnk hangsúlyozza, hogy ez a széttartás a romantika, illetve a preromantika idején „lépett be” a költészet történetébe, vagyis a modernitás kezdetén, kulminációját pedig az avantgárdban érte el. A „modernizmus” tehát egyike lesz Octavio Paz legfontosabb kulcsszavainak, mely a szakítás és a kontradikció eseményét nem csupán arra, az európai kultúrtörténet meghatározó időpillanatára vagy időszakára vonatkoztatja, amelyben a romanticizmus színre lépett, hanem a szakadást, a törést magát a modernitás, s szűkebben a modern költészet immanens és kiküszöbölhetetlen sajátosságaként ismeri föl. A modern gondolkodás ezen ambivalenciája legalább kettős, ha éppen nem hármas módon mutatkozik meg előttünk. Egyfelől a modern lírának a modern forradalmakkal és a keresztény vallásokkal való kapcsolatában; másfelől magán a modern lírán belül, két retorikai (?) figura, az analógia és az ironia megszüntethetetlen dialógusaként, illetve harcaként (PAZ 1990, 11). Ez utóbbi gondolat azért válhat meglehetősen fontossá, mert nem is nagyon implicit módon a költői forma, avagy a műalkotás retorikai-poétikai szerveződésének, Ricœur szavával konfigurációjának (RICŒUR 2001, 23), dinamikus létesülésének módjára kérdez rá. Meglátásom szerint Paz nagy érdeme, hogy képes az irodalmi és kulturális történetiség kérdését – látszólag paradox módon éppen az „antitörténetiség” (*anti-historicidad*) fogalmának bevezetésével – összekötni a költői mű „mechanizmusának” vagy „immanens” formájának problémájával. Szemben olyan más megközelítésekkel, amelyek éppen a nyelv és az irodalom történeti-diakrón, illetve leíró-szinkrón vagy formaközpontú értelmezésének szembeállításában érdekeltek.

Dolgozatunk Octavio Paz alapvetései nyomán néhány olyan lehetséges utat vagy javaslatot kíván röviden felvázolni, amelyek lehetővé teszik az imént jelzett oppozíció felszámolását. Egy ilyen kontrasztálás ugyanis maga után vonja a forma kérdésének szembeállítását a „tartalom” vagy „jelentés” problémájával, ami egyúttal az előbbi leértékelését is jelenti az utóbbihoz képest, mintegy azt sugallva, hogy a forma jelen idejű, önmagának és önmagáért való jelenség, míg a „tartalom” vagy a mű „üzenete” a társadalom és a politika fontos aktuális vagy

¹ Különös, hogy Paz gondolatmenete ebben is hasonlóságot mutat a kései Heidegger fent idézett meglátásának folytatásával: „A történelem itt nem kronologikus események valamilyen egymásra következését jelenti, legyenek ezek mégoly fontos események is. A történelem egy nép kimozdítása a számára együtt-adottba való beillesztésként.” (HEIDEGGER 1988, 117.) S talán nem hiábavaló itt citálni Jurij Lotman *Kultúra és robbanás* című, orosz nyelven 1992-ben, magyarul 2001-ben megjelent művét sem, különös tekintettel az alábbi meglátásra: „A robbanás egymást váltó robbanások sorozataként is realizálódhat, melyek a dinamika görbéjére a prognosztizálhatatlanság több szinten ható faktoraként hatnak.” (LOTMAN 2001, 165.)

éppen általános, történeti kérdéseire ad választ, ily módon nyilvánítja meg az irodalmi mű történeti-diakrón lényegiségét. Ez a megközelítés, mely a szöveget mint megformált költői mondást mindössze a közlemény „technikai burkának” tekinti, mint arra Lotman is rámutatott, a szövegként értett műalkotás fogalma felől aligha tartható, hiszen azt pusztán az adekvát információátadás funkciójában gondolja el (LOTMAN 2002, 26).

Másfelől Paz – s ez lenne a modern költészet által felmutatott harmadik lehetséges ambivalencia – a modernitás irodalmában megteremtett új hagyomány gondolatát is artikulálja, amelyet a „szakítás hagyományának” nevez (PAZ 1990, 15–38). Egy olyan, megszakításokra és destrukciókra épülő tradícióról beszél, ahol a szakadások és a törések maguk formálnak meg és képviselnek egy új hagyományt, egy új kezdetet, s ily módon a kontinuitásként elgondolt hagyomány és a tradíció tagadásaként értett szakítás közötti viszony dilemmájára hívja fel a figyelmet. S felteszi a kérdést: ha a kontinuitás destrukciója egy új kezdetet jelent, akkor azt is mondhatnánk, hogy éppen a tradíció az, ami kettészakítja a múlttal tartott folytonosságot? S ha a tradíció a múlt jelenbeli folytonosságát jelenti, mit érthetünk a múlt hagyományán, amely abban teljesedne ki, amit tagad: a jelen aktualitását? (PAZ 1990, 17–18).

Nem véletlen, hogy a 20. századi irodalomelmélet számos kiváló kutatójának írsaiban a forma és a történelem viszonyára vonatkozóan hasonló gondolatokra lelhetünk. Elsőként – és nem kronologikus sorrendben – az ismert flamand származású irodalomteoretikusra, Paul de Manra hivatkoznék. Köztudott, hogy de Man nem annyira irodalomtörténetet, hanem inkább irodalomelméletet művelt: ezt néhány könyvének már a címe is elárulja, mint például az 1986-os *The Resistance to Theory (Ellenszegülés az elméletnek)* (DE MAN 1986). A teoretikus irodalomkutatás irányában való elhivatottságát még inkább mutatja posztumusz kötetének, az angol nyelven 1996-ban, magyarul 2000-ben megjelent *Esszétikai ideológiának* (DE MAN 1996b; DE MAN 2000) a címe (még ha tudjuk is, hogy a cím nem a szerzőtől származik, hanem a tanítványaitól). *Az olvasás allegóriái* „programadó”, a de Man-féle dekonstrukciót megalapozó és kifejtő 1979-es kötetének *Előszavában* pedig de Man maga írja, hogy könyve „történeti tanulmánynak indult és az olvasás elméleteként végezte” (DE MAN 1979, ix, DE MAN 1999, 7).

Ugyanakkor igencsak figyelemreméltó, hogy a korai de Man-írások gyakran tárgyalják a temporalitás, a történetiség és a modernitás kérdését, ahogyan például az *Irodalomtörténet és irodalmi modernség* című szöveg, amely először a *Daedalus* periodikában látott napvilágot (DE MAN 1970, 384–404), majd azt követően az 1971-es, saját szerzőségű *Blindness and Insight*-ben (DE MAN 1971, 142–165). Nem ismerek filológiai eredményeket arra vonatkozóan, hogy talán éppen Octavio Paz inspirálhatta de Man a modernitás kérdése, valamint annak irodalom- és kultúr-történeti összefüggéseinek kutatása terén. Az azonban kétségtelen tény, hogy az említett de Man-cikk meglátásai igen nagy hasonlóságot mutatnak Paz okfejtésével. Ráadásul ismert, hogy Paz éppen 1971 és 1972 során tartott egy két féléves kurzust a Harvardon a modernitás és a modern költészet témakörében, tehát leg-

alábbis az 1971-es évszám egyfajta „közös pontnak” tűnik a két szerző esetében. Nem tudhatjuk, hogy két kortárs irodalomtudós gondolatmenetének többé-kevésbé véletlenszerű hasonlóságával állunk-e szemben, avagy egy konkrétan is kimutatható történelemfilozófiai, esztétikai és poétikai hatásról beszélhetünk. (Annyi azonban érdekesnek mondható tény, hogy Marco Luis Dorfsman egy igen friss Octavio Paz-tanulmánykötet szerkesztői bevezetőjében Paul de Man látta szükségesnek idézni a filozófia végtelen reflexiójának az irodalomban való eltűnése gondolata kapcsán: DORFSMAN 2015, 5).

De talán nem is a konkrét hatáskapcsolat eldöntése a lényeges, inkább az a kérdés, hogy miben is mutatkoznak meg az említett párhuzamosságok. A modernség fogalmát de Man a hivatkozott korai cikkében igencsak ambiguis értelemben használja, s a fogalom problematikusságát elsődlegesen a történelem-, illetve történetiség-felfogásunkban határozza meg. De Man szerint a modernitás fogalma körül „csoportosuló” antinómiák közül a leginkább gyümölcsözőnek éppen a „történelem” kérdése bizonyul (DE MAN 2001, 75). Történelem és modernitás szembeállításának gondolata kapcsán Nietzsche és híres esszéjére, *A történelem hasznáról és káráról* címűre hivatkozik (DE MAN 1970, 388–389), hangsúlyozván, hogy Nietzsche maga is elkötelezett a modernitás gondolata mellett, amikor kifejti, hogy az ember a történelmet meghaladó (meta-historical) „birodalmat” és állapotot csak a modernségben, a modernségen keresztül érheti el. Ez a történelmen túli állapot pedig egy olyan helyzetet jelöl, ahol, mint de Man mondja, „az emberi lét ritmusa egybeesik az örök visszatérés ritmusával” (DE MAN 1970, 389; DE MAN 2001, 79).² Különös, hogy Octavio Paz hasonló módon írja le az analógia jelenségét vagy fogalmát, amelyet olyan világlátásként értelmez, amelyik egyszerre működik a megfelelések („kapcsolatok”) rendszereként és egy univerzálisként elgondolt világ közös nyelveként (PAZ 1990, 10, 89–114). De még fontosabbnak tűnik, hogy de Man, akárcsak Paz, a modernséget/modernitást az irodalomtörténet új „kezdőpontjaként” értelmezi, olyan vágyként, mely a „valódi” jelen, vagyis egy olyan „eredet” elérésére törekszik, amely új kezdetet jelöl a történelemben, azaz szűkebb témánk tekintetében: az irodalom történetében: „A modernitás annak a vágnak a formájában létezik, hogy kitöröljük mindazt, ami korábban volt, abban a vágyban, hogy végre elérhetünk egy olyan pontot, amit valódi jelennek lehetne nevezni, az eredet pontját, amely új kezdetet jelöl.” (DE MAN, 2001, 78–79).³

² „Nor is there any doubt as to his commitment to modernity, the only way to reach metahistorical realm in which the rhythm of one’s existence coincides with that of the eternal return.” (DE MAN 1970, 389.)

³ „Modernity exists in the form of a desire to wipe out whatever came earlier in the hope of reaching at last a point that could be called a true present, a point of origin that marks a new departure.” (DE MAN 1970, 388–389.)

Nincs mód itt részletesen végigkísérni de Man e tanulmányában kifejtett gondolatmenetét, ezért mindössze három meglátását kívánom kiemelni. Először is alighanem joggal hangsúlyozza, hogy minél nagyobb méreteket ölt az elmúlt események visszautasítása, annál erősebb a múlttól való függőség (DE MAN 1970, 400; DE MAN 2001, 93). Másodszor kifejti: ha az irodalomtudomány békében megmaradna a saját önmeghatározásánál, akkor nagyobb teret nyújtaná a tudományos, nem pedig a történeti módszerekkel való tanulmányozásnak (persze de Man itt elsősorban a pozitivista irodalomfelfogásra utal) (DE MAN 1970, 402; DE MAN 2001, 96).⁴ Harmadszor és végezetül de Man kijelenti, hogy ha jó irodalomtörténészé akarunk válni, akkor szemünk előtt kell tartanunk, hogy annak, amit *irodalomtörténet*nek hívunk, semmi köze nincs az *irodalomhoz*: az *interpretációk*, az egyes szövegértelmezések azok – persze ha jó interpretációkról van szó –, amelyek egyedül képesek kirajzolni az irodalom történetiségét és történetét (DE MAN 1970, 403; DE MAN 2001, 97).

S még egy potenciális gondolati kapcsolódásra szükséges rámutatnunk Octavio Paz és Paul de Man (irodalom)történet- és formafelfogásának kapcsán. A Paz-féle irodalomtörténetiségnek az analógia és az irónia közötti, egyszerre párharcként és sajátos együttműködésként megvalósuló kölcsönkapcsolatának tétele kísérteties módon látszik megisméltódni vagy inkább megelőlegeződni de Man híres *A temporalitás retorikája* című írásában (DE MAN 1983, 187–228; DE MAN 1996a, 5–60). Ebben az először 1969-ben megjelent szövegben de Man – mint Bové utal rá, egyesek szerint a szerző ezt már 1968-ban megírta (BOVÉ 1996, 36) – allegória és irónia hasonlóképp felfogott kapcsolatáról beszél. De Man az iróniát antihistorikusan értelmezi, a történelmet „az irónia ellenségének” tekinti, s hangsúlyozza historizálhatatlanságát, másfelől a selfet, az önmagaságot, a szubjektumot konstitutív módon jellemző trópuszt lát benne, mely szubjektum az allegorikus időben akár narrativizációt is nyerhet (vö. BOVÉ 1996, 38). Továbbá míg az irónia történelmen kívüli, illetve az egyént a történelemből „őrült módon” kiragadó nyelvi működésként koncipiálódik de Man ezen írásában, a szerző, részletesebb argumentáció nélkül, de több ízben is a regény műfajával és történetével kapcsolja össze (nem utolsósorban Lukács regényelmélete nyomán), s így implicit módon ugyan, mégis az irodalom történetiségének egyik meghatározó fogalmaként kezeli.

⁴ A pozitivista irodalomfelfogásról, illetve a későbbi autoreferenciális irodalomértelmezésről: „Azt általában elismerik, hogy az irodalom pozitivista története, amely az irodalomtörténetet empirikus adatok gyűjteményének tekinti, csak annak története lehet, ami nem irodalom. [...] Másrészt viszont az irodalom belső értelmezése történelemellenesnek mondja magát, vagy történelemtől függetlennek [...]” (DE MAN 2001, 94.)

Egy másik, korábbi párhuzamot is felállíthatunk Octavio Paznak a történelemről és az irodalmi modernitásról kifejtett gondolatai kapcsán, mégpedig az orosz formalista Jurij Tinyanov meglátásaival. Mint ismert, Tinyanov a 20. század második évtizede folyamán több tanulmányt is publikált az úgynevezett „irodalmi tényről”. Legfőbb gondolata az irodalmi folyamatokra és az irodalomtörténetre vonatkozóan úgy foglalható össze, hogy az irodalomtörténet semmiképp sem gondolható el előre eltervezett, prognosztizált fejlődési folyamatként, hanem csakis ugrások és váltások sorozataként (ТЫНЯНОВ 1977a, 256). Az irodalmi folyamatok (Tinyanov szóhasználatában evolúció, noha semmilyen célviszűséget nem tételezett föl az irodalom alakulástörténetében) alapelvét az orosz szerző vitathatatlanul a szisztémák váltakozásában jelölte meg, mely váltakozás eredményeképpen „a hagyományok kérdése egy másik szintre kerül” (ТЫНЯНОВ 1977b, 271). Tinyanov az irodalmi formák és műfajok alakulástörténetének és kanonizálódásának, illetve dekanonizálódásának vizsgálata során hasonló mechanizmusokat tár fel, mint fél évszázaddal később Octavio Paz. Az irodalmi folyamatok alakulásáról Tinyanov a következő meghatározást adja: „Tervszerű evolúció helyett ugrás, fejlődés helyett váltás”. S a továbbiakban kifejti, hogy „lehetetlen olyan statikus műfaj-meghatározást adni, amely a műfaj valamennyi jelenségét magában foglalja; a műfaj áthelyezések útján fejlődik; a műfaj fejlődése nem egyenes, hanem törtvonallal jellemezhető, és ez a fejlődés éppen a műfaj »fő« vonásainak – az eposz mint elbeszélés, a líra mint emocionális művészet stb. – rovására történik” (ТЫНЯНОВ 1998, 229). Meglátása szerint az irodalmi „fejlődés” lényege a műfajok és formák harcában rejlik: egy új forma rendszerint egy régi ellenében (mintegy véletlenszerűen) jelentkezik, egyre gyakrabban használatik, majd a gyakori alkalmazás miatt mintegy automatizálódik, klisévé válik: ekkor jelennek meg az eredeti forma/műfaj, illetve azok szerzőjének epigonjai. Az epigonizmus viszont előbb-utóbb szükségszerűen hívja elő egy radikálisan új forma megalkotásának igényét, s épp ez a folyamat biztosítja az irodalmi „fejlődés” dinamizmusát és dinamikáját, melyet Tinyanov az irodalmi folyamatok „konstrukciós elvének” nevez. A konstrukciós elv megformálja, avagy jobban mondva *deformálja* a matériát, az anyagot. Ugyanakkor az anyag tinyanovi fogalmát nem állíthatjuk oppozícióba a forma fogalmával, hiszen maga az anyag is bír a forma jellegzetességével, mivel kizárólag valamilyen formában tud létezni, formán kívül nem (ТЫНЯНОВ 1977a, 262–263). A forma dinamizmusa éppen a konstruktív elv és az anyag kölcsönkapcsolatában tárul fel. A költői formák változása, amely mindig egy újabb konstrukciós elv mentén zajlik, mintegy véletlenszerű eredmények, „tévedések” vagy „hibák” mentén alakul ki (avagy, Pazzal szólva, szakításokon keresztül valósul meg).

Ezen a ponton világossá válik, hogy a költői vagy irodalmi forma fogalmát nem tekinthetjük egy, a (potenciális) „jelentéssel” vagy – még kevésbé szerencsés kifejezést használva – a „tartalommal” szemben koncipiálendő jelenségnek. Mint Tinyanov, vagy például a posztformalista Zsirmunszkij (ЖИРМУНСКИЙ 1977, 16), majd őket követően a strukturális szemiotikát művelő Lotman is (ЛОТМАН

1972, 37) erőteljesen hangsúlyozza: el kell vetnünk a hagyományos *forma + tartalom = pohár + bor* metaforát (miszerint a forma a pohár vagy kehely, amelybe a bor, azaz a tartalom mintegy „beleömlik”, és ott elhelyezkedik), mivel ez az összehasonlítás a forma és a jelentés abszolút szétválaszthatóságát implikálja, s a formát mint olyat csupán üres „befogadó edényként” tételezi. A formalisták szerint azonban a forma elválaszthatatlan a jelentéstől, s épp ezért, mint ismert, el is utasítják a forma és tartalom kontrasztív kettősségét, s helyébe az *anyag* és a *fogás* konstruktív, az arisztotelészi *tekhné poietiké* elgondolását is előhívó fogalom-párját állítják (ennek értelmében az anyagot, az irodalom esetében a nyelvet a művész, a költő a maga mesterségbeli fogásaival, eljárásaival munkálja meg, s így hoz létre belőle kötői alkotást). S itt még legalább két hasonlóság mutatkozik Paz és az őt egy egészen más földrészen félszázaddal megelőző orosz formalisták között. Az egyik tisztán irodalminak tűnő „választás”, miszerint a művésznek mint az anyag és az (irodalom)történet alakítójának felfogása mindkét esetben szorososan a *kortárs* irodalmi művek tanulmányozásához kapcsolódik, vagyis mind Paz, mind pedig a formalisták koncentrált figyelemmel kísérték koruk irodalmának jelenségeit, műveit és változásait, s ezek felől, ezen művek elemzése és interpretációja során vették szemügyre, igyekeztek leírni és megérteni az új poétikai eljárásokat, s helyezték el az irodalmi folyamatban a korábbi korok irodalmának lehetséges „történetét”. Másfelől azt is be kell látnunk, hogy mindkét irodalmi állásfoglalás meglehetősen nehéz, mondhatni diktatorikus társadalmi és politikai körülmények között formálódott meg: az „ugrás” formalista és a „szakadás/szakítás” Octavio Paz-féle irodalomelméleti poétikája közötti párhuzam talán innen is belátható.

Az irodalmi forma igen produktív teoretikus leírását és gyakorlati bemutatását számos más 20. századi külföldi és hazai művészet- vagy irodalomelméleti szerző tárgyalja Mihail Bahtyintól a magyar Fülep Lajosig, Sík Sándorig vagy éppen Pilinszkyig. Ezek a revelatív erővel bíró elméletek ugyanakkor nem, vagy csak ritkábban léptetik be a forma fogalmát elemző gondolatmenetükbe a *történetiség*, a *történelem* (beleértve annak politikai fordulatait és az ezáltal létrehívott „alkotói szituációkat” is), és ezzel szoros összefüggésben az *idő* fogalmát. Aki az idő és a folytonosság/szakadás kérdése kapcsán mint egy másik lehetséges „Octavio Paz-előd” még előhívható, az alighanem Bergson. Bergson a *tartam* fogalmát mint *teremtő időt* gondolja el, ami valaminek a létrehozására, megalkotására, megújítására irányul. Éppen ezért az újítás aktusát a *forma* fogalmával kapcsolja össze, mivel nála a tartam feltalálást jelent, formák teremtését, valami tökéletesen újnak folytonos kidolgozását (BERGSON 1987, 16). A tartam Bergsonnál az élet és a művészet formasorozatainak originalitását és előre nem látható voltát – a hetven évvel későbbi Lotman szavával úgy is mondhatnánk, prognosztizálhatatlanságát (LOTMAN 2001, 170–182) – is jelöli: a forma itt nem pillanatfelvételt, egy kimerevített képet, hanem állandó feltalálást jelez, valaminek a folytonos kidolgozását, ami magának az időnek a lényegével lesz azonos: „Igaz, hogy a folyó valóságról csak pillanatfelvételeket szedünk. De éppen ezért volna szüksé-

ges, hogy a tudományos ismeret egy másik, őt kiegészítő ismeretre is hivatkozzék. A tudományos ismeret antik fogalma az időt végre is lefokozássá, a változást egy öröktől adott Formának csökkenésévé tette. Ha ezzel szemben az új fogalmat követtük volna végig, akkor az időben az abszolútumnak haladó növése, a dolgok fejlődésében pedig új formák folytonos feltalálására akadtunk volna.” (BERGSON 1987, 312.)

Bibliográfia

- BERGSON, Henri (1987), *Teremtő fejlődés*, ford. DIENES Valéria, Budapest, Magyar Tudományos Akadémia.
- BOVÉ, Paul A. (1996), *Paul de Man. Some Notes on the Critic's Search for Authority against Consensual*, in Jerry HERRON–Dorothy HUSON–Ross PUDALOFF–Robert STROZIER (eds.), *The Ends of Theory*, Detroit, Michigan, Wayne State University Press, 36–48.
- DE MAN, Paul (1970), *Literary History and Literary Modernity*, *Daedalus*, (99) 1970/2, Spring, *Theory in Humanistic Studies*, MIT Press, 384–404.
- DE MAN, Paul (1971), *Literary History and Literary Modernity. Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 142–165.
- DE MAN, Paul (1979), *Preface*, in *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven–London, Yale University Press, ix–xi.
- DE MAN, Paul (1983), *The Rhetoric of Temporality*, in *Blindness and Insight*, London, Routledge, 187–228.
- DE MAN, Paul (1986), *The Resistance to Theory*, Minneapolis–London, University of Minnesota Press.
- DE MAN, Paul (1996a), *A temporalitás retorikája*, in THOMKA Beáta (szerk.), *Az irodalom elméletei I.*, Pécs, Jelenkor–JPTE, 5–60.
- DE MAN, Paul (1996b), *Aesthetic Ideology*, 1st ed., Minneapolis–London, University of Minnesota Press.
- DE MAN, Paul (1999), *Előszó*, in *Az olvasás allegóriái*, ford. FOGARASI György, HÁRS Endre (német idézetek), PAVLOVITS Tamás (francia idézetek), Pécs, Ictus–JATE Irodalomelméleti Csoport, 7–10.
- DE MAN, Paul (2000), *Esztétikai ideológia*, ford. KATONA Gábor, ell. BÓKAY Antal, Budapest, Janus/Osiris.
- DE MAN, Paul (2001), *Irodalomtörténet és irodalmi modernség*, ford. NEMES Péter, in SZEGEDY-MASZÁK Mihály (szerk.), *Olvasás és történelem*, Budapest, Osiris, 73–97.
- DE MAN, Paul (2002), *The Resistance to Theory*, Minneapolis–London, University of Minnesota Press.
- DORFSMAN, Marco Luis (ed.) (2015), *Heterogeneity of Being. On Octavio Paz's Poetics of Similitude*, Lanham–Boulder–New York–Toronto–Plymouth, University Press of America.

- HEIDEGGER, Martin (1988), *A műalkotás eredete*, ford. BACSÓ Béla, Budapest, Európa.
- ЛОТМАН, Юрий (1972), *Анализ поэтического текста. Структура стиха*, Ленинград, Просвещение.
- LOTMAN, Jurij (2001), *Kultúra és robbanás*, ford. SZÜCS Teri, ell. PÁLL Erna, Budapest, Pannonica.
- LOTMAN, Jurij (2002), *A szöveg három funkciója*, in *Kultúra és intellektus*, ford. SZITÁR Katalin, Budapest, Argumentum.
- PAZ, Octavio (1990), *Los hijos del limo*, Barcelona, Biblioteca Del Bolsillo.
- RICŒUR, Paul (2001), *Narratív azonosság*, in ТНОМКА Beáta (szerk.), *Narratívák 5.*, Budapest, Kijárat, 5–26.
- ТЫНЯНОВ, Юрий Н. (1977а), *Литературный факт*, in *Поэтика. История литературы. Кино*, Москва, Наука, 255–270.
- ТЫНЯНОВ, Юрий Н. (1977б), *О литературной эволюции*, in *Поэтика. История литературы. Кино*, Москва, Наука, 270–281.
- Tinyanov, Jurij (1998), *Az irodalmi tény*, in BÓKAY Antal–VILCSEK Béla (szerk.), *A modern irodalomtudomány kialakulása*, Budapest, Osiris, 228–240.
- ЖИРМУНСКИЙ, Виктор М. (1977), *Задачи поэтики*, in *Теория литературы. Поэтика. Стилистика*, Ленинград, Наука, 14–55.

LUIS GUSTAVO MELÉNDEZ GUERRERO

Octavio Paz *Napköve* című verséhez fűzött teológiai megjegyzések

Octavio Paz 1957-ben publikálta *Piedra de Sol*¹ című híres, nagy terjedelmű költeményét, amely 584 hendecasyllabusból áll, és összetett vizsgálódásra ad lehetőséget. A szerző felhívja rá a figyelmet egy jegyzetben, amely csak az első kiadásban szerepelt, hogy „ez a versszakszám megegyezik a Vénusz bolygó Nap körüli fordulási idejével [a régi mexikóiak időszámításának egyik időciklusa], amely 584 napot tesz ki”² (PAZ 1957, 43). Újra és újra szembetaláljuk magunkat az istennő megidézésével, Vénusz csillagképétől kezdve a Napkövet körülvevő kígyókig, amelyek egy kört zárnak/nyitnak meg. A költő szerint a hendecasyllabusban történő verselés a beszéd legtermészetesebb módjához közelít. Egyes pillanatokban határozottan egy labirintusra enged asszociálni az a hullámozás, amelyet olvasásának kimért ritmusa kelt. Az útvesztő váratlan irányokat vesz, hol elvezet, hol visszafelé irányít, végül olyan ösvénnyé változik, amelynek kifutása ismeretlen.

A költemény címe és a Napkő néven ismert, monumentális régészeti emlékmű közötti hasonlóság egyértelmű. A Napkövet egy több mint három méter átmérőjű és csaknem huszonöt tonnás bazalttömbből faragták ki, és a mexikói kultúra kultikus emberáldozataihoz kapcsolódóan használták. A Napkő faragott felülete, amely a világegyetem dimenzióját és életciklusok sorozatát jeleníti meg, a mindenség és az ember életfolyamatáról való gondolkodásra készít. Ami a költeményt illeti, kölcsönvesz olyan elemeket, amelyek egy életciklus megmintázásához szükségesek. Ezek segítségével a létezés értelmének keresése közben megtett életutat ábrázolja inkább, semmint valamely kozmogóniai gyakorlatot. Ez a keresés a hétköznapi misztériumának fényétől övezett valós történelmiség, a szent és a profán között ingadozó történelem, a lineáris végzet és a körkörös mozgás sajátos kontextusában megy végbe.

¹ Magyarul *Napköve* címmel, először a Magyar Helikon Kiadó gondozásában látott napvilágot 1965-ben, majd az Európa Könyvkiadó égisze alatt egy válogatáskötetben, amely a *Fekete sugarak* címet viseli. Mindkettő Somlyó György munkáját dicséri. (A ford.)

² Valamennyi, magyar fordításban meg nem jelent műből származó idézetet a saját fordításomban közlöm. (A ford.)

A mű kezdő sorai az életfa képét jelenítik meg, és ciklikus mozgást indítanak útjára, amely a *mindíggel* fejeződik be és kezdődik el ismét: „kristály-levelű fűz, víz-ágú nyárfa, / szélben hajladozó magas szökőkút, / mely táncolva is bizton áll a földön, / hömpölygő folyóvíz, mely kanyarogva, / gyorsul, lassul, de minden kerülön át / mindig megérkezik”³ (PAZ 1971, 23). Amíg valamennyi zarándoklat rendelkezik kiindulási hellyel és céllal, amelyek általában nem azonosak egymással, addig a *Napköve* kivételt képez: alfája és ómegája egy pontba esik, a kezdete egyben a vége is. A vers ugyanazon sorokkal indul, mint amelyekkel végződik (amennyiben ez végnak tekinthető). E sorok az életciklusra utalnak a fa és a víz motívumával, és ahogyan az ide-oda kanyargó folyó mozgása, amely „gyorsul, lassul, de minden kerülön át / mindig megérkezik” (PAZ 1971, 23), elsodornak bennünket egy átmeneti helyre, ahol a befejezés paradox módon kezdet is. Ebben az értelemben jegyzi meg a kritikus Enrico Mario Santí, hogy „a zarándok útját szimbolikus terminusokban [kell elgondoljuk]: [a költő] maga és mindenki más is zarándok” (SANTÍ 2009, 57). Tapasztalható mozgás ezen az úton, amely egy életre szóló zarándoklat, kezdet és cél egyben, ám ez a mozgás ellentmondásosnak tűnik: „nyugodt iramban / csordogáló [...] tavasz árja” (PAZ 1971, 23), és egyben „hömpölyögve az eljövendő napoknak / sűrűje” (PAZ 1971, 23). Az *én* által bejárt ösvényt beragyogja egy tekintet fénye, egy jelenlét: „hirtelen dalhoz hasonló jelenlét, / mint a tűzvész közepén daloló szél, / a világot, hegyével s tengerével / együtt, fennen lebegtető tekintet, / agátkőn-szűrt testi, tapintható fény” (PAZ 1971, 24).

A jelenlét és a tekintet, első megközelítésben a másság alakját idézik fel a költeményben, ugyanakkor Paz a testi létet nem csupán egy írásbeli, hanem olyan valóságos eszközként alkalmazza, amely teret ad a zarándoklatnak. A test maga a világ, ám a világ egyszersmind a test földrajzát ölti magára, csak így válik láthatóvá és érinthetővé. A világ testi geográfiája az alteritás jelenlétét érzékelteti: a Másik ölt alakot a keresésben, anélkül, hogy pontosan tudni lehetne, egy kísérőről, a bejárando út végpontjáról, netán középpontjáról van-e szó, esetleg magáról a versről. A jelenlét gondolata vissza-visszatér a versben, az isteni létező többszörös értelemben is jelen van: Coatlicue istennő kígyószoknyája; Káli, az éj asszonya, és az alakjában egymással szövetkező élet és halál közti feszültség; Vénusz, a hajnali és alkonyati csillag; Mária, a testet öltött Isten anyja. De minden ezen képeken túl jelen van a *te*, a Másik is a női alakban.

A versben egy a keresztény hagyományhoz kötődő szakrális visszhang is tetten érhető, eredeti és módosított értelmében. A jelenlétről tanúskodó szél és a világot megtartó tekintet az isteni lélekre emlékeztetnek minket, amely a világ keletkezésének idején a vizek felett lebegett, és a teremtő tekintetére, aki elégedetten szemlélte alkotását.

³ A *Piedra de Sol*ból származó, a cikkben előforduló valamennyi idézetet Somlyó György fordításában közlöm. (*A ford.*)

A költeményben említett test maga a világ teste, Ádám és Éva ruhátlan és szégyentelen teste, a pazi életműben gyakran idézett, a termékeny emberiségre és az őseredetre utaló szimbólum. Ez maga a teremtés és a benne láthatóvá váló, teremteni képes vágy. Az őseredet nem más, mint ahol az *én*, a *te* és a mindenség harmóniába kerülnek egymással. A világ, a szél, a tekintetek, a testek – a mi testeink –, valamennyien a láthatatlan láthatóvá lett képei. Minden a vágy isteni voltát jeleníti meg és igazolja, amennyiben ez a vágy teremtő jellegű. A teremtő kép egy olyan önküresedő mozgásra utal, amellyel a *Minden* semmivé lesz, és a kiüresedés, önátadás semmijében minden alakot ölt és értelmet nyer, szeretetével örvendeztet minket, és szeretetében megszabadít, hogy teljességben létezzünk, és örömmel szeressünk.

Nos, eddig arra a következtetésre juthatunk, hogy a Másik indokolt jelenléte az önmagán belüli átlátszósága miatt lehetséges, és ebből kifolyólag ha a világ áttetsző, az a Másik transzparenciájának köszönhető. A világnak van teste, és a test egy olyan világ, amelynek földrajzát fel kell térképezni. A világnak ebben a megközelítésében összekeveredik anatómia és geográfia, kapcsolatuk a versben vissza-visszatérően megjelenik, a következő irányokat véve: A) ahhoz, hogy látni/megélni-tapasztalni lehessen a világot, a húshoz kell fordulni: „testeden át a világ látható lesz” (PAZ 1971, 24); B) a szeretett test bebarangolása a világ földrajzához hasonlatos: „úgy járom testedet, mint a világot” (PAZ 1971, 24).

Megítélésünk szerint az a folytonos körforgás, amely A)-ból (a világ tapasztalata) B)-be (testi létezés) tart, majd B)-ből visszatér A)-ba, azt jelzi, hogy szükség van a költészet megtestesülésére, a poétikus *logosz* testté alakulására ahhoz, hogy a tényleges történelmiségünket a maga teljességében éljük meg.

Alighogy megkezdődött, máris megmutatkozik az út összetettsége; a *testben* és *testen* történő mozgás érzékelteti, milyen nehéz is bejárni a megismerés erotikus útját, megjelenik a birtoklási szándék: „tekintetem körülfon, mint a repkény, / te zúgó-tenger-ostromolta város, / várfal, melyet két duráncibarack-szín / félre hasít a tündöklő sugárzás” (PAZ 1971, 24–25). A tekintet agresszívvé válik, a szem már nem áttetsző. A következő verssorok ékes szavakkal utalnak a birtokbavétel és a felszabadítás közti harcra, és formába öntik a birtoklás paradoxonát: „a vágyaim színébe öltözötten, / mint a gondolat bennem, meztelen jársz” (PAZ 1971, 25).

Az ellentétek szembeállítását nem kell magyarázni, sem a bennük megnyilvánuló, különleges irodalmi szépséget: felöltözött/meztelen. Az első sor a Másik felöltöztetésének aktusában birtoklási vágyról árulkodik; olyan tettet zár magába, amelynek a zarándok *én* a főszereplője. Nem akármilyen öltözékről van szó, hiszen a saját vágyaiba öltöztet, ám a következő verssor, ki tudja, hogyan és miért, felülírja az öltöztető szándékot: „mint a gondolat bennem, meztelen jársz”. Látszólag ok nélkül hajlik meg a másság előtt a tekintet, amely repkényként fon körül, és öltöztetéssel próbál birtokba venni, ám talán felvethető az a magyarázat, hogy a Másik meztelenségén áttetsző dicsfény akadályozza meg a birtokbavételt. A meztelenség előbbre való a felöltözöttségnél. A paradoxon leleplezi az

ego harcát, aki vágyaiba akar burkolni, és felfedi, hogyan tárgyiasul a Másik az *én* igényeihez, az *én* vágyaihoz igazítottan. De a Másik láthatóvá válik, és a megnyilvánulásában egy lázadó tett nem engedi, hogy a vonzalom tárgyává legyen. Ruhátlanul jelenik meg, és nem fogad el öltözéket: a másik meztelensége az *én* meztelenségét jutalmazza. Ilyen értelemben, Paz szavaihoz hasonlóan fogalmazva, az öltözék nem más, mint a Másikat a vágyhoz igazítani, míg a meztelenség vágytalan szabadságra hív, amely nem korlátoz, hanem felszabadít. Csupán a meztelenséghez vezető út teszi lehetővé a szabad és áramló folytatást: „úgy járok szemeidben, mint a vízben”, és ezáltal a zarándoklatnak a test földrajzán való folytatását: „mint egy folyón, úgy úszom a csípődön, / úgy járok testeden, akár az erdőn” (PAZ 1971, 26). Ám a keresés nem könnyű, a léptek néha eltévednek, az útvonal bizonytalan: „és fehér homlokod kijáratánál / árnyam magát zuhanva összezúzza, / s én tagjaim egyenkint összeszedve / testtelen megyek már, tapogatózva” (PAZ 1971, 26). Kilépni a homlokok át talán nem más, mint felkerekedni önmaga megkeresésére, a Másikban. Ez a keresés testtelen, s egy homályos és tűnő emlék képét ölti magára: „homlokom kijáratában keresve / keresek egy percet, de nem találok, / egy arc villámait és viharát / [...] konokon csorgó vizet oldalamnál” (PAZ 1971, 26).

Kívülről szemlélve a keresés bonyolult, hasztalan törekvéssé válik, s nem jár sikerrel: „keresem s hasztalan, magamban írok, / nincs itt senki, hull a nap, hull az év is, / s én is hullok a perccel, mélybe hullok, / [...] típrok árnyam gondolatái közt, az / árnyamon típrok, egy percet keresve” (PAZ 1971, 27).

A hétköznapi közvetlen horizontja valamely, talán Mexikóváros középpontjában tett séta gyümölcseként tűnik fel és szüremlik be a költeménybe. Az emlékezet a jelenbe idézi egy kamaszlány alakját a középiskola kijáratánál: „keresve, / egy múlt napot, mely mint madár, oly élő, / a délután ötórás napsütésben, / mit a *tezonle*-falak árnya enyhít: / [...] a gimnázium köves udvarára, / s ő úgy járt köztük, mint az ősz, nyulánkan, / az árkádok alatt, fénytől övezve, / s a tér, a mindenfelől ráfonódó, / áttetsző, arany bőrrel borította” (PAZ 1971, 27).

A keresés fiatal arcok körvonalát ölti magára, majd egyszer csak nincs már több lány, csupán egyetlenegy. A költemény egyes szám harmadik személyben írja le a Másikat: „s ő úgy járt köztük, mint az ősz, nyulánkan, / [...] áttetsző, arany bőrrel”. Nem az időrend szerinti emlékezettel van itt dolgunk, hanem azzal, amelyik megeleveníti, ma is élővé teszi a tegnapi jelenlétet. Ismételten felmerülnek bennünk bizonyos kérdések: ki is az, aki keres? És mit keres? Maga az *én* a kereső, és nem mást kutat, mint azzal a másikkal való egységet, aki tulajdonképpen önmaga és – miért is ne, egyben az élet értelme. Úgy tűnik, az Octavio Paz által – eddig a pontig – vázolt térkép egy életút azon a szögletes kövön,⁴ amely a világ és a mi lényünk történelmi emlékezetét őrzi. A költemény szerint ez a keresés nem folytatható magányosan, ugyanakkor figyelmeztet a Másikkal való kap-

⁴ Az emlékmű alapzatául szolgáló kőre utal a szerző, amely az emberi és a történelmi emlékezet alapját jelentő emlékezethez hasonlatos. (*A ford.*)

csolat nehézségére is. A „fehér homlokod kijáratánál” verssor talán a kifelé igyekvős szándékáról tanúskodik, és ekképp vezethet el az ösvény a magányban, sötétségben, bizonytalanságban létező magam árnyékába, annak árnyékába, aki egy pillanatot és egy jelenlétet szomjaz.

A szerelemért folyó, vagy éppen a szerelmen át folytatott keresés nem bizonyul egyszerűnek; a szerelmi történetek nem mindig érnek jó véget. Egy nevet keres, és a mitológiai hagyományoktól a kereszténységig vezető utat járja be Paz e keresés során: Melusina, Laura, Izabella,⁵ Perszephoneia, Mária – és egy hang, ami csak sorolja egyiket a másik után. Melusinát arra ítélték, hogy kígyófarkat viseljen a hét egy napján, és hogy torz gyermekeket szüljön; a hol fel-, hol eltűnő Perszephoneiát Hádész rabolta el, a nyár melegében jelenléte érzékelhető, míg eltűnésekor csupán a tél hidegét hagyja maga után. A további nevek említésével valakinek a jelenlétét kívánja megidézni: Laura (Petrarca múzsája), Izabella (Garcilaso ihletője), Mária (a keresztény Szűzanya). Ennek ellenére elfelejtődik a név: „elfeledtem a neved” (PAZ 1971, 28). Az arca után kutat, de nehezen találja, tekintetével nem leli: „minden arc a tiéd és semelyik se” (PAZ 1971, 28). Ahogy Paznál gyakran előfordul, elsődleges helyre kerül a női alak. A paradoxonokra épülő játékok sorozatában felnagyítódik szépsége és kegyetlensége: „hasadék a szirtben”, „Halálos / tövis, mely halhatatlan kínokat gyujt”, „kusza indák mérgezett szövedéke”, ám ez a nő ugyanakkor „lét szőleje, feltámadás virága” és „jázminvirágos erkély, só a sebben” (PAZ 1971, 28). Egy nyilvánvalóan keresztény formulával zárja a vers szóban forgó ciklusát, a rózsákból és töviséből font litániát követően: „és minden év már csak egyetlen év, / és minden arc már csak egyetlen arc, / és minden század csak egyetlen perc, / s századok századaira elállja / egy szempár a jövő minden útját” (PAZ 1971, 29, kiemelés a cikk szerzőjétől).

Az összes arc egyetlenben, az összes név egyetlenben, mindenség és egység, mindegyik az egyetlenben, az egyetlen a mindegyikben, ez a mindent átölelő egység belép az idő körkörösségébe: „s századok századaira” (PAZ 1971, 29). A keresztény formula egy időciklust kíván létrehozni az idő dinamikáján belül, a szavakkal való játékon keresztül. A történelmi *kronosz* mértéke magára ölti az *eszkaton* szerepét *Kairosz* *dünamisz*ában, vagyis a történelem tényszerűségében, az időbeliség öln. Octavio Paz a megváltást előrehozza a jelen időbe azáltal, hogy megkérdőjelezi a halálon túli élet keresztény eszméjét: szerinte nem egy metafizikai természetű lény felelősségébe tartozó ontológiai hiányként értendő a megváltás, hanem éppen ellenkezőleg, arról a megváltásról van szó, amely a szerelmen keresztül szabadít meg minket a történelem poklától. Egészen pontosan egy szempár állít meg és készlet minket reflexióra. Paz azért alkalmazza ezt a fordulatot, hogy teret hozzon létre és újragondoljuk a pillanat lényegét. A minket elcsábító pillanat megnyilvánult misztériumának nevezi azt a röpké mámort, amely egy nem-helyre és nem-időbe repít, felemel a jelen idő szemlélésére, és megerősödve, átalakulva visszavezet a mába.

⁵ A fordításban nem szerepel. (A ford.)

nem áll előttem semmi más, csak egy perc,
amelyet álombéli
[...] álmon cseréltem

míg ottkint az idő letépi láncát
s a világ lelkem kapuin dörömböl
megannyi gyilkos határidejével,

csak egy perc, miközben a városok s a
nevek és ízek, minden, mit megéltünk,
vak homlokom mögött bomolva széthull

s az idő összecsukja levezőjét,
s képei mögött nincs semmi, de semmi,
a perc alámerül s felszínre bukkan

a perc elmerül és magára hajlik

s befelé érik, gyökereket eresztve,
énbennem nő, mindenemet betöltve,
megőrült lombja kikerget magamból

(PAZ 1971, 29–31.)

Szükséges e hosszú sorokat közölnünk ahhoz, hogy érthetővé tegyük a fontos megkülönböztetést, amelyet Paz a pillanat és az idő között tesz. A *kronosz* pusztán értelmetlen mozgás, amely mértéktelen örvénylésével megöli a dolgok és a történelem mélyebb jelentéseit, épp ezért „képei mögött nincs semmi, de semmi” (PAZ 1971, 30). Az időnek „megannyi gyilkos határidejével” (PAZ 1971, 30) csupán annyi a jelentősége, hogy mértékegység, méghozzá a mérésnek egy őrült és kapkodó módja. A történelem nem pusztán anekdoták leltárja, sem a naptárban elhelyezhető események összessége. Ezzel szemben a *pillanat* szentté avatja az időnek azt a részét, amelyben valami vagy valaki megmutatkozik. Egy olyan erőfeszítésnek tekinthetjük a pillanatot, amellyel ki lehet emelni és kimerevíteni néhány lüktető másodpercet az élet folyamából, anélkül, hogy megölnénk őket. Paz számára a költemény képes megkülönböztetni a pillanatot az időtől:

Létrejön valami ebben az *ittben* és *mostban*: egy szerelem, egy hősiesség, egy istenség látomása, egy pillanatnyi ámulat, mint amikor meglátjuk azt a fát, vagy Diána csiszolt kőfalhoz hasonlatos homlokát. Különös fény avatja fel ezt a pillanatot: a költészet szenteli fel, a felszentelés szó legnemesebb értelmében [...] a költemény nem emeli el a tapasztalatot: ez az idő élő, ezt a pillanatot teljesen kitölti a le nem kicsinyíthető egyedülállósága, és képes rá, hogy folytonosan megismételje önmagát valamely másik pillanatban. (PAZ 2010, 186–187.)

Az idő és a pillanat megkülönböztetése lehetővé teszi, hogy rámutassunk, az előbbinek csak akkor van értelme, amennyiben tényleges történelemként lehetővé teszi a létező szubjektum számára a megvalósulást. Míg a pillanat a maga részéről előidézi az esemény megnyilvánulását, és egyúttal a hétköznapiságtól eloldódva, szentté válik a megnyilvánuló. A szemlélődő szubjektum számára fontos értelmet nyer az *eloldódás valamitől*, miközben szemlélődésének ténye korántsem jelenti azt, hogy megfelelkezne a történelemről, vagy kivonná magát az elköteleződés alól, amely a világ napról napra történő építésének alapjául szolgál. Ellenkezőleg, éppen a pillanatnak köszönhetően ereszt gyökeret egészen belül önmagában, és növekszik az a valami, ami megvalósul, és éppen növekedése vet ki minket önmagunkból oda, ahol zajlik az élni való és a már-egyszer-élt élet: „élnivaló s egyszer-már-éltem élet, / idő, mely dagályával elborít és / visszavonul, el sem fordítva arcát, / ami elmúlt, nem volt, csak ezután lesz, / és teljes némaságban beletorkoll / más percekbe, amelyek elenyésznek” (PAZ 1971, 31).

Annak látszólagos ellentmondása, ami elmúlt, és mégis jelen van, láthatóvá teszi az idő és a pillanat különbözőségét és egyben szoros kapcsolatát, amely a kereszténységnek a protológiához és eszkatológiához⁶ fűződő viszonyára emlékeztet minket. *Protosz* és *eszkaton* a tényleges mában olvadnak össze, ám ez az azonosulás nem szünteti meg és nem is hagyja figyelmen kívül létezésünk végességét, a liminalitást (küszöbfázist – *A ford.*). Valójában az történik, hogy átalakítja, megváltoztatja haláltudatunkat, és bevezeti annak tudását, hogy bár haldoklik valaki, hiszen halálra ítélt lények vagyunk mind, de addig is, amíg elérkezik a végső pillanat, amíg az ember meg nem hal, addig életben van.⁷ Ezáltal az idő már összecsukódott legyezőjét ismét szétteríti.

A költemény saját hangjának irányait követi, labirintust idéző folyása újból a magányhoz, arra a helyre vezet bennünket, ahol az *én*, felfedezve önnön mulandóságát és ürességét, szembenéz magával: „nincs bennem semmi, csak egy óriás seb, / mély üreg, ahol többé senki sem jár, / [...] eszmélet, melyet egy szem fénye jár át, / s önnön nézését nézi, elveszítve / minden világát” (PAZ 1971, 32–33).

A szem tekintetével átjárja a legmélyebb ürességet, és feltárja előtte *énjének* magányát, amely a legszegényebb hajlék, s a világosság megengedi, hogy lássa a magába zártság értelmetlenségét. Melusina és kínzó pikkelyei egy test nélküli név,

⁶ A protológia a világegyetem kezdeteire utal, ahol minden *létezik*, hála az isteni teremtésnek, mely nem más, mint Isten adományozó vágyának gyümölcse. Míg az eszkatológia az adományozó vágyat eltorzító, az erőszakosság hálójába gabalyodott világ zűrzavarának helyrehozatalára utal, így az eszkatológia tulajdonképpen az isteni erősz nagylelkű adományozó cselekedete, amely során a világot újra összehangolja őseredetével.

⁷ Több mint nyilvánvaló, hogy Paz egy Heidegger-olvasatot végez. Az *El Arco y la Lirában* ez még egyértelműbben megfigyelhető azon a ponton, ahol a mexikói költő az idő értelméről beszél a költészetben.

egy nő nélküli test illúziója, egy olyan másság, akit egy kacér és kevély, pöffeszkedő és a *te*-t nem ismerő, üres *én* szeszélye öltöztetett fel. *Tebát* ez az én önmaga ürességét mutatja, olyan zarándok ő, aki nem volt képes átkelni a *másik partra*: „zuhanni, kelni, álmodni, s hogy engem / álmodjon más jövő szem, másik élet, / más fellegek, ó halni más halállal! / – nekem elég ez az éj, ez a perc, e / mind mélyebbre nyíló, hogy felfedezzem, / hol voltam és ki voltam, s hogy nevezze- / lek téged és hogy magam” (PAZ 1971, 34).

A pillanat ismét felbukkan, valamely másik halál halála érkezik a találkozóra. A halál a saját, törékeny emberi lét leleplezéseként jelenik meg, amely lét egyaránt tanúskodik életről és elmúlásról. Új fordulatot hoz a vers, amikor a mexikóvárosi Reforma sugárút, Oaxaca, Bidart és Perote között megkísérli a keresés újradefiniálását. Ezek a messzi városok, távoli szélességi körök a nem-hely és nem-idő motívumát hivatottak megidézni, amikor egyszer csak hirtelen történik valami. A keresés nehézségéről tanúskodó, fel-felbukkanó eseményeket követően valakik ajka egymásra talál, és minden megváltozik: „minden átváltozik s megszentelődik / [...] világ lesz / ott, ahol ketten csókba forrnak össze” (PAZ 1971, 37). A csók találkozást⁸ feltételez, amely azonban nem jöhetne létre a megszűnés, önfeladás, a Paz által a vers egészében sugallt lemeztelepedés nélkül. Csak a szerelem válthat meg minket, a mássággal való megbékélés a szentség tapasztalatává válik (XIRAU 2007, 30). E pillanatban feltehetjük magunknak a kérdést: kik forrnak össze a csókban? Természetesen az *én* és a *te*, ugyanakkor ez a személyes nézőpont vizsgálható egyetemes, kozmikus perspektívából is: Ádám és Éva azok, akik csókban forrnak össze, és így jóváteszik a bűnbeesést; a nap és a hold, amelyek ajkuk találkozásában összebékélnek, és az éjszakából felsejlik a látó hajnali fény; az ősidőkből visszatérő Ábel, aki megbocsát Káinnak, a testvérének, és ezzel az emberiség valamennyi testvérgyilkosságát megváltja; az igazság és a béke, amelyek ölelkeznek és csókot váltanak egy megrögzöten az erőszakban élő társadalom ölni, csókjukban átalakítva a halál és rombolás értelmét. Két egymást felismerő ember csókját az teszi lehetővé, ha elfogadják saját sebezhetőségüket; ez az elfogadás – szolidárisan értelmezve – máris egy új helyzetet eredményez a világban, hogy megosszuk egymással a kenyeret, a napot és „elfeledt csodáját annak, hogy élünk” (PAZ 1971, 38).

„Szeretni annyi, mint név nélkül élni” (PAZ 1971, 39), emlékeztet minket a költő. A szerelem segít, hogy az intellektuális emlékezet talajáról az érzelmek emlékezetére térjünk át. Valakinek az arcát meglátni feltételezi annak elismerését, hogy egy Másik jelent meg előttem. És érdemes-e bátran a szemébe tekinteni? „A világ végre más lesz, / ha ketten nézik s felismerik egymást” (PAZ 1971, 39), mondja Paz, ám a történelem őrizi emlékezetében a szeretet kegyetlenségét is. Abélard-t azért kasztrálták, mert volt olyan bátor, és beleszeretett Héloïse-ba.

⁸ A valódi szabadságot el lehet élni a szerelmes pillanatban, mint amilyen ez a csók is, Jason Wilson szerint.

Akkor hát jobb a bűn és az incesztus, netán a szentek szűzi életét élni, vagy, miért is ne, a prostitúció útjára lépni? Nem! Le kell vessük álarcainkat ahhoz, hogy az átlátszóság felfedje a rejtőző Istent, aki megsemmisülésében maga a teljesség: „maszkjait a világ leveti rendre, / s közepében a remegő sugárzás,⁹ / mit Istennek hívunk, a névtelen lény, / és arctalan, ki önmagába bámul / a semmiben, s önmagából merül föl, / napok napja, beteljesült jelenlét” (PAZ 1971, 40).

Az *ontoteológiai problémából* való kiszabadulásnak lehetne nevezni azt, ami magára vonja a figyelmünket az erőteljes sorokban: „mit Istennek hívunk, a névtelen lény” (PAZ 1971, 40). A (Martín Heidegger munkásságát jól ismerő) Octavio Paz arra törekszik, hogy istent kiemelje az ontológia területéről, az emberi lény világból. A versben megnevezett teljes átlátszóság arra emlékeztet, amit Jean-Luc Marion mutat fel *El ídolo y la distancia* [1999, Bálvány és távolság]¹⁰ című művében: a *Napkövén*ben nem egy bálványszerű istenség rajzolódik ki, aki alárendelődik a csodálója tekintetének, ez az isteni nem az összpontosító tekintet gyümölcse, hanem „remegő sugárzás” (PAZ 1971, 40), amely megfigyel és önfelfedésében/önlemeztenítésében látni engedi önmagát. Áttetsző tekintet, amely nem tárgyiasít; a látni és látva lenni ezen kapcsolatában mutatkozhat meg egyedül az isteni, mint a jelenlétek és nevek teljessége. A létező birodalmából kiemelt Istent Octavio Paz nem szünteti és nem is öli meg, isteni voltától sem fosztja meg, épp ellenkezőleg: a pazi név nélküli lény közelít leginkább a kiejthetetlen nevű bibliai Istenhez. Az őt jelölő JHVH tetragrammaton, a maga kiejthetlenségével igazolja e *név nélküli* valóság kimondhatatlanságát. Isten nem egy név, hanem a jelenlétek teljessége. A bibliai Isten együtt van népével („Leszek, aki leszek”); a JHVH-ban rejlő *Én vagyok* nem valamely lényegre utal, sem a görög *ousziáta*, épp ellenkezőleg, ez az állandó jelenlét, az Izrael népével együtt vándorló Isten,

⁹ A költemény eredeti nyelvén az „átlátszóság” kifejezést használja (*A ford.*). Ami e jelenséget illeti, Rachel Phillips rámutat, hogy a költő teljesen nyitott módon viszonyul az átlátszósághoz. A szerzőnő – Rudolf Otto fenomenológiájára történő egyértelmű áthallásokkal – rámutat, hogy egy olyan ragyogó érzetről van itt szó, amely a másságra, a csaknem kimondhatatlan, *másik* jelenlétre való nyitottságot jelenti, amelyet a költő csupán a nő testeként képes felfogni vagy írása tárgyává tenni. „»Piedra de Sol« use »transparency« in its most transcendent sense [...]. The first evident fact about this concept is its relationship with the *anima* principle [...] the sense of ineffable presence is felt through the body of a loved woman” (PHILLIPS 1972, 110–113).

¹⁰ Az említett műben Marion rámutat, hogy az ikon ábráján Isten feltárulkozik, maga Isten éri el a tekintetet, míg a bálvány esetében olyan tekintetről beszélünk a szubjektum részéről, amely a látottat meg akarja ismerni – és konceptualizálni. Az ikon esetében feltárulkozás történik, Isten néz minket, és hagyja magát nézni, és ebben az önfeltáró tettben a távolság, paradox módon, közelséggé válik.

a *velünk az Isten* (Emmánuel), akit Izajás próféta említ.¹¹ Octavio Paz felfogásában ez a név nélküli Isten itt és most jelen van a Másikkal való találkozás pillanatában. A testet öltés gyakorlatával élve lehetővé válik Octavio Paz költészetében, hogy az emberi istenivé váljék, amiképpen az Isten is kilép a létezés köréből. A kereszténységben az Ige testté lesz, és meglátogatja/magára ölti az emberit. A költői alkotásban a szó testet ölt Octavio Paz számára, és hallhatóvá válik a szerelmesek találkozásán és egyesülésén keresztül. Az önmagukat egymásban feloldó pár szerelmének szentségét a költői szó által lakott hús jeleníti meg. A hús szentsége érzékenyen és hitelesen jelöli a szerelmet, mint új megváltó dimenziót. Ezáltal az isteni kiszabadul a metafizikából, és megbékél az emberivel. Paz versében a szent és az erotikus egybecsengését figyelhetjük meg a lírai szón keresztül. Ez az összetartozás nem új keletű, hiszen, ahogy José Emilio Pacheco is fogalmaz: „[amint] a hívők és a trubadúrok, [úgy] a lovagok és az apácák is ugyanazt az erotikus nyelvezetet használják. A szexuális szerelem misztikus hangnemet ölt, az áhítat erotikával itatódik át” (PACHECO 2009, 264).

A fentebb idézett verssorokban egyértelművé válik az ellentétek szembenállása: levetni/teljesség, maszkok/átlátszóság,¹² Isten/semmi, arctalan lény/beteljesült jelenlét. Hogyan kell ezeket az ellentétes kapcsolatokat olvasni? Meg kell fosztatnunk önmagunktól, és az üresség alján felfedezni, hogy „nincs te, se én, se tegnap, se ma, nincs név, / egy testben s egy lélekben két igazság, / ó teljesült lét...” (PAZ 1971, 36). Ebben a kiüresedésben kell szemlélni a megnyilvánulót. Ezek a verssorok sajátos módon felidézik a testet öltés narratíváját, amelynek egy pillanatában az isteni magára ölti az emberi húst; Isten az, aki testre vágyik. Ahogyan Paz a versben sugallja, az *eszkaton* utat mutat számunkra egy reménytelen horizont, a mássággal létrehozott, történelembe ágyazott kapcsolat dimenziója felé, ahol a fiú méltóságával lehet élni. Az inkarnáció, ebben az értelemben, egyélti a teremtés protologikus értelmét az *eszkatommal*.

Térjünk vissza a vershez. Tovább folytatódik a keresés: „az arcodat keresem mindig újra, / folyvást önmagam utcáin bolyongva” (PAZ 1971, 40). A bemutatott közös út egy sodródó lebegésbe torkollik, ahol semmi nem történik. „[N]incs semmi más, csak hallgatsz és hunyorgatsz / (csönd van: egy angyal suhan át a percen)” (PAZ 1971, 42). A szárnyas lény egy, a történelmi passzivitásra vonatkozó kérdést és kritikát fejez ki. Igaz, hogy a hunyorításon¹³ kívül semmi

¹¹ „Íme, a szűz fogan és fiút szül, és nevét Emmánuelnek [velünk az Isten] fogja hívni.” Iz 7,14. (Valamennyi, a Bibliából származó idézetet a Káldi-Neovulgáta-fordításban közöljük. *A ford.*)

¹² A magyar fordításban ez a kifejezés nem szerepel, helyette a „sugárzás” szót találjuk. (*A ford.*)

¹³ Az eredeti szöveg a „parpadear”/„parpadeo” szavakat használja, magyarul „pislantani”/„szempillantás”. (*A ford.*)

más nem történik? Mária, azzal az el nem kötelezett szemlélődéssel, amelybe János evangéliuma szerint belevetette magát, folyamatosan figyelmeztet minket a téves, az *egóba* beleveszett, passzív misztikára. Ismét a történelmi emlékezetre irányítja a figyelmet a hunyorításban rejlő helyzetváltozás. Ez az emlékezet beemeli a jelen időbe a teremtés bibliai prototörténetét, a testvérgyilkosság narratíváit, az ősi társadalom erőszakosságát, a különböző szélességi fokokon megölt áldozatokat,¹⁴ mígnem felébreszt bennünket a történelmi letargiából a próféta hangja és az áldozat kiáltása: „a vad hang, / mit haldokolva hallatunk, s az élet / születő lihegése, s a vitákban / ropogó és törő csontok zenéje, / és a tajtékzó próféta ajkak / kiáltozása, s a hóhér-kiáltás, / és az áldozat kiáltása...” (PAZ 1971, 43). Hát lehetünk-e süketek erre a kiáltásra? A vörösre színeződött történelem behatol az útkeresésbe. Ekkor fellángol a megtisztító tekintet tüze: „lángok / a szemek, és amit néznek, az is láng / [...] parázs az ajkunk és üszök a nyelvünk / [...] minden lobog, a mindenség merő láng, / lobog a semmi is, mely semmi más, mint / a lángban álló gondolat, ha füst lesz, / nincs hóhér és nincs áldozat” (PAZ 1971, 43).

És mégis, mindezek ellenére látszólag semmi sem történik, nincs megváltás, a halál nem hozott változást. A keresztény hagyományban megváltónak tételezett halál teológiai értelme egyértelműen kritikát szenved. A halált okozó erőszak önmagában még nem ment meg. Nem a fizikai, hanem egy egészen másfajta halál jelenti a megváltást. Újabb fordulatot kínál a vers: „– az élet igazán miénk mikor volt?” (PAZ 1971, 45). A teljes bekezdés – talán – a kiüresedés szükségszerűségére hivatkozik, helyet kell teremtsünk a saját semmink kellős közepén a Másik számára, hogy elárasszon és átjárjon minket. Mäskülönben az önmagáért élt életnek nincsen értelme, a keresésen eluralkodik a kimondhatatlan *én*, aki ebből kifolyólag fel nem ismert marad. Minden hiábavaló, amikor az *én* a Másik életének ura és gazdája. Ellenkező esetben, ha a *te* felől keressük az életet, megvalósul az átadás gesztusa, a közös egység, amely a *teben* bennfoglalt *én*, és az *énben* bennfoglalt *te* felé mutat. Így lehet valaki „nap-kenyér a többieknek” (PAZ 1971, 45).

Az *én* arca az odaadás olvasztótégelyében formálódik, a történelem csapása-in keresztül, a világ drámájában, amelyet átszö a szép és a szörnyű: „mássá kell lennem ahhoz, hogy lehessenek, / magam – elhagyva – másokban keresnem, / kik nem is élhetnek, ha én nem élek, / másokban, kik létem kiteljesítik, / én nem vagyok, *én* nincs is, *mi* vagyunk csak” (PAZ 1971, 45).

Amennyiben a saját végességnek a tudata a feltétele, hogy az ember belevesse magát a Másik elfogadásába, úgy az önkiüresedés teszi lehetővé az odaadást – a Másik arca nem pusztán egy etikai lenyomat, ahogyan Emmanuel Lévinas

¹⁴ Octavio Paz több személyiséget is megemlít: Abraham Lincoln észak-amerikai elnök, Lev Davidovics Trockij, a nem szívesen látott szocialista, a mexikói Francisco Ignacio Madero, valamennyien meggyilkolt politikai vezetők és ideológusok.

érvel. Octavio Paz az etikai szinten túl az erotikus-agapeikus síkra irányítja a figyelmet, az arc egyúttal az identitás kialakításáért is felelős: „hogy valódi / képmásomat megláthassam: a másét” (PAZ 1971, 45). A kutatás gyümölcsözőnek bizonyul: a Másikban lehet élni, megvalósul a másikkal való együttélés, az *én* az *alterral (te)* mindennap szemléli a hajnalt, és emiatt kérleli, hogy „vezess át az éj túlsó oldalára, / ahol én vagyok te, hol mi vagyunk mind, / a cserélhető névmások honába” (PAZ 1971, 47).

Az éjszaka a befelé áramló energiák helye, míg nappal az erő a külvilág felé árad. Carl Gustav Jung pszichoanalitikus szerint éjjel a libidó visszahúzódik, és egyben ez a képzelet ideje is. Ahogy útársért esedezik az éjen való átkeléshez, természetesen megidézi az éjszaka szimbolikájának összetett hagyományát. Zsidó-keresztény vonatkozásban az éj a csend helye, ahol megszületik a találkozás; az éjszaka távollétet jelent, vagyis a fény hiányát, amely jól tükrözi a semmit, azt a *nem-helyet*, amelyről korábban beszéltünk. Az éjszaka halvány fényként jelenik meg, amelyet a szerelmesek keresnek. Az éj átfordul visszafogott fénybe, és beragyogja a homályt.¹⁵

Merészségnek tűnhet egy agnosztikusnak tartott szerző költeményében bizonyos elemeket teológainak vagy vallásosnak feltüntetni. Ugyanakkor úgy véljük, hogy az agnoszticizmus, bár bármely isteni megismerését lehetetlennek látja, nem zárkózik el annak keresésétől, és éppen hogy nyitott marad, míg a maga részéről Octavio Paz a *másságra* való szomjazást jeleníti meg művében. Úgy véljük, a *Napköve* olyan *laikus keresés*, amelyben az *én* az istenihez fűződő tapasztalatát igyekszik akadozva elbeszélni, az az *én*, aki a hétköznapi világ talajáról kutatja az értelmet. Világi közegben található vallásos személy hozza létre ezt a helyzetet, amelyben kétségek nélkül alkalmaz a mexikói költő egy olyan, a bennünk lakó szerelemhez szorosan kötődő, folytonos keresésre utaló asszociációs sorozatot, amelynek fogalmai a vallásos nyelvezetből erednek. Ez a szerelem igyekszik legyőzni az útvesztőhöz hasonlatos magányt a szeretett lényvel való találkozásban, és felemelkedni „a cserélhető névmások honába” (PAZ 1971, 47). A zarándok útja, aki a valódi együttét aktusának felkutatására indul a labirintus járatain, körkörös út. A zarándoklat, amely az *én* sivatagán át vezet, önmaga számára halált hoz, és a másik oldalra való átjutást teszi lehetővé. A *túlsó part* az a hely, ahol a nap születik, sugárzó fényével fürdeti és megvilágítja a testeket, és erőteljes ragyogásával megszakítja az álom nélküli álmunkat, a „megkövült századok brutális álmát” (PAZ 1971, 48), hogy eljuthassunk oda, nem ahol az út indul, hanem ahol az élet fája a nyugtalan folyóba ereszti gyökereit: „kristály-levelű fűz, víz-ágú nyárfa, / szélben hajladozó magas szökőkút, / mely táncolva is bizton áll a földön, / hömpölygő folyóvíz, mely kanyarogva / gyorsul, lassul, de minden kerülni át / mindig megérkezik” (PAZ 1971, 48).

Tompa Anna Rozália fordítása

¹⁵ Lásd Jn 1,5: „A világosság a sötétségben világít”.

Bibliografía

- MARION, Jean-Luc (1999), *El ídolo y la distancia*, Salamanca, Sígueme.
- PACHECO, José Emilio (2009), *Descripción de „Piedra de Sol”*, in Enrico Mario SANTÍ (ed.), *Luz espejeante: Octavio Paz ante la crítica*, Ciudad de México, Era-UNAM, 260–271.
- PAZ, Octavio (1957), *Piedra de Sol*, Primera edición, Ciudad de México, Fondo de cultura económica (Colección Tezontle).
- PAZ, Octavio (1971), *Napköve*, in Octavio PAZ, *Fekete sugarak, válogatta és fordította SOMLYÓ György*, Budapest, Európa, 21–48.
- PAZ, Octavio (2010), *El arco y la lira*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- PHILLIPS, Rachel (1972), *The poetic modes of Octavio Paz*, London–New York, Oxford University Press.
- SANTÍ, Enrico Mario (2009), *Introducción*, in Octavio PAZ, *Libertad bajo palabra*, Madrid, Cátedra, 11–68.
- VERANI, Hugo (2007), *Piedra de Sol: cincuenta años de eternidad*, in Hugo VERANI (ed.), *Octavio Paz. Piedra de Sol. Edición conmemorativa*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 11–28.
- WILSON, Jason (2007), *Piedra de Sol*, in Hugo VERANI (ed.), *Octavio Paz. Piedra de Sol. Edición conmemorativa*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 92–105.
- XIRAU, Ramón (2007), *Notas a „Piedra de Sol”*, in Hugo VERANI (ed.), *Octavio Paz. Piedra de Sol. Edición conmemorativa*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 28–35.

TOMPA ANNA ROZÁLIA

„Egy villámot kivés”

Én-Te viszony Octavio Paz *Árbol adentro* című verseskötetében

„énekeltek s forogtak, / repülve alakokat rajzoltak, / eggyé váltak, szétváltak, eggyé váltak, /
váltak ketten, voltak egyek, semmi lettek”
„giraban y cantaban, / al volar dibujaban figuras, / se unían, separaban, unían, /
eran y eran uno y eran ninguno”
(PAZ 2004, 782)¹

Az *Árbol adentro* (Belső fa,² 1987) a mexikói költő kései alkotói korszakának egyik kevesebb kritikai figyelmet kapott verseskötete. Amint azt Petronella Zetterlund monografikus tanulmányában kiemeli, a más szerzőtársakkal közösen publikált költemények és kötetek előtt tulajdonképpen ez a szerző utolsó olyan gyűjteménye, amelyet egyedüli alkotóként jelentetett meg (ZETTERLUND 2008, 3). Zetterlund továbbá azt is hangsúlyozza, hogy ebben a verseskötetben található arányosan a legtöbb olyan motívum, amely más gondolkodóhoz, alkotóhoz köthető, legyenek ezek akár ajánlások, idézetek, akár kevésbé direkt utalások, illetve parafrázisok (ZETTERLUND 2008, 1). A kötet Paz összes műveiben is megjelent, 2004-ben, a szerző gondozásában és jegyzeteivel ellátva. E második kiadásban kisebb tartalmi és formai változtatások figyelhetők meg az első megjelenéshez képest. Mi a jelen tanulmányban ezt a kiadást követjük.

A kötetben szereplő költemények öt fejezetbe csoportosulnak, amelyek a *Gavilla*, *La mano abierta*, *Un sol más vivo*, *Visto y dicho* és az *Árbol adentro* címetek viselik.³ Ezt a sorrendet követve, az általuk összefogott versek száma 17 (ebből kettő verscsoport, melyek 5 és 6 mini költeményt fognak egybe), 10, 6, 9 és 10. A címben is szereplő motívum, a *fa* önmagában vagy metonimikusan (lásd magok, levelek, lomb, gyökerek) a kötet valamennyi szekvenciájához kapcsolódik, és *leitmotif*ként felbukkan számos költeményben is⁴ – ahogyan ez elmondható egyébként a teljes

¹ A cikkben szereplő, magyar fordításban nem megjelent szakirodalomból, illetve versekből vett idézeteket saját fordításomban közlöm. – T. A. R.

² Magyar fordításban teljes egészében nem jelent meg. A *Gavilla* című fejezet haiku stílusú verseinek egy része Terebess Gábor fordításában elérhető magyarul. Lásd <http://terebe.hu/haiku/paz.html>. Az *Árbol adentro* című verset Terebess *Fa belül*ként jelöli magyarul, mi szándékosan tértünk el ettől a kötet-, illetve fejezetcímek fordításakor.

³ Magyarul így hangoznának: *Kéve* – átvitt értelemben *Banda* –, *Nyitott kéz*, *Egy élénkebb Nap*, *Látott és elmondott*, *Belső fa*.

⁴ Megközelítőleg a költemények felében találkozunk a *faszimbólummal*.

életmű vonatkozásában is (Margarita Murillo Gonzálezt idézi ZETTERLUND 2008, 32). Szimbolikája összetett, a költői *én* valódi természetét, magát a költészetet vagy a tágabb értelemben vett alkotást is jelképezheti, valamint gyakran jelenik meg az *én* és a versben megszólított *te* között létrejövő *kapcsolathoz* kötődően is.

A másik-másság tematika és a kötet felépítése

A kötet átfogó olvasatából úgy tűnik, mintha valamennyi, a versekben megjelenő élő és élettelen dolognak lelke volna Paz költészetében, amint maga a költészet is élőlényhez hasonlatossá válik a bevezetőben. Számos dolog emberi tulajdonságokkal/cselekedetekkel leírható, autonóm létezőként jelenik meg. Ez összhangban áll a költő által is vallott, Antonio Machadótól származó definícióval, amely szerint a „másság” nem más, mint „a lények esszenciális sokfélesége”, a „vágy” és a „szerelem” („la esencial heterogeneidad del ser”, „el deseo”, „el amor”: Pazt idézi ZETTERLUND 2008, 4). A szerelem és vágy valójában a „másik megértésének egy útját” kínálja. Paz szerint a szerelem olyan változáshoz segíti az embert, amely (az erotikus változással összehasonlítva) „nem utasítja el a másikat, és nem is fokozza le az árny szintjére, hanem megtagadja a saját felsőbbrendűségét. Ennek az önmegettagadásnak a velejárója a másik elfogadása” („no niega al otro ni lo reduce a sombra sino que es negación de la propia soberanía. Esta autonegación tiene una contrapartida: la aceptación del otro” – idézi ZETTERLUND 2008, 6).

Jelen tanulmányban a *másság* egy körülhatárolt esetével kívánunk foglalkozni, nevezetesen, amikor a lírai *én* megszólítja a *másikat*, egyes szám második személyben: *teként* hívja meg és emeli be a költemények terébe. A kötet utolsó fejezetének valamennyi versében kitüntetett helyen szerepel ez a szerelemmel szeretett *te*. Martin Buber filozófus *Én és Te* című esszéjére támaszkodva kívánjuk meg körüljárni e kapcsolat sajátosságait. Úgy véljük, hogy a valós, fizikai személyen túlmutató, olykor univerzális jegyekkel felruházott szubjektum általánosan értett *másikként* és buberi *Te-ként* tételezhető. Mielőtt e fejezet verseinek vizsgálatára térnénk, tekintsük át röviden a teljes kötet szerkezetét, szem előtt tartva a *másság* tematikájának szerepét.

Az *Árbor adentro* egy líraian, metaforákban elbeszélt előszóval („Fa, amely beszél”, 699) és egy bevezető verssel indul (*Proema*, 701). Az előszó költői képben érzékelteti a kötet öt fejezetének egymással való viszonyát és főbb tematikus „magvaikat”:

Ennek a könyvnek olyan a formája, mint egy ötágú fának. Gondolati gyökei vannak, és levelei szótagok. Az első ága az idő felé hajlik, és a pillanat tökéletességét keresi. A második más fákkal beszélget, távoli felebarátaival. A harmadikat szemléljük, és mégsem látszik: a halál áttetsző. A negyedik festett képekkel beszélget, *élő oszlopok* erdeje. Az ötödik egy forrás fölé hajlik, és a kezdet szavait tanulja.

Este libro tiene la forma de un árbol de cinco ramas. Sus raíces son mentales y sus hojas son sílabas. La primera rama se orienta hacia el tiempo y busca la perfección del instante. La segunda habla con los otros árboles, sus prójimos – lejanos. La tercera se contempla y no se ve: la muerte es transparente. La cuarta es una conversación con imágenes pintadas, bosque de *vivientes pilares*. La quinta se inclina sobre un manantial y aprende las palabras del comienzo. (PAZ 2004, 699.)

E bevezető előrevetíti, hogy a szekciók tartalmilag nem mutatnak folytonosságot, hanem egy közös (tematikus) tengely körül, térben helyezkednek el. Olvasási sorrendjük tetszőleges lehet. A *fa* képe e helyen a költészet ideáját szimbolizálja, s a szóbeli alkotásnak organikus, élő, dinamikusan változó, sosem véges vagy befejezett, valamint a természethez közeli minőségeket és jelleget kölcsönöz. A versírás transzcendens jelentőségére is utal, amennyiben az képes összekapcsolni a földi és az égi dimenziókat.

Az első szekció (*Gavilla*) műveinek központi témája az *idő* és az önmagával szembenező *én* (idézi ZETTERLUND 2008, 35). Paz felfogásában különválnak egymástól a történelmi idő és a jelen pillanat ideje, e dichotómiát olyan kettős minőségek, asszociációk mentén kell elgondolnunk, mint történelmiség–univerzalitás, linearitás–körköröség, mulandóság–örökkévalóság, hamis lét–valódi lét, magányosság/elkülönültség–együttlét/közösség. Elmondható, hogy a *pillanat* legalább olyan kitüntetett figyelmet élvez Octavio Paz munkásságában, mint a *máság* tematikája. A vizsgálni kívánt versek esetében a *tevel* való viszony kapcsán még érinteni fogjuk az idő kontra pillanat dimenzió szerepét, de mélységeiben nem tudunk kitérni rá. A *Gavilla* fejezet költeményeiben nagyon elvétve fordul elő egyes szám második személyű megszólított. Valamennyi megjelenő *másik* valós, történelmi személyt jelöl.⁵

A második szekcióban, amely távoli felebarátokkal beszélget, szinte az összes vers esetében találunk valós költőknek vagy gondolkodóknak szánt ajánlást, tőlük származó idézetet, vagy rájuk, illetve egyéb valós történelmi eseményre, helyszínre, művészeti irányzatra tett utalásokat⁶ (ZETTERLUND 2008, 29). Felerősödik a *párbeszéd*, a *kommunikáció fontossága* e valós szereplők, helyszínek vagy jelenségek beléptetésével, akik valamennyien egy általánosan értett *másikat* is megtestesítenek, sosem hagyva el teljesen a valós referenciát. Az *én*nek ezen valós *mások*hoz fűződő viszonyát a barátság fogalmával lehet meghatározni.

Un sol más vivo, a harmadik szekció, a halált helyezi versei fókuszába. E helyen nem vázoljuk Paznak a bennük kibontakozó halálképzetét, csupán érintőlegesen említjük majd a *másikkal* való kapcsolat szempontjából.

⁵ Például Buddha, Donald Sutherland, Juliano, sor Filotea de la Cruz.

⁶ Többek között Eliot Weinberger, José Lezama Lima, Trockij, Cervantes, a szürrealizmus stb.

A következő, negyedik fejezet címéből – *Visto y dicho* – is kitetszik, hogy a látással és látvánnyal kapcsolatos. Versei kivétel nélkül festőkről vagy festményekről szerzett benyomásokat közvetítenek,⁷ több közülük már az *Árbol adentro* kötet előtt megjelent, katalógusokba illesztve. Ismét egzakt formában jelennek meg mások, ahogyan azt a második fejezet kapcsán is említettük, itt szintén az érdeklődés középpontjába kerül a *másikkal* létrehozott kapcsolat és párbeszéd. Emellett természetesen a vizuális művészet, azon keresztül az általában vett alkotás témája kap hangsúlyt.

A kötet címét viselő zárófejezet versei esetében szintén találkozunk ajánlásokkal és valós másokra tett utalásokkal, ám arányaiban jóval kevesebb az intertextuális elem használata. *Én és te* ugyanakkor szerepelnek valamennyi költeményben, s a köztük létrejövő viszony szervezi tematikus egésszé a szekciót.

E rövid áttekintésből felsejlenek az *Árbol adentro* szerkezetének más jellemzői is, mint amelyre az előszó kapcsán utaltunk. Egy évvel a kötet első megjelenését követően Paz maga úgy nyilatkozott egy interjúban, hogy az első és az ötödik, valamint a második és a negyedik fejezetek párba állíthatók egymással, hasonló tárgyuk szerint (Paz idézi ZETTERLUND 2008, 30). Mindkét pár összekapcsolásához a *szubjektumok helyzete* szolgál alapul: a *Gavilla* és az *Árbol adentro* szekciókban „az én önmagával és a szeretett személlyel (*te*) szemben”, míg a *La mano abierta* és a *Visto y dicho* fejezetekben az „én mások előtt és közöttük” („el yo frente a sí mismo y frente a la persona amada (el tú)”, „el yo ante los otros y entre ellos”, Paz idézi ZETTERLUND 2008, 30).

Az *Én-Te viszony*

A versek tárgyalása előtt fontos megállni egy pillanatra, és tisztázni, hogy a másikkal való *viszonyt* milyen értelemben kívánjuk használni és vizsgálatunk tárgyává tenni. Első megközelítésben e terminus magától értetődőnek tűnik, ám valójában több értelmet jelölhet. Martin Buber *Én és Te* című művére támaszkodva megkülönböztethetünk *Én-Te* és *Én-Az* viszonyokat. Ezen viszonyokkal leírható a világ működése, ezek tehát „alapszók” (BUBER 1994, 5). Buber fontos alapvetése, hogy a viszonyokon kívül nem lehet az Ént elképzelni: „Én önmagában – nincsen, csak az *Én-Te* alapszó *Én-je* és az *Én-Az* alapszó *Én-je* van” (BUBER 1994, 6). S miben áll e kétféle viszony különbsége? Míg az *Én-Az* szópárt az ember sosem ejtheti ki egész lényével, az *Én-Te* szópárt csakis így lehet mondani (BUBER 1994, 6). Az *Az* dologszerű, hozzá az *Én* úgy viszonyul, mint amitől elhatárolódik, amit megismerhet és birtokba vehet. Erről szerezhet tapasztalatot

⁷ Joan Miró, Marcel Duchamp, Eulalio Ferrer, Antoni Tàpies, Bob Rauschenberg, Pierre Alechinsky, Claude Monet, Roberto Matta stb.

– ám az *Az* megtapasztalása révén paradox módon mégsem kerülhet közelebb a világ megismeréséhez: „a tapasztaló nem részesül a világból. Hiszen a tapasztalás »őbenne« van, s nem közte és a világ közt” (BUBER 1994, 8).

A Te ezzel szemben „nem határos”, nem tárgyyszerű, nem leírható – mert a jelen idejű viszonyban bontakozik ki. A tapasztalás Buber szerint elválasztja a tapasztalót, illetve a megtapasztaltat tárggyá teszi, ezért nem lehet a Te-t tapasztalni.

Ha egy emberrel, mint [...] Te-vel állok átellenben, s az Én-Te alapszót mondom neki – ő immár nem dolog a dolgok között [...] Ő többé már nem Ő, nem más Ő-ktől határolt, nem egy pont [...] és nem is valamely állapot, mely tapasztalható, s nem is megnevezett tulajdonságok laza kötege. Hanem ő szomszédok nélkül [...] Te, és betölti az égboltot. Nem mintha nem volna más, mint ő: de minden más az Ő fényében él. (BUBER 1994, 12.)

Buber úgy véli, hogy az Én-Te viszony létrejötte nem attól függ, hogy megjelenik-e az emberrel szemben ez a másik! A kisgyermek fejlődését megfigyelve arra a következtetésre jut, „hogy nem úgy van, mintha a gyermek előbb észlelné egy tárgyat, hogy azután, mondjuk viszonyba lépjen vele, hanem *a viszonytörténés az első*, a behajló kéz, amelybe az átellenben álló belesimul. [...] *Kezdetben van a viszony*, [...] *mint készenlét*, [...] mint lélekmodell, [...] *a velünk született Te*.” (BUBER 1994, 35, kiemelések tőlem – T. A. R.) Hozzáfűzi, hogy az anyaméhbeli összekapcsoltságot követően az ember szükségszerűen sóvárog ez után a szoros viszony után. Ám ez nem visszakívánczasként értendő, hisz a sóvárgás tárgya jelen idejű: „a szellemmé szökkent lény összekapcsoltsága azzal, akinek igaz módon mondja: Te” (BUBER 1994, 32).

Valamennyi valós *te*, akikkel az ember életében találkozik, és akikkel viszonyban áll, valójában a velünk született Te-re emlékeztethetnek. Ők a szubjektum eredendő, viszonyra való nyitottságának megvalósulásai. Buber szavaival: „A megélt viszonyok: a velünk született Te realizálódásai a velünk született Te által.” (BUBER 1994, 35.) Ám ez ugyanakkor azt a fájdalmas következményt is maga után vonja, hogy „A velünk született Te megvalósul minden viszonyban, és nem teljesül be semelyikben sem” (BUBER 1994, 89). Minden találkozás a Te-vel villámszerűen hasít az egyes ember életébe – míg az élet fennmaradó része „a villámfény visszfényében” zajlik (BUBER 1994, 33).

Úgy véljük, hogy a vizsgálni kívánt, az *Árbor adentro* fejezetet alkotó versek esetében a lírai *én* és a megjelenő *másik* kapcsolata – vagy éppen kapcsolati problémái – megfeleltethető(k) a buberi Én-Te viszonynak. Célunk, hogy feltérképezzük, mi jellemzi a *tet* és a vele „átellenben álló” lírai *émt*. Kíváncsiak vagyunk, vajon leírhatók-e egymástól függetlenül, vagy helytállóan bizonyul *én* és *te* elválaszthatatlanságának buberi párhuzama, mert az *émt* és a *tet* meghatározza és egybefogja a köztük levő viszonyt.

Árbor adentro – A te jellemzői és funkciói

A fejezet kezdő költeménye az *Árbor adentro* (PAZ 2004, 775, „Belső fa”, a továbbiakban: AA) címet viseli, monostrofikus és tizenhárom, változó szótagszámú sorból áll. Hangsúlyos helyéhez méltóan esszenciálisan tömöríti magában a kötet némely alapvető témáját és gondolatát. „Homlokomban fa növekedett. / Befelé növekedett. / Gyökerei vénák, / az ágai idegek, / gondolatok adják zavaros lombját.” („Creció en mi frente un árbol. / Creció hacia dentro. / Sus raíces son venas, / nervios sus ramas. / sus confusos follajes pensamientos.” – PAZ 2004, 775.) A *fa* szimbolikus alakja összeszővődik az *én*ként megszólaló szubjektum testével. A homlokában növekvő növény valamennyi része a saját alkotóelemeinek felel meg, a „vénáktól”, a fizikai szinttől kezdve a „gondolatokig”, a szubtilis szintig.

A „fa” bemutatását a *te* megjelenése követi: „Pillantásaid lángra lobbantják / és árnyék-gyümölcssei / most vér-narancsok, / fénylő gránátalmák. / Hajnalodik / a test éjszakájában.” („Tus miradas lo encienden / y sus frutos de sombra / son naranjas de sangre, / son granadas de lumbre. / Amanece / en la noche del cuerpo.” – PAZ 2004, 775.) A *te* a látás útján észleli az *én*t, tekintete önmagában elégséges ahhoz, hogy az *én*ben kétirányú változás következzen be: egyfelől elkezdnek átalakulni a benne növekvő fa termései. Elhagyják az árnyékos minőségüket, kilépnek a sötétből, a nem láthatóság tartományából. A gyümölcsök a *te* figyelő tekintete fényében „vér-narancsokká”, majd „fénylő gránátalmákká” változnak. Tartalmazzák az emberi test alapvető alkotórészét, a vért, míg a narancs⁸ és a gránátalma⁹ képén keresztül a teljességet, a termékenységet asszociálják. Végül a fény motívumában állapodik meg a háromelemű képsor. A fény maga az a fizikai jelenség, amely a látáson keresztül történő észlelést lehetővé teszi. A fa gyümölcssei tehát láthatatlan helyzetükből a teljes láthatóság állapotáig jutottak el. A test belső sötétségében „hajnalodik”: az *én* saját terében, a *te* tekintete hatására, fény születik.

„S ott bent, homlokomban, / a fa beszél. / Jöjj közelebb, hallod?” („Allá adentro, en mi frente, / el árbol habla. / Acércate, ¿lo oyes?” – PAZ 2004, 775.) Említettük, hogy a *te* tekintete kettős átalakulást eredményez az *én* belső világában. A záró sorok azt tudatják, hogy a belső fa „beszél”, kommunikál. Ez azt is jelenti, hogy bárki számára hallhatóvá, tehát észlelhetővé vált ez az élőlény, mely az *én* belső valóságát szimbolizálja: a gondolatait, képzeletét, álmait. Majd az *én* közeledésre hívja fel *te*t. Egyúttal kifejezi az arra vonatkozó igényét, hogy a *te* hall-

⁸ A termékenység és tökéletesség szimbóluma lehet. Valamint a spanyol ajkú kultúrákban használt „la media naranja”, vagyis a „tökéletes társ”, a „másik fél” kifejezésre is asszociálni enged.

⁹ Számos kultúrában és hagyományban van szimbolikus jelentése ennek a mediterrán, piros és sokmagvú gyümölcsnek. Leggyakrabban a termékenységet, szerelmet, az életet szimbolizálja. A keresztény kultúrtörténetben az irgalom, a belső értékek, valamint a bőség, a bőkezűség képi megjelenítésére szolgál. (Lásd PÁL–ÚJVÁRI 2001, 351.)

ja őt. Hogy ez megtörténik-e, a kérdés nyitva marad, a válaszadás az olvasó hatáskörébe utalódik.¹⁰

A soron következő, *Primero de enero* (PAZ 2004, 775–777, Január elseje, a továbbiakban: PE) című versben a *te* olyan *másikként* körvonalazódik az *émmel* szemben, aki bizonyos mértékig képes függetleníteni magát a történelmi idő működésétől. „Még álomban / feküdtél mellettem. / A nap már eltervezett, / de még nem fogadtad el / mai tervezettséged. / Tán az enyémet sem. / Elmúlt napban időztél még.” („Tú estabas a mi lado, / aún dormida. / El día te había inventado / pero tú no aceptabas todavía / tu invención en este día. / Quizá tampoco la mía. / Tú estabas en otro día.” – PAZ 2004, 776.) Az *én* róla alkotott képe szerint, amikor a *te* nincs ébren, nincs tudatosan jelen, képes kivonni magát az idő hatása alól. Mintha szorosabban mutatna ekkor az örök Te felé, akit nem korlátoz az „Az-világ” működése. Míg ébrenlétekor már ő is a kronologikusan működő valósággal együttműködve létezik tovább: „Amikor majd szemed kinyílik / ismét együtt járunk / az órák és elgondolásaik közt, / s a jelenségek közt időzve, / az időről és ragozásairól hitet teszünk.” („Cuando abras los ojos / caminaremos, de nuevo, / entre las horas y sus invenciones / y al demorarnos en las apariencias / daremos fe del tiempo y sus conjugaciones.” – PAZ 2004, 777.) A felébredt *te* az örök Te realizálódása, hús-vér lény, aki ugyanakkor nem veszíti el azt a szerepét, hogy az örök Te-hez vezető kapuként szolgáljon.

Az újév bekövetkezte előtt, „[t]egnap így szóltál: / holnap / jeleket kell majd írni, / megrajzolni a tájat, bonyodalmat szőni / a papír és a nap / oldalpárjára. / Holnap ismét / el kell tervezni / a világ valóságát.” („Anoche me dijiste: / mañana / habrá que trazar unos signos, / dibujar un paisaje, tejer una trama / sobre la doble página / del papel y del día. / Mañana habrá que inventar, / de nuevo, / la realidad de este mundo.” – PAZ 2004, 776–777.) A lineárisan haladó idő hiátusához, az évfordulóhoz közel a *te* az, aki a valóság működésének ismeretét birtokolja, és az *én* számára megfogalmazza, azaz hozzáférhetővé teszi. A képben láthatóvá válik, hogy a világ természete narratív, jelekben leképezhető, ugyanakkor szorosan összefügg a történelmi idővel. Tehát az idő a világ jelbéli-formai létezésének a feltétele. A női *másiknak* tudása van arra vonatkozólag, hogy ez a létezés teremtő cselekedetből születik, nem önmagától jön létre. A költe-

¹⁰ Ebben az olvasatban a *fának* maga a vers válik megfeleltethetővé. Ahogy sorról sorra kibomlik a szöveg, úgy válnak láthatóvá a „fa” részei. Az olvasó mint lehetséges *te* figyelme által beérnek a szavak gyümölcsei, amelyek a benne létrehozott hatást, értelmet szimbolizálhatják. A szöveg életre kel, ez az *én* testének éjszakájában születő hajnali fény. Ugyanakkor a végső kérdés tömör feszültséget hagy az olvasás befejeztével a befogadóban. Bár a viszony létrejött, a kérdés arra utal, hogy még nagyobb közelség is elérhető, s hogy a valódi „párbeszéd” csak most kezdődik. *Én* és *te* közti viszony végtelensége érzékelhető abban, ahogy a beteljesülés egyben maga a kezdet.

mény azt sugallja, hogy a lírai szubjektumok rendelkezhetnek e valóságalkító képességgel. Ugyanakkor e fölött a teremtő erő fölött az idő is rendelkezik, s úgy tűnik, a személyek, bár egy ideig feltartóztatják, ébrenlétükkel szükségszerűen igazolniuk kell majd az általa (is) létrehozott valóságelemeket, látszatokat.

A PE esetében azt tapasztaljuk, hogy a *te* teljes testi voltában megjelenik, még-hozzá fekvő helyzetben. Hasonlóképpen történik ez az *Antes del comienzo*, a *Regreso* és a *Noche, día, noche* című versek esetében is, illetve ez részben a *La guerra de la dráida o Vuelve a ser eucalipto*, illetve a *Como quien oye llover* című költeményekre is igaz. A versek tárgyalása során a továbbiakban a *te* fizikai megjelenésének ezt a szempontját követjük, és nem a fejezetbeli sorrendjüket, minthogy ez a formai hasonlóság más szempont szerint is egymáshoz közelálló verseket kapcsol össze, amelyeket célszerű lehet egymás után a vizsgálatba vonni. Amely versek esetében e szempont nem mérvadó, ott a kötetbeli megjelenésük sorrendjében tárgyaljuk őket.

A lélegzete által metonimikusan megjelenő, és következképp valószínűleg alvó nő a fejezet harmadik, *Antes del comienzo* (PAZ 2004, 777–778, „A kezdet előtt”, a továbbiakban: AC) című költeményében ismét a hagyományosan vett idő elől segít az *émnek* „megszökni”: „Másik nap kezdődik. / [...] Az órák már élezik pengéiket. / Ám te mellettem, szuszogva; / meghitt vagy, és távoli, / áramló és mozdulatlan.” („Otro día comienza. / [...] Ya las horas afilan sus navajas. / Pero a mi lado tú respiras; / entrañable y remota / fluyes y no te mueves.” – PAZ 2004, 777.) Alvó állapotában a *te* szemlélése összetett érzéseket vált ki az *émből*, amelyeket dichotómiákban ragadhatunk meg: ismerős–ismeretlen, közeli–távoli, áramlásban lévő–mozdulatlan, dinamikus–nyugodt. Így az *én* mintha csupán *Az*-ként volna képes hozzá viszonyulni, bár felvillan annak a lehetősége is, hogy az *Az*-ból („tulajdonságok summája, alakkal rendelkező mennyiség” – BUBER 1994, 22) *Té* legyen („egyetlen és tulajdonságok nélküli [...] csak jelenvaló, nem tapasztalható, csak megérinthető” – BUBER 1994, 22). A költemény így folytatódik: „A gondolatnak elérhetetlen, / érintlek szememmel, / látlak kezemmel. / Az álmok elválasztanak, / össze a vér köt minket”. („Inaccesible si te pienso, / con los ojos te palpo, / te miro con las manos. / Los sueños nos separan / y la sangre nos junta” – PAZ 2004, 777.) A kapcsolatfelvételben ő az aktív fél, s e törekvésében az érzékszervek és a „vér” (fizikai csatornák) bizonyulnak hatékonyak, míg a gondolati vagy képzeleti tevékenység (az elme csatornáit) nem képesek áthidalni a köztük levő távolságot. Vagyis a viszony megszületéséhez az *én* teljes bevonódottsága szükséges. A létrejött kapcsolat igazolja az erőfeszítését, mert a *te* „bőröd melege”-ben a világ egyetlen bizonyosságával találkozik, és „szuszogás”-ában valamely esszenciális tudáshoz szerez hozzáférést. „[T]étova még az idő: / bőröd melege csupán / az egyedüli valóság. / Szuszogásodban hallom / a lét árapályát, / a Kezdet elfeledett szótagját.” („el tiempo duda: / sólo es cierto / el calor de tu piel. / En tu respiración escucho / la marea del ser, / la sílaba olvidada del Comienzo.” – PAZ 2004, 778.) A *másik*-kal létrehozott elemi, fizikai kontaktuson keresztül az *én* a fenyegető időtől eltávolodva, s a *másikon* keresztül a létezés alapvető működésének megismeréséhez jut közel. (Ugyanakkor ennek mibenléte az olvasó számára kimondatlan marad.)

A *te* inaktív jelenléte és horizontális testhelyzete megismétlődik a *Regreso* (PAZ 2004, 783–784, Visszatérés, a továbbiakban: R) című szövegben. A „dűnék országa”-ként elnyúló másikat („país de dunas” – PAZ 2004, 783) az *én* tekintetével, majd tenyerével érinti, a köztük levő kapcsolatban ő jelenik meg aktív félként. A nő fizikai dimenziója kitágul, és a világ földrajzának méreteit ölti magára. A második strófában ismét az *én* jelenik meg aktív szubjektumként, aki szinesztetikus módon kerül kapcsolatba a környező világgal, annak alkotóelemeivel. „Ködöt ettem szememmel, / az idő vizét ittam, éjszakát ittam. / Majd egy zene testét érintettem, / mit ujjbegyeimmel hallottam.” („Comí tinieblas con los ojos, / bebí el agua del tiempo, bebí noche. / Palpé entonces el cuerpo de una música / oída con las yemas de mis dedos.” – PAZ 2004, 783.) Az *én* több csatornán keresztül (evés-ivás, érintés, hallás), *teljes lényével* interiorizálja az őt körülvevő, különböző fizikai dimenzióhoz tartozó jelenségeket (nedvesség/homályos tér/köd, idő/éjszaka, hang/zene). Ezt követően *én és te* párhuzamosan, együtt mozdulnak, megszületik köztük a valódi találkozás, az *Én-Te* viszony.

Majd a *tere* tevődik át a fókusz: „Végül kinyitottad szemed. / Szemem által látva láttad magad / és látásom szerint láttad magad: / mint gyümölcs a fűre, / mint kő a tóba, / zuhantál önmagadba.” („Abriste al fin los ojos. / Te mirabas mirada por mis ojos / y desde mi mirada te mirabas: / como el fruto en la yerba, / como la piedra en el estanque, / caías en ti misma.” – PAZ 2004, 783.) Kinyíló tekintete azt implikálja, hogy észleli, ahogy nézi őt az *én*. Ennek hatására „önmagába zuhan”, a saját belső világába tér vissza, saját *én*-határai közé kerül. Eloldódik az *Én-Te* kapcsolat. Az *én* belső világából válasz érkezik, s a halál álarcát ölti magára: „Bensőmből ár emelkedett / és érinthetetlen ököllet ütötte / szemhéjad kapuját: / a halálom volt [...]. / Tekintetedbe temetkeztem.” („Dentro de mí subía una marea / y con puño impalpable golpeaba / la puerta de tus párpados: / mi muerte [...] / Me enterré en tu mirada.” – PAZ 2004, 784.) A *te* önmagába fordulása az *én* halálát mint valamely egzisztenciális alkotórészét kioldja és láthatóvá teszi. Ugyanakkor ez a szubjektumszerű halál elfoglalja az *én* helyét, aki az önmagába záródó *tevel* úgy érzi, eltemette önmagát.

E paradoxont fogalmazza meg a lírai *én* az utolsó strófában. A testek és a testen keresztüli találkozás magában rejtő az idő végességét is, az elmúlást, amely vonatkozhat a különálló *én és te* személyiségszintű megszűnésére is. Ám a testek útján létrejövő együttlét egyszerre mind a végtelenhez, az „örök újrakezdéshez” („al perpetuo recomienzo” – PAZ 2004, 784) is kulcsot ad. Éppúgy, mint a buberi egyes *Te*, akin keresztül meg is valósul a velünk született, örök *Te*, ám mégsem teljesülhet be véglegesen.

A női *másik* teste ismét horizontális helyzetben és a világ geográfiájához hasonlatosan válik láthatóvá a *Noche, día, noche* (PAZ 2004, 788–791, Éjjel, nappal, éjjel, a továbbiakban: NDN) című versben. Kerthez és folyóhoz hasonlítja őt az *én*, „fény”, „hajnalodás”, „éjjel alvó tűz” egészítik ki metaforikusan a *te* képét („chorro de luz”, „amanece”, „fuego dormido en la noche” – PAZ 2004, 788–789). Teste lomha vízszerűsége „nevetés”-t és „nyugalmat” áraszt („agua

que ríe”, „quietud” – PAZ 2004, 789). Valamely apró állatot („háromszögletű rovar”, „insecto triangular” – PAZ 2004, 790) felemelve tenyerébe, ismét a *te* emberinél nagyobb méretei mutatkoznak meg. Ezt megerősíti mondata, amelyben a kis lényt Titaniához tartozónak véli, a görög mondákból származó óriástermetű nő „*élő ékszerének*” nevezi („*una joya viva*” – PAZ 2004, 790). Majd az *én* számára ismét női alakjában jelenik meg, ahogy belép az *én* szobájába, és ágyába fekszik. „[B]elépsz, éjszaka hölgye. / Alig hullámozás, / illat is alig, fehéren, / ágyamban elnyújtózol. / Nőként egészen.” („*entras, dama de noche. / Apenas oleaje, / aroma apenas, blanca, / te tiendes en mi cama. / Vuelves a ser mujer.*” – PAZ 2004, 790).

Végül, az utolsó strófában visszatér a valós fizikai jellemzőkön túlmutató dimenzió, amelyet a nő birtokol vagy tesz elérhetővé: „Szemhéjad alatt / érintetetlen nép lakozik: / sóvár forogatók, / érintés gyermekei, testet öltenek, / s vért isznak, a vágy / változó formái, / mégis mindig azonosak: / egymást követő arcai / az életnek, mi halál, / és a halálnak, mi élet.” („*Duerme bajo tus párpados / un impalpable pueblo: / ávidos torbellinos, / hijos del tacto, encarnan, / beben sangre, son formas / cambiantes del deseo / y son siempre la misma: / los rostros sucesivos / de la vida que es muerte, / de la muerte que es vida.*” – PAZ 2004, 791.) Az ő lezárt szemhéjával együtt alszanak azok a formák, alakzatok is, amelyeket a vágy hív életre, és amelyek a kapcsolat képét rajzolják meg és át. Ám az idézett rész azt sugallja, hogy ehhez a *te* ébrenléte, figyelme is szükséges, különben, míg ő alszik, ezek a *testi kapcsolati formák* is szunnyadnak. Érdekes azt is kiemelni, hogy az ő ébrenléte, jelenléte a felelős ezek megelevenedéséért, avagy nyugalmi állapotáért. Ebben a költeményben ugyanúgy megjelenik a lírai *én*, mint a fejezet többi darabjában, de figyelmének fókusza túlnyomórészt az őt körülvevő világ, illetve a *te* bemutatására esik, s mindvégig a *te* belső szemszögét követi a költemény.

A fejezet többi szövegtől sok vonásában eltér a *La guerra de la driada o Vuelve a ser eucalipto* (PAZ 2004, 780–782 – A driád háborúja avagy Válj eukalípuszá, a továbbiakban: GD). A szerelmi együttlét humorosan egy mitikus allegória formáját ölti magára, ám amelyben elvont eszméket megtestesítő személyek helyett egy óriás kutya és egy vadmacska küzdenek-ölelkeznek egymással. A „háborúban” könnyen azonosítható az óriás kutyával a férfiminőség, valamint felismerhető benne a lírai *én* pozíciója, míg a vadmacska alakjából egy (ismét) kozmikus dimenziókat mutató női *másik* körvonalazódik, aki fontos alakváltásokon megy keresztül, majd egy teremtő erejű üzenet közvetítőjeként az *ért* is jelentős metamorfózishoz segíti hozzá.

A költemény első felét kitevő háborús megmozdulások folyamán a nő kezdetben „vadmacska” („gato montés” – PAZ 2004, 780) formában érzékelhető. A harcok kellős közepén egy ponton eltűnik, amiről így számol be az *én*: „amint megláttál, eltűntél egy villanással / s én futottam a szertefoszlott fény után” („*al verme desapareciste en un destello, / corrí tras esa claridad desvanecida*” – PAZ 2004, 781). Újbóli megjelenése szintén fénnel jár együtt, „hirtelen, *tündö-*

kölve jelentél meg ismét / jobb kezeden apró *napot*, s balodban / gránát farkú *üstökös* tartva” („reapareciste en un *resplandor* súbito, / llevabas en la mano derecha un *sol* diminuto, / en la izquierda un *cometa* de cauda granate” – PAZ 2004, 782, kiemelések tőlem – T. A. R.). Ezt követően megjelenésével olyan hatást gyakorol az *énre*, ahol a fény–sötétség/bezártág dichotómia ismét hangsúlyt kap: „[A] kettős *lángmadár* / fülembé fészkel / [...] az elme *kalitkájában*, a *világítótorony* / szólóját énekelte az óceáni *éjben*” („el doble pájaro de lumbré / anidó en mis oídos, / [...] cantó en la jaula del cerebro / el solo del faro en la noche oceánica” – PAZ 2004, 782, kiemelések tőlem – T. A. R.). A *te* maga is a fényhez hasonlatossá válik: „Egy folyékony fényoszlop voltál” („eras una columna de luz líquida” – PAZ 2004, 782). Felszólítja az *émt*, hogy „*vájl eukaliptusszá!*” („*Vuelve a ser eucalipto*” – PAZ 2004, 782), s az *én* metonimikusan felvillanó lombkoronája arról tanúskodik, hogy a *te* szavai *mágikus erővel bírnak, képesek életre kelteni*, teremteni.

Ezzel ellentétesen feltűnő, hogy elhallgat az *én*: „hallgattam, és a szél szólt / zúgtak falevél-szavak” („yo callaba y el viento hablaba, / murmullo de palabras que eran hojas” – PAZ 2004, 782). A fává válás képében az *én* összekapcsolódik a széllel, sőt, valamilyen belső azonosságuk mutatkozik abban, hogy a szél az ő testén keresztül szól. Ez a szél formájában megjelenő *te* a fa lábainál is megtalálható, mint „nevető forrás” („la fuente que reía” – PAZ 2004, 782). Folyékony testén keresztül pedig ismét szél szerű minősége köszön vissza: „te voltál, a visszatérő szellő volt az” („eras tú, era la brisa que volvía” – PAZ 2004, 782). A szél vagy szellő szimbolikája mindenképpen valami finom fizikai jelenlétet sugall, és egyéb asszociációk mellett az isteni dimenziót is felidézheti.

A szél leggyakrabban az életenergiát, a változékonyságot, a mulandóságot szimbolizálja [...] szimbolikája a Bibliában többrétű. A héber *ruáb* (‘szél’) szót „szellem”-ként, „lélek”-ként értelmezik. A *ruáb* a világ isteni princípiuma, amely az örökké létező világok felett lebeg. A szél, a fuvallat a mulandóságra, az ember Isten melletti eltörpülésére is utal. [...] Az Újtestamentumban a szél a Szentlélek jelképe, de pusztító erőt is képviselhet (Jel 7,1–3). (PAL–ÚJVÁRI 2001, 440–441.)

Az erőteljes zeneiségű *Como quien oye llover* (PAZ 2004, 787–788, Mint aki hulló esőt hall, a továbbiakban: CQ) című vers teljes egészében egy, a *te*hez intézett hosszú kérés, könyörgés, egyfajta profán ima. A nőnek a szerelmi együttlétre utaló fekvő vagy passzív, alvó helyzete háttérbe szorul. A vele való kontaktus lehetőségei közül a *hallás* (szóbeliség-zeneiség) csatornája élvez elsőbbséget. A tematikájában és ritmikájában is az esőt megidéző szövegben természeti jelenségekből épül fel metaforikusan a *te*: „te vagy és *pára*-termeted / te és *éjszaka*-arcod / te és hajad, lassú *villám* / átjössz az utcán, homlokomon behatolsz / *víz*léptek a szemhéjamon” („eres tú y tu talle de *vaho*, / tú y tu cara de *noche*, / tú y tu pelo, lento *relámpago*, / cruzas la calle y entras en mi frente, / pasos de *agua* sobre mis párpados” – PAZ 2004, 787, kiemelések tőlem – T. A. R.), majd később: „*víz*ujjaid

homlokom nedvesítik / *tú*zujjaid szememet perzselik / *levegő*ujjaid az idő szemhéját nyitják” („tus dedos de agua mojan mi frente, / tus dedos de llama queman mis ojos, / tus dedos de aire abren los párpados del tiempo” – PAZ 2004, 788). Vízszerűsége („pára-termeted”) és sötétséggel való kapcsolata a megfoghatatlanságáról tanúskodnak, egyben azt a közeget idézhetik fel, amelyet magzatkorából ismerhet az *én* – s amely Buber szerint is az *Én*-*Te* viszony első megtapasztalásának tekinthető (BUBER 1994, 31–32).

Megfigyelhető ebben a részletben az is, hogy a találkozás a *te* közeledése révén valósul meg. Ez összhangot mutat azzal, Buber gondolatait követve, hogy az *Én* a *Te*-vel találkozást választhatja szándékosan, akarattal, azonban a *Te* az, aki megmutatkozik, „előmbe lép”. A találkozás létrejöttének tehát két mozgatóereje van, az akarat és a kegyelem (az *Én* felől szemlélve, BUBER 1994, 91). A jelen versben mintha éppen ez mutatkozna meg. Az *én* vágyja és hívja a *te*, aki a saját törvényei szerint működik és mozog, akár a természet elemei (nem lehet befolyásolni), és az érzékelés, illetve tudatosság kapuin (szem, homlok) keresztül lépi át az *én* határait, és valósítja meg (akár valami kegyelem, mely magától érkezik) a találkozást. A találkozás létrejöttéhez valami egészen erőteljes elemi jelenség is szükséges: egy villámlást követően valósul meg. Ugyanakkor a *te* többféle elemen keresztül történő közeledése („víz”, „tűz”, „levegő”) a *lényében rejlő teljességre* enged asszociálni.

A költemény az *én kommunikációs aktus*aként értelmeződik, aki amellet, hogy beszámol a *te* közeledéséről, hangot ad annak a vágyának is, hogy miként vegyen részt a találkozásban, *miként hallgassa* őt a másik. „Ugy hallgass, mintha hulló esőt hallanál / sem révedve, sem odafigyelve / [...] anélkül, hogy hallanál, hallva, amit mondok / befelé nyíló tekintettel / alvás közben, őt éber érzékeddel” („óyeme como quien oye llover, / ni atenta, ni distraída / [...] sin oírme, oyendo lo que digo / con los ojos abiertos hacia adentro, / dormida con los cinco sentidos despiertos” – PAZ 2004, 787). A kommunikáció befogadásához ideális állapot ellentmondásoktól terhes. Egyfajta meditációjellegű, vagyis nyugodt, erőfeszítés-mentes, kívülről látszólag teljesen passzív, szinte alvó, belül azonban nagyon is éber, élénk, figyelő jelenlét. Ez kívánatos ahhoz, hogy a *te* meghallja azt, amit valójában maga az *én* sem képes szavakban megformálni – mégis közvetíteni szeretne a *másik* felé. Összegzésképpen elmondhatjuk, hogy a *te* megszólítása adja a vers vezérfonalát, ez segít kibontani az *én* kommunikációját. A költemény zárósorában a költői *én* lapja fölé hajló *te* alakjában az olvasó magára és saját olvasói aktusának jelenére ismerhet (vö. AA).

A fejezet egyetlen darabja, amelyben nem jön létre sem viszony, sem kapcsolat *én* és *te* között, a *Canción desentonada* (PAZ 2004, 778–779, Hamis dal, a továbbiakban: CD). Címe is sugallja, hogy ez a megnyilatkozás elhangolódott, hamisra sikeredett, és valóban: az *én* mind a hat strófa folyamán rendre kudarcot vall az ön-, és a másik megtalálására tett kísérletében. Az idő kerül figyelme középpontjába, és bár képes reflektálni a saját tevékenységére, mégsem érzi önazonosnak magát: „látom kezem [...] / látom a papírra vetülő árnyam, látom, /

ahogy az óra üres közepébe hullok, / – mégsem talállak, / magamat mégsem látom.” („Veo a mi mano [...] / veo a mi sombra en la página, veo / mi caída en el centro vacío de esta hora / – pero no te encuentro, / pero no me veo.” – PAZ 2004, 778–779). Az idő szubjektumszerű vonásokat ölt fel. Tevékenysége fenyegetően hat az *énre*, harcias manővereivel még sebet is ejt rajta: „az idő újból feltör [...] / homlokomon megsebez, szemhéjamat karcolja, / mégsem talállak, / magamat mégsem látom.” („el tiempo rebrota [...] / me hiera en la frente, me rasga los párpados / – pero no te encuentro, / pero no me veo.” – PAZ 2004, 779.) Ugyanazokat a kapukat érinti az *énen*, mint az előbb vizsgált CQ versben a *te*, ám ez itt fájdalmas tapasztalatot szül, nem hoz kiteljesedést. Az *én* a testi tapasztalatai ellenére is úgy érzi, nem képes látni, érzékelni önmagát.

Az idő jelenléte erőteljesebbnek bizonyul az *én* vagy a *te* valóságánál. Egy pillanatra felsejlik találkozásuk lehetősége, ám rögtön meg is hiúsul: „kezem érint, és szertefoszlasz, / szemedben nézem magam, és szertefoszlok” („te tocan mis manos y te desvaneces, / me miro en tus ojos y me desvanezco” – PAZ 2004, 779). Paradoxnak tűnik, hogy az *én* egyfelől arról tesz tanúbizonyságot, hogy ő és *te* léteznek, ám éppen önmaguk keresése látszik őt eltávolítani attól, hogy akár önmagával, akár a másikkal találkozhatna. Bubert idézve azonban ismét arra a következtetésre juthatunk, hogy a valódi találkozás egyfajta, a szubjektumok hatalmán kívül álló kegyelmi dolog, amelynek létrejöttére még az sem biztosíték, ha mindent megtesznek érte. Így ez az elhangolódott költemény maga is hozzájárul ahhoz, hogy az *Árbor adentro* lírai *énje* és a számára *teként* fellépő szubjektum lehetséges találkozásait a buberi megközelítés szerint értelmezzük.

A fejezet hetedik költeménye, a *Pilares* (PAZ 2004, 784–787, Pillérek, a továbbiakban: PS) kiindulási helyzetében már fennáll *én* és *te* viszonya: „A tér közepén / összefonódva, már egy / lélegző fa vagyunk.” („En mitad del espacio / ya somos, enlazados, / un árbol que respira.” – PAZ 2004, 785.) Ezt követően elkülönülten jelenik meg a *te*, aki a környező tér elemeiből kölcsönzi attribútumát: „Homlokod olyan terasz, / amely a holdat kedveli.” („Tu frente es la terraza, / que prefiera la luna.” – PAZ 2004, 785.) *Te* és *én* külön szubjektumokként egy röpke pillanatig érzékelhetők csak, hogy ezt követően ismét feloldódnak egymásban: „Elveszek szemedben, / és elveszvéen látlak / elveszni szememben. / Elégtek neveink, / itt hagyott a testünk.” („Yo me pierdo en tus ojos / y al perderme te miro / en mis ojos perdida. / Se quemaron los nombres, / nuestros cuerpos se han ido.” – PAZ 2004, 785–786.) A személyiségek különállásának legfontosabb jegyei (név, test) elenyésznek, összefonódottságuk tapasztalatáról így számol be az *én*: „behunytt szemmel, / tapintással és nyelvemmel, / testeden át betűzöm / a világ szövegét. / Neveken túli tudás: / zamata e földnek.” („con los ojos cerrados, / con mi tacto y mi lengua, / delecto en tu cuerpo / la escritura del mundo. / Un saber ya sin nombres: / el sabor de esta tierra.” – PAZ 2004, 786.) A *te* testén keresztül olvasható számára a világ, megízlelhető a föld – vagyis a *te* testi, perszonális dimenziója egyben a mindenség testét is megismerhető és megtapasztalható közelségbe hozza.

A *Carta de creencia* (PAZ 2004, 791–800, Hitlevél, a továbbiakban: CC) a zenei kantáta műfajában íródott, több mint 250 soros költemény három szakaszból és egy kódából épül fel. Az egyes szakaszok különböző hosszúságú strófákra tagolódnak. Az *én* az írás jelen idejű aktusára reflektálva jelenik meg. A vers ismét *kommunikációs aktus*, ahol önmagával és a *tevel* „beszélget”: „Én írok: / önmagammal beszélek / – veled beszélek.” („Yo escribo: / hablo conmigo / – hablo contigo.” – PAZ 2004, 792.) Majd egy arra vonatkozó igényt fogalmaz meg, hogy milyen minősége legyen az általa használt szavaknak: „látható és érinthető szavak / legyen súlyuk, ízük, illatuk / akár a dolgoknak.” („palabras visibles y palpables, / con peso, sabor y olor / como las cosas.” – PAZ 2004, 792.) Ám a metaforákként szolgáló valóságdarabok, természeti elemek, jelenségek „elmenekülnek”, más formákat és neveket keresnek. „Míg kimondom / a dolgok, észrevétlen / eloldódnak önmaguktól / és elmenekülnek más formák, / más nevek felé.” („Mientras lo digo / las cosas, imperceptiblemente, / se desprenden de sí mismas / y se fugan hacia otras formas, / hacia otros nombres.” – PAZ 2004, 792.) A nyelv, a szavak nem engedelmessé válnak az *én* akaratának. Önállóan, saját valóságuk szerint működnek, s talán éppen autonómiájuk okán, egyszerre képesek *hidként szolgálni* a másikhoz, a *tehez*, s egyszerre lehetetlenné is teszik a kommunikációt, mivel a „szavak hidak. / De csapdák, kalitkák, kutak is.” („Las palabras son puentes. / También son trampas, jaulas, pozos.” – PAZ 2004, 792.)

A kommunikációban *megszólított te* egyszerre képes is jelölni a *másik* valóságát, és nem is. „A nő, aki vagy / az a nő, akihez beszélek: / ezek a szavak a te tükörképed, / te magad vagy és a neved visszhangja.” („La mujer que eres / es la mujer a la que hablo: / estas palabras son tu espejo, / eres tú misma y el eco de tu nombre.” – PAZ 2004, 793.) Egyidejűleg az *én* a beszéd során „levegővé és szavakká” válik, „egy látomás [lesz], ami e betűkből születik”. („aire y palabras”, „un fantasma que nace de estas letras” – PAZ 2004, 793.) A *te* kezdetben nem kapcsolódik formához (második strófa, PAZ 2004, 792), majd nőként jelenik meg („Te vagy ez a szó / ez a szó / önmagadtól önmagadhoz visz”, „Esa palabra eres tú, / esa palabra / te lleva de ti misma a ti misma.”). A spanyol névmás nőnemű, egyértelműen érzékelhető a *teként* megszólított női léte (PAZ 2004, 792–793). Azt követően, hogy a szavak képtelennek bizonyultak arra, hogy a maguk teljességében ragadják vagy mutassák meg a valóságot, amint azt az előbb láttuk, teremtoerejük megmutatkozik egy emlék/látomás felidézésében (negyedik-ötödik strófa). A marokkói Meknesz városával valós fizikai tér lép a költeménybe, s e térhez a megszólított *másik*, a nőiségen túl, más fizikai tulajdonságokhoz kötődik: életkora és testhelyzete is van. „Délután három van, / kilencéves vagy, és elszundítottál / a szőke mimóza friss karjai közt.” („Son las tres de la tarde / tienes nueve años y te has adormecido / entre los brazos frescos de la rubia mimosa.” – PAZ 2004, 793, negyedik versszak, a spanyol eredetiben megmarad a nőnem használata.)

Ellenben az ötödik versszak felülírja az előbbi vízió egyes szám második személyét: „Se nem alszol, se nem vagy ébren: / lebegsz egy órák nélküli időben. /

Enyhe szél idéz / messzi forrásokat, mentaországokat. / Engedd, hogy e szavak téged / önmagad felé sodorjanak.” („Tú no estás dormida ni despierta: / tú flotas en un tiempo sin horas. / Un soplo apenas suscita / remotos países de menta y manantiales. / Déjate llevar por estas palabras / hacia ti misma.” – PAZ 2004, 794.) Itt a *te* megszabadul a fizikai realitás korlátaitól, valamiféle univerzálisabb síkra helyeződik. Olyan állapotban érzékeljük, amely ismerős korábban vizsgált költeményekből (vö. PE, AC, CQ, CC). Ez egyfelől az idővel való szabad viszonyában jelentkezik, másfelől abban a különös jelenlétben, amely kívül esik a hagyományosan vett ébrenlét–alvás dichotómián. Továbbá az is ismerősen cseng, ahogy az *én* megfogalmazza az arra vonatkozó kérését, hogy a *te* miként és mire használja szavait. A hipnotikus erejű sorokban nem kisebb lehetőséget kínál, mint az *önazonosság*hoz *közeledést*.

A második és a harmadik szakasz a költői *én*nek legfőképpen a szerelem-szeretet témájával kapcsolatos gondolatait verseli meg. Végül az *én* a szakasz utolsó versszakában megismétli az írás jelen idejének rögzítését „Írok: / beszélek veled: / beszélek magammal.” („Yo escribo: / hablo contigo: / hablo conmigo.” – PAZ 2004, 799.) Az ismétlés által hangsúlyozza, hogy a költemény mint *kommunikációs aktus*, maga az a csatorna, amely lehetővé teszi a kapcsolat létrejöttét. Végül a bibliai Édenkertre utalva, az *én* és *te* alkotta *ml*ben felsejlik a keresztény hagyomány szerinti első emberpár. A *ml* az Éden hiánya kapcsolja egymáshoz, annak elvesztése miatt „kényszerülnek” párban élni és tanulni a szeretetet mint egyedüli formát, amelyben érdemes a világon járni:

A pár azért pár,
mert nincs Édene.
Mi vagyunk, akik a Kertből kiűzettek,
arra ítéltünk, hogy eltervezzük
[...] Arra ítéltünk,
hogy elhagyjuk a Kertet:
előttünk fekszik
az egész világ.

Kóda

Szeretni, talán megtanulni,
hogyan kell járni e világon.
Megtanulni, miként maradjunk nyugton,
miként hárs és tölgy a regében.
Megtanulni látni.
Tekinteted magvető.
Fát ültetett.
S én szólok,
mert lombomat ringatod.

La pareja
Es pareja porque no tiene Edén.
Somos los expulsados del Jardín,
Estamos condenados a inventarlo
[...] Estamos condenados
a dejar el Jardín:
delante de nosotros
está el mundo.

Coda

Tal vez amar es aprender
a caminar por este mundo.
Aprender a quedarnos quietos
como el tilo y la encina de la fábula.
Aprender a mirar.
Tú mirada es sembradora.
Plantó un árbol.
Yo hablo
porque tú meces los follajes.
(PAZ 2004, 799–800.)

A te alakzatai – az én víziója

Az *Árbor adentro* kötet utolsó fejezetének tíz verséből a szerelemmel szeretett *másik*nak olyan alakja bontakozik ki, amelyben egyértelműen visszatérő vonásokat fedezhetünk fel. Lényét – fizikai mivoltában – leggyakrabban a *tekintete* révén, metonimikusan idézi fel a lírai *én*:

Amikor majd *sze*med *kinyílik*
ismét együtt járunk
az órák és elgondolásaik közt.

Cuando *abras los ojos*
caminaremos, de nuevo,
entre las horas y sus invenciones.
(PAZ 2004, 776–777, PE)

Szembéjad alatt
nap magva érik.

Bajo tus *párpados* madura
La semilla del sol.

(PAZ 2004, 778, AC)

Végül kinyitottad *szemed*.
Szemem által látva *láttad magad*
és látásom szerint *láttad magad*:
[...] zuhantál önmagadba.

Abriste al fin *los ojos*.
Te *mirabas mirada* por mis ojos
y desde *mi mirada te mirabas*:

[...] caías en ti misma.

(PAZ 2004, 783, R)

Szemhéjad alatt
érinthetetlen nép lakozik:
[...] a vágy / változó formái

Duerme bajo *tus párpados*
un impalpable pueblo:

[...] son formas
cambiantes del deseo

(PAZ 2004, 791, NDN, *valamennyi kiemelés tőlem – T. A. R.*)

A tekintet általában túlmutat azon, hogy a puszta fizikai megjelenítés részét képezze. Valójában ez az egyik fő *kapu*, amelyen keresztül az *én* érzékeli, hogy a *te* őhózzá viszonyítva miként, hol helyezkedik el: észleli-e az *ént*, vagy sem, megnyílt-e a találkozássra, vagy sem. Összességében az *Én-Te* viszony lehetőségének lesz a szimbóluma – legyen szó annak akár éltető, tápláló, akár valamely szubjektum halálát/feloldódását okozó jellegéről:

(Az *én*ben növekvő fa gyümölcsseit) *Pillantásaid* lángra
lobbantják

Tus miradas lo encienden
(PAZ 2004, 775, AA)

Bensőmből ár emelkedett
és érinthetetlen ökölrel ütötte
szembéjad kapuját:
a halálom volt [...] *Tekintetedbe* temetkeztem.

Dentro de mí subía una marea
y con puño impalpable golpeaba
la puerta de *tus párpados*:
mi muerte [...]
Me enterré en *tu mirada*.
(PAZ 2004, 783, R)

szemedben nézem magam, és szertefoszlok

me miro *en tus ojos* y me desvanezco
(PAZ 2004, 779, CD)

Az egyszerre ismerős és ismeretlen *másik* (vö. AC) ellenáll a lineáris, történeti időnek, vagy részben uralja. A vele létrejött kapcsolat elősegíti a másfajta, körkörös, *örök pillanat megtapasztalását* (PE, AC, R, CQ, NDN, CC). A *te* kapuként szolgálhat az öröklét megízleléséhez, mivel képes az *ént* saját körülhatároltságával szembeállítani (CD, GD, R) és abból kiléptetni (vö. „az Ént elnyeli a Te”, BUBER 1994, 101).

A szeretett *másik* az emberi testi síktól a világ földrajzán át a kozmikus, nem emberi jelenlétről árulkodó dimenzióig képes alakot öltetni. Testén keresztül – mely olykor maga a világ teste – *lehetővé válik a világ mélyebb értelmének megismerése*. A mindenség írása kibetűzhető, és íze érzékelhető alakjában (PS), lélegzetében hallhatóvá válik a „lét árapálya” (PAZ 2004, 778). Minőségében gyakran mutat belső azonosságot a *folyékonysággal* (AC, GD, R, CQ, NDN) és a *fénnyel* (ÁA, AC, GD, R, PS, CQ, NDN). Ezek több ponton közös képből jelennek meg a *fa* szimbólumával, az abban rejlő *émmel*. Bár előfordulnak más természeti elemeken keresztül zajló megjelenítések, kijelenthetjük, hogy az említettek domináns módon társulnak Octavio Paznál az *én és te* képzetéhez.

A költemények kommentárjaiban kiemeltük, hogy gyakori a *másik* vízszintes, horizontális helyzetben történő ábrázolása (PE, AC, R, NDN, GD, CQ). Ez egyfelől utal a szerelmi együttlétre az *émmel*, másfelől pedig elvezet ahhoz a releváns kérdéshez, mely tudattalanul is egyik vezérfonala volt vizsgálódásainknak: mely cselekvésekkel lehet az ábrázolt *tet* jellemezni? Fekvő testhelyzete együtt jár-e inaktivitással?

Horizontális helyzetében többször tájhoz hasonlónak válik, amely egyfelől értelmezhető passzív jelenlétként, ám tekinthető aktív cselekedetnek is: amennyiben ez szándékos megnyílás az *émre*, a vele létrejövő potenciális kapcsolatra. A *te* visszatérő cselekvései közé tartozik a csábítás és megnyílás mellett az alvás, a meditatív állapotú jelenlét, a látás vagy hallás csatornáján keresztül történő kommunikáció (nézés, hallgatás).

Feltűnő azonban, hogy a *te* részéről szinte sosem szükséges valamely exteriorizált cselekvés ahhoz, hogy közte és az *én* közt létrejöhessen találkozás. A buberi Én-Te viszonytal összhangot mutatva, az akkor valósulhat meg, ha az *én* magát

szándékosan, akarattal megnyitja, s ekkor képes a *te* feltárulkozni előtte: „A Te találkozik velem. De én lépek közvetlen kapcsolatba vele.” (BUBER 1994, 15). A „viszonyba állás”-hoz olykor a pillantás önmagában elegendő (ÁA, PE, CC, PS), illetve a szem csatornáján keresztül meg is szakadhat a találkozás, *én* és *te* újból elhatárolttá válnak (CD, GD, R). A pillantáson keresztül megszülető Én-Te találkozás működésbe hozza az *én* teremtő-alkotó erejét (a *te* tekintete fát ültet vagy gyümölcsöt érlel az *émben*, ÁA, CC). A *te* hallgató figyelmével segít megszólalni az *émben* benne növekvő életnek (fa, azaz maga az alkotás), és a külvilág számára is hallhatóvá válni. Nem kisebb szerepet tölt be, mint hozzásegíti az *émt* a világban való megnyilvánuláshoz. Míg az *én* a maga részéről vissza-visszatérően felszólítja és támogatja abban a másikat, hogy verbális kommunikációját, a szavakat – vagyis láthatóvá lett megnyilvánulását – használja arra, hogy önmagához közelebb kerüljön, növekedjen önazonossága.

Ismét megemlíjtük, hogy az egyes szám második személy használata magában rejti annak a lehetőségét, hogy az *olvasó azonosuljon* e szubjektummal. Több költemény esetén is működik e játék (vö. ÁA, GD, CQ, CC), és szabadon belehelyezkedhetünk e *te* nézőpontjába, hiszen nincs olyan tulajdonsága, amely őt körvonalazva eltávolítana bennünket tőle. S ha az olvasó megengedi magának a beleértett hallgatóval való azonosulást, az a megtiszteltetés érheti, hogy a versből szóló hang az ő olvasói aktusának tulajdonítja az alkotó folyamat inspirációját.

Úgy véljük, a *másik* ábrázolása kevésbé szól egy autonóm személy megformálásáról, sokkal inkább olyan alakzatok összességének kell tekinteni, amelyek legalább olyan mértékben árulkodnak az *én* önképéről. Az elkülönülő *te* valójában épp arra hívja fel a figyelmet, amitől elkülönül, vagyis az *énre* (vö. Gadamer meglatásával a hatástörténet elve kapcsán: „minden elkülönülés láthatóvá teszi azt is, amitől valami elkülönül”, GADAMER 2003, 341). A művek középpontjában tehát nem a *tere* vonatkozó kérdésfeltevés áll, hanem az *én* szüntelen sóvárgása, hogy *viszonyt hozzon létre* e másikkal. A *másik* az az őt kiegészítő énrész, akivel *párbeszédbe lép, találkozik* a költeményeken keresztül, akivel együtt új és új *alakzatokat* hoz létre. *Én* és *te* között létrejövő alakzatok az *émt* közelebb engedik a pillanatnyi/örök időhöz, megismertetik saját halálával/végességével, segítenek feloldódni, önmagával megújult módon találkozni, és akár újra feloldódni valamely teljességben. „Az ember a Te által lesz Én-né. Az átellenben álló jön és tovatűnik, viszony-történések összesűrűsödnek és szétporladnak, s e váltakozásban, minden fordulatnál növekedve tisztul a mindig azonos partner tudata, az Éntudat. Bár ez még mindig csak a viszonyba szöve, a Te-hez való relációjában jelenik meg, mint a megismerhetősége annak, ami a Te után nyúlik, és nem azonos vele, de egyre erőteljesebben tör a felszín felé” (BUBER 1994, 36).

A *te* vissza-visszatérő metaforákon keresztül történő megformálása egyszerre engedi, hogy egy valós személyre következtessünk alakjában, ugyanakkor, hogy egy univerzális Te-re nyíló kapuként értelmezzük – akinek egyetemes érvénye azonban az *énre* vonatkozik, és a vele való viszonyban képes kibomlani. Megfordítva: amennyiben az olvasó beleengedi magát a *te*vel való azonosulásba,

a költeményeken keresztül a beleértett szerzővel találkozhat. Véleményünk szerint a számára közvetlenül megtapasztalható azonban valójában az általánosan értett Én-Te kapcsolat lesz, a találkozás mint olyan. A valódi fókuszban álló Én-Te viszony olyan, akár egy ív, egy híd vagy egy villám, amelyet ketten hoznak létre:

törékeny vér-ív
híd a semmi felett.
[...] Összefonódva, a testek
Egy villámot kívésnek.

frágil arco de sangre,
puente sobre el vacío.
[...] Al trabarse los cuerpos
un relámpago esculpen.
(PAZ 2004, 786, PS)

És bár a szavak nem biztosítják a vállalkozás sikerét, az *én* elfogadja őket, mint potenciális eszközt, hiszen tapasztalatai szerint olykor hatékonyak. „A szavak bizonytalanok / és bizonytalan dolgokat beszélnek. / Mondjanak bár ezt vagy azt, / mégis beszélnek.” („Las palabras son inciertas / y dicen cosas inciertas. / Pero digan esto o aquello, / nos dicen.” – PAZ 2004, 794.) Bár Octavio Paz szó szerint nem jut el Istenig, akihez Buber szerint az Én-Te találkozások elvezetnek, ettől függetlenül hasonló következtetésekhez érkezik el, mint amit Buber Én és Isten viszonyából bont ki: „létezik Én és Te, létezik párbeszéd, létezik nyelv, létezik a szellem, amelynek őszaktusa a nyelv, létezik, örökké, a szó.” (BUBER 1994, 115.)

Bibliográfia

- BUBER, Martin (1994), *Én és Te*, ford. BÍRÓ Dániel, Budapest, Európa.
 GADAMER, Hans-Georg (2003), *Igazság és módszer*, Budapest, Osiris.
 PÁL József–ÚJVÁRI Edit (szerk.) (2001), *Szimbólumtár*, Budapest, Balassi, http://www.balassikiado.hu/BB/netre/Net_szimbolum/szimbolumszotar.htm Letöltés ideje: 2016. február 1.
 PAZ, Octavio (2004), *Árbor adentro*, in UÓ, *Obras completas 12. Obra poética 2.*, México, Fondo de cultura, 697–800, jegyzetek 1427–1448.
 ZETTERLUND, Petronella (2008), *Voces ajenas en la poesía tardía de Octavio Paz: Un estudio estilístico de Árbor adentro*, www.academia.edu/5342052/Octavio_Paz_estudio_estilistico_de_arbol_adentro_Petronella_Zetterlund Letöltés ideje: 2016. február 1.

PERÉNYI KATALIN

Bábelből az anyanyelvig
Octavio Paz és Kosztolányi Dezső fordításszemlélete
a haikufordítások tükrében

Költészet, nyelvfilozófia, műfordítás. E három fogalmon túl Kosztolányi Dezsőt és Octavio Pazt a nyelv szenvedélyes szeretete köti össze. Bár a két költő, műfordító, esszéista hitvallása eltérő, fordítói munkáik, valamint a nyelvről és a fordításról való gondolkodásuk, publicisztikájuk számos ponton összeér. Tanulmányomban haikufordításaik vizsgálatával hagyatékuknak egy szűk, ám jelentékeny szegmensét vetem össze. Mivel a japán versforma nyugati nyelvekre való átültetése a kulturális és nyelvi távolságból adódóan szélsőséges fordítói feladat, a legfontosabb fordításelméleti dilemmákat veti fel, s ebből adódóan a fordítások vizsgálata nyomán képet kapunk a két alkotó, Kosztolányi és Paz eltérő fordítói gyakorlatáról, hitvallásáról.

A lélek egy, a nyelvek számosak¹

A fordítói meggyőződés mindkét írónál a nyelvszemlélet koherens részét képezi. Kosztolányi publicisztikájának jelentős része a nyelvvel foglalkozik, írásait a témában Illyés Gyula rendezte sajtó alá a *Hátrabagyott művek*, *Erős várunk a nyelv* (1940) és az *Abécé* (1942) című kötetekben, majd Réz Pál szerkesztésében *Nyelv és lélek* (1971) címmel jelent meg a bővített, javított kiadás. A kritika, így Szegedy-Maszák Mihály (SZEGEDY-MASZÁK 1994) Kosztolányi nyelvszemléletét alapvetően a romantikára, Humboldt nyelvelméletére vezeti vissza, míg Szili Katalin (SZILI 2009, 17–19) felhívja rá a figyelmet, hogy az író gondolkodására korának meghatározó elméletírói, így például Freud, Bergson és Croce szintén nagy hatással bírtak. Kosztolányinál vélhetően Bergsontól és Crocétól eredeztethető a nyelvnek mint intuíciónak, mint a lélek közvetítőjének felfogása, majd Wundt tanaiból a nyelvet egy nép lelke kifejeződéseként való elgondolása. Az *Abécé a fordításról és fordításról* című cikkében érvelésének példáiban nemcsak az előző hatá-

¹ Paz így fogalmaz: „a fordítás a lélek egységének nemcsak utólagos bizonyítéka, hanem biztosítéka is” (PAZ 2007, 73).

sok megnyilvánulásait fedezhetjük fel, hanem a Sapir–Whorf-hipotézis elveit is. A nyelvi determinizmus mutatkozik meg a következő idézetben: „Ha az értelmet híven, szóról szóra tolmácsoljuk egy másik nyelven, akkor szükségképp megváltozik a szavak alakja s ezzel együtt a mondat hangulati velejárója is. Ha pedig csak a hangzást utánozzuk, a mondat muzsikáját, a betűk színét, akkor ennek a gondolat adja meg az árát” (KOSZTOLÁNYI 1999, 511). Később kifejti, hogy a nyelvek közötti fordítást lehetetlenné teszi a nyelvek sajátos, visszaadhatatlan zeneisége és a szociokulturális eltérések, melyek például az egyes szavakhoz tartozó asszociációs mezők különbözőségében mutatkoznak meg: „Találomra leírok egy francia mondatot: »La lune brille.« Hű és pontos fordítása: »A hold tündököl.« De ki merészeli állítani, hogy e két mondat nemcsak agyamnak-értelmemnek, hanem fülemnek-lelkemnek is ugyanaz? A magánhangzók és mássalhangzók vegyülése folytán más és más hatás támadt bennem, [...] a francia mondat kemény hangú, dúr, a magyar lány hangú, moll” (KOSZTOLÁNYI 1999, 511). A „formából a lélek-re” (KOSZTOLÁNYI 1999, 416) rámutatni, a költemény lelkéig hatolni, majd saját „lélekkel átítatni” a fordítási folyamat alapját jelenti Kosztolányinál. Felfogásában a műfordító tehát alapvetően egy második alkotó, a fordítás maga pedig egyfajta nemzeti újraalkotása az eredetinek. Erre a felfogásra építve hozta létre versfordításait, s számos kritika is érte ugyanezen okból. Karinthy Frigyes például az *Idegen költők* című antológiával kapcsolatban így ír: „Kosztolányit fordítás közben annyira elkápráztatja az anyanyelvből adódó sok gazdag lehetőség, hogy az idegen, távoli nyelv egyenletes fénye elszürkül a csillogásban s azt a tévhitet kelti benne, mintha szegényes volna: ezt az álszegénységet aztán pótolni igyekszik a fordításban, sokszor éppen ott szépít és told, ahol teljesen fölösleges, mert a szolgai, konvencionális szó-lefordítás véletlenül éppen megfelelne” (KARINTHY 1935). Mindezek tükrében Kosztolányi haikufordításainál arra kell számítanunk, hogy a buddhista mozdulatlanságot és letisztultságot a költő játékos nyelv- és rímhasználata eredeti valójától teljesen meg fogja fosztani, és olyasvalamit ültet a helyébe, amittől a vers európaiként, Kosztolányi-versként születik újjá.

Míg Kosztolányi a fordításra csupán gyakorlatként, sokszor újjgyakorlatként tekint – „gyaluforgácsok”, „cél sose volt számomra a műfordítás, csak eszköz” (KOSZTOLÁNYI 1999, 507–508) –, Octavio Paz számára filozófiai jelentőségű kérdés, hogy a fordítást a nyelvek és kultúrák különbségei mögött létező univerzalizitás bizonyosságként tapasztalja meg: „a költészet nem kommunikáció, hanem közösség”, írja (PAZ 1995, 42).

Octavio Pazt, ahogy egy interjúban megvallja, idegen nyelven olvasott versélményei hajtották a fordítás felé: „vágyat éreztem, szeretetet, s a szereteten túl annak a vágyát, hogy azt másokkal megoszthassam” (PAZ 1990, 129).² Paz

² „[...] era un deseo, un amor, y junto a ese amor, el deseo de compartirlo.” (A spanyol idézeteket saját fordításomban közlöm, P. K.)

személyes elkötelezettsége alkotói alázattal párosul, mely kiemeli ugyan a fordító mint szerzői entitás kikerülhetetlenségét, azonban Kosztolányival ellentétben nem helyezi azt a vers fölébe. Egyik legjelentősebb fordításfilozófiai esszéjében, *A fordítás – irodalom és irodalmiság*ban hangsúlyozza: „Elméletileg csak költőknek szabad verset fordítani; a valóságban azonban a költők ritkán jó fordítók. Nem jók, mert legtöbbször saját költeményük kiindulási pontjának tekintik az idegen költeményt” (PAZ 2007, 77). Máshol szintén a fordítandó művel szembeni alázatot, szeretetet jelöli meg a fordítás origójaként: „A szeretetből indul ki. Szeretni *kell* a szöveget” (PAZ 1990, 137). Paz, akárcsak Kosztolányi, számos publikációt jegyez fordítás témakörben. A legismertebb, a már említett *A fordítás – irodalom és irodalmiság*ban három alapgondolatot fektet le, melyek mellett későbbi interjúiban is hűen kiáll. Az első a fordítás univerzalitása. Paz minden, különböző rendszerek közötti kommunikációt, így a zenét is, fordításként fog fel. E fordítási folyamat nélkülözhetetlen eleme a fordító, aki reciprok kölcsönhatási viszonyban áll a fordítás tárgyával, példaként erre Baudelaire és Pound művészi viszonyát, illetve a kereszténység és az antikvitás egymásra hatását említi. A második meghatározó gondolat, az eredetiség–fordítás axiómája, mely szerint „minden szöveg egyedi, ugyanakkor egy másik szöveg fordítása. Teljesen egyik szöveg sem eredeti, mert lényegében már a nyelv is fordítás [...] de minden szöveg eredeti, mert minden fordítás más” (PAZ 2007, 74). A minden szövegvariánsban létező eredeti vagy kezdeti szöveg arra a bábeli egységre utal, amely Paznál a fordítás létjogosultságának az alapját adja. Az egységes nyelv keresése a sokaság polifóniájában a fordításban talál megoldásra. A harmadik gondolat az előbbi leágazása: a „nyelvi szituáció” a metafora és metonímia általi újraalkotásával egy adott költemény konnotatív értékei is lefordíthatók (PAZ 2007, 76).

A fordítás ferdítés, gúzsba kötött tánc vagy szakadékokon átívelő híd?³ Kosztolányi Dezső és Octavio Paz fordításra alkotott metaforái érdekes egybeeséseket mutatnak. Nem meglepő, hogy a bábeli egység felbomlásának képe mindkét írónál felmerül. Míg Kosztolányi a képet „bábeli nyelvzavarként” a kommunikációs akadály szemléltetésére használja (KOSZTOLÁNYI 1999, 511), addig Paznál a Bábel az egységben való hitet jelképezi: „A bábeli zűrzavarra az emberi lélek egyetemessége volt a válasz: sok nyelv van, de a jelentés egy” (PAZ 2007, 73). Az egyes nyelvekben megnyilvánuló kulturális konnotációs mező különbözőségének magyarázatára érthetően mindkét író az alapszókincsből választ, mégpedig égitestszimbólumot. Kosztolányi a *hold* szavunk hangzását állítja szembe a francia *lune*-nel: „a (francia) öntudata mélyén arra gondol, hogy valamikor a hold

³ A metaforák a két író egy-egy ismert fordításszemléleti esszéjéből származnak. Kosztolányi az *Ábécé a fordításról és ferdítésről* című írásában használja a „Műfordítani annyi, mint gúzsba kötötte tancolni” (KOSZTOLÁNYI 1999, 512), Paznál pedig számos helyen, így *A fordítás – irodalom és irodalmiság*ban is megjelenik a hidak és szakadékok metaforája, így például a *Puentes y voladeros*ban (PAZ 1995, 41–52).

istennő lehetett, míg a hold szó hallatára nem nőre gondolunk, hanem [...] talán arra, hogy ez a holt csillag” (KOSZTOLÁNYI 1999, 512). Paz a Nap mint égitest kulturális változatait hozza példának: „A Nap, amelyről az azték költemény énekel, nem ugyanaz a NAP, mint amelyikről az egyiptomi himnusz szól, hiába azonos az égitest” (PAZ 2007, 74). Bizonyos, hogy Paz sokat foglalkozott a nyelvi relativizmussal és determinizmussal, és jól ismerte a Humboldt tanok továbbvivőjének, Whorfnek a munkáit, erről tanúskodik az *El sentido es el hijo del sonido* (A jelentés a hangzás gyermeke, PAZ 1982) című írása is, és Kosztolányiról szintén feltételezhető, hogy olvasta Humboldt írásait. S végül a „gyermeki tapasztalat”, a beszélni tanuló gyermek és az idegen nyelven való beszéd vagy a fordítás összevetése jelenik meg mindkét írónál. Paz *A fordítás – irodalom és irodalmiságot* nyitja ezzel a képpel: „aki beszélni tanul, fordítani tanul: a kisgyermek egyik-másik szónak a jelentését kérdezi anyjától, valójában arra kéri, hogy fordítsa le az ismeretlen kifejezést az ő nyelvére. E tekintetben tehát a nyelvben belüli fordítás nem különbözik a nyelvről nyelvre történő fordítástól, s minden nép történelmében megismétlődik” (PAZ 2007, 73). „Gyermekeveink úgyszólván egymásba fonódó, okosan alkalmazott nyelvórákból állanak. Mégis mi az eredmény? Tízéves korunkban is megesik, hogy gagyogva odázunk el egy nehezebb szerkezetet. A nyelvünket még akkor sem tudjuk tökéletesen” (KOSZTOLÁNYI 2002, 9).

A nyugati haikufordítás „szűk ösvényein”

A címben Macuo Basó japán költő egyik legjelentősebb alkotására, egy haikukat tartalmazó útinaplóra, a *Távolí tartományok szűk ösvényeinre*⁴ utalok, melynek „szűk ösvények” szókapcsolata mintegy magába sűríti a haikufordítás formai, stílisis, kulturális, nyelvi problematikáját, melyet Paz és Kosztolányi szemszögéből fogok tárgyalni. Basó az a 17. századi japán költő, aki feltámasztotta az addigra profanizálódott, felhígult haikai költői formát, melynek eleinte formai része volt a haiku. Basó művészete a filozofikus, statikusan leíró természetköltészetben teljesedett ki (GREGUSS 2006, 14), számos nyugati nyelvre lefordított haikui között talán a legismertebb a béka vízbeugrásáról szóló, melynek annyi változata és elemzése készült, s melyet Kosztolányi és Paz is lefordított a maga anyanyelvére.

⁴ Magyar nyelven több változatban érhető el a mű, az idézett Greguss Sándor fordításban és Kolozsy-Kiss Eszter fordításában *Keskeny út északra* címmel (KOLOZSY-KISS 2008, 37–68). Octavio Paz *Sendas de Oku*, vagyis *Oku ösvényein* címmel jelentette meg a művet spanyolul, tudatosan követve a japán egyszerű, tömör kifejezésmódot. Az ösvény jelzőjeként a *keskeny* melléknevet túlradónak, túlmagyarazónak ítélte meg, ezért, ellentétben számos, más nyelven megjelent fordítással, Paz került a melléknév használatát. (BASÓ 2005, 51–80; BASÓ 2006, 6–14.)

Paz és Kosztolányi is azt vallotta, hogy verset csak költő fordíthat, mivel a versfordításnál és a versírásnál lényegében ugyanarról a műveletről van szó, habár jóval radikálisabb formában. Paz szerint a fordítás sikerét és nehézségét alapvetően három változó adja ki: a nyelv, a kor és a kultúra. Minél kevesebb nyelvi azonosságot találunk e három faktor mentén, annál nehezebb a fordítói munka. Basó verseinek fordítására tehát egy szélsőségesen összetett feladatként kell tekintenünk, melynek további nehézsége, hogy európai irodalmi áramlatokba, irányzatokba sem kapcsolható. A műfaj Európában a 20. század elején vált ismertté francia és angol nyelvű közvetítéssel, Magyarországon a *Nyugat* nemzedékének írói kezdték fordítani. Zágonyi Ervin kutatásaiból megtudható, hogy Kosztolányi az 1931-es *Kínai és japán verseket*, illetve a későbbi *Idegen költők*ben mindig közvetítéssel, német, francia és angol nyelvű átköltések alapján készítette, ami részben indokolja az *Új japán versek* előszavában megnyilvánuló tájékozatlanságát a japán nyelvvel kapcsolatban. Az előszóból kitűnik, hogy Kosztolányi Miyamori angol nyelvű antológiájából vett fordítások és kommentek alapján dolgozik. „A műfaj a japán nyelv természetéből sarjadt. Náluk a nyelvtani kapcsolatok, a vonzatok közel sem oly határozottak, mint nálunk. Előljáróik is sokkal lazábban jelzik a mozgás irányát. Ige és főnév között sincs döntő különbség. E sejtetésre megannyi alkalmat adó nyelvi tétovaságból s a tárgyilagosságra törekvő természetszemlélet izgalmas akaszzkodásából jött létre ősi impresszionizmusuk, melyet az európaiak a Japánból ideérkezett teásdobozokon fedeztek föl a XIX. században. A haikunak nincs versmértéke.” Kolozsy-Kiss Eszter kritikája feltárja e fenti idézet tartalmi tévedéseit: „Kosztolányi a nyelvek közötti különbséggel magyarázza a műfaji különbségeket, fejtegetéseiben azonban súlyos tévedések is találhatók. Nem tudni, vajon Kosztolányi a Miyamori által írottakat értette-e félre, vagy esetleg máshonnan származtak téves ismeretei. Tény, hogy a fent idézett megállapítások közül egyetlenegy sem felel meg a valóságnak. Arra, hogy ige és főnév között nincs különbség, Miyamori⁵ sehol sem utal, [...] a japán nyelv a magyarhoz hasonlóan agglutináló, az ige és főnév pedig ugyanúgy élesen elkülöníthető, mint a világ nyelveinek többségében. Igaz ugyan, hogy mivel a szótóhoz toldalékok járulnak, az igék és főnevek gyakran egyazon szó ragozott alakjai. Előljárók viszont, hasonlóan a magyarhoz, nem léteznek a japánban” (KOLOZSY-KISS 2008, 67–68). Kosztolányi kiemeli, hogy – a Valéry-féle fordításegyenletre rímelve – ugyanazt a hatást próbálja elérni, más eszközökkel: „Ennélfogva az én föladatom nemcsak az volt, hogy a haikukat magyarra fordítsam, hanem elsősorban az, hogy – két világrész és bölcsélet távolságát elenyésztetve – ázsiaiból európaira fordítsam őket, ügyelve arra, hogy a japán rövidséget ne tegyem szószátyárrá s a japán vázlatosságot ne túlon túl kerekítssem

⁵ „A japán nyelvben, ellentétben az európai nyelvekkel, a névmás igen ritkán használatos, nincsenek névelők, a haikuban pedig nagyon kevés esetben szerepel az igének nyelvtani módosulása”, idézi Miyamorit Kolozsy-Kiss (KOLOZSY-KISS 2008, 67).

ki és írjam körül” (KOSZTOLÁNYI 1933). Talán ebből a megfontolásból, a jobb megértés végett, Kosztolányi címekeket ad a haikuknak, rímekbe szedi őket, és gyakran a rím kedvéért felbontja a haiku 5-7-5 szótagszámból álló, hármas tagolódását is. Nem tartja meg azt az elvet sem, mely szerint a haiku harmadik sora gondolatilag ellentétes az első kettővel, amolyan csattanóként szolgál, a tagolásban is külön egységnek számít, ezért az áthajlás műfajidegen megoldás a haikufordításban. „Érzékszerveink sok ősi ingerre teljesen eltompúltak” – írja (KOSZTOLÁNYI 1933), s ez a meggyőződés a magyarázata annak, hogy a haiku talán leglényegibb vonását, az egyszerű, letisztult stílust cifrára, magyarázóra, zeneire alakítja fordításaiban. Octavio Paz elmélyülten tanulmányozta a japán és a kínai kultúrát és vallást, több esszéjét is szentelt irodalmuknak.⁶ Ő maga kétszer is járt Japánban, s a japán költészet határozott nyomot hagyott művészetén. Fordításait részben Eikichi Hayashiya segítségével, részben fonetikus átírások és angol, francia fordítások alapján készítette. A versfordításról a következőket írja a *Versiones y diversiones* (Verziók és diverziók, 1973) műfordításait egybegyűjtő kötet előszavában: „A versfordításhoz ugyanazok a műveletek szükségesek, mint az versíráshoz, csak ellentétes irányúak. [...] Ezért sem tartalmazza a kötet az eredeti verseket: más nyelveken íródott versek alapján a saját nyelvemen akartam verseket írni” (PAZ 2000, 12).

A *Tres momentos de la literatura japonesa* (A japán költészet három pillanata) című írásában azonban részletes elemzést ad a japán költészeiről, a haikuról: „A haiku két részre bontható. Az egyik megadja a vers általános jellegét, elhelyezi térben és időben (ősz vagy tavasz, dél vagy alkonyat, egy fa, egy szikla, a hold vagy egy fülemüle), a másik villámszerű, s mindenképpen van egy aktív eleme. Az egyik leíró és szinte kijelentő, a másik váratlan. A költői érzékelés a kettő összeütközéséből születik meg. [...] A két elem találkozásából fakad a költői megvilágosodás” (PAZ 1995, 343).⁷ Ennek a dichotómiának nagyszerű példája Basó egyik legismertebb haikuja, mely egy béka tóba ugrásának pillanatát ábrázolja. Az eredeti átíratát és nyersfordítását Albert Sándor közlésében hozom (ALBERT 2003, 58–59):

⁶ Lásd *Ventana al oriente*, in *Excursiones/incursiones. Dominio extranjero* (PAZ 1995, 327–380).

⁷ „el haikú se divide en dos partes. Una da la condición general y la ubicación temporal y espacial del poema (otoño o primavera, mediodía o atardecer, un árbol o una roca, la luna, un ruiseñor); la otra, relampagueante, debe contener un elemento activo. Una es descriptiva y casi enunciativa; la otra, inesperada. [...] La percepción poética surge del choque entre ambas.” (PAZ 1995, 343.)

A japán eredeti:

Furuike ja
kawazu tobikomu
mizu no oto

A nyersfordítás:

Öreg tó
Béka beleugrik
Víz[nek a] hangja

A versnek számos különböző fordítása ismert magyar és idegen nyelven, és a különböző újrafordításokban jellemzően öröklődnek az átvételből származó torzítások. Kosztolányi a verset vélhetően angol fordításból vette át:

Tó

Öreg halastó szendereg a langyos
magányba némán... Most beléje cuppan
loccsanva egy loncsos varangyos.
(KOSZTOLÁNYI 1998, 133.)

Látható, hogy Kosztolányi előre feldolgozta a verset az olvasó számára, s nem bízik a nyugati szellem elmélyülésre való képességében, sem abban, hogy a táj egy pillanatát megörökítő zen buddhista természeti kép jelent valamit is a nyugati befogadó számára. Címet ad a versnek: a *tó* szónak talán annyi a jelentősége, hogy a béka pillanatszerű, dinamikus ugrásáról a statikusság felé irányítja vissza a gondolatot, mely a haiku szemantikai körkörösségét támogatja. Ennek ellentmond azonban a vers igésítése, a „cuppan”, „loccsanva”, „loncsos” hangutánzó és a „szendereg” hangfestő szavak zajos áradata. Dinamika árad a versből, hiába a tartalmi utalások a tó vizének kezdeti nyugalmára, hiszen a *halastó* szó használata nem a tó méretének a képzetét pontosítja, inkább a benne lévő életről, mozgásról árulkodik: ez utóbbi kétségkívül jelenthet egyfajta szándékos, feszültségkeltő széttartást is. Kérdés, hogy, Kosztolányi kifejezésével élve, valóban ennyire eltompultak-e az érzékszerveink, ennyire fel kell-e erősíteni a kép dinamikáját. Természetesen a stílári változat oka lényegében Kosztolányi *költői énjének megnyilvánulása*, mely fölébe kerekedik a versnek, s a maga játékos, rímes szépségében valódi Kosztolányi-verssé alakítja a haikut. A vers elveszíti eredeti szótagszámát, tartalmi és formai tagolását is. (Számos kritikus is kiemeli, hogy Kosztolányi fordításai között forma-, tartalom- és műfajhű haikukat is találunk.) A vers megannyi változata közül összehasonlításképpen csak Képes Gézáét közlöm, aki bár címet adott a haikunak, s ezzel nyitottságát egyenes vonalúvá tette, múlt időt használ, s így a jelen időtlen, kimerevített pillanatát elmúlttá alakítja, a forrásnyelvi szövegnek talán ez az egyik leghűbb formai, tartalmi átültetése:

Meglepetés
 Ó, az öreg tó!
 Egy béka ugrott belé –
 Megcsobbant a víz.
 (KÉPES 1973, 186.)

Octavio Paz hasonló vonalat képvisel, mint Képes. „Un viejo estanque / salta una rana, ¡zas! / chapalateo.” (Egy öreg halastó / egy béka ugrik, loccs / fröccsenés.) Paznál a 17 szótagos szerkesztés nem valósul meg, haikujá 18 szótagos, 6+7+5-ös osztásban, bár az első sor névelőjének elhagyásával könnyen követhette volna a formai hagyományokat. A csattanót a hangutánzó szóval előrehozza ugyan a második sor végére, de ezzel a harmadik sorban egyetlen főnévvel tudja a dinamikus ütközést merev, fókuszált képként kitartani, s így visszatérni a vers első sorára. „Ahogy a víz hullámváza koncentrikus körökben terjed, úgy tudatunknak egymást követő asszociációs hullámokban kell terjednie”⁸ – írja a versről (PAZ 1995, 343).

Lássunk egy másik Basó-példát Kosztolányi és Paz eltérő fordítói megközelítésére:

Csend

Nyugalmas, csöndes est...
 Csupán a tücskök vad zenéje harsog,
 hogy szirteket repeszt.
 (KOSZTOLÁNYI 1998, 127.)

Tregua de vidrio: [üvegfegyverszünet]
 el son de la cigarra [a kabóca hangja]
 taladra rocas. [sziklákat fúr át]
 (PAZ 1995, 343.)

A kabóca, akárcsak a cseresznyefa, jellegzetes szimbolikus szereplője a haikutájaknak, az illanó életet, a múltékonyságot szimbolizálja, s nagy tisztelet övezi Japánban. Kolozsy-Kiss átírásában és nyersfordításából megtudhatjuk, hogy a haiku második sora a kabóca hangját imitálja az „i” hang kitartásával: „shizukasa ya (nagy a nyugalom) / iwa ni shimiiru (sziklába ivódó) / semi no koe (kabóca hangja)” (KOLOZSY-KISS 2008, 54). Kosztolányinál a kép jelentése a tücsök szerepeltetésével többszörösen eltolódik. Létrejön a haikura oly jellemző feszültség,

⁸ „A la manera del agua que se extiende en círculos concéntricos, nuestra conciencia debe extenderse en oleadas sucesivas de asociaciones.”

a kicsi–nagy (tücsök-szikla), csend–zaj, és az elgondolkoztató csattanó is, sőt, akárcsak a korábban tárgyalt békaugrást leíró haikunál, előkészíti a feszültséget a három ponttal. Kolozsy-Kiss rámutat, hogy Kosztolányi többes számot használ, míg a versben egyetlen kabóca hangjáról van szó. Bár hozzáteszi, hogy a „sziklába ivódó” értelmezhető „sziklába ivódók”-ként is, ami miatt többes szám nem zárható ki (KOLOZSY-KISS 2008, 54). Úgy vélem, a kérdés jelentősége a kép kompozíciója szempontjából nem elhanyagolható, hiszen az egy–természet egésze szembeállítás egy halandó lény–időtlen kőszikla oppozícióban filozófiailag lényeges különbség a sokasággal szemben. A jelentéktelen hatással van a monumentálisra, a gyenge az erősre, s viszont, ezáltal a két lényegiség egymást formáló kölcsönhatásban áll. A képkompozíció jellemző a haikura (ilyen például a harangon pihenő lepke, vagy a tóba ugró béka témája).

Kosztolányi tücsökzenéje honosítja a képet, ám a sziklákat repesztő harsoggal a kép elveszíti finomságát és filozófiáját. Azzal, hogy címet ad a haikunak, annak filozófiai jelentőségű nyitottságát veszi el. Octavio Paz megoldásában szintén újító. Követi a hagyományos szerkesztés 5-7-5 szótagszámát, a második és a harmadik sor tartalomhű fordításából kitűnik, a *kabóca* (egyes szám) – *sziklák* (többes szám) együttese nem értelemzavaró. Az első sor megváltoztatása mögött egyértelműen tudatos, szabad fordítói akarat áll: modern metaforával töri meg a haiku egyszerűségét. Paz így vall az alkotói döntés folyamatáról: „Az jutott eszembe, hogy a *tűzszünet* [*tregua*] szó – a *nyugodtság*, *béke*, *nyugalom* szavak helyett – kiemeli a Basó által megidézett tapasztalás hirtelen múló jellegét: pillanatnyi megállás, fegyverszünet a természetben és a költő tudatában. Ez a pillanat csendes, és ez a csend áttetsző: a kabóca cirregése láthatóvá válik, és áthatol a sziklán. Így a tűzszünet anyaga üveg, ami vizuálisan homológ a csennel: a képek áthatolnak az átlátszó üvegen, ahogy a hang áthatol a csennelben” (PAZ 2000, 682–683). Paz megoldása hasonlóan előfeszít, mint Kosztolányi három pontja. A *fegyverszünet* szó önmagában is annak megtörésére tereli a gondolatot, s erre a törékeny üveg képzete ráerősít. A hatás olyan, mintha Paz egysoros metaforája metahaikut hozna létre, mely „kép a képben” alapon rétegesíti a verset. A fordítás szigorú értelemben nem marad meg a hagyományos haiku vonalain belül, ám azzal, hogy a Basó-haiku karakteres eszközt, a szinesztéziát erősíti fel, a maga finom, át gondolt modernségével szép tisztelgés a műfaj előtt.

⁹ „Se me ocurrió que la palabra tregua – en lugar de quietud, sosiego, calma – acentúa el carácter instantáneo de la experiencia que evoca Basho: momento de suspensión y armisticio lo mismo en el mundo natural que en la conciencia l poeta. Ese momento es silencioso y ese silencio es transparente: el chirrido de la cigarra se vuelve visible y traspasa, la tregua es de vidrio, una materia que es el homólogo visual del silencio: las imágenes atraviesan la transparencia del vidrio como el sonido atraviesa el silencio.” (A magyar változat a saját fordításom – P. K.)

Az utolsó Basó-haiku, melyet példaként idézek, szintén szinesztetikus metaforajátékra épül:

Vadkacsák

Az éj borult az óceánra távol.
Most vadkacsák halk hangja rí fehér
és a sötét derengve fölvilágol.

(KOSZTOLÁNYI 1998, 137.)

El mar ya obscuro: [A tenger már sötét]
Los gritos de los patos [A kacsák kiáltásai]
Apenas blancos. [Alig fehérek]

(PAZ 1995, 344.)

A kompozíció csúcspontja vagy fordulópontja a kacsák hangja, amely fehéren töri meg a víz fekete, formátlan tömegét. A spanyol nyersfordítás alapján magyarra átültetve: „Tenger sötétlik / vadkacsa hangja / könnyedén fehér”.¹⁰ Kosztolányinál a „fehér” jelző leválasztása a „hang”-ról azt a hatást kelti, mintha a szó a következő sor „sötét” főnévéhez tartozva felsorolásszerű áthajlást alkotna: „fehér és a sötét”. Paznál hasonló a szerkesztés, mint az előző haikunál: statikus, főnévre és melléknévre szűkített a kép. Kettőspont vezet be a dinamikus részt, de igét itt sem használ. Látható, hogy ismét előrecsúszik a töréspont, és a harmadik sorban a „fehérek” többes száma miatt létrejönnek a koncentrikus asszociációs körök azáltal, hogy a szó utalhat a hangokra és a kacsákra is. A kép ebben a haikuban is a vizuális és az akusztikus ekvivalenciára vagy szinesztéziára épül, a kacsák hangja megtöri a csendet, akár a fehér a sötétet. A szinesztetikus ekvivalencia bizonyos nyelvészeti megközelítések szerint nem fogható fel fogalmi metaforának, sem kognitív kapcsolatokat, hanem veleszületett perceptuális megfeleltetéseket aktivál (SZÁNTÓ 2010, 165). Inkább érzetek megfeleltetése, mintsem tudatos összehasonlítás. A szinesztetikus ekvivalenciákat Octavio Paz fordításaiban gyakran tudatosan halmozással vagy ismétléssel fokozza. Ezzel tulajdonképpen ugyanúgy felerősíti a képet, ahogy Kosztolányi a rímekkel és a hangulatfestő szavakkal, de Paz a vers arányait, kompozícióját megtartva hű marad a haiku szellemiségéhez.

¹⁰ „Mar / oscureciéndose / pato salvaje / (pos) / voz / ligeramente / blanca.” (RODRÍGUEZ CERDÁ 2007, 160.)

Hidak és szakadékok

Kosztolányi és Paz mint műfordítói szellemiségek, különböző elveket vallanak. Paz az egyetemesben, Kosztolányi a nemzeti lélekben s az anyanyelv kizárólagosságában hisz. A módszerről vallott nézeteikben jelentős a hasonlóság, mindketten az újraalkotás és a Valéry-féle megfeleltetés hívei. Haikufordításaik vizsgálatakor a lefordított költeményekben ugyanaz a fordítói identitás nyilvánul meg, mint amit fordításszemléleti ars poeticaként esszéikben vallanak. Kosztolányi, cáfolva a nyelvek felett létező egységet, magyar anyanyelvének, az azzal való szabad játéknak és alkotásnak rendeli alá a haiku kötött formáját, kompozícióját és filozófiáját. Paz nemcsak gondolkodóként, de költőként is ragaszkodik az univerzalizációhoz. A metonímia és a metafora műveletével reprodukálja a fordításban az eredetit. Haikufordításait saját haikuk követik, melyekben képi utalásként megjelennek a japán haikuk és José Juan Tablada¹¹ mexikói költő haikuinak átiratai is, s ezzel folytonosságot, hagyományt teremt. Paz egyetemesben való hitét talán leginkább az a törekvése fejezi ki, hogy a haikuból fordításaival, majd saját versével spanyol nyelvű hagyományokkal rendelkező műfajt teremtett.¹²

Bibliográfia

- ALBERT Sándor (2003), *Fordítás és filozófia*, Budapest, Tinta.
- BASHO, Matsuo (1981), *Sendas de Oku*, ford. Octavio PAZ, Eikichi HAYASHIYA, Barcelona, Seix Barral.
- BASÓ, Macuo (2005), *Keskeny út északra*, ford. KOLOZSY-KISS Eszter, in *Függőkert*, Budapest, MondAt Kft. (Orientalisztikai tanulmányok, 2), 51–80.
- BASÓ, Macuo (2006), Távoli tartományok szűk ösvényein (részlet), ford. GREGUSS Sándor, *Műhely*, 2006/5, 6–13.
- GREGUSS Sándor (2006), Haiku és haiku, *Műhely*, 2006/5, 13–20.
- KARINTHY Frigyes (1935), Az ötvenéves Kosztolányi, *Nyugat*, 1935/4, <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00591/18568.htm> Letöltés ideje: 2016. január 11.
- KÉPES Géza (1973), *Fordított világ*, Budapest, Magvető.
- KOLOZSY-KISS Eszter (2008), Kosztolányi Dezső japán versfordításairól, *Literatura*, 2008/1, 37–68.

¹¹ José Juan Tablada (1871–1945) mexikói költő, a spanyol nyelvű haiku hagyományának megteremtője.

¹² „Nem a nemzeti hagyományoknak [...], hanem a stílusoknak és irányzatoknak van kulcsszerepe [...] a stílus közös, egyik nyelvből a másikba vándorol.” (PAZ 2007, 78.)

- KOSZTOLÁNYI Dezső (1933), Új japán versek. Harminc haiku (előszó), *Nyugat*, 1933/7,
<http://epa.oszk.hu/00000/00022/00555/17322.htm> Letöltés ideje: 2015. november 10.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (ford.),(1998), *Kínai és japán versek*, Budapest, Laude.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (1999), *Nyelv és lélek*, Budapest, Osiris.
- PAZ, Octavio (1990), *Pasión crítica*, Barcelona, Seix Barral.
- PAZ, Octavio (1995), *Excursiones / Incursiones*, Mexikó, FCE.
- PAZ, Octavio (1996), *Ideas y costumbres II. Usos y símbolos*, Mexikó, FCE.
- PAZ, Octavio (2000), *Versiones y diversiones*, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de lectores.
- PAZ, Octavio (2007), Fordítás – Irodalom és irodalmiság, *Kalligram*, 2007/2, 73–79.
- RODRÍGUEZ CERDÁ, Virginia (2007), La tradición del haiku en Octavio Paz, *Arrabal*, 2007/5–6, 151–162. <http://www.aeelh.ua.es/submenu/revista.html>
 Letöltés ideje: 2015. december 21.
- SZÁNTÓ Bíborka (2010), Alternatív javaslat a szinesztézia jelentéstani megközelítéséhez, *Magyar Nyelvjárások*, 2010/48, 157–167.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály (1994), *Kosztolányi nyelvszemlélete* <http://nyitottegyetem.phil-inst.hu/lit/kosztola.htm> Letöltés ideje: 2016. január 11.
- SZILI Katalin (2009), Kosztolányi a nyelvről (Kosztolányi nyelvszemléletének kérdéséhez), *Magyar Nyelvőr*, 2009/1, 14–28.
- ZÁGONYI Ervin (1990), Kosztolányi kínai és japán versfordításainak keletkezés-története; a japán közvetítő szövegek jegyzéke, *Irodalomtörténeti Közlemények*, 2008/4, 407–434. <http://itk.iti.mta.hu/megjelent/2008-4/zagonyi.pdf>
 Letöltés ideje: 2016. január 11.

BÁDER PETRA

A *Nagy üveg* metszéspontjai: Duchamp, Paz és Bellatin¹

Nehéz lenne megmondani, hogy mi a közös a 20. század megkerülhetetlen mexikói költőjében, a Nobel-díjas Octavio Pazban, illetve a mai mexikói irodalom – számomra – legkülönlegesebb szerzőjében, Mario Bellatinban. Egyetlen metszéspont létezik biztosan: Marcel Duchamp. Paz *Meztelen jelenés* (Budapest, Helikon, 1990) című műve 1973-ban jelent meg, a remek esszéista ekkor egészítette ki az 1968-as első kiadást, amely az első részt, *A tisztaság kastélyát* (Somlyó György fordítása) tartalmazta. A hozzátoldás apropóját a philadelphiai Museum of Art és a New York-i MoMa által közösen rendezett Duchamp-retrospektív adta: felkérték Pazt, hogy írjon a francia művész munkásságáról. Így született a **Water Writes Always in *Plural* (Csuday Csaba fordítása), melynek címe Duchamp első angol nyelvű szövegére utal. Bár Octavio Paz a *Meztelen jelenés*ben főként a *Nagy üvegre* fókuszálva mutatja be a francia életművét, saját kedvelt témáit is sorra veszi, így nem teljes egészében filológiai és művészettörténeti bizonyítékokkal alátámasztott elemzést, annál inkább analógiák sorát tárja elénk. Ez természetesen nem vesz el esszéje értékéből, sőt, tovább gazdagítja a Duchamp-értelmezések sorát, számunkra pedig nagyszerű kiindulópontként szolgál Mario Bellatin *El Gran Vidrio* (*Nagy Üveg*) című, egyértelműen Duchamp-ra reflektáló regényének elemzéséhez és értelmezéséhez.²

Mario Bellatin Magyarországon gyakorlatilag teljesen ismeretlen szerző. Legfontosabb törekvése a művészetek közti határok átlépése, eltörlése, így szövegeiben a képiség és az intermedialitás kulcsszerepet játszik. Az irodalmon kívüli művészeti tevékenységei közt megemlíthetjük a párizsi Mexikói Intézetben szervezett 2003-as író-olvasó találkozót, amelyre a négy beharangozott mexikói szerző (Salvador Elizondo, Margo Glantz, Sergio Pitlor és José Agustín) helyett azok

¹ A tanulmány a mexikói állam hat hónapos kutatói ösztöndíjának támogatásával készült.

² Az azonos címből adódó félreértések elkerülése végett Duchamp művét magyarul (*Nagy üveg*), míg Bellatinét spanyol nyelven (*El Gran Vidrio*) jelölöm a továbbiakban.

előre alaposan felkészített alteregói érkeztek, vagy akár a *Los cien mil libros de Bellatin* (Bellatin százezer könyve) projektjét is, amellyel a nagy kiadók politikája ellen kíván fellépni úgy, hogy olvasóival megegyezik egy árban. Emellett nemrég ért véget az általa alapított írásműhely (*Escuela Dinámica de Escritores*) működése; az órávázlatokat tartalmazó kötet Bellatin által jegyzett előszava a csoport művészeti céljaira reflektál. A misztikus keresés, a pszichoanalízis, a színház és a tánc mint művészeti laboratóriumok, a szúfi gyakorlat,³ illetve a japán butoh tánc ihlette írás mellett Jacques Lacan, Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor, Peter Brook, Andrej Arszenyevics Tarkovszkij, Joseph Beuys és Pina Bausch neve bukkan fel követendő példaként. Ez a hosszú lista nemcsak a műhely, de Bellatin művészetének szempontjából is megkerülhetetlen, a *Lecciones para una liebre muerta* (2005, Tanítások egy döglött nyúl számára) című kisregénye például Beuys híres akciójára utal, amelynek során a művész egy döglött nyulat vitt végig egy kiállításon. Azt nem tudni, hogy Duchamp miért maradt ki a sorból – annyira azért nem meglepő: Bellatin az ellentmondások nagymestere –, hiszen az *El Gran Vidrio* közvetlenül az órávázlatok kiadása után jelent meg.

2007-es regényében Bellatin nem a *Nagy üveg* irodalmi transzpozícióját hajtja végre, hanem annak reappropriációját: eltulajdonítja a duchamp-i metairónia módszerét, majd azt az önéletrajzi műfajra alkalmazza, amelyről a *Tres autobiografías (Három önéletrajz)* alcím is árulkodik. A bellatini reappropriáció jelentőségét Benjamín Sandoval Zacarías fejt ki doktori disszertációjában – bár az *El Gran Vidrio* említése nélkül –, és a következőképpen definiálja: a reappropriáció „olyan irodalmi mechanizmusok összessége, melyek a hagyomány által hitelesített bizonyos formákat, műfajokat vagy szövegjelöléseket alkalmaznak, ugyanakkor újra is alkotják azokat, új jelentést adnak nekik” (SANDOVAL ZACARIAS 2014, 3). Paz értelmezése szerint Duchamp művészete a tagadás és az igenlés közti folytonos ingadozáson alapszik, mely a művészet modern felfogásának felrúgása és folytatása is egyben. Ehhez hasonlatos Bellatinnak az önéletrajzi műfajjal ápolt viszonya, az *El Gran Vidrio* pedig – ahogy azt a paratextus előre jelzi – nem egysíkú autofikció, hanem a szerző háromosztatú (ön)fikcionalizálása. Ez az eljárás szoros kapcsolatot ápol a duchamp-i metairónia módszerével, mely „szétrombolja

³ Érdemes megjegyezni, hogy Bellatin is a szúfizmus egyik török ágát követi, melynek jelentősége – ahogyan ezt a későbbiekben, az *El Gran Vidrio* elemzése során is látni fogjuk – saját identitásának eltörlésére, jelentős modifikációjára irányul: perui szülők gyermekeként mexikói szerzőnek titulálja magát, a katolikusról áttért az iszlám vallásra, itt vizsgálendő regényében pedig női narrátort alkalmaz, amellyel alapvetően fel-forgatja a lejeune-i önéletrajzi paktumot. Ahogy a szóban forgó regényben is említi: „A hagyományok, a név, az élettörténet, a nemzetiség és a vallás váltogatása állandó elemek” (BELLATIN 2007, 160). (A *Meztelen jelenés*ből származó szövegrészleteken kívüli idézeteket a saját fordításomban közlöm. A *Meztelen jelenés* magyar nyelvű fordításának konzultációjáért köszönettel tartozom Kürthy Ádám Andrásnak.)

saját tagadását, és ezáltal állítássá válik” (PAZ 1990, 10). Bellatin regénye tehát az önéletrajz műfajának olyan alkalmazása, mely saját jellemzőit ellentmondásos módon azok tagadásával hangsúlyozza.

A két mű címének homológiája arra ösztönzi az olvasót, hogy analógiákat keressen azok strukturális felépítése között. Az első bellatini életrajz, a *Mi piel, luminosa... en los alrededores de la tumba del santo sufi* (Csillogó bőröm... a szent szúfi sírja körül) narrátorát édesanyja ajándéktárgyakért cserébe teszi közszemlére egy nyilvános fürdőben. A második rész a *La verdadera enfermedad de la sheika* (A sheika igazi betegsége) címet viseli, amelyben egy magát írónak valló elbeszélő arról számol be, hogy egy szúfi kerengés közben látott álma írott változatát eladta a *Playboy* magazinnak. Az utolsó életrajz pedig, az *Un personaje en apariencia moderno* (Egy látszólag modern szereplő), az apja által marionetté változtatott kislány elbeszélése, aki ugyanakkor Mario Bellatin nevét viseli. Ebből a rövid, igencsak sematikus összefoglalóból is látszik, hogy Bellatin mennyire groteszk világot hoz létre regényében. A hármas felosztás kapcsán két duchamp-i részletre is asszociálhatunk: egyrészt mind a menyasszony, mind a vőlegény három-három elnevezéssel bír (Vágymotor, Darázs és Akasztott Némber, illetve [Agg]legény-masina, Kilenc Hím Öntőforma és Libéria- és Egyenruha-temető), másrészt a menyasszony három „virágbaborulásáról” ír Octavio Paz. Az első során az agglegények vetkőztetik le a menyasszonyt, ez a fürdőben közszemlére tett gyermek történetének feleltethető meg. A második „virágbaborulás”, mely során a menyasszony saját levetkőztetését képzei el, a második életrajzban az önmagát álmodó író-narrátor elbeszélése. Az utolsó az úgynevezett „kinematikus virágbaborulás”, mely Bellatinnál a harmadik részben köszön vissza: a narrátor meg szeretné filmesíteni önéletrajzát.

Octavio Paz értelmezése szerint Duchamp életműve a képről való elmélkedésre fókuszál, emellett minden festménye szimbolikus önarckép is egyben. A duchamp-i konceptualizmus – amellett, hogy a szerző a gondolattal kísérli meg helyettesíteni a képet – a műalkotás verbális eredetére is utal, méghozzá Jules Laforgue költészetének Duchamp-ra gyakorolt hatására. A francia festő említése Bellatin írásművészetében a konceptuális irodalom kísérleteként is felfogható: a cselekmény szinte teljes mértékben jelentőségét veszti, helyette a szerkezet, a megszerkesztettség dominál műveiben, ahogy az *El Gran Vidrió*ban is.⁴ Míg Duchamp önarcképének Bellatin önreflexív, önreferens prózáját feleltethetjük meg, addig a francia metaképeinek a mexikói metafikciós törekvéseit, mely utób-

⁴ A cselekmény háttérbe szorítása Bellatinnál az úgynevezett *novela de la escritura* (az írásra fókuszáló regény) hatásának is betudható; ez a hatvanas–hetvenes évek meghatározó mexikói irodalmi irányzata, amely az írás folyamatára és a metafikciós elemek használatára fókuszál, az idetartozó regények pedig sokszor önreflexív jelleggel is bírhatnak. Az *escritura* hatása még nem keltette fel a kritikusok és a kutatók figyelmét, így a közös jellemzők feltárása várat magára.

biakat akár az általa megkísérelt konceptuális irodalom alappilléreként is értelmezhetünk. Ahogy az *El Gran Vidrió*ban, úgy a szerző többi művében is – például az *Escuela del dolor humano de Sechuán* (2001, *Az emberi fájdalom iskolája Szecsuanban*), az *Underwood portátil modelo 1915* (2005, *Hordozható Underwood, 1915-ös modell*) vagy a *Disecado* (2011, *Feldarabolva*) – egyértelműen felfedezhetők az írásra, az írás folyamatára és az irodalomra fókuszáló metaelemek.

Bellatin regényének felépítésében nemcsak a Duchamp-i *Nagy üveg* hatása fedezhető fel, hanem a francia *Adva van: vízésés, világítógáz* című utolsó műve is, amely gyakorlatilag teljes titokban készült utolsó húsz életévében, 1946 és 1966 között. Az *Adva van* megalkotásánál Duchamp a kollázs ötletét felhasználva az *assemblage* technikáját alkalmazta, amely különböző tárgyak egymáshoz, illetve egymásra illesztését, felhalmozását jelenti, így a műalkotás többé-kevésbé világosan elkülönülő, mégis egységes egészet alkotó részekből épül fel. Bár háromdimenziós jellegét tekintve ez a technika nem alkalmazható a szépirodalomra, az *El Gran Vidrio* megírásakor Bellatin mégis végrehajtja az *assemblage* reappropriációját:⁵ három lehetetlen önéletrajzi szubjektumot halmoz egymásra. Bár a hármas szerkezet az *assemblage* három rétegeként is értelmezhető, Bellatin esetében az egység létrejötte kérdéses marad: a legfelső, harmadik rétegben (a harmadik önéletrajzban) visszaköszön az összes előző szál, ám a szerző mégis megtöri a könyv egységét, még hozzá többi műve említésével, melyek egyértelműen az *El Gran Vidrio* egészén kívülre mutatnak. Ez Bellatin egyik tipikus narratív eljárása, amellyel becsapja az olvasót, és amelyet a regény alcímének paradoxona, illetve a borítón található paratextuális elemek összefüggéstelensége előre jelez. A hátsó borítón olvasható szöveg első bekezdését ugyanis Bellatin írta, a többit pedig a kiadó tette hozzá. A szerző magyarázatát a következőképpen foglalhatjuk össze: a Nagy üveg egy ünnepszeg, melyet évenként megrendeznek Mexikóváros romos épületeiben, ahol több száz család él illegálisan. A szerzői ismertetést az első borítón látható fénykép, Julio Vivas fotója egészíti ki, amely az 1985-ös nagy mexikóvárosi földrengés által okozott károkat szemlélteti. Érdekes módon semelyik önéletrajzban sem köszön vissza ez a részlet, így a paratextuális elemeket figyelemelterelésként is felfoghatjuk, ami a bizonytalan, folyton változó identitással kiegészülve Bellatin posztmodern szemléletére utal, s arra az alapgondolatra, hogy az egyetlen bizonyosság maga a bizonytalanság.

⁵ Catalina Quesada Gómez nem az *assemblage*, hanem a *sampling* módszerének alkalmazásáról ír Bellatin *Lecciones para una liebre muerta* című regényének elemzésekor, hiszen a szerző előző műveiben is olvasható fragmentumait is beilleszti a szövegbe, amelyet a kritikus az úgynevezett játékos önplágiumnak feleltet meg (GÓMEZ 2011, 297–320). Ezzel szemben Vittoria Marinetto szerint Bellatin műveinek egyik lehetséges értelmezési kulcsa a palimpszeszt technikájának narratív alkalmazása (MARINETTO 2012, 15–33).

Roppant helytálló Octavio Paz megállapítása, miszerint „[a] *Nagy íveg* mint a Kritika mítosza, a Kritika festménye és a Festészet kritikája olyan mű, amely szembefordul önmagával, és nem ártallja lerombolni azt, amit alkot” (PAZ 1990, 62). Az alapos elemzés során az az érzése támad az embernek, mintha Bellatin felhasználta volna Paznak Duchamp-ról szóló esszéjét is az *El Gran Vidrio* megírásakor; erről a fent említett önreferencialitás és a metafikció is tanúskodik. Duchamp anamorfózis iránti érdeklődése Bellatin esetében áthelyeződik a szubjektumra, méghozzá magára az önéletróra: mintha a néző/olvasó helyett önmagát állítaná a *Nagy íveg* elé, melynek tükröjellegét többször is hangsúlyozza Paz a *Meztelen jelenés*ben. A fénytörések és tükröződések játéka tehát az önéletrajzi szubjektum egységének megtörését, felforgatását vonja maga után, mely által az *én* transzparenssé válik, sőt a fiktív identitások által szinte el is törlődik. Nemcsak a lejeune-i önéletrajzi paktumot rúgja fel ezzel Bellatin, hanem az önéletró megbízhatatlanságát is tematizálja: az első rész elbeszélője nem akar vagy nem tud beszámolni családjá történetéről, mert nem emlékszik sem apjára, sem testvéreire, így önéletrajza fragmentált marad. A második részben gyakorlatilag alig tudunk meg valamit a narrátor életéről, a záró szakaszban pedig nem csupán önmagának mond ellent a szerző nevét viselő kislány, hanem azt is kinyilvánítja, hogy hazudik.⁶ A szubjektum transzparenciájára egyes szövegelemek is utalnak: a második részben például arról tudósít az elbeszélő, hogy gyerekkorában takarítói munkát kereső indián nőnek adta ki magát; a harmadik részben női elbeszélőként mutatkozik meg a narrátor, majd Mario Bellatin néven mozgássérültnek tette magát, hogy ingyen utazhasson a mexikóvárosi metróon.

Bár a regényben elmosódni látszik a többszörös fiktív identitás mögé bújó szerzői szubjektum, a szövegi/írói tudatosság – mint az irodalmi konceptualizmus egyik eleme – a harmadik életrajz záró szakaszában mégis egyértelműen körvonalazódik: „A kedvteléseimmel kapcsolatban nem mondok igazat. Valójában könyveket szeretek írni. Könyveket csinálni, kitalálni, megfogalmazni” (BELLATIN 2007, 147). Az utolsó fejezet zárásában a szerző lerántani látszik a lep-

⁶ „Szerintem egy kicsit hazudós vagyok. Ahogy már mondtam, az nem igaz, hogy volt egy német barátnőm, és egyébként sohasem gondolkoztam el azon, hogy kocsit vegyek. [...] Az sem igaz, hogy mindig bírói végzés miatt lakoltattak ki minket” (BELLATIN 2007, 135). Ebben a rövid részletben is jól megfigyelhető a szerző narratív technikája, amelyet az úgynevezett denarrációra, azaz az elbeszélő által előzőleg kijelentettek visszavonására alapoz, elsősorban az *El Gran Vidrio* harmadik önéletrajzában. Ugyanezt az eljárást használja a chilei Roberto Bolaño magyarul is olvasható *Távolí csillag* (Scholz László fordítása, Budapest, Európa, 2010) című regényében, amely a narratív digresszióval kiegészülve Varju Kata szerint az úgynevezett kaleidoszkopikus írás alapvető eleme. A hazugságot és a becsapást Bellatin harmadik önéletrajzában címe (*Egy látszólag modern szereplő*) is jelzi. A *látszólag* módhatározószó – véletlen egybeesés vagy sem – spanyolul megegyezik az Octavio Paz könyvének címében szereplő szóval (*apariciencia*) (VARJU 2014).

let az előzőekben olvasottakról, a hazugságokról, az olvasót ért becsapásról: „[h]ogy mi a valóság és mi az igazság a három önéletrajzban? Az teljes mértékben lényegtelen” (BELLATIN 2007, 159). Az *El Gran Vidrio* érdekessége, hogy bár az olvasói elvárások feloldása csak a mű végén jelenik meg, ez a harmadik életrajz szerves egészét alkotja, és nem egy esetleges utószó részét képezi. A szerző tehát egyszerre forgatja fel és őrizi meg a három önéletrajz valóságosságának látzatát, Duchamp metaképeihez hasonlóan, melyek Octavio Paz értelmezése szerint egyszerre dekonstruálják és őrzik meg a művészeti alkotás modern fogalmát. Bellatin szövegeinek olvasása közben tehát nem az az olvasó feladata, hogy feltárja a valóság és a fikció között húzódó határt, még akkor sem, ha a szerző írásművészete gyakran a valóság és a fikció összemosására épül. A szerző *ars poetica*-ja, tudniillik „csak az írásért írni” (BELLATIN 2007, 161) is arról tanúskodik, hogy művei értelmezésének kulcsa az írás folyamatának tematizációja, amelyet a szerzői jelenlét és hiány (álarc mögé bújás), azaz a valóság és a fikció keveredése csupán kiegészít.

A következő Bellatin-regényben is felfedezhető duchamp-i téma: a mozdulat tematizációja, a mozgás elemzése, illetve narratív ábrázolásának kísérlete. Paz magyarázata szerint Duchamp nem arra törekedett, hogy ábrázolja a mozgást, hanem arra, hogy elemezze, darabjaira bontsa azt, és statikusan ábrázolja a folyamatot, akár a *Lépcsőn lemenő akt* esetében. A folyamatnak csak egyetlen jelenetét láthatjuk: a mozgásban lévő test szétbontását, majd az egyes mozdulatok egymásra illesztését. Bellatin regényében is megfigyelhető a statikusság és a mozgás dichotómiája, amely végigvonul a három önéletrajzon, az általa alkotott ív pedig a fiktív identitásokra darabolódó szubjektum hiányzó egységét látszik helyettesíteni. Ennek ellenére egyik jellemzője mégis a fiktív identitás(ok)ból eredeztethető, hiszen az *assemblage* narratív reappropriációja a különböző identitás- és valósággrétegek egymásra rakódását eredményezi, melyet egyetlen folyamat eltérő fázisainak ábrázolásaként értelmezhetünk. A szubjektum fiktív identitásainak derridai értelemben vett dekonstrukciója tehát kettős mozgást hoz létre: az önéletíró darabjaira hullott identitásából három fiktív önéletírói szubjektumot épít fel, melyeket az *El Gran Vidrio* záró szakaszában olvasható, fentebb említett önreflexív és metairodalmi elemek ugyanakkor annulálnak.

A szöveg narratív szintjén ugyanez a folyamat a következőképpen zajlik: az első önéletrajz 360 számozott mondatra bomlik, mely a kör 360 fokának feleltethető meg – erre utal az alcím (*Csillogó bőröm... a szent szűfi sírja körül*) is. A számozott sorok a második és a harmadik önéletrajzban eltűnnek, helyüket hosszabb bekezdések veszik át, melyekben a narratív eljárások közül a digresszió és az intertextualitás dominálnak. Ez utóbbiak egy ki-be járó mozgást hoznak létre: a diegézist meg-megtörve eltérnek, majd visszatérnek a fő cselekményszálhoz. A gyorsulással ápolt viszonyuk igencsak ellentmondásos, hiszen bár látszólag hátráltatják az élettörténet elbeszélését, a ki-be mozgás mégis lendületet ad a szövegnek, így az utolsó szakaszban nemcsak a három önéletrajz, hanem gyakorlatilag Bellatin életműve is egyetlen masszává válik.

A mozgás a testábrázolás szintjén is felfedezhető, elsősorban a nyitó önéletrajzban; érdekes módon ehhez nemcsak az elbeszélő kisfiút, hanem Bellatin valódi életrajzát is figyelembe kell vennünk. A szerző ugyanis egy terhesség alatt szedett gyógyszer által okozott születési rendellenesség következtében jobb alkar nélkül született, műveiben ezért sokszor megjelenik valamely testrész hiánya vagy éppen hiperbolikus jelenléte. Ez utóbbi az *El Gran Vidrio* első elbeszélőjére is jellemző, akinek édesanyja speciális fürdőruhát varr, hogy még jobban kihangsúlyozza a fiú nemi szervét a közfürdőben. A hiperbolizáció mozgással való kapcsolata első ránézésre nem tűnik egyértelműnek, ám az elbeszélő nemi szervére hangsúlyosan irányuló tekintet, a látás reciprocitása által sajátos „oda-vissza mozgás”-t alkot. A mozgás és a gyorsulás tehát a szöveg több szintjén – az identitás, a narratív szálak, a szövegtest és az emberi test esetében – is felfedezhető, az önéletrajzi szubjektum pedig úgy tűnik el a szövegben, hogy más-más formában hangsúlyozza önnön jelenlétét.

A mozgáshoz szorosan kapcsolódó elem a körköröség ábrázolása, melynek elemzésére Octavio Paz igen nagy hangsúlyt fektet, persze azért is, mert az idő körforgása egyik kedvelt elméleti témája, melyet szépirodalmi műveiben is gyakorta tematizál. A *Nagy üveg* körforgását a mű két szintjén is megfigyelhetjük: az egyik a fent említett három „virágbaborulással” kapcsolatos, mely a menyasszony Vágymotorjánál kezdődik és ott is végződik, a másik pedig az üveg tükörjellegét kihasználva bevonja a nézőt az alkotói folyamatba. Paz szerint nem szemlélhetjük a duchamp-i üveget anélkül, hogy ne látnánk meg benne magunkat: elengedhetlenné, ugyanakkor magától értetődővé teszi a néző jelenlétét, a mű pedig éppen az a *különbség*, amely az alkotói szándék és a nézői értelmezés között húzódik. Ezt első ránézésre nem tudjuk Bellatin regényére alkalmazni, hiszen – ahogy említettük – ő nem az olvasót, hanem saját magát helyezi az üveg/tükör elé, még akkor is, ha felrúgja az önéletrajz műfaji jellemzőit. Egyfajta írói narcizmust gyakorol, melyet a kritikusok többsége a szerző egoizmusaként értelmez, ám véleményem szerint inkább egyfajta traumaírásról van szó, ezért is szerepel számos esetben valamilyen testi rendellenesség vagy egy-egy testrész hiperbolizálása Bellatin szövegeiben.⁷ A duchamp-i *különbséget* a bellatini önéletrajzban

⁷ Ángeles Donoso Macaya az egyetlen kritikus, aki traumaírásról ír, miközben az élet és a mű, az önéletrajz és a fikció közti kapcsolatokat vizsgálja Bellatin szóban forgó regényében. A fragmentált önéletrajzát a trauma jelenléteként értelmezi, hiszen a diskurzus igen hiányos, sőt megkérdőjelezi önmagát. Saját megfigyelésem szerint a testi fragmentáció általában a szövegtestre is hatással van Bellatin műveiben, egy-egy testrész hiperbolizációjának célja pedig a hiányzó elem helyettesítése. A testi egység mégsem jön létre, hiszen a felnagyított, eltúlzott rész „kilóg” a testképből, újra megtöri azt; ugyanígy a szöveg egységének létrejötte is lehetetlen, hiszen nem tudjuk narratív keretek közé foglalni a történetet, a különböző fragmentumok tehát nem alkotnak egységes egészet (MACAYA 2011, 96–110).

a szándékolt jelentés és a mondás, azaz a szándékolt én és a mondott én közti szakadásnak feleltethetjük meg, mely folyamatnak a befogadó is szükségszerűen részese.

Bellatin önreflexív irodalma látszólag kizárja az olvasót az alkotói folyamatból, ennek ellenére mégis fontos szerepet szán neki, még hozzá a kirakó darabjainak egymáshoz illesztésében. Az *El Gran Vidrio* narcisztikus írásának zártságát a fiktív identitások bevezetése, majd az olvasó által kisimítandó, összekuszálódott szálak használata oldja fel. Duchamp művéhez hasonlóan Bellatin mégiscsak odahelyezi az olvasót az üveg/tükör elé, így hozza létre az Octavio Paz által leírt körforgást. Ez a folyamat akár a *ready-made* törekvéseivel is összefüggésbe hozható, a művész mítoszának, illetve a műnek mint tárgynak és az ízlés eszméjének lerombolásával. Bellatin regényében ez nemcsak az önéletírói szubjektum identitásának leépítésével és fiktív újraépítésével, hanem az olvashatóság/olvashatatlanság dichotómiájával is kapcsolatban áll: a roppant egyszerű, már-már puritán nyelvezethez igen összetett szerkezet és összekuszálódott narratív szálak társulnak. Az olvasó szövegszinten is megjelenik a regényben, még hozzá a második önéletrajzban: „[u]tolsó kiadott könyvem főszereplői különös mód elégedettek a művel” (BELLATIN 2007, 73). Az idézet a szerző és az olvasó metalepsziséről, egy szintre emeléséről tanúskodik, amely sokat elárul az olvasás során betöltendő szerepünkről, illetve a duchamp-i néző aktív részvételére is rávilágít.

A duchamp-i menyasszony – aki az aglegények kiszolgáltatottjává válik – nem csupán a mű körforgása, de a tekintet tematizálása szempontjából is lényeges, mely a rítussal, a színházzal és a vásári látványossággal függ össze. Bellatin regényében elsősorban az első és a harmadik életrajzban figyelhető meg a tekintet tematizálása, amely a fenomenológia – elsősorban Merleau-Ponty – nézőpontja szerint a Másik tekintetében tárgyiasítja az egyént. A narcisztikus írás helyett inkább a voyeurista narratíva játszik kulcsszerepet Bellatin írásművészetében, a szubjektum és a tárgy közti kapcsolat inverzióját, a szubjektum tárgyiasítását pedig a tekintet körforgása hozza létre. A Másik tekintetének kiszolgáltatott fiú testképe pedig a hiperbolizált nemi szervek és az azokra fókuszáló tekintet által is megtörik. Ha a szerző gyermekkori élményeivel próbáljuk ezt összefüggésbe hozni, egyértelmű, hogy a nemi szervek hiperbolizációja az alkar hiányát helyettesíti; ez egyben a gyermeki kiszolgáltatottság és megalázottság traumájának egyik lehetséges olvasata. A szerző a műben mint üvegben/tükörben egyszerre szemléli valós és fiktív ön-életrajzi énjét, a jelenet közfürdőben való elhelyezése pedig a tisztító fürdővel is asszociálható. Bellatin a zárt és a nyitott tér dialektikájával játszik:⁸ az első

⁸ Bellatin *Salón de belleza (Szépségszalon)* című regényében szereplő nyitott és zárt terek dialektikájáról írtam spanyol nyelven a *Colindancias* 2014/5-ös számában. Ebben a regényben a bent és a kint a léttel, illetve a nemléttel asszociálható, éppen ellentétesen Bachelard *A tér poétikája* című esszéjének megállapításaival. A tér jelentőségéről beszél a korporális narratológia meghatározó és alapító alakja, Daniel Punday is (vö. FÖLDES 2015, 37).

önéletrajzban a közfürdő zárt tere, amely a perspektíva jelentős szűkítésével jár, a tekintetet egy bizonyos pontra, a gyermek nemi szervére fókuszálja. A nézőpont csökkentése ellentmondásos módon egy olyan testrészt kihangsúlyozását, hiperbolizációját szolgálja, amelynek a nyitott térben rejtve kellene maradnia, éppen ezért az általában a titokkal asszociált bezártság feloldódik, majd a Másik tekintetének kiszolgáltatott test helyévé avanzsál. A fiú nemi szervével szemben az anya kirúszozott ajka, a száj hiperbolizációja nemcsak egy lehetséges pszichoanalitikus olvasat miatt említendő meg, hanem Paz Duchamp-értelmezése szempontjából is igen jelentős, miszerint a *Nagy üveg* nem más, mint a Szűz, az Istennő vagy az Anya mítoszának modern verziója. Bellatin a gyermek testének kiszolgáltatottságával morális színezetet ad az anya-fiú kapcsolatnak, mely a harmadik önéletrajzban megismétlődik: az apa marionettbábuvá alakítja lányát, hogy a lakás tulajdonosának ajánlott táncával a család elkerülje a kilakoltatást.

A marionettbábu egyértelmű kapcsolatot ápol Duchamp menyasszonyával, az Akasztott Néemberrel, még hozzá Paz interpretációja alapján, amely a női alak ket-tősségét vizsgálja: a menyasszony – ahogy a bellatini marionett is – egyszerre aktív és passzív alak. Octavio Paz már a bevezetőben felhívja a figyelmet Duchamp antimechanizmusok iránti érdeklődésére; ezek – a metairónia működéséhez hasonlatosan – olyan gépek, melyek működése érvényteleníti önnön gépi mivoltukat. Annak ellenére, hogy a lányt apja szereli fel zsinórokkal, Bellatin marionettbábujá önként mozog, így követi a duchamp-i antimechanizmus jellemzőit: „Édesapám a nappali mennyezetére vékony, átlátszó zsinórokból álló, briliáns rendszert szerelt, amely *azt a benyomást keltette*, hogy a lépéseimet egy tehetséges hozzáértő irányítja” (BELLATIN 2007, 126–127, kiemelés tőlem – B. P.). A marionett, akárcsak Duchamp üvegének mutatványos sátor ihletettsége, látványosságot, ezáltal a Másik hangsúlyos jelenlétét és tekintetét is implikálja. Mary Farakos szerint Duchamp gépei „önmagukat kereső szimbólumok” (FARAKOS 1984, 84), ami az önreflexió egyik módozatát jelöli: a marionett jelenléte Bellatin regényében önmaga kritikája, a fiktív én létrehozásához pedig a nemek cseréje társul, Duchamp-hoz hasonlóan, aki a Rrose Sélavy nevet használta a *body art* műfajában. Bár Bellatin esetében vitathatatlan az alany tárgyiasítása a Másik tekintete által, a marionettmechanizmus már nem a kleisti elmélet emberitől való eltérését hangsúlyozza, hanem egy olyan önreflexiónak ad helyet, amely önmaga kritikájává válik, és amelyet az az önéletrajzi műfaj egészít ki és támaszt alá, melyet egyszerre követ és forgat fel a szerző.

Ugyan az *El Gran Vidrio* harmadik életrajzának elemzéséhez nem használható fel fenntartások nélkül Kleist elmélete, hiszen a bellatini bábu teljes mértékben birtokában van verbális képességeinek, mégis érdekes adalékokkal szolgál az irányíthatóság és a test tárgyiaságának hangsúlyozásával: „a végtagok közönséges ingák módján automatikusan engedelmessé válnak” a masinisztának, a lélek hiányát pedig a „nem tud szenelegni” kifejezés egyértelműsíti (KLEIST 1981, 94 és 96). Míg a kleisti marionett tárgyi mechanizmus, a Bellatin által létrehozott fiktív identitás szubjektum és bábuvá alakított szubjektum is egyben. Ez a folyamat párhu-

zamba állítható a Marcela Quiroz Luna által leírt testiség kettősségével, miszerint a testet birtokolni, illetve a testhez tartozni nem egybeeső kategóriák. A birtoklás és az alárendeltség kettőssége a bellatini marionett esetében is megfigyelhető, méghozzá az irányítottság, illetve az önkéntességként is interpretálható színlelés alapján. A testiség meghatározó jelenléte nem egészül ki a lélek hiányával, így a Duchamp művészetében jelen lévő és az Octavio Paz által többször is említett karteziánus dualizmushoz hasonlóan a test birtoklása és a testnek való alárendeltség Bellatin művészetében szinte fenomenológiai kettősséggé alakul. A mexikói szerző több művében is reflektál a testnek való alárendeltségre, sugallva a test helyettesíthetőségét, s ez az *El Gran Vidrio* három fiktív önéletrójával könnyűszerrel alátámasztható. A regény marionettje például egy szerephez hasonítja életét, amely nemcsak önnön fikciós jellegét támasztja alá, hanem az önéletrajzi paktum értelmében az olvasó becsapását is tematizálja. Ez a kettősség szöveg-szinten is megjelenik a regényben: „Mintha két ember lakozna bennem. Tudom, hogy karcsú figura vagyok, aki táncával a főbélőket akarja felvidítani, de azt is tudom, hogy nem vagyok több mint egy kövér alak” (BELLATIN 2007, 154).

Az önéletrőji szubjektum fiktív identitásai akár a *ready-made* koncepciójával is asszociálhatók: a módosítás nélkül vagy módosítással különböző kontextusba helyezett használati tárgynak Bellatin különböző kontextusba helyezett részegői felelnek meg.⁹ A szerző tehát egyik önéletrajzról a másikra, sőt, a harmadik történetben egyik szövegfragmentumról a másikra, különböző kontextusba helyezve fikcionalizálja önmagát. Ez a folyamat Octavio Paz legfontosabb kijelentésének feleltethető meg, miszerint különbséget tesz a *Nagy üveg* alsó, aggregények által lakott részének *látszat*-, illetve a felső, menyasszony által uralt rész *látomás*-jellege között: a látomás – a platóni ideához hasonlatosan –¹⁰ a dolgok lényegi mivolta, míg a látszat a változó forma. Ez utóbbi a kontextus folytonos változásával is kapcsolatban áll, így a különböző jelentés-, illetve identitásrétegek az egész (a látomás) fragmentumai, annak módosult változatai (látszatok) lesznek Bellatin regényében. Mindez a láthatóság és a láthatatlanság dichotómiájára épül, amely Octavio Paz szerint az illúziók valóságának tematizációja. Értelmezésem szerint ez is a metairónia kritikai jellegével állítható párhuzamba, így az illúziók valósága önmaga kritikájába fordul nemcsak Duchamp, hanem Bellatin művében is. A mexikói szerző regényében ez a testiséggel is kapcsolatba hozható, méghozzá az első önéletrajz elbeszélőjének testi hiperbolizációja, a vizualitás és a tekintet hangsúlyozása által. A bellatini fiktív önéletrőik voltaképp Duchamp test

⁹ Az önéletrírással kapcsolatban Földes Györgyi Robert Rogers *A Psychoanalytic Study of Double in Literature* című tanulmánya alapján megállapítja, hogy az önéletrírás során a szerzőnek „[a]zért van szüksége hasonmásra, azért hasítja szét önmegfigyelés útján egóját több különböző részegóra, mert ezen hősökben meg tudja személyesíteni saját szellemi-lelki élete konfliktusait” (FÖLDES 2015, 35).

¹⁰ A neoplatonizmus jelentőségét Octavio Paz is kiemeli Duchamp-ról szóló esszéjében.

nélküli, csupán a világítógáz által felfújt, üres öltönyű agglegényeihez hasonlatosak: változó formák, látszatok, a szerző egójának kontextustól függő részegői. Inés Sáenz és Christoph Singler tanulmánya is az identitások bizonytalanságát vizsgálja, melyet a duchamp-i műben is jelentős úgynevezett határozatlansági elvként definiálnak (SÁENZ–SINGLER 2014, 49–58). Sáenz egy másik Bellatin-elemzésében is kitér a bellatini szubjektum jellemzőire, és az egyik identitásról a másikra való „ugrálást” a *zapping* logikájával, valamint a hipermodern ének a fogyasztói társadalomban való elhelyezkedésével magyarázza (SÁENZ 2012, 135–161).

Paz *Conjunciones y disyunciones* (1969) című esszéjében részletesen foglalkozik az őt leginkább foglalkoztató elméleti kérdésekkel, valamint az írás és a test közötti kapcsolatokra is kitér. Bár nem használja a *Meztelen jelenés*ben szereplő *látszat* és *látomás* kifejezéseket, a testtel kapcsolatos megállapításait mégis ezekkel asszociálhatjuk, ugyanis a megfogható (lényegi, látomási) és a változó, eltűnésre ítéltetett (látszati) test közti különbségről ír. A Duchamp-elemzésnél említett neoplatonizmus Paz gondolkodásában is visszaköszön, ez alapján különbözteti meg a mexikói a *Test* ideáját, valamint a folyton változó *testet*.¹¹ A korporális narratológia tükrében Földes Györgyi megállapítja, hogy az önéletrajzi írásokban „az elbeszélést irányító narratív szerkezetek olykor éppen a testtel asszociáltatnak az életalakulásokkal kapcsolatban” (FÖLDES 2015, 37). Ez az észrevétel az *El Gran Vidrio* második önéletrajzában tökéletesen alkalmazható: „Nem véletlen, hogy az iszlám vallásban a csoda egy könyv, mi pedig a könyv egyetlen betűje vagyunk. [...] [C]supán egyetlen betű vagyunk egy végeérhetetlen ábécében” (BELLATIN 2007, 98). A test és az írás kapcsolatát a következő idézet is egyértelművé teszi: „Most boldog vagyok. Érzelmi, családi, nemzetiségi, önazonossági terhek nélkül. Azt hiszem, ez a legjobb állapot a munkához. Most már nem kell attól tartanom, hogy különös testemet akár meztelenül is mutogathatják, akár egy népszerű látványosságot” (BELLATIN 2007, 161–162). Az írás tematizálása mint metaelem itt a szerző önreflexiójával társul, a szövegrészlet alapján pedig egyértelművé válik, hogy Bellatin az írás során, különböző identitások mögé bújva érzi magát otthonosan. Az *El Gran Vidrio* utolsó két mondata ugyanerre a folyamatra utal: „Mostantól az engem körülvevő fragmentált képeket akarom *reprodukálni*, melyek nem vezetnek sehová, akárcsak az életem. Még akkor is, ha ehhez talán utoljára fel kell öltönnem mulatságos elképzelt bábjelmezemet” (BELLATIN 2007, 165, kiemelés tőlem – B. P.). A *reprodukálni* kifejezés ismétlést, repetíciót sugall, így a duchamp-i körforgás Bellatin regényében is létrejön, a szerző explikálja saját fikcionalizációját, majd saját eltűnését, újra és újra, meghozza három jelmez, három fiktív identitás mögött. Az eltűnés folyamatát mindhárom önéletrajz előrevetíti:

¹¹ A nagy és a kis kezdőbetűs változatot én adtam hozzá Octavio Paz gondolatához, hiszen a látszat és a látomás összefüggésében jól szemlélteti a két test közti különbségtételt.

az elsőben – a cím szerint – a kisfiú egy *sír* körül tesz meg egy kört, amire a 360-as szám utal; a másodikban a dervisek körforgása a *temetéssel* áll párhuzamban; az utolsóban végül lerombolják a családi házat, így a marionett jelentőségét, mondhatjuk, identitását is elveszti.

A *Test* és a *test* közti kapcsolatot a *Szöveg* és a *szöveg* közti reláció egészíti ki, a három önéletrajz *szövegének* egyetlen *Szöveggé* alkotása. A regény egysége azonban megkérdőjeleződik az intertextualitás jelensége által, hiszen nemcsak a regényen belüli szövegrészekre, hanem Bellatin más műveire is találhatunk utalásokat. A *Szöveg* egysége a borítón szereplő, referenciális funkcióját elvesztő fotó és a Bellatin által írt bevezetés jelenléte miatt is kérdésessé válik, az önéletrajzok kitérőihez hasonlóan ezeket is egyfajta digresszióként értelmezhetjük. Az 1985-ös földrengés romjaira utalva a halált és a pusztítást tematizálják, az évenként megrendezendő ünnep mégis az újjászületés ciklikusságát hordozza magában. Octavio Paz felteszi a kérdést, vajon önellátó-e Duchamp műve, és bár arra a következtetésre jut, hogy a *Nagy íveg* önmagában az, egységét mégis megtöri az opus eredettörténetét tartalmazó *Zöld doboz*, amely nélkül valójában értelmezhetetlen a szöveg. Ehhez hasonlóan jár el Bellatin is, hiszen az *El Gran Vidrio* értelmezéséhez nem elegendő a szövegtest újraolvasása, hanem az abban említett művek, a szerző valóságos élettörténete, a borítón szereplő kép és szöveg, illetve a duchamp-i *Nagy íveg* is elengedhetetlenek.

Bibliográfia

- BELLATIN, Mario (2006), *Prólogo*, in *El arte de enseñar a escribir*, México, D. F., Escuela Dinámica de Escritores–Fondo de Cultura Económica, 9–13.
- BELLATIN, Mario (2007), *El Gran Vidrio*, Barcelona, Anagrama.
- DONOSO MACAYA, Ángeles (2011), „Yo soy Mario Bellatin y soy de ficción” o el paradójico borde de lo autobiográfico en *El Gran Vidrio* (2007), *Chasqui*, 2011/1, 96–110.
- FARAKOS, Mary (1984), Octavio Paz y Marcel Duchamp: crítica moderna para un artista moderno, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1984/410, 79–96.
- FÖLDES Györgyi (2015), Az önéletrajzi regény a korporális narratológia tükrében, *Filológiai Közöny*, 2015/1, 33–39.
- KLEIST, Heinrich von (1981), *A marionettszínházról*, ford. PETRA-SZABÓ Gizella, in SALYÁMOSI Miklós (szerk.), *Kultusz és áldozat. A német esszé klasszikusai*, Budapest, Európa, 93–101.
- MARINETTO, Vittoria (2012), *Palimpsestos en el universo Bellatin*, in Julio ORTEGA–Lourdes DÁVILA (ed.), *La variable Bellatin. Navegador de lectura de una obra excéntrica*, Veracruz, Universidad Veracruzana, 15–33.
- PAZ, Octavio (1969), *Conjunciones y disyunciones*, México, D. F., Joaquín Mortiz.
- PAZ, Octavio (1990), *Meztelen jelenés: Marcel Duchamp*, ford. SOMLYÓ György, CSUDAY Csaba, Budapest, Helikon.

- QUESADA GÓMEZ, Catalina (2011), Mutatis mutandis: de Severo Sarduy a Mario Bellatin, *Boletín Hispánico Helvético*, 2011/17–18, 297–320.
- QUIROZ LUNA, Marcela (2014), *El cuerpo que escribe*, in *La escritura, el cuerpo y su desaparición*, México, D. F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, 25–97.
- SÁENZ, Inés (2012), *Hacer zapping de sí mismo: Bellatin y el yo hipermoderno*, in Julio ORTEGA–Lourdes DÁVILA (ed.), *La variable Bellatin. Navegador de lectura de una obra excéntrica*, Veracruz, Universidad Veracruzana, 135–161.
- SÁENZ, Inés–SINGLER, Christoph (2014), Marcel Duchamp / Mario Bellatin: trayectos de *El Gran Vidrio*, *IBERC@L*, 2014/5, 49–58.
- SANDOVAL ZACARÍAS, Benjamín (2014), *Prácticas de reapropiación textual y descentramiento discursivo en tres novelas de Mario Bellatin*, doktori disszertáció, México, D. F., Universidad Nacional Autónoma de México.
- VARJU Kata (2013), ¿Cómo desproveer de lo aparentemente presente? Técnicas narrativas en *Estrella distante* de Roberto Bolaño, *Lejana* 2013/6, http://lejana.elte.hu/Pdf_6_rincon_estudiante/Kata_%20Varju.pdf Letöltés ideje: 2016. január 5.

KUTASY MERCÉDESZ

Jegyzetek Octavio Paz *Angyalfej* című novellájának margójára

Az *Angyalfej* című korai novella a Nobel-díjas Octavio Paz 1949-es *Arenas movedizas* (*Futóhomok*, Budapest, Noran, 2000) című művében jelent meg, és a kötet további novelláival együtt a szerző szürrealista korszakának izgalmas példája.¹ A magyar kiadás előtt egy egybekezdésnyi, egyes szám első személyű narráció előlegezi a kötet további darabjait úgy stílusában, mint a felvetendő témák tekintetében.² Az elbeszélő én szétválása, megtöbbszöröződése természetesen nem csupán Octavio Paz korai prózájára jellemző, elég Borges („a másik, aki ugyanaz”), vagy akár Luis Buñuel hazánkban talán kevésbé ismert prózai írásaira gondolnunk (BUÑUEL 1982, 13–79), amelyekben az én megkettőződésének szürrealista módszerét vagy épp az avantgárd kollázstechnikát alkalmazza.

A címben szereplő novella hőse, a szintúgy egyes szám első személyben narráló kislány is megkettőződik ugyan (a tükör-kép innenső és túlsó oldalán), valamint motivikus párta is lel a szöveg végén feltűnő másik kislány személyében, írásomban azonban nem elsősorban a központi témaként kézenfekvő megkettőződésre, a tükröződésre szeretnék koncentrálni. Inkább, amint Ortega y Gasset is mondja, magára az üvegre (ORTEGA Y GASSET 1993, 13), vagyis arra a transzparens műalkotásra, amelyen keresztül a művészetről való beszéd végbemegy, s amelynek felületén szerencsés esetben nem egy, a valósághoz többé vagy kevésbé hasonló tárgy lenyomatát, hanem az alkotótevékenység közvetlen nyomát

¹ Köszönettel tartozom Nagy Orsolyának, aki szakdolgozatának írása során felhívta a figyelmemet erre a novellára.

² „Hazaérve, pontosan abban a pillanatban, amikor kinyitottam az ajtót, láttam magam elmenni. Kíváncsiságtól űzve, a nyomomba eredtem. Az ismeretlen – töprengve írom le ezt a szót – lement a ház lépcsőjén, s a kapun át kilépett az utcára. Utol akartam érni, ám ő éppen abban a ritmusban szaporázta meg lépteit, mint én az enyémeiket, úgyhogy a köztünk lévő távolság változatlan maradt. Rövid séta után megállt egy kis bár előtt, s benyitott a bár piros ajtaján. Néhány másodperccel később ott álltam mellette a bárpultnál.” (PAZ 2000, 5) Néhány spanyol nyelvű kiadásban (például PAZ 1994) ez a rövid szöveg nem szerepel.

érhetjük tetten. S ha Ortega y Gasset közismert ablaküvegét említjük, említsünk meg egy másik üveget is, Marcel Duchamp *Nagy üvegét*, hiszen Octavio Paz *A tisztaság kastélya* című esszéjében (magyarul a *Meztelen jelenés* című kötetben jelent meg Somlyó György fordításában) éppen e művet értelmezi, az esszében megfogalmazott duchamp-i stílusjegyek pedig számos ponton megegyeznek azokkal, amelyeket maga Octavio Paz is alkalmaz az *Angyalfej* című novellában. Elemzésemben tehát arra vállalkozom, hogy azokat a művészetelméleti elveket, melyeket Paz a duchamp-i életműben méltat, tetten érjem e korai szövegben, egyszersmind a novella fiktív valóságából a novellában szereplő kép kétszeresen fiktív valóságába való ki- és bejárást transzparenciaként, a művészi alkotófolyamatra való öntreflexióként értelmezem.

Az *Angyalfej* című novella narrátora a tudatfolyamként, központozás nélkül lejegyzett szöveg első bekezdésében a művészet (festett kép) és a valóság közötti ellentét legnyugtalanítóbb kérdéseit fogalmazza meg a gyermeki narrátorra jellemző naiv, leegyszerűsítő stílusban:

Alighogy beléptünk máris fulladoztam a hőségtől és úgy éreztem mintha halottak közt lennék azt hiszem ha egyedül maradnék egy ilyen teremben félnek mert azt képzelném hogy minden kép engem néz és borzasztóan szégyellném magam olyan ez mintha egy temetőbe mennél ahol az összes halott eleven vagy mintha halott volnál miközben nem szünnél meg élni kár hogy nem tudom elmesélni neked a képeket sem azt a tömérdek sok évszázados dolgot valóságos csoda hogy olyanok mintha épp most készültek volna el miért örződnek meg jobban a dolgok mint az emberek? (PAZ 2000, 77.)³

A szöveg elején a „beléptünk” (*entramos*) szó azonnal zavarba ejt, hisz később a narrátor épp a leírt képbe való ki- és belépéssel játszik, ebben az első bekezdésben pedig arra reflektál, hogy a novellában lejegyzett történet természetesen újabb szintet lép át: az olvasói „idekint” és a fiktív „odabent” közti határvonalat. Ezt látszik alátámasztani a többes szám első személyű kezdet is („beléptünk”), s ezáltal az olvasó is involválódik e fiktív képtárba, miközben a főhős a továbbiakban mindvégig megmarad az egyes szám első személyű narrációnál. Paz *A tisztaság kastélya* című esszéjében kiemeli, hogy Marcel Duchamp *Nagy üveg* című képe nem más, mint játék az illúzióval: a kép két részre osztása első ránézésre azt hiteti el a nézővel, hogy az alsó és a felső részen ábrázolt tartalmak különbözők, ha ugyan nem ellentétesek, miközben a Mátka és Legényei is bizonyos tekintetben ellentétes előjelűek. Ugyanakkor Paz megállapítja, hogy „a Legényeknek nincs saját létezésük; a Mátka, vágymotorja révén, bizonyos autonómiának örvend” (PAZ 1990, 60), a konklúzióban pedig előkerül a transzparencia kérdése:

³ Az *Angyalfej* című novellából származó idézeteket Dobos Éva fordításában közlöm.

„Nemhiába, hogy üvegre festett képekkel van dolgunk: az egész csak merő színjáték volt, s a személyek és körben mozgó cselekményeik csak vetített képek, egy álmom álmai.” (PAZ 1990, 60.) Paz azt is észreveszi, hogy az üvegre festett kép természeténél fogva, automatikusan bekebelezi a nézőt: képtelenség úgy nézni, hogy ne látnánk benne egyszersmind önmagunkat visszatükröződni, vagy ne néznénk a művel együtt a többi nézőt a mű túloldalán. Alighanem ugyanez a transzparencia jellemző a szövegbe festett képekre: a szöveg, akár csak az üveg, vizuálisan testetlen, igaz ugyan, hogy a könyv mint hordozó lapjai tapintható tárgyként artikulálódnak, a szavakkal megfogalmazott vizualitás azonban éppoly megfoghatatlan, akár az üvegre festett kép. A novella narrátora részint ezért is mondhatja, „kár hogy nem tudom elmesélni neked a képeket” (PAZ 2000, 77), vagyis a novella, Duchamp *Nagy üvegéhez* hasonlóan a lehetetlen megkísértésévé válik.

A bevezetésben röviden szót ejtettem a főhős megkettőződésének kérdéséről, amely azonban a borges-i „a másik, aki ugyanaz” jelenség a keretbe zártságához, az üvegfelületen tükröződéshez is szorosan kapcsolódik.

Íme, a neoplatonizmus újabb, ösztönös vagy tudatos jelentkezése az Üvegen. Az igazi valóság nem azért megfoghatatlan, mert változékony, hanem mert más szférában, más dimenzióban létezik. Ábrándok és árnyékok között járva, semminek, amit látunk, tapinthatunk vagy gondolunk, nincs valóságos állaga. Közénk és az igazi valóság közé beiktatódik a látóhatár, vagyis látásunk korlátja, amely nem más, mint a Mátka átlátszó ruhája. Emlékezetünk látóhatára. Csalékony átlátszóság, a Wilson-Lincoln-prizma csapdája: a tárgy egyfelől nézve nem ugyanaz, mint másfelől. (PAZ 1990, 48.)

A duchamp-i keret (a novellában: átlépés a festménybe) tehát a befogadó én önmagától való elidegenedését implikálja: a tükröződő felületen látom ugyan önmagam, de ez a kép zavarba ejtően nem teljesen azonos velem. A *Nagy üveg* „(a)nnak a képét tükröző kép, aki a képet nézi, soha nem láthatjuk úgy, hogy önmagunkat ne látnók” (PAZ 1990, 65–66). Nézem a képet, és a kép néz engem. Én vagyok az, aki valaki más. A novellabeli kislány és Duchamp mindenkori nézője tehát egyazon élmény részese, még akkor is, ha az előbbit szürrealista álomélménnyel, utóbbit pedig a metairónia felől magyarázzuk. A két mű, a pazi novella és a duchamp-i festmény természete egyébként is rendkívül hasonló. Octavio Paz úgy véli, Mallarmé *Kockadobása* a *Nagy üveg* közvetlen előzményeként fogható fel, vagyis a festmény verbális, költői jellegű (PAZ 1990, 64). S ezzel Duchamp, aki számos más tekintetben is megelőlegezte a konceptuális művészetet, szembemegy a képzőművészet jellemzően merkantilista szemléletével, és valamiféle filozófiai gyökerű, talán a leginkább a szuprematisták festészeti elveihez hasonló művet alkot: a kép célja a művészi érzékenység, az intellektus közvetlen megjelenítése, ami nem más, mint a transzparencia megjelenítése. A mű önmagát magyarázza (lásd *Zöld doboz*), a mű egyszersmind önmagába záródó,

hermetikusan egységes, melynek leginkább saját magához, nem pedig az általa leképezett valósághoz van köze (éppen ezért van az, hogy terve szerint nem is referenciális, illetve referencialitása minimálisra korlátozott). A *Nagy üvegnek* Paz elemzése értelmében három oldala van: „egy képi, egy irodalmi és egy hangzásbeli”, s ugyanez történik, ha nem is azonos sorrendben, az *Angyalfej* című novellában: a képi regisztert a mártírimumokat ábrázoló festmények leírása adja (és bár a festményeket elsősorban a jellemző ikonográfiai elemekre szorítkozva, tipikusan írja le a narrátor, a terükbe való belépés fikatív lehetősége miatt tökéletesen valószerűnek látjuk ezeket a képeket), az irodalmi oldal a narratív műfaj sajátja, a hangzásbeli elemeket pedig a központozás nélküli, ritmikus, költői szöveg teremti meg. A három regiszter ugyanakkor soha nem működik egyszerre, egyforma intenzitással, ami azt eredményezi, hogy az értelmezés folyamatos mozgásban van, egyszersmind kizárja az egyetlen, végleges értelmezés felmerülésének lehetőségét: a novella főhősének ritmikusan skandált, zenei karakterű narrációja a képleírások idejére a vizuális réteget hozza működésbe (példaként: „volt köztük néhány nagyon szép festmény szent nők és gyerekek vértanúságáról és lenyakazásáról de olyan jól voltak megfestve hogy nem szomorítottak el csak bámultam mintha valódiak lettek volna a ragyogó színek a virágok vöröse a mélykék ég és a felhők meg a patakok meg a fák és a mindenféle színű ruhák színei”, PAZ 2000, 77), a megelevenedett képek történéseinek elbeszélésekor az irodalmi, narratív aspektus kerül előtérbe, miközben helyenként metajellegű, a transzparenciára való utalások is megjelennek (például: „és volt egy kép amely annyira megragadott hogy észre se vettem mint amikor tükörben látod magad vagy mint amikor egy forrás fölél hajolsz és látod magad a vízben tükröződő levelek és ágak között beléptem abba a tájba”, PAZ 2000, 77). A Duchamp-esszé is ugyanezt a be nem fejezettséget, hiányt, az értelmezés és olvasatok folyamatos elbizonytalanodását hangsúlyozza: „Ha a mindenség csak nyelv, Mallarmé és Duchamp ennek a nyelvnek a visszáját mutatja meg nekünk: a másik oldalt, a mindenség üres arcát. Olyan művek, melyek önnön jelentésüket keresik.” (PAZ 1990, 66.)

Az *Angyalfej* főhős-narrátora, ez a zavarba ejtően hol naiv, hol bámulatos művészetelméleti felkészültséget sejtető kislány azonban a saját levágott fejét keresi, ennek nyomában járja végig a gyarmati ábrázolások sorát, az imádkozó remete barlangját, az indián kunyhót, a mexikói zsánerképet, miközben Isten odafönről mindent lát, és mintegy legitimálja ezt a különös műalkotást. S ezzel el is érkeztünk a teremtés–alkotás–megnevezés hármahoz, vagyis a *ready-made* keletkezéséhez. Isten, aki az európai modellt követő gyarmati szemlélet szerint (hisz efféle képekbe csöppen bele a főhős) a világ teremtője, s a maga hasonlóságára alkotott és irányít mindent, egyszeriben nézővé alakul, nincs beleszólása a dolgok menetébe, az események pedig mintegy véletlenszerűen haladnak előre. „[E]szre se vettem”, mondja a főhős, és máris odaát van, a kép világában, ahol a mórók elkapják, kínozni kezdik, és végül levágják a fejét, de mindezt a gyermeki narrátor tökéletes szenttelenséggel beszéli el, és a mártírimum nézőit

sem kavarják föl a látottak: „különben is mindenki közönyös volt” (PAZ 2000, 79), állapítja meg a narrátor mintegy mellesleg. A közöny és a véletlenszerű események sora pedig *per definitionem* Duchamp *ready-made*-jeit idézi, melyek szintúgy e két elv mentén születnek. A *ready-made* esetében hiányzik az alkotófolyamat, nincs teremtő zseni, aki kigondolja (*ars*) és mesterségbeli tudásával fölverteve előállítja (*tekné*) a művet, csak a szándékolt közöny, a szélsőségeig fokozott elhatárolódás marad. Paz esszéjében Duchamp-t idézi, aki így ír erről:

A fő probléma a választás művelete volt. Olyan tárgyat kellett keresnem, amely semmiféle hatást nem kelt bennem, és amennyire csak lehetséges, mentes az esztétikai élvezetre utaló minden gondolat vagy szándék legcsekélyebb beavatkozásától. Ehhez egyéni ízlésemet nullára kellett redukálnom. Nincs nehezebb dolog, mint kiválasztani egy olyan tárgyat, amely tökéletesen érdektelen számunkra, és nem csupán a választás pillanatában, hanem véglegesen az, úgyhogy sohase legyen módja széppé, csinosná, kellemessé vagy csúnyává válni...” (PAZ 1990, 25–26.)

Adva van tehát a közömbösség szépsége, amelyhez egyidejűleg csatlakozik az irónia – a mártírrium leírásának stílris és tartalmi szintjén egyaránt –, valamint a véletlen – hisz hősünk, miután elveszítette a fejét, újabb fej(ek) nyomába ered, és végül úgy örül az ötletszerűen levágott és a nyakára illesztett fejnek, mintha saját eredeti fejét kapta volna vissza. Duchamp elmondása szerint pontosan az irónia és a közöny találkozik *A Legényei által lemeztelenített Mátka, sőt...* eredeti francia nyelvű változatának (*La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même*) utolsó, és bármely más nyelvre csak nagy nehézségek árán lefordítható szavában, mely Paz szerint a „Tao-beli se ez, se az” (PAZ 1990, 28), egyszersmind a *ready-made* mechanizmusának a kulcsa. A választás véletlenszerű, ugyanakkor sorsszerű is („az indián apóka pedig azt mondta ne csüggedjen kislány beme gyünk a faluba és vágunk egy fejet ami megfelel magának”, PAZ 2000, 83), mivel a korábban látott fejekhez a kislány képtelen volt közönyösen viszonyulni („miután egy csomót felpróbáltam megdühödtem és elkezdtem rugdosni az összes fejet”, PAZ 2000, 83), és ott találjuk az irónia és a közönnyt kiváltó *show*-t (vagyis a tárgy – esetünkben a fej – levágását, bemutatását) is. Az alkotó hiányzik, a helyét az tölti be, aki képes ezt a választást a szabályok szerint kivitelezni: Duchamp esetében a művész nem teremt, csak kiválaszt és megnevez, a novellában pedig a kislány választja ki és beszél el az új fej történetéről, s ahogy Duchamp Rose Sélavy álnéven, női alteregója nevében jegyzi számos művét, a pazi novella főhőse is női narrátor.

A Nagy üveg a Mátka lemeztelenítésének festménye. A sztriptúz egyszerre előadás, szertartás, fiziológiai és pszichológiai jelenség, mechanikai művelet, fizikai-kémiai folyamat, erotikus és szellemi élmény, mindez együttvéve, s mindez együtt a metairónia uralma alatt áll. [...] Továbbá és mindenekelőtt pedig: a mozgás statikus ábrázolása. (PAZ 1990, 42–43.)

A fejszere, láthattuk, sok tekintetben a *ready-made* keletkezésének jellegzeteségeit mutatja, és hasonló a helyzet a fej elvesztésével: ahogyan a Mátkát megfosztják ruháitól, hogy a maga meztelenségében mutakozzék, az *Angyalfej* narrátora is megfosztottá válik, mégpedig a metairónia égisze alatt. A *Nagy üveg* és a pazi novella pedig egymást tükrözi, egymás szimmetrikus párjává válik: ha a *Nagy üveg*, mint Octavio Pazzal mondtuk, „a mozgás statikus ábrázolása”, Paz korai novellája nem más, mint a statikus kép a narráció általi megelevenedése, ám mindeközben, meglehetősen érthető metairónia miatt, mindkét mű szerencsésen elkerüli Szimónidész retorikai csapdáját, s nem válnak kölcsönösen „néma költészetté” és „vak festészetté”.

Octavio Paz *A tisztaság kastélya* című esszéjében egy különös párhuzamot is von Duchamp művével, ez az analógia pedig formailag és jelentését tekintve egyaránt meglepően hasonlít az *Angyalfej*-ben megjelenített történethez. Paz azt írja, hogy a Mátka saját öröme történet lemeztelenedése hasonlatos egy olyan Káli-ábrázoláshoz, amelyen az Istennő két Siva fölött táncol, kezében azonban nem lótuszt tart, hanem saját levágott fejét, miután önmagát lefejezte. Káli leírása szinte szó szerint megegyezik a novellabeli kislány mártíriumával: Káli átvágott torkából három vérpatak folyik, melyekből kettőt kísérei csészékben fognak föl, a harmadik pedig a saját szájába csorog, így táplálva a világot és önmagát. A novellabeli kislány nyakából patakzó vére a földet öntözi, a földből pedig kis piros virágok nőnek. Paz megemlíti, hogy a női test kettéválasztása a Káli-ábrázolás és a *Nagy üveg* (a Mátka és a Vágymotorja) esetében is elgondolkodtató, és a lefejezett kislány tökéletesen illik ebbe a Paz által megkezdett sorba: Káli és a Mátka egyaránt „valaminek a kivételései [...], amit a hindu képzelet mitikusan jelenít meg [...], Duchamp viszont láthatatlanul hagy: negyedik dimenzióknak vagy ősképeknek. Káli is, a Mátka is ábrázolás, de a való világ is csak egy másik ábrázolás, egy árnyék árnyéka” (PAZ 1990, 56). S ha ez így van, fontos feltenni a kérdést, minek a kivételései a fent említett női testek, és – tesszük hozzá az *Angyalfej* elolvasása után – minek a kivételései a lefejezett kislány? Paz azt feleli, a levágott fejű Káli mindenképp az abszolútumot jeleníti meg, Duchamp azonban nem él a metafizikus magyarázat lehetőségével (és mint később láthatjuk, az ateizmustól, sőt az agnoszticizmustól is elzárkózik), hogy a hallgatásban találja meg a kritika komikus-ironikus módszerét. Ez a hozzáállás ugyanakkor a *ready-made* kiválasztási elvével is sok tekintetben rokon: ha a művész elutasít minden olyan lehetőséget vagy megközelítést, amely művét jelentéssel ruházhatná fel, tulajdonképp a tökéletesen közömbös választás mellett teszi le a voksát: a mű önmagát jelenti, nem mutat túl önnön határain, vagy ha mégis, tökéletesen szabad arra, hogy azt bármilyen irányban (vagy akár semmilyen irányban se) tehesse meg. Duchamp kiiktatja az ortodox műértelmezés mindennemű lehetőségét, és kritikus-ironikus módszerével felszabadítja a művészetet. A művészi alkotás és vele együtt a létrejött produktum így a „felszabadulás, a szemlélődés és a megismerés eszköze, kaland vagy szenvedély” (PAZ 1990, 71), és pontosan ilyen kalandot él át a novella narrátora, aki szó szerint „átlép” egy műalkotásba, és az ott látottak és tapaszt-

taltak hatására a lehető legvalóságosabban „elveszti a fejét”. Mivel pedig a fej hagyományosan az értelem, a ráció helye, a narrátor a fejvesztés következtében egyszersmind tudatosságától is megszabadul, és a műalkotást a saját bőréen, ösztönösen és eksztatikusan éli át („és ugráltam örömben mert az indián apóka egy angyal volt mindenki engem nézett én pedig ugrándozva vonultam ki az emberek tapsa közepette”, PAZ 2000, 83), miközben a találomra kiválasztott új fej (*ready-made*) birtokában ő maga is a művészi befogadás tárgyává, egyfajta műalkotássá válik ott a képkeretbe zárt világban, s a novella végén ugyanezt kívánja önnön motivikus párjának, a fejtelenné vált kislánynak, akinek a levágott fejét viseli („[b]árcsak ő is levághatná egy másik kislányét hogy neki is lehessen feje mint nekem”, PAZ 2000, 83). De mit is kíván tulajdonképp, és hová mutat a transzparencia, a művészi tevékenységre irányuló önreflexió? Ahogy Paz a *Nagy üvegről* és Marcel Duchamp-ról írja (miközben állítása saját novellájára is tökéletesen érvényes):

Magatartása arra oktat – bár sose volt szándékában bármire is oktatni –, hogy a művészi tevékenység célja nem a mű, hanem a szabadság. [...] Ez a szabadság kétértelmű, jobban mondva, feltételes: bármelyik pillanatban elveszíthetjük, kiváltképp, ha túl komolyan vesszük önmagunkat és műveinket. Talán azért nem fejezte be a *Nagy üveget*, hogy hangsúlyozza minden szabadság átmeneti voltát [...]. (PAZ 1990, 73.)

Bibliográfia

- BUÑUEL, Luis (1982), *Obra literaria*, Zaragoza, Heraldo de Aragón.
- ORTEGA Y GASSET, José (1993), *Az „emberi” kiesése a művészetből*, ford. PUSKÁS Lajos, Budapest, Hatágú Síp Alapítvány.
- PAZ, Octavio (1990), *A tisztaság kastélya*, in *Meztelen jelenés (Marcel Duchamp)*, ford. SOMLYÓ György, Budapest, Helikon, 7–73.
- PAZ, Octavio (1994), *Arenas movedizas. La hija de Rapaccini*, Madrid, Alianza Editorial.
- PAZ, Octavio (2000), *Angyalfej*, in *Arenas movedizas. Futóhomok – La hija de Rapaccini. Rapaccini lánya*, ford. DOBOS Éva, Budapest, Noran, 77–83.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1982a), *La obra literaria de Luis Buñuel*, in Luis BUÑUEL, *Obra literaria*, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 13–64.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1982b), *Apuntes para una poética*, in Luis BUÑUEL, *Obra literaria*, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 65–79.

Az irodalmi képregény

BERND DOLLE-WEINKAUFF

Mi a „történelmi képregény”?
Historikus elbeszélés a comicban, mangában
és a képregényalbumban¹

Amikor Hergé *Tintinje* Latin-Amerikában gerillák közé kerül, amikor *Superman* vagy *Tarzan* a náci ellen vonul hadba, amikor Snoopy a *Peanuts*-ban képzeletbeli légi harcot vív a „Vörös Báróval”, amikor olyan kalandhősök, mint Edgar P. Jacobs *Blake és Mortimerje*, Jijé *Valbardija* vagy Dino Attanasio *Bob Moranéje* a hidegháború korszakának nagyhatalmi konfrontációiból adódó veszélyes szcenáriókba keverednek, akkor a történelemnek képregény-elbeszélésekben való megjelenésének előjelei válnak láthatóvá. Amint azt a 2009-ben *Objectif bulles. Bande dessinée et histoire* (PORRET 2009) címmel megjelent gyűjteményes kötet tanulmányainak többsége is dokumentálja, ezek a képregények gazdag és érdekes anyagot szolgáltatnak a történelmi látásmód kutatásához. Az úgynevezett történelmi képregénnyel kapcsolatos itteni fejtegetéseim viszont nem olyan képregényes elbeszélésekre fókuszálnak, amelyekben történelmi elemek valamilyen formában szerepet játszanak, hanem egy „történelmi képregény” szövegkorpusz összeállításának problémáival, annak kritériumaival, alapvető jellemvonásaival, belső differenciálásának és más szövegkorpuszoktól való elhatárolásának lehetőségeivel foglalkoznak. Mostanáig ezzel a kérdéssel nem képregénykutatók, művészettörténészek vagy irodalomtudósok foglalkoztak, hanem legfőképpen történészek, akik győelemreméltó eredményeket tudtak felmutatni.

1. A történészek alapvetései

Abban a mértékben, ahogy az 1960-as évek végétől kezdve a képregény kulturális elismertsége növekedett, egyre erősödött a hajlandóság, hogy differenciáltabban foglalkozzanak a műfaj sokszínűségével, ezen belül a feldolgozott anyag eltérő eredetével és annak specifikus jellegével. A német nyelvterületen Dieter

¹ Eredeti megjelenés: *Was ist ein „Geschichtcomic“? Über historisches Erzählen in Comic, Manga und Graphic Novel* címmel: *Comparativ. Zeitschrift für Globalgeschichte und vergleichende Gesellschaftsforschung*, 24 (2014), Heft 3, 29–46.

Riesenberger 1974-ben publikált gondolatai a történelem képregényben betöltött szerepéről (RIESENBERGER 1974, 162–173) a történelemoktatás és didaktika ébredő érdeklődésének első korai nyitányát jelentik, amely aztán az 1990-es években érzékelhetően felerősödött. Ez egy napjainkig tartó folyamatos próbálkozással jár együtt, amely arra irányul, hogy a történelemtudomány szempontjából pontosabban behatárolja a kutatott tárgyat. Így tette közzé 1994-ben Hans-Jürgen Pandel – az ő elnevezése szerint – „a vizuális elbeszélés tipológiáját” (PANDEL 1994, 22), amely a történetmondó képregény öt variánsát különbözteti meg. Ezek közül négy osztályozási típus – kezdve a „képregényrománctól” („Comicroman”) a „comic-regényen” („Comicroman”) át a „korszakképregényig” („Epochencomic”) és a „historikus képregényig” („Comic-Histoire”) – egy emelkedő ívet mutat a terek, események és személyek autenticitásfokának tekintetében. Így míg a „képregényrománcon” a történelmi valóság csupán a cselekmény egy relatíve tetszőleges háttérfóliájaként jelenik meg, addig az a többi műfajban fokozatosabb hangsúlyt kap, hogy végül a „historikus képregényben” érje el a tetőfokát. Erre példaként főként olyan életrajzi és önéletrajzi elbeszéléseket említhetünk, mint Keiji Nakazawa *Barfuß durch Hiroshima* (Mezítláb Hiroshimában; német kiadás, 2004–2005) és Art Spiegelman *Maus. Egy túlélő regénye* című műve.

Viszont a Pandel által említett ötödik, „forrásképregénynek” („Quellencomic”) nevezett típus nemcsak kizárható az itt bemutatott hierarchikus besorolásból, hanem az adott összefüggésben irreleváns is, mivel az a kérdés, hogy egy olyan adott dokumentum, amely akár képregényes elbeszélés formájában is létezhet, adekvát – azaz egy bizonyos történelmi tény vizsgálatához releváns forrásnak – tekinthető-e, eltér az itt vizsgálandó kérdéstől, amely arra irányul, hogy történelmi jellegű elemek milyen specifikus narratív ábrázolási potenciállal rendelkeznek a képregényben. Azt a körülményt, hogy – amint ezt Pandel is elismeri, anélkül hogy ebből levonná a szükséges konzekvenciákat – alapjában „minden képregény saját korszakának történelmi forrása is egyben” (PANDEL 1994, 22), a későbbiekben Christine Gundermann veti alá szorosabb vizsgálódásnak, közben ugyanakkor elmulasztja megkérdőjelezni a fenti kategória legitimitását az általa kidolgozott rendszerben, amit „a történelmi képregények autenticitás és tartalom szerinti tipológiájának” (GUNDERMANN 2007, 88) nevez el. Ezzel szemben Gerald Munier azt hangsúlyozza, hogy a „forrásképregény” nem sorolható be egyszerűen az ábrázolási típusok közé, mivel annak történelmi forrásjellege teljes mértékben független a történelmi valóságnak specifikus képregényes ábrázolási formáitól (MUNIER 2000, 107; MOUNAJED 2009, 46). Ebben a tekintetben a „forrásképregény” („Quellencomic”) megnevezés félrevezető és elvileg használhatatlan, mivel az tulajdonképpen a ’képregénynek forrásként való használatára’ vonatkozik, miközben azt osztályozási típusnak mondja.

Pandel osztályozási kísérletének egy további problémája abból a körülményből adódik, hogy belőle olyan prominens képregények maradnak ki, mint Hannes Hegen *Mozaik*, vagy René Goscinny és Albert Uderzo *Asterix* című képregénysorozatai, amelyek a felhasznált történelmi anyagot humorisztikus köntösben

tálatják. A realiztikus próza effajta preferálását emiatt nem sokkal később Stefan Wolfinger és Thomas Lochmann úgy korrigálja, hogy bevezetik a „történelmi képregénygroteszk” és a „történelemparódia” önálló típusát (WOLFINGER 1999, 75; LOCHMANN 1999, 95). Ezt többek között Gerald Munier (2000) és Christine Gundermann (2007) későbbi publikációi is figyelembe veszik, amelyekben egyébként Pandel historiografikus irányultságú osztályozási sémáját némi módosítással és további alosztályok kidolgozásával viszik tovább (MUNIER 2000, 101; GUNDERMANN 2007, 87). Így például Gundermann bevezet egy új, viszont könnyen félreérthető kategóriát, a „képregény-zsurnalizmust” („Comic-Journalismus”; GUNDERMANN 2007, 94). Ez egy olyan szövegtípust jelöl, amely olyan témákat dolgoz fel, amelyek irodalmi feljegyzésük időpontjához viszonyítva még nem rendelkeznek kellő időtávolsággal ahhoz, hogy lezárt folyamatokat ábrázoló kortörténetnek tekinthessük azokat. Ebben az esetben a történelmi elbeszélés – már amennyiben erről szó lehet – szorosan összekapcsolódik a politikai riporttal és attól szinte elválaszthatatlanná válik. Ezt a trendet egyébként Gabriele von Glasenapp például a gyerek- és ifjúsági irodalom esetében is konstatálja, amelyben szerinte a történelmi elbeszélés vagy a történetmesélés a jelenben egyre inkább a „»kordiagnosztikai« és a társadalmi konfliktusok tereit feltérképező eszközként” (GLASENAPP 2012, 275) funkcionál. Ez nyilvánvalóan a jelenkori kutatás új irányultságába illik bele, amely új módszertani koncepciókat dolgozott ki, és olyan területeket tárt fel, amelyeken belül például a transznacionális történelem kiemelt fontosságot kap (BÖSCH–DANYEL 2012, 445).

A fenti kutatásokban viszont nem utolsósorban a történelemdidaktikai és szakorientált aspektusok kiemelésére irányuló hajlandóság is döntő jelentőséggel bír, ami a Munier által említett, majd a Gundermann által átvett „valós-történelmi, újraelmeselő képregény” („real-geschichtliche Comic-Nacherzählung”) új kategóriában, illetve a Mounajedhez köthető „történelmi tény-képregény” („Geschichts-Sachcomic”; MOUNAJED 2010, 130) fogalomban mutatkozik meg. Első ránézésre ezek nem többek a Pandel által „historikus képregénynek” nevezett kategória más néven való felelevenítésénél, főleg, hogy a fogalmakat minden esetben „rajzolt történelemkönyvként” írják körül (PANDEL 1994, 22; MUNIER 2000, 104; GUNDERMANN 2007, 93). Azonban az egymástól teljesen eltérő művek sora, amelyeket egyrészt Pandel, másrészt Munier és Gundermann példaként említ, különböző felfogásokra utalnak: miközben Pandel Art Spiegelmann és Keiji Nakazawa műveivel (lásd fent) irodalmi-fikcionális, jóllehet nagymértékben autentikus anyaggal operáló képregényekre fókuszál, Munier és Gundermann esetében Kalenbach és Bedürftig *Hitler*-életrajza, Elke Steiner *Rendsburg Prinzessinnenstrasséja*, valamint a világtörténelmet és a filozófiatörténetet képregényes formában feldolgozó úgynevezett „oktató képregények” („Lerncomics”; MUNIER 2000, 105; GUNDERMANN 2007, 93) kimondottan dokumentarista, ha nem éppen didaktikai jellegű példák. Pandeltól eltérően itt élesebb önálló kontúr kap a történetmondó tény-képregény, amely így elválik a fikcionális elemekkel különböző mértékben átszótt történelmi képregényektől.

2. A „történelmi képregény” mint a grafikus irodalom műfaja

Arra, hogy a történettudományos megközelítés önmagában mindeddig nem tette lehetővé a „történelmi képregénynek” mint korpusznak a megfelelő körülhatárolását, nem csak az a tény világít rá, hogy folyamatosan újabb és eltérő definíciók és tipológiák születnek. Ezért az kiegészítésre és korrektúrára szorul. Az egészen nyilvánvaló, hogy – eltekintve a feldolgozott anyag, illetve tárgy historicitásától – a történelmi képregény narratív specifikumát annak képességén keresztül jellemezhetjük leginkább. Bármennyire is szükségesnek és legitimnek tűnik a kódból adódó jellegzetességekre való fókuszálás, mégsem hagyható figyelmen kívül, hogy egy képregényes formában megvalósuló történetelbeszélés egy sor formai elv, konvenció és jellemző mentén történik, amelyek a verbális és piktorális elemek összeolvadásának eredményeképpen formálódnak azzá a koherens elbeszélő szöveggé, amelyet nem ok nélkül illetnek a „grafikus irodalom” műfajnévvel.

Bár az egyes kategóriáknak az adott tipológiákon belüli megnevezései, mint „képregényromán” („Comicromance”; PANDEL 1994, 22; MOUNAJED 2010, 130), „comic-regény” („Comicroman”) illetve „regényes comics” („Romancomics”; PANDEL 1994, 22; MOUNAJED 2010, 130; LOCHMANN 1999, 96), „képregényes koreposz” („Comic-Epochalepos”; MUNIER 2000, 103; GUNDERMANN 2007, 92), „kalandképregény” („Abenteuercomic”; LOCHMANN 1999, 4), irodalmi műfajmegnevezésekre utalnak, a szerzők mégsem támasztják alá sem e megnevezések indokoltságát, sem azok relevanciáját az adott összefüggésben. Inkább az a benyomása az embernek, hogy e fogalmak irodalmi komponensei asszociatív vagy hétköznapi jelentéssel bírnak, amely nem igényel pontosabb magyarázatot. Az ezzel kapcsolatos vezető felfogást René Mounajed foglalta össze néhány találó mondatban – eszerint a történelmi képregény legfontosabb elemeinek az elbeszélés plotját és a képi megformálását tekintik, miközben a „fikatív elemek szerepére” (MOUNAJED 2010, 49) vonatkozó kérdés marginális jelentőséggel bír. Ez az eljárás didaktikai szempontból megfelelően megalapozottnak és kézenfekvőnek tűnik, viszont ha megpróbáljuk ezeket a meglátásokat általánosítani és egy irodalmi korpusz kialakításának kritériumaiként adekvát módon hasznosítani, láthatóvá válnak a módszer korlátai is.

Ugyanakkor a történészek megközelítése olyan szempontból hasznosnak bizonyul, hogy a műfajszerkezeten belül lehetővé tesz egy olyan első és alapvető szegmentálást, amely a történelmi-autentikus anyagság és az egyes esetekben megvalósuló elbeszélői formálás pólusai mentén vihető végbe. Így, amennyiben a narratív formálás célja kizárólag vagy elsősorban a történelmi tényanyag, illetve a történetírás aktuális álláspontja alapján tényszerűnek tekinthető elképzelések és összefüggések ábrázolása, akkor a történelmi képregény faktuális változatáról („faktuale Variante”)² beszélhetünk.

² A „fikatív” és „faktuális” itteni szembeállításánál a Gérard GENETTE (1990, 755–774) által kifejtett megállapításokhoz nyúlok vissza, anélkül, hogy annak minden következtetését átemelném az érvelésbe.

2.1. *Faktuális műfajok avagy a történelmi elbeszélés³ primátusa*

Ez a típus, amelyet „történetmondó tényképregénynek” is nevezhetünk, a tényközlő szakirodalom egy válfajaként értékelhető, amennyiben a szekvenciális elbeszélés eszközeivel történelminek értékelt igaz eseményeket és összefüggéseket/tényeket mutat be. A historiografikus szakirodalomtól, azaz a „történetírás tudományos specifikumától” (RÜSEN 1982, 515) annyiban különbözik, hogy jellege nem feltáró, exploratív jellegű, nem a mindedig még nem tisztázott tények felderítését, hanem a történelmi tudásanyag népszerűsítését célozza meg. Ily módon a történetírás eredményeit szándékozik egy többé-kevésbé széles közönség irányába közvetíteni. A dokumentarista képregény tehát a történelemoktatást szolgálja, amely különböző mértékben és módon mind didaktikai, mind szórakoztató elemeket tartalmaz, de nem szükségszerűen. Az ábrázolási formák ennek a célnak rendelődnek alá, tehát a tényképregények a tartalmakat mind józan-realisztikus elbeszélések formájában, mind fiktív, adott esetben akár fantasztikus elemek segítségével közvetítik. Erre vonatkozóan Heike Jüngst joggal emeli ki, hogy a képregény e válfaja gyakran használ „egy fiktív elbeszélő keretet és fiktív szereplőket” (JÜNGST 2008, 2) ahhoz, hogy elérje a célját. Ez alapján a dokumentarista történelmi képregény két alaptípusa különíthető el. Az elsónél a „dokumentarista” jelző mind a tényanyag narratív kiterjesztésének módjára, mind az elérni szándékozott történelmi meg- és felismerésre vonatkozik, a másodiknál az csupán a szándékolt eredményre, a közvetítendő történelmi tényre vonatkozik. Összességében tehát a történelmi eseményeket elbeszélő tényképregény autenticitásigénye nem egy adott mű – többé-kevésbé realista – rajzstílusán vagy az egyes figurákon és azok cselekedetein mérendő le, hanem kizárólag azon, hogy ezek az elemek végső soron a történelmi valóság (história) szempontjából mit reprezentálnak. Itt is érvényes tehát Barbara Foley-nek általában a dokumentarista elbeszélésre vonatkozó megállapítása, miszerint egy szöveg fikcionális vagy nem fikcionális intenciója „a szövegnek mint egésznek a konfigurációjában” (FOLEY 1986, 60)⁴ jut kifejezésre.

Történelmi eseményeket elbeszélő tényképregények először az Egyesült Államokban jelentek meg: az Educational Comics kiadó 1945 és 1947 között mind a *Picture stories from American history*, mind a *Picture stories from world history* című sorozat több olyan füzetét is megjelentette, ahol a képsorok az egyes történelmi korszakokat erősen tömörített formában ábrázolják (vö. BALZER–FRAHM 2011, 58). Franciaországban és Belgiumban a kezdeteket a *Spirou* nevű képregénymagazin jelenti, amely 1951-től kezdve *Les belles histoires de l'oncle Paul* címmel rövid epizó-

³ Az eredeti szövegben a „Historie” fogalom szerepel. (A ford.)

⁴ Az eredetiben az angol változatot idézi a szerző: „the configuration of a text as a whole”. (A ford.)

dokban publikált történeti eseményekkel és személyekkel kapcsolatos elbeszéléseket. Ezeket egy elbeszélő figura mondta el fiatal hallgatóságának. Ezekből néhány epizód, amelyeket olyan, később legismertebbnek számító szerzők, mint Jean-Michel Chalié, Eddy Paape, René Goscinny és mások készítettek, az 1980-as években ezernél is több sorozatot értek meg, és nagyobb részük album formában is utánnomásra került. A *Don Bosco* (1941) és *Kolumbus* (1943) című életrajzi képregények, amelyek még a német megszállás idején készültek, a fenti sorozatok előfutárainak tekinthetők. Németországban az ebbe a típusba tartozó képregénysorozat első alkalommal 1953 és 1958 között jelent meg *Abenteuer der Weltgeschichte* címmel, amely nyolcvannál több kiadást ért meg. Ezt követték később a nagy példányszámban kiadott duplakötetes *Illustrierte Klassiker* című sorozat (1958-tól), amely kizárólag történelmi témákat dolgozott fel, valamint a *Bunte Welt* (1968) és a *Classicomics* (1974–1978), továbbá a *Der II. Weltkrieg in Bildern* (1976–1978), amelyet a belga Dupuis kiadótól vettek át. Az 1950-es és 1960-as években az érdeklődés inkább a történelmileg távolabbi eseményekre és témákra irányult, az ókortól a 19. század végéig. Az 1950-es évek végétől az NDK-ban megjelent történelmi témájú képes elbeszélések nagy része szüzséjüket tekintve olykor modernebbek voltak, egyébként viszont azok is az ifjúsági irodalom történetmesélési konvencióit követték. Kevés kivételtől eltekintve itt többnyire néhány oldalas képregényekről van szó, amelyek az *Atze* című ifjúsági folyóiratnak készültek. Ezek szerzője legfőképp Wolfgang Altenburger volt, aki más szerzőkkel is együttműködött.

Az 1980-as évek óta megjelent újabb publikációkban a történelmi életrajzra és a kortörténetre irányuló érdeklődés egy sokkal erősebb tendenciaként jelenik meg. Egyre gyakrabban próbálják meg a történelmet a hátrányos helyzetben levő rétegek szemszögéből bemutatni, ezáltal mintegy társadalomkritikai élt kölcsönözve a képregényeknek, amint azt Wolfgang Wimmer *Quer-Comics*, vagy Gabriel Németh a *Sklassen*, a *Rüstung* vagy a *Moneymaker* (1983–1984) című képregényei is alátámasztják. Csak ebben az időszakban kezdődik meg a történelmi eseményeket elbeszélő tényképregény kizárólag a fiatal olvasóközönségre való irányultságának oldódása és egy általános irodalmi tematika felé való elmozdulása. Erre példaként Joe Sacco képregényriportjait (*Palästina*, 2004; *Gaza*, 2009; *The Great War*, 2013 stb.), Jacques Tardi dokumentarista elbeszéléseit (*Grabenkrieg*, 2002; *Ich, René Tardi, Kriegsgefangener im Stalag II B*, 2013), Elke Steiner zsidó kultúráról szóló dokumentációit (*Rendsburg Prinzessinnenstraße*, 2001; *Die anderen Mendelssohns*, 2004), Reinhard Kleist életrajzait (*Castro*, 2010; *Der Boxer*, 2012 stb.) vagy *Ikekijút* (2008), Hisashi Sakaguchi életrajzát az illetlen szerzetesről, említhetjük.

A történelmi eseményeket elbeszélő tényképregény látványos képi világa megnöveli az elbeszélés vonzerejét, akárcsak a hatásos közvetítés esélyét. Ezért nem alaptalanul maradt meg máig leginkább a gyerek- és ifjúsági irodalom fontos területének. A piktorális és verbális elemek szoros összjátékából eredő látványosság és érzékletesség megkönnyíti olyan folyamatok és részletek megragadását, amelyek tisztán írásos formában inkább száraznak hatnának. Az elbeszélő kép a tör-

ténelemkönyvtől eltérően egy nagyobb szemléletességi és szórakoztató potenciállal bír, és ezzel együtt – mint a történelmi összefüggések leegyszerűsítésének és egyértelművé tételének eszköze – a fiatal olvasóknál hatékonyabb tanulást tesz lehetővé. Egy ilyen „Histotainment” sikerének esélyeit semmiképp nem szabad alábecsülni.

Másrészt a képregény vagy a képtörténet elkerülhetetlenül olyan akadályokba is ütközik, amelyek az írott szöveg esetén nem állnak fenn. Így egy történelmi eseményt csupán szavakkal leíró krónikás többé-kevésbé szabadabb, mert elég, ha csak olyan dolgokat említ meg, amelyek szerinte relevánsak és tényszerűek. Senki sem fogja felróni neki, ha egy történelmi esemény ábrázolásakor anélkül közli annak lefolyását, a résztvevők nevét és a folyamat kimenetelét, hogy részletesebben kitérne a helyszínre, annak berendezésére vagy például a cselekvő személyek ruházatára. Ezzel szemben a képregénykrónikás ki van szolgáltatva a részletesség és a teljesség követelményének, ami által nagymértékben támadhatóvá is válik. Az ábrázolás képi jellege nemcsak arra kényszeríti, hogy számos olyan elemet a fantáziája alapján rajzoljon meg, amelyeket nem tud vagy nem is tudhat pontosan, hanem arra is, hogy az elbeszélő képsor egymásra utaló panelrendszerében folyamatosan megerősítse, pontosítsa és meggyőzővé tegye az általa kitalált elemeket. Ennek következményeként a dokumentarista történelmi képregény esetében a fikcionalitás kérdése egészen másképpen vetődik fel, mint ha azt kizárólag az elbeszélés koncepciójának szintjén vizsgálnánk.

2.2. *Fikcionális műfajok, avagy a fikció és a történelmi valóság (história) feszültsége*

Néhány mű, amely a történelmi képregénynek tartott művek közül a legnépszerűbbek közé tartozik, már grafikai ábrázolásmódjában is szó szerint magán viseli a fikcionális jelleget. A komikus-groteszk történelmi képregény a komikus irodalom egy válfajaként vagy annak részhalmozaként mutatja magát, amelyben a tárgy, a cselekmény, illetve a parodisztikus utalások néhány pontban vagy nagyrészt, de akár teljes egészében a történelmi tényanyagból származnak. Általában a cselekmény terének megkonstruálása valamilyen történelmi kulissza mentén megy végbe, amelyeknek legfőbb ismertetőjegye az elterjedt kulturális sztereotípiákra, így például az őstörténetre (Johnny Hart és Brant Parker: *B. C.*), a római ókorra (Goscinny és Uderzo: *Asterix*), a 19. századi észak-amerikai vadnyugatra (Hannes Hegen: *Digedagék Amerikában*) és hasonlókra való utalás. A groteszk cselekmény olyan parahistorikus jelenetsorokban bontakozik ki, amelyekben állítólagos történelmi és fiktív figurák cselekvései a legtermészetesebb és legcsodálatosabb módon keverednek egymással. Itt célzottan beépített anakronisztikus toposzok játszanak jelentős szerepet, és így markáns csattanókat generálnak. Ezzel szinte kivétel nélkül együtt jár egy karikaturista jellegű személyábrázolás, ami egyértelműen az elbeszélés komikus élet és humorizáló-parodizáló szándékát hivatott erősíteni. Az ilyen történetek parodisztikus tendenciái két irányba mutatnak: egyrészt történelmi események és szereplők persziflázsáról beszélhe-

tünk, amelynek célkeresztjében főleg történelmi személyiségek nimbusza, patetikusán eltúlzott történelemértelmezések és a tradicionalista történetírás szokásos módszerei állnak. Másrészt az adott kor emberének szokásai, felfogásai, gyengéi és előítéletei válnak a történelmi köntösben a gúny tárgyává.

Bár néhány ilyen történetben alkalmanként a történelmi ismeretterjesztés és nevelés is célként szerepel, ezt mégis háttérbe szorítja az a szándék, hogy a csattanókat és a históriát szórakoztatást szolgáló anyagként tálalják. A történelmi képregény e formája éppen ezért nem tekinthető a *Histotainment* egyik válfajának, amelyben a didaktikai célzat primátusa a szórakoztatás irányába tolódik el. Ezzel szemben a komikus-groteszk történelmi képregény inkább a karnevalizmus felé viszi el a történelmet, azáltal, hogy a históriában szereplő személyeket, kellekeket és eseményeket komédiajellegű cselekmények anyagaként használja. Ennek következtében – az adott elbeszélési koncepció függvényében – a tiszta slapsticktól kezdve a többé-kevésbé többrétegű paródiával bezárólag az ilyen képregények széles palettája jön létre. Egyes ritka kivételek esetében a képregényes elbeszélés igazi szatirikus vádirattá növi ki magát – erre jó példa Manu Larcenet *An vorderster Front* (német kiadás: 2008) című műve, amelyben Clemenceau francia elnök azzal a megbízással küldi ki Vincent van Goghot festő haditudósítóként az első világháború lövészárkaiba, hogy feltérképezze a sorkatonákon eluralkodott kedvetlenséget, ami addig a politikusok és hadvezérek számára érthetetlen volt. A szerző Goya *A háború borzalmai* (1810–1814) című művéhez, valamint Gustave Doré és a 19. századi francia szatirikus festészet hagyományához nyúl vissza, hogy elkészítse a militarizmus és a világháború pusztító csatáinak sötét panoptikumát, és ezáltal bemutassa annak abszurditását. Ez utóbbi esetben a történelmi groteszk kivitelezhetősége és adekvát módon való recepciója csak abban az esetben lehetséges, ha a történelmi témához bizonyos fokú komplexitással és finomsággal nyúlnak hozzá, ahhoz, hogy a megfestett torzképek és anakronizmusok folyamatosan összevethetőek legyenek azok valós történelmi megfelelőikkel, valamint a modern kortársak ténybeli tudásával is. A nyilvánvaló eltérések ellenére az olyan történetek is, mint az *Asterix*, egy lényeges ponton megegyeznek a dokumentarista képregényekkel: mindkét műfajban a történetmondó irodalomra jellemző fikció és történelmi tények közötti feszültség lényegesen gyengébb, ami annak következménye, hogy azt a két pólus valamelyikének irányába eltolva oldják fel. A történelmi témájú tényképregény esetében a historikus tények elsőbbsége megkérdőjelezhetetlen; itt a fikcionális elemek kizárólag segédeszközök. A fikció primátusa által meghatározott groteszk történelmi képregényben ugyanezt a segédeszközszerepet – a gegek és a paródia szolgálatában álló fundusaként – a történelmi tényanyag veszi át. Ezek alapján megállapíthatjuk, hogy sem a dokumentarista, sem a karnevalista jellegű történetmondás nem tartozik a történelmi képregény műfajának centrumába, mivel az erre jellemző „fikció és história közötti produktív differenciát” (GEPPERT 2009, 157) mindkettő úgy minimalizálja, hogy marginalizálja, vagy akár meg is szünteti valamelyik pólust. Emiatt a fenti két műfaj csupán a felállítandó szövegkorpusz pereméhez tartozhat.

Ezzel szemben az olyan elbeszélések együttesének magja, amelyek joggal nevezhetők történelmi képregénynek, a történelmi regény jelenségére vezethető vissza, amelynek modern formája a 19. század elején jelent meg, és Walter Scott műveiben mutatta meg első alkalommal jellegzetes formáját (vö. AUST 1994, 63). Lukács György alapvető, közel másfél évszázadon át érvényesnek tekintett műnemelméleti írásában a historicitás és a fikció egyensúlyát abban a dialektikában véli megtalálni, amely egy konkrét történelmi környezet autentikus ábrázolása és annak egy fiktív főszereplővel való összekapcsolása között áll fenn. Ez azt jelenti, hogy ennek az úgynevezett közepes hősnek – de a cselekvő figurák nagy részének – a különleges ismertetőjegyeit „a kor történelmi különösségeiből” (LUKÁCS 1977, 17) vezetjük le. Annak ellenére, hogy ennek a specifikus konstellációnak narratív alapmodellként való rögzítése nem tűnik problémamentesnek már csak amiatt sem, mivel nem ez volt az egyetlen, amely a 19. és a 20. századi történelmi elbeszélést jellemezte, mégis érvényesnek tekinthető mind a mai napig, mivel a történelem és a fikció egy irodalmi cselekményben való összekapcsolásának egy lényegi változatát testesíti meg. A kutatás új meglátásai, mint például Hans Vilmar Geppert utalása „a »másik« történelmi regényre” (GEPPERT 1976) és ezzel együtt egy alternatív – nem utolsó sorban a posztmodern történelmi regénybe torkolló (SCHILLING 2012) – fejlődési irányra, nem helyezik hatályon kívül a korábban leírt alapvető dialektikát, hanem megkísérlik a történelmi regény poétikáját differenciáltabban, „fikció, história, fikció és így tovább spiráljaként” (GEPPERT 1976, 150) megragadni.

2.3. A tulajdonképpeni történelmi comic-regény

A *Széljegyzetek A rózsá nevéhez* című elemző írásában Umberto Eco kísérletet tesz a történelmi elbeszélés hármas tipológiájának kidolgozására, amelyben saját, középkorban játszódó regényét a „valódi” történelmi regény reprezentánsaként helyezi el. Itt önmagát explicit módon az Alessandro Manzoni, nem explicit módon pedig a Walter Scott által teremtett hagyományba sorolja be, amikor kiemeli, hogy ebben a regénytípusban nem szükséges, hogy „a lexikonokból közismert figurák szerepeljenek” (ECO 1987, 600). Amennyiben ez mégis előfordul, az nem a historicitás bizonyítékaként értelmezendő, így a regénycselekményre gyakorolt hatásuk is elenyésző. A történelmileg adekvát ábrázolás szempontjából számára a kitalált főszereplők gondolkodásmódja és cselekedetei játszanak döntő szerepet, mivel ezeket – teljes összhangban a Lukács által definiált, Scott és követőinek figuráira vonatkozó „közepes hős” (LUKÁCS 1977, 36)⁵ értelmében

⁵ „A Scott-regények »hőse« mindig egy többé-kevésbé közepes, átlagos angol gentleman. Általában van némi, de sohasem kimagasló gyakorlati józan esze, bizonyos erkölcsi szilárdsága és tisztessége, amely akár még az önfeláldozás képességéig is felér, de amely sohasem fokozódik az embert magával ragadó szenvedélyig és a nagy ügy iránti lelkes odaadásig.” (LUKÁCS 1977, 36. *A ford.*)

– az adott korban lehetséges társadalmi és történelmi tapasztalat határozta meg. Mindaz, amit a fikcionális figurák mondanak, az ábrázolt történelmi korszakban is mondhatónak kell lennie, miközben a szerző meglehetősen nagy játéktérrel rendelkezik, hogy a történelmi eseményeket, leginkább az eszméket és az akkori szemléletet a múltból származó töredékek alapján bizonyos fokig új módon és a jövőre utalóan rendezze el. Végső soron ebben áll a történelmi regénynek a história és fikció dialektikájából adódó hatása, amelyről Eco azt mondja, hogy itt olyan dolgok kerülnek napfényre, „amiket a történelemkönyvek sohasem fogalmaztak meg ehhez fogható világossággal” (Eco 1987, 600).

Ha vetünk egy pillantást Jason Lutes 2001-ben elkezdett és máig két kötetig jutott, befejezetlen *Berlin*-trilógiájára, világossá válik, hogy milyen mértékben mutatkoznak meg a jelenkor egyik legjelentősebb comic-regényében az Eco által kidolgozott jellemvonások. Lutes egy olyan autentikus helyszínre helyezi az elbeszélés cselekményét, amely a Weimari Köztársaság 1928-tól 1933-ig tartó végső fázisában a társadalmi és politikai forradalmi átalakulások gyújtópontjává válik, míg végül azok a nemzetiszocialista uralom korszakába torkollanak. Az epizodikusnak nevezhető cselekmény különböző szociális és kulturális miliókba enged betekintést, olykor a korszakra jellemző politikai vitáira vagy eseményeire, mint például az 1929. május 1-jei történések, vagy visszaulások formájában az első világháború végére fókuszál. A fejezetek közötti átmenetek ritkán jelentik egyben az előző cselekmény folytatását is, ehelyett a jelenetváltás inkább véletlenszerűnek tűnik, ugyanakkor nem ritka, hogy a figyelem egy tárgyra, egy eseményre vagy egy korábban elkezdett témára irányul. Minden jelenetben fellelhetők a korabeli folyamatokkal kapcsolatos alapvető nézetek fragmentumai, kezdve a zsidó élet ábrázolásától a forradalmi proletár, a kis- és nagypolgári vagy a nemzetiszocialista milió megfestéséig. Az elbeszélés képi ábrázolása építészeti- és városképekből, fényképekből, a korabeli festészet, grafikai- és filmművészetből átvett elemekből táplálkozik, amelyek számos intertextuális utalással együtt Berlint a „történelmi tények olyan archívumaként [inszenálják], amely folyamatosan társadalmi emlékezetet közvetít” (ENNS 2010, 52). A montázsnek ez a módja a történelmi anyagot kitalált dolgokkal vegyíti, és a történelmi elbeszélés olyan fikcionalizálási stratégiájának veti alá, amely olykor – mint például az új tárgyiasság („Neue Sachlichkeit”; vö. LUTES 2003, 41 és 108) nevű irányzattal kapcsolatos vita vagy a novemberi forradalommal foglalkozó iskolai tanóra (vö. LUTES 2003, 90) – önmagát is különböző szemszögből tematizálja.

Itt is látható, hogy az újságírásba, a művészetbe, a zenébe, az irodalomba és a szórakoztató kultúra területére való betekintések kerülnek a korabeli események előterébe. Mindez a főszereplők szűkebb cselekményterekre való koncentráció következménye, amelyek a lazán összefűzött jeleneteket egyben tartják, anélkül, hogy állandóan jelen lennének. Ilyen funkciót tölt be például Kurt Severing, a *Weltbühne* újságírója, aki sokatmondóan az akkori birodalmi belügyminiszter családnévét viseli, valamint Marthe Müller, az a művészettudományokat hallgató lány, aki az akkori zűrzavaros időkben női identitását keresi. A legtöbb fellépő

történelmi személyiség, mint Joachim Ringelnatz, Josephine Baker, Kurt Tucholsky, Otto Dix vagy Carl von Ossietzky, mind ebből a milióból származik. A korabeli politikusok közül csak kevesen, például az NKP-elnök Thälmann és a náci-propagandista Joseph Goebbels, kerülnek rövid időre a látótérbe. Így a történelmi montázs az Eco által leírt sajátos, képregény-specifikus módon funkcionál, miközben a középpontban a közeledő katasztrófa áll, amelynek mindenféle előjele fazettaszerűen jelenik meg. Ezeknek egy részét a cselekmény résztvevői is részben megsejtik vagy meg is nevezik, viszont az összképet csak az olvasó látja, mivel, a korabeli szereplőktől eltérően, számára ez az anyag mintegy rizómaszerű komplexumként ex post módon rendelkezésre áll.

A fikcióval és tényszerűséggel (historikussággal) való bánásmód bizonyos mértékben eltérő változatát Osamu Tezuka *Adolf* című ötkötetes comic-regényében fedezhetjük fel, amely először 1983 és 1985 között egy japán manga magazinban jelent meg folytatásokban, és amely 2005 óta német fordításban is elérhető. Lutes művéhez hasonlóan az elbeszélést ő is egy élesen körülhatárolt történelmi keretbe helyezi, amely az 1936 és 1945 közötti Németországot és Japánt foglalja magába. Ezt kiegészíti két, a háborút követő időben játszódó zárófejezet, amivel együtt a cselekmény helyszíne is áttevéődik a Közel-Keletre, Izraelbe és Palesztinába. A képregény azt mutatja meg, hogy kezdve a berlini olimpiával, milyen következményei voltak a kor jelentős eseményeinek a három Adolf nevű szereplőre nézve, akik közül az egyik a „Harmadik Birodalom” vezetője, miközben a másik két Adolf, egy német és egy zsidó fiú, barátként és diákként él Berlinben. Ugyanakkor a valódi főszereplő Sohei Toge, a japán riporter, aki azzal a céllal jön Berlinbe, hogy felgöngyöltse testvére halálának körülményeit, eközben pedig belekerül az események sodrába.

Az, hogy ebben a kimondottan német tematikájú történelmi fikcióban Japán és japán szereplők is megjelennek, több a hazai közönségnek tett pusztá engedelménél. Egy összefonódott történet vonalainak olyan prezentációs lehetőségeit, amelyek elsősorban a két fiktív Adolf és családjuk akciós terének a Közel-Keletre való időleges áthelyezéséből adódnak, nem szabad alulértékelnünk.

Viszont Tezuka *Adolf*-képregényének igazi különlegessége a purista, illetve konvencionális történetmondás egyik alapszabályának megsértésében áll, mivel egy olyan elemet vezet be, amely a bizonyítottan valós történelmi tényállásnak ellentmond: ez az elem a Führer zsidó származásának feltételezése, amit néhány ominózus dokumentum látszik alátámasztani. Ezek birtoklásáért a cselekményben elkeveredett harc bontakozik ki. Ezzel a feltételezéssel kapcsolódik össze Toge testvérenek halála, Hitlernek egy Bormann nevű kém általi likvidálása, valamint a kettő között egy sor olyan esemény, „amely a lexikonokban nem szerepel [...], de azért nem mond ellent a lexikonoknak” (Eco 1987, 600), mások ellenben, mint például Hitler halálának itt ábrázolt körülményei, egyértelműen megsejtik az autenticitás elvét. Ez a spekulatív momentum a nemzetiszocializmus korszakának és a második világháborúnak egy szigorúan historiografikus és korrekt leírásába ágyazódik, amely egyebek mellett a jelentős történelmi események-

re való folyamatos utalások és metafikcionális részek beillesztésén keresztül valósul meg.⁶ Ez a konstelláció némileg irritatív is lehet, ugyanakkor a célzott provokáció a szerző egy olyan nagyhatású eszköze, amely alkalmas a nemzetiszocialista faji ideológia abszurditásának megmutatására. Tezuka történelmi képregénye itt nyilvánvalóan a történelmi regénynek azt a másik vonalát követi, amely a posztmodernben jelent meg, és amelyet Linda Hutcheon erre vonatkozó munkája alapján „történelmi metafikciónak” (vö. NÜNNING 1995) neveznek. Így a Hitler zsidó származásáról kitalált legenda történelmi tények olyan autentikus együttesének az imaginárius szimbóluma, amelynek könnyen megérthető kritikáját a szerző fontosnak tartotta elvégezni. Ez a lehetőség Eco „valódi” történelmi regényre vonatkozó megfontolásai között is említésre kerül, bár nem azzal a radikális következetességgel, ahogy az Tezukánál megjelenik. Eco például nem tekint a történelmi valóság iránti elkötelezettség saját maga által felállított követelménye megsértéseként azt, hogy a *A rózsza nevében* „későbbi szerzőktől (mint Wittgensteintől) vett idézeteket korabeli idézeteknek álcáz[ott]” (ECO 1987, 600), mivel azt állítja, hogy modern gondolkodóknál is ugyanúgy fellelhető középkori eszmekincs, ezért ilyesmit a 14. századi fikcionális figurákra is rá lehet ruházni.

2.4. *A történelmi kalandregény képregény formában*

Eco tipológiájában elkülönít a fenti, általa is favorizált modelltől egy másik regénytípust,⁷ amelyre példaként Alexandre Dumas *A három testőrét* hozza fel. A cselekmény háttérének a szerző itt „valóságos», felismerhető múltat választ», azt mind fikcionális, mind valódi történelmi szereplőkkel népesíti be, akik egyrészt valós történelmi cselekedeteket visznek végbe, másrészt viszont „beleviszi őket néhány olyan eseménybe, amely a lexikonokban nem szerepel [...], de azért nem mond ellent a lexikonoknak” (ECO 1987, 600). A „valódi” történelmi regénnyel való eddigi egyezést viszont megszünteti a fikcionális szereplők és azok cselekedeteinek koncepciója, mivel azok a történelmi valóság határán két szempontból is átlépnek. Nemcsak kitalált figurák, hanem ezen túlmenően „olyan érzelmekről tesznek tanúságot, amelyek más korok figuráihoz is illenének” (ECO 1987, 600). Ebből levezethető, hogy ez a kalandcselekmény és az általa bizonyos mértékben meghatározott cselekményszálak következménye, amelyek egy ahistorikus sémát követnek, ahelyett hogy az adott kor feltételeit figyelembe vevő specifikus keretben haladnának. „D’Artagnan Londonban viszszerzi a királyné ékszereit: ezt megtehetné a XVI. vagy a XVIII. században is. Nem kell a XVII. században élni ahhoz, hogy valakinek d’artagnani lelki alkata legyen.” (ECO 1987, 600.)

⁶ Így például az ötödik kötetben a háborús évek – 1944 (68–70) és 1945 (82–84) – egyenként háromoldalas krónikája, valamint az 1945 utáni palesztinai időkről szóló, képregényes formában előadott kitérő (206. oldaltól).

⁷ A „kard és köpeny” regényről van szó. (vö. ECO 1987, 600. *A ford.*)

A képregény történetében a történelmi kalandregény hosszú hagyománnyal rendelkezik, amely kezdetben többnyire egy eredeti irodalmi szöveg adaptációjában merült ki. Így például az Albert Lewis Kanter által alapított *Classic Comics* sorozat, amelyet később átneveztek *Classics Illustrated*-nek, és amelyet német nyelvetterületen az 1950-es évek elejétől *Illustrierte Klassiker* címmel terjesztettek, kezdetben a történelmi kalandregény anyagából merítette témáinak többségét. A sorozat nyitányaként 1941-ben sokatmondóan Dumas *A három testőr* és Scott *Ivanhoe* regényeinek adaptációit közölték. Belgiumban Willy Vandersteen alkotta meg 1951 és 1953 között azt a *Thyl Ulenspiegel* sorozatot, amely Charles de Coster-nek a németalföldi szabadságharc és a nyolcvanéves háború koráról szóló történelmi regényén alapult. Jacques Martin *Alix* című képregénye, amely 1948-ban a *Tintin* képregénymagazinban indult, és egy fiatal gall hős történetét meséli el Cézár korából, lehet az első olyan történelmi kalandképregény, amely nem egy korábbi irodalmi szöveg adaptációjaként jött létre. Azóta ez a példa leginkább a frankofón ifjúsági képregények területén teremtett iskolát, és az 1970-es évektől kezdődően, a *Circus* és a *Vécu* magazinoknak köszönhetően, amelyeket a felnőtteknek szóló *BD historique*-nak szenteltek, egy új minőségi fokot ért el. Ezekben André Juillard *A vörös sólyom* (1980-tól) és *A sólyom hét élete* (1982-től) című művei a példák olyan Mantel- és Degen-stílusú képregényes elbeszélésekre, mint amilyen Dumas *Három testőrére* is jellemző volt.

Japánban Osamu Tezuka munkája, a részben Stevenson regényén alapuló, 1947-ben megjelent *Új Kincses Sziget* tekinthető az első „Story-Mangának” (KÖHN 2005, 225). Noboru Oshiro (azaz Rokurō Kurimoto) *Sbōjo Shiragiku* című, a Kis Krizantém nevű, az 1877-es Satsuma-felkelés zűrzavarában az apja után kutató kislányról szóló története, egy korai példa a lány mangák már 1954-ben elkezdődő történelmi témák iránti érdeklődésére. A férfiközönséget megcélzó történelmi manga-kalandképregények mindig is a nindszát és az Edo-kor lovagi harcosát, a szamurájt preferálták. Ennek klasszikus lenyomatai Sanpei Shirato *Kamui Den* (1964–1971), valamint Kazuo Koike és Gōseki Kojima *Kozure Ōkami* (1970–1976) című mangája. Ezek a manga köntösében megjelent történelmi regény nemzetközileg is legelismertebb művei közé tartoznak, többkötetes kiadásaik pedig semmivel sem maradnak alul a 19. század európai, feuilleton formában megjelenő regényekkel szemben. Az 1970-es évekkel kezdődően egyre több, a nyugati féltekéről származó témát is feldolgoznak, ezek közül viszont csak nagyon kevés – például Riyoko Ikeda *Versailles-i rózsák* (1972) című, a francia forradalmat közvetlenül megelőző időszakban játszódó története – jutott el fordításban a nyugati olvasókhöz.

Ha egy pillantást vetünk az egyik legújabb műre, Makoto Yukimura 2005-ben elkezdett és eddig tizennégy kötetet megért *Vinland Saga* című képregényére, láthatjuk, hogy az elbeszélésben egy gondos kutatáson alapuló történelmi háttér jelenik meg, amelynek előterében egy sokrétű és szétágazó, akciódús cselekmény zajlik, mind fikcionális, mind valós történelmi személyek részvételével. A főhős, Izlandi Thorfinn, a 11. század elején még gyerekként vetődik Angliába, amelynek

birtoklásáért egyrészt az őshonos walesi és angolszász hercegségek, másrészt a dán vikingek között folyik a harc. Mivel a főhőst csak a megölt apja miatti bosszú vezérli, nem köteleződik el a kor viharos politikai és katonai viszonyai között egyik oldal mellett sem, hanem bosszútervének megfelelően váltogatja a frontvonalakat. Így keveredik többek között 1013-ban a dánok által ostromlott London környéki harcokba, összetűzésbe kerül az átmenetileg angol szolgálatban álló viking disszidenssel, Thorkell-lel, és egy üldözőik elől menekülő viking hordával, Anglia délnyugati részét körbehajózva, walesi területre jut el, végül 1013–1014 telén Knut herceg társaságában Gainsborough-ba, a Villásszakállú Sven király által vezetett dánok táborába. Itt tanúja lesz a király halálának, amelyet a hiteles források 1014-re tesznek, ez a mangában azonban kitervelt gyilkosságként jelenik meg. Miután Knutot kiáltják ki utódjának és így dán királynak, Thorfinnt rabszolgaként Skandináviába, Jarls Ketil uradalmába hurcolják. Itt a sorozat kilencedik kötetével a mindmáig lezáratlan *Vinland Saga* egy új cselekményszála kezdődik el.

A fikcionális és tényszerű elemek pusztán összjátékán túl Makoto Yukimura mangájában minden olyan jellemző megtalálható, amelyet Eco a történelmi regény e típusával kapcsolatban felsorol. Elvileg Villásszakállú Sven halála akár gyilkosság következménye is lehetne, annak ellenére, hogy a történelmi források ilyenről nem tesznek említést. Ennél azonban jelentősebbek azok a fikcionális elemek, amelyek olyan, a korról nem összekapcsolható ábrázolási, cselekmény- és gondolkodásmódokat jelenítenek meg, amelyeket Eco Dumas regényében is diagnosztizált. A mangaszerző autenticitás felé való törekvése nemcsak a cselekmény történelmi keretére terjed ki, hanem megfigyelhető a tájak, a korabeli építészeti elemek, a figurák öltözetének, felszerelésének és mindenféle egyéb kellék ábrázolásánál is – néhány kevés, de nagyon markáns kivételtől eltekintve.

Így például Thorkell alakja, akinek a „Nagy” melléknevet is viselő valós történelmi előképe 980 és 1025 között Skandináviában és Angliában bírt nagy befolyással, külsejében nagymértékben különbözik a többi cselekvő személytől. Előzmény nélküli, hogy az óriási, rendkívül erős harcos e példánya sisak nélkül, de homlokpánttal, valamint hajviasszal megformázottnak tűnő, elálló frizurával indul harcba. Míg Thorkell fejpántja a tradicionális japán hachimakira utal, amely viselőjét bátor és vakmerő harcosként legitimálja, a bozontos üstök a mangában legkésőbb Akira Toriyama *Dragon Ball*-ja óta a heroikus attribútuma, vadságot és erőt jelképez, ugyanakkor a 20. századi popkulturális ruházat egyik eleme. Egy másik központi figura, akit a történelem Nagy Knutként, a Dán Nagybirodalom uralkodójaként ismer, bizonyos tekintetben egy manga-figuratípus másolatának bizonyul: Knut – akit akár lánynak is lehetne nézni – visszafogott viselkedése a nyers és durva északi harcosok feminin ellenképeként is funkcionál, őt egészen nyilvánvalóan a Bi-Shônen alakja, a Shôjo-manga bizonyos változatainak egyszerre szép és kiszámíthatatlan ifjújának képére rajzolta meg a szerző. Nem utolsósorban a cselekmény központi motívuma, Thorfinn bosszúja apja gyilkosán, egyértelműen az idevágó tradicionális japán látásmód és elképzelések mintájára épül, és ugyancsak megtalálható az Edo-korról szóló történelmi mangákban.

Így a sógunnál kegyvesztetté vált Kozure Ôkami az azonos című mangában huszonöt köteten át kizárólag azt a célt követi, hogy a családja halálát az ezért felelős daimyô (földesúr) elleni párharcban megbosszulja. Bár maga a bosszú motívuma nem idegen az északi sagákban sem, itt a specifikus ábrázolásnak köszönhetően mégis nagyon japánnak tűnik.

3. Összegzés: Pseudohistória, avagy a „románc” mint múltmesélés

A képregényben való történetmondás eddig bemutatott típusai egy egész sor jelentős idevágó művet fognak át, viszont korántsem minden olyan comicot, amelyek a „történelmi képregény” kategóriájába sorolhatók, és amelyeket a történelemdidaktikai munkák (vö. MUNIER 2000, 122–143; MOUNAJED 2010, 203–273) az úgynevezett comicográfiákban akként tartanak számon. Ha a fenti kritériumokat vennénk alapul, akkor az általam leírt szövegtörzsekben nem lenne helye sem Harold Foster *Valiant hercegének*, sem Hansrudi Wäscher *Sigurdjának*, de Peyos *Johann és Pfiffikusának* vagy Rosinski és van Hamme *Thorgahjának*, ahogy Enrico Marini *A skorpiójának*, vagy Charlier és Uderzo *Tanguy és Laverdure-jének*, Mike Mignola *Hellboyjának*, Bonvi *Rohamcsapatokjának* (*Sturmtruppen*), de a legtöbb western- vagy a tengerész- és kalózsorozatok javarésze sem. Ha ismételten visszanyúlunk Umberto Eco történelmi regényre vonatkozó megállapításaihoz, amelyek külön kezelik azokat a románc⁸ műfajától, nyilvánvalóvá válik, hogy ezek a képregénysorozatok és -történetek valóban mások, mint a tulajdonképpeni értelemben vett történelmi képregények.

Eco szerint a románcban a valós történelem csupán „színpadképként” jelenik meg, „mint díszlet, ürügy, mesebeli konstrukció, amelyben szabadon csaponghat a képzelet” (ECO 1987, 600). Ezek az elbeszélések gyakran olyan stilizált „régí időkben” játszódnak, amelyek a múltra nem mint modern történelmi fogalomra utalnak, hanem másik világot értenek rajta: „Az sem szükséges tehát, hogy a romance a múltban játszódjék: elég, ha nem itt és most játszódik, s az ittről és a mostról nem beszél, még allegorikusan sem. [...] A romance a *máshol* története.” (ECO 1987, 600.)

Ez a románc egy olyan felfogása, amelynek gyökerei – eltérően a németországi hétköznapi használatától – a késő középkor spanyol irodalmában lelhetők fel, ahol mondaszerű, csodás eseményeket jelöl, és amely az angol nyelvben a *romance of chivalry* fogalmában, a mitikus-mondaszerű lovagregény megnevezéseként köszön vissza. A régi német irodalomban ennek a jelenségnek a megfelelői a középkori udvari regények, később pedig a „Volksbuch” gyűjtőfogalommal jelölt szövegek nagy része. Nem véletlen, hogy ebben az összefüggésben Eco is Walter Scott *Waverley* című 1815-ös regényének előszavához nyúl vissza, amelyet a tör-

⁸ Schéry András fordításában a „romance” változat szerepel. – *A ford.*

ténelmi regény első elméleti megalapozásának tekintenek. Ebben Scott leszögezi, hogy művét nem egy „másik idő meséjeként”⁹ (SCOTT 1815, 5) szeretné besorolni, ahogy azt is, hogy az nem lovagi románc, de erkölcsi regény sem.¹⁰ Miközben Scott esetében inkább egyrészt régi és már nem létező irodalmi formáktól,¹¹ másrészt a jelen eseményeit feldolgozó regénytől („Gegenwartsroman”) való elhatárolódásról van szó, addig az Eco által felsorolt példák nyilvánvalóvá teszik, hogy a románc esetében a történelmi regénnyel ellentétes irodalomkonceptióról van szó, amely mindmáig újabb és újabb változatokat hozott létre: „Az egyik a romance, a breton ciklustól Tolkien történeteig, és ide tartozik a gothic novel is, amely valójában nem novel, hanem romance” (ECO 1987, 599–600; vö. GÖLLER 1972, 9).

De hogy ne csak ezeknél az inkább klasszikus példáknál maradjunk, kiegészítésképpen meg kell említenünk a westernt is, amely „színpadképét” minden lélekkel együtt a 19. századi észak-amerikai történelemből kölcsönzi, és legtöbbször nem is a történelemmondás a célja. A színpadi berendezés egy olyan zsanervilággá formálódik, amely elsősorban a harcos helytállás másik-világa szándékozik lenni, azáltal, hogy a füstölő puskacsövek átveszik a kardcsörtetés, az indiánok csatározásai pedig a keresztes hadjáratok helyét, és így tovább. És hasonlóan a lovagi elbeszéléshez, a westernképregényben is találunk egyes történelmileg releváns példát. A korpusz nagy része viszont minden akadály nélkül besorolható a románc kategóriájába. A historizáló képregényrománc egyik prominens példája, amely a történelmi képregénnyel kapcsolatos kutatásokban állandó vizsgálódás tárgyát képezi,¹² a Harold Foster által 1937-ben alapított *Valiant hercege* sorozat, amely folytatásos képregénycikként az újságokban mind a mai napig jelen van. A sorozatban az Artúr-elbeszélés és annak a cselekmény keretként és centrumként szolgáló szereplőgárdája, valamint a késő középkortól a kora újkor kezdetéig terjedő mintegy ezer évből kölcsönzött mindenféle történelmi mozgódíszlet kelléktára ideáltipikus módon jelenítik meg a románc Eco által felsorolt jellegzetességeit: ezek közé tartozik egyrészt a mitopoétikus elbeszélőmód, másrészt az elbeszélő világnak olyan imaginárius térként való meg-

⁹ a tale of other days” (*A ford.*)

¹⁰ „neither a romance of chivalry nor a tale of modern manners” (SCOTT 1815, 5. *A ford.*)

¹¹ „Aki a »romance« műfajáról beszél, az a mai napig egy kalandokkal, lovagokkal és varázslattal teletűzdelt történetre asszociál; leginkább a középkor lovagi elbeszéléseire gondol, valamint a vers- és prózaformában megírt későbbi – mindenekelőtt 16. és 17. századi – hasonló művekre.” (GÖLLER 1972, 9.)

¹² Ironikus hatás kelt, hogy az idevágó tudományos művek címében (vö. KRAUSE 1982; MITTLER 2008) több alkalommal visszatér a „középkor a szövegbuborékban” („Mittelalter in Sprechblasen”) formula, annak ellenére, hogy Foster elbeszélőmódjára az jellemző, hogy kezdettől fogva lemondott a verbális kódok ezen képregény-specifikus megjelenítéséről.

konstruálása, amelyben a kellékek, a szereplők és a valódi eseményekre történő utalások teremtik meg a történelminek ható atmoszférát. Foster képtörténetei kétségkívül rendelkeznek egy – nem utolsósorban az illusztráció és a részletek alapos, szinte régi mesterekre jellemző kidolgozottságának köszönhető – egyedi bájjal, ami ugyanakkor nem szolgáltat elegendő alapot arra, hogy azokat történelmi elbeszéléseknek tekintsük. Ami hiányzik belőlük, az a történelmi regényre jellemző „alapvető feszültség a fikcionális és a tényközlő beszédmód között” (LAMPART 2009, 362), ami az említett konstellációban egyenesen kizárt. Végezetül utalni kell Barbara Foley megállapítására, amely szerint egy szöveget nem az elszigetelt történelmi elemek potenciális sokasága teszi történelmi fikcióvá, hanem annak narratív összkoncepciója (vö. FOLEY 1986, 60).

Sata Lebel fordítása

Bibliográfia

- AUST, Hugo (1994), *Der historische Roman*, Stuttgart, Metzler.
- BALZER, Jens–FRAHM, Ole (2011), Tragik, Schock, Ratlosigkeit. Zeitgeschichte im Comic, *Geschichte und Gesellschaft*, 2011/37, 47–71.
- BÖSCH, Frank–DANYEL, Jürgen (Hrsg.) (2012), *Zeitgeschichte. Konzepte und Methoden*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- ECO, Umberto (1987), Szélgjegyzetek A rózsza nevéhez, ford. SCHÉRY András, *Nagyvilág. Világirodalmi folyóirat*, (XXXII) 1987/4, 579–601.
- ENNS, Anthony (2010), *The city as archive in Jason Lute's Berlin*, in Jörn AHRENS u.a. (Hrsg.), *Comics and the city. Urban space in print, picture and sequence*, New York, Continuum.
- FOLEY, Barbara (1986), *Telling the truth. The theory and practice of documentary fiction*, Ithaca–London, Cornell University Press.
- GENETTE, Gérard (1990), Fictional narrative, factual narrative, *Poetics Today*, 1990/11, Heft 4, 755–774.
- GEPPERT, Hans Vilmar (1976), *Der „andere” historische Roman. Theorie und Strukturen einer diskontinuierlichen Gattung*, Tübingen, De Gruyter.
- GEPPERT, Hans Vilmar (2009), *Der historische Roman. Geschichte umerzählt – von Walter Scott bis zur Gegenwart*, Tübingen, Francke.
- GLASENAPP, Gabriele von (2012), *Geschichtliche und zeitgeschichtliche Kinder- und Jugendliteratur*, in Günter LANGE (Hrsg.), *Kinder und Jugendliteratur der Gegenwart. Ein Handbuch*, 2. korr. und erg. Aufl., Baltmannsweiler, Schneider.
- GÖLLER, Karl Heinz (1972), *Romance und Novel. Die Anfänge des englischen Romans*, Regensburg, Carl.
- GUNDERMANN, Christine (2007), *Jenseits von Asterix. Comics im Geschichtsunterricht*, Schwalbach/Ts., WochenschauVerlag.
- JÜNGST, Heike Elisabeth (2008), *Sachcomics*, in Roland MIETZ (Hrsg.), *Lexikon der Comics*, 65. Ergänzungslieferung, März 2008.

- KÖHN, Stephan (2005), *Traditionen visuellen Erzählens in Japan. Eine paradigmatische Untersuchung der Entwicklungslinien vom Faltschirmbild zum narrativen Manga*, Wiesbaden, Harrassowitz.
- KRAUSE, Horst Burkhardt (1982), *Mittelalter in Sprechblasen. Zur Rezeption des Mittelalters im Comic*, in Jürgen KÜHNEL Jürgen u. a. (Hrsg.), *Mittelalter-Rezeption II. Vorträge des 2. Salzburger Symposiums*, Göttingen.
- LAMPART, Fabian (2009), *Historischer Roman*, in Dieter LAMPING (Hrsg.), *Handbuch der literarischen Gattungen*, Stuttgart, Kröner.
- LOCHMANN, Thomas (1999), *Neue Geschichten zur Alten Geschichte*, in UÓ (Hrsg.), „Antico-mix“. *Antike in Comics*, Basel.
- LUKÁCS György (1977), *A történelmi regény*, Budapest, Magvető.
- LUTES, Jason (2003), *Berlin – Steinerne Stadt*, Aus dem Amerikanischen v. Heinrich ANDERS, Hamburg, Carlsen-Verlag.
- MITTLER, Hubert (2008), *Prinz Eisenberg oder das Mittelalter in der Sprechblase. Das Bild von Ritter und Rittertum zwischen 1000 und 1200 in ausgewählten historisierenden Comics*, Frankfurt/M. u. a., Peter Lang.
- MOUNAJED, René (2009), *Geschichte in Sequenzen. Über den Einsatz von Geschichtscomics im Geschichtsunterricht*, Frankfurt/M., Peter Lang.
- MOUNAJED, René (2010), *Geschichte in Sequenzen. Über das Subgenre der Geschichtscomics*, in Dietrich GRÜNEWALD (Hrsg.), *Struktur und Geschichte der Comics. Beiträge zur Comieforschung*, Bochum/Essen, Christian A. Bachmann.
- MUNIER, Gerald (2000), *Geschichte im Comic. Aufklärung durch Fiktion?*, Hannover, Unser.
- NÜNNING, Ansgar (1995), *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. I. Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans*, Trier, WVT.
- PANDEL, Hans-Jürgen (1994), *Comicliteratur und Geschichte. Gezeichnete Narrativität, gedeutete Geschichte und die Ästhetik des Geschichtsbewußtseins*, *Geschichte lernen*, 1994/8, 37.
- PORRET, Michel (Hrsg.) (2009), *Objectif bulles. Bande dessinée et histoire*, Chêne-Bourg, Georg.
- RIESENBERGER, Dieter (1974), *Geschichte in Comics*, *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht*, (25) 1974/3, 162–173.
- RÜSEN, Jörn (1982), *Die vier Typen des historischen Erzählens*, in Reinhart KOSELLECK–Heinrich LUTZ–Jörn RÜSEN (Hrsg.), *Formen der Geschichtsschreibung. Traditionen der Geschichtsschreibung und ihrer Reflexion. Fallstudien. Systematische Rekonstruktionen. Diskussion und Kritik*, München, DTV.
- SCHILLING, Erik (2012), *Der historische Roman seit der Postmoderne. Umberto Eco und die deutsche Literatur*, Heidelberg, Winter.
- SCOTT, Walter (1815), *Waverley or, 'tis sixty years since*, Boston, West and Richardson.
- SPIEGELMAN, Art (1990), *Maus. Egy túlélt regénye*, ford. SZAKONYI Péter, Budapest, Napra-Forgó.
- WOLFINGER, Stefan (1999), *Von Karl Marx bis Carl Barks. Comics und Geschichte*, Wien, Österreichischer Kunst- und Kulturverlag.

Recenzió

A „szakítás hagyománya”, avagy Octavio Paz újraolvasása
 Báder Petra–Santosné Blastik Margit (szerk.),
La tradición de las rupturas en las literaturas hispánicas,
 Komárom, ELTE, Departamento de Español, 2015, 337 oldal

Az ELTE BTK Spanyol Nyelv és Irodalom Tanszéke évente, immár kilencedik alkalommal rendezi meg a hispanisták nemzetközi konferenciáját, amelyhez az utóbbi években a fiatal kutatóknak szánt diákkonferencia is társul. Jelen tanulmánykötet a konferencia legjobb előadásából válogat. A konferencia tematikus központként Octavio Paz alakját idézte meg, a nagy háború évfordulójának is kicsit tisztelegve a „szakítás hagyománya” fogalmának újraértelmezésével. Octavio Paz a romantikától az avantgárdig tartó költészeti tradícióhoz próbál közelebb kerülni esszékötetében. Az ellentmondásos fogalompár (hiszen a szakítás tagadja a hagyományt, ahogy a hagyomány a szakítást, miként Paz fogalmaz) egy ellentmondásos költészeti „hagyomány” leírására jött létre, ezzel is az annyira hangsúlyos analógiafogalmat jelenítve meg a gyakorlat szintjén. Talán a „szakítás hagyományának” az időbelisége az egyik legfontosabb kérdés, és máris érthetővé válik, hogy miért a romantika korától indul Paz korszakhatára: hiszen a romantika alakította ki azokat a felforgató időfelfogásokat, melyekkel a kortárs irodalom mind a mai napig játszik, s ezek a plurális időfogalmak járultak hozzá a szubjektum fogalmának további differenciálódásához, önállósodásához is. A konferencia ennek megfelelően egyrészt az irodalomtörténet különböző időfogalmaira koncentrál, másrészt a szubjektum lehetséges töredezettségére, természetesen az irodalmi, kulturális szakítások következményeként, valamint a szövegek szintjén megjelenő különböző törésekre, felbomlásokra, ami annyira jellemző az avantgárd és kísérleti jellegű szövegekre. Nem utolsósorban pedig a Paz által megfogalmazott gondolat érvényességét boncolgatja: vajon tényleg lezárult a „szakítás hagyománya” az avantgárd lezajlásával? Ha így véljük, akkor a posztmodernnel vajon mihez tudunk kezdeni: van létjogosultsága Paz felvetésének a posztmodern irodalmak korában? Hamvas Béla szavaival élve egy kisebb örökkévalóság telt el Octavio Paz 1971-es előadás-sorozata, és esszékötetének megjelenése óta, így tényleg itt az idő, hogy újragondoljuk, hogy inspirációt merítsünk belőle, amennyiben lehetséges.

A kifejezetten Octavio Pazra koncentráló tanulmányok maguk is megjelenítik a különböző időfogalmakat. Vicente Cervera Salinas, a Murciai Egyetem tanára a múlt felől közelíti meg Octavio Pazt, és megfordított időbeliséggel Shelley

esszójét olvassa rá. „A költők egy felfoghatatlan sugallat szócsövei; ama gigantikus árnyak tükrői, melyeket a jövő vet a jelenre” (Bart István fordítása). És valóban, a romantika költője felruhazza önmagát egy vallásos szereppel, ő maga válik a kijelentővé, az Ige hordozójává, annak minden értelmében, ami természetesen a szubjektumfelfogás teljes átalakulását is magával vonja. Cervera Salinas szerint a modernitás számára még nem érkeztek el az apokalipszis lovasai (53), hiszen még a szubjektumkeresés sem zárult le, ugyanakkor fontos tudunk, amit Paz is papírra vetett, hogy általában a múlt alkotásai válnak megtermékenyítővé egy adott kor alkotói számára, és nem a jelen áramlatai (56). Mivel a romantikával való viszony ennyire erőteljes, mivel a romantika által felvetett kérdések még korántsem merültek ki, az egybefüggő korszak sem zárulhatott még le.

Míg Vicente Cervera Salinas a múlt felől közelít a kijelentés igazságához, addig Horváth Kornélia az azonos évben megjelent Paul de Man-esszé hasonlóságával érvel a gondolatmenet helytállósága mellett. Paz és de Man esetében, főleg az utóbbi korai időszakában, párhuzamosan merül fel a történelem, az időbeliség és a modernség kérdése. Paul de Man szerint a modernitás főleg a történelemtől való gondolkozásunkat problematizálja (196), hiszen minél inkább elutasítunk valamit, annál jobban függünk tőle. Horváth Kornélia nemcsak felvillantja de Man lehetséges hatását Paz gondolatmenetében, de be is emeli azt az európai irodalomelmélet körébe: Tinyanov harcon és töréspontokon alapuló irodalmi fejlődés modelljével veti össze Paz esszójét, Bahtyin és Bergson kapcsán a forma megkötő és egyben szabadabbá tevő erejéről beszél (198–199): ez a gondolat meglepő módon az Alejandra Pizarnikról szóló tanulmányban köszön vissza.

Luis Gustavo Meléndez Guerrero remek tanulmányában megkísérli a lehetetlent, és a köztudottan vallástalan Octavio Paz egyik látomásszerű verskolosszusára, a *Napkövére* (*Piedra de Sol*, 1957) olvas rá egy lehetséges teológiai értelmezést, amelyben Isten trónfosztásával egy időben az emberi emelkedik isteni szintre, az Ige testet nyer, és Paz esetében a szerelmi aktus, a testek egymásra találása felel meg a szentségnek, az isteni kinyilatkoztatásnak (259). A szent és az erotikus sajátos, körbe haladó viszonyáról beszél: „a világ végre más lesz, / ha ketten nézik s felismerik egymást, / szeretni annyi, mint név nélkül élni” (Somlyó György fordítása). A szerelem valójában ugyanolyan szakítás vagy törés, mint amiről az esszéjében a modernitás kapcsán ír, hiszen ugrásra, önfeladásra van szükség ahhoz, hogy a tudás, az intellektus világából az érzelmek világába közlekedjünk, azt a bizonyos másikat el kell engednünk, ugyanakkor viszont a „név nélkül élni” közvetlen utalás lehet Isten nevének kimondhatatlan voltára (258). A költő útja ez esetben „laikus keresés” (261), melyben a költő a „felfoghatatlan sugallat” szócsöve, ahogy Shelley írta századokkal korábban. Ez a tanulmány azért olyan magával ragadó, mert Paz költészetében mutat rá azokra az igazságokra, melyeket esszéjében fogalmaz meg általános jelleggel. Mivel a megváltás/költészet a jelenben történik, van egy olyan sejtésem, hogy a költő Octavio Paz tudta, amit az esszéista nem, vagyis azt, hogy a lezáró korszakhatárt nagyon nehéz lesz meghúzni, hiszen a „szakítás hagyománya” belső jellemzőnké vált, immár a gén-

jeinkben hordozzuk, túllépett a költészet keretein. A keresztény olvasat különös vonása, hogy a napkő maga az aztékok világképét, és ilyen módon vallását reprezentálja, ettől függetlenül kivirágzik ez a gondolat kísérlet, az olvasat második lehetetlensége: a két vallás közötti törésvonalon is át kell haladnunk.

A nem közvetlenül Octavio Pazzal foglalkozó tanulmányok nagyon széles korpuszból merítenek, mind geográfiai, mind időbeli értelemben. Az összehasonlító dolgozatok között Bakucz Dóra Esterházy Péter *Javított kiadás* című regényének újraírási/újrameselési technikáját hasonlítja össze Juan Gabriel Vásquez *Los informantes* (A besúgók) című regényével, ahol a szövegen belül történik az újrameselés. A második generáció traumája különbözik az első generációjától (21), a két író esetében pontosan az időbeliség és a hitelesnek tűnő információ elértéktelenedése a kérdés, itt is egyfajta szakításról van szó, az utólagos értelemadás aktusának kísérletéről. Amennyire tagadni akarom, annyira válik a kalickámmá, visszhangzik bennünk Paz kijelentése az újraírás nehézségét végiggondolva.

Berta Guerrero Almagro Anne Sexton és az argentin Alejandra Pizarnik (hazánkban méltatlanul ismeretlen) költőnők szubjektumfogalmát próbálja értelmezni. Mind a ketten a látomásos költészet képviselői, talán leginkább a Sylvia Plath írásaiból ismerős életújraírást viszik véghez a költészetükben. A költői szubjektum hangsúlyosan önéletrajzi, hangsúlyosan nő(i), azonban ugyanennyire személytelen is. Költeményeik olvasása diakronikus utazás egyetlen – női – szubjektum életében – írja Guerrero Almagro (127). Munir Hachemi Guerrero is Pizarnik költészetével foglalkozik, a nyelv mint menedék gondolatát fejtegeti: a verset mint feldolgozást és mint önkonstrukciót elemzi. Pizarnik szerint a nyelv egyszerre kalitka és madár: figyelem, megint Octavio Paz kacsint ránk! Ez a gondolat pedig újra Meléndez Guerrero teológiai olvasatához vezet vissza minket, az isteni és a test relációjához. A törésvonal a vers által megalkotott szubjektum és a valós, hús-vér ember között húzódik ebben az esetben, s az anonimitás a saját én leértékeléseként is értelmezhető.

Báder Petra a sérült/fekvő test közös poétikáját tárja fel Mario Bellatin és Salvador Elizondo prózájában, ezekben a test leértékelődése vezet a teljes anonimitáshoz, értéktelenséghez. A test identitás nélküli térbeli kiterjedéssé válik a két pusztulás-poétikában (12), itt nem a „név nélkül élni” önfelszámoló szerelmi/isteni egyesülése jön létre, hanem az én épül le a testtel együtt. Míg Kulin Katalin egy kortárs spanyol prózáíróval foglalkozó tanulmányának az a konklúziója, hogy a mai írókat igenis a metafizikai létezés foglalkoztatja a legjobban, addig Báder tanulmányából egyfajta testközpontú antiesztétika sejlik fel, éppen az az irány, amely a Paz által felvázolt modernitás végét jelentheti. Ebben a rendszerben nincs transzcendencia, a szubjektum az anyagban dagonyázik és az anyaggal hal el. A test vízszintesége egyben kilátástalanság is, egyetlen sík, egy zsákutca, amelyből nincs menekvés, míg Paz esszéjében szinte elkerülhetetlen a fejlődés, a továbblépés. Vajon egy ilyen szöveg megalkotása teremtő aktus vagy éppen felszámoló szertartás? A könyv vízszintes teste csak a kilátástalanság pano-

rámáját kínálja? A romantikus költő itt halna meg véglegesen? Az ilyen jellegű kérdésfelvetések jól mutatják, hogy Paz poétikai esszéje túllépett a saját határain, és általános esztétikai, ha tetszik, lételméleti kérdéssé nőtte ki magát.

Az örökzöld Julio Cortázar két tanulmánnyal is képviselteti magát. María Fernández Abril arra a következtetésre jut, hogy a másik, a fantasztikus mindig a valódi valóság metafizikus keresése (92), miközben Dobák-Szalai Zsuzsanna amellet érvel, hogy az Atonioni filmje után magyarul *Nagyítás* címmel megjelenő elbeszélés (*Las babas del diablo*) valójában nem nyitott mű az ecói értelemben, hisz meglehetősen korlátozott értelmezést követel meg, ha parabolaként olvasuk. Eisemann György jóvoltából Borges narratívája is megjelenik, két elbeszélésének romantikus szimbólumait elemzi a szerző, a romantikus archívum és a modern emlékezet összefüggéseit boncolgatva.

Szerepel tanulmány Oliverio Gironde erotikus metamorfózisairól, a pazi szakítás ugyanis egyfajta erotikus felszabadulást is hoz (Trinidad Barrera tollából). Mario García-Page a kevésbé ismert Postismo mozgalomról ír, ahol a grammatikai lehetetlenség által keletkezik többletjelentés. Gyurok Gordana a katalán rendezőnő, Isabel Coixet filmjeiben elemzi a csendből építkező szubjektumot. Katona Eszter ismét a félszigetre irányítja a figyelmünket, és Lorca drámáiban vizsgálja a törés mibenlétét. Ahogy Alberto Maffini is Spanyolország költészetére fókuszál: Rafael Alberti és Jorge Guillén költészetében vizsgálja a kevésbé összeegyeztethető „tisza költészet” és az „elköteleződés” politikával jobban átitatott vonulatának együttélését. Álvaro Salvador pedig a posztmodern költészetben próbálja elhelyezni Nicanor Parra különleges antiköltészetét. Zombory Gabriella a zárt tereket vizsgálja a chilei José Donoso regényében, a rendezett káosz és a kaotikus rend szemszögéből. És ezzel a listaszerű ízelítővel még mindig nem merítettük ki a kötetet.

Összességében egy tartalmas, szépen kivitelezett tanulmánykötetről beszélhetünk, amelyből egyértelműen kiderül, hogy az esszékötet publikációja óta eltelt majdnem ötven év távlatába helyezi Octavio Paz kötetét, amely ahelyett, hogy értéktelenné vált volna, inkább megtermékenyítő erővel bír: tehát a saját kijelentését tekintve, már maga is a múlt részét képezi, és így lép párbeszédbe a jelenrel. Jól látható az is, hogy a pazi felvetés nagyon széles körben alkalmazható, hasznos panorámát kapunk a jelenkori irodalmakat vizsgáló hispanista kutatók általános érdeklődési irányairól. A tanulmánykötet online olvasható a Cervantes Intézet irodalomtudományi honlapján, ezáltal szélesebb elérést biztosít az érdeklődő befogadóknak: http://cvc.cervantes.es/literatura/tradicion_rupturas/

Varju Kata

Számunk szerzői

BÁDER Petra (1987) az ELTE BTK *A kortárs latin-amerikai elbeszélő irodalom alkotásainak és előzményeinek szövegvizsgálata* irodalom doktori programjának hallgatója, kutatási témája a rótság ábrázolásának szerepe a kortárs mexikói prózában, a testi és a szövegi fragmentáció kapcsolatát illetően.
e-mail: bader.petra1@gmail.com

Vicente CERVERA SALINAS (1961) a spanyol Murciai Egyetem professzora, a spanyol-amerikai irodalom neves szakértője, doktori disszertációját Jorge Luis Borges költészetéről írta. Számos monográfiát, összehasonlító tanulmányt publikált, valamint neki köszönhető a nagy dominikai gondolkodó és filológus, Pedro Henríquez Ureña és a kubai elbeszélő és drámaíró, Virgilio Piñera egy-egy művének kritikai kiadása is. Mindemellett költő, színi előadásokban játszik, énekel.
e-mail: vicente@um.es

Bernd DOLLE-WEINKAUFF (1952) (Dr. phil.) akadémiai főtanácsos, a frankfurti Johann-Wolfgang Goethe Tudományegyetem Ifjúsági Irodalomkutató Intézetének oktatója és custosa, a Kecskeméti Főiskola címzetes főiskolai tanára. Főbb kutatási területei: a gyermek- és ifjúsági irodalom és annak médiumainak története és elmélete; a történelmi gyermek- és ifjúsági könyv, mese, képtörténet és képregény. Legújabb közleményei: *Vom Einzelbild zur Erzählung. Narrative Dynamik in Bildgeschichte und Comic* (Köln, Herbert van Halem, 2014); *Die 'Graphic Novel' – Phänomen oder Phantom?* (2015); *Deutschsprachige Kriegsbilderbücher 1914–1918. Ein Abriss der Themen, Typen und Tendenzen* (Frankfurt, Lang, 2016).
e-mail: dolle-weinkauff@rz.uni-frankfurt.de

HORVÁTH Kornélia (1971) a Pázmány Péter Katolikus Egyetem, valamint a Selye János Egyetem habilitált docense. Kutatási területe a modern magyar irodalom mellett az olasz és orosz irodalom, valamint az irodalomelmélet, azon belül kiemelten a líraelmélet. Legújabb könyve: *Letteratura italiana e forme poetiche* (Budapest, Gondolat, 2015).
e-mail: kornelia.horvath71@gmail.com

KUTASY Mercédesz (1978) az ELTE Spanyol Tanszékének adjunktusa, művészettörténész és fordító, kutatási területe az irodalom és a képzőművészet határterületei. Nemrégiben megjelent *Interrogando imágenes* című könyvében a kubai Virgilio Piñera és Guillermo Cabrera Infante kisprózájában a vizualitás narratív megjelenítésének lehetőségeit vizsgálja. Az Emberi Erőforrások Minisztériumának Kállai Ernő-ösztöndíjasa.
e-mail: mkutasy@gmail.com

Luis Gustavo MELÉNDEZ GUERRERO (1980) a barcelonai Pompeu Fabra Egyetem végzős doktorandusza, mellette tanársegédként dolgozik. Kutatásában az irodalom és a teológia közti interdiszciplináris mezőt kívánja feltérképezni, elsősorban Octavio Paz költészetére koncentrálni.
e-mail: tavomg10@hotmail.com

PERÉNYI Katalin (1975) az ELTE BTK *A kortárs latin-amerikai elbeszélő irodalom alkotásainak és előzményeinek szövegvizsgálata* doktori program hallgatója. Doktori disszertációs kutatásait a narratív emlékezet téri reprezentációival kapcsolatban folytatja.
e-mail: kata.perenyi@gmail.com

TOMPA Anna Rozália (1984) doktori disszertációját készíti az ELTE BTK *A kortárs latin-amerikai elbeszélő irodalom alkotásainak és előzményeinek szövegvizsgálata* doktori programon. Kutatása fókuszában a szubjektumproblémák értelmezési lehetősége áll a keleti világszemléletet tükröző kortárs spanyol-amerikai prózában.
e-mail: tomparoz@gmail.com

VARJU Kata (1983) az ELTE BTK *A kortárs latin-amerikai elbeszélő irodalom alkotásainak és előzményeinek szövegvizsgálata* doktori programjának hallgatója, kutatásának témája Roberto Bolaño és a *vies imaginaires* mint narratíváját meghatározó motívum. Katalán és spanyol nyelvből fordít.
e-mail: katavarju@gmail.com



A kiadásért felel a Balassi Kiadó igazgatója
Műszaki szerkesztő Harcsár Magda
A borítót tervezte Szák András
Tördelte Szele Éva
Készült a Tama Solutions Kft. nyomdaüzemében