

Kulcsár-Szabó Zoltán



# A JELÖLŐ VISSZAHÚZÓDÁSA

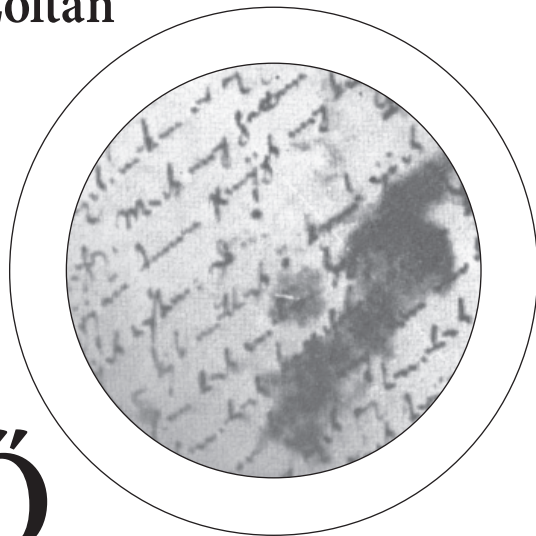
AZ IRODALMI NYELV  
KULTURALIZÁCIÓJÁNAK  
NÉHÁNY KÉRDÉSÉHEZ

Kulcsár-Szabó Zoltán

# A JELÖLŐ VISSZAHÚZÓDÁSA



Kulcsár-Szabó Zoltán



# A JELÖLŐ VISSZAHÚZÓDÁSA

AZ IRODALMI NYELV  
KULTURALIZÁCIÓJÁNAK  
NÉHÁNY KÉRDÉSÉHEZ

2021

A „Hagyomány és újítás az irodalomban” projekt, valamint e kötet kiadása a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal támogatásával, az ELTE Tematikus Kiválósági Program „Közösségépítés: család és nemzet, hagyomány és innováció” elnevezésű pályázatának keretében valósult meg.

© Kulcsár-Szabó Zoltán, 2021

ISBN 978-963-489-295-3

ISBN 978-963-489-296-0 (pdf)



[www.eotvoskiado.hu](http://www.eotvoskiado.hu)

Felelős kiadó: az ELTE Bölcsészettudományi Kar dékánja

Kiadói szerkesztő: Tihanyi Katalin

Projektvezető: Urbán László

Tipográfia: Sörfőző Zsuzsa

Borítótervező: Csele Kmotrik Ildikó

Nyomdai kivitelező: Multiszolg Bt.



# Tartalom

Előszó	7
--------	---

## SZOCIOPOÉTIKÁK

Filológia az irodalom <i>előtt?</i>	15
Az „alapviszony” Horváth Jánosnál és Thienemann Tivadarnál	38
Bahtyin és a költészet	53
Szórakozott tömegek – Közelítések a tömegkultúra fogalmához	71

## A NYELV TÚLOLDALAIN

Heidegger és a kimondatlan	95
Alászállni a dolgok szívéhez – A nyelv és a dolgok: Nancy, Heidegger, George	114
A nyelv képei – a képek nyelve	126
A fikció Paul de Mannál	134

## A SZÖVEGESÜLÉS HATÁRTERÜLETEI

Polgárváros és városfikció Márainál – <i>A Garrenek műve</i>	149
Ama másik jegyzőkönyvet ellenjegyezni – Kertész Imre: <i>Jegyzőkönyv</i>	170
Idézet vége – Intertextualitásfogalmak a magyar irodalomkritikában 1981 és 2007 körül	190
Kafka fia – Borbély Szilárd a világirodalomban	207
Fájdalom	232
A tanulmányok eredeti megjelenési helye	269



## Előszó

Jó ideje, talán már három évtizede zajlik az a folyamat, amelynek során az irodalomtudomány különféleképpen értett és koncipiált „kultúratudományok” keretei között igyekszik elrendezkedni, időnként egyenesen kultúratudomány(ok)ként újra-definiálva önmagát. Ez a folyamat, amely a hazai irodalomtudományban sem nevezhető újkeletűnek, immár meghatározónak mondható, és nyilván elkerülhetlenné tette jó néhány metodikai előfeltevés és alapfogalom felülvizsgálatát. Aligha túlbecsülhető hozadékait felsorolni is hosszú volna, hiszen – példának okáért – az irodalmi kommunikációt meghatározó kulturális, társadalmi vagy politikai gyakorlatokra, mediális kultúrtechnikákra irányított figyelem az irodalom tudományos tárgygyá tételének formáit, sőt akár magát az irodalmat is ezen gyakorlatok vagy technikák egyikeként engedte előlépni, a jelentésképződés számtalan olyan aspektusát (és olykor: alternatíváját) láthatóvá, megszólíthatóvá vagy értékesíthetővé téve, amelyek a szöveginterpretációra vagy éppen filológiai historizációra alapozott módszertanok előtt észrevétlenek vagy kezelhetetlenek maradtak. Ezzel együtt természetesen az irodalom nyelvi, textuális létmódjáról, valamint a szövegelemzés lehetőségfeltételeiről alkotott elképzelések is rászorultak az ilyesfajta újraszituálásra.

Az irodalomtudomány, sőt olykor az irodalomkritika diskurzusában is számtalan megfogalmazást nyert az a tézis, mely szerint a kultúratudományos fordulat – Paul de Man elhíresült metaforáját kölcsönvéve<sup>1</sup> – az irodalom ún. „külpolitikájára” terelte (vissza?) a figyelmet. Például az irodalmi szöveg kontextuális (többek között a szociális cselekvés vagy a kulturális jelentésalkotás rendszereibe való) beágyazottságára, de akár éppen a jelentésképződés jelentés nélküliként, bizonyos értelemben „némaként” számon tartott materiális-mediális vagy testi feltételrendszereire, illetve hordozóira, vagyis arra helyezve a hangsúlyt, ami – hangozzék ez bármilyen ellentmondásosan – az irodalomban nem vagy nem elsődlegesen nyelvi, vagy nem nyelviesül. Ez sok esetben értelemszerűen egyben az irodalom nyelviségétől, (sokszor önelvűnek gondolt) textualitásától (az irodalom „belpolitikájától”) való elfordulás benyomását is magával vonta.

Ahol az ilyesfajta elfordulásra nem kerül sor, vagyis ahol jelentkezik az a kérdés, miként modellálható az irodalom (szemiológiai vagy más módon leírt) sajátos

---

<sup>1</sup> P. de Man, *Az olvasás allegóriái* (Fogarasi Gy. ford.), Szeged 1999, 13.



nyelvisége az új metodológiai keretek között, ott viszont élesen megmutatkozik egy a kultúratudományos megközelítésben ritkán reflektált hiány. Az nevezetesen, hogy – vállalt leegyszerűsítéssel fogalmazva – a kulturális fordulat évtizedei nem dolgoztak ki markánsan új nyelv- és szövegfogalmat; a dekonstrukció gyakran „retorikai olvasásnak” nevezett praxisa óta nem jelentkezett igazán meggyőző vagy hatékony ajánlat ezen a téren. Ami persze aligha megmagyarázhatatlan: jó néhány újabb keletű módszertani kezdeményezés talán egyszerűen az orientációja, kérdésfeltevésének iránya okán nem volt rászorulva arra, hogy reflektált módon vessen számat az irodalom szövegiségével vagy akár nyelviségének széles tartományaival. Ez persze bizonyos kockázatokkal jár, amely kockázatok könnyen leolvashatók a kultúratudományos fordulat néhány elkedvetlenítő következményéről is. Elsősorban arról, hogy az új, kulturalitásra, társadalmiságra, testiségre, politikára vagy médiumokra hivatkozó címkék időnként vízumpecsétként szolgáltak ortodox módszertanok érvényesítése számára is: nem mindig gátolják meg például egy olyasfajta *szemiológiai naivitás* megjelenését irodalmi szövegek stúdiumában, amely tulajdonképpen visszalép – egyebek mellett – a saussure-i jelelmélet előfeltevései elé.

Ezeknek a – szép számban jelentkező – módszertani problémáknak a szisztematikus elemzése azonban nem tartozik az itt olvasható munka célkitűzései közé. Ehelyett azt a hipotézist igyekszik, esettanulmányok sorozatában, körüljárni, amely szerint a kultúratudományos fordulat nemcsak „kifelé”, hanem „befelé” is módosíthatta az irodalmiság mibenlétére vonatkozó kérdések perspektíváját. Az irodalom, az irodalmi kommunikáció kulturális és mediális, szociális, intézményes és/vagy materiális összetevőire irányuló kérdezősmód, igényes változataiban, azt helyezheti kilátásba, hogy: *a*) újragondolhatóvá válik a (modern) irodalmiság egyik alapvető – mind szemiológiai, mind hermeneutikai keretek között, Roman Jakobsontól Hans-Georg Gadamerig számos nagyhatású definícióban körülírt – ismérve, a jelölő (vagy a „szó”) relatív vagy abszolút önállósulása és felfokozott önprezentációja: másfelől viszont *b*) akár annak a megértéseméleti hipotézisnek az érvényességi köre is, amely szerint „a szöveg pusztán egy köztes-termék, a megértetés történéseinek egy szakasza”.<sup>2</sup> Az irodalom kulturális és/vagy mediális közvetítő-hordozó intézményeinek vagy közegeinek vizsgálata nemcsak a szövegek hozzáférhetőségét szubsztanciális módon meghatározó társadalom- vagy kultúrtörténeti kontextusok mibenlétére világíthat rá, hanem olyan összefüggésekre is, amelyek a jelölő önazonosságának kritériuma „mögé” hatolva e kritérium viszonylagosságát sejtetik meg; egyszerűbben fogalmazva: a jelölő *visszahúzódságának* mozgására tehet figyelmessé. Ezt a kifejezést a munka Martin Heidegger művészetelméleti fejtegetéseiből, első-

<sup>2</sup> H.-G. Gadamer, „Szöveg és interpretáció” (Hévízi O. ford.), in Bacsó B. (szerk.), *Szöveg és interpretáció*, Bp. (é. n.), 25.

sorban *A műalkotás eredetéből* kölcsönzi, a jelenséget, amelyet megnevezni vél (ha ugyan ez nevezhető jelenségnek, ami egyáltalán nem kézenfekvő), pedig kiindulásképp az irodalmi szövegiség gondozásának és közvetítésének filológiai gyakorlatain keresztül tekinti modellálhatónak.

A kötet első része (*Szociopoétikák*) olyan intézmények, gyakorlatok, módszertani előfeltevések, illetve fogalmak vizsgálatára vállalkozik, amelyek az irodalom, illetve a művészet befogadásában munkáló társadalmi vonatkozások előtérbe állítására teremtenek alkalmat. A bevezető tanulmány a filológia módszertanát és elméletét tekinti a szövegek forgalmazását és „előállítását” szabályozó társadalmi intézménynek, és elsősorban ennek mediális és kultúrtechnikai sajátosságaira kérdez rá. Többek között például arra, hogy miféle kihívást jelent egy valamiféle értelemben végérvényes szöveg előállításának feladata, illetve milyen dilemmák elé állítanak az erről az eszméről való lemondást deklaráló módszertanok, valamint hogy miként boldogulnak az ezekben mérvadó filológiai műveletek és premisszák (és az őket bizonyos értelemben „szimuláló” irodalmi szövegek) az olyan esetekkel, amikor a jelölő (bár talán precízebb lenne itt a jel egészéről beszélni) alfabetikus önazonossága rendül meg.

A következő fejezetek a 20. század első felének néhány klasszikusát állítják előtérbe, a magyar irodalomtudomány, illetve a nemzetközi teória vonatkozásában. A második fejezetben egy összehasonlító tudománytörténeti vizsgálódásra kerül sor, amely az irodalmi kommunikáció olyan, a 20. századi magyar irodalomtudomány történetére számottevő hatást gyakorló modellalkotási kísérleteit elemzi (Horváth János és Thienemann Tivadar elképzeléseit), melyeket elsődlegesen a szövegek rögzítésének és továbbításának feltételeiről, illetve az ezeknek tulajdonított jelentésképző teljesítményről alkotott elgondolások határoznak meg. Az összehasonlítás alkalmat teremt a két modell ideológiai vonatkozásainak feltárására, valamint a recepcióközpontú irodalomfelfogás későbbi fejleményeivel való konfrontálására is.

A harmadik fejezet Mihail Bahtyin munkásságának egy (kidolgozott formában legalábbis) ritkábban tárgyalt szegmensét teszi elemzés tárgyává: azt a kérdést, hogy miként boldogul ez a magát szociológiai érdekűként felfogó elméleti keret és nyelvszemlélet azzal az irodalmi műnemmél (a lírával), amely – legalábbis Bahtyin feltevése szerint – igyekszik megfelelni és megfeleldkeztetni a szó társadalmi létmódjáról. Bahtyin (és a Bahtyin-kör) lírafogalmának (és az azt övező és sokrétűen preformáló esztétikai elképzeléseinek) segítségével artikulálható az a kérdés is, hogy a dialogicitásra, polifóniára, társadalmiságra alapozott nyelvelmélet maga milyen ideológiai előfeltevésekkel operál.

A negyedik fejezet a „tömegkultúra” fogalmát járja körül, abból az előfeltevésből kiindulva, hogy az e kifejezéssel jelölt társadalmi kommunikációs formát érdekesebb

a magas/alacsony vertikális pár helyett az izolált/tömeges részvétel pólusai által alkotott tengely mentén megközelíteni. Az okfejtés vezérfonalát Walter Benjamin *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában* című hírneves esszéjének elemzése adja, amely többek között a szétszórtság/szórakozottság/szórakozás fogalmi komplexumára, valamint a Benjamin által „megszokásnak” elkeresztelt befogadó attitűdre összpontosít.

A második részt (*A nyelv túloldalain*) szintén négy írás alkotja, amelyek annak a kérdésnek különböző változatokban történő megfogalmazására vállalkoznak, hogy miként artikulálható (hiányként, de talán nem pusztán hiányként) a nyelvben az, ami – többféle értelemben és alakban – a nyelven túlinak nevezhető, amit tehát a nyelven túl kell tételni, ami nem nyelviesül, mégis elemien vagy akár lényegileg meghatározza a nyelvről (a filozófia nyelvéről, az irodalom nyelvéről, de akár a sokszor mindennapinak nevezett nyelv legegyszerűbb gesztusairól) való gondolkodást – és ami gyakran fontos támpontot kínál az irodalomról folytatott kultúra- és médiaelméleti diskurzus számára.

Az ötödik fejezet Heideggernek a kimondatlannal, a hallgatással, a csenddel kapcsolatos nyelv- és értelmezéseméleti megfontolásait kísérli meg elemezni, egy olyan szerzővel dialógusba lépve tehát, aki egyfelől éppenséggel nem volt híján a szavaknak vagy a szóalkotási leleménynek, másfelől azonban lényegében elgondolhatatlannak tartotta a nyelvet az arra való rákérdezés nélkül, ami abban ellenszegül a beszédnek vagy egyáltalán az artikulációnak. Itt többek között egy olyan interpretáció ideája is felmerül, amely nem abban keres támpontokat, ami az értelmezendő szövegben artikulációhoz jut: „nem annak kell a döntőnek lenni egy filozófiai ismeret esetében, amit kimondott mondatokban állít, hanem annak, amit az még mint nem mondottat a mondotton keresztül szemünk elé tár”.<sup>3</sup>

A hatodik fejezet egy olyan, a filozófiában újabban igen népszerű kategóriát állít az előtérbe, amely gyakran a teljes nyelvtelenség paradigmájaként intéz kihívásokat a nyelv elsődlegességéről vagy megkerülhetetlenségéről ismert előfeltevések számára: a *dolog* fogalmát. Kiindulásul Jean-Luc Nancy egy tanulmánya szolgál a dolgok nyelvelőttés „szívéről”, amelyet az elemzés Heideggernek a dolgokkal kapcsolatos diskurzusával, valamint a Stefan George *Das Wort* című költeményét szóra bíró interpretációjával szembesít.

A nyelviség túloldalát vagy határait a filozófiai és az irodalomértelmező diskurzusban közismerten gyakran a képiségre vonatkozó reflexiók tárják fel, amelyek nyilvánvalóan különös fénytörésbe kerülnek abban, az irodalmi nyelv tárgygyá tételére vállalkozó terminológiában permanensen megmutatkozó szükségletben, hogy ez ismételten a képiség felől kénytelen megragadni azt, amiről beszél – elég csak a

<sup>3</sup> M. Heidegger, *Kant és a metafizika problémája* (Ábrahám Z. és Menyes Cs. ford.), Bp. 2000, 248.

szóképek, költői képek és hasonlók mindmáig központi szerepére gondolni a vers-elemzések diskurzusában. Nyelviség és képiség innen nézve kibomló relációjának néhány aspektusáról nyújt vázlatot a kötet hetedik fejezete.

A nyolcadik fejezet de Man dekonstrukciós elemzői gyakorlatának egy különös, szisztematikusan sehol sem kifejtett összefüggését igyekszik felderíteni: a fikció fogalmának funkcióját a retorikai olvasatokban. Az elemzés mellett érvel, hogy a fikció egy önmagát törölő (és éppen ezért önmagát komolyan vevő, hiszen voltaképpen: fiktív) momentumot jelöl de Man diskurzusában, amely bizonyos értelemben nem nyelvisítható, de amely mindenfajta textualizáció szükségszerű feltétele.

A harmadik rész (*A szövegesülés határterületei*) ezt az összefüggést vezeti tovább, immár kifejezetten a textualizáció problémájára fókuszálva. Arra tehát, hogy miként jelentkezhettek és milyen kihívást jelentenek a szövegértelmezés számára a szövegesüléssel (vagy szövegeződéssel) szembeni rezisztencia formái, legyenek ezek materiális vagy más jellegűek: amikor tehát a szöveghez való hozzáférés valamilyen módon annak feltérképezésére van utalva, ami nem szövegesíthető.

A kilencedik fejezet egy kultúraelméleti problémát jár körül Márai *A Garrenek műve* című regényciklusa és az azt környező, nem fikciós szövegei kapcsán: miként fejezi ki vagy szövegesíti magát egy kultúra (jelen esetben egy bizonyos „polgárság” kultúrája) az irodalmi reprezentáció által? Másként fogalmazva: miként befolyásolják ezek a szövegek azokat a szociokulturális értelmező fogalmakat (mint például a „polgár”, az „idegenség”, a „mű”, de akár maga a „kultúra”), amelyek Márai értelmezését és önértelmezését meghatározzák, akkor, amikor teljesítményük és jelentéssel való felruházásuk forrása az a fikciós és narratív kompozíció lesz, amelynek leírását vagy interpretációját általában mintegy „kívülről” szabják meg? Szükségszerű-e, hogy egy ilyen szöveg egyben önmaga virtuális paródiáját is nyújtsa?

A tizedik fejezet Kertész Imre *Jegyzőkönyv* című elbeszélésének elemzésére tesz kísérletet. Ez az elemzés a mű önmegjelölése és az ebben ugyancsak jelölt szövegfajta (egyben a szövegesítés egyik közismert kultúrtechnikája) közötti relációt állítja előtérbe, s ismét felveti annak kérdését, miként szembesíthető az irodalom modern, a szöveg bizonyos végérvényességét – minden lehetséges ellenérv ellenére is – feltételező fogalma annak az ellenszegülésnek a nyomaival, amelyet jelen esetben maga az irodalmi szöveg fejt ki önnön rögzítésével vagy rögzülésével szemben.

A tizenegyedik fejezet egy recepcióelemzést vesz alapul annak körüljárásához, hogy miként alakult az irodalmi szövegekkel való nem vagy nem kizárólag professzionális bánásmódok egy fontos előfeltevése az elmúlt évtizedekben. Az intertextualitás fogalmának az 1980-as évektől induló hazai irodalomkritikai recepciója (elsősorban Esterházy Péter műveinek fogadtatástörténete) – valamint a 21. század jellegzetes nyugat-európai plágiumbotrányai – azzal szembesítenek, hogy miképpen

befolyásolták a szövegek használatát meghatározó újkeletű technikai fejlemények (elsősorban a hálózatosodás) az eredetiség, a textuális és szerzői autenticitás képzeteit az irodalmi kommunikációban.

A tizenkettedik fejezet Borbély Szilárd néhány művét elemezve azt vizsgálja meg, miként képes egy irodalmi szöveg olyan (világirodalmi) textuális és referenciális környezetbe beírni magát, amely – még az intertextuális kötelékek ellenére is – megkérdőjelezi a nemzeti irodalmi kontextus kitüntettségét. Az elemzés többek közt amellet érvel, hogy Borbély egy Kafkát Kosztolányival szembesítő prózai szövegében Esti Kornélnak a bolgár kalauzzal folytatott különös, nem teljesen szövegesülő párbeszédét tulajdonképpen a világirodalom allegóriájává avatja.

Végül a tizenharmadik fejezet a *fájdalom* fogalmát állítja a középpontba: egy olyan, testi (de valójában nemcsak testi) tapasztalatot (Werner Hamacher szerint tartalom nélküli, *puszta* tapasztalatot), amely közismerten egyszerre hívja ki az (akár pre-reflexív) artikuláció kényszerét és képez gátat a tapasztalat megszővegzése számára. A fájdalom itt az esztétikai inspiráció forrásaként, az esztétikai kompenzáció tárgyaként, a tanúságtétel struktúrájának próbaköveként, valamint a tapasztalat antropológiai és nem-antropológiai elgondolásának instanciájaként jelenik meg, elsősorban 20. századi magyar irodalmi példák, valamint a vonatkozó filozófiai diskurzus némely tartományának megvilágításában.

# SZOCIOPOÉTIKÁK



## Filológia az irodalom *előtt*?

Mind a filológia (ön)meghatározásának kevésbé újkeletű krízisére vonatkozó diagnózisokban,<sup>1</sup> mind az ezt sajátos megvilágításban megnyilvánító nemzetközi és hazai vitákban fontos szerepet játszott a filológiai tevékenység egyfajta elméletidegenségének a problémája, ami nem (vagy nem csupán) a filológia pozícióinak az utóbbi évtizedek sokrétű elméleti kihívásaival szemközti újrafogalmazására tett kísérletek jellegzetesen defenzív alaptónusát<sup>2</sup> határozta meg, hanem azt a mélyebb bizonytalanságot is, amely e mindenfajta elméleti reflexió számára alapvető jelentőségű terület általában vett teoretizálhatóságának lehetőségét illeti – legalábbis az „elmélet” 1960-as éveket követően megszilárdult fogalmának fényében.

Mint ismeretes, az „elmélet” e specifikus – s elsősorban Amerikában bejáratott – fogalmát Paul de Man az irodalom tanulmányozásának olyan formáira vezette vissza, amelyek az „értelen” vagy az etikai, történeti, társadalmi és egyéb „értékek” helyett „ezek létrehozásának és befogadásának modalitásait” teszik tárgyukká, amelyek *tehát*, többé nem nem-nyelvi – azaz történeti és esztétikai – megfontolásokból” indulnak ki.<sup>3</sup> Olyan program ez, amelyet lényegében mindenfajta filológusi szerepfelfogás magáévé tehet (történeti minta Nietzsche-től kölcsönözhető), s innen nézve aligha véletlen (sőt éppen a filológia elméleti pozícióiról vagy pozicionálhatatlanságáról folytatott viták fényében kifejezetten beszédes), hogy de Man ezt a definíciót a fenti megfogalmazással lényegében egy időben egy kisebb igényű vitacikkben is alkalmazza,<sup>4</sup> ahol az irodalom olyan megközelítését, amely a jelentés

---

<sup>1</sup> L. pl. René Wellek sokszor emlegetett látleletét a fogalom kiürüléséről: R. Wellek – A. Warren, *Az irodalom elmélete* (Szili J. ford.), Bp. 1972, 54–55.

<sup>2</sup> Erről vö. Szilágyi M., „Filológia, irodalomtörténet, kanonizáció”, in: *Helikon* 2000/4, 564. Ezek egyik jellegzetes változata valamiféle elsődleges történeti kontextus autoritására hivatkozik, l. pl. W. Pross, „Történeti módszer és filológiai kommentár” (Rákai O. ford.), in: *Helikon* 2000/4, 559–560.

<sup>3</sup> „Irodalomelmélet akkor születik, amikor az irodalmi szövegek megközelítése többé nem nem-nyelvi – azaz történeti és esztétikai – megfontolásokra épül, vagy kevésbé durván fogalmazva, amikor a vita tárgya többé nem az értelem, illetve az érték, hanem ezek létrehozásának és befogadásának modalitásai, melyek megelőzik a mindenkori tényleges megjelenésformát – feltételezve, hogy a megjelenés módzatai kellően problematikusak ahhoz, hogy a kritikai vizsgálódáshoz önálló tudományág váljon szükségessé, mely azok lehetőségét és státuszát veszi fontolóra.” – P. de Man, „Ellenszegülés az elméletnek” (Huba M. ford.), in: Bacsó B. (szerk.), *Szöveg és interpretáció*, Bp. (é. n.), 101.

<sup>4</sup> P. de Man, „Visszatérés a filológiához” (Domokos T. ford.), in: *Fosszília* 2001/1–2, kül. 105. („The Return to Philology”, in: *Uő, The Resistance to Theory*, Minneapolis/Manchester 1986, 23.)



helyett a jelentés közvetítésének módjaira kérdez rá és ezáltal tartózkodik a szöveg olvasatának (ami, mint de Mannál majdnem mindig, elsődlegesen „értetlenség”, „non-understanding”) a tapasztalás vagy a történelmi tudás szintjein való generalizálásától, a filológiához való „visszatérés” egyszerre megkapó és zavarba ejtő címszavával látta el. Ez a program, amelyet de Man itt elsősorban az irodalom pedagógiájának kontextusába ágyaz, az (esztétikai) tapasztalat és érzékelés és a nyelvi struktúrák egyesíthetőségét kérdőjelezi meg, egyfajta – Hegeltől vett kifejezéssel – pusztas olvasás, „mere reading”<sup>5</sup> praxisának módszertani előnyei mellett foglalva állást (e módszertan, bár ez itt kevésbé fontos, de Mannál természetesen a retorika), s lényegében ez, a pusztas olvasás volna a *filológiához* való visszafordulás útja.

Bár de Man esszéjét a filológia immár elméletileg is megtámogatott rehabilitációjának kiindulópontjává megtenni (történetek kísérletek erre) meglehetősen erőltetett volna és sok eredménnyel aligha kecsegtetne, mégis érdemes feltenni a kérdést, vannak-e további, a filológia tudományának szempontjából valóban releváns előfeltevései a „pusztas olvasás” praxisának. Abban a sokat intézett interjúban, ahol de Man, szintén pályája vége felé, egy Jacques Derridához való viszonyát firtató kérdésre „filozófus” helyett „filológusnak” nevezte magát, ezt a pozíciót a *külső*, filozófiai „beavatkozástól” tartózkodó olvasás praxisával jellemzi: ez egyrészt a szöveg öndekonstruktív karakteréből indul ki,<sup>6</sup> másrészt abból a de Man szerint par excellence *filológiai* feltételezésből vagy „munkahipotézisből”, miszerint a szöveg *tudja*, hogy mit csinál („Azt feltételezem munkahipotézisként [munkahipotézisként, mivel tisztában vagyok a valódi helyzettel], hogy a szöveg abszolút módon *tudja*, hogy mit csinál”), éppen ezért nem szorul külső intervencióra.<sup>7</sup> A filológus kiindulópontja tehát (noha de Man az adott helyen e kiindulópont hipotetikuságát hangsúlyozza: „tisztában vagyok a valódi helyzettel”) a szöveg totális autorizációja: olyan „inherens autoritást” tulajdonítani vagy olyan tudattal ruházni fel a szöveget, amely mindent tud arról, ami vele történik, amely eleve előadja – mint de Mannál mindig – saját félreolvasásának történetét is. Bármennyire is tiltakozzék egy ilyen különös „munkahipotézis” ellen az önmagát gyakran az empiriából szerzett autoritással felruházó filológusi érzék, valójában nem mondható egészen páratlannak. Hermeneutikai variánsa megfigyelhető például az önmagát jelentő és értelmező „klasszikus” fogalmában Hans-Georg Gadamer-nél, vagy éppen a német filozófus

<sup>5</sup> Vö. erről R. Gasché, *The Wild Card of Reading. On Paul de Man*, Cambridge 1998, 229–230.

<sup>6</sup> S. Rosso, „Én filológus vagyok” (Stefano Rosso beszélget Paul de Man-nal) (Sajó S. ford.), in: *Alföld* 1995/5, 70. Ez a feltevés már jóval korábban is a Derridával (mint itt is, Derrida Rousseau-olvasatával) szembeni önmeghatározás alkalmaként szolgált de Mannak: vö. Uő, „A vakság retorikája” (Török A. ford.), in: *Helikon* 1994/1–2, 135–139.

<sup>7</sup> „Rousseau mindig tudja, mit csinál, és ezért szükségtelen Rousseau-t dekonstruálni” (Rosso, uo.). Vö. még: „Rousseau szövegének nincs vakfoltja: minden egyes pillanatban kész számat adni retorikus módjáról” (de Man, „A vakság retorikája”, 137.).

jóval később, de a „klasszikus” autoritásától aligha teljesen függetlenül kifejtett elgondolásában az „eminens szövegről”, melynek kitüntetett sajátossága abban rejlik, hogy – ellentétben a tőle nem esztétikai alapon megkülönböztetett egyéb szövegektől (melyek Gadamernél a szó eminens értelmében éppen ezért *nem* szövegek) – „maga szab meg minden ismétlést és nyelvi cselekvést”.<sup>8</sup> Pontosan emiatt mondja Gadamer, hogy az interpretációnak, amely maga „nem szöveg” (hiszen „egy szöveget szolgál”), az eminens (irodalmi) szövegek esetében nem a „közbeszólás” vagy közvetítés a feladata,<sup>9</sup> hanem egyfajta „együttszólás”, az ismételt visszatérés magához a szöveg prezenciájához.

A filológia, miközben maga nem egyszerűen megerősíti, hanem sok tekintetben egyáltalán létrehozza egy (irodalmi) szöveg autoritását, persze, mindig egyszer-mind meg is kérdőjelezi azt. Hans Ulrich Gumbrecht, akinek eredeti kérdésfeltevésű könyve adott esetben szintén nyújthat kiindulópontokat a filológia újraszituálásához az „elmélet” körében (s szintén lelhet történeti mintát akár Nietzschénél is), a filológia hagyományát az irodalmi jelenséghez való nem-interpretatív (akár például érzéki, egy elmúlt világ érzéki tapasztalatát előállító)<sup>10</sup> hozzáférés lehetőségeit kutatva vizsgálja meg, és pontosan azzal magyarázza a filológiai „kommentár” éles elhatárolását az „interpretációtól”, hogy előbbinek szükségképpen kétségbe kell vonnia a szövegnek az utóbbi által elismert (vagy megteremtett) autoritását.<sup>11</sup> Azaz: a kommentár, amennyiben lényegi feladata éppen a szöveg által feltételezett „tudás” és a mindenkori értelmezés közötti aszimmetria áthidalásában áll, negatív úton pontosan a szöveg önmagáról való „abszolút” tudását vonja kétségbe. Ellentétben az interpretációval (és, sejtetően, magával a szöveggel), a kommentár elvileg lezárhatatlan, hiszen újra és újra az olvasás jelenéhez kell igazítania a szövegben feltételezett (nyelvi, kulturális, szociális stb.) tudást, s ennek egyenes következménye az is, hogy Gumbrecht szerint felülvizsgálatra szorul (illetve filológiai lehetetlenségnek bizonyul) az a – például Gadamer *klasszikus*fogalmában megfigyelt – „szerzőszerep”, amelyet a mindenkit megszólítani képes szöveg autoritása implikálna.<sup>12</sup> A szöveg tudását arról, amit csinál vagy ami történik vele, a filológiai hagyomány-

<sup>8</sup> H.-G. Gadamer, „Szöveg és interpretáció” (Hévízi O. ford.), in Bacsó (szerk.), i. m., 32–33.

<sup>9</sup> Mint ott, ahol „az olvasás és a megértés nem jelent mást, mint a hír (Kunde) visszavezetését eredeti autenticitásához”, amely „nem az, amit a beszélő vagy az író eredetileg mondott, hanem amit akkor mondott volna, ha én lettem volna eredeti beszélgetőpartnere” (uo., 28. [„Text und Interpretation”, in Uő, *GW* 2, Tübingen 1993<sup>2</sup>, 345.])

<sup>10</sup> Vö. H. U. Gumbrecht, *The Powers of Philology*, Urbana/Chicago, 2003, 8. A filológia ilyen jellegű hatalmának egy érdekes megvalósulása lehet a Jerome McGann által bemutatott „The Ivanhoe Game”: vö. J. McGann, *Radiant Textuality*, New York 2001, 217–246. A de Man-féle „ellenszegülés” projektjének filológiai vonatkozásait Gumbrecht amúgy egyszerűen félreérti, vö. Gumbrecht, i. m., 32–33.

<sup>11</sup> Uo., 42. A problémához filológusi nézetből I. G. W. Most, „Preface”, in: Uő (szerk.), *Commentaries*, Göttingen 1999, VIII–X.

<sup>12</sup> Vö. Gumbrecht, i. m., 31.

ban a kommentár hordozza. Ez valóban kézenfekvőnek hangzik, amint azt mindenki tudja is, aki találkozott már olyan szöveggel, melyet nem volt képes kommentár nélkül elolvasni, s talán éppen erre vonatkoznak de Man már idézett megszorításai. Miben rejlik viszont, innen nézve, az az abszolút „tudás”, amelyet de Man filológusa mégis, mindezek ellenére, a szövegnek tulajdonít?

A kérdés megválaszolását az teheti lehetővé, hogy de Man, akinek filológiai jellegű ballépéseit a szakirodalom gondosan számba vette (és olykor talán el is túlozta) már, több írásában is elhelyezett filológiai allegóriákat, amelyek a legtöbb esetben a szöveg töredékességével, sérüléseivel kapcsolatosak, a szöveg olyan sebhelyeivel, amelyeket Gumbrecht egyébként a töredék státuszának kérdését tárgyalva a múlt materiális megtapasztalásának kulturális lehetőségeiként írt körül.<sup>13</sup> Az *olvasás allegóriái* utolsó fejezetében a szöveg „testi” megcsonkításának Rousseau *Negyedik sétájában* kimutatott bizarr példáit de Man arra használja fel,<sup>14</sup> hogy általuk a szöveg/test metaforának (a szöveg organikus és valamiféle tudat – „például a fej” – irányította egységének) a szöveg/gép metaforával való lecserélődését mesélje el, mely utóbbi a szöveg fölötti bármiféle – referenciális, figurális vagy szerzői – autoritás meg bomlásának története.

A Shelley utolsó, töredékben maradt költeményéről, a *The Triumph of Life*-ről készített esszé pedig amellet érvel, hogy az a véletlen és kevésbé textuális esemény (a költő vízbefúlása), amelynek ez a szöveg végső formáját köszönheti, „egy olyan törés sebhelyét teszi láthatóvá, amely rejtetten minden szövegben jelen van”.<sup>15</sup> A töredék történeti elhelyezésére és értelmezésére tett kísérletek, így de Man, szükségszerűen a történelmi monumentalizáció naiv, ám elkerülhetetlen gesztusai, amelyek – akárcsak a költeményben az „alak” eredetét faggató kérdések ismételt sorozata – historizálják, kauzális történeti összefüggésekbe helyezik Shelley szövegét, melynek autoritása – ennyi biztosan megállapítható itt is – nem emberi vagy legalábbis nem gondolható el az emberi tudat analógiája szerint. Az, ami „a kézirat utolsó oldalának margóján” jelen van, az egyfelől Shelley holtteste, egyben azonban egy olyan esemény (s ez lehet akár kevésbé brutális, akár textuális is), „amely a szöveget alakítja, ám nincs jelen annak reprezentált vagy artikulált jelentésében”. De Man imperatívusza éppen az ilyen „diszfigurációnak” a „visszairásában”, a megérthetetlen vagy reprezentálhatatlan, Shelley halálához hasonlatosan véletlenszerű esemény „textualitásának olvasásában” azonosítható itt, amely a számára egyetlen valóságos alternatívát jelenti a historizáló megértéssel szemben, mely utóbbi

<sup>13</sup> Uo., 14–15.

<sup>14</sup> Vö. P. de Man, *Az olvasás allegóriái*, (Fogarasi Gy, ford.), Szeged 1999, 395–400.

<sup>15</sup> Uő, „Az eltorzított Shelley” (Kulcsár-Szabó Z. ford.), in Hansági Á. – Hermann Z. (szerk.), *Újragondolni a romantikát*, Bp. 2003, 182.

„történeti és esztétikai tárgyakká” alakítja a múlt maradványait. Ez pedig éppen az a művelet, amitől a filológiához való „visszatérés” projektje óvott.

A filológia feladata, tehát, de Mannál, éppenséggel nem a töredékek kiegészítésének, a margók „teleírásának” (Gumbrecht) historizmusában rejlik: az olvasás azt a minden szöveget rejtetten alakító törést kell, hogy „visszaírja”, amely meggátolja az ebben a mélyebb értelemben vett töredékstátuszának erőszakos kiegészítését.<sup>16</sup> Ez – amint az de Man olvasói számára azonnal nyilvánvaló – egyben a szöveg fölé rendelhető (textuális, történeti, esztétikai) autoritás aláadásának a parancsa is,<sup>17</sup> s innen nézve akár úgy is lehetne fogalmazni, hogy az az abszolút tudás, amit de Man filológiai „munkahipotézise” körülírt, éppen a szöveg önnön véletlenszerűségében, gépiességének, totalizálhatatlanságának, vagy, ami ugyanaz, elkerülhetetlen, ám téves historizálásának, monumentalizálásának tudása. Talán nem is „emberi” autoritás ez, mindenesetre olyasvalami, ami csak a leírásban, mintegy allegorikusan állítható analógiába az emberi tudattal.

Ezt a filológiai imperatívuszt, persze, nem könnyű a filológiai gyakorlat nyelvére fordítani. Némi támpontot talán az nyújthat itt, hogy de Man egy olyan szöveg példáján magyarázza el, amelyet – mint azt McGann épp a *The Triumph of Life*-ra hivatkozva fejt ki<sup>18</sup> – az tüntet ki, hogy éppenséggel semmiféle támpont nem nyerhető valamiféle végső szerzői intenció mibenlétét illetően. Létezik egy szerzői kézirat, ám ez egy olyan stádiumot képvisel, ahol a szöveg egyfelől teljesen a szerző hatalma alatt áll, aminek azonban még sincs semmiféle szerepe (ahogyan más autorizáló tényezőnek sem), hiszen a szöveg nyilvánvalóan nem jutott el abba a fázisba, amikor alkotója (vagy más autorizálója) valamiféle nyilvánosság felé fordítja. McGann számára ez elsősorban azt a tézist támasztja alá, miszerint a szöveget autorizáló intézmények (akár a szerzői intenció is) szükségszerűen szociálisan meghatározottak (hiszen abban a stádiumban, amelyben Shelley szövege végső formájához jutott, még nem létezhetnek); vagyis a szerzői autoritás (például az intenció elvéé) csakis valamely nyilvánosság szociális szintjén értelmezhető. Megjegyzendő, hogy a szándékoltan töredékes formájú alkotások romantikus eredetű, általában azonban de Manétól nagyon eltérő értelemben és okokból „romantikusnak” tartott kultuszának történeti jelentősége talán éppen ebben az összefüggésben nyeri el valóban történeti magyarázatát, egyben annak egyik példjaként (továbbiak még következnek), hogy az irodalom maga is mindig képes bizonyos filológiai problémák vagy feltételrendszerek szimulálására.

<sup>16</sup> A fragmentum filológiai problémájának kultúrtörténeti eredetéhez l. A. C. Dionisotti, „On Fragments in Classical Scholarship”, in G. W. Most (szerk.), *Collecting Fragments*, Göttingen 1997.

<sup>17</sup> Vö. ehhez D. Martyn, „Az olvashatatlan autoritása” (Kulcsár-Szabó Z. ford.), in Rohonyi Z. (szerk.), *Kánon és kanonizáció*, Bp. 2001. 227–239.

<sup>18</sup> J. J. McGann, *A Critique of Modern Textual Criticism*, Chicago/London 1984, 75–76.

Ami itt elsődlegesen fontosnak tűnik, az az, hogy de Man textualitásfogalma – ha egyáltalán, akkor – a szöveg egy minden autorizációtól mentes állapotában nyeri el a filológiai analógiáját (mely állapot legalább annyira fikatív, mint az, amit de Man teoretikus értelemben valóban textuálisnak nevez),<sup>19</sup> s ez – másfelől – azt is feltárhatja, hogy a (szerzői, például aláírás általi, szövegrendezői, kiadói vagy kommentár útján végrehajtott) autorizáció, amely nélkül semmiféle szöveg nem létezhet az irodalom bármiféle nyilvánosságában, nyilvánossá válásának (autorizációjának) pillanatában el is torzítja egyben a szöveg egyszerre valóságos és fikatív textualitását. Az autorizáció, ebben az értelemben, mortifikál, hiszen szöveggént rögzíti (kiegészíti, vagy – ami voltaképpen ugyanaz – töredékként azonosítja) a töredéket. Ennek a mortifikációnak azonban csak egy, bár nagyon alapvető formája a szövegalak rögzítése. Feltehető, hogy az írásosság, melynek egyik alapvető következménye az általa meghatározott kultúrákban éppen az, hogy szükségessé teszi a kommentárok létét,<sup>20</sup> egyben eleve előtérbe állítja vagy felerősíti a minden megnyilatkozásban valószínűleg ott munkáló hajlamot a rögzítés, rögzülés iránt. Az irodalom modern fogalma felfogható úgy is, mint a szövegek rögzítése iránti kulturális (vagy történeti) szükséglet kielégítésének intézményes kodifikációja, melynek az esztétikai autonómia (vagy az esztétikai megkülönböztetés) inkább következménye, mint oka. Gadamer antiesztétikai esztétikájában például az „eminens szöveg” főbb attribútumai – értelem és hangzás kitüntetett egysége, a szöveghez való ismételt visszatérés igénye, a kívülről tudás, a „belső hallás” stb. – voltaképpen mind a szövegalak véglegességét és változtathatatlanágát előfeltételezik.<sup>21</sup>

Az a rejtélyes, már-már magyarázhatatlan folyamat, amely az (elsődleges, például irodalmi) szövegek és a kommentárok alapvető különbségét az írás tagolatlan mezőjébe újra és újra bevezeti, és amelyet Michel Foucault emlékezetes módon a diskurzusok „belső ellenőrzésének” egyik alapvető mechanizmusaként írt le,<sup>22</sup> voltaképpen megint csak felfogható egyben a szövegalak rögzítésének megerősítését és egyúttal véglegesítése következményeit feldolgozó technikának. Gumbrecht kommentárral kapcsolatos eszme-futtatását is szem előtt tartva mindenesetre úgy tűnhet tehát, hogy a rögzítés (és ennek a vonatkozó filológiai terminológiákban ismert konkretizációi, a szöveg-előállításról a -helyreállításig) az *elsődleges* szövegek privilégiuma (az interpretációé, amely *értelmet* rögzít, vagy a kommentaré, amely

<sup>19</sup> „Lehetetlennek tűnik elkülöníteni azt a pillanatot, melyben a fikció minden jelöléstől szabadon létezik; már tételezésének pillanatában s az általa létrehozott kontextusban azonnal félreértelmeződik, olyan determinációvá, amely *ipso facto* túldeterminált. Mégis, e pillanat nélkül, mely mint olyan sohasem létezhet, nem gondolható el szöveg.” (de Man, *Az olvasás allegóriái*, 394.). L. erről bővebben jelen kötet 8. fejezetét!

<sup>20</sup> Vö. ehhez pl. J. Assmann, *A kulturális emlékezet* (Hidas Z. ford.), Bp. 1999, 97–102.

<sup>21</sup> Vö. Gadamer, „Szöveg és interpretáció”, 33.

<sup>22</sup> M. Foucault, „A diskurzus rendje”, in *Üő, A fantasztikus könyvtár* (Romhányi Török G. ford.), Bp. 1998, 55–56. Vö. továbbá *Üő, A szavak és a dolgok* (Romhányi Török G. ford.), Bp. 2000, 60–61.

befejezhetetlen, viszont nem, illetve csak akkortól, amikor ezek valamilyen oknál fogva elsődlegessé válnak), ugyanakkor – emlékeztető de Man filológiai allegóriáira – az is elmondható, hogy az ilyen rögzítés mindig egyben mortifikál, mindig már eltorzítja a szöveg radikális (de Man-i értelemben felfogott)<sup>23</sup> textualitását, amennyiben maga a rögzítés felfogható azon autorizációk egyikeként, amelyek a szöveget (megint csak a de Man-i, de voltaképpen a legköznapi értelemben is) *olvashatóvá* teszik.

A filológiai technikák kimeríthetetlen tárházát nyújtják az ilyen autorizáció kultúrtörténeti sokféleségének. A kritikai-történeti szövegkiadás mai (tegnapi?) gyakorlatának szinte minden eleme ide vezethető vissza, legfeltűnőbb formában éppen az a gesztus, amely az (irodalmi) szövegeket olyan dokumentumokkal veszi vagy írja körül, melyek a szerzői autoritást egyáltalán láthatóvá (még inkább *olvashatóvá*) teszik. Olyan, részint nem-irodalminak tekintett szövegekről van szó, dokumentumokról (a levelezéstől a vázlatokig vagy a kiadatlan írásokig), amelyeket éppen a kiadás maga változtat primer szövegekké: a jogi státuszát tekintve ugyan már érvényét veszített, ám sok tekintetben még ma is irányadónak tekintett<sup>24</sup> *Irodalmi szövegek kritikai kiadásának szabályzatának* szóhasználata 1988-ból pontosan tükrözi ezt, amennyiben érvényességi körét „minden forrásértékű magyar szövegben” (igaz, „főként írók és költők” műveiben) határozza meg,<sup>25</sup> egy olyan gyakorlatot összefoglalva, amely az irodalmi/nem-irodalmi differenciánál alapvetőbbnek ítéli a primer szöveg/kommentár különbségtételt.

Ma valószínűleg senki nem ütközik meg azon, hogy a tudományos kiadásra szánt primer szövegek köre messze kiterjedtebb annál, mint ami egy életműből valaha is az irodalmi vagy nem irodalmi kommunikáció tényleges nyilvánosságába került (ez modern technikai feltételek esetén nagyjából a nyomtatásos publikálást jelentené, de már a 19. század előtt más kritériumokra kellene gondolni). Bizonyos életművek (például Szabó Lőrincé) esetében elsőbbséget tulajdonítanak a publikált kötetkompozícióknak, de Petőfi vagy József Attila esetében általában ezeket sem rekonstruálják: a szövegeket primer forrásként közlő kiadási praxis általában véve

<sup>23</sup> „Az életünket uraló megszámlálhatatlan irományt a referenciális autoritásukat illető előzetes megállapodás teszi érthetővé; ez a megállapodás azonban csupán szerződéses, nem pedig konstitutív. Minden pillanatban megszeghető, s ezzel együtt minden egyes írás referenciális működésmódja is megkérdőjelezhetővé válik, hasonlóan ahhoz, ahogy a *Julie* megkérdőjeleződik az Előszóban. Valahányszor ez történik, mindaz, ami eredetileg dokumentumnak vagy eszköznek tűnt, szöveggé válik, s ennek folytán megkérdőjeleződik az olvashatósága” (de Man, i. m., 275–276.)

<sup>24</sup> Vö. Kecskeméti G., „A textológiai munka egyes problémáiról”, in: *It* 2004/3, 323.

<sup>25</sup> Péter L. (szerk.), „Irodalmi szövegek kritikai kiadásának szabályzata”, in Hargittay E. (szerk.), *Bevezetés a régi magyar irodalom filológiájába*, Bp. 1997<sup>2</sup>, 75. A 2004-es *Alapelvek* ilyen kitétel nem tartalmaz, vö. Kecskeméti G., „Alapelvek az irodalmi szövegek tudományos kiadásához”, in: *Irodalomtörténet* 2004/3, 328–330.

nemcsak a szerzői intenció autorizáló elvét helyettesíti, hanem a nyilvános/privát, sőt az irodalmi/nem-irodalmi különbségtételt is eltörli (vagyis, mondhatni, eltekint a filológiai defenzív önértelmezéseiben rendre kulcsfontosságúnak mutatott állítólagos „elsődleges kontextus” elvétől, hiszen pl. nem rekonstruálja – vagy nem szimulálja – a szövegek keletkezését meghatározó nyilvánosság- vagy irodalomfogalom intézményes meghatározottságait, ami persze nem biztos, hogy baj).

Az előbbi összefüggés kapcsán magyar filológusok gyakran Stoll Béla tömör kijelentését idézik, miszerint „a szövegkritikusnak mások a szempontjai, mint a szerzőnek”,<sup>26</sup> de a kritikai kiadások minőségi elveit lefektetni hivatott, 2004-es *Alapelveket* kísérő ajánlás például az autorizáció jogi forrásának megosztottságát is nyitlta teszi, amikor leszögezi, hogy „minden szövegnek – a még élő szerzők művének kivételével – nemcsak szerzője, hanem szöveggondozója is van”.<sup>27</sup> Könnyen belátható, hogy még az olyan genetikus-szinoptikus kiadás mögött is, amely (mint Hans Walter Gabler nevezetes *Ulysses*-kiadása) egyfelől ugyan eltörli a szerzői intenció autorizáló funkcióját, másfelől viszont a szövegkritika terén a lehető legnagyobb mértékben annak rekonstruálására törekszik, végső soron erős kiadói szubjektum nyilvánul meg,<sup>28</sup> mint ahogyan az sem szorul különösebb magyarázatra, hogy a probléma a nyomtatás kora előtt is fennállt. A másolat vagy másolók irodalmi kommunikációban betöltött alapvető pozíciójára általában is sok figyelmet fordító *Irodalomtörténeti alapfogalmak*ban Thienemann Tivadar például éppen arra hivatkozva jósolta meg kivételes előrelátással a másolatok és változatok iránti érdeklődés konjunktúráját a filológiában, hogy az eredeti szöveg „talán csak pillanatnyilag élt a maga első és tökéletes nyelvalakjában és ebben az alakban nem is került a közönség elé”.<sup>29</sup> Az „örök vándorlásra” ítélt kézirat autorizációjának és/vagy nyilvánosságra kerülésének, sokszorosításának instanciája sokszor közismerten inkább a másoló, mint a szerző.

A példák és érvek ebben az összefüggésben végtelenül szaporíthatók, annyi azonban így is (talán túlságosan is) világos, hogy a primer szövegek autorizációja ritkán kerül el a szerzői intenció vagy szerző autoritás törlésének vagy helyettesítésének műveletét.<sup>30</sup> Könnyen belátható innen nézve, hogy az irodalom maga

<sup>26</sup> Stoll B., „Szövegkritikai problémák a magyar irodalomban”, in Hargittay (szerk.), 140. Hasonlót l. pl. Most, „Preface”, in Uő (szerk.), *Editing Texts*, Göttingen 1998, VI–VIII.

<sup>27</sup> Kecskeméti, i. m. 325.

<sup>28</sup> Vö. pl. J. J. McGann, „Az *Ulysses* mint posztmodern szöveg” (Friedrich J. ford.), in: *Helikon* 1988/3–4, 433–434.; Dávidházi P., „A hatalom szétoztása”, in: uo., 337–338.

<sup>29</sup> Thienemann T., *Irodalomtörténeti alapfogalmak*, Pécs 1931<sup>2</sup>, 97–98. (az idézetet l.: 97.).

<sup>30</sup> Lachmann az általa sajtó alá rendezett Lessing-kiadás kiadójával folytatott 1841-es per során, amelynek egyik fontos kérdése éppen a szerkesztői és szerzői jogok viszonyát érintette, azt tehát, hogy maga a kiadás „önálló írói terméknek” tekinthető-e (K. Lachmann, „Zum Lessing”, in Uő, *Kleinere Schriften* I., Berlin 1976, 573.), egyebek mellett arra hivatkozott, hogy a kritikai kiadás létrehozójának lényegében képesnek kell lennie

– hasonlóan a romantikus fragmentum már emlegetett példájához – kidolgozta a maga szimulatív eszközeit az ilyen operációkkal szembeni védekezésre: elég itt a fiktív kiadói vagy akár másolói-írnoki szerep irodalmi szimulálásának változatos példáira utalni, amelyek nagyjából a modern filológiák lachmanni praxisának kialakulásával egyidőben jutottak különösen fontos szerephez az európai irodalmakban<sup>31</sup> (de Man pl. a *Julie* Második Előszavának azon sajátosságából kiindulva fejti ki a valódi textualitás mibenlétéről alkotott felfogását, hogy Rousseau ott a szerzői és a közreadói szerepkör autoritása közötti döntés bizonytalanságát igyekszik fenntartani), mint ahogyan az is kézenfekvő, hogy a szerzői autoritás elvének (valójában: a szöveg fölötti autoritás szerzői intencióként való megjelenítésének) előtérbe kerülése, ami (a vonatkozó mediális, rögzítés-, közvetítés- és másolástechnikai feltételekkel együtt) egyáltalán a szerzői „dokumentumok” teljes körű publikálásának mai praxisát lehetővé tette, a szerzői öndokumentáció modern gyakorlatával járt együtt.<sup>32</sup>

Részint más jellegű kérdéseket vetnek fel a szövegkiadás gyakorlatának azon implicit előfeltevései, amelyek a nem irodalmi vagy nem nyilvános szövegek (dokumentumok) forrás- (azaz elsődleges) szöveggé emelését teszik lehetővé. A fentebbi megfontolások alapján voltaképpen ezek *szövegesítik* vagy teszik olvashatóvá azt az autoritást (modern körülmények között például a szerzői nevet vagy a szerzői intenciót), amely viszont azokat a szövegeket teszi *olvashatóvá*, melyeknek (mint az az imént szóba került, nem mindig – sőt talán ritkán – egyedül valamely szerzőtől származó) autoritása amúgy az ilyen dokumentumok kiadását egyáltalán szükségessé teszi. Talán egyetlen szöveg sem képes arra ugyanis, hogy önmaga mellett még azt az autoritást is kifejezésre juttassa vagy *textualizálja*, amely saját olvashatóságát garantálhatja majd: mindig van egy *másik* szöveg (vagy kommentár), megíratlan vagy sem, amely ezt az autoritást megjeleníti. Az összes fellelhető dokumentum kiadásának filológiai imperatívusza egyfelől nyilván megint csak a szerzői intenció helyettesítésére (egyazon gesztusban való eltörlésére és helyreállítására) mutat vissza, hiszen semmi más nem magyarázhatja az olyan szelekció elvét, amely minden kiadatlan forrást közöl (minden titkot, minden privátot felfed – ha

---

az alkotásfolyamat reprodukciójára: „minden pillanatban és minden kétely esetén képesnek kell lennie arra, hogy betekintsen a szerző szellemi műhelyébe és egészében reprodukálja annak eredeti tevékenységét” (uo., 566.).

<sup>31</sup> E fejlemény médiatörténeti háttéréről l. Wolf Kittler kiváló tanulmányát, amely az egész probléma talán legszellemesebb és legproduktívabb megközelítési módját nyújtja: W. Kittler, „Irodalom, szövegkiadás és reprográfia” (Lénárt T. ford.), in Kelemen P. – Kulcsár Szabó E. – Tamás Á. – Vaderna G. (szerk.), *Metafilológia* 2, Bp. 2014, 31–32.

<sup>32</sup> Ez utóbbihoz l. Jean Starobinski vonatkozó megállapításait Rousseau-val kapcsolatban: J. Starobinski, „A szövegek keletkezésének megközelítései. Bevezetés egy vitához” (Farkas I. ford.), in: *Helikon* 1989/3–4, 325–326.



ugyan ezzel azt teszi...), miközben ezeket talán egyedül a szerzői név kapcsolja össze (ezért is kerülnek a kiadások függelékébe a még nem igazi szerzői szubjektum termékeinek tekintett „zsengék” és a „kétes hitelűek”). Ezt a gyakorlatot a határesetei felől érdemes megközelíteni, az olyan esetek felől, amikor a dokumentum közlését nem szentesíti automatikusan a szerző azonosítása.

A magyar irodalom egyik ilyen fogas (bár gyakorlati szinten a manipulatív töredékes közlések és a romlott szövegű kalózkidadások létrejötte miatt végső soron kényszerpályára került) filológiai dilemmáját József Attila *Szabad-ötletek jegyzéke* című szövege váltotta ki, s itt nyilvánvalóan kevésbé a kiadást ellenző, mint az azt megindokló argumentáció főbb hivatkozási pontjai lehetnek érdekesekek. A szövegről először hírt adó, de azt egészében nem közlő Németh Andor beszámolójából itt azokat az utalásokat érdemes kiemelni, amelyek az annak fennmaradására vonatkozó szerzői szándékot támaszthatják alá:<sup>33</sup> ilyen maga a tény, hogy József Attila nem semmisítette meg a feljegyzéseket, továbbá hogy azok „kalligrafikus betűi” mintha eleve az olvashatóságot biztosítanák, kvázi a nyomtatott (s így publikus) szöveg egy technikai előnyét *szimulálnák*, amit egyébként megerősít egy újabb sajátos „szimuláció”, az még hozzá, hogy a költő egy *könyv* formájú füzetbe írt, s azt tele is írta. A kézirat tehát könyvet szimulál. Érdekes módon a közlés dilemmája azonban itt a legkevésbé sem a szerzői intenció mibenlétéből fakad, a kérdést megfontoltan áttekintő és végül is a „napló” műfaji kategóriájának alkalmazására javaslatot tévő Tverdota György például eleve szerző és kiadó szerepköreinek eltéréséből indult ki.<sup>34</sup>

A tudományos kiadás melletti érvekben javarészt visszaköszönnek a kézirat sajátosságaira tett hivatkozások, sőt felhasználták ezeket akár annak alátámasztására is, hogy a *Szabad-ötletek*...irodalmi szövegnek is tekinthető.<sup>35</sup> Habár ez az érv amúgy nem mondható általánosan elfogadottnak a kutatásban, annyi mindenképpen megállapítható, hogy a szöveget éppen az irodalmi vagy félirodalmi (ám forrástátuszát feltétlenül visszaigazoló) műfaji kategóriák alkalmazása (összefüggésbe, akár textuális összefüggésbe helyezése a költői művel, illetve az „életrajzi szöveg”, „önvallomás”, „napló” stb. terminusaival)<sup>36</sup> segíthetett elhatárolni az „orvosi körleletként” (azaz a nyilvánosságra hozatalt talán leginkább tiltó, bár a biográfiai kutatás által sokszor felhasznált szövegművek egyikeként) való azonosításától. Az

<sup>33</sup> L. elsősorban Németh A., „Kelj fel és járj!”, in Bokor L. (szerk.), *Kortársak József Attiláról II.*, Bp. 1987, 1084. Vö. ehhez még Tverdota Gy., „Orvosi dokumentum vagy szürrealista szabadvers?”, in Horváth I. – Tverdota Gy. (szerk.), „*Miért fáj ma is?*”, Bp. 1992, 221–222.

<sup>34</sup> Uo., 205.

<sup>35</sup> Vö. pl. Bori I., *A szürrealizmus ideje*, Újvidék 1970, 124.

<sup>36</sup> Vö. Bókay A. – Jádi F. – Stark A., „*Köztetek lettem én bolond...*”, Bp. 1982, 96–98.; Tverdota, i. m., 216–224. Bókay később „posztmodern szöveggént” elemezte a *Szabad-ötleteket*: Bókay, „A történet peremén”, in *Szintézis nélküli évek*, Pécs 1993, 230–257.

egyik legtanulságosabb megfogalmazás Szőke Györgynél található, aki a szöveget a költői művet megelőző „nyersanyagnak” (majdhogynem egyfajta, kiadásra mindenképpen méltó „avant-texte”-nek) olvassa: ezt a nyersanyagot ugyanis József Attila „költeményeinek salakmentes tisztasága *hitelesíti*”<sup>37</sup> (kiem. KSzZ). Ez a formula foglalja ugyanis lényegében össze a publikálás melletti argumentáció fővonalát: a *Szabad-ötletek*... publikációját nem a szerzői vagy valamely azt helyettesítő kiadói intenció, hanem maga az irodalmi oeuvre kényszeríti ki, hiszen dokumentáló funkcióját vagy éppen „nyersanyag”-státuszát József Attila költészete autorizálja.

A probléma egy másik aspektusa az olyan dokumentumok kiadásának magától értetődő gyakorlata mögött tárul fel, mint például az univerzális olvasó feltételét nyíltan tagadó levelezés. Jürgen Habermastól és másoktól tudható, hogy a levelezés, különböző társadalmi és mediális feltételektől függően, éppúgy működhet a nyilvános, mint a végtelenül privát kommunikáció médiumaként, s aligha volna teljesen téves a vonatkozó irodalmi – megint csak – szimulációs formák, mint például a levélregény vagy a klasszikus „episztola” műfaj történetének csúcspontjait ezekkel a körülményekkel összefüggésbe hozni. Hasonlóképpen beszédes lehet, hogy az irodalmi és postai kommunikáció, vers és levél analógiáját az ún. „új szenzibilitás” költészetében az 1970-es és 1980-as években gyakran éppen az irodalmi nyelv vagy műalkotás önelvű autonómiája krízisének egyik tüneteként, egyfajta irodalom-ellenes irodalmiság gesztusaként értelmezték (ismert hazai példát véve elég Petri *Egy versküldemény mellé* című költeményére utalni, amely a versek használatát a „levélnehezékéhez” hasonlítja, melyben „lélek” helyett többek közt „tértivevény” tartható).<sup>38</sup> Az *Igazság és módszer* egy felettébb érdekes megjegyzésében<sup>39</sup> Gadamer „a levélírás művészetének a hanyatlását” lényegében a postai szolgáltatások technikai fejlődésével hozta összefüggésbe, arra hivatkozva, hogy ez a közlemény „végérvényességének [...] fokát” (ami itt – is – az irodalmiság egyfajta fokmérője) csökkentette, s ez megint csak arra tehet figyelmessé, hogy a levelezés és az irodalmi kommunikáció közötti távolság történetileg meglehetősen változó. Mégis, talán egyedül a mai e-mailes kommunikáció világában válhat értelmetlenné valamely, majdan klasszikussá nemesülő alkotó hátramaradt levelezésének összegyűjtése, de talán ez is csak azért, mert korántsem bizonyos még, hogy egyáltalán valami hátramarad. Amire az iménti kis kitérő utalni volt hivatott, pusztán csak annyi, hogy a

<sup>37</sup> Szőke Gy., „A szabad asszociációtól a költeményig”, in *uo.*, 23.

<sup>38</sup> „Ha verseim kelyhek (miért ne épp?): / parányi repedést – anyaghiba – mindenken találsz. / Lelked tehát ne töltsd beléjük. A lélek / ragadós nyomot hágy a terítón. / De levélnehezéknek megteszik. S öblükben tartatsz / hegedűgyantát, törtivevényt, tejfogat.”

<sup>39</sup> H.-G. Gadamer, *Igazság és módszer* (Bonyhai G. ford.), Bp. 1984, 258. A postáról mint az irodalmi kommunikációt meghatározó médiumról l. egyébként B. Siegert, *Relais*, Berlin 1993. A levelezésről mint magyar irodalomtörténeti problémáról l. Kiczénko J. – Thimár A. (szerk.), *Levél, tró, irodalom*, Piliscsaba 2000.

levél (mint, feltehetőleg, bármely szövegtípus) forrás- és irodalmi értéke éppoly kevésbé nevezhető történetileg állandónak, mint nyilvánosságának mértéke (vagy mibenléte), ám akkor, amikor a levelezés primer szöveggé válik, a szövegkiadás bizonyos értelemben a „végérvényesség” olyan státuszával látja el (és egyszersemind mortifikálja), amely irodalmi és nem-irodalmi, másfelől nézve pedig nyilvános és nem nyilvános differenciáit omlasztja be vagy legalábbis viszonylagosítja.

A filológusi szöveggondozás innen tekintve tehát akár egy meglehetősen szubverzív praxisnak mondható: a primer szövegek előállításával ugyanarra a textuális szintre helyezi a(z irodalmi) szöveget, mint mindazokat a – részben egyenesen a kommentár funkcióját átvevő – dokumentumokat, amelyek e szövegek autorizációjának forrását szövegesítik. Másfelől, mint azt a *Szabad-ötletek...* publikálásának példája láthatóvá tette, utóbbiakat viszont az irodalmi mű *hitelesíti*, mondhatni a szöveg (a rögzített szöveg) státuszát kölcsönözve nekik – egyfajta kölcsönös hitelesítés vagy tanúsítás formájában tehát, amely el- vagy felosztja a olvashatóság garanciáit a szöveg és a margóit körbeíró kommentárok és dokumentumok között.

A Shelley-töredék azon – de Man számára feltehetőleg az itt nyomon követett szempontból leglényegesebb – sajátossága, hogy a szöveg végérvényességét és nyilvánosságát nem egyszerűen tagadja, hanem mindenfajta vonatkozó következtetést ellehetetlenít, a kéziratok filológiai státuszának problémáját illetően is beszédes lehet. Míg a fenti megfontolások elsősorban azt árulhatták el – Thienemann vizsgálódásait mintegy visszaigazolván –, hogy: 1) az irodalmi szövegek autorizációjában (modern körülmények között) a szövegalak rögzítése és nyilvánosságra hozatala között alapvető összefüggést kell feltételezni; vagyis 2) az irodalom (még inkább: az irodalmi kommunikáció) modern (esztétikai vagy – például Gadamer „eminens szövegei” esetében – másként megragadott) autonómiájának a könyvnyomtatás és az általa létrehívott széleskörű, de anonim nyilvánosság az elsődleges mediális feltétele (vagy inkább éppen fordítva: az irodalmi kommunikáció önállósulása ez utóbbi médiatörténeti konstelláció következménye); addig a filológia tudomány- (vagy kultúr)története, látszólag paradox módon, arról tanúskodik, hogy a kézirat autoritásának éppen a megbízható szöveg reprodukció technikai lehetőségével nő meg a szerepe, akkor tehát, amikor fokozatosan eltűnik – Walter Benjamin fogalmát alkalmazva – az eredeti (például fényképezés, faksimile kiadások által lerombolt) „aurája”. Lachmann például a klasszikus filológiának az autográf kéziratok alapvető hiánya meghatározta praxisából kiindulva definiálta a modern filológiák textológiai módszertanát, vagyis a szöveg autorizációjának a nyomtatás technikai feltételei meghatározta mechanizmusait a kézírásos írásbeliség mediális körülményeire vetítette vissza.<sup>40</sup>

<sup>40</sup> A fentiekhez vö. W. Kittler, i. m., kül. 35–36., 254–255.

A „végső”, definitív szöveg eszménye bizonyos értelemben a hiányzó autográf státuszának felel meg vagy azt helyettesíti.<sup>41</sup> Sokan rámutattak már, hogy a szövegek autorizációjának modern filológiai apparátusa mind a szerzői intenció elvét (vagy inkább funkcióját), mind a szöveg státuszát illetően az irodalmi kommunikáció olyan önállósult vagy önszabályozó formáját (s alapvetően az irodalom romantikus, 18–19. századi fogalmát) érvényesítette, amelynek azonosítása meglehetősen kétséges lenne pontosan az írásbeliség olyan stádiumaiban, amelyekben az írás medialitását és nyilvánosságát a kézírás vagy a kézirat határozza meg; pontosan az tehát, ami a nyomtatott szöveg autorizációjának legfontosabb forrása volna. Az irodalomtudomány számtalan formában számot vetett már azzal, hogy – amint azt például a szerzői jog intézményének Európában nagyjából a 18. századra (Magyarországon szokásosan későbbre) tehető megszilárdulása is tanúsíthatja<sup>42</sup> – a „szerző” funkciója nem minden korszakban tartozott a szövegek autorizációjának diszkurzív eszközei közé (volt idő például, amikor a magyar nyelvű szövegeknek nemcsak „szerzői”, hanem „törlejtői” is lehettek),<sup>43</sup> s ugyanez elmondható a definitív, végleges szövegalkarokról is. Az utóbbi évtizedekben a legmegkapóbb formában talán Bernard Cerquiglini foglalta össze a filológiai praxis számára is relevánsan annak a folyamatnak a diszkurzív feltételezettségét, amely – leegyszerűsítve – egy alapvetően a romantikához köthető irodalomfogalomnak a kézírás meghatározta textualitásra való visszavetítéseként írható le,<sup>44</sup> és amelyet részint a középkori szöveg létmódjának „variance”-ként (Cerquiglini) vagy (inkább az orális közvetítés körülményeit reflektálva) „mouvance”-ként (Paul Zumthor)<sup>45</sup> való leírásai voltak hivatottak hatástalanítani, általánosabban pedig a textológia olyan, egymástól is igen különböző forradalmi, amelyek éppen a definitív szöveg eszményét viszonylagosították a „genetikus kritikától” a „New Philology”-ig, illetve egyáltalán az elektronikus adatrögzítésben rejlő lehetőségek különféle kiaknázásaiig.<sup>46</sup> (Itt nem tárgyalható külön

<sup>41</sup> Vö. ehhez pl. McGann, *A Critique of Modern Textual Criticism*, 56.

<sup>42</sup> Ehhez vö. J. Bender – D. E. Wellbery, „Retorikusság: a retorika modernkori visszatérése” (Boda Zs. ford.), in Szabó M. – Kiss B. – Boda Zs. (szerk.), *Szövegváltozatok a politikára*, Bp. 2000, 300–301. Magyarországon az egyik első vonatkozó munka Toldy Ferencről származik: Schedel F., *Az írói tulajdonról*, Bp. 1840.

<sup>43</sup> Vö. Tarnai A., *A magyar nyelvet írni kezdik*, Bp. 1984, 272.

<sup>44</sup> Vö. különösen B. Cerquiglini, „A variáns dicsérete” (Keszeg A. ford.), in Déri B. – Kelemen – Krupp J. – Tamás Á. (szerk.), *Metafilológia* 1, Bp. 2011, 240–251. Rüdiger Schnell kritikája (vö. R. Schnell, „Mi az új az »új filológiában«?” (Baranyai Zs. ford.), in: *Helikon* 2000/4, 525.) implicit módon azt veti Cerquiglini szemére, hogy túlságosan is kizárólagos összefüggést feltételez a szerzői autoritás és a szövegállandóság princípiumai között (a „variancia” [variance] egyazon szerző teljesítménye is lehet), ám argumentációjában eltéveszti azt a nem elhanyagolható különbséget, hogy Cerquiglini kevésbé a szerző mint személy, mint inkább a Foucault-féle „szerző-funkció” problémájából indul ki.

<sup>45</sup> P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris 1972, 507. A két fogalom elhatárolásához l. Cerquiglini, i. m. 251.

<sup>46</sup> Ez utóbbit Cerquiglini egyenesen varianciaként határozza meg (uo., 297.). Az információs technológia eltérő fejlettségi fokait tükröző perspektívákat megtestesítő elektronikus, majd hálózatos adatkezelési tech-

annak kérdése, hogy nem következik-e be itt viszont éppen annak a visszavetítésnek az ellentettje, amelyet Cerquiglioni és mások bírálnak, nevezetesen, hogy a szövegváltozatok felértékelődése talán éppen egy romantika *előtti* irodalomfogalmat érvényesít romantikus és modern szövegek kiadásában. Továbbá: nem lehetséges-e, hogy például a „variance” fogalma és ideológiája nem, vagy nem elsődlegesen a nyomtatás korszakát megelőző irodalom mai befogadókkal szemben támasztott igényére, hanem inkább egyfajta „posztmodern” szövegfogalom hallgatolagos érvényesülésére mutat vissza? Főként azt szem előtt tartva, hogy korántsem magától értendő, hogy középkori szövegek 20. század végi olvasását egy állítólagos „elsődleges kontextus” hermeneutikailag nonszensz autoritásának *kell* irányítania, de még inkább, hogy egyáltalán *képes* irányítani.)

A kézirat (vagy a kéziratok) autoritása a „variance” létmódjának felértékelődésével nyilvánvalóan azoknak a (szövegezett vagy szövegezetlen) dokumentumoknak és/vagy kommentároknak az autoritását gyöngíti, amelyek helyett immár maguk a szövegváltozatok írják tele a szöveg margóit, adott esetben egyenesen szöveg és margó különbségtételét is érvénytelenítve. Aligha véletlen tehát, hogy a kézirat felértékelését az irodalom (és a szövegkritika) olyan, modern mediális feltételek között is képes volt szimulálni, amelyek elvileg éppen annak tér- és időbeli egyszerűségét szüntették meg. Példaként Stefan Georgére lehetne hivatkozni, pontosabban a költő kézírását nyomtatásban is szimulálni hivatott St-G-Schrift-re, illetve ugyancsak Georgénál az exkluzív, kis példányszámú (azaz a majdhogynem *privát* kommunikációt szimuláló) kiadásoknak és a könyv mint tárgy grafikus egyediségének tulajdonított jelentőségre. (Egy aligha irreleváns kiadástechnikai párhuzamként kínálkozik Fritz Strich egy megállapítása, aki a „klasszikusok” sorozatkiadásának egyenformátumát kárhoztatta arra hivatkozva, hogy a kiadásnak tükröznie kell az adott alkotó individualitását.)<sup>47</sup>

Későbből említhetők például Arno Schmidt híres műve, a *Zettels Traum* vagy Tandori Dezső 1980-as évekbeli költészete, ahol jellegzetes, poétikailag is releváns, sőt az adott szövegek idő- és szubjektumfelfogását is alakító szerepet játszik a (gépelt) kézirat sajátosságainak – így a lapok különállóságának vagy a le- vagy beíródás egyszeri pillanatát rögzítő nyomoknak (géphibák, toldások stb.) a reprodukciója a könyvpublikációkban –, de akár Kukorelly Endre némely korai lírai darabja is, amelyek olykor szövegkritikai jelek alkalmazásával idézik fel a „romlott” szöveg

---

nikáknak a filológia szövegfogalmára gyakorolt hatásához l. uo., 295–297.; Horváth I., „Egy egyetemes textológia vázlata”, in Zemplényi F. – Kulcsár Szabó E. – Józán I. – Jeney É. – Bónus T. (szerk.), *Látókörök metaszése*, Bp. 2003, 177–183.; McGann, *Radiant Textuality*.

<sup>47</sup> F. Strich, „Über die Herausgabe gesammelter Werke”, in: *Festschrift für Edouard Tièche*, Bern 1947, 104., idézi H. Meyer, *Edition und Ausgabentypologie*, Bern 1992, 47.

létmódját, nyilván az adott megfogalmazás végérvényességét vagy megfelelő voltát visszavonó gesztusként.

Az ilyen technikáknak megtalálhatók a kultúrtechnikai párhuzamai a textológiában is: az *Irodalmi alapfogalmak* már idézett helyén Thienemann is határozottan kijelenti, hogy „a legjobb kiadás a facsimile-kiadás”,<sup>48</sup> de vannak persze más lehetőségek is a publikálatlan kézirat autoritásának nyomtatott szimulációjára. Mégis, sok esetben elmondható, hogy – ellentétben általában az elektronikus, illetve (részint) a genetikus kiadásokkal – ezek sem képesek kiküszöbölni (vagy legalábbis kénytelenek igénybe venni) a „végérvényes” szöveg autoritását. Ez mutatkozhat meg az olvasható főszöveg előállításának újabban gyakran tárgyalt, teljesen aligha kiküszöbölhető igényében (például Gabler *Ulysses*-kiadása sem mond le erről), vagy éppen a variánsok önálló, kvázi végérvényes szöveggé alakításában, mely tendencia megfigyelhető például Dietrich E. Sattler nevezetes Hölderlin-kiadásában is, s amely tendencia a megnyilatkozásokat implicit módon meghatározó rögzítés, tartósság iránti hajlam egyfajta tárgyiasulásáról tanúskodhat. Az ilyen technikák esztétista változatának példaként az ún. *Berliner Kleist-Ausgabe* projektje volna említhető, amely az egyes szövegeket szélsőségesen individualizálni igyekszik azért, hogy minden szövegnek (műnek) külön kötetet és csak arra érvényes textológiai normákat tart fenn.<sup>49</sup>

Cerquiglino Joseph Bédier felett gyakorolt kritikája persze éppen arra figyelmeztetett, hogy a változatok önálló, zárt szöveggé való kezelése ugyanúgy elvételi a „variance” létmódját, mint a fő- vagy hiteles szövegek meghatározása,<sup>50</sup> ami – tágabb értelemben – ugyanúgy bevezeti a szöveg kommentárok és filológiai apparátus általi stabilizációjának és autorizációjának bonyodalmaikat, mint a lehető legnormatívabb kiadási gyakorlat. Jelen szempontból talán ennél is lényegesebb az a felismerés, amely a (leginkább talán az amerikai „új historizmus” történetelméleti előfeltevéseit tükröző) „New Philology” mozgalmanak az eredeti kéziratokhoz való visszafordulása mögött rejlik. A kézirat létmódja ugyanis (akár a nyomtatás korában is, bár akkor ennek kisebb a jelentősége) nem monomediális, ami jelen szempontból kevésbé a szöveg grafikai elrendeződése, a lap térelosztása vagy a képi elemek szempontjából lehet igazán fontos, mint inkább az olyan (materiális vagy kommunikatív) „hézagok”, olyan „rendellenességek” szempontjából,<sup>51</sup> amelyeknek egyrészt semmiféle jelentősége nem volna, ha a szöveg használatának elsődleges kontextusa valóban rekonstruálható (vagy akár csak szimulálható) volna, melyek azonban,

<sup>48</sup> Thienemann, i. m., 96.

<sup>49</sup> Ehhez vö. Meyer, i. m., 45–47.

<sup>50</sup> Cerquiglino, i. m., 285–287.

<sup>51</sup> S. G. Nichols, „Filológia a kéziratkulturában” (Cristian R. M. ford.), in: *Helikon* 2000/4, 490.; „Materiális filológia – mi végre?”, in Kelemen et al. (szerk.), 462–465.

másrészt, arra irányítják a figyelmet, hogy bizonyos feltételek megléte esetén, bizonyos korszakokban, maguk a kéziratok a nyilvánosság médiumai. Használatuk nyomai (például idegen bejegyzések, korrekciók, törlések, glosszák, még materiálisabb beavatkozások stb.) adott esetben éppen arra utalhatnak, hogy itt, az előbbieik okán, nem különülnek el anyagi értelemben vagy térben egymástól az „elsődleges” szövegek és azok a dokumentumok vagy kommentárok, amelyek ezeket autorizálják, sőt a kettőt talán nem is lehet mindig elválasztani.<sup>52</sup> Variativitásuk szituatív variativitás, hiszen nem utolsósorban abból fakad, hogy a kézirat maga is a nyilvánosság része, továbbá használatát nem az irodalmi kommunikáció elkülönült és megszilárdult intézménye szabja meg, amely ekkor alighanem ismeretlen még (hanem például az „udvari” kultúra performativitása).<sup>53</sup> A szituatív meghatározottságú kommentár és az elsődleges szöveg ilyen közelsége ráadásul olyan kultúrában sem tekinthető kizártnak, amelyet az „irodalom” önállósult intézménye és a nyomtatás technológiája határoz meg, s ebben az összefüggésben is számtalan modern „szimuláció” említhető: ilyen volna például a *The Waste Land* „avant-texte”-jeit, s így elsősorban Pound javításait és húzásait bemutató, Valerie Eliot-féle fakszimile kiadás (1971), vagy Szabó Lőrinc önkomentárjainak, a *Vers és valóság*nak az az első kiadása 1990-ből, amely a magyarázatok szövegét az egyes versek közé tördeli.<sup>54</sup>

Ez azonban a lehető legkevésbé megnyugtató felismerés. Ezen a ponton nehezen kerülhető el ugyanis annak belátása, pontosabban annak következményei, hogy a kommentár, a különféle autorizáló dokumentumok, a szöveg margóit kitöltő életrajzi, orvosi, privát vagy nyilvános, más kézből származó, véletlen, hibás stb. irományok sokasága – maga is szöveg. Mint ilyen, mindig képes lesz elsődleges

<sup>52</sup> Már a regénynyelv „előtörténetét” kutató Mihail Bahtyin is kitüntetett jelentőséget tulajdonított annak, hogy a középkor irodalmában „a saját és az idegen szöveg közötti határok elmosódnak, kétértelműek, sok esetben tudatosan összezavarodtak, és a homályba vesztek” (M. M. Bahtyin, „A regénynyelv előtörténetéhez” (Könczöl Cs. ford.), in *Uő, A szó esztétikája*, Bp. 1976, 244.).

<sup>53</sup> Vö. ehhez Nichols, i. m., 11., továbbá P. Strohschneider, „Situationen des Textes”, in: *uo.*, küll. 70–78. A dilemma összefoglalását I. U. Peters, „Texte vor der Literatur?”, in: *Poetica* 2007/1–2, 59–88. A modern filológiák feltételei között a probléma a szövegváltozatok és az egységes szöveg viszonyának problémájaként köszön vissza, melynek feloldására született is olyan kísérlet, amely a „jel” fogalmának szituatív, pragmatikus összetevőire hivatkozott, l.: G. Martens, „Mi az, hogy szöveg?” (Schulz K. ford.), in: *Literatura* 1990/3, 250–252.

<sup>54</sup> Sajátos kommentárként ehhez vö. az amerikai posztmodern költő, Bob Perelman esszéversének egy részletét: „[...] there’s / been a tendency in some criticism / to valorize if not fetishize the / unrepeatable writing processes of the masters / – Gabler’s *Ulysses* where the drama of / Joyce’s writing mind becomes the shrine / of a critical edition; the facsimile / of Pound’s editing-creation of what became / Eliot’s *Waste Land*; the packets into / which Dickinson sewed her poems, where / the sequences possibly embody a higher / order; the notebooks in which Stein / and Toklas conversed in pencil: these / can make words like »Lifting Belly« / seem like an interchange between bodily / writers or writerly bodies in bed. / The feeling that three’s a crowd / there is called up and canceled / by the print’s intimacy and tact.” (*The Marginalization of Poetry*).

szöveggént is viselkedni, ami fordítva is igaz.<sup>55</sup> Szabó Lőrinc önkomentárjait, amelyben a költő saját filológusának szerepét is magára ölti, hasonló kísérletek sokasága előzte meg, és az egész versmagyarázat utolsó darabja csakis úgy képes – ha nem is megszüntetni, de – valamiképpen kompenzálni a folyamatosan áthelyeződő és újratemtődő autoritásdeficitet, hogy egy vers kommentárjaként végül magát a verset idézi. A „New Philology” programját bemutató híres *Speculum*-szám írásai közül R. Howard Bloch dolgozata<sup>56</sup> vetett számot a leginkább azzal, hogy a kézirat materialitásának vagy szituativitásának feltárása, a dokumentum előállítás (bár ezt így nem állítja, de akár Man-i értelemben is) „olvashatatlanságot” termel, s noha a két aspektust Gumbrecht nagylelkűen egyesíthetőnek tartja,<sup>57</sup> a helyzet ettől eltér. Az eddigiekben a filológiának mint *kultúrtechnikának* két ellentétes aspektusa rajzolódott ki: az egyik megvilágításában a(z irodalmi) szöveg nemesítésén, ápolásán, a különféle (nem „végérvényes”) irományok, köztük saját változatainak burjánzó sokaságából való kiemelésén és megtisztításán munkálkodik; a másik szerint a filológia akkor látja el a feladatát, ha – mint egyfajta „un-editing”<sup>58</sup> – visszavon minden autorizáló apparátust, s mintegy renaturalizálja a szövegeket.

A „New Philology” érvrendszere viszont éppen arra irányíthatta a figyelmet, hogy még a kézirat autoritása is a két technika összekapcsolódásában, destruktív kölcsönösségében áll elő, mi több, ez valószínűleg akkor sem küszöbölhető ki, ha egy szöveget (egy forrást) már olyan, alig vagy egyáltalán nem szövegesülő intézmények hitelesítenek, mint a pusztá kézjegy,<sup>59</sup> egy másoló, egy lejegyző (például a *Vers és valóság* – valójában nem annyira – titokzatos „Íródeákja”, akit a kommentár maga is emleget és aki hallgatása, sőt talán jelenléte révén is eltorzította annak szövegét),<sup>60</sup> a hiányzó kéziratokról idézés révén tanúskodó másik szöveg<sup>61</sup> vagy akár maga a papír. Nincs ok azt feltételezni, hogy a primer szöveg és az azt körülíró, tanúsító vagy autorizáló másodlagos szöveg pozíciói közötti billegés bármely szöveg esetében megszüntethető volna, még az olyan esetben sem, amikor utóbbi semmiféle materiális formában nem azonosítható. A Shelley-töredék kéziratának többféle értelemben olvashatatlan „hézagai”, amelyeket de Man a költő holttestének sajátos

<sup>55</sup> A problémáról vö. még Hansági Á., *Klasszikus – korszak – kánon*, Bp. 2003, 84–90.

<sup>56</sup> R. H. Bloch, „New Philology and Old French”, in: *Speculum* 1990, kül. 46–47.

<sup>57</sup> H. U. Gumbrecht, „Leheletnyi ontika” (Vincze F. ford.), in Kelemen et al. (szerk.), i. m., 667–668.

<sup>58</sup> McGann, i. m., 77.

<sup>59</sup> Vö. ehhez pl. Derridát az esernyőjéről megfélelkezett Nietzschével kapcsolatban: „A mondat talán nem is Nietzschéé, még ha biztosan felismerni vélük is rajta Nietzsche kezét. Mi az, hogy kezeírása? Vállaljuk-e, aláírjuk-e mindazt, amit a kezünkkel leírunk? Sőt, vállaljuk-e »saját« kézjegyüket?” (J. Derrida, „Éperons. Nietzsche stílusai” (Sajó S. ford.), in: *Athenaeum* 1992/3, 201.)

<sup>60</sup> Vö. Kabdebó L., „Utószó”, in Szabó L., *Vers és valóság. Bizalmas adatok és megjegyzések*, Bp. 2001, 359.

<sup>61</sup> Ehhez a klasszika filológiában alapvető problémához l. A. Laks, „Du témoignage comme fragment”, in G. W. Most (szerk.) *Collecting Fragments*, Göttingen, 1997, 237–272.



beíródásaként azonosított, ebben az értelemben éppen a szöveg olvashatatlan autoritásaként (olvashatatlanságának autoritásaként) lehetne elképzelni, a szöveg olyasfajta tanúsítványaként, amely nehezen volna pozitív fogalmakban megragadható. A(z irodalmi) szövegeknek tulajdonított inherens autoritás de Man-i filológiája, a törések, a hézagok „visszaírásának” dekonstruktív filológiai imperatívusza innen nézve nem csupán egyfajta rejtett (de Man vonatkozásában első pillantásra igencsak sajátosan hangzó, ám például Jacques Derrida kései írásaiban egyre nyíltabbá tett)<sup>62</sup> afirmatív „biopolitika” sajátos textuális változatára vethet fényt (amennyiben a szöveg azonosításának mortifikáló gesztusaival helyezkedik szembe), hanem – másfelől, s ez most fontosabb – azt a kérdést is előtérbe állítja, miként szövegesíthető ez az inherens autoritás, azaz – más megfogalmazásban – a szöveg önaffirmációja, öntanúsítása.

A probléma hermeneutikailag az interpretáció fogalma felől oldható fel, például Gadamer azon, igen mély értelmű kijelentésének alkalmazásával, amely a szöveget „végtermékként” kezelő praxisokkal (s bizonyos értelemben a filológia is ilyen, akár annak de Man-i programja is) szemben arra hívja fel a figyelmet, hogy „a szöveg pusztán egy köztes-termék, a megértetés történéseinek (Verständigungsgeschehen) egy szakasza, amely mint olyan feltétlenül magában foglal bizonyos absztrakciót is, nevezetesen éppen ennek a szakasznak az elkülönítését és rögzítését.”<sup>63</sup> Hermeneutikailag tehát a szöveg mindenfajta autorizálása máshonnan kell, hogy kiindulópontot nyerjen, s mi más is lehetne ez, mint maga a „megértetés történése”, a szövegtől nehezen elhatárolható, vagy az annak véglegességét a megértés-folyamat horizontjában egyszerre feloldó és előállító interpretáció. Ma már (vagy talán, éppen ellenkezőleg, még?) némiképp közhelyes volna hosszasan értekezni a filológia szerep- és feladatmeghatározásaiban gyakran tetten érhető (legutóbb éppen Gumbrecht által új design-nal ellátott) interpretációellenesség és a filológia praxis hermeneutikai leírásai közötti szembenállásról, éppen ezért elegendő itt pusztán egy-két utalást tenni.

Lachmann számára az eszményi kritikai kiadás nemhogy az interpretációkat, de még a kommentárokat is nélkülözi,<sup>64</sup> miközben hermeneutikai nézetben – mint arra Gadamer emlékeztet – még a szöveg „előállításának” műveletét is a megértés-folyamat, közelebbről annak akadályoztatása vezérli, sőt teszi egyáltalán feladattá.<sup>65</sup>

<sup>62</sup> Vö. G. Bennington, „Alapok” (Timár E. ford.), in: *Replika* 61 (2008), 12–13.

<sup>63</sup> Gadamer, „Szöveg és interpretáció”, 25. („Text und Interpretation”, 341.)

<sup>64</sup> Vö. Meyer, i. m., 20.

<sup>65</sup> Gadamer, „Szöveg és interpretáció”, 25–26., de vö. még „Philosophie und Philologie”, in *Uö, GW 6*, Tübingen 1999<sup>2</sup>, 276–277. Továbbá: P. Szondi, *Bevezetés az irodalmi hermeneutikába*, Bp. 1996, 19. („Nemcsak akkor történik interpretáció, amikor egy lehetséges konjektúra helyett egy másik mellett döntenek, hanem az a kérdés is a filológus saját történeti horizontjától függ, hogy milyen konjektúra-lehetőségek jutnak eszébe,

A szöveg előállításának gyakorlata, persze, annyiban kényszerpályán mozog, hogy mindenfajta megértésfolyamatot kénytelen *módszerré* dermedteni, éppen azért, mert feladata a „végeredmény” stabilizálása vagy absztrahálása. Számos mulatságos példa idézhető arra, hogy miként szivárogo vissza (immár reflektálatlan, ám annál inkonzekvensebb módon) a – gyakran „szubjektívként” megbélyegzett – interpretáció a metodológiába.

Stoll Béla alapvető szövegkritikai tanulmánya például az ékezetlen szövegek közlésének minden olyan praxisát *interpretációként* utasítja el, amely nem az „eredeti” és nem a jelenlegi helyesírást alkalmazza („Minden más megoldás már interpretáció” – az említett kettő tehát nyilván nem),<sup>66</sup> egy másik helyen viszont, a József Attila-kritikai kiadás első változatában, pusztán azért fogadja el hitelesnek József Attila (*Az Isten itt állt a hátam mögött...*) kezdetű – korábban a második, vagyis első teljes szakasz nyitószövege alapján (*Négykézláb másztam...*)-ként számon tartott, s ami fontosabb lehet, a költő által kiadásra nem jóváhagyott – költeményének idegen kéz (Ignotus Pálé) által beírt nyitószövegeit, mert „Ignotus Pál személyisége ismeretében teljesen valószínűtlen, hogy önkényesen, a költő beleegyezése vagy tudta nélkül két sort írjon a verse elé”.<sup>67</sup> A kiadó szubjektum funkciójának ilyen mérvű ingadozása egyazon módszertani alapvetésben talán nem is feltétlenül következetlen, hiszen éppen a szöveg öntanúsításának, inherens autoritásának abbéli képtelenségét tükrözi, hogy a szöveget elsődleges szöveggé autorizálja, vagyis vissza- vagy beírja magába szöveg és kommentár, szöveg és nemszöveg különbségét, stabilizálja, tisztává, vagy – ami fontosabb – olvashatóvá tegye a szöveg *margóit*. A szöveg inherens autoritása maga ellenszegül a szövegeződésnek.

A probléma legkézenfekvőbb vetülete az olyan esetekben (például roncsolt vagy kétes hitelű kéziratok esetében) mutatkozik meg, amikor a szöveg előállítása olyan akadályokba ütközik, amelyek elsősorban szöveg és hordozó, pontosabb megfogalmazással jel és háttér, jel és „zaj”, szemiológiai és grafikus elemek, tágabb értelemben szükségszerű és véletlen jelölés elhatárolását nehezítik meg. McGann tézisei arról tanúskodnak, hogy ez a különbségtétel még fejlett információtechnológiai feltételek mellett is interpretáció függvénye, pontosabban maga is interpretáció.<sup>68</sup> Nyilvánvaló, hogy az „un-editing” praxisának olyan változatai, mint a faksimile kiadás sem kerülhetik el az ilyen különbségtétel lépését, ahogyan például a szövegek szkennelése, beolvasása sem igazán mondható hatékonynak a szövegek konvertálásának

s melyek azok, amelyek nem jutnak eszébe neki”). Egy ebből a szempontból érdekes példát Shakespeare-nél I. P. Parker, „Murals and Morals”, in G. W. Most (szerk.) *Editing Texts*, Göttingen, 1998, 190–218.

<sup>66</sup> Stoll, i. m., 125. Valójában sok esetben mindkét megoldás elégtelennek tűnhet, vö. ehhez Horváth, „Egy műfaj halála”, in Veres A. (szerk.), *Az irodalomtörténet esélye*, Bp. 2004, 205–206.

<sup>67</sup> Stoll, i. m., 118. Vö. *JAÖV* 2, Bp. 1984, 554.

<sup>68</sup> McGann, i. m., 138.

műveletei nélkül. Könnyen belátható, hogy azok a diakritikus konvenciók, amelyek nem textuális vagy grafikus elemek „lefordítását” hajtják végre, s amelyek lényegében a szövegfelismerő programok őseinek tekinthetők, az eredeti vizuális-érzéki tapasztalata és olvasása vagy megértése közötti éles különbséget is „előállítják”.<sup>69</sup>

Magyarországon az utóbbi időben Horváth Iván hívta fel a figyelmet annak filológiai összefüggéseire és következményeire, hogy az alfabetikus írás médiaelméleti értelemben eleve digitális,<sup>70</sup> ami persze azt is jelenti, hogy minden kiadás egyben beolvasás és konvertálás, továbbá viszont azt is, hogy a grafikai, nem szemiológiai, nem fonémikus elemek (vagy egységek), vagyis a *zaj* (legyen ez a papír szennyeződése vagy szakadása, legyen ez pusztá fehér géppapír vagy a vibráló képernyő pontjai – vagy akár Shelley holtteste), amely a jelek érzékelését egyáltalán lehetővé teszi, csak hiányában, illetve zajként való azonosításában tárgyiasítható a filológia számára. A Horváth által alkalmazott, Jurij Srejder-féle szövegdefiníció, amely – bizonyos megszorításokkal – fenntartja a szöveg másolhatóságának kritériumát, a „variance” leképezését „könyv és szöveg egyszeri találkozásainak” modelljében valósítja meg,<sup>71</sup> amivel (minthogy a „könyv” így egyszerű hordozóként stabilizálódik) lényegében kikerüli az ebben az értelemben vett digitális tartomány túllodálának kihívásait.

A filológia ugyanakkor pontosan azért vagy annyiban kultúrtechnika, amennyiben legsajátabb tartománya éppen az a diffúz, jellegéből adódóan rögzíthetetlen határterület, amely *zaj* és *jel*, grafikus és szemiológiai elemek, materiális és immateriális „materialitás” között inkább tételezhető, mint azonosítható. Ezt a tartományt (amely inkább mozgás, ingadozás a kétféle állapot között) különféle kultúrtechnikák nagyon eltérő formában dolgozták fel. A – jelen szempontból legfontosabbak, így az alfabetikus írás és az emez előtti kései hódolat gesztusaként megszülető – saussure-i szemiológia<sup>72</sup> például azért, hogy mindent, ami a médiumtól függetlenül másolható vagy sokszorosítható, újrafelhasználható betűk (fonológiai egységek) *körül* vagy *között* van, jelölhetetlennek minősített – ezzel együtt egyébként mindazt, ami a közlemény valóságos érzéki dimenzióját képezi. Egy betű, egy – Saussure fogalmával – fonológiai „érték” sohasem hangozhat el vagy írható le, hiszen – a genfi nyelvész jelfogalmának értelmében – pusztá *különbség* csupán. *Egyetlen* jelet nem lehet kimondani, csak jelek kombinációjában azonosítható. („Ha vetítógéppel visszaadhatnánk a szájüregnek és a gégefőnek egy hangsor létrehozása közben kifejtett valamennyi mozgását, az artikulációs mozgásoknak e sorozatában lehetetlenség volna szakaszokat feltárni; nem tudjuk hol kezdődik az egyik hang, s hol végződik

<sup>69</sup> Vö. Gumbrecht, *The Powers of Philology*, 15.

<sup>70</sup> Horváth, i. m., 208.; „Egy egyetemes textológia vázlata”, 177–178.

<sup>71</sup> L. uo., 176–177.; „Egy műfaj halála”, 201–202.

<sup>72</sup> Vö. F. de Saussure, *Bevezetés az általános nyelvészetbe* (B. Lórinczy É. ford.), Bp. 1997<sup>2</sup>, 67.

a másik.) Aligha véletlen továbbá, hogy Saussure ezt egyebek mellett éppen a ΒΑΡΒΑΡΟΣ szó alfabetikus tagolásán illusztrálta: ami a betűk között van, ami tehát összekapcsolja és így érzékelhetővé, hiszen kimondhatóvá teszi őket, az az, amit a betű maga nem jelöl, ami tehát igazán *barbár*. A *Bevezetés az általános nyelvészetbe* itt nem elvégezhető részletes olvasata révén az is bebizonyítható, hogy ez a tagolás nemcsak a „jelölő”, hanem a „jelölt”, az ún. „fogalom” szintjén is végbemegy; sőt maga a fogalom is csak éppen ugyanezen önkényes tagolás és differenciálás révén születik meg. Ami jelölhetetlen, azt Saussure a gondolat olyan áramlásaként ábrázolja, amelyet *ugyanazon* differenciáció tagol, amely a fonológiai rendszert is felépíti.<sup>73</sup> Nincs a szemiózisban tehát mindig két világ, noha kettőnél kevesebb semmiféle szemiológia nem volna képes boldogulni.<sup>74</sup>

Mégis vannak olyan (kultur)technikák, amelyek képesek megnyitni, rögzíteni (vagy még inkább *szimulálni*) azt a tartományt vagy állapotot, ahol szemiológiai és grafikai elemek, jel és zaj, fonéma és „real-time” megnyilatkozás nem válnak élesen ketté: számtalan példát nyújthat erre Tandori *Koppar köldüs* című verseskötete (részben hasonló a német irodalomban Oskar Pastior vagy Thomas Kling költészetében volnának található), amelyben egy önálló életre kelt írógép fikciója olyan roncsolt diskurzus megalapozására teremt alkalmat, ahol az eltorzított elemek érthető közlésbe való „visszafordítása” sok esetben több egyenrangú lehetőséget tár fel, s ezáltal megbontja az ekvivalenciák rendszerét hibás és helyes, eltorzított és teljes alakok között. Ez a „versnyelv” a fonológiai egyenértékűségeket rombolja le, hiszen egyazon betű voltaképpen mindig egyben egy másik is lehet, amivel egyrészt rögzített szövegben szimulálja a „variance” textuális sajátosságait, mintegy belső „variance”-ot hozva létre, másrészt rávilágít egy nem szemiológiai, nem digitális, mégis nyelvi médium fiktív lehetőségére. Amit Tandori írógépe szimulál, nem különbözik fundamentálisan az olyan kézirat olvasásának feltételrendszerétől, amelyben a „jel” és „zaj” közötti distinkció bonyodalmai szinte kezelhetetlennek bizonyulnak.

Kézenfekvő példának kínálkozik az „...öltöznek be az erdő...” „címen” emlegetett, igencsak megviselt állapotban fennmaradt 16. századi töredék, illetve még inkább átíratának (amelyeket nem véletlenül nevez a filológiai hagyomány *olvasatnak*) sokfélesége, melyek különbségei részint éppen a szöveg margóinak eltérő „olvasataiból” származnak, vagy ezekre mutatnak vissza: Horváth például a szerelmi líra magyarországi előtörténetével kapcsolatos tézis alátámasztásának keretében vizsgálta felül Mezey László olvasatát (amelyet Gerézy Rabán átvett), Szabó Gézáé

<sup>73</sup> Vö. uo., 133.

<sup>74</sup> A probléma filológiával kapcsolatos vonatkozásainak egy lehetséges (nem problémátlan) diskurzusanalitikai megközelítését I. N. Wegmann, „Zurück zur Philologie?”, in: J. Fohrmann – H. Müller (szerk.), *Diskurs-theorien und Literaturwissenschaft*, Frankfurt 1988, küll. 350–352.

viszont metrikai feltevéseket érvényesítve módosította Horváthét: míg előbbi a töredék műfaji (architextuális) környezeteként, vagyis egy szituatív, pragmatikai kontextusként azonosította az olvashatatlan margókat, utóbbi ezeket egy rekonstruált poétikai-metrikai konvenció révén töltötte ki.<sup>75</sup> Az eredmények – mint oly sok más esetben – rendkívül különbözőek, akár az azonosítható jelek, sorok számát, a szöveg grafikus kiterjedését tekintve is. Ennél azonban most lényegesebb, hogy az ilyen példák voltaképpen inkább csak tárgyiasítják azt a bizonytalanságot, amely a jelölő önazonosságának – s ez egyben mindenfajta szöveg értelmező „előállításának” egyik nélkülözhetetlen garanciája – szemiológiai (és/vagy digitális) feltételrendszerében ott rejlik. Tandori írógépe és a töredékes virágének (vagy táncdal?) a maguk módján egyaránt ennek a feltételrendszernek a korlátairól tanúskodnak.

Mindez nemcsak a rögzített vagy végleges szöveg alak irodalomkritériumával áll bizonyos feszültségben, hanem érdekes megvilágításba helyezi számtalan modern poetológia egyik előfeltevését, amely a nyelv irodalmi működését a jelölő reflektált önazonosságán, feltűnő (eminens?) elő- vagy kiállításán, ismétlődések általi kiemelésén (tehát: a jel–zaj-távolság egyfajta maximumaként) példázza, elég például Roman Jakobson „poétikai funkcióról” alkotott elképzelését felidézni.<sup>76</sup> Most, úgy tűnik, éppen ezt kell(ene) újragondolni, hiszen a szemiológiai és grafikai jelek distinkciójának, a szövegek *beolvasásának* problémája éppen egy ezzel ellentétes mozgásra hívja fel a figyelmet, amelyet a jelölő visszahúzóadásának lehetne nevezni, s amely, úgy tűnik, kiiktathatatlan elemét alkotja az irodalmi szöveg önprezentációjának, amihez talán még az is hozzáfűzhető, hogy – minden terminológiai diszharmónia ellenére – olyasvalami, ami nem áll nagyon távol attól az önmagába való visszahúzóástól, amely *A műalkotás eredete* szerint az egyetlen útja annak, hogy az, amit Heidegger „földnek” nevez, a műalkotás révén előálljon.<sup>77</sup>

A szövegek de Man feltételezte inherens autoritása talán éppen ebben, a jelölő visszahúzóadásában áll, s talán pontosan itt rejlik az oka annak, hogy oly nehezen tárgyiasítható vagy textualizálható, s hogy mindig annyira kiszolgáltatott bármiféle kommentár, olvasat, beolvasás vagy (filológiai vagy technikai) „apparátus” autorizációjának. Tanulságos, hogy a virágének legstabilabban kibetűzött, s így a szöveg fennmaradását legerősebben tanúsító eleme az olvasatok szerint a refrénszerűen,

<sup>75</sup> Vö.: Borsa G., „Ismeretlen virágének töredéke”, in: *ItK* 1957/3; Mezey L. (szerk.), *Középkori magyar írások*, Bp. 1957, 366.; Gerézdi R., *A magyar világi líra kezdetei*, Bp. 1962, 299.; Horváth, *Balassi költészete történeti poétikai megközelítésben*, Bp. 1982, 250–254.; Kőszeghy P., „Horváth Iván: Balassi költészete történeti poétikai megközelítésben”, in: *ItK* 1987–1988/3, 324.

<sup>76</sup> A „poétikai funkcióról” mint jel és zaj távolságának maximálásáról I. F. Kittler, „Jel és zaj távolsága” (Lőrincz Cs. ford.), in Bónus T. – Kelemen P. – Molnár G. T. (szerk.), *Intézményesség és kulturális közvetítés*, Bp. 2005, 464.

<sup>77</sup> Vö. M. Heidegger, „A műalkotás eredete” (Bacsó B. ford.), in *Uő, Rejtektutak*, Bp. 2006, 35.

ám a jelentésség határán visszatérő „Hé, (hé,) héa, hó!”<sup>78</sup> jelsor volt (vajon hogyan kell helyesen kiejteni?): mintha éppen ezen a határterületen, mint a szemiológiai és grafikus dimenzió legszorosabb érintkezési pontján, volna megalapozható a szöveg öntanúsításának egyetlen valódi, performatív gesztusa. De Man filológiájának imperatívusza, az olvashatlan „törés” visszairása (beolvasása?) a monumentalizált töredékekbe (s innen nézve minden elsődleges szöveg ilyen), éppen ezt, a jelölő visszahúzódsát ismeri fel, amely a maga részéről minden filológiai dilemma nyelvi alapjaként azonosítható, még akkor is, ha az ilyen azonosításról mindig elmondható lesz, hogy abban a pillanatban, amikor végbemegy, egyben fel is számolja azt, amit megnevez.

---

<sup>78</sup> Szabó átírása.

## Az „alapviszony” Horváth Jánosnál és Thienemann Tivadarnál

Közismert, hogy a magyar irodalom „tisztá” szempontok szerint megrajzolt „fejlődéstörténetéről” alkotott első vázlatában Horváth János e fejlődés alapmintáját az irodalomfogalmak jelentős mértékű átalakulásában, illetve történeti szűkülésében („magyarországi”, „magyar nyelvű”, „nemzeti tartalmú”, majd „művészi” irodalomkritériumok egymást váltó sorozatában)<sup>1</sup> adja meg, s az irodalom gyűjtőfogalmának relativitását felismerve az „irodalmi tudatot” teszi meg a legátfogóbb kategóriának: ez, ha van, az irodalmi alkotás szinkrón és diakrón meghatározottságának tudatát (az olvasóközönséghez, illetve az irodalmi hagyományhoz való tudatos viszonyulást) jelentené, amely tudatosság egyfelől a kettős viszonylat összes alkotóelemének „erkölcsi összetartozását” eredményezi, másfelől önreflexióban tanúskodik saját meglétéről (a kritika „maga a megtestesült irodalmi tudat”).<sup>2</sup>

Könnyűszerrel felismerhető, hogy a koncepciót már eme vázában is két komoly ellentmondás fenyegeti. Egyfelől az, hogy – mint azt Horváth számtalan formában kifejtette – a voltaképpeni „fejlődés” nagymértékben éppen az „irodalmi tudat” kifejlődéseként értendő, vagyis a folyamat ott kezdődik, ahol leírásának alapja még nem áll rendelkezésre (vagyis ahol az „irodalmi termelés” még megelőzi az „irodalmi tudatot”). Talán éppen ez az oka annak, hogy később, *A magyar irodalom fejlődéstörténetében* (illetve az ennek alapjául szolgáló, 1922-es *Magyar irodalomismeret* című programtanulmányban) Horváth mellérendeli a leginkább invariáns elemekre (írók, olvasók és művek meglétére) korlátozott „irodalmi alapviszony” kategóriáját is. A másik ellentmondás abban rejlik, hogy – mint azt Szili József meggyőzően bemutatta<sup>3</sup> – az irodalomfogalmak történeti szűkülésének mintája nem implikál szükségszerűen kontinuitást, legalábbis a mindenkor irodalomnak gondolt korpusz tekintetében, ami azt is jelenti, hogy veszélybe sodorja a hagyományhoz való tudatos viszonyulás kritériumát. Talán erre az ellentmondásra

---

<sup>1</sup> Horváth J., „Irodalmunk fejlődésének fő mozzanatai”, in *Uő Irodalomtörténeti munkái* I, Bp. 2005, 12–13., 51–54., majd „A magyar irodalom fejlődéstörténete”, in *uo.*, 66–68. A magyar irodalomtörténet-írás előtörténete arról tanúskodik, hogy a kortárs „irodalmi tudat” fejlődésének szemszögéből az „irodalom” (amely még mindig nem „szépirodalom”) persze legelőször csak a „litterae” szakosodása után jelenik meg, vö. Kenyeres I., *A magyar irodalomtörténetírás fejlődése a XVIII. században*, Bp. 1934, 42–43. (Bod Péterről).

<sup>2</sup> Horváth, „Irodalmunk fejlődésének fő mozzanatai”, 13–15.

<sup>3</sup> Szili J., „A magyar irodalom fejlődéstörténetének apóriái”, in Veres A. (szerk.), *Az irodalomtörténet esélye*, Bp. 2004, 50–58., ill. már korábban Szili, *Az irodalomfogalmak rendszere*, Bp. 1993, 180–182.

reagál az „alapviszony” – mint majd látható lesz – leglényegesebb feltétele, az írásság, az írásos rögzítés.

A *Fejlődéstörténet* koncepciójának alapja, ebből a szempontból, az „irodalom” állandó és változó összetevőinek elkülönítése: ez utóbbiakban válik láthatóvá éppen az irodalom fogalmának relativitása (ez írja elő a „tárgyi hűség” nevezetes követelményét, azaz valamely irodalomfogalom általános kiterjesztésének tilalmát), az előbbiek pedig „mindennemű irodalmiság végső feltételei”, mindaz tehát, ami nélkül semmiféle irodalomfogalom nem jöhet létre, s ami Horváth másik irodalomtörténeti alapkövetelményét, az „önelvűségét” hordozza:

Hogy irodalom bárhol és bármikor létrejöhessen, ahhoz kellett valaki, aki megírjon valamit, s kellett valaki, aki azt el is olvassa. Író, írott mű és olvasó kellett hozzá. *Írók és olvasók szellemi viszonya írott művek közvetítésével*: ennél elvontabb, szélesebb s egyszerűsre igazabb alapra aligha lehet visszavezetni az irodalom *állandó* lényegét.<sup>4</sup>

Rögtön ez után az is kiderül, hogy az így definiált alapviszony igazi nóvumát a szerző az olvasóközönség, azaz a kommunikatív alaplanta másik oldalának bevonásában látja: ez a (legtöbb esetben „szociológiai” irányvételként leegyszerűsítve ünnepezt vagy – mint Babits által<sup>5</sup> – kárhoztatott) lépés mindenestre fontosabbnak tűnik, mint az alapviszony definíciójának a későbbi kommunikációelméletek perspektívájából igencsak elnagyoltnak mondható közvetítő eleme. Horváth „szellemi viszonyról” beszél, amelynek fenntartását írásos művek biztosítják, s egyedül erre, az írásság kritériumára bizza mindannak elhárítását (legyen szó profánul a csatorna zajáról, a kód tisztázatlanságáról vagy fennköltbben a hagyomány megtöréséről), ami ezt veszélyeztetné. Hamar kiderül, hogy az írás ebben az értelemben inkább pusztán rögzítés (Horváth idesorolja például a fonográffal rögzített szövegeket is), ám (mivel a szóbeliséget, pontosabban az orális szövegrögzítést vagy hagyományozást azóta sokat vitatott módon<sup>6</sup> kizárja) mégsem pusztán rögzítés, hanem *technikai* rögzítés, amelynek teljesítménye a változatlan szövegalak megőrzése és továbbítása (ez az orális hagyományozódásnak legfeljebb „célja” lehetett),<sup>7</sup> ami valóban felfogható a jel–zaj–viszony sajátos optimalizálásának eszközeként is.

A *Fejlődéstörténet* és *A magyar irodalmi műveltség kezdetei* e szempontból legrelevánsabb, s leginkább Hajnal István írástörténeti munkáira támaszkodó

<sup>4</sup> Horváth, „A magyar irodalom fejlődéstörténete”, 70–75. (az idézetet l. 73.)

<sup>5</sup> Babits M., „Szellemtörténet”, in *Uő, Tanulmányok, esszék*, Bp. 2005, 132.

<sup>6</sup> A kérdésről összefoglalóan Tarnai A., „Előszó az 1988. évi kiadáshoz”, in Horváth, *A magyar irodalmi műveltség kezdetei*, Bp. 1988, VIII–X.

<sup>7</sup> Horváth, i. m., 85.



passzusaiból az is világosan kiderül, hogy az írás pusztá írni tudásként még nem, hanem csak egy bizonyos fejlettségi fokon teremt irodalmat: akkortól például, amikor elszakad az egyházi írásbeliségtől, az oklevélírástól és a latinnyelvűségtől, vagyis az írásbeliség kezdeteinél feltételezett szimbolikus funkciótól, amikor az írás csak önmagát képes rögzíteni, mivel „hozzá van még ragadva a maga speciális tartalmához”, akkortól tehát, amikor olyan, „önmagában külön tekinthető technikai készséggé” válik, „mely bármiféle szöveg megrögzítése végett alkalmazásban” van, amikor tehát már „tisztán formális eszköz”.<sup>8</sup> A fejlődés lényegében az írás mint technika sajátos kidifferenciálódásaként jelenik meg, s akkor teremt irodalmat, amikor funkciója már csupán a pusztá rögzítése, s amikor már bárminek a rögzítésére képes. A Horváth elképzelte fejlődéstörténet számtalan pontján megfigyelhető az írás ilyen kidifferenciálódásának logikája: például az irodalmi és irodalom alatti rétegek (értsd: írásosság és szóbeliség) közötti hasadás jelenti az irodalom voltaképpeni kezdetét; az írás elválása az egyetlen nyelvhez való kötöttségétől vezet a magyar nyelvű irodalom létrejöttéhez, a költészettörténet voltaképpeni kezdetét a szövegvers énekversről való leválása jelenti stb.<sup>9</sup>

Az irodalomnak maga a leíródás a formatív pillanata, hiszen Horváth azt is megállapítja, hogy a népköltészet bármely „terméke” irodalmi „forgalomba” kerülhet attól kezdve, hogy valamely változata lejegyzés útján rögzítésre kerül,<sup>10</sup> s noha ehhez persze mindig odagondolandó a fordított út is, a műköltészet népköltészetbe, a szóbeli hagyományozódás birodalmába való „alászállása” vagy „leszivárgása” (ennek egy kézenfekvő paradigmája a sorozatos kéziratmásolás útján leegyszerűsödő, szóbeliségbe, kollektív tulajdonba süllyedő irodalom volna), ez utóbbi lényegében csak a „régii költészethez” való visszatérés lehetőségként jut (irodalom)történeti szerephez.<sup>11</sup> A kézenfekvő magyarázat, amelyet Horváth a népköltészet kizárására ad, egyfelől a – teljes hagyománytörést meggátoló – írásos archiválás hiányára, másfelől az irodalmi tudatra hivatkozik, amely „általában irodalmon kívülinek tartotta a népköltészetet”, legalább ennyire fontos azonban az elhatárolás harmadik indoka: nevezetesen az, hogy az orális irodalomban az alapviszony „közvetítő anyaga” (ezt Horváth, idézőjelek között, „mű”-nek nevezi) nem állandó, hiszen nemcsak – eleve inkább csupán posztulálható – egyetlen alkotója, hanem közönsége is alakítja.<sup>12</sup> Vagyis, ami ebből a legkézenfekvőbb módon következik: a szóbeli kommunikáció megzavarja az alapviszony sémáját, hiszen nem teszi lehetővé az

<sup>8</sup> Uo., 90. L. továbbá Uő, „A magyar irodalmi műveltség kezdetei”, in Uő *Irodalomtörténeti munkái* I., 487.

<sup>9</sup> Uő, „A magyar irodalom fejlődéstörténete”, 74., „A magyar irodalmi műveltség kezdetei”, 483–484.; „A magyar irodalom fejlődéstörténete”, 97.; 124–126.

<sup>10</sup> Uo., 76. Vö. még: 85–86.

<sup>11</sup> Ehhez l. uo., 132., ill. 337–338., „A magyar irodalmi műveltség kezdetei”, 483–484.

<sup>12</sup> Uő, „A magyar irodalom fejlődéstörténete”, 74–75.

„írók” és „olvasók” közötti különbségtételt, s ezáltal a „közvetítés” szükségszerű feltételét is gyengíti.

Ez a közvetítés mintha feltétele is volna egyben az irodalmi tudat kialakulásának: míg a szóbeliségben a közösség hozza létre a művet, amely legfeljebb „vegetatív kollektivitást” eredményez, az írásbeliségben a mű teremt közönséget és/vagy közösséget („genetikus önismeretre képes kollektivitást”),<sup>13</sup> s – mint az már szóba is került – ez az irodalmi tudat meglétének egyik ismertetőjegye. Továbbá csak az írás révén van történeti közvetítés is: a hagyomány csak írásos rögzítése esetén tagolódik vagy rétegződik a maga sokféle eredetiségében (az irodalmi hagyomány „konzerváló lerakódás”), hiszen többek közt lehetővé teszi például elfeledett művek újrabevezetését vagy – mint a *Bánk bán* hatástörténete példázza – irodalomtörténeti jelentőséget kölcsönözhet a megkésve kibontakozó recepciónak.<sup>14</sup> Az alapviszony író és olvasó között mindig egyszerre történeti is, vagyis valójában ez (és nem az író–olvasó horizontális tengely) az, amely az alapviszonyt hordozza.

A közvetítés technikai médiumait és feltételrendszerét (a forgalmazás, sokszorosítás lehetőségeitől az olvasóközönség összetételéig, a műfaji konvencióktól egészen a nyelvig!) a rögzítésétől eltérően Horváth a „változó” mozzanatok közé sorolja, sőt idetartozik a mindezek összegződéseként leírt „közös lelki forma”, amelynek két alkotóeleme az irodalmi ízlés és az irodalmi tudat:<sup>15</sup> ezek létrejöttét Horváth megint csak a tudatosodási folyamat egy változataként írja le, ugyanakkor azt is kifejti, hogy bennük ragadható meg a fejlődés csúcspontja, „végső eredője”: „Irodalmi ízlés és irodalmi tudat ez ikermozzanatai a végső változók a fejlődés rendszerében, mint ékkő és foglalat a gyűrű tetején”, mely gyűrű az egyén és kollektivitás örök „körforgását” (voltaképpen tehát magát az alapviszonyt) jeleníti itt meg. Nyilvánvaló, hogy ez a közös lelki forma (amely Horváth irodalomfelfogásában a „nemzeti klasszicizmus” kánonjában ölt alakot) maga az az „erkölcsi közösség”, amelyre az irodalmi tudat alapul, „erkölcsi közösség az irodalmi műveltség formáiban”, „múlt és jelen összeömlésztésének [...] mindenkor érvényesülő mozzanata” (innen nézve törvényszerűnek mondható, hogy „irodalmi tudat” először a „nemzeti tartalom” irodalomkritériumával jelenhet csak meg). Az alapviszonyt meghatározó terminológiával kifejezve nem más ez, mint az alakjában állandó „mű”. Az „irodalmi készlet” által teremtett közösség, hagyományközösség, melynek kontinuitása a relatív irodalomfogalmak helyett a „mű” állandóságából indulhat ki, illetve ehhez csatlakozik minduntalan vissza.

<sup>13</sup> Vö. uo., 75–76., ill. 82.

<sup>14</sup> Uo., 76.

<sup>15</sup> Vö. uo., 81–82.

Thienemann Tivadar, aki, néhány évvel Horváth koncepciójának megjelenését követően, *Irodalomtörténet alapfogalmak* című munkájának első részében, az irodalom „tárgyfogalmának” „viszonyfogalomként” (társadalmi viszonylatként vagy funkcióként) való újraalkotására tesz javaslatot, egy Goethe-citátum mellett éppen Horváth meghatározására hivatkozik,<sup>16</sup> egy későbbi levele, illetve már a könyv második kiadásában található módosítások egyike a német pozitivisták irodalomtörténész, Wilhelm Scherer posztumusz művéhez, az 1888-ban publikált *Poetik*hoz irányítja az olvasót: az említett levél magyarázata szerint éppen azt megvilágítandó, hogy az *Irodalomtörténeti alapfogalmak* koncepciója nem egykori reálistolai tanárára, Horváthra, hanem a költő és a közönség (Publikum) pólusait összekapcsoló alapviszony („Haupt- und Grundverhältnis”) Scherer-féle meghatározására megy vissza, azt sem kizárva, hogy a hivatkozások megadása és forrásmegjelölések terén közismerten nem túl pedáns Horváth esetleg maga is innen meríthetett.<sup>17</sup>

Noha a hazai tudománytörténetben időről időre felmerül, hogy a német irodalomtudomány akkori fél- vagy közelmúltjának egyes teljesítményei feltehetőleg az általában feltételezettnél fontosabb inspirációt jelenthettek az elsősorban a francia pozitívizmus felé orientálódó Horváth számára,<sup>18</sup> ez a kérdés aligha mondható kielégítően feltártnak (van-e, persze, minden fogalomnak kötelező vagy meghatározó érvényű eredete?). A kérdés itt aligha dönthető el, és – megkockáztatva, hogy Horváth, illetve Thienemann „alapviszonyra” épített elgondolásainak elvi alapjai egyáltalán nem mondhatók idejétmúltnak vagy elmaradottnak a kor európai irodalomtudományának kontextusában – inkább a két felfogás eltéréseinek megvilágításában játszhat fontos szerepet. Feltételezve Scherer közvetlen hatását, könnyűszerrel megállapítható, hogy a német irodalomtörténésznél, aki a „Grundverhältnis” kifejezést egyébként nemcsak erre az egy összefüggésre alkalmazza (ugyanígy alapviszonynak nevezi az érzelmek kifejezésének költői készítését vagy a kritika-közönség-kapcsolatot is)<sup>19</sup> valóban megtalálható az írásbeli és szóbeli irodalom

<sup>16</sup> Thienemann T., *Irodalomtörténeti alapfogalmak* (1930), Pécs 1985, 40–41.

<sup>17</sup> Poszler Gy., „Thienemann Tivadar levele”, in: *Irodalomtörténet* 1975/2, 472. A Scherer-hivatkozást l.: Thienemann, i. m., 44.; a szóban forgó helyet: W. Scherer, *Poetik*, Tübingen 1977, 54. Thienemann visszamemlékezésében – nem kellően megalapozott módon – egy „fordított tanár-tanítvány viszonyra”, vagyis arra céloz, hogy a hatásfolyamat ellentétes irányú is lehetett, magyarán az ő elképzelései hagytak nyomot Horváth írásain és nem fordítva, vö. Thienemann, *Az utókor címére*, Pécs 2010, 65–67. Az irodalomtörténetnek a „nemzeti etika” tudományává való fejlesztését célul kitűző Scherer Horváthra gyakorolt hatásának kérdéséről l. Somogyi S., „Irodalomtudományunkról, múltjáról szólva”, in: *Uő, Gyulai és kortársai*, Bp. 1977, 297.; Tarnay, VII–VIII.; Kenyeres Z., „Vázlat Horváth Jánosról”, in: *Uő, Irodalom, történet, írás*, Bp. 1995, 33. Horváth jellemző nyilatkozatait a hivatkozások használatáról l. pl. Horváth, „A magyar irodalmi műveltség kezdetei”, 677. és „Petőfi Sándor”, in: *Uő Irodalomtörténeti munkái* IV, Bp. 2008, 25. Vö. erről még Erdélyi K. M., „A szintézis jegyében”, in: *Literatura* 1980/3–4, 401.; Tarnai, V.

<sup>18</sup> Erdélyi, i. m., 397–403.

<sup>19</sup> Scherer, i. m., 55., ill. 89.

közötti különbségtétel, ugyanakkor ehhez egyből hozzáfűzi azt is, hogy „ez valójában egy nagyon relatív különbség”.<sup>20</sup> Scherer számára az alkotó és a közönség közötti viszony elsősorban gazdaságiként, kínálat és kereslet dinamikus összjátékaként ragadható meg (különbséget tesz az irodalmi mű „ideális” és „csereértéke” között, a mű maga „árúként” jelenik meg, amelyet persze a közönség tesz azzá),<sup>21</sup> s a recepció közreműködését az itt szóban forgó „alapviszonyban” alapvetően a közvetítés intézményes és szociológiai meghatározottságaiból vezeti le, többek közt ezeknek a közönség alakulására-tagolódására gyakorolt hatásából.

Ebből a szempontból elmondható, hogy a *Poetik* fontos funkciót juttat e viszony mediális karakterének (a nyelv létrejöttét például az emberek közötti közlekedés egyfajta optimalizációjaként írja le, s az országúttal, vasúttal és távírassal állítja párhuzamba).<sup>22</sup> Ezzel elsősorban mégis a német irodalomtudomány szociológiai irányvételére tett, 20. századi kísérleteket előlegezi meg, leginkább éppen Levin L. Schücking az 1910-es és ’20-as években kidolgozott s akkoriban viszonylag széles körben ismert ízlésszociológiai elméletét, akinek hatásával a szellemtörténeti tájékozódású magyar irodalomtudományra a hazai tudománytörténet is számol<sup>23</sup> (az *Irodalomtörténeti alapfogalmak*ban csak kevésbé hangsúlyos hivatkozás található Schücking művére) és aki – bár az irodalom árúként való felfogását elveti<sup>24</sup> – az irodalmi produkciót meghatározó ízlést következetesen és kizárólag a közönség és a közvetítés fejlődésére vezeti vissza. Ez a szociológiai szemszög Horváthnál ebben a formában aligha volna fenntartható (hiszen a közönség modern széttagolódásának felismerése aligha volna összehangolható az írásos irodalom által teremtett közönség/közösség fejlődéstörténeti csúcspontjával), Thienemann-nál azonban sokkal inkább, hiszen az *Alapfogalmak* koncepciója éppen a közvetítés tényezőinek változásaiból igyekszik kibontani az „alapviszony” alakulását. Úgy is lehetne fogalmazni, hogy az „alapviszony” két legalapvetőbb mediális teljesítménye, a rögzítés

<sup>20</sup> Uo., 90–94. (az idézetet l.: 91.)

<sup>21</sup> Uo., 100.

<sup>22</sup> Uo., 13.

<sup>23</sup> L. L. Schücking, „Literaturgeschichte und Geschmacksgeschichte”, in: *GRM* 1913, ill. *Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*, München 1923. Schererről és Schückingről, majd Schererről mint a recepcióesztétika előfutáráról l. G. Reiss, „Einleitung: Germanistik im Kaiserreich”, in Scherer, XVII–XVIII., XXI–XXII. Ennek nyomán Hans Robert Jauss később maga is beépíti Scherert a recepcióesztétika „ismeretlen előtörténetébe”: H. R. Jauss, „A recepció elmélete” (Kulcsár-Szabó Zoltán ford.), in *Uő, Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Bp. 1999<sup>2</sup>, 26. Thienemannról mint a recepcióesztétika hazai előfutáráról pedig l. Halász E., „Thienemann Tivadar (1890–1985)”, in: *Irodalomtörténet* 1985/4, 1028. Poszler György szerint Thienemann-nál Horváth koncepciójának olyasfajta „alkalmazásáról” lenne szó, amely a Schücking-féle szociológiai szempont bevonásával már túlmutat a szellemtörténeten, vö. Poszler, *Szerb Antal*, Bp. 1963, 102–103., 161. Az „alapviszony” fogalmát, illetve annak Thienemann-féle kidolgozását szintén a „német polgári irodalomszociológiából” eredezteti H. Lukács B., *Szellemtörténet és irodalomtudomány*, Bp. 1971, 103–104.

<sup>24</sup> Schücking, i. m., 70.

és a közvetítés közül Horváth számára az előbbi, az *Alapfogalmak* szerzője számára utóbbi jelenti a valódi kiindulópontot.<sup>25</sup>

Noha, ettől a különbségtől nyilván nem függetlenül, Thienemann modellje a kommunikációelméleti komplexitás magasabb fokán áll (hiszen eleve több figyelmet fordít a viszony meglétét zavaró vagy akadályozó tényezőkre), ez korántsem jelenti azt, hogy bármiben is cáfolná az „alapviszony” Horváth által nyújtott meghatározását. Thienemann háromosztatú (ám az egyes szakaszok közötti átmeneteknek több figyelmet szentelő) fejlődéstörténeti sémája ugyanis szintén a „mű” kategóriája köré rendezi az alapviszony történeti megvalósulási formáit, méghozzá éppen a szöveg rögzítettségi állapotai szerint. A közismert séma szerint a szóbeliség irodalmában az „alakuló szöveg” a szerző voltaképpeni hiányát (vagy legalábbis, Thienemann kifejezésével élve, „személytelenségét”), az előadótól, sőt akár a közönségtől való elválaszthatatlanságát és a közönség jelenlétét implikálja; a kézirásos irodalomban az „állandósuló szöveg” a szerző és másoló pozícióinak egymásba csúszását és meghatározott vagy behatárolható, „közeli közönséget” feltételez; míg a nyomtatás (az „állandó szöveg”) korával a szerző (és a már „távol közönség” részét képező befogadó is) individualizálódik. Thienemann bemutatásában a folyamat hipotetikus kezdőpontja a szó és az általa jelölt tárgy szoros összetartozását feltételezi,<sup>26</sup> amely még az írásbeliség olyan kezdetleges formáiban is továbbél, mint az inskripció (ami bizonyos tekintetben a korai, latinnyelvű írásbeliség „szimbolikus” funkciójának Horváth magyar irodalomtörténeti koncepciójában játszott szerepét idézheti fel), s a változások sorozata egyfelől a kommunikáció tényezőinek fokozatos individuációjának, másfelől a kommunikáció folyamatos absztrakciójának mintáját rajzolja ki, amihez még egy szabály kapcsolódik, nevezetesen az, hogy a individuáció növekedése a közvetítettség (pontosabban: a közvetítő funkciók szerepének) csökkenésével jár,<sup>27</sup> ami akár úgy is megfogalmazható, hogy a fizikai közvetettség növekedését (szerző és közönség eltávolodását) a technikai közvet(it)ettség háttérbeszorulása (a „torzító” közvetítők – előadó, másoló – közbejöttének kiküszöbölése) egyenlíti ki.

Ez utóbbi felismerés részben arra is magyarázatot nyújt, hogy bár Thienemann Horváthhoz hasonlóan alapvetően kizárja a szóbeli kommunikációt az irodalomból (amit utóbbi fogalom eredetével is megtámogat), s többször is leszögezi, hogy „írás

<sup>25</sup> Tanulságos, hogy Horváth Thienemann kötetéről a *Deutsch-Ungarische Heimatsblätter* számára 1930-ben, németül írott recenziójában éppen a rögzítés irodalomfeltételének Thienemann elképzelésében játszott szerepére hívja fel olvasói figyelmét: Horváth, „Thienemann Tivadar: *Irodalomtörténeti alapfogalmak* (Literaturhistorische Grundbegriffe)”, in *Új Irodalomtörténeti és kritikai munkái* V, Bp. 2009, 869–870. (Magyar fordításban: „Thienemann Tivadar: *Irodalomtörténeti alapfogalmak*”, in *uo.*, 873–874.)

<sup>26</sup> Thienemann, *Irodalomtörténeti alapfogalmak*, 49.

<sup>27</sup> *Uo.*, 212.

nélkül nincs irodalom” (bár ugyanott, idézőjelek között, „iratlan irodalomról” is beszél),<sup>28</sup> azt is világossá teszi, hogy a nyelv technikai rögzítésének optimális állapota, a nyomtatás nem, sőt talán nem is elsősorban a rögzítés lehetőségeit növeli meg, melyeket – költői mnemotechnika, ritmika és gesztusok útján – akár a szóbeliség irodalma is kitermel, hanem a közvetítettség akadályait minimalizálja. (Sőt, mint még ennél is hatékonyabb gépi rögzítéstechnikára hivatkozik a közvetlenség maximális fokaként a rádióra: a nyomtatásnál „hűségesebb átadó csak a Gép lehet, a rádió, amely hosszú fejlődés eredményeként teljesen kikapcsolja a közvetítőt, a hangot lehántja a beszélőről és közvetlenül továbbítja a láthatatlan hallgatóhoz.”)<sup>29</sup> Ez lehet az oka annak, hogy Thienemann (Nietzsche, Wagner és a diktálva alkotó Goethe íráskritikájának megfontolt híve)<sup>30</sup> Horváthnál nagyobb figyelmet szentel a szóbeliség kompenzatorikus vagy más jellegű visszatéréseinek, továbbélésének vagy szimulációs technikáinak az írásosság meghatározta kultúrában:<sup>31</sup> leszögezi például, hogy „közvetlen szóbeliség nélkül nincs művészi próza”; felfigyel az élőszó szolgálatába állított írásbeliség teljesítményére Luther vagy Pázmány prózájában; megállapítja a felolvasásra készült szöveg fölényét a szóhagyomány esetlegesen írásban rögzített darabjaival szemben, vagy éppen számba veszi az élőszó szimulációjának kulturális és művészi funkcióját Luther „asztali beszélgetéseiben”, Goethe Eckermannal folytatott eszmecsereiben és ugyanígy a modern napisajtó interjúiban.<sup>32</sup> (Egyébként általában is elmondható, hogy a fejlődési fázisok átmenetei Thienemann leírásában gyakran együtt járnak az egyes, szerepüket veszített tényezők kompenzatorikus vagy más formájú funkcióváltásával vagy a tényezők viszonyainak újrendeződésével, amelyek Horváthnál általában az alsóbb kulturális regiszterekbe való „alászállás” eseteire korlátozódnak: látványosabb példaként említhetők a kézirásos irodalom továbbélése az irodalmi levelezésben, valamint még inkább az inskripció újramegjelenése a nyomtatott könyvcím formájában.)<sup>33</sup>

A talán legfontosabb különbség, amely az „alapviszony” két itt tárgyalt leírása között megfigyelhető, szintén nem független attól, hogy Thienemann nagyobb hangsúlyt helyez a közvetítésre (és, persze, a közvetlenségre is). Mint ahogyan az korábban már szóba került, az „alapviszony” fogalmának legfőbb hozadékát Horváth

<sup>28</sup> Uo., 48., továbbá 70.

<sup>29</sup> Uo., 193–194. (az idézetet l.: 194.), 232. Egy kései levelében a tévét is „az irodalom technikai termelő eszközei” között említi: Lengyel B., „Thienemann Tivadarról”, in: *Kritika* 1989/2, 14.

<sup>30</sup> Vö.: Thienemann, i. m., 39–40., 63., 83., 187–189.

<sup>31</sup> Arról, hogy az *Irodalomtörténeti alafogalmak* éppen ebben a tekintetben mutatna túl Horváth koncepcióján, l. Halász, 1027. A magyar irodalomtudomány szellemtörténeti vonulatáról készült, ízetlen monográfia szerint viszont éppen ebben mutatkozik meg az, hogy – Horváthtal ellentétben – Thienemann „egy régebbi, amorf irodalomfogalmat” érvényesítene: H. Lukács, 105.

<sup>32</sup> Thienemann, i. m., 40., 68., 122., 185.

<sup>33</sup> Uo., 139–140., 149.

abban jelölte ki, hogy segítségével elhatárolhatók egymástól az irodalmi folyamat állandó és változó tényezői. Előbbiek alkotják magát az alapviszonyt, utóbbiak pedig ezek nyelvi, technikai, társadalmi, stiláris, ízlésbeli stb. hordozói és megvalósulásai volnának. Thienemann modelljében azonban éppen arra akad nem egy példa, hogy sok esetben nem lehetséges világos különbséget tenni a két oldal között: így az *inscriptio* meghatározta mediális konfiguráció esetében a szerző nem határolható el vagy nem függetleníthető az írást hordozó anyagtól, a kéziratos másolásban pedig a mű nem absztrahálható konkrét hordozóiból vagy sokszorosításaiból.<sup>34</sup> A teljes elhatárolás csak a nyomtatásos írásbeliség, vagyis az állandósult szöveg feltétele mellett lehetséges, vagyis úgy tűnik, az, ami Horváthnál az irodalom végső állandójaként jelenik meg, Thienemann bemutatásában megint csak egy adott média- vagy irodalomrendszer sajátossága; s ily módon maga sem kerülheti el a történeti visszavetítés azon veszélyeit, amelyektől Horváth minduntalan óvja szakmája módszertanát.

Szintén figyelemre méltó eltérés tárul fel az alapviszony másik fontos mediális teljesítményét, a rögzítést tekintve. Horváth egész rendszerének, mint látható volt, ez a sarokpontja, amely – egyebek mellett, s talán leginkább – a „művekhez” való állandó visszakapcsolás lehetőségét, a hagyomány közvetítését biztosítja. Arra a kérdésre, hogy miként jelenik meg ez a teljesítmény Thienemann-nál, az *Alapfogalmak*ban a „maradandóság” fogalma hordozza a választ. Ennek, noha nyilvánvalóan Thienemann-nál is fontos szerepe a közönség létrehozása, itt az individualizáció betetőzésében vagy véghezvitelében áll a fő funkciója. A nyomtatott könyv éppúgy monumentalizál, mint az inskripció, ám nemcsak személytelen tartalmat, hanem individualitást örökít meg,<sup>35</sup> másfelől az állandósult szöveg teremt az irodalmi műalkotás számára alkalmat arra, hogy „maradandó tökéletességre” törjön. Ennek megvalósulása Thienemann példája szerint (Goethe *Faust*ja elfeledteti Faust alakjának minden korábbi feldolgozását és „szinte leküzdhetetlen akadályként tornyosul a későbbiek elé”) éppen a hagyomány elhomályosítását eredményezi: „A hagyomány folytonosságába kapcsolódik, de nem mint a középkori kézirat, hogy a hagyományt megőrizze, hanem azért, hogy ezt saját teljességével elhomályosítsa”.<sup>36</sup>

Thienemann műve vége felé sűrűn ismétlődő, arra vonatkozó kitételei, hogy a modern könyvnyomtatás feltételei mellett a szöveg rögzítése alkalmassá válik az individuális alkotó megörökítésére, halhatatlanná tételére, sőt csak alkotó és maradandó mű összekapcsolódása teremtette meg a lehetőséget arra, hogy az író képes

<sup>34</sup> Vö. uo., 73., ill. 89.

<sup>35</sup> Uo., 197–198.

<sup>36</sup> Uo., 148.

legyen önmagát kifejezni („az írás által bontakozik ki az ember”),<sup>37</sup> persze, nem mondanak gyökeresen ellent Horváth fejlődéstörténeti modelljének. Mégsem hozhatók vele maradéktalanul összhangba: a nyomtatás korának irodalmi individuumánál Thienemann leírásába már nem tehető különbség *megírt* irodalmi szerep és valóságos személyiség között<sup>38</sup> (emlékezetes, hogy Horváth 1922-es Petőfi-monográfiájának szerepjátszás-koncepciója éppen ennek költői meghaladására fut ki), alkotó és közönség távolságának megnövekedése pedig – Schückinggel itt teljes ellentmondásban – a szerző magányában<sup>39</sup> („Mennél hatalmasabban kiterjed körülötte a nyomtatott betű publicitása, annál inkább vonúl vissza a író saját csigaházába, az alkotó lélek örök magánosságába. Mindenkihez szól s voltaképp senkihez. Ha a legnagyobb publicitásra gondol, végtelen távolságban érzi magától az olvasót, önmagának ír, csak a maga szavára hallgat, egyedül van, mint aki mikrofon előtt áll és a végtelenbe küldi hangját, ismeretlenekhez.”) és az individualizálódása révén atomizálódó közönség képében nyer kifejtést s Thienemann itt még abbéli kételyeit is megfogalmazza, hogy a modern irodalom alakulásában van-e szerepe a befogadónak.<sup>40</sup> Azon erőkről szólva, amelyek a széttagolódott közönségből *közösséget* képesek teremteni (Horváth *Fejlődéstörténetének* legmagasabb foka az irodalmi ízlésben és tudatban megnyilvánuló „közös lelki forma” volt), Thienemann az egész *Alapfogalmak* leglaposabb, utolsó fejezeteiben a tömegigényt kiszolgáló alkotó („akikben az olvasó erősebb a szerzőnél”), a siker és a divat irodalomszociológiai kategóriáihoz hátrál, amelyekkel nem igazán meggyőzően állítja szembe az „irodalmi vezérek” által irányított s „paedagogicumma” váló „irodalmi viszonyt”.<sup>41</sup>

Míg a *Fejlődéstörténet* királykategóriája a „közös lelki formát” a magyar irodalomban kiteljesítő „nemzeti” vagy „magyar klasszicizmus”, amelyben a nemzeti és művészi irodalomkritériumok teljes összhangja valósul meg, addig az *Alapfogalmak*ban leírt fejlődés (a minden fejlődés fölött álló Goethével vagy Goethe mellett) a romantikában éri el csúcspontját. A „klasszicizmus” kategóriáját magyarázva Horváth a *Fejlődéstörténet* vége felé elmondja, hogy ez nem a „romanticizmus” ellenpárja, hiszen – mint „ízlésbeli eredője az összes addigi magyar irodalmi fejlődésnek” – azt is magában foglalja, mégis, a romantika éppen mint „nemzetközi klasszicizmus” szorul egy korábbi fejlődéstörténeti pozícióba.<sup>42</sup> Thienemann már könyve elején ellenkező előjellel tesz különbséget a két irodalomtörténeti reflexiók

<sup>37</sup> Uo., 208. Vö. még: 206.

<sup>38</sup> Uo., 208–209.

<sup>39</sup> Erről elítélőleg I. H. Lukács, 101. Schücking szerint a publikum közreműködése nélkül nincs zseniális művészi teljesítmény, vö. Schücking, 72–77.

<sup>40</sup> Thienemann, i. m., 232.

<sup>41</sup> Uo., 234–250. (az idézeteket l.: 235., 239.)

<sup>42</sup> Horváth, „A magyar irodalom fejlődéstörténete”, 434.



alakzat között, paradox módon éppen ott, ahol – az elutasított „organikus” fejlődés-modellel szemben a „szellemi fejlődésről” beszélve – azt magyarázza éppen, hogy a szellem történeti világában „nincsen virágzás és hervadás”: pontosan ez utóbbi fejlődésfelfogás volna az, ami romantikus, szemben a klasszicizmus eszményéhez rendelt szerves fejlődéssel.<sup>43</sup>

Az „alapviszony” fejlődésében már kisebb az ellentét, itt a klasszicizmus inkább előkészítő foka a romantikának, mely utóbbi mint az irodalomról szóló irodalom, mint a „metaliteratúra” paradigmája alkot egyfajta felülmúlhatatlan csúcspontot: „a német romantika az irodalmi tudatnak addig még soha el nem ért magasságaira emelkedett”, ami a felfokozott reflexivitásban és az irodalmi kommunikáció teljes önelvűségében, a valóságtól való függetlenedésében fejeződik ki: előszavak és ál-előszavak öntükröző formációiban, a romantikus iróniában, a önmagát önnön egyetlen céljául kitűző irodalom programjában, a valótól elszakadt „betűk elvont világában” és „az olvasás új kultuszában” (melynek egyik ismertetőjegye a hermeneutika virágzása!).<sup>44</sup> Az irodalom lehető legmagasabb szintű függetlensége ez: nem egy „ízlésfajé”, egy önmagát és közönségét megtaláló nemzeti irodalomé, mint Horváthnál, hanem magáé az írásos kommunikációé.

Bármilyen nagy is a szakadék e téren a két koncepció között, bármennyiszer hangoztatja is Thienemann, hogy a „szellemi fejlődésnek” az a sajátossága, hogy lezárhatatlan és nem organikus szerveződésű, történetének kompozíciója mégsem áll ilyen távol Horváthétól. Aligha szorul különösebb bizonyításra, hogy a *Fejlődéstörténet*, sőt Horváth egész irodalomszemléletének alapeleme az, hogy a „nemzeti klasszicizmus” (első) csúcspontját a legutóbbi évtizedek nem érték el, sőt egyenesen létében fenyegették az ebben a paradigmában testet öltött „közös lelki formát”, egy helyen egyenesen egy újonnan beköszönő „nemzetietlen» kor” szolgál annak bizonyítékául, hogy a „nemzeti” irodalomkritérium nem állandó feltétele az irodalmiságnak.<sup>45</sup>

Nem ennyire egyértelmű módon, ám szintén bebizonyítható, hogy az alapviszony történeti alakulásának Thienemann-féle, a szellemi „fejlődés” fogalmára<sup>46</sup> alapozott ábrázolása, kompozícióját tekintve, nem tér el gyökeresen a Horváth-féle „fejlődéstörténet” narratív sémájától. Megfigyelhető, hogy – akárcsak egyébként Scherer Oskar Walzel által „evolucionizmusa” okán bírált és (Thienemann vélekedésével ellentétben) „romantikusnak” minősített német irodalomtörténetében,

<sup>43</sup> Thienemann, i. m., 25.

<sup>44</sup> Vö. uo., 151–152., 170., 174., 178–179.

<sup>45</sup> Horváth, i. m., 68–69.

<sup>46</sup> Thienemann szóhasználatában „a fejlődés (változást ért rajta!) nem feltétlenül haladás is (fejlődést ért rajta!). Nem felfelé, magasabbra mozog, csak előre, egyazon síkon”. (Poszler, „A könyv margójára”, in Thienemann, i. m., 270.)

amelyet egyébként éppen Walzel írt tovább<sup>47</sup> – Thienemann-nál is a jelen felől *utolsó előttiként* ábrázolt korszak (fejlődési szakasz) jelenti a csúcspontot, illetve hordozza az irodalmiságról alkotott alapkoncepció legkiteljesedettebb formáját. A romantikát követő fejlődés thienemanni leírásának az a fő észrevétele, hogy a modern könyv- és sajtókultúra szétválása, az „idő-sajtó” önállósulása mintegy visszafordítja vagy legalábbis kompenzálja a klasszikus-romantikus irodalom „öncélú” írásbeliségét:<sup>48</sup> a mindenkori jelenhez, az idő folyamatos előrehaladásához alkalmazkodó, állandóan alakuló sajtóirodalomban „életre kel, amit a romantika postulált, egy eleven papiros személyiség”, amely háttérbe szorítja a modern szerző individualitásának funkcióját, egyfajta közvetlenséget állítva a helyére (például az interjú műfajában kompenzálja az oralitás hiányát), s együtt az új, technikai tömegműveletekkel, valamint a naturalista irodalom programjával az „irodalom-ellenes erők” hatására tesz figyelmissé, amelyek egyenesen „az irodalomeszme lassú kihűlését” teszik láthatóvá. Horváthnál a nemzeti és a művészi originalitás egysége bomlik meg a modernizmussal, az *Alapfogalmak*ban pedig maga az irodalom mint médium lenne az tehát, amelyről elmondható, hogy a 19. század vége felé mintha túlélte volna önmagát.

A „fejlődés” e két felfogása közötti – célkitűzésük minden koncepcionális eltérése ellenére is kimutatható – rokonságnak persze nem nyújtaná igazán kielégítő magyarázatát önmagában az, hogy egyik sem tudja teljesen kiküszöbölni a szerves fejlődés kompozitorikus alakzatát. Ennél sokkal pontosabb és fontosabb párhuzam kínálkozik abban, hogy ez sem Horváthnál, sem Thienemann-nál nem nélkülöz egyfajta, sok tekintetben (furcsa módon a pozitívizmus örökségére is visszamutató) evolucionista, vagyis közvetlenül biológiai mintát. Ez Horváthnál, Brunetiere tanítványánál kevésbé meglepő, de az alapviszony alakulásának thienemanni leírása is végig a kiválasztódás és tagolódás, vagy még inkább a leválás, (funkciók szerinti) kidifferenciálódás folyamataiban jelenik meg, méghozzá nemcsak az átfogóbb szinteken (például: szerző és előadó, szerző és másoló elkülönülése, az írásbeliség leválása a szóbeliségről stb.), hiszen ugyanez figyelhető meg akár az imént idézett példán, hanem a napisajtó irodalomról való leválásának fejleményén is.

A folyamatban mindkét leírásban kitüntetett szerepet tölt be az irodalomtudomány (vagy irodalomtörténet-írás) megjelenése, illetve önállósodása. Ez különösen

<sup>47</sup> Vö. O. Walzel, „Analytische und synthetische Literaturforschung” (1910), in Uő, *Das Wortkunstwerk*, Heidelberg 1968, 10–15., ill. „Wilhelm Scherer und seine Nachwelt”, in: *ZfdPh* 1930/3–4, 396–299. Thienemann vélekedését Scherer „anti-romantikus” tendenciáiról l. Thienemann, „Irodalomtörténet”, in Hóman B., *A magyar történetírás új útjai*, Bp. 1931, 66–67. Scherer irodalomtörténet-felfogásának belső feszültségeiről, tudománytörténeti távlatban l. J. Fohrmann, *Das Projekt der deutschen Literaturgeschichte*, Stuttgart 1989, 222–225.

<sup>48</sup> Vö. Thienemann, *Irodalomtörténeti alapfogalmak*, 182–192.

Horváth klasszikus definíciójában lesz hangsúlyos, amely azt a kifejlett irodalmi tudat fő ismertetőjegyeként, sőt „szerveként” magyarázza, egészen pontosan azt megállapítva, hogy az irodalom tudománya (amelyet maga az irodalom *fejleszt ki*, „tudatosodási folyamatának beteljesítéséül”) „*az irodalmi tudat genetikus önismeretének irodalmi szerve*”.<sup>49</sup> Ez utóbbi, nyelvújítási eredetű szóba ugyan belehallható absztraktabb jelentéssíkja is, ám – Horváth „genetikus” folyamatról beszél – aligha becsülhető túl a biológiai értelmű kikülönülésre vagy tagolódásra utaló értelme. Bár az, amit Horváth itt „genetikusnak” nevez, nyilván a történeti önismeretre vonatkozik, ám talán éppen az indokolja a kifejezést, hogy az önismeret képességét magából az általa leírhatóvá váló alakulásból származtatja – szinte kézenfekvőnek mondható a definíció egy modernebb tudományos keretbe, az „autopoietikus” rendszerek elméletébe való áthelyezésének lehetősége, ami itt nem végezhető el ugyan, ám sejtetőleg avval a haszonnal járna, hogy lazíthatna éppen a genetikus fejlődés értelmezési mintáján, és legalábbis felvetné a *Fejlődéstörténet* rendszerű újraleírhatóságának kérdését. Horváth meghatározását az *Alapfogalmak* is egyetértőleg idézi,<sup>50</sup> és az önálló irodalomtörténet és elmélet megjelenését vagy még inkább kikülönülését Horváthhoz nagyon hasonlóan az irodalom „nagykorúvá” fejlődésével magyarázza.<sup>51</sup>

Az irodalomtudománynak tehát, modern feltételek mellett, fontos szerepe, különült funkciója van az alapviszonyban. Horváth megfogalmazása szerint például „*az irodalmi tudatban* pedig, a közös lelki forma e másik jelenségében [...] *önmagát szemléli az irodalom*”<sup>52</sup> (2. kiem. KSzZ), s tekintetbe véve egyrészt azt, hogy az irodalmi tudat kifejlődésének csúcspontja maga az irodalomtudomány, másfelől Niklas Luhmann kitételét, mely szerint az autopoietikus (azaz az őket alkotó elemeket pusztán az őket alkotó elemekből reprodukáló) rendszerek létrejöttének egyik alapfeltétele éppen az önmegfigyelés képességében rejlik,<sup>53</sup> ez lényegében azt jelenthetné, hogy egyenesen az irodalomtudomány biztosítaná az irodalom autonómiáját (vagyis – igencsak félrevezető biológiai párhuzammal élve – az irodalomtudomány volna az irodalom nemző- vagy örökítőszerve?). Ilyen képességeket ma már aligha tulajdonít önmagának a szakma bármely önleírása, ám annál inkább felvetendő az a kérdés, hogy miként gyakorolja Horváth és/vagy Thienemann felfogásában az irodalomtudomány ezt a szerepkörét. A kézenfekvő példák

<sup>49</sup> Horváth, i. m., 81–82.

<sup>50</sup> Thienemann, i. m., 34.

<sup>51</sup> Pl. uo., 170–171., 186.

<sup>52</sup> Horváth, i. m., 80.

<sup>53</sup> N. Luhmann, *Soziale Systeme*, Frankfurt 1984, 64. Az önmegfigyelésről élő rendszereknél I. H. J. Maturana – F. J. Varela, „Autopoiesis”, (Lénárt T. ford.), in Bónus T. – Kelemen P. – Molnár G. T. (szerk.), *Intézményesség és kulturális közvetítés*, Bp. 2005, 291.

az irodalomtudományt egyfajta terápiának mutatják, amely az irodalmi tudat valamilyen oknál fogva megzavart autonómiáját hivatott helyreállítani.

Horváth elsősorban negatív úton fejt ki szakmájának ezen legmagasabb rendű funkcióját. Mint ismeretes, a szerves fejlődés feltételét, amelyre az irodalom autonómiáját bízta, a nemzeti önazonosságra alapozza. Azokban a vitairataiban, amelyeket még a *Fejlődéstörténet* projektje előtt, de már a koncepció első megfogalmazása (azaz a *Mozzanatok*) után publikál, a *Nyugat* modernizmusától és a hozzá társított új közönségtől elsősorban éppen a magyar irodalom szerves fejlődését óvja. Ignotusszal folytatott vitájában egy elterjedt különbségtételt felhasználva a szerves kibontakozást a külső, idegen, szándékolt beavatkozástól (vagyis: a hajszolt, szerzetlen, idegen eredetű és mintájú modernizmust az olyan költő nyelvteremtésétől, „aki nem akar és mégis csinál irodalmat”) határolja el,<sup>54</sup> s lényegében ezt a mintát fejt ki a Thienemann által később „nyíltan antiszemita írásnak” nevezett<sup>55</sup> *Aranytól Adyig*-ban is. Ez utóbbi munka (melynek jelen szempontból talán alcíme a leglényegesebb: *Irodalmunk és közönsége*) abban jelöli ki a „nemzeti klasszicizmus” további kibontakozásának akadályát, hogy noha a magyar irodalom eme paradigmájának sikerült az „öntudatos irodalmiság” páratlanul fokára jutnia,<sup>56</sup> különféle történelmi és politikai okok miatt nem tudta kialakítani a saját közönségét, éppen ellentétben azzal a szerzetlen (Horváth szóhasználatában: „gyökértelen”, a magyar irodalom várát ostromló, „idegen töveket” plántáló, „elfajuló”)<sup>57</sup> stb. modernizmus-sal, amely Adyt tűzte zászlajára és amelynek ereje éppen ezen, vagyis ama képességen alapul, hogy közönség tudott „nevelni”.<sup>58</sup> Eltekintve most, bármennyire képes lépés is ez, a séma ideológiai kontextusaitól, jelen szemszögből az tűnik inkább érdekesnek, hogy a válság formáját irodalom és közönség viszonyának aszimmetrikussá válása vagy megszakadása adja, s Horváth itt nem mást tesz felelőssé, mint „a kritika mulasztását”,<sup>59</sup> a genetikus szervet tehát, amely nem tudta betölteni hivatását, ami – s ez volna a lényeg itt – éppen az alapviszony (az alapviszonyban kitermelődő „közös lelki forma”) helyreállításban rejlene.

Thienemann narratívájában a csúcspontot, az irodalom függetlenségének vagy kikülönültségének maximális fokát követő válság az „irodalomellenes erők” megjelenésében tárul fel. E fejlemény fő következménye az irodalom visszaszorulása saját szaktudományának illetékességébe, ami az *Alapfogalmak* érvelése szerint a már

<sup>54</sup> Horváth, „A »Nyugat« magyartalanságairól”, in *Uő Irodalomtörténeti és kritikai munkái V*, 906. Vö. ehhez Angyalosi G., „Szerves fejlődés vagy folytonos újrakezdés?”, in Veres (szerk.), kül. 37–38.

<sup>55</sup> Poszler, „Thienemann Tivadar levele”, 473.

<sup>56</sup> Horváth, „Aranytól Adyig”, in *Uő Irodalomtörténeti és kritikai munkái V*, 413.

<sup>57</sup> Vö. uo., 407–408., 413., 429.

<sup>58</sup> Vö. uo., 421., ill. 429.

<sup>59</sup> Uo., 428. Vö. még: 422., 425.

említett „idő-sajtó” mellett „az irodalmi tartalmak gyors és betűmentes közvetítésének” technikáival, valamint a tudománynak, általában a technikának, a gazdaságnak, sőt a sportnak a társadalmi értékalkotásban betöltött, gyorsan növekvő szerepével magyarázható. Az „irodalmi eszme [...] elveszti egykori nemzeti jelentőségét és kiesik saját korának szellemi életéből”. Thienemann gyorsan és határozottan jelöli ki az irodalomtudomány (ön)terápiájának útját: ez szerinte csak azáltal maradhatott hű önmagához (s „ez nem akart menekülés lenni a süllyedő hajóról”), hogy tárgyát kiterjesztette az irodalmon túlra, a „szellemi élet történetévé” (vagyis, lehetne hozzátenni, egyfajta kultúratudománnyá) szélesedett.<sup>60</sup>

Nem szorul magyarázatra, hogy a két program között jelentős különbségek vannak: amellet, hogy Thienemann sokkal magabiztosabban, hiszen egy már bekövetkezett irányvételről beszél, nyilvánvalóan nem maradhat említés nélkül az sem, hogy az *Irodalomtörténeti alapgazdaság* – Horváth *Fejlődéstörténetével* ellentétben – nem a *nemzeti* irodalomtörténet módszertani alapfelépítményét kívánja felvázolni, ami egyszerre oka és következménye is lehet a nemzeti irodalom szerves, autonóm fejlődéséről alkotott két felfogás alapvető eltéréseinek (l. ehhez az *Alapgazdaság* zárómondatát, amely szerint a magyar irodalom „idegen beavatkozástól független, spontán fejlődése” csak akkor lesz megragadható, ha az irodalomtudomány „az egyetemes érvényű törvényszerűséget és európaiságot meglátja abban is, ami irodalmunkban kitörölhetetlenül magyar”).<sup>61</sup>

Mégsem maradhat észrevétlenül, hogy az irodalomtudomány Thienemann felvázolta újraszerveződését, mint látható volt és mint az következetes is, szintén az alapviszony elmozdulása teszi szükségessé, amelynek legjelentősebb tüneteit, a közönség (az oralitás, a közvetlen kommunikáció iránti igény, az olvasási szokások) módosulását, illetve eltávolodását az öncélú irodalmiságtól, alapvetően a modern „idő-sajtó” új kultúrája kényszeríti ki, s ez a magyarázat (minden ideológiai különbség ellenére) pontosan ugyanarra a fejleményre mutat, mint az *Aranytól Adyig*, amely az idegen hatásokra fogékony új közönség létrejöttét szintén éppen a modern tömegkommunikációra (az „elzsidósodó újság-irodalomra”)<sup>62</sup> vezeti vissza. Ez a különös egyezés (egyéb, másutt levonandó következtetések mellett) azt is jelenti, hogy – bár ezt inkább Thienemann ismerte csak fel – az elégtelennek bizonyult szubsztanciális irodalomfogalmakat leváltani hivatott „alapviszony” kategóriája sem írja le az irodalom autonómiáját (vagy autopoiesisét): aligha meglepő, hogy sok időnek el kellett telnie még ahhoz, hogy az irodalomtudomány ismét megpróbálkozzon tárgyának a befogadás, az olvasás felőli meghatározásával.

<sup>60</sup> Thienemann, i. m., 193.

<sup>61</sup> Uo., 251.

<sup>62</sup> Horváth, i. m., 42–43.

## Bahtyin és a költészet

Azzal, hogy kizárta a lírai műfajokat a dialogikus nyelv univerzumából, Mihail Bahtyin jó ideje komoly kihívások elé állítja azon értelmezőit, akik arra tesznek kísérletet, hogy az olyan bahtyini fogalmakat, mint a *soknyelvűség* vagy a *polifónia* a modern költészetről nyújtott szövegelemzésekben is alkalmazzák. Ennek megfelelően a Bahtyin-irodalomban rendkívül tág az olyan, sokszor igencsak eltérő kiindulású javaslatoknak a köre, amelyek az elmélet eme feltételezett hiányosságát igyekeztek különféle összefüggésekben orvosolni. A leggyakrabban megfigyelhető stratégia arra vállalkozik, hogy kimutassa a dialogikus jegyek jelenlétét a klasszikus vagy modern költészetben,<sup>1</sup> rávilágítva például a lírai én dialogikus konstitúciójára, a lírai hang és a hős egybeesésének lehetetlenségére, a lírai megnyilatkozások (legalábbis implicit értelemben) aposztrófikus struktúrájára és hasonlókra – vagyis, olyan érvek kidolgozására, amelyek egyfelől valóban visszakövethetők Bahtyin költészettel kapcsolatos megállapításaiban, ahol azonban, másfelől, nemigen szolgálnak alapul a lírai hang alapvetően monologikus mivoltára vonatkozó előfeltevés felülvizsgálata számára. Nem igazán meglepő módon, a legerőteljesebb érvek, amelyek a dialogikus princípium lírai műfajokra való kiterjeszhetőségét voltak hivatott alátámasztani, azokból a teoretikus megfontolásokból származtak (Julia Kristeva, Tzvetan Todorov, Renate Lachmann és mások munkáiban), amelyek Bahtyin dialogicitás-koncepcióját az intertextualitás fogalma mentén javasolták újraértelmezni, azaz egy olyan jelenségre hivatkoztak, melynek jelenlétét a költészet tartományaiban nemigen lehetne megkérdőjelezni<sup>2</sup> – annak ellenére, hogy maga Bahtyin többé-kevésbé világos különbséget tett a szó prózai diskurzusokban megfigyelt vélt belső dialogikussága és az irodalmi idézés technikái között (ehhez a különbségtételhez később még szükséges lesz visszatérni).

---

<sup>1</sup> Az ilyen érvelési stratégiák áttekintéséhez l., többek között W. W. Batstone, „Catullus and Bakhtin”, in R. Bracht Banham (szerk.), *Bakhtin and the Classics*, Evanston 2002; J. Blevins, „Introduction”, in Uő (szerk.), *Dialogism and Lyric Self-Fashioning*, Cranbury 2008, 15.; M. Scanlon, „Introduction”, in Uő – Ch. Engbers (szerk.), *Poetry and Dialogism*, New York, 2014.

<sup>2</sup> L., többek között, T. Todorov, *Mikhail Bakhtine*, Párizs 1981, 95–96.; R. Lachmann, *Gedächtnis und Literatur*, Frankfurt 1990, 182–185. Még Jurij Lotman is az idézeteknek és a kulturális polifóniának a költői szövegekben betöltött fontos szerepére hivatkozva javasolta Bahtyin lírai monologizmusról alkotott, korlátozott elképzelésének kiigazítását, l. Ju. Lotman, *Анализ поэтического текста / Analiz potyicseszkoivo tyeksztza*, Leningrád 1972, kül. 110.

Természetesen egy látszólag ellentétes irányban is lehetne érvelni, akár azt az expanzionista tendenciát kárhoztatva, amely Bahtyinnak a minden nyelvi megnyilatkozás eredendő többhangúságára irányuló feltevése mögött munkál: szóvá lehetne tenni például, hogy Bahtyin nemigen tartja lehetségesnek a privát diszkurzív gyakorlatok bármifajta megvalósulását (több alkalommal is kifejezésre juttatta a lírai magány formáit érintő kétségeit),<sup>3</sup> mintha tehát nem látna menedéket, amely megóvhatná az egyén nyelvi birodalmát az idegen hangok beszivárgásától. Clare Cavanagh kissé bizarr hasonlatával kifejezve:

Bahtyin világképe általában véve kevés teret látszik juttatni a magánéletnek; a sűrűn benépesített nyelvről alkotott elképzelése olykor egyenesen egy szovjet stílusú társbérleti lakásba vezérel minket, amelynek vékony válaszfalai nem teszik lehetővé, hogy valaha is egészen kizárjuk a szomszédos társalgások interferenciáját.<sup>4</sup>

Innen nézve Bahtyin lírikusa kizárólag defenzív magatartásra kényszerül, amennyiben el kell fordulnia az őt körülvevő szüntelen kommunikáció fehér zajától ahhoz, hogy megvalósíthassa saját privát viszonyulását a szavaihoz vagy azokhoz a dolgokhoz, ideértve a belső megnyilvánulásait és élményeit is, amelyeket ki akar fejezni vagy legalábbis úgy tesz, mintha ki akarna fejezni. Ez a konstelláció természetesen sokban emlékeztethet az olyan, közismert lírameghatározások romantizmusaira, mint amilyen például John Stuart Mill elképzelésében figyelhető meg, aki a költészetet „kihallgatott” megnyilatkozásként fogta fel,<sup>5</sup> a közönségének hátat fordító beszélő megnyilatkozásként, sőt akár ahhoz a következtetéshez is eljuttathat, mely szerint Bahtyin valójában azoknak a romantikus költői hősöknek az ábrázolására alapozta a lírafogalmát, amelyek a 19. századi realista regényekből voltak ismerősek a számára.<sup>6</sup>

Kissé bonyolultabbá teszi a helyzetet ugyanakkor, hogy, mint az jól ismert az életrajzi kutatások eredményeiből, maga Bahtyin sohasem volt ellenséges a költészettel, még kora orosz költészetének legaktuálisabb fejleményeitől sem idegenkedett. Mint az (mások mellett) Michael Holquisttól tudható, rendszeresen tartott előadásokat a kortárs líráról, kedvelt foglalatosságai közé tartozott a versek kívülről való megtanulása és szavalása, e téren tanúsított képességeivel kapcsolatban az is megállapítást nyert, hogy „Bahtyin versmemóriája még orosz mércével mérve is

<sup>3</sup> Pl.: „A lírai magány nem a magányos lény magánya.” (M. Bahtyin, *A szerző és a hős*, (Patkós É. ford.), Bp. 2004, 265.)

<sup>4</sup> C. Cavanagh, „The Forms of the Ordinary”, in: *SEEJ* 1997/1, 49.

<sup>5</sup> J. S. Mill, „What is Poetry?”, in *Uő*, *Essays on Poetry*, Columbia 1976, 12.

<sup>6</sup> Cavanagh, 43., 54.

bámulatos volt”<sup>7</sup> Bizonyíthatónak tűnik, továbbá, hogy a kortárs orosz irodalom (a költészetet is beleértve) valamilyen szinten Bahtyin központi téziseinek alakulását is befolyásolta, noha Bahtyin láthatólag nem tartotta szükségesnek vagy legalábbis kevés hangsúlyt helyezett arra, hogy a vonatkozó kontextusokat vagy forrásokat világosan jelezze (az ilyen téren tanúsított érdektelensége feltehetőleg nem teljesen független magától a dialogicitás koncepciójától – erre később még vissza kell térni).<sup>8</sup> De mi lehet akkor Bahtyin voltaképpeni problémája a költészetrel? Megeshet, hogy az olyan érvelés irányvételét kell felülvizsgálni, amely arra törekszik, hogy bizonyos értelemben kiigazítsa Bahtyin nézeteit a líráról arra hivatkozva, hogy ezek voltaképpen elhelyezhetők a prózai dialogicitás tartományain belül is. Másként fogalmazva: talán nem is az az igazi kérdés, hogy mennyiben volt következetes megfosztani a költészetet a dialogicitás dimenzióitól, hanem inkább az, hogy miben rejlik a pozitív értelme annak, hogy Bahtyin ragaszkodott a líra monologikus mivoltához.

Bahtyin már *A szerző és a hős* című korai remekművében azon irodalmi műfajok (például a „számadó vallomás” vagy az önéletírás) körébe sorolja a lírát, amelyekben mintha nem vagy csak korlátozottan érvényesülne a szerzői én elidegenítésének vagy objektivációjának esztétikai törekvése, melynek egyik általában vett előfeltétele abban áll, hogy a szerző külső nézőpontot foglal el a hőshöz képest. Szemben azzal a tartománnyal, amelyet Bahtyin itt „életnek” nevez, „amikor a szerző mint ember esztétikai önbjektivációja során hőssé válik [vagyis miután egy másik külső tekintetével pillantott rá önmagára – KSzZ], nem szabad visszatérnie önmagába: A hős egésze végső egész kell hogy maradjon a szerző mint »másik« számára, a szerzőnek maradéktalanul el kell válnia a hőstől, azaz önmagától: tisztán a »másik« számára létező értékei alapján és a »másik« [?] révén kell önmagát meghatároznia, pontosabban, tökéletesen látnia kell önmagában a »másikat«.”<sup>9</sup> Az olyan műfajokban, mint a költészet, az ilyen szigorú önelidegenítés mindazonáltal mégsem mehet végbe, hiszen a lírai „önbjektiváció” esetében a hős körvonalazatlan, meghatározatlan és befejezetlen vagy lezáratlan marad, másként fogalmazva: a hős karaktere nyitott lesz az általa objektivált „szerző” irányába.<sup>10</sup> *A szerző és a hős* lírával kapcsolatos fejtegetései nyilvánvalóvá teszik, hogy Bahtyin fenntartásai a szerző önelidegenítésének vagy esztétikai objektivációnak ilyen típusú megvaló-

<sup>7</sup> K. Clark – M. Holquist, *Mikhail Bakhtin*, Cambridge/London 1984, 327. L. még uo., 338.; ill. Uő, *Dialogism*, London/New York 2002<sup>2</sup>, 182.

<sup>8</sup> L. G. Tihanov, „Contextualising Bachtin”, in: *Russian Literature* 2001/2, 165–184. Lachmann feltételezése szerint Bahtyin nem ismerte fel a kortárs orosz költészetben (és poetológiai gondolkodásban), pl. az akmeistáknál megfigyelhető dialogikus tendenciákat: Lachmann, 182.

<sup>9</sup> Bahtyin, i. m., 55.

<sup>10</sup> L. uo., 27., 259–261., 267–268.



sításaival szemben abból a feltételezésből erednek, hogy a szerző hőshöz való viszonyában a kivüllét vagy a külsődlegesség szerepe minimálisra korlátozódik.

Mindazonáltal még a költészetben is megmarad egy, bár igencsak elmosódott választóvonal, amely megakadályozza a szerző és a hős összeolvadását, legalábbis a mű tartományán belül (és, miként Bahtyin megállapítja, függetlenül „a hős és a szerző egybeesésétől a műalkotáson kívül”!). A *szöveg problémája* című vázlatos írásban, ahol Bahtyin mintegy kései változatában tárgyalja újra az „önobjektíváció” fogalmát, amely rendre központi helyet foglal el az írásaiban, amellet hoz fel érveket, hogy „még a lírai költő is [...] minden szavát idegen szólások között osztja szét”, ezek közé értve „a szerző saját képmását” is (ráadásul maga a szerző csakis egy „képmáson” keresztül jelenhet meg a művében, „sohasem látjuk úgy, ahogyan az általa ábrázolt alakokat”).<sup>11</sup> Az önkifejezés ennek megfelelően nem mást jelent, mint a másikon keresztüli önobjektívációt, és éppen e folyamat kettős irányú mozgását nevezi Bahtyin itt dialógusnak: „Önobjektíváció (a lírában, a gyónásban stb.) mint önelidegenítés és ennek bizonyos fokú legyőzése. Ha objektíválom magam (vagyis kilépek magamból), ezáltal elnyerem azt a lehetőséget, hogy valódi dialogikus viszonyba kerüljek önmagammal.”<sup>12</sup> A *szerep és a hős*ben Bahtyin számára természetesen még nem állt rendelkezésre a megnyilatkozás dialogicitásáról alkotott koncepció, ennek ellenére már itt is találhatók olyan elképzelések, amelyek a saját és a másik pozíciói közötti kvázi nyelvi kölcsönhatás pályáit hivatottak megragadni.

Azt az autoritást – „a szerző mérvadó voltát (avtoritet avtora)” –, amelynek általában vett feladata a lírai (ön)kifejezés megvalósulásának biztosítása, ekkor valójában a kórus alakzata kölcsönzi.<sup>13</sup> Bahtyin itt, legalábbis implicit kapcsolatot létesítve a 19. századi esztétikai gondolkodás egy jelentős, Schillertől Novalison és August Wilhelm Schlegelen át Nietzscheig ívelő hagyományvonalával, amellet érvel, hogy éppen a kórus képes arra, hogy megnyissa a lírai megnyilatkozás diszkurzív terét, méghozzá kettős értelemben: a lírai szerző mindenekelőtt a kórustól kölcsönzi az autoritását, ezzel ugyanakkor rávilágít a kórus általi lírai „megszállottságára” is. Ez a megszállottság elkerülhetetlenül meghatározza a lírai hang feltételrendszerét Bahtyin elemzésében, hiszen ez itt ahhoz a következtetéshez kerül közel, mely szerint a kórus autoritása pontosan abból fakad, hogy az bizonyos értelemben elnémitja a szerzőt. A kórus általi megszállottság ezen elképzelésének értel-

<sup>11</sup> Uő, „A szöveg problémája a nyelvészetben, a filológiában és más humán tudományokban”, in Uő, *A beszéd és a valóság*, Bp. 1986, 489–490.

<sup>12</sup> Uo., 505.

<sup>13</sup> A továbbiakhoz l. Uő, *A szerző és a hős*, 263–265. („Автор и герой в эстетической деятельности” / „Avtor i geroj v esztyetyicseszkoj gyejatyelnosztji”, in Uő, *Собрание сочинений / Szobranijje szocsinyenyij* 1, Moskva 2003, 231–233.)

mében a szerző le kell, hogy mondjon a saját hangjáról, az egyetlen lehetőség arra, hogy önkifejezését (vagy inkább: önobjektívációját) megvalósítsa, a másik (vagy mások) hangján keresztül adódik. A lírai önobjektíváció Bahtyin számára „azt jelenti, hogy belülről látom és hallom magam a »másik« emocionális szemével és a »másik« emocionális *hangján*: hallom magam a »másikban«, a »másikkal« és »mások« számára” (vagyis, lehetne hozzáfűzni, a lírikus inkább hallja és látja magát, mintsem hogy énekelne vagy beszélne, eltekintve persze „az idegen megéneklő hangtól”, amellyé átlényegül!). Vagyis, másként fogalmazva, a hang a költészetben „ez a kívülről hallható idegen hang, mely belső életemet megszervezi a lírában, voltaképp a lehetséges kórus, a kórusral egybecsengő hang, mely érzi a kórus lehetőségek külső támogatását”.

Annak ellenére, hogy ilyenformán mintegy kivonta a szerzőt a lírai események középpontjából, Bahtyin nagy hangsúlyt fektet egy megszorításra, melynek értelmében a kórus vagy a külső hang viszonyulása az énhez kizárólag affirmatív karakterű lehet: „A lírát is mélységes bizalom hatja át, mely immanensen hozzátartozik a líra nagy hatású, mérvadó, szeretetteljes megerősítő formájához, e bizalom immanens része a szerzőnek, a formai lezáró egység hordozójának.”. Ahol a kórus támogatása iránti bizalom megrendül, ott a líra a „felbomlás” veszélyének szolgáltatja ki magát (mint például a költői modorosságok, az ironia és hasonlók esetében). Az, hogy Bahtyin kizárja a szerző iránt ellenséges vagy egyszerűen pusztán közömbös viszonyulási formákat, egyfajta bizonytalanságról tanúskodik annak tekintetében, hogy milyen mértékben járul hozzá a másik megnyilatkozása a líra hangneméhez.

A szerzőnek a kórus autoritása alá rendelését mintegy ellensúlyozni látszik a külső támogatás „*meleg atmoszférája*”, márpedig ez az egyetlen olyan atmoszféra, amely lehetővé teszi a lírai önobjektívációt, hiszen, mint Bahtyin figyelmeztet, „az abszolút csönd és magány atmoszférája” nem alkalmas a belső élmény megszervezésére és kifejezésére. Ez azt is jelenti továbbá, hogy a kórus, amelynek funkciója ebben a tekintetben bizonyos mértékig Schiller hangokból felépített „élő falára”<sup>14</sup> emlékeztet (Bahtyin változata szerint a kórus „mindenfelől körülvesz”), voltaképpen kettős szereppel bír. Egyfelől megakadályozza azt, hogy a szerző szembesüljön „a lét egységes és egyedi eseményével” (miközben valójában ez volna a centrális eleme *A szerző és a hős* esztétikájának), másfelől viszont egyedül a kórus hordozza a líra mint olyan lehetőségét. Bahtyin lírai hősre vonatkozó elemzésének eme kétoldalúsága kétségtelenül utat nyit egy olyasfajta lírafogalom felé, amely lemond egy mindenható lírai szubjektum autoritásáról, ez azonban mégsem nevezhető igazán

<sup>14</sup> F. Schiller, „A kar felhasználása a tragédiában”, in *Uő, Művészet- és történelemfilozófiai írások*, Bp. 2005, 375.

dialogikusnak. Tekintetben véve, hogy meggátolja a lírai én közvetlen hozzáférését „saját” másságához (vagyis saját „léteseményéhez”), valamint a kórusba olvasztása által elnémítja annak „saját” hangját is, a lírai szituáció, legyen mégoly affirmatív, nem igazán nyit teret bármiféle kétszólamúságnak.

A lírai diskurzus eme szituáltsága igen hasonló formában tűnik fel *A szó az életben és a költészetben* című, feltehetően néhány évvel *A szerző és a hős* megírását követően Valentyin Volosinov neve alatt publikált esszében is. Itt, bár egy „szociológiai poétika” némiképp módosult és a Bahtyin-kör „nyelvi fordulatáról” tanúszkodó<sup>15</sup> keretei között, Bahtyin/Volosinov megint csak a lírai megnyilatkozás azon, affirmatív környezetének elképzeléséből indul ki, amely *A szerző és a hős* esztétikai vizsgálódásaiban is központi szerepet kapott. A líra ezúttal az „intonáció” egy specifikus módozataként nyer meghatározást, amelyet „a hallgatóság együttérzésébe vetett megingathatatlan bizalom” tüntet ki.<sup>16</sup> Mi több, amikor elővezeti az intonáció minden valóságos diszkurzív gyakorlatban megfigyelhető jelentős szerepére vonatkozó központi tézisést, a szöveg többször is utal a „kórus”, még pontosabban a kórus „támogatásának” fogalmára, amely itt a beszéd „szociális természetét” meghatározó intonációs beállítódás egyik aspektusát jelöli. Az intonációk, miként a gesztusok is, „a körülállók »kórusának« támogatására” és egy „azonos módon érző szociális közegre (в атмосфере социального сочувствия / v atmoszfere szocialnovo szocsuvsztvija)” tartanak igényt, amelyek nélkül nem valósíthatók meg, továbbá a beszélő és a megszólított közötti kommunikációs tengelyt megnyitják egy harmadik résztvevő felé is, akit Bahtyin/Volosinov „hősnek” nevez.<sup>17</sup>

Mivel a „szociológiai poétika” szemszögéből minden nyelvi megnyilatkozás olyan pragmatikai kontextusból nyeri a tartalmát, amely részben nem-nyelvi, „a beszédhelyzet behatol magába a megnyilatkozásba, és jelentésállományának nélkülözhetetlen alkotórészévé válik”.<sup>18</sup> Vagy, ellentétes nézőpontból: „az élő intonáció a szót mintegy átlendíti saját verbális határain”.<sup>19</sup> Ez azt jelenti, hogy a megnyilatko-

<sup>15</sup> K. Hirschkop, *Mikhail Bakhtin*, Oxford 1999, 197.

<sup>16</sup> M. Bahtyin, „A szó az életben és a költészetben” (Könczöl Cs. ford.), in *Uő, A szó az életben és a költészetben*, Bp. 1985, 47. (Az írás első magyar fordítása Volosinov neve alatt jelent meg a *Helikon* 1978/1–2-es számában). Az 1950-es évekre datált *A beszéd műfjai* c. tanulmányvázlatában Bahtyin, kissé eltérő kontextusban, „intim műfajokról” fog beszélni: „Az intim műfajok és stílusok alapja a beszélőnek és a beszéd címzettjének a lehető legnagyobb mérvű belső közelsége (határesetben összeolvadása). Az intim beszédet a címzett iránti mélységes bizalom hatja át, a beszélő számít a partner válaszoló megértésében kifejeződő rokon érzésekre, a másik fogékonyságára, jóindulatára. A beszélő ilyen bizalmas légkörben bepillantást enged a másiknak lelke legféltettebb zugaiba is”. (Bahtyin, „A beszéd műfjai” (Orosz I. ford.), in *Uő, A beszéd és a valóság*, 412.)

<sup>17</sup> *Uő*, „A szó az életben és a költészetben”, 26–28. (Volosinov, „Слово в жизни и слово в поэзии” / „Szlovo v zszizny i szlovo v poezii”, in: *Звезда / Zvezda* 1926/6, 254–255.). Meglehetősen érdekes, hogy Volosinov itt a legszűkebb intonációs hatókörrel rendelkező szavakat nevezi *prózaiknak!*

<sup>18</sup> Bahtyin, „A szó az életben és a költészetben”, 20. Vö. még 16–20.

<sup>19</sup> L. uo., 19–23.

zás szükségszerűen egyfajta, a kimondott és a kimondatlan között húzódo határvonalon létezik, melyek közül előbbi mintegy implikálja az utóbbit (Bahtyin/Volosinov ezt a kettős meghatározottságot ragadja meg fogalmilag az „entiméma” retorikai kategóriájának segítségével). A két oldal közötti kapcsolatot az biztosítja, hogy, mint azt a nevezetes áldialógus példája hivatott illusztrálni („Ketten ülnek a szobában. Hallgatnak. Az egyik megszólal: »Hát igen!« A másik nem felel.”), az „életben” elhangzó megnyilatkozás esetén a résztvevők osztoznak egy közös, egyszerre verbális és nonverbális szituáció értékelésében, amelyre a megnyilatkozás maga utal.

Bahtyin/Volosinov elemzése a jelenetről (mely, későbbi bahtyini terminusok felől közelítve, nem is áll annyira távol az olyan beszédhelyzettől, amelyet lírainak lehetne nevezni)<sup>20</sup> egyrészt rávilágít a harmadik résztvevő jelenlétére (a megnyilatkozás által megszólított „hősré”, jelen esetben a még májusban is télies orosz időjárására), valamint, Tom Cohen kifejezését kölcsönvéve, egy némiképp rejtélyes, hármas „körforgásra” a felléptetett szereplők között (a hőst a megszólítás megszemélyesíti, ami ennek következtében elnémitja a voltaképpeni megszólítottat, aki így inkább „tanúként és szövetségesként” viszonyul a megnyilatkozáshoz stb.).<sup>21</sup> Az intonáció kettős irányultsága (egyfelől a hallgató mint tanú/szövetséges, másfelől a hős, vagyis a megnyilatkozás tárgya felé)<sup>22</sup> különféle formákat ölthet magára a számos beszédműfajban implikált eltérő kommunikatív keretek függvényében. A séma az irodalmi kommunikációra is érvényes, azon lehetséges ellenvetés dacára, hogy írásos szövegek esetében némiképp kockázatos volna közös verbális és nonverbális vonatkoztatási keretet feltételezni.

Bahtyin/Volosinov, aki nem tesz következetesen különbséget a hallgató (vagyis a tanú/szövetséges) és az „olvasó” között, kitarat amellett, hogy bár „tárgyi-pragmatikus szemszögből kifejezve, a költői műből semmi sem maradhat kimondatlanul”, az irodalom ugyanúgy „az élet kimondatlan kontextusából” veszi a szavait, mint a szobában lefolytatott „dialógus” beszélője.<sup>23</sup> Ez ugyanakkor nem jelenti azt, hogy a valóságos közönség („amely a művön mindig kívül marad”)<sup>24</sup> azonosítható vagy felcserélhető volna a modellbéli hallgatóval/olvasóval, méghozzá azért nem, mert ez utóbbi egy olyan implicit pozícióra vonatkozik a megnyilatkozáson (vagy a szövegen) belül, amely az intonációs viszonyrendszer részét képezi és mint ilyen

<sup>20</sup> A *beszéd műfajai*ban Bahtyin a „lírai formákat” azon műfajok közé sorolja, amelyek „a választ átmenetileg magába nyelő megértéssel” számolnak (Uő, „A beszéd műfajai”, 371.).

<sup>21</sup> Bahtyin, „A szó az életben és a költészetben”, 27. A példa részletes elemzéseit l., többek között, J. F. MacCannell, „The Temporality of Textuality”, in: *MLN* 1985/5, kül. 980–984.; Th. Cohen, „»Well!«”, in: *SubStance* 1992/2; valamint *Ideology and Inscription*, Cambridge 1998, kül. 84–85.

<sup>22</sup> Bahtyin, i. m., 29–30.

<sup>23</sup> Uo., 33–34.

<sup>24</sup> Uo., 40., 48–49.

semmiképpen sem hiányozhat abból – szemben a valóságos olvasókkal vagy hallgatókkal.

Érdemes megfigyelni, hogy Bahtyin/Volosinov vonakodása attól, hogy a résztvevők egymás közötti felcserélhetőségét feltételezze, a tanulmány számos pontján kifejezésre jut. Nemcsak egy irodalmi mű valóságos közönsége nem helyettesítheti a hármas modell hallgatóját vagy olvasóját, ugyanez vonatkozik a szerző és az olvasó, illetve a szerző és a hős viszonyára is: „a hallgató soha nem egyenrangú a szerzővel. Neki a művészi alkotás eseményében megvan a maga *senki mással be nem tölthető helye*; különleges, két irányba ható pozíciót foglal el: hat egyrészt a szerzőre, másrészt a hősré, s éppen e sajátos pozíciója határozza meg a megnyilatkozás stílusát”.<sup>25</sup> Nem sokkal később Bahtyin/Volosinov hozzáfűzi, hogy ez a hármas struktúra (amely magában foglalja „a hős viszonyát a kórushoz” is) alkalmazható, még ha csak analógia révén, a jogi interpretációra is, még hozzá éppen azért, mert a résztvevők felcserélhetetlen pozíciókat foglalnak el.<sup>26</sup> Az, hogy a tanulmány – a hármas körforgás ellenére – végig következetesen kitart a szerző, a hallgató és a hős pozícióinak felcserélhetetlensége mellett, azt sugallja, hogy érdemes némi óvatossággal kezelni Paul de Man rövid Bahtyin-tanulmányának egyik központi állítását, amely arra céloz, hogy Bahtyin dialogicitásról alkotott felfogása valójában éppen azért nem hagy teret a radikális másság (f)elismerésének, mert, mint azt de Man a Rousseau-féle *Párbeszéd a regényről* egy részletéről nyújtott vázlatos olvasata révén demonstrálni véli, ragaszkodik a dialógusbéli pozíciók felcserélésének („hermeneutikus”) lehetőségéhez.<sup>27</sup> Ez a lehetőség Bahtyinnál sem magától értetődő.

Ákárhogy is, Bahtyin/Volosinov éppen a líra esetében kerül közel e lehetőség tételezéséhez. A líra legjelentősebb sajátossága ebben a vonatkozásban is a hallgató bizalmára vagy együttérzésére irányuló igényben áll. Bahtyin/Volosinov feltételezése szerint az irodalmi műfajok rendszere visszavezethető a szerző, a hős és a hallgató közötti közelség különböző fokaira, és ezen a skálán kétségkívül a lírai műfajok állnak legelöl. Mégis, még a lírában is megmarad bizonyos távolság. A költészetben ugyanis a szerző és a hős közelsége, továbbá a szerző és a hallgató/olvasó közötti kóruszerű harmónia bizonyos szintű függetlenséget tesz lehetővé a valóságos olvasóközönségtől, azon okból kifolyólag, hogy a költőnek nem szükséges figyelemmel lennie az ilyen, külső meghatározottságokra. A költő diskurzusát „saját csoportja” formálja, amely, mivel ez szolgáltatja azt az együttérzést és bizalmat, melyre a lírai nyelvnek rá kell hagyatkoznia, „benne él a költő hangjában,

<sup>25</sup> Uo., 45.

<sup>26</sup> Uo., 47–48.

<sup>27</sup> L. P. de Man, „Dialogue and Dialogism”, in Uó, *The Resistance to Theory*, Minneapolis/London 1986, 112–114.

hangvételeiben, intonációiban, függetlenül attól, hogy ő akarja-e ezt vagy sem”.<sup>28</sup> Ez persze azt is jelenti, hogy a költő a „csoportjával” való permanens érintkezés során szerzi vagy tanulja meg a szavait és intonációit: még a „belső beszédét” is (ez a kategória volna Bahtyin/Volosinov egyik jelöltje a diskurzus extraverbális oldalának megjelenítésére) átjárja vagy alakítja egy olyan „külső beszéd”, amelyben egész környezete jelen van – „egy tekintélyes képviselője, a hallgató személyében”. Ez egy olyan tézis megelőlegezésének tekinthető, amely nem sokkal később jóval döntőbb funkcióban tűnik majd fel Volosinovnál, nevezetesen hogy, bizonyos értelemben, még a lírai költő esetében sem létezhet eredendően vagy kizárólag belső beszéd.<sup>29</sup>

Azon ritka alkalmak egyike, amikor Bahtyin közszemlére tette a lírai költemények elemzéséhez felhasznált analitikus eszközeit, Puskin *Разлука* / *Razluka* című verséhez fűzött kommentárjaiban figyelhető meg. Ennek az elemzésnek az első változata *A tett filozófiája* című korai filozófiai munka vége felé található, ahol azt a tézist hivatott alátámasztani, mely szerint az esztétikai orientáció szükség-szerűen a másságra, a másokra irányul.<sup>30</sup> Nem sokkal később Bahtyin *A szerző és a hős* töredékesen fennmaradt második fejezetét záró eszme-futtatásokban vázol fel egy némiképp tömörebb olvasatot ugyanerről a költeményről. Ennek az olvasatnak a vers különféle (értékelő) kontextusai közötti viszony alkotja a központi tárgyát, mindenekelőtt a „lírai hős” (aki a maga részről nem más, mint a szerző, Puskin „objektívációja”) és a „hősnő” (Puskin egyik szerelme az 1920-as években) által előállított kontextusoké. Bahtyin arra hívja fel a figyelmet, hogy ez a viszony egyenlőtlen. Sokkal inkább kontextusok egész sorából kell kiindulni, amelyek mondhatni egy matrjoskababa mintájára fogják körbe egymást: a hős kontextusa (*affirmatív* formában) körülöleli a hősnőt, miközben mindkettőt átfogja egy eredendően esztétikainak nevezhető kontextus („a szerző és az olvasó *aktív* – értékelő, megerősítő – kontextusa”).<sup>31</sup>

Bahtyin mindenekelőtt a vers nyitósorait („Для берегов отчизны дальней / Ты покидала край чужой”)<sup>32</sup> meghatározó perspektívaváltásra koncentrál, ahol a lírai hős, amikor megszólítja a hősnőt, aki Oroszországot elhagyva szülőhazájába, Olaszországba utazott, átsajátítja annak „tér- és időbeli kontextusát” azáltal, hogy

<sup>28</sup> Bahtyin, i. m., 49–50.

<sup>29</sup> Részleteket ehhez l. C. Emerson, „The Outer Word and Inner Speech”, in: *Critical Inquiry* 1983/2, kül. 249–250.

<sup>30</sup> Vö. Bahtyin, „A tett filozófiája” (Patkós É. ford.), in Uő, *A tett filozófiája / A szó a regényben*, Bp. 2007, 93–105. L. ehhez G. S. Morson – Emerson, *Mikhail Bakhtin*, Stanford 1990, 72–73.

<sup>31</sup> Bahtyin, *A szerző és a hős*, 13–16.

<sup>32</sup> *A szerző és a hős* magyar kiadásában adott nyersfordításban, ahol a vers egyébként – Szabó Lőrinc műfordításától (*Elhívta tőlünk, visszacsalta...*) eltérően – az *Elválás* címet viseli: „Messzi hazád partjaiért / elhagyni készültél az idegen tájat”.

saját országára mint „idegen tájra”, Olaszországra pedig mint „hazára” utal (az, hogy egy másik szövegváltozatban ez a perspektívaváltás nem következik be, még inkább felhívja a figyelmet arra, hogy milyen jelentőséggel bír ez a chiasztikus struktúra a végleges szöveg számára). Valójában Bahtyin egész olvasata (amelyet itt nincs mód rekapitulálni) ebből a megfigyelésből bontakozik ki és arra vállalkozik, hogy demonstrálja az esztétikai szemlélő vagy, ahogyan Bahtyin nevezi, az esztétikai „alany” vagy „szubjektum” pozícióját (ez lehet szerzői és olvasói pozíció is) a költemény „architektonikájában”.<sup>33</sup> A szerző és a hős ezt a pozíciót ismételten a hősökkel való belső identifikáció (mellyel kapcsolatban Bahtyin Wilhelm Worringer *Einfühlungskategoriájára* hivatkozik) és az esztétikai szubjektum „kívül-lété” (erre vonatkozik a *внеаходимость* / vnyehahogyimoszty nevezetes fogalma) közötti kettős mozgásból kiindulva határozza meg, ahol ez utóbbi, vagyis a kívül-lét „nélkülözhetetlenül fontos ahhoz, hogy egységes formai-esztétikai értékkontextusba lehessen helyezni a többi hős körül kialakuló, egymástól eltérő kontextusokat”.

Mivel a lírai költészetben gyakran szinte lehetetlen különválasztani a szerzőt és a hőst, a szerző hajlamos feloldódni „a külső hangzó, valamint a belső festőiplasztikus és ritmikai formában”. Bahtyin mégis fontosnak tartja itt is kiemelni a két pozíció közötti különbséget azáltal, hogy rávilágít a költemény fájdalmas hangnemének kettős vagy kétféle értékelésére. Amellett érvel, hogy bár ez a hangnem valóban meghatározó a vers nagy részében, mégis felszínre lépnek más tónusok is, melyek ráadásul valamiféle ünneplő modalitásban „megéneklük” az elsőt: ezek „korántsem fájdalmas tónusok”, hiszen a fájdalom megéneklése révén voltaképpen pontosan annak *leküzdését* hajtják végre, lényegében tehát úgy, hogy előállítanak egy olyan „esztétikailag könyörülő reakciót”, amely nem eshet egybe az elválast gyászoló szerelmesével.<sup>34</sup> Másként fogalmazva, Bahtyin az esztétikai kompenzációs funkciójára világít itt rá. Ez a funkció a „tiszta líra” általánosabb szintjén, melyet itt valamiféle prototípusként a „dal” képvisel, egyfajta esztétikai önreferenciaként jelenik meg, amelyen keresztül azonban a szerző éppen hogy megerősíti a hőstől való távolságát: „A líra e tekintetben is közel áll a közvetlen dalhoz, melyben az élmény mintha önmagát énekelné meg: a bánat tárgyra irányulóan bánkódik (etikai módon), s egyidejűleg meg is énekli önmagát, sír, és eközben megénekli sírását (esztétikai önvizsgálat.)”.<sup>35</sup> Ez a kettőség képviseli mindenfajta esztétikai attitűd alapját mind a szerző, mind az olvasó oldalán.

Eléggé meglepő módon pontosan ebben az összefüggésben vezeti be Bahtyin az *intonáció* kategóriáját, amely később aztán a fentebb tárgyalt, *A szó az életben és*

<sup>33</sup> Vö. Uő, „A tett filozófiája”, 97.

<sup>34</sup> Uő, *A szerző és a hős*, 22–23.

<sup>35</sup> Uo., 28.

a *költészetben* című írás érvrendszerének középpontjában köszön majd vissza. A Puskin-vers „intonációs szerkezetét” tárgyalva Bahtyin különbséget tesz a ritmus („az esemény egészére adott szerzői reakció”) és az intonáció között (ez utóbbi „a hős – intonációs jellegű – reakciója a tárgyra az egészen belül”).<sup>36</sup> Mindkettő részét képezi a szó „hangalakjának”, de eltérő szinteket képviselnek. A ritmus a megnyilatkozás formális (akár azt is hozzá lehetne tenni, esztétikai) összetevői közé tartozik és ekképp abban a reflexív aktusban jut szerephez, amelyet Bahtyin a költemény azon teljesítményében mutatott ki, hogy az képes „megénekelni” önmagát. A ritmus, amint azt Bahtyin az írás több pontján is megállapítja, ennek megfelelően nincs jelen „az élményt átélő lélek számára”, mi több: „A belső élet a maga bensejéből fakadóan nem ritmikus, tágabb értelemben azt mondhatjuk, nem lírai. A lírai forma kívülről származik [...]”.<sup>37</sup> A másik oldalon az intonáció viszont belülről járja át a szót és jóval sokrétűbbnek kell lennie, hiszen, a Puskin-vers esetében, minden szó három különböző, egymást átjáró kontextusba ütközik, vagyis intonációjuknak három eltérő irányban kell végbemennie. Nem sokkal azt követően, hogy rávilágított az intonáció és a ritmus között lehetséges konfliktusra, Bahtyin mindazonáltal arra is emlékeztet, hogy megkülönböztetésüknek nem feltétlenül kellegybeesnie a szerző és a hős közötti különbségtétellel (hiszen mindkettő megjelenhet bármelyik oldalon) és egy jóval alapvetőbb mintázatot vázol fel, amely a „valós” intonáció és ritmus (a hős oldala), illetve ezek „formai” ellenpólusai (a szerző oldala) között húz határvonalat.

E módosítástól függetlenül intonáció és ritmus megkülönböztetése egy különös dilemmára tesz figyelmeztetést Bahtyin lírával kapcsolatos elgondolásában. Mivel, mint állítja, a kettő közötti feszültség „a mű valóságos előadásakor” jön felszínre, Bahtyin általában véve kissé szkeptikusnak mutatkozik a versek hangzó előadásának lehetőségét, vagyis egy olyan gyakorlatot illetően, amelyben amúgy (mint az fentebb említésre került) egyáltalán nem volt járatlan. Első pillantásra a tárgyat és a szót átjáró különféle intonációk heterogenitása volna az, ami megakadályozná az előadás következetes megvalósítását (pontosan erre hivatkozva fog majd Volosinov, kissé nosztalgikus hangon, a modern irodalmi próza „elnémulásáról” értekezni)<sup>38</sup>, ám

<sup>36</sup> Uo., 18. L. ehhez C. Ciepla, „Taking Monologism Seriously”, in: *Slavic Review* 1994/4, 1012–1013.

<sup>37</sup> Bahtyin, i. m., 259–260. Bahtyin ezzel mondhatni megelőlegezi Volosinov valamivel radikálisabb kijelentését, mely szerint „nem az élmény szervezi meg a kifejezést, hanem – éppen fordítva – a kifejezés szervezi meg az élményt, a kifejezés adja meg az élmény első formáját és az határozza meg irányát is” (Volosinov, „Marxizmus és nyelvfilozófia [részletek]” (Könczöl Cs. ford.), in Bahtyin, *A beszéd és a valóság*, 243. Vö. még 243–251.).

<sup>38</sup> „Az esetek többségében azonban, mégpedig éppen ott, ahol a nem tulajdonképpeni egyenes beszéd tömegjelenséggé vált – vagyis a modern művészi prózában –, lehetetlen az értékinterferenciát élőszóban visszaadni. Sőt, a nem tulajdonképpeni egyenes beszéd fejlődése maga is azzal függ össze, hogy a nagy prózai műfajok egyre inkább a néma regisztrálás funkcióját töltik be. Csak a prózának ez az elnémulása tett lehetővé,



Bahtyin számára, mint azt Lachmann kimutatta,<sup>39</sup> az intonációk sokfélesége éppen hogy annak elkerülhetlenségéről tanúskodik, hogy az írott szöveget át kell vezetni az emberi hang tartományába, hiszen ez a sokféleség csak ott jeleníthető meg. Ez nyilván különösen így van az olyan polifonikus vagy dialogikus műfajok, mint elsősorban a regény esetében, a költészetben viszont az intonáció kényszerűen a – formális vagy informális – ritmus egységesítő tendenciájával kerül szembe, éppen ezért, minden várakozással ellentétben, jóval kevésbé alkalmas a szóbeli előadásra! Másként fogalmazva: paradox módon a ritmus (a szerző tisztán formális és diktatórikus reakciója a megnyilatkozás egészére) lesz az, ami szembemegy a költészetnek a hangos olvasáson keresztül véghezvihető intonációs realizáció iránti implicit igényével.

Később, *A szó a regényben* című tanulmányában Bahtyin egyértelműen a ritmust fogja majd felelőssé tenni a lírai költészetnek az élő nyelvek társadalmi valóságával szembeni ellenszegüléséért:

*A ritmus azáltal, hogy a nyelv minden mozzanatát közvetlenül a művész hangsúlyrendszerének részévé avatja (a legközelebbi ritmikai egységek révén), csírájában felszámolja a szóban potenciálisan benne rejlő szociális-nyelvi világokat és arculatokat: a ritmus mindenestre határozott korlátokat szab nekik, nem engedi őket kibontakozni és materializálódni. A ritmus még jobban megszilárdítja és szorosabbra vonja a költői stílus, valamint az általa posztulált egységes költői nyelv síkjának egységét és zártságát.<sup>40</sup>*

Bár Bahtyin, mint az a fentiek során talán láthatóvá vált, az 1920-as években nem egy olyan elképzelést kidolgozott, amely lehetőséget teremtett volna arra, hogy legalábbis protodialogikus vonásokat fedezzen fel a lírában is, ráadásul az esztétikától a „szociológiai poétikáig” egészen eltérő módszertani keretek között egyaránt, ennek során arra is jó okokat talált, hogy óvakodjon a lírai műfajok beemelésétől a dialogicitás azon birodalmába, amelyet későbbi írásaiban alapozott meg az 1930-as évektől kezdve. A diszkurzív dialogicitás fogalmát kibontakoztató kulcsfontosságú tanulmányainak egyikében, *A szó a regényben* című írásban határozottan megtagadja a költészettől a szó ún. belső dialogikusságának bármelyik összetevőjéhez való hozzáférést:<sup>41</sup> a költők nem ismerhetik fel sem az „idegen szó” jelenlétét a nyelvükben, sem azt, hogy valójában minden szó valamiféle „válasz-szót” feltételez a másik részéről.

---

hogy létrejöjjen az intonációs struktúráknak az az élőszóban visszaadhatatlan bonyolultsága és töbrétegtűsége, amely annyira jellemző a modern irodalomra.” (uo., 335.)

<sup>39</sup> Lachmann, 195.

<sup>40</sup> Bahtyin, „A szó a regényben”, in *Uő, A tett filozófiája / A szó a regényben*, 164.

<sup>41</sup> Uo., 144–145.

A lírai műfajok eme hiányosságának többféle oka van. Elsőként arra a stilisztikai tételre lehetne hivatkozni, mely szerint a költészet olyan nyelvi absztrakciókat képvisel, mint például a nyelv és a beszéd feltételezett „egysége” és „egyedisége”.<sup>42</sup> A költői műfajok, amelyeket „az ideologikus szóval áthatott élet egységesítő, centralizáló és centripetális erővonalai” irányítanak, elzárkóznak a nyelvi megnyilatkozások igaz közegétől, vagyis a „dialogizált beszédmód-sokféleségtől”.<sup>43</sup> Ennek következtében Bahtyin költője a nyelv jelenlétét úgyszólván csupán *belülről* tapasztalja meg, abban az értelemben, hogy csakis azon az áron vállalhat felelősséget a beszédéért, hogy nem vesz tudomást ama nyelvi nézőpontok sokaságáról, amelyek saját nyelvének túloldalát népesítik be, vagyis, pontosabban fogalmazva, akkor sem tud távolságot tartani a saját nyelvétől, amikor idegen nyelvekkel vagy idegen dolgokkal találkozik. Ezekben az esetekben, véli Bahtyin, a költő a tárgyiasítás manőverén keresztül vesz tudomást a soknyelvűségről, az idegen diskurzust valamiféle *dologként* felfogva.<sup>44</sup> Ebben rejlik az oka annak, hogy miért csupán a regény tud önnön nyelvi természetére reflektálni, ugyanis – a költészettel ellentétben – a regény arra is képes, hogy reprezentáljon egy megnyilatkozást ahelyett, hogy pusztán egybeessen azzal.<sup>45</sup>

A költő ilyen értelemben voltaképpen természetellenes nyelvi magatartásának egyik következményét Bahtyin abban a különbségben mutatja ki, amely a szónak az általa jelölt „dologra” való irányulása tekintetében észlelhető a költészet és a próza között. Az izolált szavak stilisztikai eszméjére is hivatkozva sajátos víziót vázol fel a szó intencionális természetéről a lírai beszédmódban.<sup>46</sup> A prózai szóval ellentétben a lírai szó nem kényszerül arra, hogy keresztülhatoljon és így érintkezésbe lépjen mindazon idegen szavakkal, amelyek ugyanarra a tárgyra irányulnak. Mi több, a költő mindenekelőtt éppen arra törekszik, hogy megtisztítsa nyelvét mások intencióitól annak érdekében, hogy „egységes intencionális egészből” indulhasson ki.<sup>47</sup> Az *intenció*, egy nem teljesen nyelvi fogalom, amely, mint azt némiképp elnagyoltan ugyan, de mégis kézenfekvő itt feltételezni, láthatóan az 1920-as évek írásaiban központi szerepet játszó „intonáció” kategóriáját igyekszik felváltani, Bahtyin számára a szerzői tudat egyfajta orientációját jelöli, amely a szót az általa megnevezendő tárgyra irányítja.

A költői képből (amely, mint Bahtyin hangsúlyozza, szűken értve nem más, mint a *trópus*), a szó és a „szűzi” tárgy kölcsönhatása nem előfeltételez további

<sup>42</sup> L. pl. uo., 117., 149., 162.

<sup>43</sup> Uo., 128–129.

<sup>44</sup> Uo., 147–148.

<sup>45</sup> Vö. Todorov, 101.

<sup>46</sup> Bahtyin, i. m., 134–136.

<sup>47</sup> Uo., 162.

kontextusokat: kizárólag a szó és a dolog között megy végbe. A szó mint trópus tulajdonképpen egyfajta referenciális meghatározatlanságból nyeri a szemantikai gazdagságát, vagyis, lehetne hozzáfűzni, azon tulajdonképpeni jelölés hiányából, amely átfoghatná a tárgy érzéki összetettségét. „A szó – írja Bahtyin – elmerül tárgyának kimeríthetetlen gazdagságában és ellentmondásos sokszínűségében, »szűzi«, »szavakba még nem öntött« természetében; ezért semmit sem feltételez saját kontextusán kívül (leszámítva természetesen magának a nyelvnek a kincseit). A szó megfeledekzik a tárgy ellentmondásos nyelvi tudatosításának történetéről, csakúgy, mint e tudosítás ugyanolyan ellentmondásos, sokféle beszédmódú jelenéről is.”

Ez az érvelés csakugyan a trópus olyan, bizonyos mértékig nem nyelvi elgondolásáról tanúskodik, amelyet Paul de Man igencsak problematikusnak ítélt a Bahtyintanulmányhoz fűzött kommentárjában. A fénysugár vagy fénytörés központi metaforája Bahtyinnál („a trópus egyedüli trópusa”, jegyzi meg de Man) azon fenomenológiai előfeltevés jelenlétét tanúsítja, amely szerint „a trópus egy tárgyra irányított intencionális struktúra és mint ilyen, tiszta *episztémé*, vagyis nem a nyelv ténye”.<sup>48</sup> Ezen a ponton akár Bahtyin/Volosinovnak „a *metafora nyelven kívüli értelmére*” tett utalását is fel lehetne idézni *A szó az életben és a költészetben* végéről, amelyet az a kijelentés követ, miszerint „a költő azért használ metaforát, hogy értékeket csoportosítson át, nem pedig azért, hogy nyelvgyakorlatokat végezzen”.<sup>49</sup> A helyzetet ugyanakkor nyilvánvalóan némiképp bonyolítja a kitekintés a túlsó térfelre, a prózára, hiszen ott éppen „az idegen szavak, értékelések és hangsúlyok közege” okozza a tárgyra irányított szó fénytörését. Az ilyen szó azonban semmiképpen sem nevezhető trópusnak, hiszen ezt a kategóriát Bahtyin a szó lírai tapasztalata számára tartja fenn. Ez utóbbit voltaképpen a szó nem nyelvi tapasztalatának tendenciája jellemzi, hiszen éppen az különbözteti meg a prózai diskurzus belső dialogicitásától, hogy kitörli a nyelvi momentumot a tárgyból.

Miért nem lehetséges, hangozhatna a kérdés, a *trópus* retorikai fogalmát Bahtyin belső dialogicitására alkalmazni? Bahtyin a tanulmány egy későbbi pontján tesz kísérletet ennek az elhatárolásnak a magyarázatára, ahol azt igyekszik megmutatni, hogy egy trópus pontosan azért nem lehet dialogikus, mert nem lehet felosztani (vagyis a benne foglalt jelentéseket megkülönböztetni) két különálló hanghoz való hozzárendelés útján. Csak a próza belsőleg dialogizált diskurzusa képes arra, hogy különálló hangok valódi dialógusát hozza létre, noha ez a dialogicitás természetesen nem merül ki a szűken értett dialogikus formákban.<sup>50</sup>

<sup>48</sup> De Man, i. m., 111–112.

<sup>49</sup> Bahtyin, „A szó az életben és a költészetben”, 54.

<sup>50</sup> Uő, „A szó a regényben”, 212.

Bahtyin nemegyszer kiemeli, hogy a szó és a tárgy közötti közvetlen viszony a költő egységesített nyelvében voltaképpen előfeltételét jelenti a szimbólumok vagy metaforák kibontakozásának. Mivel a trópusba bevont különböző jelentések közötti kapcsolat egyetlen egységes hang határain belül valósulhat csak meg, akkor sem rendelhető a dialógus kategóriája alá, ha formálisan nézve egy dialogikus szerkezetben bukkan fel.<sup>51</sup> Az idegen diskurzus behatolása a retorika tartományába a próza kezdetét jelzi. Némiképp meglepő módon Bahtyin éppen egy retorikai terminussal, az iróniával utal erre a momentumra, amint az a következő idézetből világosan kiderül:

Mihelyst idegen szólam, idegen hangsúly, egy másik lehetséges nézőpont tör be a szimbólum eme játékába, a költői sík máris romokban hever, s a szimbólum átvődik a próza síkjára. Ahhoz, hogy megértsük a költői két-értelműség és a prózai kétszólamúság közti különbséget, elég, ha bármely szimbólumot ironikusan fogunk fel és hangsúlyozunk (természetesen adekvát, lényegi kontextusban), azaz saját szólamunkkal oltjuk be, s így hallhatóvá tesszük benne a mi új intenciónk átszüremlését. Ezáltal a költői szimbólumot – miközben az természetesen megmarad szimbólumnak – a próza síkjára tereljük és kétszólamú szóvá tesszük: a szó és a tárgy közé idegen szó, idegen akcentus tör be [...].<sup>52</sup>

A folyamatot az *Anyegin* egy Lenszkiyre vonatkozó stórfájának példája illusztrálja,<sup>53</sup> ahol Bahtyin a Lenszki közvetített lírai perspektívája és Puskin „beszédének” szerzői síkja közötti különbségre helyezi a hangsúlyt: míg Lenszki számára a versszak képei szimbólumként mutatkoznak meg, addig a szerző perspektívájában, aki a kor nyelvileg sokrétű irodalmi és stiláris környezetében lokalizálja azokat, kétszólamúvá (és így prózaivá, sőt talán egyenesen ironikussá) válnak.

Az érv további kommentárt vagy észrevételeket igényel.

<sup>51</sup> Uo., 163–164., 209–210. Lachmann felveti az olyan értelmezés lehetőségét, amely a jelentés tulajdonképeni és nem tulajdonképeni szintjei között a trópuson belül megvalósuló kölcsönhatást dialogikus viszonyként fogná fel, ám arra következtet, hogy ez a retorikára mint olyan nyelvi szabályozó instanciára tartana igényt, amely maga határozza afelől, hogy a tropologikus struktúrák közül melyek lehetnének elfogadhatók és melyek nem. A retorika így a dialogicitás valamiféle korlátozását jelentené. A retorika innovatív vagy egyenesen destruktív szemantikai stratégiák iránti elkötelezettsége szintén távol áll a dialogicitás bahtyini dogmájától, hiszen ezek inkább egymást felváltó hangokat, mintsem különböző hangok együttes jelenlétét előfeltételeznék. Vö. Lachmann, 177–180.

<sup>52</sup> Bahtyin, i. m., 210–211.

<sup>53</sup> „Он пел любовь, любви послушный, / И песнь его была ясна, / Как мысли девы простодушной, / Как сон младенца, как луна” (II. 10). Áprily Lajos fordításában: „Szerelemről dalolt, s az ének, / a hódoló vers tiszta volt, / Mint gyermek álma, lánykalélek / S felhőtlen ég-pusztán a hold”. Bahtyin egy korábbi tanulmányában részletesebb olvasatot nyújt erről a szakaszról: Uő, „A regénynyelv előtörténetéhez” (Könczöl Cs. ford.), in Uő, *A szó esztétikája*, Bp. 1976, 220–224.

1. Bahtyin itt megint azt látszik nyomatékosítani, hogy a prózai diskurzus az, ami képes arra, hogy rávilágítson a voltaképpeni nyelvi mozzanatra egy szimbólumban vagy metaforában. Ezt azonban az a specifikus körülmény teszi lehetővé, hogy a trópus eltérő jelentései elkülöníthető hangokhoz rendelődnek hozzá. Vagyis Bahtyin megközelítésében a hang jelenléte az, ami észlelhetővé teszi az említett nyelvi momentumot.
2. Felmerül a kérdés, hogy az irónia vajon trópus-e vagy sem Bahtyin számára. Első pillantásra úgy tűnik legalábbis, hogy az iróniában lel arra az eszközre, amely képes jelezni a tropológiai mező határait, még akkor is, ha ezt az eszközt éppen egy retorikai terminus nevezi meg. Ebben a vonatkozásban Bahtyin tulajdonképpen nem is áll messze az irónia tropológiai természetét megkérdőjelező kései de Mantól.<sup>54</sup> Másfelől azzal, hogy tagadja a tropológiát, vagyis úgy tesz, hogy nem az, ami, vagyis hogy nem trópus, az irónia pontosan úgy viselkedik, mint egy trópus, ami azt jelentené, hogy az irónia továbbra is trópus marad. Következésképpen akár azt a sejtést is meg lehetne fogalmazni, hogy amit Bahtyin kétszólamúságnak nevez, voltaképpen a retorika produktuma, hiszen az irónia révén vagy az irónia álrühájában vonul be a költői diskurzusba.
3. Bahtyin az ironikus akcentust a „saját szólamunk” bevezetésével azonosítja. Ez egyben azt jelentené, hogy a költészet viszont olyan műfajokat foglal magában, amelyek nem tartoznak sem ismerős, sem idegen hangokhoz, tehát voltaképpen azt is, hogy a sokszólamúság tagadása mögött a hang vagy hangok élő, együttes jelenlétével szembeni ellenkezésük rejlik. Innen nézve a költészet váratlanul valamiféle kritikai perspektívát látszik kibontakoztatni, amely a hang(ok) omniprezenziájának ideológiájára derít fényt Bahtyin dialogicitásról alkotott koncepciója mögött.

Aligha pusztán véletlen, hogy a Bahtyin-irodalomban nem egy olyan megállapítás található, amely valamiképpen az időtlenség karakterét észleli ebben a költészet-fogalomban: a líra ebben az összefüggésben olyan műnemnek mutatkozik, amely lehántja a nyelvről „a jelenbeliség jegyeit”.<sup>55</sup> Amikor az olyan lírai beszélő intencionális egyeduralmát tárgyalja, aki kénytelen kitörölni az idegen intenciókat a nyelvből ahhoz, hogy saját diskurzusát megteremthesse, Bahtyin egy mitológiai utalással élve a Léthére, a felejtés folyójára hivatkozva valamiféle *ars oblivionalis* technikájaként írja le a költői nyelv működését: „Mindannak, ami bekerül a műalkotásba,

<sup>54</sup> Annak ellenére, hogy bizonyos összefüggésben közel került ahhoz, hogy a „trópusok trópusát” testesítse meg (de Man, „Az irónia fogalma” (Katona G. ford.), in *Uő, Esztétikai ideológia*, Bp. 2000, 177.), az irónia de Man számára végeredményben „nem trópus többé, hanem [...] a megértés szisztematikus szétbomlása.” (*Uő, Az olvasás allegóriái* (Fogarasi Gy. ford.), Szeged 1999, 403–404.)

<sup>55</sup> Morson – Emerson, 320., 322.

*el kell merülnie a Léthé hullámai közt, el kell felednie korábbi, idegen kontextusokban töltött életét: a nyelv csakis a költői kontextusokon belüli életére emlékezhet (s itt konkrét reminiszcenciák is lehetségesek)*.<sup>56</sup> A költészetben nem lehetnek jelen idegen hangok, pontosabban csakis egy olyan kontextusban mutatkozhatnak meg, amely megfosztja őket sokszólamú környezetüktől.

A reminiszcenciák költői diskurzusokban való megjelenésére vonatkozó ki-egészítés vagy pontosítás egy fontos különbségtételre világít rá Bahtyin elképzelésében, mely ugyanakkor gyakran figyelmen kívül maradt azokban a kísérletekben, amelyek a dialogicitás koncepcióját az intertextualitás fogalmával akarták összekapcsolni. Bahtyin itt láthatóan elismeri az intertextuális viszonylatok (legalábbis egyfajta, mint Lachmann fogalmaz, „hermetikus” intertextualitás) létjogosultságát a lírai műfajokban, ám ezek lehetőségét nem tekinti bizonyítéknak abban a tekintetben, hogy általuk dialogikus momentumok is jelen lennének azokban. Miközben valóban lehetne amellet érvelni, hogy az így felfogott lírai hang azáltal alapozza meg magát, hogy idézőjelek közé zárja mindazon idegen hangokat, amelyek megjelennek a diskurzusban,<sup>57</sup> Bahtyin számára az esetek többségében mindazonáltal éppen az idézőjelek tanúskodnak, még ha olykor valamiféle kétszólamú expresszivitás formájában is, a másik beszédének jelenlétéről a beszélő aktuális megnyilatkozásában.<sup>58</sup> *A szó a regényben* egy egészen megdöbbentő pontján Bahtyin egyenesen arra a következtetésre jut, hogy a lírában a szerző minden szavát „úgymond »idézőjelek nélkül«”<sup>59</sup> használja, vagyis olyan diszkurzív gyakorlatot követ, amely nem tart igényt a saját nyelvét a másokétól elválasztó határvonalak kijelölésére (ez a gyakorlat, mint arra többen rávilágítottak már, magának Bahtyinnak az írásaiból sem teljesen ismeretlen – bár ennek más okai lehetnek).<sup>60</sup> Ami persze a leginkább zavarba ejtő ebben a kijelentésben, az az, hogy Bahtyin az „idézőjelek nélkül” kifejezést – idézőjelbe tette! Idézőjelek nélkül – idézőjelekben.

Mit mutat ez a különös grafikus gesztus? Mindenekelőtt, úgy tűnik, további adalékot nyújt arra nézvést, hogy valójában még a költészetben sem lehetséges anélkül megszólalni, hogy ezenközben a megnyilatkozás ne idézzen más hangokat

<sup>56</sup> Bahtyin, „A szó a regényben”, 163.

<sup>57</sup> C. Brandist, *The Bakhtin Circle*, London/Sterling 2002, 117.

<sup>58</sup> L. pl. Bahtyin, „A beszéd műfajai”, 406.

<sup>59</sup> Uő, „A szó a regényben”, 146. („Слово в романе” / „Szlavo v romanye”, in Uő, *Собрание сочинений / Szobranijje szocsinyenyij* 3, Moszkva 2012, 38.

<sup>60</sup> L. erről pl. Tihanov vélekedését: „Bahtyin részint azért nem törődött sokat azzal az elvárással, hogy rögzítse a kortársai iránti lekötelezettségét, mert hite szerint eszméik nagy része általánosan hozzáférhető volt az irodalom kiaknázatlan forrásaiban is, ahol mindazok figyelmére számítanak, akik hajlandóak észrevenni őket. Bahtyin munkásságát áttekintve valóban azt fogjuk látni, hogy legkevésbé az irodalmi forrásairól adott számot, ugyanis a művészetet, hagyományos humanista szellemben, természetes közkinccsnek tekintette, olyasvalaminek, mint a levegő, amelyet magától értetődően és minden további kötelezettség nélkül lélegzünk be.” (Tihanov, 167.). L. még Ciepila, 1024.

is. Mivel azonban, másfelől, a költői diskurzusról alkotott bahtyini modellben csak egyetlen hang lehetséges, amely az egész megnyilatkozás fölött uralkodik, az idézőjeleknek vélhetően egy további körülményt is jelölniük kell, még hozzá azt a fenyegetést, hogy valójában pontosan a saját diskurzus, a saját szavak, a saját hang az, ami nem lehet közvetlenül jelen, vagyis, másként fogalmazva: amelynek szükség-szerűen el kell merülnie a Léthé hullámai között.

Míg Bahtyinnak a dialogikus természetű prózai szóról alkotott modelljében (amely úgy mond „a »már elmondottak« atmoszférájában formálódik”),<sup>61</sup> úgy tűnik, nincs összeférhetetlenség a diskurzus idézőjeles vagy idézett mivolta és a különféle hangok párhuzamos vagy együttes jelenléte között, addig a költő nyelvét egyfajta önnön hangjába bevésített távollét határozza meg, vagyis, tulajdonképpen, „az alkotásfolyamat hulladékai”,<sup>62</sup> amelyekben mintegy múltbeliként jegyzik fel magukat a szótól a tárgyig vezető út nyomai. Bahtyin költészetelmélete az idegen szóról alkotott elképzelésének egy másik aspektusát tárja fel: ami a prózai diskurzusban az idegen szavak jelenlenségének mutatkozik, az a költő perspektívájából arra a pusztán megelőzöttségre vagy múltbeliségre derít fényt, mely saját szavait járja át – egy olyan körülményre mellesleg, amelyet a volosinovi nyelvfilozófia jóval több figyelemben részesített, mint Bahtyin regényelmélete.<sup>63</sup> Miközben tehát Bahtyin prózai soknyelvűségről alkotott koncepciója azzal, hogy rámutat az idegen szavak elkerülhetetlen jelenlétére, minden beszélő entitást a saját diskurzus létrehozásának korlátaival szembeállít, a lírai költészetre vonatkozó elgondolásai ennek a koncepciónak a láthatatlan oldalát világítja meg, nevezetesen a vokális jelenlét ideológiáját, amelyen a dialogicitás elmélete alapul.

<sup>61</sup> Bahtyin, „A szó a regényben”, 138.

<sup>62</sup> Uo., 214.

<sup>63</sup> Részletekért l. mindenképp S. Weber, „The Intersection”, in: *Diacritics* 1985/4. Továbbá: Cohen, i. m., 68.

# Szórakozott tömegek

## Közelítések a tömegkultúra fogalmához

Aligha vitatható értelmese, hogy a kulturális produkció és recepció mindazon módozatait (és ezen a ponton érdemes egy pillanatra tartózkodni ezeknek a „populáris” kultúra, esetleg a „kulturipar” fogalmai alá rendeléséért), amelyek valamilyen módon ellenállást fejtenek ki az ellen, hogy a művészet, a „magas” vagy „elit” kultúra körébe soroltassanak, célravezetőbb a tömeg, a tömeges részesülés fogalmi mentén megközelíteni, mint a „magas” és „alacsony” kultúra vertikális (és normatív) megkülönböztetéséből kiindulva. A „tömegkultúra” fogalmát, első közelítésben, a kulturális produkció és recepció azon formái definiálnák, amelyeket a tömeges használat vagy tömeges részvétel lehetősége vagy előírása termel ki és amelyek sokféleségéről az európai kultúrtörténet minden szeglete számtalan adalékkal szolgálhat.

Csak néhány elemet, meglehet, hevenyészve, kiemelve az itt kínálkozó példák végtelen láncából: éppúgy emlegethető a variativitás vagy a mindenkori „előadás”, „performance” meghatározó szerepe az „irodalmisság” modern konvenciót megelőző (vagy ezekkel – miként például az ún. „közköltészet” esetében<sup>1</sup> – részben párhuzamos) szöveghasználati (és -rögzítési, sőt talán -létrehozási) formákban, mint az – előbbtől genetikusan nem független – „ponyvairodalom”, továbbá a folytatásos közlés szerialitása által meghatározott recepció sajátosságai a 19. században egyfajta „tömegmédiummá” váló európai regényben<sup>2</sup> (első helyen, bár nem egészen egyazon paradigmát megalapozva Sue *Les mystères de Paris*-jára és Dickensre lehetne hivatkozni) vagy a vizuális kultúra populáris regisztere, amelynek 19. századi technikai-mediális feltételrendszeréről (diorámákról, panorámákról stb.) többek közt Jonathan Crary nyújtott áttekintést.<sup>3</sup> Noha az imént felsorolt példák éppenséggel azt sugallják, hogy a tömegkultúra fogalmának alkalmazása óhatatlanul magával vonja az alkotás, közvetítés és befogadás technikai-mediális feltételeinek vizsgálatát, a tömeges részvétel vagy recepció kritériumát elvileg nem volna szükséges ezek meglétéhez kötni, egyszerűbben fogalmazva: formálisan nézve a

<sup>1</sup> A fogalom magyar irodalomtörténeti használatához l. Csörsz R. I., *Szöveg szöveg hátán*, Bp. 2009, 15–35.

<sup>2</sup> L. erről K. L. Pfeiffer, *A mediális és az imaginárius* (Kerekes A. ford.), Bp. 2005, 55.; a tárcaregényről mint „tömegmédiáról” l. Hansági Á., „Regényfilológia = könyvfilológia?”, in Kelemen P. – Kulcsár-Szabó Z. – Simon A. – Tverdota Gy. (szerk.), *Filológia – interpretáció – médiatörténet*, Bp. 2009, 452–459.

<sup>3</sup> Vö. J. Crary, *A megfigyelő módszerei* (Lukács Á. ford.), Bp. 1999, 130–142.



tömegkultúra az adattárolás és -közvetítés gépesítésének hiányában is lehetséges volna.

A társadalomtörténet idevonatkozó feltevései azonban éppúgy ellentmondanak a fogalom ilyen kiterjesztésének, mint a kultúrkritikai diskurzus klasszikusai. A továbbiakban csak ez utóbbira koncentrálna úgy tűnik, a tömegkultúra rendre olyan fenoménként bizonyult megragadhatónak, amely egyrészt nem azonosítható egyszerűen a „populáris kultúrával”, sőt még csak nem is rendelhető ez utóbbi fogalma alá, másrészt visszavezethető egy többé-kevésbé konkretizálható történeti fejleményre, amely – harmadrészt – egyben a modern értelemben vett „magas” és „alacsony” kultúra széthasadásának magyarázatát is nyújtja. Theodor W. Adorno 1938-ban ugyan már *A varázsfuvolához* köti azt a pillanatot, amikor a komoly- és könnyűzene utoljára megfértek egyazon fogalom alatt,<sup>4</sup> a tömegkultúrát alapvetően mégis a „kultúrivar” gazdasági-technikai feltételrendszerével azonosította. Umberto Eco egy cikkében az – amúgy programjaiban sokszor éppen a „tömeggel” szövetkező – történeti avantgard megjelenéséhez köti ezt a fejleményt, szerinte „a kultúra két (illetve három) szintje közti határvonal akkor vált csak egyértelművé, amikor a történeti avantgard célként tűzte ki a polgárpukkasztást, és erényt követelt magának az értelmezhetetlenségből, illetve az előadás nemlétéből”.<sup>5</sup> Dwight MacDonald, aki, mintegy hatvan éve, a tömegkultúrát arra hivatkozva igyekezett elhatárolni a populáris kultúra más tartományaitól, hogy ezt – ellentétben például a népi kultúrával – a modern társadalmak gazdasági hatalmat birtokló rétegei mintegy „felülről” erőltették a tömegekre, szintén az avantgardban jelölte ki a „magaskultúra” tömegkultúrával szembeni defenzív reakciójának egyik formáját.<sup>6</sup> Noha a tömegkultúrának az alsó rétegek vagy a proletarizálódás kultúrájával való azonosítása a klasszikus modernitás tekintetében éppoly tarthatatlan volna, mint ma,<sup>7</sup> annyi bizonyos, hogy – történeti fenoménként – a fenti megfontolások alapján a tömeg, a tömegszerű (vagy tömegként való) létezés egy olyan tapasztalatával kell kapcsolatba hozni, amely 1) nyilvánvalóan bizonyos társadalom- és gazdaságtörténeti feltételekre vezethető vissza és nagyjából a 19. század közepétől jelentkezik, illetve amelyet 2) az alkotás és befogadás korábban nem vagy csak korlátozottan rendelkezésre álló médiatechnológiai kondíciói tettek lehetővé.

<sup>4</sup> Th. W. Adorno, „Fétiskarakter a zenében és a zenehallgatás regressziója”, in *Uó, Zene, filozófia, társadalom*, Bp. 1970, 231.

<sup>5</sup> U. Eco, „Kultúrák háborúja” (Puskár K. ford.), *Komment.hu* [http://www.komment.hu/tartalom/20100514-umberto-eco-legtobbeknek-mindegy-hogy-wagner-szol-a-survivor-alatt.html?cmnt\\_page=1&utm\\_source=mandiner&utm\\_medium=link&utm\\_campaign=mandiner\\_201202](http://www.komment.hu/tartalom/20100514-umberto-eco-legtobbeknek-mindegy-hogy-wagner-szol-a-survivor-alatt.html?cmnt_page=1&utm_source=mandiner&utm_medium=link&utm_campaign=mandiner_201202) (Letöltve: 2021. 01. 12.)

<sup>6</sup> D. MacDonald, „A tömegkultúra elmélete”, in Balogh Gy. (szerk.), *Kommunikációelméleti szöveggyűjtemény*, Bp. 1981, 35.

<sup>7</sup> Vö. erről M. Makropoulos, „Benjamins Theorie der Massenkultur”, 1–5. <http://www.michael-makropoulos.de/Benjamins%20Theorie%20der%20Massenkultur.pdf> (Letöltve: 2021. 01. 12.)

Ami az első kritériumot illeti, annyi a „tömeg” modern fogalomtörténetének itt nyilvánvalóan nem elvégezhető vizsgálata nélkül is feltételezhető, hogy e fogalomtörténet Marxtól, Engelstől, Baudelaire-től Le Bonon, Kracaueren, Freudon, Ortégán vagy Canettin keresztül a „multitudo” újabban különösen börtönviselt olasz filozófusok (Antonio Negri, Paolo Virno) által propagált társadalomkritikai koncepciójáig terjedő ívének egyetlen pontján sem hiányzik az a – persze banális – feltételezés, amely szerint a tömegről nem célravezető az egyén (vagy az egyének addíciójának) kategóriái szerint gondolkodni, illetve hogy a tömegesedés új (vagy akár már nagyon is rendelkezésre álló) tapasztalata visszahat az egyén fogalmáról alkotott leírásokra.<sup>8</sup> Ez a feltételezés már a 20. század első felében is sűrűn megjelenik a tömegkultúra fogalmával vagy jelenségével való szembesülés kísérleteiben, feltűnő módon azonban ritkán vezet el olyan esztétikai elképzelésekhez, amelyek a „tömeg” fogalmával oly módon tudtak volna számot vetni vagy úgy tették volna meg azt a művészi vagy kulturális kommunikáció instanciájává, hogy valóban ragaszkodtak a fogalom relatív függetlenségéhez abban az értelemben, hogy eloldották azt az egyén viszonyítási pontjától. Ez nem igazán meglepő a tömegkultúrára vonatkozó áttekinthetetlen kiterjedésű kultúrkritikai diskurzus tekintetében, ahol – még ha rendkívül eltérő összefüggésekben is és nem mindig nyíltan – rendre az egyén vagy még inkább a személyiség fogalma bizonyul a valóságos esztétikai tapasztalat pillérének, sőt lehetőségfeltételének: nemcsak a régi vágású (de ma sem ismeretlen) polgári-liberális kultúrafelfogás megnyilvánulásaiban figyelhető ez meg, amely előszeretettel köti össze például az – eredetileg, mint arra Hans-Georg Gadamer<sup>9</sup> és mások emlékeztettek, egyáltalán nem egyénre szabott kategóriaként szolgáló – ízlés és a személyiség kategóriáit, de például Adorno szüntelenül a „likvidált individuumot” gyászoló vonatkozó tárgyú írásaiban vagy akár Econál is, aki a személyes viszonyulás lehetőségét vitatja el bizonyos értelemben a tömegkultúra elemző befogadásától.<sup>10</sup> Ennél némiképp meglepőbb módon azonban az olyan, rendre a politikai cselekvés programját is megalapozni hivatott esztétikai koncepciók sem viselkednek másként ebben a tekintetben, amelyek – így az avantgard *izmusainak* egy jelentős szelete – a tömegművészetben, többek között az alkotás tömegesítésében jelölték ki a kultúra megújításának legfontosabb instanciáját, általában anélkül, hogy a tömeg esztétikai viselkedéséről vagy a tömegkultúra sajátos kódjairól olyan víziót kínáltak volna fel, melynek kiindulópontja valóban független az egyénnek tulajdonított esztétikai attitűd kategóriáitól.

<sup>8</sup> „Egyetlen személyről is megállapíthatjuk, hogy tömeg-e vagy sem” – olvasható pl. Ortégánál (J. Ortega y Gasset, *A tömegek lázadása* (Scholcz L. ford.) Bp. 1995, 9.).

<sup>9</sup> H.-G. Gadamer, *Igazság és módszer* (Bonyhai G. ford.), Bp., 1984, 48.

<sup>10</sup> Az ebből fakadó ellentmondásokat tárja fel és elemzi Eco kultúraszemléletében Molnár G. T., „Az ízlés mint médium”, in *Uő, „Barátilag megfélelni a dolgot”*, Bp. 2006, 58–60.

A tömegkultúrának a tömeg relatíve független, vagyis az egyéni vagy egyedi pusztá ellenfogalmán túlmutató meghatározására alapozott leírása, úgy tűnik, sokáig egyáltalán nem tartozott a magától értetődően rendelkezésre álló lehetőségek közé, sem a kultúrkritikai válságirodalom, sem a tömegkultúra korai politikai propagandája számára. Azok az ellentmondások, amelyek többek közt ennek a deficitnek betudhatóan szállják meg a fogalmi elhatárolás kísérleteit, akár a két háború közötti magyar irodalomban is számtalan formában jelentkeznek. Az egyik ilyen példát Márai szolgáltathatja, aki az 1930-as és '40-es években – elsősorban Spenglerből és Ortega-ból merítve – számtalan írását szentelte az eltömegesedésnek mint a kor Európáját politikai és kulturális értelemben meghatározó válságjelenségek lényegében legalapvetőbb eredőjének. 1941-es kultúrkritikai útirajzában, a *Kassai őrjázat*ban ezzel hozza összefüggésben a magas és az alacsony kultúra szétválását:

Ne felejtjük el, hogy ötven esztendővel elébb a „ponyva” még Dickens „Pickwick club”-ja volt, a gyilkossággal sűrített detektívregény Dosztojevszkij „Bűn és bűnhődés”-e volt, s a magyar ponyvafüzeteket „Olcsó könyvtár”-nak nevezték, Petőfi és Jókai írták e füzeteket, s egyik műfordítójuk Arany János volt, aki Gogol „Köpönyeg”-ét tolmácsolta krajcáros magyar kiadásban a tömegek számára... Rajzoljuk meg a hullámvonalat Dickens és Courts-Mahler, Gogol és Edgar Wallace, Dosztojevszkij és Dekobra között, s megdöbbenünk és meghökölünk a mélypont előtt. Ne felejtjük el, hogy ötven év előtt Allan Edgar Poe, vagy E. T. A. Hoffmann remekműveit olvasták az emberek, ha „könyvű” és „fantasztikus” olvasmányra vágytak. Ne felejtjük el, hogy ötven év előtt Jókai volt a tömegek írója. Ma Dekobra és a hasonlók.<sup>11</sup>

Az idézet szöveggörnyezetéből (de lényegében Márai összes, hasonló tárgyú megnyilatkozásából) könnyen kideríthető, hogy miben ismeri fel azt a különbséget, amely az itt leírt hanyatláshoz (azaz: az irodalom „kettészakadásához”)<sup>12</sup> vezetett: a személyesség, illetve annak hiánya a meghatározó kód. Míg „ötven évvel ezelőtt egy ember Európában még személyes erővel volt kénytelen megszerezni a műveltségnek azt a mértékét, amelyre elengedhetetlenül szüksége volt, ha nem akarta elveszíteni önbecsülését, s meg akarta állani helyét a művelt emberi világban”, addig Dekobra olvasói számára a – modern tömegmédiák (sajtó, rádió) által szolgáltatott – „értésültség” veszi át a „műveltség” szerepét, amelyet Márai itt különösen felszínessége és passzív elsajátíthatósága okán látszik kárhóznatni.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Márai S., *Kassai őrjázat*, Bp. 1999, 77. L. ehhez még jelen kötet 9. fejezetét!

<sup>12</sup> Uo., 93–94.

<sup>13</sup> Vö. uo., 74–75 (az idézetet l. 74.).

Miközben Márai folyamatosan a „tömegemberről”, annak korábbi és jelenlegi állapotáról beszél, sőt az útirajzban elővzionált kettészakadást megelőző időszak utolsó nagy regényírójának nevezett Dosztojevszkij különleges teljesítményét abban jelöli ki, hogy ő „a tömegeket még társszerzőként hozzáemelte művéhez”, feltűnő, hogy semmifajta különbséget nem tesz a két pólus között akkor, amikor a befogadás módjairól beszél: ugyanazon műfajok (ponyva, detektívregény) és ugyanazon befogadói (fogyasztói) attitűdök („könnyű” és „fantasztikus” olvasmány) sorakoznak mindkét oldalon, ami azt sejteti, hogy annak ellenére, hogy a válságtüneteket az egész útirajzban mindenütt a „tömegek lázadására” vezeti vissza, valójában egyszerű nívókülönbségről beszél. A személyiség és egyéniség hiányával jellemzett, sőt definiált „tömegek” irodalommal szembeni attitűdjét és ízlését vagy ízléstelenségét ugyanazon kategóriák írják le itt, amelyek az egyénét és amelyek kényszerítő módon állítják elő a hanyatlás diagnózisát. Amit azonban Márai – ma is kézenfekvően adódó regisztereket megszólaltató – kritikája itt célba vesz, kevésbé valamiféle (bárhogyan értett) „tömegkultúra”, hanem olyasvalami, amit sokkal inkább a populáris irodalom persze igen diffúz kategóriája írhatna le találóan.

Ezt figyelembe véve is tanulságosnak mondható, hogy egy évvel később készült, a „nemzetnevelés ügyében” írott „röpiratában” Márai – akárcsak amúgy néhány évvel korábban egy hasonló tárgyú belügyminiszteri beszédről Babits<sup>14</sup> – elismerően nyilatkozik a kormány frissen bevezetett „ponyvarendeleteről”, amely minden, három pengőnél olcsóbban árusított kiadvány megjelentetését cenzúrához kötötte, hivatalosan gazdasági szükségyszerűsége (papírhiányra) hivatkozva, ám elsődlegesen a ponyvairodalom állami (és nyilvánvalóan közvetlenül politikai-ideológiai) szabályozásának céljából.<sup>15</sup> Márai itt „a magyar szellemiség összességének”

<sup>14</sup> Babits M., „Egy miniszteri beszéd kapcsán”, in: *Nyugat* 1936/2.

<sup>15</sup> Márai, „Röpirat a nemzetnevelés ügyében”, in *Uő, Európa elrablása / Röpirat a nemzetnevelés ügyében*, Bp. 2008, 196–197. Márai további megnyilatkozásai a témában: Márai, „Nemzet és ponyva”, in: *Pesti Hírlap* 1940–1–24; „Ponyva és olvasmány”, in: *Pesti Hírlap* 1940–11–28; „Ponyva és Irodalom”, in: *Pesti Hírlap* 1942–8–18. A rendelet képviselőházi vitájában világosan látszik, hogy a szabályozás a „nemes” és a „romboló” ponyva közötti különbségtétel alapvetően politikai és ideológiai igényére (is) reagált, vö. ehhez *Képviselőházi napló 1939 XIII.*, Bp. 1942, 206–207., XIV. 558–560. A rendeletről bővebben l. Csáki P., „A ponyvairodalom »megrendszabályozása« az 1940-es évek elején”, in: *Magyar Könyvszemle* 1988/1. Egyébként a *Nyugat* hasábjain 1940-ben és 1941-ben két eszmecsere is lezajlik a ponyvairodalomról. Tolnai Gábor és Boldizsár Iván a „nemes ponyva” ki- és eladásának gazdasági-kultúrpolitikai kérdéseiről értekeznek, a *Kassai Őrjárat* vonatkozó eszmefuttatásához nagyon közelálló összefüggésben (itt is előkerül pl. a Franklin Olcsó Könyvtár-sorozatának mintaképe a múltból), l. Tolnai G., „Könyvek a »ponyván«”, in: *Nyugat* 1940/3; Boldizsár I., „»Nemes ponyva« és a középosztály igénye...”, in: *Nyugat* 1940/4. 1941-ben pedig Nagypál István (Schöpflin Gyula) a ponyva „poétikai és stilisztikai szabályainak” szabatos elemzésére tesz figyelemre méltó és ekkoriban nem túl gyakori kísérletet (Nagypál I., „Ponyva és irodalom”, in: *Nyugat* 1941/6, 448.), amelyben kitér a „tömegirodalom” „tömegemberre” gyakorolt „tömeghatásának” mechanizmusaira is (l. uo., 453). Lovászy Márton hozzászólásában az irodalom hasonló kettészakadását diagnosztizálja, mint Márai a fentebb idézett helyeken: „A tömeg olvasni akar: olyan olvasmánnyal kell őt az íróhoz emelni, amelyet megért és amely fölkelte érdeklődését. Vitathatatlan helyzet: ha a jó írók nem törődnek a tömegolvasóval, akkor a rossz írók

a cenzúrázásban való közreműködést sürgeti, hiszen röpiratának egyik sarokpontja éppen a tömegkultúra visszaszorításában jelölte ki a „nemzetnevelés” legégetőbb teendőit. Noha nem mondható Márairól, hogy ne vetett volna számot a tömeg olyan megnyilvánulási formáival, amelyeknek leírásához el kellett szakadnia az egyén kategóriájától (példaként a berlini Sportpalastban átélt náci pártgyűlés leírására lehetne hivatkozni a *Sértődöttek*-trilógia egyik nagyjelenetéből),<sup>16</sup> ezt a „tömegkultúra” ellen megfogalmazott programot saját (ilyen formában soha ki nem fejtett) pozícióértelmezése az 1930-as és ’40-es évek irodalmi „mezőjében” pusztán restauratívnak mutatja, amennyiben Márai sikerszerzői, vagyis részint populáris irodalmi státusza ekkoriban mintha éppenséggel az irodalom mindenfelé kárhozott „kettéválásának” meghaladhatóságáról vagy visszafordíthatóságáról tanúskodott volna, anélkül ráadásul, hogy a „tömegkultúra” hatás- vagy befogadásmechanizmusaival számot kellett volna vetnie (egészen megdöbbentő ezenközben, hogy Márai irodalommal kapcsolatos, rendre meglehetősen elitista megnyilatkozásaiban mennyire nem lát rá vagy nem akar rálátni erre a pozícióra).

A „tömegkultúra” kéréllhetetlen bírálata tehát egy olyan (MacDonald „mid-cult”-terminusával is megközelíthető)<sup>17</sup> szerzői pozíció teszi itt nemcsak lehetségessé, hanem szükségessé, amely, ha önértelmezésében nem is, a befogadástörténet tanúsága szerint mindmáig ritka magától értetődéssel találja meg a helyét egyszerre az „elit” és a „populáris” irodalom tartományaiban. Márai, aki egyrészt nélkülözhetetlen fejezete a magyar irodalom bármilyen történetének, másrészt – „ne felejtjük” – a legkevésbé kockázatos választás a legkülönfélébb közéleti celebritások számára akkor, amikor „kedvenc írójukról” kell színt vallaniuk, lényegében nem áll távol attól a pozíciótól, amelyet a *Kassai őrjárásban* a „tömegek írójának” tulajdonított – a „tömegkultúráról” nyújtott leírása mintha éppen ezt a kimondatlan pozícióértelmezést lett volna hivatott elvégezni.

---

törődnek vele.” (Lovász M., „Ponyva és irodalom?”, in: *Nyugat* 1941/7, 512.). A vita részletes ismertetését l. Benyovszky K., „»Hasznos szellentyű«?”, in Lóránd Zs. – Scheibner T. – Vaderna G. – Vári Gy. (szerk.), *Laikus olvasók?*, Bp. 2006, 258–262.

<sup>16</sup> „E tömeg mozgását figyelve nehéz volt elképzelni, hogy az egyén, különválva e masszától, önállóan is tud érezni, cselekedni és gondolkodni: valószínű, hogy oszlás útján, ezer és ezer apró alkotóelem nem a maga szervi törvénye, hanem továbbra is a tömeg öntudatának törvénye szerint tér haza otthonába, vacsorázik, olvas újságot, beszél, veszekedik vagy szeretkezik feleségével, tehát nemcsak Müller úr vagy Kunze úr él majd tovább, hanem a tömeg egy szemcséje. Mennyien voltak? Nem tudom megbecsülni. Mert a helyiség is a tömeg számára épült, tehát nem Müller vagy Kunze úr részére, aki vásárol két márkáért egy jegyet valamilyen korszerű cirkuszi mulatság – népszónoklás vagy kecseszkecsken-mérkőzés – szemlélése céljából. A nagy palota, üvegkupolájával, betonoszlopaival, acélpadsoraival, lépcsőzetesen emelkedő emeleteivel nem az egyes nézők, hanem a tömeg számára készült. A tömeg ült itt, mint egyetlen test a körbefutó padsorokon.” (Márai, „Jelvény és jelentés” [1947], in *Uó, A Garrenek műve* 5, Bp. 2007. 65.).

<sup>17</sup> Eco fentebb idézett kis cikkében (l. 5. jegyz.) többek között éppen Máraival illusztrálja ezt a kategóriát.

A „tömegkultúra” fogalmának jóval afirmatívabb megvilágításával közismert módon elsősorban az avantgard művészetelméletek környezetében lehet találkozni, amelyek nemcsak a művészi produkció kollektív formáiban (például a szavalókórusokban)<sup>18</sup> sejtettek meg új lehetőségeket, hanem egyenesen a kultúra totális megújulásának vízióit is előszeretettel alapozták a művészet által vagy a művészetben megszervezett vagy egységként előállított tömegek képzetére. A „tömegkultúra” kifejezés kínálja a vezérfonalat – és ez a volna második példa – Hevesy Iván egy 1919-ben, a *Mában* publikált írása számára, amelynek itt elsősorban a kiindulópontja érdekes. Bár Hevesy írása második részében maga is él azzal a gesztussal, hogy a tömegkultúra létezésének és nagy teljesítményeinek meggyőző példáit a történelmi múltban dokumentálja (itt a „görög” és a „keresztény” művészetben), mintegy innen merítve azt a nem túl körvonalazott formában bevetett fogalmat (a „hitét”), amely a modern tömegek itt propagált kultúrája és művészete számára (a két kifejezés jellegzetes módon szinonim értelemben szerepel a szövegben) mintegy mintát is hivatott biztosítani, az új tömegek esztétikai viselkedéséről alkotott (szimplán egy mindent átható egyesülés képzetére alapozott) jövődőlésénél érdekesebb az írást nyitó helyzetkép.

Hevesy diagnózisa – diametrális ellentétben Máraiéval – a kultúra kollektivitásának elvesztésére, individuálissá válására irányul, ami a(z itt inkább meghatározott – alsóbb – társadalmi réteggént értett) tömeget olyan befogadási formák követelménye elé állította, melyeknek az képtelen volt megfelelni. „Festményeket, zenét, irodalmat művészi módon felfogni és őszintén élvezni tudni – ez a tömeg előtt teljesen ismeretlen dolog. A mi korunkban minden igazi kultúra csak egy elenyésző kisebbség szellemi birtoka volt. Ha valaki a tömegből hozzá akart férkőzni, el kellett hagynia a tömeget, és neki is elszigetelt individuummá kellett változnia. De a nagy tömegnek ehhez az elkülönüléshez sem módjuk, sem kedvük nem volt. Beérték hát (mert beérették velük) ennek az individuális kultúrának valami olcsó, hamisított változatával, művészet helyett moslékkal. (Nem kell éppen a zagyva operettek, ponyvaregényekre és olajnyomatokra gondolni, a mai színház, átlagirodalom és tárlatok sem jelentenek sokkal magasabb nívót.)”<sup>19</sup> Az idézet két premisszáját érdemes kiemelni: egyrészt azt, hogy Hevesy itt (ellentétben a Máraival illusztrált kultúrkritikai megközelítésmóddal) a *felfogás* formái mentén von különbséget egyén és tömeg között (*művészi módon* felfogni, őszintén *élni* – ez az, amire a tömeg mint tömeg képtelen), másrészt fontos, hogy a „magas” és „alacsony” művek-műfajok közötti különbségtételt Hevesy nem azonosítja az egyén és a tömeg kultúrája

<sup>18</sup> A szavalókórusok magyarországi történetéről I. Szolláth D., „A forradalom rítusai”, in: *2000* 2008/12. 56–70.

<sup>19</sup> Hevesy I., „Tömegkultúra – tömegművészet”, in *Uő, Az új művészetért*, Bp. 1978, 50–51.

közötti különbséggel. Míg utóbbi az individuális kultúra „olcsó, hamisított változata” csupán, amelyet legfeljebb ráerőltettek a tömegekre, a „tömegművészet” Hevesy valójában nem olyasvalamiként írja le, ami – például ezen műfaji keretek között – létezik, hanem inkább a jövőbe utalja, később azt is hozzátéve, hogy ez nem a kultúra eltérő „nívóinak” valamiféle kiegyenlítődéseként fog megszületni.

Néhány évvel később, a Palasovszky Ödönnel közösen jegyzett 1922-es manifesztumában<sup>20</sup> Hevesy már konkrétabb képet rajzol az új tömegművészetéről, amelynek műfaji-mediális kereteit (ezeket a szöveg fokozásos retorikával egymást követő vagy egymásra épülő szintekként lépteti fel) a modern nagyváros jellegzetes tömeg-médiámai, a plakát, az újság és a mozi szolgáltatják. A manifesztum szókincsének legnagyobb részét jellegzetes módon a művészi hatás, még inkább azonban a befogadás formáit és/vagy modalitásait megnevező kifejezések alkotják, amelyeket viszonylag kézenfekvő módon lehet a régi („magas” és/vagy individuális) és az új (tömeg)művészet pólusai körül csoportosítani. A tömeg művészettapasztalatát eszerint a *propaganda*, a *rábeszélés*, a *szuggerálás*, a *beledöbentés*, a *felvilágosítás és tanítás*, a *hirdetés*, a *kiáltás és harsogás*, a *vezetés* és a *parancs*, valamint az *összetalálkozás* és a *kézfogás* fogják meghatározni, leváltva az individuális műélvezet olyan modalitásait, mint az *ékeskedés*, *kínálgatás*, *fogyasztgatás*, „csöndes multság”, *narkózis*, *mámorítás*, *játék*, *szórakozás*, valamint olyan forrásait, mint az „élet kicsi buta szenzációival rikoltozó” újság, a „jöllakott polgárok délutáni álmát” szolgáló „emésztőporként”, illetve „telhetetlen hisztérikák vérbizsergetőjeként” jellemzett regény és novella vagy a színház, amelyben „a polgár esténként végigkérődzi horizont nélküli életének hitvány kis csiklandásait”. A csoportosítás önmagáért beszél, egyvalamit mégis érdemes kiemelni: az, ami az ily módon felrajzolt új tömegművészet túllodálát alkotja, gyanúsán emlékeztet a modern kultúripar már ekkor is sokat bírált befogadási vagy fogyasztási mechanizmusaira. Az új művészetnek a tömeg fogalmára alapozott, forradalmi programja tehát, kritikai vonatkozásait tekintve, valójában nem az „individuális” kultúra alternatíváját vázolja fel, hanem egy olyan tömegkultúra bírálatát nyújtja, amelytől az „individuális” kultúra – ily módon jelöletlenül vagy meghatározatlanul maradó – fogalmát nem tudja elhatárolni.

Mint a tömegművészet forradalmát meghirdető esztétikai-politikai programok a korban általában, Hevesy is a „százmilliók előtt szétaradó moziban” jelöli ki azt a médiumot, amelyben az új művészet majd kiteljesedik és amelynek „arénaiban” a tömeg (itt: a „Nép”) mintegy önmagára mint tömege, önnön küldetésére fog ráismerni („meglátja életének a termő tettek felé vezető irányát és célját”).<sup>21</sup> Walter Benjamin, aki a két háború közötti időszakban talán a legközelebb került a tömeg-

<sup>20</sup> „Új művészetet!”, in uo.

<sup>21</sup> Uo., 85.

kultúra olyan fogalmához, amely nem az egyéni befogadás mintáira épült fel, *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában* című esszéjében szintén a moziból és a filmből vezette le a recepció immár a tömegszerűsége alapozott új kategóriáit. Köztudott, hogy Benjamin munkásságának jelentős részében (messze nem csak a *Passagen-Werk* munkálataiban) fontos szerep jutott a tömeg modern tapasztalatával és/vagy fogalmával kapcsolatos reflexióknak, amelyek értékét növeli, hogy a modernitás naiv társadalomkritikájának csapdáját éppúgy elkerülik, mint ahogyan a nagyvárosi létezés új élménye feletti eufóriát is kritikai reflexió tárgyává tették.

1938-as Baudelaire-tanulmányának a „flâneur”, a „kószáló” alakját tárgyaló fejezetében, ahol a nagyvárosi tömegnek a 19. századi irodalomban megjelenő ábrázolási formáiról értekezik, jellegzetes módon a tömegtapasztalat ebben a figurában mintegy felkínálkozó esztétizálásának határait vagy ambivalenciáira világít rá. A tömegek gépies mozgásának leírása Poe *The Man of the Crowd* című novellájának értelmezésében a „flâneur” esztétikájának egyfajta cáfolataként az áruterelés működésére emlékezteti,<sup>22</sup> Baudelaire-nél pedig egyenesen arra helyezi a hangsúlyt, hogy a tömegnek a kószáló előtt megnyíló „színhátéka” nem más, mint valamiféle „fátyol”, amely a nagyvárosi tömeg valóságos élményét egyfajta társadalmi „illúzióval” takarta el.<sup>23</sup> Az itt nyomon követett szempontból legbeszédesebb Baudelaire-citátum ebben a fejezetben a tömeget élvezetét a szám megsokszorozódása feletti örömhöz hasonlítja („Le plaisir d'être dans les foules est une expression mystérieuse de la jouissance de la multiplication du nombre”),<sup>24</sup> amit Benjamin egy Engelstől, *A munkásosztály helyzete Angliában* című értekezéséből származó idézet környezetében magyaráz, azt a megfejtést adva, miszerint a mondat az áruba való belehelyezkedés Baudelaire-nél több helyen (például a *Les foules* című, amúgy igen komplex prózaversben, amelynek nyitánya szerint „jouir de la foule est un art”)<sup>25</sup> megfigyelni vélt gesztusa felől nyeri el az értelmét. A mondat (és a mögötte kirajzolódó költői gesztus) Benjamin számára itt éppen arról tanúskodik, hogy Baudelaire még nem ismerte fel a munkaerőként valóban áruvá változott, proletarizálódott tömegeknek a „termelési rend” által megszabott létezési módját – hiszen az áruvá vált embernek nincsen szüksége, illetve lehetősége arra, hogy a látszólag csábító árunak a valóságos termelési viszonyokban lelepleződő létmódjába élje bele magát.

<sup>22</sup> Vö. W. Benjamin, „A Második Császárság Párizsa Baudelaire-nél”, in Uő, *Angelus novus*, Bp. 1980, 872.

<sup>23</sup> L. uo., 880–888.

<sup>24</sup> Ch. Baudelaire, „Fusées”, in Uő, *Oeuvres complètes*, Párizs 1954, 1189. (Rónay György fordításában: „A tömegbe keveredés öröme a szám sokszorozódásán érzett élvezet rejtelmes kifejezése” – Uő, „Röppentyűk”, in Uő *Válogatott művei*, Bp. 1964, 331.). L. Benjamin, i. m., 878.

<sup>25</sup> Szabó Lőrinc fordításában: „a tömeget élvezni művészet”.



Noha nincs mód itt az imént kiemelt részletek elemzésére, pusztá felidézésük is rávilágíthat egy fontos összefüggésre, arra nevezetesen, hogy amit Benjamin itt a tömeg téves esztétizálásában diagnosztizál (a modern tömegtársadalom szervező-elveként azonosított gazdasági kód felcserélését a tömeg tapasztalatára visszavezetett – Baudelaire-nél a tömeg élvezetében vagy a „fugitive beauté” új élményében megjelenő – új esztétikai kóddal, illetve a kapitalizmus által meghatározott tömegember létmódjának felcserélését az áru létmódjával való azonosulás esztétikájával) sok tekintetben egybecseng a kortárs „kulturipar” fetiszmusáról adott közvetlenebb vagy prózaibb leírásokkal, Adornónál például ama koncertlátogató híres jellemzésével, aki a Toscanini-koncerten valójában a jegyért kiadott pénzt élvezzi.<sup>26</sup> A kulturipar által fenntartott tömegkultúra voltaképpen a tömeg önmagáról szerzett tapasztalatának esztétizálásával leplezi el és juttatja érvényre azokat a társadalmi és/vagy termelési viszonyokat, amelyeknek maga is része.

Aligha véletlen tehát, hogy a valamivel korábban keletkezett *Műalkotás-esszé*t keretező fejtegetéseiben Benjamin olyan „újonnan bevezetett művészetelméleti fogalmak” szükségességéről értekezik, amelyek „tökéletesen alkalmatlanok a fasizmus céljaira” (Előszó), mely utóbbiakat abban azonosítja, hogy ez a megszervezett tömegek „megnyilvánulásának” (*Ausdruck*) jogát biztosítva elleplezi azon, fennálló „tulajdonviszonyok” fenntartásában való érdekeltségét, amelyek megváltoztatásának „jogát” Benjamin itt a tömegeknek tulajdonítja (Utószó/506).<sup>27</sup> Benjamin sokat idézett programja (a „művészet politizálása”, amellyel a kommunizmus a „politika fasiszta esztétizálásával” válaszol [uo.]) azonban nem vihető végbe az avantgárd programjaira oly jellemző (s fentebb Hevesy írásában is illusztrált) művészeti utópiák, azaz – így Benjamin – „a proletariátus hatalomátvételét követő művészetéről szóló tézisek” (Előszó) segítségével. Benjamin ehelyett a technikai reprodukció új lehetőségeinek, egy „világtörténelmi átalakulásnak” (VII) a vizsgálatából igyekszik kinyerni az új fogalmakat, félreismerhetetlen módon azonban annak céljából, hogy ezeket a tömeg esztétikai viselkedésének kritikai leírásában hasznosíthassa.

Minthogy ennek az argumentációját, szöveghagyományát és recepciótörténetét tekintve is módfelett szövevényes esszének a módszeres elemzése meghaladná az itt rendelkezésre álló kereteket, a továbbiakban csak ez utóbbi, vagyis közvetlenül a „tömeg” problémájára vonatkozó összefüggések rövid vizsgálatára lesz mód. Ezeket persze csak némi önkénnyel lehet kiszakítani az írás argumentációjának

<sup>26</sup> Adorno, i. m., 241.

<sup>27</sup> Az esszé itt használt magyar fordítására – Benjamin „A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában” (Kurucz A. fordítását átdolgozta Mélyi J.) [http://aura.c3.hu/walter\\_benjamin.html](http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html) (Letöltve: 2021. 01. 12.) –, és szükség esetén német változatára (Uő, GS I/2, Frankfurt 1974, 471–508.) vonatkozó hivatkozásokat (a csak interneten elérhető fordítás esetében fejezet-, az eredeti szövegre az ezt követő oldalszámokat) fent és a továbbiakban I. a szövegben.

egészből, hiszen Benjamin már a szöveg elején leszögezi, hogy az az alapvető fejlemény, amelyet az „aura” elvesztéseként ragad meg és amelynek legfontosabb tünetét „a tradíció megrendülésében” (Erschütterung des Tradierten – II/477) azonosítja, egyik következményét tekintve a kor „tömegmozgalmaiban” ad hírt magáról, „melyeknek legtekintélyesebb ügynöke a film”, az a médium tehát, amely Benjamin számára végig a tömeges reprodukció legmeghatározóbb paradigmájaként szolgál. Az írás vége felé azt is leszögezi, hogy a tömeg az a „mátrix, melyből jelenleg a műalkotásokkal szembeni összes szokványos magatartásforma újjászületve lép elő”, vagyis: a tömeges reprodukció és a tömeges recepció kézenfekvően kölcsönös feltételrendszere Benjamin számára nemcsak a tömeges befogadás, hanem általában az esztétikai attitűd mibenléte szempontjából is meghatározó fejlemény („*az érdeklődők [Anteilnehmenden] jóval nagyobb tömegei az érdeklődés [Anteils] megváltozott módját hívták életre*” – XV/303).

A technikai reprodukció, és ez Benjamin talán első igazán közvetlen feltevése az új esztétikai attitűdök mibenlétével kapcsolatban, a közelség sajátos igényét szolgálja ki (és/vagy kelti fel). Az érv közvetlenül az „aura” agyonelemzett fogalmának meghatározásából bomlik ki, méghozzá annak egy különösen fontos és gyakran félreismert vagy -magyarázott összefüggéséből, nevezetesen abból, hogy az aura mint „egyszeri felsejlése (Erscheinung) valami távolinak” (III/479) egyáltalán nem az egyszeri pillanat felfokozott jelenlétét, érzéki közvetlenségét hivatott jelölni. A dolog majdhogynem éppen ellenkezőleg áll: az aura reprodukció általi – ám egyben társadalmilag meghatározott! – „szertefoszlása” (Verfall) az, ami eleget tesz vagy éppen kiváltja a tömegek „szenvédélyes óhaját” az iránt, hogy „*a dolgok térben és emberileg is közelebb kerüljenek hozzá*”. Az aura lerombolását Benjamin itt egyben „a tárgy héjának lebontásával” azonosítja (vagyis a tárgy, első olvasatra talán miképp meglepő módon, a reprodukció révén vagy reprodukcióiban válik „közelivé”, kínálja fel magát a közeli tapasztalatra), ami az „észlelés” olyan formáját hozza ki-tüntetett helyzetbe, amelyben annak „a világban lévő egyformaság iránti érzéke” lesz domináns, ez utóbbi „a reprodukció révén az egyszeriből is az egyformaságot nyeri ki”. Az érzékelés ezen módját, legalábbis ezen a ponton ez a következtetés adódik, úgy lehetne jellemezni, mint amelyben a dologhoz való érzéki (térbeli) közelkerülés valójában a dolgok egyformaságához juttat közelebb vagy legalábbis az egyformaság iránti érzéket erősíti fel (Benjamin „elméleti” párhuzamként a statisztikára hivatkozik): „a realitás irányultsága a tömegekre és a tömegek irányultsága a realitásra” többek közt ezt a következményt vonja magával.

Mi lehet azonban ez az egyformaság a dolgokban, méghozzá az auratikus héjukból kihámozott dolgokban, mondhatni a dolgok mélyén? Talán hosszasabb érvelés nélkül is megkockáztatható, hogy – ebben az összefüggésben – a dolgok eme lényegi aspektusa nem más, mint a reprodukálhatóságuk. Az új művészetek, nyilván

elsősorban a film, kézenfekvő módon azáltal juttatnak közelebb ennek megtapasztalásához, hogy – amint arra Benjamin egy lábjegyzetben utal (9. l.) – esetükben a reprodukálhatóság nem pusztán külső feltétele, hanem elengedhetetlen mozzanata az előállításnak. Az ennek megfelelő befogadói reakciók sorában elsőként a *tesztelés* fogalmát vezeti be, illetve, mondhatni, teszteli. Ez az attitűd alapvetően a filmet előállító apparátusé (az operatőré, a vágóé), amely „a színész teljesítményét egy sor optikai tesztnek veti alá” (VIII) és amely megakadályozza azt, hogy a színész játék közben valamely konkrét közönséghez alkalmazkodjon, éppúgy, ahogyan az apparátus azt sem teszi lehetővé számára, hogy behelyezkedjen a szerepbe, amelyet játszik (IX). Vagyis, noha Benjamin ezt így már nem mondja, a filmszínész is tesztel: teszteli a szerepet, vagy talán még inkább a szerep teszteli a színészt. Az apparátusnak köszönhetően a színész „egész élő személye” elválaszthatóvá válik az (itt-és-most dimenziójára korlátozott és emiatt reprodukálhatatlan) aurától, míg a néző, akit nem „zavar” semmiféle személyes kontaktus a színésszel, így helyette voltaképpen az apparátusba éli bele magát, maga is „tesztel” és ezáltal a „véleményező” (Begutachters – VIII/488) pozícióját vesz fel. Ez el is határolja a film befogadását a „kultikus” vagy auratikus szituációktól, ami – visszakapcsolódva Benjamin héjmetaforájához – azt sugallja, hogy itt maga a színészi test közvetlen jelenléte az az auratikus burok, amelyet lehántva a film közel juttat a dolog lényegéhez, azaz reprodukálhatóságához. A kézenfekvően adódó metaforikus megfeleltetés ezen felcserélődésével (a színész teste lesz a burok vagy a felület és filmes reprodukciója az, ami e felület mögött rejlik) elsősorban abba enged bepillantást, hogy azt a „dolgot”, amihez a tömegnek tulajdonított észlelési forma közel juttat, mennyire mélyen és lényegileg átjárja a reprodukció apparátusa. A tömegek észlelése az apparátus által tesztelt és alakított realitást tárja fel a reális percepció aurája mögött. Kicsivel később Benjamin ezt így fogalmazza meg: „*a valóság apparátustól mentes látványát, ami a műalkotásoktól joggal elvárható, éppen az apparátussal történő legintenzívebb áthatás biztosítja*” (XI).

A film apparátusának a színjáték mechanizmusaira gyakorolt hatásáról szerzett felismeréseit Benjamin úgy vezeti tovább, hogy lényegében megkérdőjelezi a „színész” kategóriájának jogosultságát a filmben. Itt – ezúttal kitekintve az írásos médiumokra is, a film tekintetében viszont némi önellentmondással – egyfelől arra hivatkozik, hogy a technikai reprodukció korában a létrehozó és a befogadó pozíciók könnyen felcserélődnek vagy legalábbis váltogathatók egymással, másfelől pedig – továbbvezetve a néző „véleményező” attitűdjéről megállapítottakat – arra, hogy a film befogadója mindig félig-meddig „szakemberként” (és potenciális filmstatisztaként) viselkedik (XI). Benjamin példája az „orosz filmeké”, amelyek „szereplőinek egy része nem a számunkra megszokott értelemben vett színész (Darsteller), hanem olyan ember (Leute), aki önmagát ábrázolja (darstellen – 494),

mégpedig elsősorban a saját munkafolyamatában”. Ez a példa az egész argumentáció talán legellentmondásosabb (nagy részt például Adorno tartózkodó reakciójáért is felelős)<sup>28</sup> pontjának tekinthető, hiszen Benjamin, úgy tűnik, itt mintha megfedkezne az apparátus szerepéről korábban megfogalmazottokról, arról nevezetesen, hogy az ott kifejtettek értelmében legalábbis kétséggel kellene szemlélni az önmagát ábrázoló ember képletét, éppen a reprodukciós apparátus „lehántó” tekintetének közbejötté okán. Adódik itt, persze, egy másik (következményeit tekintve, s erre később még vissza kell térni, a tömegkultúra kritikája szempontjából meghatározó jelentőségű) olvasata ennek a mondatnak, amely az ábrázolt munkafolyamatot (amelyben tehát nem színészek, hanem a munkafolyamatot végrehajtó emberek ábrázolják magukat) magával az apparátussal, vagyis a film előállításával azonosítja. Ha ez az olvasat valamilyen mértékben helytáll, akkor a film (talán nemcsak a Benjamin által emlegetett „orosz filmek”) éppen azért szöveg szakértő szemeket a vászon elé, mert az ábrázoltak „héja” mögött önmagát, önnön apparátusát teszi észlelhetővé – olyan, egy Benjaminhoz közelálló értelemben becsületes médiumként, amely az esztétikai tapasztalat felszínét áttörve az azt előállító *munkafolyamatot* teszi láthatóvá.

A recepció így feltárulkozó szakértő vagy „véleményező” modalitása lesz az a kritérium is, amelynek mentén Benjamin körülhatárolhatónak véli a tömeges részvétel hatását a befogadói attitűd formáira. Ezt a célt szolgálják a festészet és a film szimultán kollektív befogadásának lehetőségeire (illetve előző kapcsán inkább lehetetlenségére) vonatkozó észrevételek. A tömegek maradi, illetve progresszív attitűdje a művészet irányában itt a szakértői-kritikusi és az élvező magatartás viszonyának két ellentétes aránya szerint bizonyul elkülöníthetőnek: az első esetben (Benjamin példája Picasso és a szürrealista festészet) a tömegekben kettévál a kritikus és a műélvező attitűdje („a konvencionálist kritikátlanul élvezik, az igazán újat ellenszenvvel kritizálják”), a másodikban (a példa Chaplin és a „groteszk film”) a kettő bensőséges kapcsolatban marad (XII). A különbség okát Benjamin közvetlenül a művészet „társadalmi jelentőségének” eltérő szintjeire vezeti vissza (minél alacsonyabb ez, annál nagyobb a szakadék a kritikus és az élvező recepció között – a példa itt is a festészet), valódi magyarázatát azonban megint csak a tömeg fogalma kínálja. „A döntő körülmény” ugyanis az, „hogyan az egyének reakcióját – amelyek összessége a közönség tömegreakcióját (massive Reaktion – 497) alkotja – seholy másutt nem határozza meg eleve oly mértékben a közvetlenül bekövetkezés előtt álló tömegesülés (Massierung), mint a moziban.” A mozi (és a mozinéző tömeg) „társadalmi jelentősége” abban áll, hogy a nézők szimultán reakcióik révén „kontrollálják” egymást, vagyis a tömeg képes arra, hogy „megszervezze és ellenőrizze

<sup>28</sup> Vö. Uő, GS I/3, 1003–1004.

önmagát”. Mit jelenthet ez az önkontroll, illetve egyáltalán az a szervezett „tömegesülés”, amelyet csak az eleve tömegeknek és reprodukcióként készülő film tesz lehetővé?

Visszapillantva arra, ahogyan Benjamin a realitás tömegekre irányulásában és a tömegek realitásra irányulásában beálló nagy horderejű fordulatot jellemezte, első körben arra lehetne gondolni, hogy a dolgok „héja” mögött megpillantott egyformaság (a reprodukálhatóság) princípiuma helyeződik itt át magára a tömegre: mintha tehát a tömeg a neki megfelelő észlelési formának engedelmessé, arról min-tát véve állítaná elő önmagát. Minthogy Benjamin itt is nagy súlyt helyez a kritikusi-véleményezői attitűdre (ahogyan fentebb már szóba került, ezt a reprodukciós apparátus „tesztelő” magatartásának átvételéből eredezteti az esszé), akár ebben is feltételezhető a tömeg önkontrolljának forrása. Harmadrészt maga a szimultán kollektív recepció lehet a tömeg (ön)regulációjának eszköze, az a tény nevezetesen, hogy a tömeg paradigmája itt a moziközönség (vagyis – a tömegkultúra mai, jelentős mértékben még mindig a tévé médiumára alapozott fogalmától némiképp idegen módon – egyazon idő- és térbeli jelenen osztozó tömeg képzete), tehát – bár erről Benjamin nem sok szót ejt – egyben egy olyan szituáció, ahol nem sok szerep jut például az olyan reakcióknak, amelyek – az esszé itt használt kifejezésével élve – nem „nyilatkoznak meg” (sich kundgeben). Benjamin itt eléggé határozottan fogalmaz: „S miközben az egyének megnyilatkoznak (indem sie sich kundgeben – vagyis [csak] *amennyiben* vagy *miáltal* megnyilatkoznak), kontrollálják is magukat”. A szöveg egyik (az „aura” fogalmának szerepére gondolva nem is csekély jelentőségű) vakfoltja éppen itt azonosítható: miközben Benjamin az egyszeri jelenlét itt-és-mostjának hiányában ismeri fel azt a konstellációt (az aura elvesztését), amely a technikai reprodukció korát meghatározza, ugyanezen kritérium, vagyis az egyszeri itt-és-most lesz a tömeg esztétikai attitűdjéről alkotott képét meghatározó „mátrix”. Noha Benjamin egy, az utószóhoz fűzött jegyzete (32. l.) világossá teszi, hogy a tömeg önmagára ismerése (az a pillanat, amikor a tömeg – megjelenésének olyan formáiban, mint az ünnepi felvonulások, a monstre gyűlések, a sportrendezvények és a háború [!] – mintegy „szemtől-szembe látja önmagát” [sieht die Masse sich selbst ins Gesicht – 506] kifejezetten az új technikai apparátusok teljesítménye, hiszen „a tömegmozgalmak [Massenbewegungen – egyben a tömeg mozgásformái?] világosabban jelennek meg a készüléken [Apparatur] keresztül, mint a pusztá szem számára”, ez a megfogalmazás sem iktatja ki azt az előfeltevést, hogy az önmagára (önmaga filmezett arcára) tekintő tömeget egy közösen osztott itt-és-most jelene határozza meg (vagy legalábbis az itt-és-most jelenlét valamiféle szimulációja, mint később például a műsor által összekapcsolt tévé nézők esetében). Némi túlzással úgy lehetne fogalmazni, hogy az aura (még ha ez itt adott esetben inkább a felvevő apparátus sugárzása is) a tömegben tér vissza. A tömegnek mintha lenne aurája.

A probléma, jelen szemszögből legalábbis, nyilván egyben a tömeg modern fogalmából és/vagy tapasztalataiból ritkán hiányzó deficit problémája: az, hogy a tömeg, amennyiben ilyenként észlelhető vagy ilyenként azonosítja magát, nemigen lehet mentes a szervezethez közismert kommunikációs hátrányaitól és veszélyeitől: aligha létezik olyan bírálata a tömegkultúrának, amely ne hivatkozna a valamely tér- vagy időbeli jelenlét itt-és-mostjában összegyűlt sokaság manipulálhatóságára, az egyént megtévesztő vagy elvakító (auratikus?) hatására, illetve a differenciált válaszra vagy reakcióra (megnyilatkozásra) való képtelenségére. Szintén nem érdemes sok szót vesztegetni arra, hogy Benjamin esszéje, amely a politika fasiszta „esztétizálásának” stratégiáját éppen a tömegek esztétikai manipulációjában azonosította, olyan időszakban született, amelyben – egyfelől – ezek a deficitiek aligha maradhattak észrevétlenek a németországi politikai nyilvánosság mindennapjaiban, egyszersmind azonban egy olyan korban is, amelyet – másfelől – éppen azon intézmények politikai válságának tapasztalata határozott meg, melyek a tömegek *representációját* voltak hivatottak biztosítani. Párhuzamért legyen itt elég pusztán Benjamin egyik legjelentősebb (és a Benjamin-életműhöz igencsak szövevényes szálakon keresztül kapcsolódó) kortársára, Carl Schmittre hivatkozni, aki az 1920-as évek végén a nyilvánosan egybegyűlt tömegek közvetlen „akklamációjának” formájában vélte fellelni a reprezentatív parlamentáris demokrácia alkotmánytani alternatíváját (mely intézmény válságdiagnózisa amúgy a *Műalkotás*-tanulmányból is lépten-nyomon kihallható, legnyilvánvalóbban talán az egyik jegyzetből: „A színházakkal egyidőben ürülnek ki [veröden] a parlamentek”! – 20. l./491), és akinek itt azt a nehézséget kellett (volna) áthidalnia, hogy az ilyen, közvetlenül jelenlévő tömegek „hangja” rendre a neki feltett kérdésre adott „igen”-re vagy „nem”-re korlátozódik.<sup>29</sup>

Schmitt egyébként, aki ekkor azt feltételezte, hogy a nép mint „hivatalosan nem szervezett” egység éppen az ilyen közfelkiáltásban szervezi meg magát, 1929-ben igen tanulságos módon foglalt állást a modern technika teljesítményeiről és a „neutralizáció” ezekhez fűzött reményeiről: „Egyetlen jelentős technikai találmányból sem számítható ki előre, milyenek lesznek objektív politikai következményei. A 15. és 16. század találmányai szabadelvűen, individualisztikusan és lázadó módon hatottak; a könyvnyomtatás mesterségének feltalálása a sajtószabadsághoz vezetett. Ma a technikai találmányok a tömegek feletti uralom roppant hatékonyságú eszközei; a rádióhoz hozzátartozik a rádió monopóliuma, a filmhez a filmcenzúra. A szabadságról és a szolgaságról való döntés nem a technikában mint technikában rejlik.” Mivel a technika „éppen mert mindenkit szolgál, nem semleges”, illetve – majd-hogynem Heideggert megelőlegezve – szellemében „mint szellemben nincs semmi

<sup>29</sup> Vö. C. Schmitt, *Verfassungslehre*, Berlin 1928, 277–278.

technikai és gépies”, Schmitt (ekkor) nem igazán hitt abban, hogy a technika önmagában elemi politikai változások mozgatórugója lehetne,<sup>30</sup> Benjamin ezzel szemben mintha a filmvászon elé szögezett tömeg önellenőrzésében sejtette volna meg a sokaság politikai megszerveződésének új kereteit, egy olyan médiumban tehát, amely amúgy talán a legnyilvánvalóbban vonja kétségbe a befogadói és alkotói pozíciók az esszében kilátásba helyezett felcserélésének lehetőségét. Aligha véletlen innen nézve, hogy a „frankfurti” stílusú kultúrkritikának később is ritkán okozott nehézséget a tévjük elé láncolt és az adás által összekötött fogyasztók izolált sokasága mögött a hipnotikus tömegrendezvények rémképét felfedezni. Éppígy törvényszerűnek mondható továbbá, hogy a *sokaság* fogalmát újrahasznosító újbaldoldali politikaelméletek – amelyek számára a tömegkultúra a „poszt-fordi” kapitalizmusban mint a termelőeszközök előállításának voltaképpeni színtere paradigmátikus jelentőséggel bír<sup>31</sup> – kifejezetten a szervezetlen és reprezentálhatatlan (emiatt például a „nép” fogalmával nem leírható) tömegekre korlátozták e fogalom társadalomkritikai alkalmazhatóságát.<sup>32</sup>

A tömeg megszerveződésének tehát a kommunikáció bizonyos egyirányúsága vagy legalábbis az adó és a befogadó oldal közötti erőteljes komplexitáscsökkenés a feltétele. Mindezt a tömegmédiumok hűvösebb, egyszersmind fejlettebb technológiákra alapozott elméletei sem igen vonják kétségbe. Niklas Luhmann például, aki a művészetnek a társadalomban betöltött helyéről alkotott elképzelését amúgy diametrálisan Adornóval szemben pozicionálta,<sup>33</sup> a „tömegmédium” fogalmát a kommunikáció egyirányúságában és a részvevők közvetlen érintkezésének hiányában beazonosított kettős feltételre alapozta (egy élete vége felé adott interjú tanúsága szerint emiatt nem tekintette tömegmédiumnak az internetet).<sup>34</sup> A „szórakozás” (Unterhaltung) ezen keretek között annyit jelent, hogy „nem keresünk és nem találunk alkalmat arra, hogy kommunikációra kommunikációval válaszoljunk”: ezért nincs értelme például az ismételt befogadásnak, kivéve, „ha az olvasó most már a művész ügyességét szeretné megcsodálni, a film nézője pedig az ábrázolás

<sup>30</sup> Az idézeteket l. Uő, *A politikai fogalma* (Cs. Kiss L. ford.) Bp. 2002, 64–66.

<sup>31</sup> P. Virno, *A Grammar of the Multitude*, Cambridge/London 2004, 58–61.

<sup>32</sup> Vö. pl. uo., 79. Populárisabb és romantikusabb változatban l. M. Hardt – A. Negri, *Empire*, Cambridge/London 2000, 60–62., 113. stb.

<sup>33</sup> Vö. N. Luhmann, „A műalkotás és a művészet önreprodukciója” (Albert S. ford.), in Kiss A. A. – Kovács S. – Odorics F. (szerk.), *Testes könyv I.*, Szeged 1996, 115–116.

<sup>34</sup> Vö. Uő, *A tömegmédia valósága*, Bp. 2008, 10–12.; S. Laurin, „Interview mit Niklas Luhmann: »Das Internet ist kein Massenmedium«” <http://www.ruhrbarone.de/niklas-luhmann-%E2%80%9Edas-internet-ist-kein-massenmedium%E2%80%9C/> (Letöltve: 2021. 01. 12.). A befogadó tömeg alkotóelemei közötti érintkezés tagadása régi toposza a tömegkultúra (és általában a tömeg) kritikájának, l. pl. MacDonald, 46. Inkább csak adalék, hogy Guy Debord egy időben népszerű kultúrkritikai munkája a „spektákulum társadalmának” egyik fontos összetevőjét szintén az egyirányú tömegkommunikációban jelölte ki: G. Debord, *A spektákulum társadalmá* (Erhardt M. ford.), Bp. 2006, 16.

finomságaira akar összpontosítani”, ez azonban már az információ és a közlés közötti különbségtételt, vagyis kommunikációt venne igénybe.<sup>35</sup> És valamiféle figyelmet, lehetne hozzáfűzni: a tömeg, úgy látszik, nem tud figyelni. Eme hiányossága persze nem kerüli el Benjamin *figyelmét* sem, mégis – és az iménti kitérőt befejeve ezen a ponton érdemes visszakanyarodni a *Műalkotás*-tanulmány szövegéhez – a legkevésbé hagyja ennyiben a dolgot.

A csak „megnyilatkozása” révén önmagát kontrolláló tömeg képzetéből mondhatni egyenesen következik Benjamin utolsó fontos különbségtétele, amely arra céloz, hogy az itt leírt (ám már az ebben az összefüggésben egyfajta előzményé avatott dadaista művészetben megsejtett – XIV) befogadói attitűd kizárja az „elmélyülés” (*Versenkung* – 502) lehetőségét: ezt a befogadásformát, amely Benjamin szerint „a polgárság elfajzása idején az aszociális magatartás iskolájává vált”, elsődlegesen a koncentráció (*Sammlung*, vagyis egyfajta „összegyűjtés”, itt nyilván valamiféle összeszedettség) tünteti ki, amelynek ellenpontját a film „sokkhatásaira” adott reakciók alkotják. A „*Sammlung*” blokkoltságát hivatott illusztrálni Benjamin sokat citált idézete Georges Duhameltől („Már nem tudom azt gondolni, amit gondolni akarok. A mozgóképek foglalták el a gondolataim helyét.”): a rögzíthetetlen filmkockák nem teszik lehetővé a „kontemplációt” és noha sokkhatásuk „fokozott lélekjelenlétre” tart igényt, ezt nem lehet koncentrációnak nevezni. Benjamin – egyben mint „a szociális magatartás egyik válfaját (*Spielart*)” – a „kikapcsolódás” vagy szórakozás, azaz a „*Zerstreuung*” kategóriáját állítja szembe a „*Sammlung*”-gal, egy olyan kifejezést választva, amely talán igényel némi magyarázatot.

A szó ugyanis nemcsak a – például az *Unterhaltung* jelentéskörével érintkező – „szórakozás” értelmében vett ’kikapcsolódást’ jelöli, hanem teljesen világosan tükrözi a (*zer*)*streuen* ige viszonylag kései jelentésbővülését is – akárcsak az ezen mintha szerint képzett magyar *szórakozás* a ’(szét)szór(ód)ás’ (és rajta keresztül a ’szétszórtság’) jelentéskörét.<sup>36</sup> Mindez elsősorban a *Sammlung*gal (összeszedettséggel) való szembeállítás okán érdemel említést: a két ellentétes szemantikájú kifejezés, amelyek relációja egyébként *A német szomorújáték eredetében* az allegória „sémáját” („mintáját”) adta meg,<sup>37</sup> nem pusztán kétféle mentális állapotot vagy beállítódást szembesít egymással, hanem, érzéki jelentéssíkjukat tekintve, a tömeg két állapotát vagy még inkább szerveződési formáját (összegyűlés és szétszóródás) is leírja. Az önmagát a moziban, szervezett, illetve saját magát kontrolláló tömegként előállító közönség bizonyos értelemben össze- vagy egybegyűlt tömeg, Ben-

<sup>35</sup> Luhmann, i. m., 66–67.

<sup>36</sup> Az etimológiához vö. J. és W. Grimm, *Deutsches Wörterbuch* 31, Lipcse 1889, 786.; Benkö L. (szerk.), *TESz* III., Bp. 1976, 784.

<sup>37</sup> Benjamin, „A német szomorújáték eredete”, in *Uő*, *Angelus novus*, 393. (GS I/1, 364). Részletesen erről l. S. Weber, „*Mass Mediauras*”, in *Uő*, *Mass Mediauras*, Stanford 1996, 93–97.



jamin ugyanakkor egészen pontosan a „szociális magatartás” számára foglalja le a *Zerstreuung* szót. Az egybe- vagy összegyűlt tömeg adekvát magatartásformája tehát a szétszórtságé, a figyelem szétszórtságáé vagy szórakozottságáé, vagy másképpen: a tömeg ebben a szórakozottságban nyilvánul meg és ebben a szórakozottságban kontrollálja önmagát.

A kifejezés helyi értékének pontosabb megértése érdekében röviden érdemes kitekinteni a fogalomhasználat környezetére is. Első helyen Siegfried Kracauer 1926-os, *Kult der Zerstreuung* című esszéjére kell utalni, amely a fogalmat kifejezetten a tömeg (a berlini mozik nagyvárosi közönsége) kultúrájának megnevezésére veti be, egy olyan magatartást körülírva, amelyet felületi vagy külsődleges, ugyanakkor szünet nélkül egymásra torlódó benyomások igazi egységgé össze nem álló sorozata vált ki és amely – ellentétben a „magas” kultúra „elfojtásjelenségeivel” – a nagyvárosi élet társadalmi „rendetlenségét” közvetíti vagy tükrözi.<sup>38</sup> Egy évvel később egyenesen a *Lét és időben* tűnik fel a kifejezés: Heidegger értekezésének több pontján, több összefüggésben is a „mindennapiság” létmódját tárgyalva él vele, így például a „kíváncsiság” elemzésében a *Dasein* gyökértelenségét illusztrálja, a *Dasein* történetiségének vizsgálata során pedig a *Zerstreuung*ből önmagát összeszedni kényszerülő ittlét lesz az inautentikus időtapasztalat egyik hordozója.<sup>39</sup> Adorno már hivatkozott írása a zene fétiskarakteréről már Benjamin nyomán használja a szót,<sup>40</sup> a *Kultúripar*-tanulmány bevezetésében pedig teljes jelentésrétegzettségét kiaknázva szerepelteti ott, ahol a tömegkultúra technikailag meghatározott kommunikációs alapsémájáról (központosított előállítás és szétszóró befogadás [„zerstreute Rezeption”]) beszél.<sup>41</sup>

A *Műalkotás*-tanulmány utolsó fejezetében Benjamin maga is egy felületi vagy akár „inautentikus” magatartásformát segítségül hívva konkretizálja, amúgy meglehetősen ambivalens összefüggésbe helyezve az esszéjét meghatározó politikai programot,<sup>42</sup> „Sammlung” és „Zerstreuung”, koncentráció és kikapcsolódás, összeszedés és szétszórás, összeszedettség és szétszórtság oppozícióját, meghozza a „meg-

<sup>38</sup> Vö. S. Kracauer, „Kult der Zerstreuung”, in Uő, *Das Ornament der Masse*, Frankfurt 1973, 314–315.

<sup>39</sup> M. Heidegger, *Sein und Zeit* (GA 2), Frankfurt 1977, 229., 491., 515–516. (*Lét és idő* [Angyalosi G., Bacsó B., Kardos A., Orosz I., Vajda M. ford.], Bp. 2007<sup>2</sup>, 204., 427., 447–448.) L. ehhez még Jacques Derrida elemzését: J. Derrida, „Geschlecht”, in: *Research in Phenomenology* 1983/1, 75–81. Heidegger és Benjamin fogalomhasználatának szembeállításához l. Virno, i. m., 88–94.; Weber, i. m., 92.

<sup>40</sup> Adorno, i. m., 249., 257. („Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens”, in Uő, *Gesammelte Schriften* 14, Frankfurt 1973, 32., 37.)

<sup>41</sup> M. Horkheimer – Adorno, *Dialektik der Aufklärung* (Uő, *Gesammelte Schriften* 3), Frankfurt 1997, 142. Vö. még: 148. A magyar fordítás megoldásait („a szétszóró helyen történő befogadás”, ill. „a szórakozottság állapotában”) l. Uők, *A felvilágosodás dialektikája* (Bayer J., Geréby Gy., Glavina Zs., Vörös T. K. ford.), Bp. 1990, 148., 154.

<sup>42</sup> Vö. ehhez D. Baecker, „The Unique Appearance of Distance”, in H. U. Gumbrecht – M. Marrinan (szerk.), *Mapping Benjamin*, Stanford 2003, 9–11.

szokást” (Gewohnheit, Gewöhnung – XV/505). Miután megállapítja, hogy míg a koncentrációként elgondolt befogadás a műben való elmerülésként írható le, addig a „szórakozó tömeg” (a szórakozott tömeg?) „magába süllyeszti” a műalkotást, amelynek sokkhatását nem sokkal korábban a befűrődő lövedékéhez hasonlította (XIV). A szórakozó, szórakozott vagy szétszórt és egyben kollektív befogadás történeti paradigmájául az építészet kínálkozik, hiszen az épületek befogadása egyszerre „használat” és „észlelés” formájában, azaz egyszerre „taktilis” és „optikai” úton megy végbe. Ezt a kettősséget kell tehát a már korábban felállított oppozícióhoz hangolni, ami könnyen elvégezhető feladat: míg az optikai észlelés a kontempláció és a figyelem (Aufmerksamkeit) pályáit veszi igénybe, addig a „taktilis oldalon” a megszokás, illetve – mintegy a „feszült figyelem” (akár: odafigyelés – in einem gespannten Aufmerken) ellentétéként – a „futólagos észrevétel”, egyfajta mellékes regisztráció (in einem beiläufigen Bemerken) lesznek meghatározóak.

Amint azt az „optikai oldal” háttérbe szorítása is jelezheti,<sup>43</sup> Benjamin itt már nem kizárólag a moziról (és Kracauer fogalomhasználatától valóban eltávolodva)<sup>44</sup> beszél: az építészet befogadásának eme jellemzése immár az „emberi észlelőapparat” előtt „történelmi fordulópontokon” tornyosuló „feladatok” megoldása számára szolgáltat modellt. Ezekkel a fordulópontokkal – amelyek az észlelőapparat újraszerveződését kényszerítik ki (például mert technikai apparátusokról kell minztát vennie, mint a filmet „tesztelő” befogadónak) – a „megszokás” útján lehet boldogulni, amelyet – a Benjamin által felajánlott minta nyomán – valamely épület fokozatos birtokba vételeként, „belakásaként”<sup>45</sup> kell tehát elképzelni – azzal az (itt fontos) különbséggel nyilván, hogy az emberi észlelőapparat „hozzászoktatása” az érzékelés új feltételeihez, mint azt Benjamin meg is jegyzi, nem az egyén, hanem a tömegek „mozgósítását” igényli, és éppen ezt a feladatot végzik el az olyan tömegmédiumok, mint a film. Ebben a tekintetben Benjaminsnak feltehetőleg ma is igaza van: aki nem 3D-s változatban látta az *Avatar* című filmet, annak számára is teljesen világos lehetett például a beállítások ismétlődő sajátosságaiból, hogy ez a film az új technológiára „trenírozza”<sup>46</sup> a tömegek szemét.

<sup>43</sup> A „spektáklum társadalmát” ezzel szemben éppen a tapintásnak a látással szembeni háttérbeszorulása jellemezné: Debord, i. m. 16. Tanulságos egyébként, hogy a „tömeg” modern fogalomtörténetének már korai szakaszában is egészen egyértelműnek tűnik az a feltételezés, hogy a tömegekben mindent elsöprő a vizuális érzékelés túlsúlya: „A tömegek csak képekben tudnak gondolkodni és csak képekkel befolyásoltatják magukat. Csak a képek rémítik meg vagy kápráztatják el őket és indítják tette” – olvasható pl. Le Bonnál (G. Le Bon, *A tömegek lélektana* [1895] (Balla A. ford.), Bp. 1993, 59.). Ezért is érdekes, hogy Benjamin a tömeges befogadásban a taktilitásra helyezi a hangsúlyt.

<sup>44</sup> Makropoulos, i. m. 8.

<sup>45</sup> Az ilyen „belakás” hermeneutikai alternatívájaként I. Gadamer, „Épületek és képek olvasása” (Loboczky J. ford.), in Uő, *A szép aktualitása*, Bp. 1994, 158–159.

<sup>46</sup> A kifejezést ebben az összefüggésben I. N. Bolz, „Aesthetics of Media”, in Gumbrecht – Marrinan (szerk.), 26–27. A tömegek „érzéki tanulásáról” I. Virno, i. m., 94.

A „megszokás” és a „szórakozás” nem állnak ellentétben, sőt úgy tűnik, Benjamin számára utóbbi előbbi sikeréről tanúskodik: „az, hogy valaki szórakozva képes bizonyos feladatok ellátására, azt bizonyítja, hogy ezek megoldása számára megszokássá vált”, ahogyan például ez az írás is egyre kevesebb melléüetéssel (bár remélhetőleg nem túlságos szórakozottsággal) készül egy új klaviatúrán. Aligha szorul magyarázatra az, hogy az így megragadott „megszokás” tágabb értelemben nélkülözhetetlen feltétele a tömegkultúra mechanizmusainak: így „mászik a fülébe” a rádióhallgatónak az aktuális sláger vagy – Adorno Benjaminra hivatkozó példájával<sup>47</sup> – így tölti be a funkcióját a beszélgetést vagy táncot „kísérő” zene, és így épül be egy háztartás napi ritmusába a háziak kedvenc szappanoperája. Persze, ez a fogalom eléggé nyilvánvaló módon aknázza alá azt, amit Benjamin a film „sokkhatásáról” mond: ahogyan az újszerűség (például a művészi újszerűség) vagy a figyelem, úgy feltehetően a sokkhatás is a „megszokásban” ütközik önnön határaiba vagy szünteti meg önmagát. Benjamin ugyan, nem csekély fogalmi erőfeszítés árán, megbirkózik ezzel az ellentmondással, elsősorban azért, hogy a tömegek figyelemhiányát kompenzálni hivatott „futólagos észrevételt” implicit módon a „szakértői” attitűddel köti össze (kissé talán félrevezető párhuzamként arra lehetne gondolni, ahogyan az ember nap mint nap boldogulni kényszerül az őt körülvevő apparátusok általában tipikusként ismétlődő üzembazaráival), az esszé zárlatában mégis kissé irritálónak hat az a végkövetkeztetés, amely a film által lehetővé tett recepciós modalitást olyan „véleményezői magatartásként” definiálja, amely „nem foglalja magába a figyelmet”. Az utolsó mondat („A közönség vizsgáztat, de szórakozva teszi azt” [Das Publikum ist ein Examinator, doch ein zerstreuter.” – XV/505]) olyan klisére épül (a szétszórt vizsgáztatóra), amely még ama egyenes, bár futólagos vagy mellékes, regisztráló figyelem képletét sem igazán támogatja, amelyet Benjamin a tömegek oldalán sorakoztat fel – ezen a ponton aligha lehet elfojtani azt a gyanút, hogy Benjamin (Baudelaire és Proust fordítója) ebben az esszében a tömegkultúra (a film progresszivitásáról alkotott jövendöléseit tekintve meglehetősen illuzórikusnak bizonyuló) politikai programja mellé egyben a tömegkultúra esztétikai kritikáját is mellékelte.

Fel kell tenni tehát a kérdést: mi lehet mégis az a pozitív momentum, amely megkülönbözteti a befogadás itt felvázolt modalitását a művekben „elmélyülő” egyénétől, másként fogalmazva, mi az, amit ez utóbbi nem, a moziközönségen modellált attitűd viszont képes regisztrálni? Visszautalva az aura lerombolásával, „a tárgy héjának lehántásával” kapcsolatos fejtegetésekre, úgy tűnik, a „közelség” újfajta tapasztalata tünteti ki az új befogadásmódot, amelyről persze már megállapítást nyert, hogy ez a dolgok „egyformaságának”, másfelől nézve lényegi reprodu-

<sup>47</sup> Adorno, „Fétiskarakter a zenében és a zenehallgatás regressziója”, 257.

kálthatóságának tapasztalata – s mint ilyen (azaz olyan tapasztalat, amely a dolgokon a reprodukciót észleli), legalább annyira a teremt távolságot, mint közelséget.<sup>48</sup> Talán éppen ez a távoli közelség vagy, pontosabban fogalmazva, a távolság vagy elválasztottság közelségként való megtapasztalása teszi lehetővé azt, hogy a tömegkultúra befogadási-fogyasztói mechanizmusai (így az, amit Benjamin „megszokásnak” nevezett) talán minden másnál könnyebben vagy hatékonyabban boldogulnak a modern élet technikai vagy mesterséges „valóságaival”, vagyis alkalmazkodnak azokhoz a mindenkori „apparátusokhoz”, amelyek ezeket a realitásokat kibogozhatlanul átszövik.

Aligha vitatható, hogy az ilyesfajta alkalmazkodásként felfogott megszokás váltotta ki az olyan kultúrkritikai aggodalmakat, amelyek többek között Adorno – minden apokaliptikus felhangjuk ellenére ma sem teljesen tanulságmentes – kirohanásaiban öltöttek formát, például ott, ahol a filmipar szimulációs stratégiáinak arról a mozilátogatóról leolvasható hatásairól értekezik, aki az utcát az éppen odahagyott mozifilm folytatásaként észleli vagy ahol az olyan zenei előadás divatját bírálja, amelyik önnön gramofonfelvételeként akar hatni.<sup>49</sup> Nyilvánvalóan annak a naturalizációnak a fenyegetéséről van szó, amelyet Benjamin a technikai reprodukálhatóság korában a valóságot mélyen átjáró apparátusok teljesítményében ragadott meg, többek között arra hivatkozva, hogy itt a valóságnak az apparátusoktól mentes megtapasztalását „éppen az apparátussal történő legintenzívebb áthatás” biztosítja – nem mellesleg éppen annak árán, hogy az apparátus pontosan ebben a manipulációban maszkírozza a valóságtól „idegen testnek” magát (XI). Benjamin e mélyértelmű észrevétele azt is implikálja tehát, hogy az apparátus – valójában – nem idegen test többé: éppen ezért volt lehetséges az orosz filmről előadott tézisének fentebb javasolt, radikális olvasata, amely a filmben ábrázolt „munkafolyamatot” magának az apparátusnak a működésével azonosította.

Aligha érdemes sok szót vesztegetni arra, hogy a tömegkultúra normál működési vagy termelési módjában nem feltétlenül törekszik az ilyen naturalizáció leleplezésére, mint ahogyan arra sem, hogy az „apparátus” ebben betöltött funkciójával szembesítsen (ezt gyakran éppen azzal palástolja, hogy ezt a szembesítést saját témájává teszi – példaként akár a *Mátrix*-trilógiára is lehetne hivatkozni), az is nyilvánvaló ugyanakkor, hogy a tömegkultúra kritikája idejétmúlt feladatmeghatározást követne akkor, ha az apparátus működés módját egy olyan, helyreállítandó „természetbe” való beavatkozásként tenné vizsgálat tárgyává, amelynek konstitúciójában az apparátus valójában nem idegen testként működik közre. Az önmaga kritikai felülvizsgálatára vállalkozó tömegkultúra innen nézve voltaképpen

<sup>48</sup> L. ehhez Weber, i. m., 88.

<sup>49</sup> Horkheimer – Adorno, i. m., 153.; Adorno, i. m., 250.

aligha tehet többet, mint hogy befogadásának eme feltételrendszerét befogadásának saját körülményei között – azaz például a „Zerstreuung” tömeges attitűdjében hozzáférhető módon – reflektálja (az 1990-es évekből vett, hevenyészett példaként a *Beavis and Butt-Head* című rajzfilmsorozatot lehetne megemlíteni). A kritika pedig akár magánál Benjaminsnál is találhat kiindulópontot, aki, a *Passzázatok* egyik, a film „politikai jelentőségének” szentelt feljegyzésében a következőképpen határozza meg „az újabb művészet formaproblémáját”: „Mikor és hogyan fogják azok a formavilágok, amelyek a mechanikában, a filmben, a gépgyártásban, az újabb fizikában stb. a közreműködésünk nélkül jelentek meg és vették át a hatalmat fölöttünk, feltárni azt, ami bennük természetnek nevezhető? Mikor jut el a társadalom abba az állapotba, ahol ezek vagy a belőlük keletkezett formák természeti formaként jelennek meg számunkra?”<sup>50</sup> A tömegkultúra kritikája akkor tud hitelesen felelni erre a kérdésre, ha a válaszban nem korlátozódik arra, amit Benjamin a *Műalkotás*-tanulmányban megszokásnak nevezett.

---

<sup>50</sup> Benjamin, GS V/1, Frankfurt 1982, 500 (K 3 a, 2). Az idézethez l. Makropoulos, i. m. 19–20.

# A NYELV TÚLOLDALAIN



## Heidegger és a kimondatlan

A hallgatásról időnként (bizonyos értelemben) szószátyár szerzőktől lehet megtudni a legtöbbet. Martin Heidegger filozófiájában például nehéz olyat találni az igazán lényeges összefüggések között, amelyek ne implikálnák valamiképpen a hallgatás imperatívuszát vagy legalábbis ne emlékeztetnének az időnkénti elhallgatás nélkülözhetetlenségére vagy akár „módszertani” előnyeire. Persze: szószátyár szerző volt-e Heidegger? Az életmű még mindig nem teljesen lezárt összkiadását szemrevételezve a kérdés nem is annyira értelmetlen, mint ahogyan elsőre hangzik. Az a gondolkodó, aki oly sok vonatkozásban érvelt meggyőzően a beszéddel, egyáltalán a kommunikáció kezdeményezésébe vetett reményekkel szemben – példának okáért – a nyelv beszédére, „mondájára”, bizonyos értelemben önmagát ígérő, lekötelező „adományára”, „Zusage”-jára való odahallgatás elsődlegessége mellett (az 1950-es években fokozatosan lemondva a kérdés hermeneutikai gesztusának elsődlegességéről is),<sup>1</sup> és (korai) főművében oly emlékezetes bírálatát nyújtotta az „ittlét”, a „Dasein” inautentikus megvalósulását jellemző általános (és üres) „fecsegségnek” (Gerede), sok tekintetben egyáltalán nem látszott spórolni a szavakkal. Nemcsak a különféle filozófiai kényszerűségekre, mindenekelőtt a filozófiai nyelv metafizikai béklyóira reagáló szóalkotási kedvére lehetne hivatkozni ez utóbbi vonatkozásban, amelyre a szakma hol külön Heidegger-szótárak létrehozásával, hol viszont éppen a „zsargon” bélyegével<sup>2</sup> reagált, hanem egészen egyszerűen arra is, hogy vannak olyan témák, érvek, tézisek, amelyekhez Heidegger meglehetősen sűrűn visszatér, amelyeket újra és újra előad: az egyik ilyen például az egész heideggeri filozófia egyik gravitációs pontja, az igazság görög szavának, az „alétheiá”-nak a megfelelő fordítására tett javaslat, amely – bizonyos korszakokban legalábbis – nagyon ritkán marad kimondatlanul a Heidegger-szövegekben.

Köztudott ugyanakkor, hogy az a (politikai-etikai) összefüggés, amely Heidegger filozófiai örökségét évtizedek óta mondhatni konstansan a legnagyobb kihívással szembeníti, éppen a hallgatagsággal kapcsolatos. Azzal a nem vagy legalábbis nehezen igazolhatóan, nem egyértelműen kimondott szóval, amelyet többek között

---

<sup>1</sup> A kulcsszavust ehhez I. M. Heidegger, „Das Wesen der Sprache” (1957/1958), in *Uö, Unterwegs zur Sprache* (GA 12), Frankfurt 1985, 164–166.

<sup>2</sup> Th. W. Adorno, „Jargon der Eigentlichkeit”, in *Uö, Gesammelte Schriften* 6, Frankfurt 1970.



Paul Celan híres költeménye, a *Todtnauberg* valamiféle reményteljes sürgetés formájában helyezett kilátásba („einer Hoffnung, heute / auf eines Denkenden / kommandes / Wort / im Herzen”): a gondolkodó eljövendő szavának hívásával, melynek alkalmi kontextusát a költemény Celannak a Heidegger 70. születésnapjára készülő ünnepi kötetből való távolmaradásában, vagyis egy nyolc évvel korábbi döntésben jelölte ki. Heidegger a költeményre egy levelében válaszolt,<sup>3</sup> amely szintén valamiféle reménykedésnek ad hangot, pontosabban abbéli bizakodásának, hogy kettejük tartós eszmecseréjében, melyet a filozófus voltaképpen egymáshoz intézett hallgatások sorozatként jellemez („seitdem haben wir Vieles einander *zugeschwiegen*” – kiem. KSzZ), valami egyszer majd kiválik, kioldhatóvá válik mindabból, ami el-/ kimondatlanul maradt („Ich denke, dass einiges noch eines Tages im Gespräch aus dem Ungesprochenen gelöst wird”), abból a megszólaltathatatlanak mutatkozó politikai, morális vagy akár filozófiai szövedékből tehát, amely, ezek szerint, mintegy foglyul vagy túsul kellett, hogy ejtse a Celan (és oly sokan mások) által várt gondolkodó szavakat. Jelen írásnak ez nem tárgya, ezért itt különösebb kifejtés nélkül pusztán utalni érdemes arra, hogy Heidegger számára nagyon is, talán túlságosan is tudatosulhattak azoknak a kereteknek az ellentmondásai, amelyek közé az eljövendő, bizonyos értelemben viszont elmaradó, az eljövendőben ragadó szó kimondása (a náci Németország bünteteivel és saját esetleges felelősségével kapcsolatos valamiféle állásfoglalás) terelte volna, ugyanakkor az is bajosan tagadható, hogy – miként azt legpontosabban Werner Hamacher szép elemzése megmutatta<sup>4</sup> – Celan költeményére (amelyik nem akar hallgatni, nem hallgatni akar) a lírikushoz intézett *odahallgatásai* nemigen nyújtottak adekvát választ, hiszen, Hamacher következtetése szerint, éppen arra nem vállalkoznak, amit a költemény végrehajt: a hallgatást, az elhallgatást, a némaságot mint ilyeneket szóhoz, nyelvhez juttatni. Ami egyébként, mint az alább majd szóba kerül és tulajdonképpen köztudomású is, egyáltalán nem áll messze Heidegger különféle módokon megfogalmazott filozófiai célkitűzéseitől.

Mindazonáltal Heidegger sokszor valóban többet látszik bízni a hallgatásra, a beszéd abba- vagy elmaradására, mint a megszólalásra – és ehhez kardinális filozófiai indokokat is talál. A főműben nyújtott egzisztenciális analitika talán egyik legnépszerűbb (és Magyarországon egyébként szélesebb körben alighanem Németh G. Bélának az „önmegszólító verstípusról” írott 1966-os tanulmánya<sup>5</sup> nyomán ismertté lett) szcenáriója az önmagát a „lelkiismeret” formájában vagy alakjában megszólító „Dasein”-t érő hallgatag hívásé (vagy másként fogalmazva – hiszen ez,

<sup>3</sup> P. Celan – G. Celan-Lestrangle, *Correspondance* 2, Párizs 2001, 576.

<sup>4</sup> W. Hamacher, „Wasen”, in N. Haas – W. Haas – H. Quaderer (szerk.), *Paul Celan in Vaduz*, Vaduz 2012, kül. 77–78.

<sup>5</sup> Első megjelenését l. Németh G. B., „Az önmegszólító verstípusról”, in: *ItK* 1966/5–6, 546–571.

mármint a megszólító és megszólított azonosítás, mint az röviden még említésre is kerül majd, vitatott műveletnek számít a szakirodalomban – a „Dasein”-nak a lelkiismeret általi vagy lelkiismeretként megvalósuló megszólítottóságáé egy bizonyos „hívás” által). A lelkiismeret jelenete voltaképpen egy elnémulásé, ami persze nem meglepő, hiszen az európai kultúrtörténetben talán éppen a csend szolgál annak leggyakoribb feltételeként, hogy egy én önmagára hallgasson, önmagát meghallja. A heideggeri változatban a „Dasein” feltárultságként (Erschlossenheit) lesz jelen, vagyis *itt* a maga számára, válik tehát önmaga számára is „Dasein”-ná: ezt a feltárultságot (alapvetően a „belevettség” feltárulkozását) pedig a „hangoltság”, a „hangulat” teszi lehetővé, amelyhez „eredendően hozzátartozik a megértés is”.<sup>6</sup>

Két fontos, itt kirajzolódó kitétel határozza meg a lelkiismeret színrelépésének jelenetét. Az egyik az, hogy a hangulat/hangoltság (Stimmung) heideggeri kategóriája – a mérvadó szakirodalom szerint ebben állna a szóhasználat fogalomtörténeti jelentősége is<sup>7</sup> – nem valamiféle belső (lelki)állapotra és/vagy hatásmechanizmusra vonatkozik, hanem olyasvalamire utal, ami szüntelen értelmezést igényel és egyben konstitutív a létmegértés számára. A másik pedig az, hogy, éppen mivel megértésként megy végbe, a feltárultság bizonyos értelemben nem befelé, vagyis a(z ez esetben egyszerűen szubjektumként is félreérthető) „Dasein” kifürkészhetetlen és elzárt mélységei felé, hanem kifelé fordulva következik be, „megértő együtt-létként (Mitsein)”, amelynek alapformája a *Lét és idő* analízisében a hallásé, mások meghallásáé, mely utóbbi persze – mint azt a *Lét és idő*nek a nyelvet tárgyaló paragrafusa eddigre már tisztázta is – mondhatni előbbiből levezetett képesség csupán, „a jelenvaló lét hall, mivel ért”.<sup>8</sup> Fontos, hogy Heidegger ugyanitt „a beszélés egy másik lényegszerű lehetőségeként” elemzi röviden a hallgatás (Schweigen) jelenségét, a legnagyobb súlyt arra helyezve, hogy kiszakítsa azt a beszéd/hallgatás hamis oppozíciójából.<sup>9</sup> A hallgatás nem azonos a némasággal (aki néma vagy aki soha sem beszél, az képtelen annak bizonyítására, hogy valójában *tud* hallgatni), „csak az igazi (echten) beszélésben lehetséges a tulajdonképpeni (eigentliches) hallgatás”, csak az olyan „Dasein” képes hallgatni, amelynek van *miről* hallgatnia, amely rendelkezik „mondanivalóval”, ami itt azonos „önmaga tulajdonképpeni és gazdag feltárultságával”. Mint látható, a voltaképpeni ellentét nem beszélés és hallgatás, hanem a tulajdonképpeni és az inautentikus beszélés-és-hallgatás között rajzolódik ki. Ezért képes a hallgatás, legalábbis ebben a tulajdonképpeni értelmében, azaz az (igazi) beszélés egyik lényegi módusaként arra, hogy valamit nyilvánvalóvá

<sup>6</sup> Heidegger, *Lét és idő* (Angyalosi G., Bacsó B., Kardos A., Orosz I., Vajda M. ford.), Bp. 2001<sup>2</sup>, 314. (*Sein und Zeit* [GA 2], Frankfurt 1977, 369–360.)

<sup>7</sup> Vö. D. E. Wellbery, „Stimmung”, in K. Barck (szerk.), *ÄGB 5*, Stuttgart/Weimar 2010, 725.

<sup>8</sup> Heidegger, *Lét és idő*, 194.

<sup>9</sup> Uo., 195–196. (*Sein und Zeit*, 218–219.)

(offenbar) tegyen (a magyar fordítás itt „megnyilatkozásról” beszél) és arra is, hogy berekessze a „fecsegést”. A hallgatás, ezzel zárul ez a rövid elemzése, egyszerre forrása a hallani-tudásnak és az „áttekinthető egymássalétnék”.

Visszatérve a lelkiismeret analíziséhez, éppen ezért mondhatja Heidegger azt, hogy a megértés, talán a mégoly autentikus és kizárólagos önmegértés sem izolálható teljesen az „egymássaléttől”, csak hogy ez utóbbi valójában el is térítheti az ittlét önmaga számára való feltárulkozását annak tulajdonképpeni pályáiról – a „Mitsein” nyilvánossága egyben az „akárki [...] fecsegésében” való önelvesztés lehetőségét is implikálja, az ilyen akárki pedig „nem hallja meg saját Önmagát”!<sup>10</sup> Heidegger itt egyébként az *überhören* igét alkalmazza, amely a célját tévesztő meghallás mellett a 'ki- vagy lehallgatás' szemantikáját is mozgósítja, aminek persze ezen a ponton nem érdemes feltétlenül különösebb jelentőséget tulajdonítani, egyvalamire azonban mégis figyelmessé tehet: mintha azt sugallná, hogy a „Dasein” nem így érhető el, akár önmaga számára sem, nem olyasfajta, titkos, rejtett, belső beszéd, amely a külső hangzavar elhárításával vagy kijátszásával válik befoghatóvá. Ennek ellenére természetesen a kifelé irányuló „odahallgatást meg kell szakítani”: ez a feltétele annak, hogy a „Dasein” megtalálja önmagát, és ezt teljesíti a „hívás-ként” megragadott lelkiismeret, amely szintén rendelkezik „a beszéd módusával”, ám – ez a legfontosabb attribútuma Heidegger elemzésében – maga nem beszél.

A lelkiismeret mindenekelőtt hív, váratlanul, tervezetlenül, „közvetítés nélküli felhívottságként” (im unvermittelt Angerufenwerden), távolból, ismeretlen helyről érkező. Ez utóbbi vonatkozásban Heidegger itt egyáltalán nem áll távol a többé-kevésbé kortárs modern költészet poetológiájától (különösen Gottfried Benn-nél figyelhető meg a távolról érkező hangok önreflexív motivikájának mindenre kiterjedő virulenciája), másfelől a lelkiismeret hívásának heideggeri jellemzésében, mint azt Avital Ronell és mások már részletesen bemutatták,<sup>11</sup> olyannyira feltűnő a telefónia részint még ma is használatos német szókincsének dominanciája, hogy valóban nehéz elvonatkoztatni az olyan, azonosíthatatlan telefonos zaklatás kissé nyomasztó képzetétől, amelynek során a hívó egy árva szót sem szól a készülékbe. A lelkiismeret – ez Heidegger önmaga által is kiemelt tételmondata – „*egyedül és állandóan a hallgatás módusában beszél*”.<sup>12</sup> Ez nem azt jelenti, hogy valamiféle „titokzatos hang meghatározatlanságával” rendelkezne, siet tisztázni Heidegger, hanem mindenekelőtt azt, hogy a hívás megfelelő fogadása anélkül valósul meg, hogy bármiféle „közlés” (Mitteilung) előzetes elvárására szorulna. Bár nem sokkal később Heidegger számot vet a hívás téves kapcsolásainak (Sichver-rufen) lehető-

<sup>10</sup> Vö. Uő, *Lét és idő*, 314–315. (*Sein und Zeit*, 360.)

<sup>11</sup> A. Ronell, *Das Telefonbuch*, Berlin 2001, kül. 40–77.

<sup>12</sup> Vö. Heidegger, *Lét és idő*, 316–318. (*Sein und Zeit*, 363–364.)

ségével is, ez azonban magának a „Dasein”-nak a téves attitűdjével magyarázható: akkor következik be, amikor az „akárki-önmaga” (Man-selbst) vél önmagával „tárgyal párbeszédbe” (verhandelndes Selbstgespräch) bonyolódni, mondhatni valamiképpen önmagával egyezkedni. A hívás hallgatagsága (amelynek „nincs mit elmesélnie”) éppen az ilyen egyezkedésekből szakít ki, megszakítja és éppen ezáltal hívja magához, mondhatni *visszahívja* önmagához az akárki létmódjából az ittlétet,<sup>13</sup> méghozzá, és ez fontos, nem oly módon, hogy a külvilágból valamiféle „belső”, tisztább régióiba „kergetné” vissza, hiszen az az „Önmaga”, amelyet és amelyre a hallgatag hívás *felhív*, éppenséggel a világban-benne-létének feltárására szólíttatik fel általa. A hívás csendje tehát mindenekelőtt megszakít valamely ténykedést (akár kommunikációt), amelyben az ittlét mondhatni önmagán kívül van – olyasfajta *odahallgatás ez*, amelyet a fentebb már emlegetett 34. §-ban mintegy a beszéd és a hallgatás fenomenájai közötti átmenetként tárgyalt a *Lét és idő*, méghozzá a *Horchen* kifejezést alkalmazva, amely valamiféle felneszelést, felfüledést is jelent, ami (nemcsak) etimológiai értelemben vonja maga mellé az abbaahagyás, félbeszakítás, *aufhören* (szó szerint szegmentálva: ’fel-hallgatás’) szemantikáját.<sup>14</sup> Állatok szokták például így félbehagyni a ténykedésüket, amikor felfülednek valamire, ami az ember számára talán nem is hallható.

A hívás hívója bizonyos értelemben kifürkészhetetlen marad: nemcsak azért, mert egyedül a hallgatásban jelentkezik (bár Heidegger itt nem marad teljesen következetes, hiszen később egy ponton „*idegen* hanghoz” hasonlítja),<sup>15</sup> hanem azért is, mert mindenfajta „ismertségtől” elzárkózik. „Feloldódik a valamire való felszólításban”, vagyis nem más, nem több, mint a hallgatag hívás, nemigen lehet különbséget tenni a hívó és maga a hívás között. Heidegger kétségkívül némiképp ambivalens megoldással él ott, ahol a hívó mibenlétét igyekszik konkretizálni: a lelkiismeretben végső soron a „Dasein” saját magát hívja, de ez persze ellentmondana a hívás tervezhetetlenségéről, intencionélküliségéről korábban elmondottaknak, ugyanakkor azt sem lehet állítani, hogy egy bizonyos, meghatározott *másik* hallgat bele felszólító módon az ontológiai telefonba.<sup>16</sup> A „másik” ugyanakkor nem is küszöbölhető ki teljesen, ennek ellentmondana a „Mitsein” kitüntetett és sok értelmezési nehézségért felelős jelentősége a „világban-benne-lét” elemzésében, ahogyan a hallás és a megértés összekapcsolása, valamint az a *Lét és idő* számtalan argumentumát megalapozó cirkuláris mintázat is, amely végső soron az önmagát önmagához visszahívó „Dasein” megjelenítését is meghatározza. A „Dasein”, bizo-

<sup>13</sup> Vö. ehhez bővebben pl. Fehér M. I., *Martin Heidegger*, Bp. 1992<sup>2</sup>, 175.

<sup>14</sup> Heidegger, *Lét és idő*, 194. (*Sein und Zeit*, 217.). A vonatkozó igék szemantikájához l. R. Herzog: „Vom Aufhören”, in K. Stierle – R. Warning (szerk.), *Das Ende*, München 1996, 327–328.

<sup>15</sup> Heidegger, *Lét és idő*, 321.

<sup>16</sup> Vö. uo., 318–321. (*Sein und Zeit*, 365–367.)

nyos értelemben, illetve persze egyes, meghatározó olvasatok szerint,<sup>17</sup> innen nézve voltaképpen a másikban, valamiféle másikban gyökerezik, és éppen ezért mindig meghaladja, áthágja önnön kereteit, amit Heidegger az itt tárgyalt összefüggésben azzal a megfogalmazással könyvel el, hogy „a hívás *belőlem* jön, de mégis rajtam *túlról*”. Ennek tisztázása megint csak helytelen vagy megalapozhatatlan konkretizációk elhárításaként megy végbe: nem az ittlétbe „belenyúló idegen hatalomról” van szó, nem is olyasvalamiről, amit egy – itt bővebben nem körvonalazott – „biológiai” magyarázat révén lehetne feltárni, továbbá nem is valamely „nem-jelenvalólét-szerű létezőről”. Igaz, Heidegger ugyanakkor, és ez fontos lehet, a hívót „Es”-nek („valami”) kereszteli el, és később az „Unheimlichkeit”-ban, vagyis a kísértetiességben (a *Lét és idő* magyar fordításában „hátborzongató otthontalanságban”) leli fel a voltaképpeni közegét: a hívó nem más, mint „a jelenvalólét a maga hátborzongató otthontalanságában”, és maga a hallgatás sem más, mint a beszéd „hátborzongatóan otthontalan módusza”. Talán maga a beszéd is lehet egyfajta hallgatás tehát, talán még akkor is, amikor a válaszadásra készített (vagyis: *felelőssé* tett) hang egy hallgatag telefonkagyló izolációjában megszólalni kényszerül.

Heidegger mindenesetre a pszichoanalízis diskurzusába téved az elemzés során, ami természetesen felveti azt a kérdést, hogy a hallgatag meg- vagy felszólítás jelene vajon összefüggésbe hozható-e az önmagáról különféle módokon hírt adó „tudattalan” freudi koncepciójával, elképzelhető-e valamiféle érintkezés Heidegger kimondatlanja és a tudattalan között. Jelen kereteket természetesen végtelenül meghaladná a két szerző, e két diskurzus különös, *hallgatag* párbeszédének akár csak mégoly vázlatos vizsgálatában rejlő feladat kihívása (két szerző, akik – ahogyan Jacques Derrida fogalmazott – „nem olvashatták egymást – ezért minden idejüket azzal töltötték és minden erejüket arra fordították, hogy ezt tegyék”<sup>18</sup>). Annyit talán érdemes mégis megemlíteni, hogy – többek között erre céloz ugyanebben a Freud-kommentárjában Derrida<sup>19</sup> – a bűnösség/tartozás (Schuld) híres elemzése, amely a *Lét és idő*ben közvetlenül a lelkiismeret hívásjellegének tárgyalásából következik, arról tanúskodik, hogy Heideggernek jó oka van a „tudattalan” kategóriájának ignorálására: mivel a „Dasein”-t éppen önnön megszólíthatóvá válása (és így felelőssé, bűnössé deklarálásának) lehetősége hívja vissza önmagához, teszi „Dasein”-ná, a „Dasein” előzetesebb kategória kell, hogy legyen a szubjektumnál és meg kell előznie például a tudat és a tudattalan közötti különbségtételt.

Akárhogy legyen is, a lelkiismeret hallgatag hívásként való jellemzésének, úgy tűnik, mindenekelőtt valamiféle ellenállás, ellenszegülés a teljesítménye. Egyrészt

<sup>17</sup> Ma is meghatározó olvasatként I. pl. Ch. Fynsk, *Heidegger*, Ithaca/London 1993<sup>2</sup>, kül. 41–49.

<sup>18</sup> J. Derrida, „Spéculer” in *Uő, La carte postale*, Párizs 1980, 380.

<sup>19</sup> Uo., 282.

megakadályozza a hívó bármiféle azonosíthatóságát és prozopopeikus familiarizálását (a lelkiismeret nem léphet fel allegorikus vagy másfajta figuraként, fölérendelt, a „Dasein”-t *kikérdező* vagy annak parancsoló hatalomként, amely előtt ez utóbbi aztán számot kell, hogy adjon önmagáról), másrészt, és ez talán még érdekesebb, meggátolja a „Dasein”-t abbéli igyekezetében, hogy – voltaképpen éppen ezáltal önmagát elveszítve vagy önnön feltárultságát szem elől tévesztve – *szubjektumként* vagy akár *énként* vegyen fel valamiféle pozíciót a különféle egyeztetéseket lefolytató akárcik nyilvánosságában. A lelkiismeret, innen nézve, nem az én lelkiismerete, hiszen a lelkiismeret hívásában éppen az *én* hallgat el, éppen az *éntől* hívja vissza magát (kísérteties) önmagához a „Dasein”.

Jóval később, a *Lét és idő* 64. §-ában, az „Önmagaság” és az „Én-mondás” kanti elgondolásáról nyújtott kritikájának következtetéseit levonva Heidegger egyenesen odáig megy, hogy az *ént* mint olyat az Önmagalét lényegtelen kellékeként bélyegezze meg, éppen a „Dasein” hallgatag tulajdonképpeniségével szembeállítva. „Az »én«-ben az az Önmagam nyilatkozik meg, amely mindenekelőtt és többnyire *nem* tulajdonképpen vagyok”. Ellenben: „A jelenvalólét a hallgatag, magától szorongást elváró (zumutenden) elhatározottság eredendő elszigeteltségében *van tulajdonképpen* önmagaként. A tulajdonképpeni Önmagalét *mint néma* (als *schweigendes!*) éppen hogy nem mondja, hogy »Én-Én«, hanem a hallgatagságába belevetett létezőként »*van*«, amilyenként tulajdonképpen lehet: (»ist« in der Verschwiegenheit das geworfene Seiende, als welches es eigentlich sein kann, vagyis inkább: a hallgatagságban létezik akként a belevetett létezőként, amelyikként tulajdonképpeni módon létezni tud.)”<sup>20</sup>

Innen nézve, úgy tűnik, Heidegger számára a „Dasein” autentikus létezésének lehetőségei éppen az „én”-ként való önazonosításának határain túl tárulkoznak fel, másként – és egyszerűbben fogalmazva – ott, ahol az „én”, vagyis a „Dasein” mint én – elhallgat. A lelkiismeret hallgatag megszólítása, amely az ittlétet éppen az így előálló csendben vagy csend révén hívja vissza önmagához, inkább megkérdőjelezi, mint hogy megerősítené azt a lehetőséget, hogy ez egy önmagát tanúsító, önmagát kimondani képes hanggal azonosuljon (aligha véletlen, hogy a lelkiismeret híváskarakteréről nyújtott elemzés egyik implicit következtetéseként Heidegger azt emeli ki, hogy az, ami a „Dasein”-ről – mégpedig a maga „*legsajátabb lenni-tudásában*” – magában a „Dasein”-ban *tanúbizonyosságot* nyújt, az nem más, mint éppen ez a hallgatag hívás, azaz a lelkiismeret).<sup>21</sup> A lelkiismeret hívása olyasfajta megszólítás, olyasfajta odafordulás ahhoz a létezőhöz, amely egyszerre forrása és egyszerre valamiféle kiszolgáltató közege ennek a hívásnak, mely éppen hogy nem

<sup>20</sup> Heidegger, *Lét és idő*, 372–373. (*Sein und Zeit*, 427.)

<sup>21</sup> Uő, *Lét és idő*, 324.

megerősíti, posztulálja vagy affirmálja a megszólítottat, hanem kétségbe vonja, mondhatni elrabolja tőle az „én”-ként való önkimondásnak, önmaga „én”-ként való tanúsításának lehetőségét. Egy olyan megszólítás tehát, amely mindenekelőtt ellenszegül a megszólított hanggal való felruházásának, beszélő énként való tételzésének – ami, nem mellesleg, olyan konstellációra világít rá, amely nincs igazán kihasználva, sőt felmérve sem a megszólítás retorikai eszközrendszeréről alkotott, mégoly szisztematikus áttekintésekben.<sup>22</sup> Ennél azonban jelenleg fontosabb az a kérdés, hogy mit jelent ez a mintázat, vagyis a szólító-megszólító hallgatás bizonyos értelemben identitásromboló teljesítményének felértékelése a megszólalást autorizáló énnel szemben Heidegger számára a praxisban, például az interpretáció praxisában.

Nyilvánvaló, és a fentiek nyomán következetesnek is mondható, hogy mindez többek között abban csapódik le, hogy Heidegger különleges jelentőséget kell, hogy tulajdonítson annak, ami a szövegekben, legyenek azok költői vagy filozófiai szövegek, kimondatlan marad, vagyis mindannak, ami ellenáll egy gondolkodói vagy költői én hangjához, tudatához, szándékához való hozzárendelésnek. Ez egyfelől az értelmezés, vagy – a filozófus számára kedvesebb kifejezést alkalmazva – a „magyarázat”, „Erörterung” mibenlétére is kihat, hiszen az utóbbi, ideális esetben, maga is az elhallgatás, (ebben az értelemben) önmaga felszámolásának imperatívuszával kényszerül szembesülni: igazi hivatását akkor tölti be, sőt akkor és ott teljesedik ki, amikor és ahol valamiképpen fölöslegessé válik, legalábbis amikor és ahol a szavai fölöslegessé válnak. A Hölderlinhez fűzött „magyarázatok” egybegyűjtő könyvének második, 1951-ben megjelent kiadásához készített előszavában Heidegger a hóésés által belepett és így *elhangolt* harang képével jellemzi az interpretáció teljesítményét, amelynek éppen ezért oly módon kell megvalósulnia, hogy egyben vissza is vonuljon, észrevétlenné, fölöslegessé téve önmagát. Az interpretáció feladatának itt nyújtott (és jóval később még Hans-Georg Gadamernél is visszahangzó)<sup>23</sup> leírása szerint „ahhoz, hogy az, ami a költeményben tisztán költött, valamivel világosabban álljon itt, a magyarázó beszédnek önmagát és azt, amit megkísérel, minden egyes alkalommal össze kell törnie. A költemény magyarázatának, éppen a költött miatt, arra kell törekednie, hogy önmagát fölöslegessé tegye. Minden értelmezés utolsó, ám egyben legnehezebb lépése az, hogy magyarázataival eltűnjék a költemény tiszta itt-állása elől.”<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Vö. pl. Jonathan Culler elemzésével: J. Culler, *Theory of the Lyric*, Cambridge/London 2015, 186–243.

<sup>23</sup> L. pl. a *Szöveg és interpretáció* sokat idézett zárlatát az 1980-as évek elejéről: „Az interpretáló, aki előadta indokait, eltűnik, és a szöveg beszél.” (H.-G. Gadamer, „Szöveg és interpretáció” (Hévízi O. ford.), in Bacsó B. [szerk.], *Szöveg és interpretáció*, Bp. [é. n.], 39.)

<sup>24</sup> Heidegger, „Előszó a második kiadáshoz” (Szabó Cs. ford.), in Uő, *Magyarázatok Hölderlin költészetéhez*, Db. 1998, 8.

Még fontosabbnak tűnik ugyanakkor az az – értelemszerűen kevésbé körülhatárolható – dimenzió, amelyet az értelmezett szövegben ki nem mondtak képeznek. Azon szöveghelyek között, ahol Heidegger valamilyen formában közvetlenül a hallgatás jelenségét tárgyalja,<sup>25</sup> viszonylag frekvenciánál magasabban bukkannak fel a szöveg-értelmezéssel kapcsolatos, helyenként majdhogynem módszertani színezetű eszmefuttatások. Magát a problémát nyilvánvalóan egy nagy hagyományú hermeneutikai vesszőparipa közvetíti Heidegger számára (is), nevezetesen az a kérdéskör, hogy miként kell viszonyulnia a szöveg értelmezőjének a szerző autoritásához: ez, mint köztudott, a hermeneutika 20. századi megújulása során elsősorban a szerzőt önmagánál is jobban érteni hivatott értelmezés schleiermacheri ideájával való szembeállítás feladataként öltött új és új formákat, például Gadamer sokat vitatott Schleiermacher-kritikájában.<sup>26</sup> Heidegger (aligha teljesen véletlenül) gyakran Nietzsche (tehát egy az értekező „én” és különféle maszkjainak autoritását különös sokrétűséggel játékba hozó szerzőkonstrukció) értelmezésére tett kísérletei során (vagyis főként az 1930-as és ’40-es években) látja szükségét az ezzel kapcsolatos reflexiónak, például annak a kérdésnek a tisztázására vállalkozva, hogy mennyiben teheti kiindulóponttá az értelmezés (pusztán) azt, amit egy szerző ténylegesen leírt. Egyik Nietzsche-tanulmányának sokat idézett helyén szinte közvetlenül szól hozzá Schleiermacher értelmezéstanának szóban forgó pontjához:

A magyarázat persze sohasem teheti meg, hogy a dolgot kizárólag a szövegből meríti: ezenkívül észrevétlenül, minden hivatkozás nélkül valami sajátot is hozzá kell adnia a maga tárgyából. Ez az adalék az, amit a laikus a szöveg tartalmának tartottakhoz képest mindig belemagyarázásnak érzékel, és saját jogigénye alapján önkényesként (Willkür) kifogásol. Az igazi magyarázat azonban sohasem jobban, hanem másként érti a szöveget, mint ahogy a szerzője értette. Ennek a másnak azonban olyannak kell lennie, hogy ugyanazt érintse, amin a magyarázott szöveg gondolkodik.<sup>27</sup>

Ebből a figyelmeztetésből itt nyilvánvalóan egyfelől az lehet a fontos, hogy a szöveg maga nem feltétlenül képes végleges autoritást biztosítani az abbéli útmutatásra nézvést, hogy mit kell a szöveg voltaképpen tartalmának *tartani*, továbbá – ami még fontosabb – hogy nem lehet maradéktalan vagy közvetlen azonosságot feltételezni aközött, ami egy szövegben olvasható és aközött, amin ugyanezen szöveg gondolkodik. Másfelől érdemes kiemelni, hiszen Heidegger számára ez más

<sup>25</sup> A fontosabbak áttekintéséhez l. pl. E. Langwald, *Das ANDERE sagen*, Münster 2004, 36–43.

<sup>26</sup> Vö. kül. Gadamer, *Igazság és módszer* (Bonyhai G. ford.), Bp. 1984, 145–148.

<sup>27</sup> M. Heidegger, „Nietzsche mondása: »Isten halott«”, in Uő, *Rejtektak*, Bp. 2006, 187. („Nietzsches Wort »Gott ist tot«, in Uő, *Holzwege* [GA 5], Frankfurt 1977, 213.). Vö. Nietzsche 2 (GA 6.2), Frankfurt 1977, 262–263.



összefüggésben is fontos (erről hamarosan), a magyarázat önkényességére tett hivatkozást, ez ugyanis – itt negatív megvilágításban – oly módon jelenik meg, mint a kettő, vagyis a szöveg voltaképpeni tartalma és az, amin gondolkodik, közötti közvetítés talán elkerülhetetlen modalitása.

Akárhogy is, úgy tűnik, az, amin egy szöveg gondolkodik, nem feltétlenül tárukkozik fel, nem feltétlenül férhető hozzá pusztán a szövegre való (vissza)vonatkoztatás garanciái révén. A szöveghez való ragaszkodás bekövetkezhet anélkül is, hogy az értelmező valójában végiggondolja azt, amit a szöveg gondol, amin a szöveg gondolkodik.<sup>28</sup> Egy szerző, például Nietzsche, nem vagy nem szükségszerűen azt gondolja meg vagy, talán helyesebben, azt rója ki feladatként, meggondolandóként a gondolkodó értelmezés számára, amit a maga nevében, mint Nietzsche („Nietzsche”) mond és esetleg szignál, vagy akár azt, amit mondani tud, amit ki tud mondani. Ez, persze nem azt jelenti, hogy – noha a kettő között, már csak az érintett jelenségek kultúrtörténeti sokfélesége okán is, nem árt különbséget tenni<sup>29</sup> – az így értett *kimondatlant* rögtön egyben valamiféle *kimondhatatlanként* kell tétélezni, olyasvalamiként, ami – mint például valamiféle traumatikus, gátolt, cenzúrázott vagy pusztán a verbalizációnak ellenálló tudás vagy tapasztalat – mintegy negatív módon határozná meg vagy igazolná vissza annak identitását (és/vagy autoritását), aki beszél, noha kétségtelen, hogy Heidegger rendre kitüntetett figyelmet szentel annak, amit egy-egy filozófus elődje úgymond nem tudott kimondani. Olyasmiről volna szó inkább, ami nem feltétlenül elhallgatott, hanem ami artikuláltabb módon nyilvánul meg akkor, ha nem lép be a kimondott szövedékébe, ha bizonyos értelemben ellenszegül annak a nyelvnek (akár a lexikának, akár a predikativitásnak), amely valamilyen módon mégis tanúságot tesz róla. Van, amit a hallgatás, a tétélezéstől való tartózkodás vagy a tétélezés lehetetlenné válása (egyfajta tétlenítés, Hamacher azt mondaná, „afformativitás”)<sup>30</sup> tesz el- vagy meggondolhatóvá – és nyilván fontos, bár itt közelebbről nem tárgyalható körülmény, hogy ezt Heidegger rendre a költészettel, pontosabban gondolkodás és költészet közelségével kapcsolatos elképzeléseinek kontextusában fejti ki.

Nietzsche-könyve egy pontján, méghozzá éppen a gondolkodó „mondás” legjelentősebb teljesítményének mibenlétén tűnődve, éles különbséget tesz az elhallgatás (*Verschweigen*) és az olyasfajta megnevezés között, amely a nem-mondásban, nem-mondásként valósul meg, és amelyet – különösen az 1930-as években frekvenciát, magyarra meggyőzően nem igazán áttehető szóképzéssel – „Erschweigen”-nek

<sup>28</sup> Vö. ehhez még uo., 175.

<sup>29</sup> Az ilyen különbségtétel (Heidegger vonatkozásában azonban nem igazán releváns) támpontjaihoz l. pl. A. Hahn, „Schweigen, Verschweigen, Wegschauen und Verhüllen”, in: A. és J. Assmann (szerk.), *Schweigen*, München 2013, 36–37.

<sup>30</sup> W. Hamacher, „Afformatív, sztrájk” (Szabó Cs. ford.), in: *Vulgo* 2005/3, 3–24.

vagy „Erschweigung”-nak keresztel el – talán a kimondásnak való ellenszegülés olyasfajta „teljesítményére” célozva, amely (legalábbis az *er-* igekötő szemantikájáról nyújtott szótári összefoglalások útmutatását követve) valamiféle erőfeszítés nyomán kieszközölő, kinyerő, létre- vagy előhívó, fokozó (de adott esetben akár végérvényesítő) történés vagy bekövetkezés modalitását engedi megmutatkozni a hallgatásban, mondhatni *elő-hallgatásra* vagy valamiféle *hallgattatásra*, amelyhez azonban mindig hozzá kell gondolni a visszatartás, tartózkodás jelentéskörét is, hiszen az „Erschweigen” egyben a hallgatásban való tartóztatás, megőrzést, a beszédbe való bebocsátkoztatástól való megóvást is jelent (?), már ha egy valójában *nem létező* (jelentéskörét és -irányát tekintve maradéktalanul bajosan feltárható) szó szemantikájáról állításokat tenni nem volna eleve kilátástalan vállalkozás. (A kategóriát igazán centrális jelentőséggel felruházó „második főmű”, a *Beiträge zur Philosophie* Parvis Emad és Kenneth Maly által készített, sok bírálatban részesített angol fordítása „reticence in silence”-ként, vagyis két szinonim kifejezés kombinációja révén adja vissza, ami nem nyújt igazán sok támpontot, talán azt leszámítva, hogy némi hangsúlyt helyez a tartózkodás, visszatartás mozzanatára).<sup>31</sup>

Azon a helyen, ahol Heidegger – egy csak 2010-ben kiadott, valószínűleg az 1930-as évek/’40-es évek fordulóján készült szövegében<sup>32</sup> – talán a legközelebb kerül az „Erschweigen” valamiféle definíciójához, a kifejezést olyan szintaktikai szerkezetben lépteti fel, amely a műveltető, előidéző vagy -állító értelmét domborítja ki („Das Erschweigen der Stille”, „a csend elő-hallgatása”), és az elhallgatástól (*Verschweigen*), valamint magától a hallgatástól határolja el. Míg előbbi valami elmondhatónak a nem mondását, utóbbi pedig a mondás képtelenségét vagy valamely kimondhatatlannak a szóba kényszerítéséről való lemondást jelenti, az „Erschweigen”-nek kevés köze van a beszéd vagy a mondás elégtelenségéhez. Az „Erschweigen” nem más, mint „a kimondatlannak – amely azért kimondatlan, mert minden mondásban lényegi módon előre-, együtt- és utánmondott (*weil wesentlich in allem Sagen Vor-, und Mit- und Nachgesagte*) – a maga alapjába, kimondatlanságának alapjába/okába (*Grund*) való megóvó visszatartása (*zurückverwahren*) annak érdekében, hogy az alapszerűen (*gründig*) megmaradjon”.

Az ilyesfajta hallgatás a nem-mondásban valamit előhozó vagy kibomlani engedő gondolkodás médiuma. „A legmagasabb rendű gondolkodói mondás – mondja tehát Heidegger – abban áll, hogy a mondásban a tulajdonképpen mondandó nem egyszerűen elhallgatja, hanem úgy mondja, hogy az a nem-mondásban meg-

<sup>31</sup> Az „er-” igekötő visszaadására vonatkozó fordítói kommentárokat l. P. Emad – K. Maly, „Translators’ Foreword”, in Heidegger, *Contributions to Philosophy*, Bloomington/Indianapolis 1999, xxxvii–xxxix.

<sup>32</sup> Heidegger, „Das Wort – Das Zeichen – Das Gespräch – Die Sprache”, in Uő, *Zum Wesen der Sprache und Zur Frage nach der Kunst* (GA 74), Frankfurt 2010, 152. Vö. ehhez részletesen K. Ziarek, *Language after Heidegger*, Bloomington/Indianapolis 2013, 142–157.

neveződik: a gondolkodás mondása kibontó elő-hallgatás/hallgattatás. Ez a mondás felel meg a nyelv legmélyebb lényegének/lényegi létezésének (Wesen) is, amelynek a hallgatásban rejlik az eredete. Mint ilyen kibontva elő-hallgató/hallgattató a gondolkodó a maga sajátos módján jut a költő rangjához és mégis örökre elválasztott marad tőle, mint ahogyan fordítva a költő is a gondolkodótól.<sup>33</sup> Mint látható tehát, az „Erschweigen” olyasfajta történése a gondolkodásnak, amelyből egyáltalán nem hiányzik a nyelviség, amelyet Heidegger itt is, bár jócskán eltérő módon, mint a *Lét és idő* fentebb idézett helyén, éppen hogy nem annak ellentétéként állít szinte megbonthatatlan összefüggésbe a hallgatással. Mi több, az „Erschweigen” mintha pontosan erre az összefüggésre emlékeztetne azzal, hogy a gondolkodás ilyen, Heideggernél mindig „lényeginek” kikiáltott gesztusaiban éppen a hallgatásba való belebocsátkozást, a hallgatás valamiféle *visszahívását* viszi véghez.

A nyelv, legalábbis amint az egy szöveg felszínén vagy szövegeként megnyilvánul, mindig már utólagos vagy elválasztott az önnön eredeteként tételezett hallgatástól. Már csak ezért sem lehetséges, legalábbis Heidegger szellemében, a gondolkodó megértésnek abból kiindulnia vagy arra összpontosítania, amit egy szerző kimondott vagy ki tudott mondani. A *Platón tanítása az igazságról* című tanulmánya (1930/1931, 1940) elé Heidegger a következő „módszertani” útmutatót illeszti:

A tudományos ismereteket általában tételekben (Sätzen) fejezik ki, és felhasználásra alkalmas kézzelfogható eredményekként tárják az ember elé. Valamely gondolkodó „tanítása” ellenben az, amit a szava kimondatlanul hagyott (das in seinem Sagen Ungesagte), aminek az ember (der Mensch) úgy van kitéve, hogy rááldozza magát (sich verschwende). Ahhoz, hogy megtapasztalhassuk és az eljövendőben tudhassuk azt, ami valamely gondolkodónál kimondatlan maradt, akármilyen jellegű is ez, mindenekeelőtt bele kell gondolnunk abba, amit kimondott.<sup>34</sup>

Heidegger megfogalmazása azt mutatja, hogy ennek a voltaképpen, és voltaképpen kimondatlanul maradt „tanításnak” a megértése nem túl gazdaságos, ökonómiaileg nézve aligha megtérülő folyamat: a kimondatlannak kitett ember az elpazarlás, önmaga eltékozlásának értelmében (*verschwenden!*) áldozza fel magát ennek a tanításnak az oltárán. Nyilvánvalóan azért, legalábbis többek között azért, mert maga a feladat, vagyis a kimondott végiggondolásán keresztül eljutni a kimondatlan régióiba, nem olyan jellegű, hogy eleve kijelölt pályákat, vagy éppen valamiféle gazdaságilag észszerűbb cserefolyamat (a kimondottnak a végül fellelt

<sup>33</sup> Heidegger, *Nietzsche 1* (GA 6.1), 423.

<sup>34</sup> Uő, „Platón tanítása az igazságról”, in Uő, „...Költőien lakozik az ember...”, Bp./Szeged 1994, 65. („Platons Lehre von der Wahrheit”, in Uő, *Wegmarken* [GA 9], Frankfurt 1976, 203.)

kimondatlannal való felcserélése és az ezáltal végbemenő verbalizáció) logikáját vehesse igénybe.

Előfordul például olyan is, hogy amikor Heidegger a *ratio* újkori eszméje mögött rejlő fogalom- (és persze lét)történeti és fordítási folyamatokat nyomon követve igyekszik az újkori gondolkodás alaptételét visszavezetni az azt tulajdonképpen egyedül megérthetővé tévő görög eredetire, egy olyan mondatot állít elő, amely maga – sohasem hangzott el görögül. „Habár a görög gondolkodónál ilyen mondat szó szerint sehol sem fordul elő – jegyzi meg ehhez Heidegger –, mégis ez a mondat a görög gondolkodás léttörténeti vonását nevezi meg, méghozzá oly módon, hogy az a léttörténet későbbi korszakaira mutat előre.”<sup>35</sup> A helyes fordítás és így a helyes megértés tehát adott esetben egy kimondatlan eredet(i)ben fog csak feltárulkozni. Az 1929-es Kant-könyvben pedig az alábbi figyelmeztetés olvasható:

Ha mármost egy interpretáció csak azt adja vissza, amit Kant kifejezetten mondott, akkor az eleve nem értelmezés, amennyiben még mindig előtte marad a föladat, hogy külön láthatóvá tegye azt, mit hozott napfényre Kant az alapvetésében azon túl, amit kifejezetten megfogalmazott. Ám ezt Kant maga nem tudta már elmondani; s általában is: nem annak kell a döntőnek lenni egy filozófiai ismeret esetében, amit kimondott mondatokban állít, hanem annak, amit az még mint nem mondottat a mondotton keresztül szemünk elé tár. [...] Persze ahhoz, hogy abból, amit a szavak mondanak, kicsikarja (abzuringen) azt, amit mondani akarnak (wollen), minden interpretációnak szükségképpen erőszakhoz kell folyamodnia. Ez az erőszak (Gewalt) azonban nem lehet kóbor önkény (Willkür). Egy előzetesen megvilágító eszme erejének (Kraft) kell hajtania és vezetnie az értelmezést. Csakis ennek az eszmének az erejével kockáztathatja meg egy interpretáció azt, ami mindenkor merészségnek számít, hogy tudniillik rábízza magát egy mű belső, rejtett tartalmára (Leidenschaft), hogy ezáltal beleálltassék az el nem mondottba, és kényszerítették annak elmondására.<sup>36</sup>

Ez a szövegrész természetesen hosszabb, több helyet is bevonó kommentárt igényelne, amelynek felvázolására itt most nincs mód, néhány megjegyzést azonban így is érdemes hozzáfűzni. Mindenekelőtt feltűnő az erőszak, akarat, kényszer szókincsének és képzetkörének dominanciája, amely persze nem igazán meglepő, hiszen ezekben az években Heidegger ritkán boldogul az erőszak mibenlétét és a filozófia számára meghatározó relevanciáját tárgyaló kiegészítő elemzések nélkül.<sup>37</sup> Ha a

<sup>35</sup> Uő, *Az alap tétele* (Pongrácz T. ford.), Bp. 2009, 194.

<sup>36</sup> Uő, *Kant és a metafizika problémája* (Ábrahám Z. és Menyecs Cs. ford.), Bp. 2000, 248–249. (*Kant und das Problem der Metaphysik* [GA 3], Frankfurt 1991, 201–202.)

<sup>37</sup> Vö. pl. Uő, *Bevezetés a metafizikába*, Bp. 1995, 74–78.

filozófiai ismeret csakis az olyan interpretáció által válhat valóban azzá, aminek lennie kell, amelyik a szövegben ki nem mondottat igyekszik szóhoz juttatni, akkor nem mondhat le az erőszakról. *Ki kell csikarnia* Kant szövegéből azt, amit az volta-képpen mondani *akart*, de nem tudott, éppen ezért nevezhető a mű belső, rejtett és nyilván lényegi tartalma „Leidenschaft”-nak, vagyis *szenvedélynek*, valami *elszenvedettnek*. A gondolkodás szenvedélye abban a szenvedésben gyökerezik, az akarásnak abból a küzdelmességéből ered, amely folyton beleütközik a kimondott és a kimondásban visszatartott vagy visszavert közötti – mégoly képlékeny – választóvonalba. Tulajdonképpen ez az erő vagy energia tolja a kimondatlan felé a – legalábbis a helyes irányvételrel felszerelt – értelmezést.

Éppen ezért érezhette szükségesnek Heidegger azt a distinkciót, amely az interpretáció erőszakosságát elhatárolja a pusztá *önkéntől*: nem az interpretáció önkényes akarata, „Willkür”-je irányítja a folyamatot, hanem mintha az az erő, az az akarat (Wille) helyeződne át, vonná magához, kerítené hatalmába a szöveg magyarázatát, amelyet maga Kant fejtett ki a kimondás és a kimondatlan összeütközése vagy összeütköztetése során. Ezért nem pusztá akarat az értelmezés erőszakja, és aligha téveszthető szem elől, hogy Heidegger leírása ezt az erőszakot – formálisan paradox módon – inkább passzívként, ebben az értelemben is elszenvedőként vagy valamiképpen irányítottként jellemzi: egy előzetes megvilágító eszme, még hozzá egy bizonyos erő hajtja és vezeti, merészsége tulajdonképpen nem másban mutatkozik meg, mint abban, hogy rábizza magát, ráhagyatkozik a mű szenvedélyére, szenvedésére, amely végülis beleállítja a kimondatlanban és *rákényszeríti* annak mondására. Továbbá: a kimondatlan eme különös ereje lényegében, bizonyos értelemben destruktív, mivel szét kell feszítenie, az interpretáció során át kell törnie a kimondott határait, hiszen éppen ezért nem indulhat ki egy filozófiailag releváns értelmezés csupán utóbbiból – amely, nevezetesen a kimondott, a maga részéről nyilvánvalóan szintén nem mentes az erőtől vagy erőszaktól, hiszen ez szükség-szerűen nyilvánul meg a kimondatlan visszatartásában, abban, hogy ezt valamiképpen ki kell csikarni a kimondott vagy leírt szövegből.

Ebben az értelemben elmondható, hogy a „destrukciónak” a *Lét és idő* 6. §-ában emlékezetes módon kifejtett (mint Heidegger ott fogalmaz, szándékát tekintve *pozitív*) programja ebbe az „értelmezéseméleti” összefüggésbe is átsugárzik.<sup>38</sup> Harmadrészt: Heidegger mintha itt is visszautalna a szerzőt önmagánál is jobban megértő interpretáció schleiermacheri ideájára, noha kétségkívül nem valamiféle romantikus beleérzéstan előfeltevéseit követve. Végül, ám talán (az itt nyomon követett szempontból legalábbis) mindenekelőtt: Heidegger önmagának (is) szánt útmutatásai arra is emlékeztetnek, hogy a kimondott és a kimondatlan mindezek

<sup>38</sup> Uő, *Lét és idő*, 114–115.

ellenére nem tekinthető két különálló tartománynak. Utóbbit az előbbiből kell valamiképpen kinyerni, méghozzá oly módon, hogy a Kant által – még – nem mondott a mondotton keresztül táruljon az értelmezői tekintet elé! Vagyis valóban nem egyszerű cseréről van szó. A kimondatlannak a kimondotton kell megmutatkoznia, ami azt is jelenti, hogy a kimondottban (nem tehát szükségszerűen vagy egyszerűen a kimondott mögött, mintegy ez utóbbi által elfedve) kell kimondatlanként hallgatnia. Nem vagy legalábbis nem feltétlenül vagy mindenhol egy ki nem mondott szóról van szó, miként azt Celan gondolta.

Hogy miként képzei el ezt Heidegger a gyakorlatban, azt „a metafizika kanti alapvetéséről”, *A tiszta ész kritikájáról* nyújtott elemzésnél jóval világosabban vagy tömörebben tárja fel a fentebb idézett Platón-tanulmányban előadott értelmezés a barlanghasonlatról, amelynek részletes rekapitulációjára itt szintén nincs lehetőség és talán szükség sem, hiszen Heidegger a szöveg egy pontján maga is összefoglalja az eredményeit.<sup>39</sup> Azt a folyamatot vélte feltárhatónak, amelynek során az el-nem-rejtettség (a voltaképpeni igazság görög, de Platón számára itt megragadhatatlannak bizonyult) tapasztalata – vagyis az, amiről Heidegger talán a legtöbbit *beszél* – alárendelődik az *ἰδέα*-nak, a létező „kinézetének”, és így az igazság megfelelésként (a megismerés és az észlelt dolog közötti adekvációként) való elgondolásának. Platón „tanítása” ezért szükségszerűen kétértelmű:

Éppen ez a kétértelműsége tanúsítja az igazság lényegének mindeddig kimondatlanul maradt, ámde most kimondandó változását. Ez a kétértelműség a lehető legélesebben abban nyilvánul meg, hogy ugyan az *ἀλήθεια*-ról van szó, és az is van megnevezve, mégis *ὁρθότης*-t kell érteni rajta, és ezt is tételezi a szöveg mérvadóknak, mégpedig mindezt egyetlen gondolatmeneten belül.<sup>40</sup>

A legkülönösebb és – jelen szempontból – legfontosabb az, hogy a Heidegger által el-nem-rejtettségnek fordított igazság görög szava, az *ἀλήθεια* tehát egyáltalán nem hiányzik Platón szövegéből! De mégis hiányzik, mert nincs, illetve nem a benne feltáruló értelemként van elgondolva. Platón szövegében ez volna a párhuzam arra, amit Kantról beszélve Heidegger úgy írt le, mint az a voltaképpeni mondandó, amelyet a filozófus akart, de nem tudott kimondani, annak ellenére – lehetne hozzáfűzni –, hogy kimondta: „Az elrejtettség platóni felfogása – összegez Heidegger – be van fogva a megpillantás, észlelés, gondolkodás és kimondás viszonylatába. E viszonylathoz azonban csak az elrejtettség feladásával lehet igazodnia.”<sup>41</sup>

<sup>39</sup> Uő, „Platón tanítása az igazságról”, 94–95.

<sup>40</sup> Uo., 95.

<sup>41</sup> Uo., 102.

Vagyis a kimondott szó egyben elrejt-elfed, az, amit voltaképpen mondana, igazából hallgat. Különösen beszédesnek mondható, hogy ezt az ellentmondásos struktúrát itt éppen az ἀλήθεια szó viszi színre, az a kifejezés, amelynek helyes értelmét – az el-nem-rejtettséget – feltárni Heidegger számára lényegében minden filozófia legfőbb feladata. Az el-nem-rejtettség kimondása – adott esetben – nagyon is képes arra, hogy elrejtse, elhallgassa azt, amit a szó valójában mondani akar.

Némi (nem kevés) túlzással úgy lehetne fogalmazni, hogy ez az ellentmondásos struktúra Heidegger számára, elsősorban az 1930-as években vagy az 1930-as évektől, az egész nyelvre mint olyanra kiterjeszhető. A nyelv, metafizikai okokból, nehezen képes megszabadulni attól a tendenciától, hogy elrejtse-elfedje azt, ami benne kimondásra törekszik. Heidegger bizonyos értelemben mindenekelőtt annak megértetésére tesz különleges (a szó szűk értelmében is: nyelvi) erőfeszítéseket, hogy éppen ezért lesz a hallgatásnak, az „Erschweigen” értelmében vett előállító és egyben visszatartó hallgattatásnak döntő szerepe a nyelv „eredetének”, ellentmondásos „alapjainak” az elgondolásában. Ez a fogalmi jellegű különbségtételekben csak nehezen ábrázolható konstelláció a „fordulat” utáni vagy azt megvalósítani hivatott szövegekben – Heidegger legnehezebben hozzáférhető, legnehezebben racionalizálható munkáiban – kerül leginkább előtérbe, szintén az 1930-as és '40-es években. Az „Erschweigen” és „Erschweigung” fentebb már érintett kategóriája a *Beiträge*ben és más vonatkozó szövegekben ezzel a kettősséggel a nyelv olyasfajta szemléletét illusztrálja, amely – erre Heideggernél számtalan egyéb szcenárió is található persze – oly módon vél közelebb kerülni a nyelv „lényegéhez”, hogy visszahúzódik vagy mögékérdez a nyelv szemiológiai jellegű elgondolásainak. A *Beiträge*ben tágabb értelemben is ez a visszahúzóds, visszatartás vagy tartózkodás írja le az „Erschweigung” (és az ezen megalapozandó különös „hallgatástan”, „szigetika”) gesztusrendszerét, hiszen rendre annak a „Verhaltenheit”-nak, vagyis visszatartott, visszafojtó tartózkodásnak az összefüggésében kerül szóba, amely itt a gondolkodás „új kezdetének” egyik alaphangoltságát (Grundstimmung) hivatott megtestesíteni.<sup>42</sup>

Az „Erschweigen” többek között azért kerülhet közelebb a nyelv lényegéhez, mert ez utóbbi maga – mint azt Heidegger sokféle összefüggésben megállapítja – nem juttatható közvetlenül nyelvhez: a nyelvről beszélni – ez önmagában eltávolít a nyelvtől, hiszen olyasfajta metalingvisztikai tárgyiasítást<sup>43</sup> vesz igénybe, amely csak a nyelv eszközszerű és/vagy szemiológiai felfogásán alapulhat. Az „Erschweigen” pontosan ennek, a nyelvről való beszédnek az alternatívája, amely a szó „alapjához” vagy akár eredetéhez éppen általt juttat közelebb, hogy azt a maga kimondatlanságában hallgattja *elő*: ez az alap általában az ontológiai differencia utólag meta-

<sup>42</sup> Uő, *Beiträge zur Philosophie* (GA 65), Frankfurt 1989, 34–36.

<sup>43</sup> Vö. Uő, „Das Wesen der Sprache”, 150.

fizikusnak titulált kétosztatuságát felülbíró és a lét eseménykarakterét kifejezni hivatott „Seyn” (az egyik magyar fordításpróbálkozást alkalmazva: a „létel”).<sup>44</sup> Ez utóbbi, éppen mivel a nyelv maga benne gyökerezik, közvetlenül nem mondható ki. Amiként a *Beiträge* egyik helyén olvasható: „A lételet magát, különösen amikor az ugrásban ugrattatik ki/eredeztetik (im Sprung ersprungen wird), sohasem tudjuk közvetlenül kimondani. Ugyanis minden monda/mondás (Sage) a lételetből ered és annak igazságából beszél”.<sup>45</sup> A nyelv lényegének mondása nem lehet kimondás, de – és ez fontos – az „Erschweigen” ebben az vonatkozásban sem pusztán hallgatás. Amikor és ahol ezeket az összefüggéseket igyekszik átvilágítani, Heidegger közismerten nem nagyon akar vagy ritkán képes gyakorlatiasabbnak is vehető célzásokat tenni arra nézvést, hogy mindezt miként kellene elképzelni.

Az iménti idézetet nem sokkal megelőzően található azonban olyan kitétel, ahol mégiscsak elhelyez némi instrukciót. Itt többek közt arra emlékeztet (egyben meg is szégyenítve későbbi bírálóinak jelentős hányadát), hogy a „Seyn” számára nem lehet új nyelvet kitalálni, nem ez a gondolkodó elé táruló feladat, hiszen „még ha ez sikerülne is, ráadásul művi szóalkotás nélkül, ez a nyelv akkor sem lenne mondó (sagende) nyelv”.<sup>46</sup> A közhiedelem (jelentős tartományaival) ellentétben nem ez, amit Heidegger akar vagy amit tesz vagy inkább tenni vél. „A létező nyelvét a lételet nyelveként mondani” – ez az egyetlen valóságos alternatíva, és – vélhetően – ez az, amit az „Erschweigen” végrehajt! Elhallgattatja, illetve visszatéríti kimondatlan lényegébe azt, ami (a létező nyelvében vagy nyelveként) beszél. A nyelv ilyenkor mindenekelőtt elveszíti jelkarakterét, szava nem lehet többé valami másnak a puszta jele, megnevezéssé kell válnia, illetve csakis így válhat megnevezéssé, annak megnevezésévé, amit mondani szándékozik, amiről szó van – pontosabban az, amit megnevez, arról van szó („Was es nennt, ist gemeint”).<sup>47</sup> Ez a megnevezés persze, a már tárgyalt mintázat alapján, visszafogja vagy visszatartja magát, sőt Heidegger egy helyen egyenesen egy *nem*-mel hozza kapcsolatban, a „Seyn” *nem*-jével, ami nem más, mint a „Seyn” ellenkezése a létező fennálló világába való bebocsátatással szemben: ennek a nemnek (ami bizonyos értelemben persze – persze? – majdhogynem egy *igen*) a hangoltsága a hallgatás.<sup>48</sup>

A hallgatás – vajon mit szólt volna Heidegger a magyar homonímiához? – persze *hallgatást* kíván, odahallgatást arra, ami a közvetlen nyelvvé tételnek való ellenszegülésében mondja ki (vagy inkább hallgatja elő) magát. Egy alkalommal, amikor Heidegger, az 1940-es években, visszanyúl a hívásnak, a „Ruf”-nak a *Lét és időben*

<sup>44</sup> Vö. pl. Uő, „Das Wort – Das Zeichen – Das Gespräch – Die Sprache”, 130.

<sup>45</sup> Uő, *Beiträge zur Philosophie*, 79. A szerző fordítása.

<sup>46</sup> Uo., 78. A szerző fordítása.

<sup>47</sup> Uo., 80. A szerző fordítása.

<sup>48</sup> Uő, „Die Sage”, in Uő, *Zum Wesen der Sprache und Zur Frage nach der Kunst*, 18.



oly prominens szerepet játszó kategóriájához, ezt mindenekelőtt a hallgatás (Hören) értelmén való elgondolkodásra szólító felhívásnak tekinti. A hallgatás nem jelentheti kizárólag „hangok akusztikus felfogását (Vernehmen)”, hiszen a „figyelmes/felfigyelő alkalmazkodás (aufmerkendes Sichfügen)” ahhoz, ami mondja magát, csakis a „Schweigen”-ként értett hallgatásként valósulhat meg,<sup>49</sup> hiszen hogyan is lehetne hallgatni és hallani – hallgatás nélkül? A hallgatást (Hören) éppen ezért, mint már a *Lét és időben* is, el kell tehát határolni a fentebb emlegetett felfüleléstől (Horchen) is. Heidegger a pontosítás érdekében a „stillhalten” igével operál, amelynek szemantikájában a megállás, kitartás, nyugton vagy mozdulatlanul maradás jelentésköre (amely még nem áll túl távol a „Horchen”-étől) kombinálódik a beszéd abbahagyásával vagy felfüggesztésével, ám a szó szegmentálása persze azonnal feltárja, hogy egyben a csend fenn- vagy megtartását is jelentheti, „die Stille halten” – és éppen ez az, amit az „Erschweigen” végrehajt vagy aminek feltétele mentén végbemehet.<sup>50</sup> A „híváshoz” fűzött, fentebb idézett megjegyzés is erre fut ki, azzal a megszorítással, hogy az így felfogott csendben vagy nyugton maradás nem csupán az akusztikus észlelés vonatkozásában szükségszerű feltétel, azaz nemcsak a meghallásnak, hanem az „Erschweigen”-nek is lényegi körülménye. „Sei still”, ezzel a mindennapos társalgási nyelvből vett frázissal példálózik itt Heidegger. *Fogd be, halt's Maul, shut up* – ez lenne tehát a „Seyn” lényegéből áradó szigetikus imperatívusz?

Bizonyos értelemben talán igen, de mégsem egészen, illetve nem minden megszorítás nélkül. Az „Erschweigen”-nek ugyanis, a fentiek alapján, nem volna egészen pontos a beszéd egyszerű hátrahagyásaként vagy a beszéd régióiból a beszédről való lemondás felé vezető (vissza)lépésben meghatározni a lényegi teljesítményét. A nyelv lényegének csendje nem egy nyelvtől mentes hallgatagság csendje, nem lehet nyelvnélküli csend, amelyről – akárcsak a nyelvvel vagy a beszéd képességével nem rendelkező entitásokról vagy létformákról – nem is lehet megmondani, hogy képes-e egyáltalán hallgatni. A „Seyn” hallgatag beszédét csak a beszédben, a létező nyelvében lehet előhallgatni. A megnevezésről, amely a szó voltaképpeni „lényege” vagy lényegi létezése, Heidegger ebben a vonatkozásban a következő, perdöntő állítást teszi:

Ez csak hallgatva [ti. hallgató megnevezésként] tudja megtörni a hangban a hallgatást. Így lesz a szó (Wort) szóalakká (Wortlaut) és így keletkeznek a szavak (Wörter), amelyek azonban a szó lényegében azelőtt egybegyűlten és egységesen léteztek. Az ember anélkül beszél, hogy sejtené, hogy ezzel megtöri azt a lényegi csendet, amelyet képtelen megismerni.<sup>51</sup>

<sup>49</sup> Uő, „Das Wort. Das Wesen der Sprache”, in Uő, i. m., 60. A szerző fordítása.

<sup>50</sup> Uő, „Das Wort – Das Zeichen – Das Gespräch – Die Sprache”, 131. A szerző fordítása.

<sup>51</sup> Uő, „Die Sage”, 19. A szerző fordítása.

Valójában meglehetősen ambivalens megfogalmazás ez. Egyfelől arra a scénárióra figyelmeztethet, amit Heidegger a nyelv „lényegéről” gondolkodva különféle változatokban nagyon sokszor előad: a szó hallgatag lényege megtörik és hozzáférhetetlenné válik a *szavak* hangzavarában. Mond ugyanakkor valami némiképp eltérőt is: azt mondja, hogy az „Erschweigen” a hang(ok)ban, a beszédben töri meg a hallgatást! Éppen a beszéd, a létező nyelve az, ami bizonyos – nem akusztikai – értelemben hallgatag, hallgatag, mert pontosan a szakadatlan mondásban hallgattatja *el* a „Seyn” lényegibb nyelvét. A kimondás hozza létre a kimondatlant. Ezért hallgatagok a hangok, és talán ebben rejlik a magyarázat arra is, hogy miért kellett a lelkiismeretnek a hallgatás módusában beszélnie, illetve hogy miért annak kell egy gondolkodó voltaképpeni tanításának lennie, ami a szavában kimondatlan maradt. Hogy miként alkalmazható ez a belátás Heidegger „szigetikus” tanaira, talán még messze nem eldöntött kérdés.

# Alászállni a dolgok szívéhez

## A nyelv és a dolgok: Nancy, Heidegger, George

„Nincs nyelv a dolgok szívében”<sup>1</sup> – a dolgok szívéig ereszkedve Jean-Luc Nancy két alkalommal is ehhez a felismeréshez érkezik meg. A *Le cœur des choses* című 1988-as esszé ily módon kétszer egymás után a lehető legmélyebbre vezetett olvasója aligha tudja elhárítani a kérdést, hogy miben is állhat, mi testesítheti meg a nyelvvel szembeni ilyen kérlelhetetlen ellenszegülést a dolgok szívében, vagyis – másként fogalmazva – hogy miként gondolható el a nyelv hiánya a dolgok lényegéből, bizonyos értelemben – a *cœur* jelentésspektrumából ugyanis ezt is érdemes idehallani – egyben a dolgok közepéből, középpontjából, a dolgok *mélyéből*, éppen a dolgokéből tehát, amelyek – legalábbis a fogalomhasználat legkézenfekvőbb, mondhatni prereflexív síkján – pontosan arra szolgálnának, hogy lehorgonyozzák és ezáltal értelmet adjanak nyelvi műveleteknek: a dolgok nélkül a nyelv azon tendenciája, hogy túlhaladja vagy túlmutasson önnön strukturális önreflexivitásán, a referencia üres térben való végtelen tévelygés formáját ölténé, ahol nemigen tudná visszaigazolni struktúrájának legmeghatározóbb princípiumát. Természetesen Nancy nem egészen ezt az összefüggést szólítja meg, hiszen az efféle ellenvetések inkább arra a kérdésre reagálnának, hogy vajon létezhetnek-e dolgok a nyelv szívében, mintsem az idézett kijelentésre. Egy futólagos Hegel-utalás keretében Nancy maga is elismeri ráadásul, hogy „nyilvánvalóan ott van egy dolog a szó szívében”, még akkor is, ha ez inkább „maguknak a dolgoknak egy bizonyos nem-beszélését” implicálja, „amely örökre mozdulatlan marad bennük, még a beszédben is”.

Másfelől: nem jelentene igazán nagy kihívást olyan filozófiai érvek után kutatni, amelyek megtámogathatnák a dolgok szívének, vagy akár általában a dolgoknak a nem-nyelvi természetére vonatkozó állítást. Többek közt Michel Serres-nek a dolgok nem nyelvi geneziséről nyújtott elemzésére<sup>2</sup> lehetne hivatkozni vagy éppen, természetesen, a kései Heidegger azon erőfeszítéseire, hogy legyűrje azokat a nyelvi akadályokat, amelyek megnehezítették a „dologszerűségéről” szóló tulajdonképpeni diskurzus kidolgozását, és amelynek nyomai leginkább talán *A dologról* tartott előadás szövegéről olvashatók le (erről később). A dolog kétségkívül egyike azoknak

---

<sup>1</sup> J.-L. Nancy, „The Heart of Things” (B. Holmes és R. Trumble ford.), in *Uő, The Birth to Presence*, Stanford 1993, 168., 175. (Az eredetit l.: „Le cœur des choses”, in *Uő, Une pensée finie*, Párizs 1991). A szerző fordítása.

<sup>2</sup> M. Serres, *Statues*, Párizs 1987, 151–153.

az instanciáknak, amelyekeken megmutatkozhat a nyelvvel szembeni ellenállás (persze nincs-e ebben a megmutatkozásban máris valami nyelvi?), vagy – ha lehet így fogalmazni – a nyelviesülés tendenciájával szembeni ellenszegülés.

A *dolog*, legalábbis bizonyos nyelvekben, a nyelv határait vagy korlátait jelöli a nyelven belül, amelyek ilyenképpen bennefoglaltatnak a szó szemantikai hatókörében, például az olyan esetekben, amikor valaki, nem lelvén a megfelelő kifejezést valamely „dologra”, azzal segít magán, hogy *dolognak* – *thing, dings, dings-da* – nevezi azt, vagy az olyan pillanatokban, amikor az ember mindenféle *dolgokat beszél, says things*.<sup>3</sup> Az, ami a beszéd ilyen, mindennapos leblokkolásaiban még mindig nyelv (vagy nyelvi) marad, ami még mindig megmarad a nyelvből, az egyfajta deiktikus orientáció (még ha néha igencsak megtévesztő orientáció is). Mint ha a *dolog* szóban, vagyis a „dolgokra” tett utalásban a nyelv önnön, nem tökéletes, befejezetlen (és pontosan ezért – Nancy egy kifejezését némiképp szabadon kölcsönvéve – végtelen, vég-telen) tartományain való túljutásának törekvése vagy vágya fejeződne ki pontosan azon korlátok között, amelyeket éppen ennek a törekvésnek a mozgásában hág át: azon nyelvi előfeltevésben (vagy a nyelv azon előfeltevésében) tehát, hogy a dolgok világához való hozzáféréseinek legvégső maradványa éppen a nyelv azon képességében tárulkozik fel, hogy egy dolgot – *dolognak* nevez.

Ezzel persze aligha nyer elégséges magyarázatot az, hogy mit hív Nancy a dolgok „szívének”. Szem előtt tartva a *szív* szó jelentésének különleges rétegzettségét a filozófiájában, mindenekelőtt érdemes elhatárolni az itt szóban forgó szívet (ez egy „mozdulatlan szív”, amely nem dobog) az emberi szervezetre vonatkozó biológiai jelentéskörtől (ami persze felidézi Nancy munkásságának egyik központi motívumát).<sup>4</sup> A dolgok „dologszerűsége” ráadásul leginkább az „ottlétük” pusztá tényével áll összefüggésben, ami azt sugallja, hogy az, ami minden dolgokban közös, éppen ebben a tényben rejlik, még ha ez nem is mentes minden ellentmondástól. Akárhogy is, a dolgok „definíciója” ezen az „ottlétükön” alapul, ami persze rögtön szembesít is azzal a kitételrel, hogy amit Nancy *ottnak* nevez, olyasvalami (egy olyan *dolog?*) kell, hogy legyen, ami maga nincs ott: „Minden dolog *ott* van (minden ’ottlét’ egyben dolog-lét), de az *ott* maga, per definitionem, nincs ott”.<sup>5</sup> A dolgok ottléte, minthogy ez az, ami definiálja a dolgokat és így, bizonyos értelemben,

<sup>3</sup> L. erről még G. Böhme, „Das Ding und seine Ekstasen”, in Uő, *Atmosphäre*, Frankfurt 2013, 227.

<sup>4</sup> L. pl. Nancy, „The Heart of Things”, 167., 169. Vö. továbbá „Shattered Love”, in Uő, *The Inoperative Community*, Minneapolis/Oxford 1991, 88–90., 99.; „The Intruder”, in Uő, *Corpus*, Fordham 1988, 163. stb. Jacques Derrida értelmezését a szív-motívumról Nancy munkáiban l. J. Derrida, *On Touching*, Stanford 2005, 267–268.

<sup>5</sup> Nancy, „The Heart of Things”, 169. Vö. még *Corpus*, Bp. 2013, 7–8. További összefüggésekhez „Tout chose se trouve”, in Ádám A. – Horváth E. – Radvánszky A. (szerk.), *Entre nous*, Párizs 2018.

a dolgok szívében lakozik, maga nem adhat számot arról, hogy mi az, amit *ottnak* neveznek. Az „ott”, és, mint az talán hozzáfűzhető, a deiktikus referencia egész lehetősége mint olyan, a dolgokból (a dolgok szívéből) származik és nem fordítva.

Ez a formális ellentmondás viszont felveti a deiktikus utalás státuszának kérdését: az esszé egy későbbi pontján Nancy valóban ki is tér erre a fogalomra, bár olyan összefüggésben, amelyet aligha lehetne kapcsolatba hozni – példának okáért – a deixis benveniste-i értelmezésével, amely a diskurzus, azaz a beszéd szintjét teszi meg kiindulópontnak, vagyis azt, hogy a deixis a diskurzus eseményének egyediségéből, egyedi pillanatából ered és így arra is vonatkozik vissza.<sup>6</sup> Nancy perspektívájából ugyanis a beszéd eseménye, legyen az mégoly partikuláris vagy egyedi, nem szavatolhatja azon referenciális kereteket, amelyeket igénybe vesz, hiszen nem előfeltételezheti az itt és ott koordinátáit és hasonlóakat attól a dologtól függetlenül vagy azt megelőzve, amelyre a deixis vonatkozik. Nancy érve a következő:

Bizonyosan léteznek tulajdonnevek és léteznek deixisek. Nyilvánvalóan minden dolgot meg lehet mutatni szingularitásának konkrécijában: „ez a kő” vagy „a Kába”. Végössorban azonban a megnevezés valójában azt mutatja meg, *hogy* a dolog megmutatható (és hogy emiatt sosem lehet kimondhatatlan vagy megjeleníthetetlen) – miközben az, ami a dologban megmutatkozik, vagyis *ez* a tény, hogy létezik, a referencia tárgya, is csak a deixis külső korlátaként vagy határaként mutatja meg magát. „Ez a kő” az a kő, amelyet a kijelentésem megjelöl és amely előtt a kijelentésem eltűnik.<sup>7</sup>

A deiktikus utalás a dologra tehát külsődleges, amennyiben az egyetlen dolog, amely a hatósugarában van, az nem más, mint saját (nyelvi) képessége az utalásra – ami nem foglalja magában az „ottlét” jelentésének megvilágítását. Pontosan ez határozza meg a nyelv homályos utalásait bármiféle „dologra”.

A deixis korlátai juttathatnak közelebb annak a félig nyelvi műveletnek a megértéséhez, amelyet Nancy „kiírásnak” (exscription) keresztel el. Ez az exskripció, Nancy egyik legmegütköztetőbb fogalma, itt egyfajta ellenoperációként állítható az „inszkripció” mellé vagy azzal szembe.<sup>8</sup> Miközben utóbbi bizonyos értelemben nem tesz mást, mint átszállítja a dolgokat egy „lexikonba” (amivel egyben, lehetne hozzátenni, kiszakítja azokat az „ottlétükből”, vagyis: kitépi vagy összetöri a dolgok

<sup>6</sup> E. Benveniste, *Problems in General Linguistics*, Coral Gables 1971, 219. A fogalom némiképp korlátozott benveniste-i értelmezésének kritikai tárgyalását I. M. Fludernik, „Shifters and Deixis”, in: *Semiotica* 86 (1991), 215–216.

<sup>7</sup> Nancy, „The Heart of Things”, 175. Vö. továbbá „58 jelzés a testen” (Seregi T. ford.), in: *Uő, Corpus*, Budapest 2013, 125.

<sup>8</sup> „A jelölések bevétele révén ki-írjuk annak jelenlétét, ami, önmagáért létezve (mint élet, szenvedély, dolog...), megvonja magát minden jelöléstől.” – Nancy, „Exscription”, in: *Uő, The Birth to Presence*, 339. Vö. még *Uő, Corpus*, Budapest 2013, 17–19.

szívét), addig ugyanebben a mozgásban a dolog neve hátrahagyja a jelölés nyelvi struktúráját, beírja magát „önmagán *kívülre*, egy olyan kívülbe, amelyet kizárólag ő maga mutat meg, ám ahol, ezen megmutatás során, megmutatja azt a jellegzetes önmagán-kívüliséget is, amely őt tulajdonképpen névként létrehozza”. Ez persze nem jelenti rögtön azt, hogy a „kiírás” révén a név, a dolog megnevezése letelepedhetne és elrendezkedhetne a dolog „ottlétében”, és azt sem, hogy magára ölthetné a „dologszerűség” tulajdonságait, bármiben álljanak is ezek: éppen ellenkezőleg, a nyelv önmagával szembeni külsődlegessége tárul fel általa, vagyis – Nancyt idézve – az, hogy „a nyelv mindig önmagán kívül végzi”.<sup>9</sup> A nyelv tehát, hangozhatna a következtetés, valójában nem lakozhat vagy nem időzhet a dolgok szívének közelében, mivel az „ottlét” hallgatag tartományai felé törekedve túl kell jutnia önnön határain is: a „kiírás” nyomán a nyelv meghasad, egy kívülről írt önmagába és ezzel együtt önnön különbözőségét is ettől a kívülről, amely egyedül hordozhatná a nyelvre mint olyanra való vonatkoztatás lehetőségét, egy olyan referencia lehetőségét tehát, amely a nyelvre egy nyelven kívüli pozícióból tehetne utalást, mégpedig azáltal, hogy kívülhelyezné és kiszolgáltatná a nyelvet egy olyan régióknak, amely túl van a deiktikus műveletek és hasonlók hatókörén.

Nancy másfelől nyújt némi támpontot azt illetően, hogy miben is állhatna a „kiírás” mozgásának vagy eseményének legalábbis látszólagos túldoldala.<sup>10</sup> Mivel, legalábbis egy olyan ontológia keretei között, amelyben „a lét határozza meg a logoszt és nem fordítva”, és ahol az (*itt* elhelyezkedő) dolog itt-és-most szingularitására irányuló deiktikus utalás nem előzheti meg magát a dolgot, ez lényegében nem létezhet a dolog előtt, az *itt* határozószó lesz az, amely bizonyos értelemben „megnevezi és *kiírja* azt az ittet, amelynek köszönhetően a dolog létezik”. Ezzel – talán – feltárulkozhatna a kiírás, az „exkripció” másik oldala, vagyis azon ereje, hogy megragadja és áthelyezze a dolog dologszerűségét (és a deiktikus referenciában rejlő testi aspektusokat)<sup>11</sup> a nyelv területén, illetve területére. Néhány sorral korábban azt a kérdést teszi mérlegre, hogy miben állna egy dolog „értelme” és/vagy „oka”, „magyarázata”, vagyis, másként megfogalmazva, hogy mi is tesz egy dolgot dologgá. Mivel „a *dolog* csak önnön *okának* megvonságaként létezik” (hiszen egyedül ez tenné lehetővé „ekként-létezését *csakis/éppen önmagaként*”), az értelemre vagy okra irányuló kérdés (amely egyben a dolgok szívére vonatkozó kérdés is: „mi tesz egy dolgot dologgá?”) kizárólag a dolog „ittlétére” vagy „ott-ittjére” kérdezhet rá – márpedig ami – ott – itt van, az pontosan az, amit az esszé „kiírásnak” nevez. A kiírás van a dolgok szívében.

<sup>9</sup> Nancy, „The Heart of Things”, 175.

<sup>10</sup> A következőkhöz l. uo., 180–181.

<sup>11</sup> L. erről Derrida, 162–163.

A „kiírás” így jellemzett kettős mozgása ezzel bizonyos értelemben visszaigazolja azt a kijelentést, amely szerint „nincs nyelv az [összes] dolgok szívében”. Mikor az esszé egy korai pontján bevezeti a *sens* sokrétű (az ’értelem’ mellett az ’érzéklet’ is magába foglaló) kulcsfogalmát (az angol fordításban: *sense*),<sup>12</sup> azt ráadásul éppen a dolog meghatározó attribútum, nevezetesen a dolog „ottléte” közvetlen szomszédságában elhelyezve, Nancy azt sugallja, hogy a dolgok szívében a nyelvet, amelynek egy feloldhatatlan deiktikus apória fogságának terhével kellene boldogulnia, éppen ez a kategória, a „sens”, olyasfajta értelem, amely nem kívülről rendelődik hozzá a dologhoz, tudja majd érvényen kívül helyezni és helyettesíteni, egy olyan kategória tehát, amely – ezúttal – mintha valamiféle ellenfogalom funkcióját töltené be. Ha – egyfelől – „az összes lehetséges jelölést (vagyis, hogy léteznek egy szó erre és arra, egy bizonyos célból vagy cél nélkül) megelőzően/követően, az »(ott) van« ad jelentést annak, aminek a jelentése nem adható meg”, miközben – másfelől – „az »értelem« (sense) megelőz, meghalad és leleplez minden »jelölést«”, akkor talán éppen a „sens” lesz az, ami kiíródik és, a jelölés behatárolt mezőjét hátrahagyva, közel kerül vagy a dolog itt-és-most szingularitásának testi jelenlétéhez vagy, másik irányból közelítve, a nyelvi jelölés testi aspektusaihoz.<sup>13</sup> A kiírás eseményében pontosan a dolgok így felfogott „értelme” az, ami – szembesítve a jelölést önnön külsődlegességével – átveszi a nyelv helyét: a dolgok szívében.

Hogyan viszonyítható a „sens” kiírásának ez az elgondolása, amely szerint tehát ez éppen azáltal érkezik meg a dolgok szívébe, hogy megelőzi és áthágja a szignifikáció szimbolikus tartományát, Heideggernek a dologról vagy a dologgal szerzett tapasztalataihoz? A következőkben azt a kérdést kell körüljárni, lehetséges-e Nancy dologszerűséggel kapcsolatos megfontolásait szituálni Heideggernek a dolog és a nyelv viszonyáról előadott kései meditációinak diskurzusában. Elsőként érdemes közelebbről szemügyre venni Heidegger első változatában 1949-ben megtartott előadását *A dologról*, ahol a dolog lényegét valamiféle „egybegyűjtésként” igyekezett megragadni. Egy következő lépést pedig az a kísérlet jelenthetne, amely Heideggernek a dolgok és a szavak költői tapasztalatáról előadott – Stefan George *Das Wort* című költeményének értelmezésén alapuló – vízióját (1957/1958) annak egy különös szcenáriójaként olvasná, amit Nancy „kiírásnak” nevezett: a versben ugyanis a költő legfőbb foglalatossága láthatólag abban áll, hogy a dolgok testi tapasztalatát átvigye a nyelvi tapasztalat tartományába, illetve – bár ez az ellentétes irány talán kevésbé kézenfekvően mutatkozik meg – fordítva.

<sup>12</sup> Nancy, i. m., 172. A fogalomról I. J. James, *The Fragmentary Demand*, Stanford 2006, 106., 149–150.; M.-E. Morin, „Thinking Things”, in: *Sartre Studies International* 2009/1, 49–50.

<sup>13</sup> Simon Critchley szerint a „test” itt „a külsődlegesség dimenziójára, a nyelv bekebelező működésének túldoldalára” vonatkozna (S. Critchley, „With Being-with?”, in: *SPP* 1991/1, 61.).

Maga Nancy több alkalommal, bár olykor inkább némiképp implicit módon hivatkozik Heideggernek *A dologról* szóló előadására (az ún. brémai előadások sorozatának első darabjára) a fentebb tárgyalt esszéiben. Idézi például, egyebek mellett, Heidegger azon útmutatását, amelynek értelmében „a dolgot dologként” kell elgondolni, megjegyezve ugyanakkor, hogy a dologszerűség szerinte Heideggernél sem mentes a megfeleléseelvű azonosság logikájától.<sup>14</sup> Később, közel kerülve annak meghatározásához, hogy mi is volna „a dolog” jelentése („minden dologban”), amellett érvel, hogy egy dolog képtelen „megegyezni önmagával”<sup>15</sup> – olyasvalamitől elhatárolódva itt, amit Heidegger különféle tautologikus körülírásai, mint „a dolog dolga/tevékenysége (Dingen)” és hasonlók – ha kifejtetlenül is – valóban implikálnak. Ahogyan James rövid összegzése fogalmaz:

a szervesség, az egybegyűjtés, a menedék, az összekapcsolódás nyelve és a tulajdonképpeniség ezek mögött rejlő fogalma Nancy számára a bezárulás irányába mutató hajlamot reprezentálja Heidegger gondolkodásában. [...] Nancy reakciója Heidegger olyan olvasatára és újraértelmezésére tesz javaslatot, amely egy radikális megnyílás és egy olyan létezés külsődlegessége felé vesz irányt, mely mindig önmagán kívül van.<sup>16</sup>

De valóban a bezárulás vagy lezárás ezen hajlamában rejlene a dolgok heideggeri megragadásának egyetlen aspektusa?

Jelen keretek között nincs mód rekapitulálni Heidegger a „dolog” mibenlétére vonatkozó kijelentéseinek igencsak bonyolult szövedékét az azonos című esszéiben – mindazonáltal mégis érdemesnek ígérkezik kiragadni néhány pontot az érvelésből és szembevetni ezeket a külsődlegesség Nancy által képviselt elvárásával. Elsőként arra lehetne hivatkozni, amikor Heidegger az etimológia tartományaiban tett kirándulásai során (ezekre Nancy a következőképpen utal a „dolgok szívének” szentelt esszé vége felé: „ne bízunk túl sokat ezekre az etimológiákra”<sup>17</sup>) beleütközik az ófelnémet *thing* szóba, amely, egyebek mellett, „egybegyűjtést” jelent és „egy szóban forgó ügy” megnevezéseként is szolgálhat<sup>18</sup> (ez a jelentés, lehetne hozzátenni, visszhangzik ma is a törvényhozó intézmények elnevezésében a skandináv nyelvekben: az izlandi parlamentet, amely a legrégebb óta létező a maga nemében, *Althing*nek hívják, Dániában pedig a *Folketing*ben szavazzák meg a törvényt). Az ily módon tulajdonképpen a dolgok (nagyon is nyelvi) szívében pozicionált „egybegyűjtés” olyan kategóriaként szolgál, amely összefogja mindazokat a műveleteket és gyakor-

<sup>14</sup> Nancy, i. m., 178.; M. Heidegger, „A dolog” (Korcsog B. ford.), in: *Világosság* 2000/2, 69.

<sup>15</sup> Nancy, i. m., 183.

<sup>16</sup> James, i. m., 101.

<sup>17</sup> Nancy, i. m., 188.

<sup>18</sup> Heidegger, i. m., 63.



latokat (a megtartástól a beleöntésen át az ajándékozásig), amelyek annak ellenére vannak jelen bizonyos értelemben a korszóban (mellyel mint paradigmaticus példával Heidegger itt a dolgot szemlélteti), hogy az – mint dolog – empirikusan nézve üres.<sup>19</sup> Ez a „lényegi működés”, „létezés” (Wesen)<sup>20</sup> található a korszó, a korszó dologként való létének, vagyis az egybegyűjtő dolognak a szívében. A dolog lényegi létezése nem más, mint ez az egybegyűjtés: „a dolog dolga [Dingen] az egybegyűjtés”. Alfred Borgmann szerint a dolog, ebben az értelemben, olyan „fokális dologként” fogható fel, amelyet a dologra irányuló és a dologban vagy a dolog által egymáshoz kapcsolt különféle attitűdök és gyakorlatok töltenek fel.<sup>21</sup>

Ebben az értelemben úgy lehetne fogalmazni, hogy a dolog azáltal szegül ellene önnön kisajátításának, a dologszerűségétől való megfosztásának, hogy a lehető legkülönbözőbb megközelítéseinek egyfajta fókuszaként viselkedik. Heidegger nagy hangsúlyt helyez arra, hogy a dolog dologként való elgondolásában tárulkozik fel annak lehetősége, hogy „a dolog létezését [Wesen] arra a területre vonatkoztatva *kíméljük*, amelyből a dolog létezik [west]”.<sup>22</sup> Az ilyesfajta lényegszerű jelenlét fenyegetéseit illusztrálendő Heidegger a „megsemmisítés” széleskörű arzenálját sorakoztatja fel az előadás során, amely a dolognak az ún. „tárgyakkal” (Gegenstand) való helytelen azonosításától egészen a tudomány megközelítésmódjaiig terjed. Az ilyen esetekben „a dolog létezése [Wesen] sosem jut napvilágra, azaz sosem jut el a nyelvig”, vagyis nem jut nyelvhez, szóhoz: „kommt nie zur Sprache”.<sup>23</sup> A dolog lényegi létezését és jelenlétét tehát, hangozhatna a következtetés, az őrzi és óvja meg, hogy nyelvvé váljon, hogy nyelvhez jusson.

Heidegger persze szinte kivétel nélkül tautologikus eszközökkel tudja csak megragadni az ilyen megóvottság állapotának nyelvi aspektusát: mindenekelőtt „a dolgot végző” dologra, a dolog „tevékenységére”, vagyis a *Ding* szóból kicsikart *dingen* igére hivatkozva. Az, hogy mit jelent a dolog „tevékenysége”, az előadás egy kulcsfontosságú pontját a „közelítés” fogalma hivatott megvilágítani: a dolog „közel hoz”, közel hozza egymáshoz „a földet és az eget, az isteneket és a halandókat”, röviden: annak közelhozását és egyben tartását biztosítja, amit a kései Heidegger rendre „egységes négyességnek”, „das Geviert”-nek nevezett. A „közelségtől” való megfosztatás, vagyis – pontosabban fogalmazva – a távol és közel orientációs pólusainak összeomlása valóban gyakran Heidegger korkritikai diagnózisának középpontjában bukkan fel és ennek az előadásának is végig az egyik fő kérdését alkotja. A dologhoz

<sup>19</sup> L. erről még R. Esposito, *Communitas*, Stanford 2010, 144–145.

<sup>20</sup> L. Heidegger, i. m., 62–65.

<sup>21</sup> Vö. A. Borgmann, *Technology and the Character of Contemporary Life*, Chicago 1984, 197–200. A szerző fordítása.

<sup>22</sup> Heidegger, i. m., 69.

<sup>23</sup> Uo., 62. („Das Ding” in Uö, *Vorträge und Aufsätze*, Stuttgart 1954, 162.)

társított attribútumok közül, ebből a szempontból, az lesz a legfontosabb, hogy az, amennyiben megóvják, képes a közelség elő- vagy inkább helyreállítására. Ebben rejlik az értelme, vagy inkább a lényege annak, hogy a dolog „teszi a dolgát”: „A dolog nem a közel»ben« van [»in« der Nähe], mintha ez a közelség egy tartály [Behälter] lenne. A közelség a közelítésben a dolog tevékenységeként [Dingen] működik.”<sup>24</sup> A dolog egybegyűjtésként teszi a dolgát és éppen ezért állítja helyre a közel és a távol dimenzióit. Mindennek a dolog dologszerűségében való megóvásában rejlik a feltétele, vagyis az olyan kisajátításra irányuló törekvéseknek való ellenszegülésben, mint a dolog tárgyként való azonosítása, a dolog instrumentalizációja vagy éppen a fokális státuszától való megfosztása. Heidegger azt sejteti, hogy „a dolog tevékenysége” azáltal képes elkerülni az ilyesfajta végzeteit, hogy – fenntart egy, sőt fenntartja a „világot”. Mi több, a dolog tevékenységének, vagyis annak, hogy végzi a dolgát, pontosan ez, a „világ” az eredménye: „a dolog fogja dologba a világot (dingt Welt)”.

A kérdés mármost az lehet, hogy a dolog tevékenységének ilyesfajta meghatározása (már amennyiben ez tényleg az), valóban a zárttság, a bezárás azon tendenciáira korlátozódik-e, amelyeket Heideggernek az „egybegyűjtés” ideája körül összpontosuló szóhasználata sugall vagy – éppen ellenkezőleg – megnyitható-e valamiféle külsődlegesség, a külsővé tétel lehetőségének irányába is. Bár némiképp kockázatos vállalkozás volna a *világ* heideggeri használatát az idézett mondatban a *Lét és idő*nek a világ „világszerűségéről” nyújtott analízise felől megvilágítani, mégis érdemes utalni egy szövegrészre a korai főmű 16. §-ának végéről, ahol Heidegger a kéznéllevő, kézhezálló és a nem-kézhezálló kategóriáinak viszonyát igyekszik tisztázni. Heidegger itt a használhatatlan, alkalmatlanná vált eszköz példájára irányítja a figyelmet azt megmagyarázandó, hogy mit jelent az „*utalás zavara*”, illetve hogy tisztázza ennek a zavarnak a szerepét a „világ” elsajátításában. Azt nevezetesen, hogy a világ, amely itt, egyszerűen fogalmazva, utalások hálózataként értendő, éppen az ilyesfajta zavar beállásával ad hírt magáról vagy „jelentkezik”, vagyis az olyan eszköz defektjének következményeként, amely elveszíti a kéznéllevőségét és így persze a kézhezállóságát is.<sup>25</sup> Éppen azáltal, hogy az eszköz elveszíti a „világszerűségét”, lép elő a világ mint olyan. Az alkalmatlanná vált, elromlott eszköz, mármost, egyfajta „dolognak” nevezhető (noha ez a kategória a *Lét és idő*ben, ahol Heidegger következetesen előnyben részesíti a *Zeug* kifejezést a *Ding*gel szemben, inkább marginális szerepet tölt csak be), olyasvalaminek, ami már nem több, csak egy „dolog”, ami tehát, bizonyos értelemben, ezen a megfosztáson keresztül külsődlegessé válik – és pontosan ez a negatív úton megragadott dologszerűség tárja fel a

<sup>24</sup> Uő, „A dolog”, 67.

<sup>25</sup> Vö. Uő, *Lét és idő* (Angyalosi G., Bacsó B., Kardos A., Orosz I., Vajda M. ford.), Bp. 2001<sup>2</sup>, 95–96.

„világ” referenciális totalitását. Az egyik lehetséges parafrázis ehhez akár a következőképpen is hangozhatna: a világ van a dolgok szívében.

A *Das Wort* című George-vers<sup>26</sup> olvasatában Heidegger arra tesz kísérletet, hogy rekonstruálja vagy kövesse, bizonyos értelemben akár egyenesen imitálja a lírai hősnek a nyelvvel szerzett tapasztalatait. George költője láthatólag a Nancy-féle „kiírás” inverz jelenetét viszi színre: a csoda és az álmok tartományában fellelt dolgokat hord a nyelv forrásához, ahol egy istennő látja el a kincseket a megfelelő nevekkal. George valójában persze két ellentétes tapasztalatot szembesít egymással, hiszen a költő második portyája, amelyet a 4–6. szakaszok írnak le, kudarccal végződik: nem lelhető fel a megfelelő szó a norma elé tárt ékszer számára. A második tapasztalat így annullálja az elsőt – ami nem következetlen, hiszen Heidegger felfogásában a tapasztalat bizonyos értelemben nem lehet más, mint negatív tapasztalat, egy korábbi tapasztalat érvénytelenségének tapasztalata.<sup>27</sup> Heidegger azt sugallja, hogy a kincs megragadására tett kísérlet sikertelensége a második alkalommal azzal magyarázható, hogy ebben az esetben minden kincsek legértékesebbikéről, a szó szaváról, a szó nevééről, magának a szónak a lényegéről van szó – a szó szava nem tárgyiasítható, pontosan azért nem lehet dolog, mert nem létezik olyan szó, amely egy ilyen dolgot jelölhetne.<sup>28</sup> Az előadás központi téje természetesen „a nyelv lényegi létezésének”, „das Wesen der Sprache”, helyes megértése, amit Heidegger szerint egyfelől egy chiasztikus struktúra keretei között (das Wesen der Sprache – die Sprache des Wesens), másfelől pedig megkettőzött grammatikai perspektívából kell olvasni (a „Wesen” nemcsak főnév lenne tehát itt, hanem ige is).<sup>29</sup> A „Wesen” nyelvét és, következésképpen, a nyelv „Wesen”-jét (vagyis a nyelv lényegi, lényeg szerinti létezési módját) az a kincs testesíti meg, amelyet nem lehet nével ellátni és amely ezért kisiklik a költői kezei közül.

A heideggeri exegézis némiképp ugyan körkörös előrehaladásában megfigyelhető, hogy a nyelv tapasztalatának jelentése egyre mélyebbé válik. A beszéd pusztá

<sup>26</sup> „Wunder von ferne oder traum / Bracht ich an meines landes saum / Und harrte bis die graue norn / Den namen fand in ihrem born – / Drauf konnt ichs greifen dicht und stark / Nun blüht und glänzt es durch die mark... / Einst langt ich an nach guter fahrt / mit einem kleind reich und zart / Sie suchte lang und gab mir kund: / «So schläft hier nichts auf tiefem grund» / Worauf es meiner hand entrann / Und nie mein land den schatz gewann... So lernt ich traurig den verzicht: / Kein ding sei wo das wort gebricht.” Székely Örs fordítás-változatában, amely a *dinget* ugyan *tárgyként* adja vissza: „messze csodáját vagy álmot / hoztam én partjára hazámnak / várokostam míg a szürke sors – / a névre ott bent nála találtam / sokat erősen sűrűt ragadtam / illatozik ragyog szertesét a szérún... / haza jó útról értem egyszer / kezemben ékszer gazdag és finom / hosszan keresve sors üzente / tudd a mélyben nem szunnyad semmi / amire kezemből kincs kifele / és nem kapja vissza tartomány... / szomorú lemondást így tanulok / nincs semmi tárgy ott ha szó sincs.”

<sup>27</sup> Vö. Heidegger, „Hegel tapasztalatfoglalma” (Ábrahám Z. ford.), in *Uő, Rejtekutak*, Bp. 2006, 159–165. L. ehhez még H.-G. Gadamer, *Igazság és módszer* (Bonyhai G. ford.), Bp. 1984, 249–250.

<sup>28</sup> L. Heidegger, „Das Wesen der Sprache”, in *Uő, Unterwegs zur Sprache* (GA 12), Frankfurt 1985, 193.

<sup>29</sup> *Uo.*, 189–190.

leblokkolásaitól (mint amikor a beszélő nem találja a megfelelő formulát és hasonló), vagyis a „mondás sima képtelenségétől”<sup>30</sup> elindulva az olvasat egészen addig a kérdésig jut, hogy vajon a lényeg, a nyelv lényegszerű létezése alkalmas-e egyáltalán a nyelvi reprezentációra vagy sem. Vagyis, George kifejezését kölcsönvéve: létezik-e egyáltalán olyan dolog, mint a nyelv lényege – a dolgot úgy értve, mint valami, ami a megnevezés által megragadhatóvá válik. Heidegger a legtöbb figyelmet a záróstrófának szenteli, amely a költő végső tapasztalatát egyfajta kikerülhetetlen lemondásként, „verzicht”-ként összegzi: „kein ding sei wo odas wort gebracht” – ahol a szavak megtörnek vagy megszakadnak, vagyis ahol a szavak hiányoznak, ott nem lehetnek dolgok sem.

Heidegger figyelmét nem kerüli el egy kulcsfontosságú kétértelműség a grammatika szintjén az utolsó sorban: a *sei* egyfelől az *ist*, a létige konjunktív képzéseként viselkedik (és így a norma kijelentésének közvetlen idézéseként teszi olvashatóvá a sort, amelyet immár, „tanulás” útján – „so lernt ich traurig den verzicht” –, a költő is elsajátít), másfelől azonban egy felszólító, imperatív gesztust is hordoz, egyfajta rendelkezést, amelynek értelmében a dolgok számára nem megengedett *ott* lenni, ahol a szavak hiányoznak.<sup>31</sup> A nyelvi imperatívusz tehát megfosztja a dolgot az *ottjától*. A nyelv tapasztalata ezen a ponton egy performatív nyelvi rezsím tapasztalatának bizonyul, amelynek hatalmában áll a dolgok létezése felől dönteni. A dolog dologszerűsége a szavaknak, illetve, pontosabban fogalmazva, a nyelvi ekvivalencia elvének rendelődik alá.

Ebből arra lehetne következtetni, hogy George költői látomásában az ekvivalencia ezen hiánya egy kvantitatív aránytalanságból fakad: a szavak hiányából vagy hiányosságából. A szavak nem állnak korlátlanul rendelkezésre a nyelv forrásánál, ebben állna a magyarázat a dolgok jelen- vagy ottlétének esetlegességére. A vers azonban sokkal inkább a szavak feleslegszerű bőségéről tesz tanúbizonyosságot, mintsem valamiféle készlethiányról. A szöveg végig, mindenütt felkínál nyelvi alternatívákat, legalább két eltérő lehetőséget felmutatva mindenre, röviden: mindenből több, mint egy van – a mennyiség szimbolikus száma a *Das Wortban* a kettő, és nem az egy vagy a nulla. Amint az fentebb szóba is került, a vers két ellentétes tapasztalatot szembesít egymással, továbbá kétsoros versszakokból épül fel, amelyeket párrímek szerveznek. George jó néhány helyen visszatükrözi ezt a formaelvet a szintaxis szintjén is azért, hogy két alternatívát sorakoztat fel ugyanabban a mondattani pozícióban (,,wunder von ferne oder traum”, „dicht und stark”, „reich und zart”, „blüht und glänzt” stb.), így további szemantikai szomszéd-ságokat előállítva és hozzáadva a versben szintén felbukkanó valóságos szinonimák

<sup>30</sup> Uo., 183.

<sup>31</sup> Uo., 156–158.

párjaihoz (*saum – mark; kleinod – schatz*). Az egyetlen dolog, aminek a versben páratlanul kell maradnia, az maga a dolog.

A szavak illetéknéppen megmutakozó gazdagsága persze kétségtelenül nem az, ami Heidegger számára igazán meghatározó lesz: „mindenütt szavak (lauter Wörter) és sehol egyetlen szó”, jegyzi meg egy ponton a szótárakra utalva.<sup>32</sup> A szó egyes számban, a nyelv lényegét megnevező szó nyilvánvalóan nem lehet egy szinonimalánc pusztá tagja. Az előadás vége felé, visszakapcsolódva a hangtalan hangrangok motívumához, amely több helyen is megtalálható az irodalmi tárgyú írásaiban, a szó egyes számú szavát „a csend kong(at)ásaként” írja le és éppen ez a kifejezés vezeti el nyelv lényegének/létének azon meghatározásához, amelyet oly hosszasan keresett. Ez a meghatározás persze megint csak az egybegyűjtés eszméjén alapul: a nyelv lényegi szavának „hangtalanul szólító egybegyűjtő hívása” a létet éppen azáltal állítja elő vagy – inkább – *nevezi meg*, hogy a beszédről lemondva, szótlanul visszahúzódik vagy visszavonul a nyelv felszínéről.<sup>33</sup>

A létnek a nyelvben való megóvására, a szót a *van*hoz (*ist*), „ehhez az apró kis szóhoz” fűző nyelven belüli, vagyis valóban nyelvi kapcsolatnak a fenntartására a nyelvnek a „hangtalansághoz” való visszafordulásában kínálkozik az egyetlen esély. Az utolsó értelmezői gesztus, amelyet Heidegger röviddel az előadás lezárását megelőzően előad, nem más, mint a George-vers utolsó sorának különös átírása: „egy »van« ott adódik, ahol a szó széttörik (zerbricht)”, a megtörést, megszakadást és hiányzást is jelentő *gebricht* helyére egyszerű szét- vagy összetörés, *zerbricht* lép tehát, vagyis egy olyan baleset, amelyet általában inkább dolgok, mint szavak szoktak elszenvedni. Ez a gesztus ezzel visszautal arra a kérdésre, hogy mi a szerepe a dolgoknak az egész történetben. Az arra a kérdésre adott válasz például, hogy vajon továbbra is fennáll-e a megfeleltetés lehetősége a dolgok és a szavak között, a szó ilyesfajta tárgyasulására hivatkozhatna George Heidegger általi átírásában (még ha csupán egy negatív tárgyasulásra lehet is szó), ennek nyomán pedig arra a következő kérdésre, hogy miben is állna az összetört szó-dolgok dologszerűsége. A szó elakadása vagy megszakadása által okozott vészhelyzetekben, mint az közismert és fentebb már szóba is került, a beszélők, majdhogynem automatikusan, laza vagy körvonalazatlan kifejezésekkel segítik ki magukat, gyakran ráadásul egyben deiktikus gesztus keretében – olyan formulákra lehetne gondolni, mint az *izé, ez a dolog, ding, dings, dingsda* (‘a dolog ott’) –, ami érthető is, hiszen, ismét Nancy fentebb tárgyalt esszéjét idézve, „egy »dolog«, az bármi az égvilágon”.<sup>34</sup> A „dolgok” pontosan ott lépnek elő, ahol a szavak megtörnek.

<sup>32</sup> Uo., 181.

<sup>33</sup> Uo., 203–204.

<sup>34</sup> Nancy, i. m., 174.

Heidegger gesztusától bátorítva ezen a ponton meg lehetne próbálkozni George zárószórával („kein ding sei wo das wort gebricht”; ’nincs/ne legyen dolog ott, ahol a szó megtörik’) a következő átírással: „ein ding sei wo odas wort gebricht”, ’dolog van/legyen ott, ahol a szó megtörik’. Heidegger arra figyelmeztetett, hogy a szó nem lehet dolog, ami azonban nem jelenti rögtön azt, hogy egy dolog, a *dolog* ne léphetne be a nyelvbe – még ha az ilyen esetek annak tisztázására kényszerítenének is, akár egy szigorúan materiális értelemben, hogy meddig, milyen korlátok között marad szó egy szó. Heidegger válasza a szó összetörésének katasztrófájára azon a feltételezésen alapult, hogy a szó képes visszavonulni (vagy alászállni) a csend néma vagy hangtalan kong(at)ásába, ahol a lét éppen azáltal gyűjti egybe magát, hogy visszatartja önnön lényegi létezését, „Wesen”-jét a kategóriák és szavak felszínéről, a nyelvből. De talán létezik ennek a visszavonulásnak egy materiálisabb vagy – akár ezt is meglehet kockáztatni – testesebb vetülete: legalábbis ha el lehet képzelni azt, hogy a szó mégiscsak kapcsolatba kerül vagy érintkezik egyfajta dologszerűséggel, még hozzá pontosan azon a helyen, ahol – éppen azáltal, hogy imperatív gesztusával megtiltja vagy kitörli a dolog jelen- vagy ottlétét – mégiscsak szembesülni kényszerül a dolog megjelenésével, amint az belép a nyelv tartományába. Talán éppen ebben tárulkozhat fel a heideggeri változat arra, amit Nancy exskripciónak, kiírásnak nevezett.

## A nyelv képei – a képek nyelve

A költői nyelvről talán sohasem lehetett beszélni a képiségre, képekre tett hivatkozások nélkül. Mindazonáltal régi és egyre többet emlegetett hiányossága az irodalomértelmezés szótárának, hogy az ilyen hivatkozások ritkán támaszkodhattak a képről (vagy, ami ez esetben még fontosabb lett volna, a költői, verbális, mentális képről) alkotott meghatározott fogalmakra. Innen nézve az irodalom vagy az irodalmi nyelv képiségéről való beszéd leginkább valamiféle hiánykompenzációnak tekinthető: leggyakrabban azokon a pontokon bukkan fel, ahol az irodalom közvetlenül nyelvi vagy nyelvként való leírására rendelkezésre álló eszközök látszanak csődöt mondanivaló vagy legalábbis önnön korlátaikkal szembesülni. Aligha volna persze különösebben célszerű e felismerésből kiindulva egyszerűen az irodalomtudomány önkritikájára vagy önostorozására korlátozódni: miközben különösen az utóbbi évtizedekben számtalan összefüggésben felhánytorgatták már, hogy az irodalomtudomány túl sokat bíz vagy túl sokszor él a képiség kategóriáival ahhoz képest, hogy képfogalma többnyire elmosódott vagy reflektálatlan maradt, az a tény, hogy a fogalom maga tartósan virulens az irodalomértelmezés nyelvében, legalább annyira beszédes, mint amennyire maga a fogalomhasználat esetleg hallgatag vagy semmitmondó. Akár abból is ki lehetne indulni, hogy a képekre tett hivatkozások az irodalomtudomány diskurzusában rendre azokat a pontokat világítják meg, ahol a poétikai, retorikai, stilisztikai stb. leírás önnön elégtelenségével kell, hogy boldoguljon.

Ennek a hiánykompenzációnak persze történeti vetülete is van: az újkeletű ún. „képtudományok” meghatározó munkáiból ritkán hiányzik a hivatkozás arra a fordulatra, amelyet Lessing *Laokoónja* az „ut pictura poesis” elvének felülvizsgálatával vezetett be.<sup>1</sup> W. J. T. Mitchell a 18. századi angol esztétika diskurzusában azt is dokumentálja, hogy a költői *kép*, azaz a nyelvi kép ma is bevett fogalma lényegében a retorikai hagyomány megrendülésével párhuzamosan, mintegy a klasszikus retorikai leírást felváltva foglalta el a helyét a szövegértelmezés nyelvében: az alakzatok és trópusok (vagy a magyar nyelvben különösen beszédes, egyébként már a 15. században dokumentálható<sup>2</sup> jelentésű kifejezést alkalmazva: *szóképek*) helyét

---

<sup>1</sup> Vö. pl. W. J. T. Mitchell, „Tér és idő” (Horváth Gy. ford.), in Uő, *A képek politikája*, Szeged 2008, ill. G. Boehm, „A képleírás” (Rózsahegy E. ford.), in Thomka B. (szerk.), *Narratívák* 1, Bp. 1998. 19–36.

<sup>2</sup> Benkő L. (szerk.), *TESz* II., Bp. 1970, 448.

a költői képek töltik be.<sup>3</sup> Ez utóbbiak vonatkoztatási kerete immár nem az ékeszólás, a retorikai invenció vagy a toposzok valamiféle (szabály)rendszere, hanem a romantikus esztétikák legalapvetőbb princípiuma, a *képzelőerő*.

Aligha véletlen, hogy a romantikától kezdve a költői nyelvet nem is igen szokás vagy lehet allegorikus vagy emblematikus megfeleltetések rendszerében leírni – a romantikus költészet elsősorban az idő- és térbeli korlátoktól megszabadított vizuális észlelésnek a szubjektivitásra és a képzeletre való visszavezetésével tanúskodik erről a fordulatról. Példák, még hozzá közismert példák a képzelőerő esztétikai ideológiája által amúgy kevésbé átjárt magyar romantikából is hozhatók. Petőfi *Az alföld* című költeményében a „börtönéből szabadult sas” nemcsak a beszélő lelkére, hanem a leírás emberi testhez nem kötött, mintegy lebegő perspektívájára is vonatkozatható, a képhasználatát tekintve az európai romantikához talán legközelebb álló (például Shelley bizonyos aspektusaival is összevethető) Vörösmartytól többek közt a föld kitavasodásának egy kísérteties („üvegszemű”, „illattal elkendőzött” arcú) múmia feltámadásaként való ábrázolására lehetne hivatkozni az *Előszó* zárlatából.

Hogy ez a fordulat miként hat vissza a költői kifejezés elméletileg is megalapozott leírásának lehetőségeire, arra egyebek mellett Hegel is szolgáltathat példát, például az *Esztétikai előadások* „költői képzeletet” tárgyaló fejtegetéseinek bevezetésében, ahol leszögezi, hogy „általánosságban a költői képzeletet *képszerűnek* nevezhetjük”, ami itt egyfajta többlet forrásaként értendő, hiszen e képszerűség teljesítménye abban áll, hogy a megértést a megértett tárgy *szemléletével* toldja meg.<sup>4</sup>

Arról, hogy ez a minta tartósan nélkülözhetetlennek bizonyult az irodalomértelmezés nyelvében, számtalan 20. századi példa is tanúskodhat. Walther Killy német nyelvterületen sokáig mérvadónak számító 1956-os munkája, a költői kép alakváltozatait a német költészet két évszázados történetében áttekintő *Wandlungen des lyrischen Bildes*, amely – nyitómondata alapján – abból indul ki, hogy „a költészet képekben beszél”, hozzátéve, hogy ezek a képek a szemlélet(esség) és a megismerés egységét valósítják meg, mintegy az egész vizsgálódás előfeltételeként határolja el a költői kép (mint „eredeti fenomen”) fogalmát a különféle alakzatoktól, arra hivatkozva, hogy a költemény egészében megvalósuló jelentés komplexitása (és mintha a „kép” itt éppen ezt jelentené) nem fejthető fel a figurális nyelvhasználat analízisével.<sup>5</sup> Amikor aztán a retorikai-poétikai terminológia visszanyeri régi rangját, érdekes módon ismét csak a képiség játszik döntő szerepet az irodalmiság voltaképpeni mibenlétének definiálásában. A számtalan lehetséges példa közül

<sup>3</sup> Vö. Mitchell, „Mi a kép?”, in Uő, i. m., 30–31.

<sup>4</sup> G. W. F. Hegel, *Esztétikai előadások* III. (Szemere S. ford.), Bp. 1980, 214.

<sup>5</sup> Vö. W. Killy, *Wandlungen des lyrischen Bildes*, Göttingen 1956, 5–8.



csupán a legnagyobb hatásúra, Roman Jakobson „poétikai funkció”-kategóriájára hivatkozva ez abban lesz felismerhető, hogy a nyelvi üzenet sajátos önmagára irányulását Jakobson rendre lényegében a hasonlóság, még hozzá kifejezetten az ikonikus hasonlóság megvalósulásaként írja le,<sup>6</sup> többek között a paronomázia (azaz a hangalak és jelentés hasonlóságán alapuló) trópusának mintája szerint. Úgy tűnik tehát, hogy a költői nyelvnek tulajdonított azon sajátosság, hogy ez valamilyen módon önnön anyagának (a nyelvnek, az üzenetnek) az érzékiségére, materialitására irányítja a figyelmet (ellenszegülve ezáltal annak, hogy a nyelvi jel feloldódjon vagy eltűnjön a közvetített jelentésben), kimondottan vagy kimondatlanul, de a retorikai leírás számára is ikonikus érzékiségként vagy érzékelhetőségként ragadható meg – ami egy bizonyos értelemben nem ikonikus ábrázolási mód (a nyelv) extrém állapotát, különleges sűrűsödését feltételezi.

Nyilvánvaló, hogy amikor a poétikailag vagy retorikailag valamennyire is tudatos olvasás olyan struktúrák jelentésével foglalkozik, amelyek érzékelése felfüggeszti az olvasás lineáris szekvencialitását (erre a legegyszerűbb rím szerkezetek éppúgy rákényszerítenek, mint az összetett motívumhálók vagy a szövegközi idézetek), akkor olyasfajta térbeliséggel, sőt bizonyos mértékben az érzékelés szimultaneitásával kell boldogulnia, amelyeket közkeletűen a vizuális művészeteknek szokás tulajdonítani. Aligha véletlen tehát, hogy a retorikai terminológiát használó elemzésekbe a kép fogalma rendre ott költözik be, ahol ez a terminológia elégtelennek bizonyul (a hazai tudománytörténetből származó példával élve ezt illusztrálhatja például Hankiss Elemér „komplex kép” fogalma, amely arra volt hivatott, hogy trópusok és alakzatok többszörös összekapcsolódását leírva világítsa meg József Attila nyelvhasználatának egy sajátosságát),<sup>7</sup> mint ahogyan az is törvényszerűnek nevezhető, hogy az irodalomértelmezés módszertanának autonómiáját és kritikai funkcióját éppen a retorikára bízó amerikai irodalomtudós, Paul de Man az 1980-as évek elején szükségét érezte reagálni arra a fenyegetésre (a képiségben rejlő fenyegetésre), hogy az irodalomnak a képzőművészetek analógiája mentén való megközelítése elfedheti a „nem-perceptuális”, *hiszen* nyelvi mozzanatot – amely akár a festészetben is jelen van.

Amikor de Man, aki amúgy sokat foglalkozott éppen az angol romantika költészetével, arra a következtetésre jut, hogy „meg kell tanulnunk inkább *olvasni* a képeket, mint *elképzelni* a jelentést”,<sup>8</sup> arról az egész szakmájára jellemző előfeltevésről is számot ad persze, hogy miközben az irodalomtudomány hajlamos, sőt

<sup>6</sup> Vö. ehhez W. Steiner, *The Colors of Rhetoric*, Chicago/London 1982, 24.

<sup>7</sup> Hankiss E., „József Attila komplex képe”, in: *Kritika* 1966/10, 11–22.

<sup>8</sup> P. de Man, „Ellenszegülés az elméletnek” (Huba M. ford.), in Bacsó B. (szerk.), *Szöveg és interpretáció*, Bp. (é. n.), 104.

szinte elkerülhetetlenül kényszerül is arra, hogy tárgyának megragadásához a képiség kategóriáit is igénybe vegye, továbbá alighanem azt is el kell fogadnia, hogy a költői nyelv referencialitását valamilyen módon képi létmódúnak kell tekintenie – ezenközben olyan képiségre gondol, amelyből egyáltalán nem száműzetett a nyelv. Michel Foucault-tól Hans Beltingig ugyanakkor számtalan teoretikus szembesített a képi és a nyelvi reprezentáció analógiájának korlátaival olyan formában, amelyet az irodalomtudomány sem igen tud ignorálni. Mitchell munkásságának jelentős szelete például azt hivatott bemutatni, hogy az, ahogyan a kultúra különféle intézményeiben kép és nyelv viszonya stabilizálódik (ideértve a teljesen „tisza médiumok” ábrándját vagy ideológiáját, amely a képi elemet a nyelvből, a nyelvit a képek-ből száműzné), sok esetben csak valamiféle „politikaként” írható le.

Az utóbbi évtizedekben, persze, olyan új diszciplínák kialakulásával, mint „kép-tudomány” vagy a „word/image studies”, a mindenféle emlegetett képi („iconic” vagy „pictorial”)<sup>9</sup> fordulatok környezetében, az irodalomtudománynak is más mezőben kellett vagy kell szembesülnie a képiség problémájával. Aligha elégedhet meg például az összehasonlító művészettörténeti analógiák kultúrtörténeti segítségével, vagy az „egymást megvilágító művészetek” egykor Oskar Walzel által propagált tézisével akkor, amikor a képről való elméleti gondolkodás új eredményei éppen avval szembesítenek, hogy mennyire nehéz azt a sokféle jelenséget vagy dolgot, amit képnek szokás nevezni (a metaforáktól a hallucinációkig) egyazon fogalom alá rendezni. A „képi fordulat” meghatározó és az ikonográfiai hagyomány felülvizsgálatára kísérletet tevő teoretikusai maguk is eltérő összefüggésben közelítenek ehhez a problémához. Mitchell áttekintő tanulmánya például arra figyelmeztet, hogy a képek „családját” nemcsak a festői reprezentáció vagy a táblakép alapmintájára építkezve, hanem például a „hasonlatosság” fogalma felől is meg lehet közelíteni<sup>10</sup>, de nyilván számos egyéb lehetőség is kínálkozik: a fény- és mozgóképek sajátosságait előtérbe állítva akár valamiféle eseményyszerűségből, ha lehet így fogalmazni, bevésődés-eseményből kiindulva is el lehetne gondolkodni a képiség fogalmának konceptualizálhatóságán. Gottfried Boehm viszont egy olyasfajta ikonikus sűrűség elképzelését tette meg alapnak, amely elsődlegesen a képi „logikának” a nyelv „logikája” alóli emancipációját hivatott lehetővé tenni, olyan típusú differenciát a középpontba helyezve (differenciát valamely áttekinthető vagy látható felület és aközött, amit ez *megmutat* – mindkettő nevezhető képnek), amelyet csak ügyyel-bajjal lehetne összhangba hozni a nyelvi-szemiológiai reprezentáció modelljével.

<sup>9</sup> A fogalmak viszonyához l. Boehm és Mitchell tanulságos levélváltását: G. Boehm, „Iconic Turn” és Mitchell, „Pictorial Turn”, in H. Belting (szerk.), *Bilderfragen*, München 2007, vö. még Belting, „Die Herausforderung der Bilder”, in *uo.*, 20–21.

<sup>10</sup> Mitchell, i. m., 37.

Nyilvánvaló persze, hogy a képiség létmódjának sokféleségéről az irodalom-értelmezőknek is van tudása: az illusztrációk problémájára vagy az újabb sokat tárgyalt ekphrasztikus (kép- vagy műtárgyleíró) költészetre éppúgy lehetne hivatkozni, mint a képversekre, de akár a hang képi ábrázolhatóságának kérdésére is, amely például a romantikusoknak a Chladni-ábrák iránti érdeklődése mögött rejlik. Ezek a példák leginkább azt tudatosíthatják, hogy az irodalom nem csak a verbális vagy szimulált képek formájában, nem csak a retorika vagy a képzelőerő keretei között vetett számot önnön multimedialitásával. Az ekphrasztikus költészet Homérosz pajzsléírásától John Ashbery posztmodern költeményeiig ívelő hagyományában éppúgy lehet példát találni a néma képek nyelv általi leigázására, mint a képiség bizonyos előnyeinek (például közvetlen jelenlét, egyidejűség vagy időtlenség) átsajátítására tett kísérletre, a képversek pedig egyebek mellett azon konvenciók mibenlétére kérdezhetnek rá, amelyek eldöntik, valamely bevésődést, vizuálisan érzékelhető foltot vagy vonalat éppen képként vagy jelként-betűként kell-e felfogni.

Az irodalom tehát meglehetősen sokféle formában és összefüggésben képes reagálni saját mediális (multimedialis) környezetére vagy határterületeire. Ezek közül itt a továbbiakban egyetlen aspektusra lesz mód kitérni, nyelviség és képiség médiumkonkurenciájára, méghozzá ennek a modern irodalomban megfigyelhető jelenlétére. Ennek előzményei természetesen megfigyelhetők a romantikus esztétikákban is, ahol ugyanúgy lehetne találni példát a képiségnek a nyelv „elégtelenségével” szembesítő felértékelésével, mint a „poézis” valamiféle egyetemes (minden művészetre kiterjedő) médiumként való meghatározására<sup>11</sup> vagy éppen (többek közt a „fenséges” fogalma körüli filozófiai munkák recepciójában) a költői nyelvnek a képzelőerőt meghaladó szemléletességére tett hivatkozásokra. Feltételezhető, hogy a 19. század végétől, vagyis a képi észleletek gépi rögzítésének és tárolásának lehetőségével a modern irodalomnak egy, a romantikáétól gyökeresen eltérő környezetben kellett újragondolnia a verbális és vizuális képek különbözőségéről való tudását. A költészet területén ez – többek között – abban figyelhető meg, hogy a modern lírikusok egyre kevésbé korlátozhatták magukat az emberi észlelés vizualitásának imitálására vagy szimulálására, aminek következményei egyébként nemcsak közvetlenül a képhasználatban figyelhetők meg, hanem például a lírai szubjektivitás allegorikus tárgyiasításában (például Baudelaire-nél) vagy a költői nyelv személytelenségének különböző formái iránti érdeklődésben – megjegyzendő, hogy ez a fejlemény a magyar költészettörténetben inkább csak a 20. században, különösen az avantgárd irányzatok fellépését követően lesz igazán meghatározó.

<sup>11</sup> A német koraromantikával kapcsolatban l. erről Orosz M., „»A nyelv elégtelensége«”, in: *Jelenkor* 2004/7–8, 765–779.

Aligha szorul különösebb magyarázatra, hogy a modern képzőművészet ebből a szempontból hasonló irányvétele (például eltávolodása a figuratív ábrázolástól vagy az empirikus észlelés idő- és térbeli kereteiről való radikális lemondása) nem hagyta érintetlenül a költői képpalkotás technikáit sem – igaz, a különböző avantgárd izmusokban, amelyek sok esetben rendkívül szoros együttműködést feltételeztek az eltérő művészeti ágak között és olykor nem látták különösebb akadályát a médiumok közötti váltásnak (akár egy-egy életművön belül is sok példát lehetne erre hozni), ez a hatás nem feltétlenül kellett, hogy a médiumok versengéséhez vezessen – noha sok esetben leírható ilyenként is.<sup>12</sup> Másfelől persze az is nyilvánvaló, hogy – Friedrich Kittler médiatörténeti tézisé<sup>13</sup> erre az összefüggésre alkalmazva – ebben az új környezetben az irodalom egyre inkább a nyelv azon régióiban vagy működésmódjaiban azonosíthatta saját autonómiáját, amelyek úgymond nem fordíthatók át vagy még inkább nem rögzíthetők vagy reprodukálhatók a vizuális médiumokban. Ez akár a nyelvi jel autonómiájának sajátos kihirdetéseiben is megvalósulhat, amelyek például éppen a jel érzékiségére (adott esetben a betű vizualitására) hivatkozva tagadják a közlemény képi vagy képzeletbeli ekvivalenciájának lehetőségét. Amikor például Kassák nagy poémája, *A ló meghal a madarak kirepülnek* egyik sorában a szövegben már korábban alkalmazott jelzőről az olvasható, hogy „a vörös nem vörösebb mint a fehér”, akkor ez – a nyilvánvaló politikai jelentés mellett – csak úgy tehető értelmessé, ha a mondatot nemcsak a „vörös” és a „fehér” jelentéseire, hanem magukra a szavakra vagy betűsorokra is vonatkoztatja az olvasó. Szabó Lőrinc *Egy téli bodzabokorhoz* című 1938-as versét, amelyben a címszereplőt a költői leírás azzal a képességgel ruházza fel, hogy egyszerre tudja magát *megmutatni*, illetve *mondani* valamit, eközben a legkülönbözőbb látványokat (díszes ruhát, öltözködő nőt, madárkalitkát, csontvázat stb.) előállítva, önkomentárjában „kép nélküli képre” hivatkozva magyarázza.<sup>14</sup>

Az, hogy a modern irodalomban rendszeresen számolnia kell kép és nyelv szakadékával, pontosabban azzal, hogy a modern költői nyelvben a képesség effektusa meglehetősen nagy ellenállást fejt ki a retorikai-poétikai leírás eszköztárával szemben, az irodalomtudomány számára egyfelől ennek az eszköztárnak helyenként meglehetősen leleményt igénylő tágítását jelölte-jelöli ki feladatul, másfelől pedig éppen azt, hogy dolgozzon ki, amivel többnyire adós maradt, egy olyan képfogalmat, amely semmilyen módon nem rendelhető alá az olyan megközelítéseknek, melyek alapvetően a látható kép alapmintájából indulnak ki. Az előbb említett vonatkozásban azokra az eljárásokra lehetne utalni, amelyek még a költői kép legszélsősége

<sup>12</sup> A hazai szakirodalomból I. erről pl. Kékesi Z., „A művészetek »médiaharca« 1927 körül”, in *Uő – Peternák M.* (szerk.), *Kép – írás – művészet*, Bp. 2006, 190–204.

<sup>13</sup> L. elsősorban F. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800-1900*, München 2003<sup>4</sup>.

<sup>14</sup> Szabó L., „Vers és valóság”, in *Uő, Vers és valóság. Bizalmas adatok és megjegyzések*, Bp. 2001, 113.

változataival szembesülve is igyekeznek fenntartani a kép és a nyelv közötti fordíthatóság lehetőségét. Killy fentebb hivatkozott munkájában például a nyelv és a dolgok közötti összefüggések felszámolását Georg Trakl költészetében olyan rejtjelszerűségként írja le, amely egymással összefüggésbe nem hozható képek konstellációján alapul,<sup>15</sup> arra pedig, hogy miként tehető mégis kezelhetővé a szürrealista „automatikus írás” képisége a retorikai leírás számára, a láncolatossá vagy sorozatos metafora Michael Riffaterre-féle fogalma kínál példát, amely azt feltételezi, hogy még a szürrealista szövegekben is beazonosítható egy olyan kiinduló metafora, amely létrehoz valamifajta szemantikai összefüggést a mégoly heterogén képi elemek között.<sup>16</sup>

Ami a másik említett utat illeti, úgy tűnik, az irodalomtudománynak itt részint a kortárs képelméletekkel szemben kell pozíciót találnia, mintegy annak analógiájára, ahogyan ez utóbbiak a nyelvi fennhatóság minimalizálásában jelölik ki, ahogyan Boehm fogalmaz, egy önálló „képi logika” mibenlétét. Egy ilyen autonóm logikának Boehm a *(meg)mutatás* gesztusára alapozva nyújtotta meggyőző összegzését,<sup>17</sup> arra az alapvető különbségre tehát, amelyet Ludwig Wittgenstein hasonló összefüggésben egy ideje sokszor idézett *Tractatus...*-beli tétele (4.1212) így fogalmazott meg: „amit mutatni lehet, azt nem lehet mondani”.<sup>18</sup> Ebben a „logikában” a mutatás mindig egyben önmegmutatás is (hiszen egy képnek magát is meg kell mutatnia ahhoz, hogy azt a látványt mutathassa, amit ábrázol), a kettő közötti különbség azonban nem igazán ragadható meg a nyelv, tehát például jel és jelentés elhatárolásának mintájára, mert adott esetben nem is vizualizálható. Günter Figal idevonatkozó példája a teniszedzőre utal, aki – mintegy távolságot véve önmagától – saját teste és mozgása révén mutatja meg (nyilván sokkal hatékonyabban, mint ha *elmondaná*), hogyan kell helyesen ütni a fonákot: a teste és a bemutatott mozdulat közötti különbség érthető ugyan, de nem látható.<sup>19</sup>

Innen nézve az irodalmár számára viszont éppen az lehet a kérdés, létezhetnek-e olyan (nem feltétlenül jó szóval élve: fiktív) képek, amelyek olyasvalamit mutatnak (meg), ami csak a nyelvben „látható”. A kérdés megválaszolása helyett itt – befejezésképpen – József Attila egy, ebben az összefüggésben az utóbbi években többször tárgyalt korai költeménye, *A bőr alatt halovány árnyék* (1927) nyitósorára lehetne hivatkozni, amely – talán a beszélő önleírását is nyújtva – így hangzik: „Egy átlátszó oroszán él fekete falak között”. Aligha lehetne kétségbe vonni, hogy a mondat implikál valamiféle képiséget, sőt e képiséget akár összefüggésbe lehetne állíta-

<sup>15</sup> Killy, i. m., 126–128.

<sup>16</sup> M. Riffaterre, „La métaphore filée dans la poésie surréaliste”, in Uő, *La Production du texte*, Paris 1979.

<sup>17</sup> Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen*, Berlin 2007, 19–33.

<sup>18</sup> L. Wittgenstein, *Logikai-filozófiai értekezés*, Bp. 1989<sup>2</sup>, 35.

<sup>19</sup> G. Figal, *Tárgyiség* (Bartók I. ford.), Bp. 2009, 207.

ni bizonyos képrögzítési technikákkal – például a camera obscurával vagy akár a tényleges fényképezőgépekkel, sőt (a vers címére is gondolva) talán a röntgenképekkel is. Szó szerint véve (és *olvasva*) a képet azonban nemcsak tárgyának láthatósága, de akár egyáltalán ottléte is megkérdőjeleződhet, amennyiben egy átlátszó tárgy aligha észlelhető vizuálisan fénymentes terekben. Létezését tehát nem lehet (meg)mutatni, ám a dolog mégiscsak úgy áll (példa rá maga a vers), hogy kimondani nagyon is lehet. Úgy tűnik tehát, hogy nem vethető el eleve a képiség egy olyan, fiktív vagy láthatatlan dimenziója, amely talán semmilyen vizuális úton nem férhető hozzá – és amelyhez bizonyos értelemben éppen az irodalmi nyelv juttathat közel. A költői nyelv képiségének problémája ebben az értelemben is megkerülhetetlen mindazok számára, akik a képek mibenlétén gondolkodnak.

## A fikció Paul de Mannál

Hogyan tanúsítható egy fikció? Ki és miként válhat egy fikció tanújává? Vagy, általánosabban fogalmazva, miként tehető tanúbizonyosság *a* fikcióról (mint fikcióról)? Ezek a kérdések túlságosan messzire vezetnek ahhoz, hogy itt megnyugtató válaszban részesülhessenek, még akkor is, ha – mindenekelőtt Jacques Derrida hamis tanúzással kapcsolatos, kései eszmefuttatásaira gondolva<sup>1</sup> – léteznek azért olyan, legalábbis közvetetten idevonatkoztatható megfontolások, amelyek hozzájárulhatnak e kérdésfeltevés pontosításához. Az ilyen kérdések megválaszolása egyebek mellett azt feltételeznél, hogy a fikció(k) megjelenési formái vagy effektusai, illetve azok a körülmények, amelyek között a fiktív momentum mint olyan egy diskurzusban feltárulkozik, területi értelemben is tisztán körülhatárolhatóak. Ez közismerten nem így van.

Maurice Blanchot *L'instant de ma mort* című elbeszéléséhez fűzött kommentárjában Derrida – egy olyan problémafelvetés összefüggésében, amely a fentebb kiindulásképpen megfogalmazottakkal (látszólag legalábbis) merőlegesen szemben áll – egyenesen annak az elsietett feltételezésnek a megalapozatlanságára figyelmeztetett, amely mintegy adottnak veszi a tanúság tiszta vagy autentikus helyét mint diszkurzív lehetőséget. A tanúskodás ugyanis nemcsak az utólagos referenciális kiszolgáltatottság értelmében van kitéve a fikció mozzanatának, hiszen lehetőségét strukturálisan is eleve a fikcionalitás potenciális beszivárgása teremti meg. Csak ott lehetséges valódi tanúságtétel, ahol lehetetlen magát a tanút is tanúsítani („Niemand / zeugt für den / Zeugen” – idézi Derrida Celant),<sup>2</sup> vagyis a tanú éppen önnön szingularitásában és helyettesíthetlenségében gyökerező autenticitását referenciálisan visszaigazolni – legalábbis anélkül, hogy az ilyen visszaigazolás maga ne íródna bele a hamis tanúság etikai feltételrendszerébe.

A tanú diskurzusa strukturálisan rá van utalva egyfelől a referenciális meghatározatlanságra, másfelől az ismétlés és a reprodukció, ezeken keresztül pedig a manipuláció lehetőségére<sup>3</sup> – miáltal nem utolsósorban éppen a fikcióról tesz tanúbizonyoságot, egy olyan fikció létmódjáról, amely nem utasítható vissza a számára

---

<sup>1</sup> L. mindenekelőtt J. Derrida, „Le parjure, peut-être”, in: *Études françaises* 2002/1–2.

<sup>2</sup> Uő, *Demeure*, Párizs 1998, 34.

<sup>3</sup> Vö. elsősorban uo., 31., 92–94., ill. 37., 49.

kijelölt institutionális határok mögé, amint ezt például az „irodalom” modern intézménye előírna, amelyet Derrida különböző helyeken és eltérő összefüggésekben egyaránt a *comme si* intézményeként jellemzett. A fikció *lehetősége*, vagyis az irodalom lehetősége elméleti értelemben sem tüntethető el a nevezett intézmény túloldaláról (Derrida: az irodalom „másikjából”), éppen ezért ragaszkodik ez az intézmény ahhoz, hogy az őt magát lehetővé tevő elhatárolásban továbbra is ott kísértő eldönthetetlenséget „semlegesítse”. Ez a semlegesítés éppen a fikció (a fikció és az irodalom territoriális azonosítása, a fikciónak az irodalom fogalmában való intézményesítése) révén megy végbe, méghozzá – miként Derrida fogalmaz – egy másik vagy újabb fikció, a *comme si* fikciója révén.<sup>4</sup> Éppen ez az intézményesítés (vagy intézményesülés) az ugyanis, ami bizonyos értelemben *fiktív*, ami bizonyos értelemben nem más, mint fikció. Az irodalom intézményét vagy az irodalmat mint intézményt – legalábbis a Derrida által kitüntetett modern értelmében<sup>5</sup> – egyebek mellett az általános, mindenre kiterjedő fikcionalitás előfeltevése definiálja, amely maga azonban fikció, hiszen tagadja, illetve éppen az irodalomban vagy irodalomként semlegesíti a fikcionális momentum jelenlétét nem fikcionális diskurzusokban.

A fikcionális elbeszéléseket azonban, vélekedik legalábbis az *Ellenszegülés az elméletnek* című kései programmatikus írásának némiképp eltérő kontextusában Paul de Man, igencsak nehéz kiiktatni „a világ és a valóság” tartományaiból: „hatásuk a világra túlságosan is kellemetlen lehet”. Ezt a de Manra meglehetősen jellemző következtetést egy összetett argumentáció készíti elő a nevezett esszében, amely elsősorban a „verbalizmusnak” az akkori irodalomelméletet övező vádját hivatott hatástalanítani. Távolság, a valóság-elv abszolút fikciók nevében [...] történő tagadásától”, a de Man-i stílusú elmélet legfontosabb előfeltevése „egy nem-fenomenális nyelvészet” alapul, amely

az irodalomról való diskurzust [megszabadítja] a fikció és valóság közötti naiv szembeállításoktól, amelyek maguk is egy kritikátlan mimetikus művészetfelfogás sarjadékai. [...] Az irodalom nem azért fikció, mert valamiképpen megtagadja a „valóság” elismerését, hanem mert nem *a priori* bizonyos, hogy a nyelv a jelenségvilág szabályainak vagy azokhoz *hasonlóknak* (principles which are those, or which are *like* those, of the phenomenal world) megfelelően működik. Tehát nem *a priori* bizonyos az, hogy a saját nyelvén kívül bármire nézve is megbízható információforrás lenne.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Uo., 124.

<sup>5</sup> Az idevonatkozó megfontolásokat l. elsősorban: Uó, *Préjugés*, Bécs 1992, 34–38.

<sup>6</sup> P. de Man, „Ellenszegülés az elméletnek” (Huba M. ford.), in Bacsó B. (szerk.), *Szöveg és interpretáció*, Bp. (é. n.), 104. („The Resistance to Theory”, in Uó, *The Resistance to Theory*, Minneapolis 1986, 11.)



Az idézet nem kevés meggondolnivalót ad. Elsőként azt a kijelentést kell kiemelni, mely szerint a nyelv nem mimetikusán jár el: ha egyáltalán, akkor csakis saját magáról alkot megbízható modellt – ami, mint azt Rodolphe Gasché helyesen hangsúlyozza,<sup>7</sup> semmiképpen nem a nyelv valamiféle önreflexivitására céloz, legalábbis a kései de Mannál nem –, az irodalom tehát talán éppen ebben az értelemben fikció. A nyelv talán nem is pusztán tagadja „a jelenségvilág szabályait”, hiszen – mint azt a szöveg a kissé rejtélyes kurziválás révén nyomatékosítja – működés-módja eleve nem *hasonlít* ezekhez a szabályokhoz. Ez a kiemelés némiképp elgondolkodtató, hiszen – mint azt Derrida magisztrális kommentárjában megfigyelte<sup>8</sup> – néhány évvel korábban de Man, *Az olvasás allegóriái 'Mentegetőzések'* című zárófejezetében éppen az ilyen hasonlóság momentumára helyezett ismételt hangsúlyt ott, ahol a nyelv és a gép működésmódjai között állított fel egy hasonlatot, mely utóbbi szabályai talán nem tartoznak ugyan a jelenségvilághoz, ám – és ezt a továbbiak szempontjából érdemes megjegyezni – mégis a de Man-i nyelvmodell egy kvázifenomenális vagy mimetikus vonatkozási pontjáról tanúskodnak. A legfontosabbnak azonban az az implicit következtetés tűnik itt, mely szerint az irodalom és a fikció szigorú azonosítását az a felismerés fogja mintegy cáfolni, mely szerint a fiktív mozzanat éppen a nyelv nem-fenomenalitásában gyökerezik: a fikcionális elbeszélések pontosan azért tudják kibontakoztatni kellemetlen hatásukat a világban vagy a valóságban, mert nem követik ennek a világnak a szabályait vagy princípiumait, és ezért aligha lehetnek képesek arra, hogy ezeket a szabályokat vagy princípiumokat le- vagy elfedjék, helyettesítsék, szimulálják vagy egyáltalán csak egy *comme si* előfeltevése alatt megismételjék.<sup>9</sup>

A nyelv, úgy tűnik ezen a ponton, inkább megnehezíti, mint előremozdítja az irodalom intézményének a fikció fogalmára való alapozását és ezen keresztül semlegesítését. Innen nézve meglehetősen konzekvensnek mondható, hogy az olyan fikcióelmélet, amely a fikcióban szeretné látni nevezett intézmény antropológiai megalapozásának központi princípiumát, sejtetőleg elkerülhetetlenül hajlamos lesz arra, hogy lemondjon a nyelviség elsődlegességéről. Wolfgang Iser, aki a fikcionális mozzanat teljesítményét a fiktív szövegben egyebek mellett a nyelv „átlépésében”, „maga mögött hagyásában” jelölte ki, szintén annak elismerésére kényszerül, hogy „a fikció fiktív eleme [...] nem lehet a szöveg alapösszetevője”.<sup>10</sup>

Jellemző módon ez a korai de Mannál sincs teljesen másként: bár a romantikus költészet paradigmáját rendre az (éppen ezen elsődlegességre hivatkozva fikcioná-

<sup>7</sup> R. Gasché, *The Wild Card of Reading*, Cambridge/London 1998, 130.

<sup>8</sup> Derrida, „Das Schreibmaschinenband”, in *Uő, Maschinen Papier*, Bécs 2006, 73., 129–134.

<sup>9</sup> Emiatt joggal folytathatja de Man az érvelést a következő mondatban azzal, hogy „amit ideológiának nevezünk, az éppen a nyelvi és természeti valóság, referencia és fenomenalizmus egybemosódása”.

<sup>10</sup> W. Iser, *A fiktív és az imaginárius* (Molnár G. T. ford.), Bp. 2001, 42–43.

lisnak nevezett) nyelv empirikus „valósággal” szembeni primátusára alapozza, a fikcionalitás ebből származtatott fogalma láthatólag a nyelv egy olyan tartományának körülhatárolhatóságát előfeltételezi, amely az irodalom „másikjával” már csak azért sem kerülhet érintkezésbe, mert *per definitionem* tagadja a külvilágot. Amikor de Man – tulajdonképpen majdnem mindegyik, a „retorikai fordulatát” megelőzően keletkezett írásában – a költői fikcióról beszél, méghozzá egy inkább fenomenológiainak, mint nyelvelméletinek nevezhető terminológia keretei között, egy olyan ontológiai vagy még inkább temporális szeparáció képzetére vezet vissza a fogalmat, amely romantikus hősei (elsősorban Rousseau, Wordsworth és Hölderlin) számára azon voltaképpeni alaptapasztalat forrása, melyre költői nyelvüket felépítették: a cselekvés és értelmezés, tudat és külvilág, jelenlét és tartam elkerülhetetlen szétválasztottsága a költői nyelv fikcionalitásában – vagy a költői nyelv fikcionalitásaként – tükröződik vissza.<sup>11</sup>

Amikor de Man 1967-ben, a *Criticism and Crisis* című esszéjében, talán első alkalommal kísérletet tesz arra, hogy az irodalmi nyelvet és az ezzel azonosított fikcionalitást egy immár jeleméletinek mondható fogalmiság kontextusában határozza meg, még mindig ehhez a szeparációs alakzathoz nyúl vissza.<sup>12</sup> Az irodalmi nyelv fikcionalitása (amelyben annak tudása manifesztálódik, „hogyan jel és jelentés sohasem eshetnek egybe”) egy „self-reflecting mirror-effect” formájában ad hírt magáról, amely a fiktív műnek az „empirikus valóságtól” való elválasztottságáról tesz tanúbizonyságot. De Man itt – talán ellentétben kései írásaival – annak lehetőségéből indul ki, amit Iser a fikció „önfeltárásának” nevezett (példaként Helené, Homérosz hősnője szolgál az *Iliász*ból, aki egy szöttesben ábrázolja az eposzban elmesélt háború képeit – *Iliász* 3, 125–128). Ugyanakkor már itt nyíltan és élesen elhatárolódik a fikcionalitás kompenzációs elméletétől, és pontosan ez az elhatárolás nyit utat a nagyjából ugyanekkor keletkezett klasszikus, *A temporalitás retorikája* érvelésében a schlegeli iróniameghatározásról („permanente Parekbase”) nyújtott, később is többször megismételt értelmezés számára, amelyben de Man itt a szerző „beavatkozására” helyezi a hangsúlyt, „mely megtöri a fikció illúzióját” és „arra szolgál, hogy megóvja a túlságosan is megtéveszthető olvasót tény és fikció összekeverésétől, és attól, hogy megfedkezzen a fikció lényegi negativitásáról”.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> L., mintegy az ebből a szempontból releváns helyek sokaságának képviseletében, de Man, „Wordsworth und Hölderlin”, in: *Schweizerische Monatshefte* 1966 márc. L. ehhez még O. de Graef, *Titanic Light*, Lincoln 1995, 5–28.

<sup>12</sup> P. de Man, „Criticism and Crisis”, in Uő, *Blindness and Insight*, London 1983<sup>2</sup>, 17.

<sup>13</sup> Uő, „A temporalitás retorikája” (Beck A. ford.), in Thomka B. (szerk.), *Az irodalom elméletei* I., Pécs 1996, 47.

Homérosz Helenéjének példája *Az olvasás allegóriáiban* is felbukkan, azonban egy részint eltérő összefüggésben: a Rousseau *Társadalmi szerződésének* szentelt fejezetben a törvénytörvénnyel való összehasonlítás útján a grammatika „személytelen, gépies rendszerezettségét (systematicity)” hivatott immár illusztrálni, amely referenciális indifferenciája, vagyis „a szöveg saját referenciális jelentése iránti közömbössége” révén teszi lehetővé a (törvény-)szöveg „burjánzását”.<sup>14</sup> Mint ismert, a referenciális indifferencia eme fogalma *Az olvasás allegóriái Rousseau-részében* egy olyan szövegmodell kibontakoztatását teszi lehetővé, amelyben a szöveg nem referenciális műveletei (és de Man számára az ilyesfajta referenciális közömbösség nélkül egyáltalán nem is létezhetne textualitás: „amiképpen egyetlen szöveg sem képzelhető el grammatika nélkül, úgy semmiféle grammatika nem képzelhető el a referenciális jelentés felfüggesztése nélkül”)<sup>15</sup> a grammatika és/vagy valamiféle gép működésmódjához válnak hasonlatossá.<sup>16</sup>

A referenciális indifferencia önmagában azonban nem elegendő ahhoz, hogy eljuttasson a szöveg megbízható, noha igencsak tágra szabott „definíciójához” (a „definíció” szót de Man következetesen idézőjelbe teszi):<sup>17</sup> az a gép, amelyet itt szövegnek hívnak, ugyanis létrehoz (legalább) egy referenst is, „mely aláássa azt a grammatikai elvet, amelynek köszönhetően megképződött”.<sup>18</sup> De Man itt, még mindig a törvénnyel való összehasonlítás kontextusában, egy „csalárd, rejtett gesztust” vél felfedezni, amely abban valósulna meg, hogy a referencián keresztül az egyedi vagy a különös „ellopja” a szövegtől azt a jelentést, amelyre nem formálhat jogot<sup>19</sup> és amely immár nem egyszerűen a jel és a jelentés egybeesésének lehetetlenségéről, hanem „a grammatika és a referenciális jelentés divergenciájáról” tanúskodik, olyan divergenciáról, amely első lépésben „a nyelv figurális dimenziójának” létrehozatalát magyarázatot, nem sokkal később azonban a textualitás általános definícióját is megalapozza.

<sup>14</sup> P. de Man, *Az olvasás allegóriái* (Fogarasi Gy. ford.), Szeged 1999, 360. (*Allegories of Reading*, New Haven 1979, 268.)

<sup>15</sup> Uo., 361.

<sup>16</sup> Ez a gépszerűség bizonyos tekintetben egyébként arra a gyakorlatra is jellemző lehet, amelynek jegyében de Man szövegeket/gépeket olvas. L. ehhez G. Bennington, „Aberrations”, in L. Waters – W. Godzich (szerk.), *Reading de Man Reading*, Minneapolis 1989, 215.

<sup>17</sup> A „definíció” így hangzik: „Szövegnek olyan entitást nevezünk, amely ilyen kettős perspektívában fogható fel: generatív, lezáratlan, nem-referenciális grammatikai rendszerként, valamint olyan figurális rendszer gyanánt, melyet egy olyan transzcendentális jelölés zár le, amely aláássa azt a grammatikai kódot, melynek köszönhetően a szöveg létrejött. A szöveg »definíciója« egyszersmind a szöveg létének lehetetlenségét is ki mondja, és előrevetíti e lehetetlenség allegorikus narratíváit.”

<sup>18</sup> Uo., 362.

<sup>19</sup> Amint arra Derrida emlékeztet, a hamis tanúzás lehetősége ebben a gesztusban gyökerezik. Vö. Derrida, „Das Schreibmaschinenband”, 96–98.

Ez az okfejtés *Az olvasás allegóriái* zárófejezetének egy centrális mozzanatára irányítja a figyelmet, ahol de Man Rousseau *Confessions*-jának egy jelenetéből indul ki, amelyben a szerző egy bizonyos értelemben ártatlan lopásról (egy szalag eltulajdonításáról) és a Marion nevű szolgálólány ezt követő megrágalmazásáról számol be.<sup>20</sup> Azt követően, hogy a szalag körforgásának bravúros (re)konstrukciója révén e lopás valódi jelentését itt is a „szabad jelölő” eltulajdonításában azonosította,<sup>21</sup> de Man „vaktában kimondott hazugságként”<sup>22</sup> értelmezi Rousseau mentegetőzésének azon hivatkozását, mely szerint lelepleződése után azért hári-totta át a vádat Marionra, mert az ő neve jutott elsőként az eszébe („je m'excusai sur le premier objet qui s'offre”): e különös státuszú hazugság következményei aztán egy fikcióelmélet formájában tárulnak fel Rousseau negyedik *Rêverie*-jében. Ez az a (könyvének tehát meglehetősen kései pontjára tartogatott) hely, ahol de Man – Rousseau segítségével – kísérletet tesz a fikció meghatározására, egyben talán a leghosszabb egybefüggő passzus de Mannál, amelyet (majdnem) kizárólag ennek a fogalomnak szentel.

Ami ebben az eszmefuttatásban jelenleg a legérdekesebbnek tűnik, az az, hogy de Man, akinek a figyelmét itt, mint ismeretes, elsősorban a konstatív és a performatív nyelv igencsak komplikált viszonya köti le, egyrészt a jelölés egy minden jelentéstől, illetve a motiváltság bármiféle összefüggésétől megfosztott állapotában határozza meg a fikciót, másrészt magát ezt az állapotot (ezt a fikciót) fiktívnek nyilvánítja. A *Marion* név vagy jelszó nem hordozhat semmiféle jelentést Rousseau mentegetőzésében, „hiszen csakis ha az egész láncolatot elindító tett, a »Marion« hangsor kiejtése valóban semmilyen elképzelhető motivációval nem rendelkezik, csakis akkor válik a tett teljes önkényessége a lehető leghatásosabb, leghatékonyabb performatív mentséggé”.<sup>23</sup> A negyedik *Rêverie*-ben megfigyelt fikcióelméletben<sup>24</sup> de Man mintha alternatív értelmezési keretet találna a hamis vád számára: a hazugság fogalmával, amely mint az igazság vagy a jelentés valamiféle eltulajdonítása lepleződik le egy meghatározott referenciális konstellációban, a fikció kategóriája kerül szembe, mely utóbbi – lévén ártatlan megtévesztés – mögéhatol annak a „zárt rendszer[nek], amelyben az igazság tulajdon, a hazugság pedig lopás”.<sup>25</sup> Rousseau mentegetőzése eszerint a hazugság és a fikció közötti különbségtételre alapulhatna,<sup>26</sup>

<sup>20</sup> J.-J. Rousseau, „Les Confessions”, in *Uó, Oeuvres complètes* I, Párizs 1959, 85–87.

<sup>21</sup> De Man, i. m., 380–388.

<sup>22</sup> Uo., 390.

<sup>23</sup> Uo., 388.

<sup>24</sup> Vö. Rousseau, „Les Rêveries du promeneur solitaire”, in *Uó*, i. m., 1027–1030.

<sup>25</sup> De Man, i. m., 391.

<sup>26</sup> E különbségtétel problémájához Rousseau-nál l. S. Margel, „*Mendacium est fabula*”, in *Uó, De l'imposture*, Párizs 2007, 42–57.

amelyet elsőként „tény” és „megjelenítés” viszonyának vonatkozásában fejt ki: „A fikciót – írja de Man – nem tény és megjelenítés ellentéte teszi fikcióvá. A fikciónak semmi köze a megjelenítéshez: a megnyilatkozás és a referens bárminemű kapcsolatának hiányát jelenti”.<sup>27</sup> E definíció (vagy legalábbis „definíció”) értelmében a fikció mint valamely referenciális konstelláció ártatlan felfüggesztése azáltal lesz megkülönböztethető a hazugságtól, hogy utóbbi éppen ezen fikció egyfajta „elhibázott olvasatán” keresztül jön létre és a fikcionálás aktusát egy meghatározott cselekedettel (a tárgyalt jelenet kontextusában: egy rosszindulatú megvádolással) helyettesíti. Valójában azonban, folytatja de Man, sokkal inkább úgy áll a dolog, hogy nem a fikció maga az, amit

hibáztatni [kell] a következményekért, hanem annak tévesen referenciális olvasatát. Fikcióként a kijelentés ártalmatlan, a tévedés pedig veszélytelen. A tévedés elhibázott olvasata, vagyis az, amelyik azt lopásnak vagy rágalomnak értelmezi; annak a belátásnak az elutasítása, hogy a fikció az fikció; a konok ellenállás azzal az önmagában véve nyilvánvaló »ténnyel« szemben, hogy a nyelv a referenciális jelentés tekintetében teljesen szabad és bármit képes tételezni, amit csak grammatikája mondani enged neki – nos, pontosan ezek a tévedések vezetnek ahhoz, hogy a véletlen tévedés igazságtalansággá alakul át.<sup>28</sup>

De Man itt voltaképpen a fikció egyfajta öndefinícióját vagy – ha úgy tetszik – a fikció „önfeltárásának” struktúráját viszi színre (annak el- vagy beismerését, hogy „a fikció az fikció”), méghozzá egy tautologikus meghatározását, amely egyben, mint olyan mondat, amely az igazságra vonatkozik, egy igaz kijelentés formájában lép fel. A fikció az fikció – ez a tautológia annyit mond – legalábbis első pillantásra –, hogy a fikció önmagát mint fikciót érti, hogy a fikció nem más vagy több, mint fikció és hogy csakis azáltal válhat azzá, hogy erről tud is és ezt a tudását nem leplezi el, következésképpen tehát az olyan fikció, amely önmagát – még ha inkább csupán implicit módon is – ilyenként írja le, ezt az önleírást egy referenciálisan igaz kijelentésre alapítja, az igazságot mondja, vagyis – igaz. (De Man itt Rousseau mellett vagy helyett inkább Nietzschevel tart. Egyebek mellett arra a sokat idézett töredékre lehetne hivatkozni 1973-ból, amely *Az olvasás allegóriáiban* is megtalálható: „A művészet a látszatot látszatként kezeli; éppen az a célja, hogy *ne* tévesszen meg, ezért igaz”).<sup>29</sup> A fikció igaz, a fikció igazság, amennyiben önmagát fikcióként

<sup>27</sup> De Man, i. m., 392.

<sup>28</sup> Uo., 393.

<sup>29</sup> F. Nietzsche, KSA 7, München/Berlin/New York 1999, 632. Vö. de Man, i. m., 156.

írja, illetve leplezi le. Mindazonáltal, amint azt nem sokkal később de Man is elismerni kényszerül, igencsak nehéz volna ezt az önleírást lokalizálni vagy formalizálni. A fikció ugyanis korábban a tény és a megjelenítés közötti bárminemű kapcsolat nemlétezéséként nyert meghatározást, a fikcionalitás önfeltárását tehát eme definíció keretei között kellene formalizálni, egy definíció azonban aligha mondhat le egy referens előállításáról, hiszen enélkül de Man fentebb idézett szövegfogalma értelmében egyetlen szöveggép sem volna működőképes. De Man a következő kijelentésben ragadja meg ezt a paradoxont:

Lehetetlennek tűnik elkülöníteni azt a pillanatot, amelyben a fikció minden jelöléstől szabadon létezik; már tételezésének pillanatában s az általa létrehozott kontextusban azonnal félreértelmeződik, olyan determinációként, amely *ipso facto* túldeterminált. Mégis, e pillanat nélkül, mely mint olyan sohasem létezhet (never allowed to exist as such), nem gondolható el szöveg.<sup>30</sup>

A fikció, amennyiben önmagát ilyenként jeleníti meg, nem fikció többé. A fikció pillanata azonban (amely nélkül sohasem létezh<sup>t</sup> szöveg: e feltétel – vagy figyelmeztetés? – többértelműségére még vissza kell térni), legyen mégoly nélkülözhetetlen, nem azonosítható, *nem létezik, következésképpen a fikció sem létezik*. A fikció pillanata vagy talán mozzanata mint olyan olyasvalami, ami soha nem fog eljönni, olyasvalami, amit a szöveg fogalma tételez (vagy előfeltételez), ám referenciális értelemben sohasem valósul meg. A fikció pillanata maga fiktív.

Ez a következtetés elsőként arra világíthat rá, hogy – miként azt Cynthia Chase joggal jegyezhet<sup>31</sup> – de Man itt kénytelen mintegy utólag feladni vagy visszavonni azt az egy korábbi helyen még mérlegelt lehetőséget, mely szerint a Marion névben egy minden jelentéstől teljességgel mentes jelsor volna azonosítható. Másodikként pedig arra lehetne hivatkozni, hogy a fiktív momentum de Man szövegmodelljében sem jelenhet meg soha önmagában, *mint olyan*. Éppen ezt a problémát járja körül *Az olvasás allegóriái Metafora*-fejezete, ahol de Man emlékeztetés értelmezést vázol fel Rousseau-nak az *Esszé a nyelvek eredetéről*-ben az „ember” tulajdonnév keletkezéséről előadott példázatáról.<sup>32</sup> Itt de Man egyebek mellett arra irányítja a figyelmet, hogy az „óriás” metafora, amellyel a „vadember” megnevezi a vele szembekerülő másikat, akitől fél, vagyis ahol a metaforikus azonosítás („ő óriás”) valójában az „én félek” kijelentést helyettesíti, „a fikció és tény

<sup>30</sup> Uo., 394. (*Allegories of Reading*, 293.)

<sup>31</sup> C. Chase, „Arcot adni a névnek” (Vástyán Z. és Z. Kovács Z. ford.), in: *Pompeji* 1997/2–3, 132. Ami ezt a „szabad jelölőt” illeti, Derrida is jelzi a maga kételyeit: Derrida, i. m., 45.

<sup>32</sup> J.-J. Rousseau, *Esszé a nyelvek eredetéről* (Bakcsi B. ford.), Máriabesnyő/Gödöllő 2007, 12.

között lebegő referenciális szituációt (a rémület szülte feltételezést) szó szerinti ténnyé változtatja”.<sup>33</sup>

A félelmet – amely csak ezen alakzat révén válhat szó szerinti realitássá – de Man „parafigurális fikciónak” nevezi: ez a neologizmusa egy olyasfajta (talán egyenesen: fiktív) állapotra vonatkozik, ahol nincsenek szó szerinti és ezzel egyben tisztán figurális jelentések sem, hiszen az óriásmetafora jelentése először a végleges döntés lehetőségére, vagyis arra az „állandó bizonytalanságra”, irányul, amelyben „két világ között [lebegünk] – egy szó szerinti világ közt, melyben a megjelenés és a természet megegyezik, és egy figurális világ közt, melyben ez a megfelelés már nem tételeződik *a priori* módon”. A metafora, amely – mint azt de Man hangsúlyozza – referensét éppen azáltal hozza létre, hogy megszilárdítja a saját figuratív státuszát (magyarán önmagát metaforaként leplezi le), pontosan az ilyen értelemben vett „parafigurális fikciót” semlegesíti azáltal, hogy „elsiklik az általa konnotált létező természetében rejlő fikcionális, textuális mozzanat fölött”. A fikciók következképpen pontosan azért parafigurálisak, mert ellenszegülnek az alakzat és a referens (valamint – miként azt de Man hozzáteszi – a „szövegeken belüli” és a „szövegeken kívüli” események)<sup>34</sup> közötti különbségtételnek, illetve mert ebben a különbségtételben neutralizálódnak – amiképpen a „vadember” félelme is bizonyos értelemben azáltal lel enyhülésre, hogy kiváltója névhez jut. A fikció csak abban a pillanatban lesz fikcióvá, csak attól a pillanattól kezdve lesz képes önmagát intézményes értelemben „fikciónak” nevezni, amikor megfosztatik parafigurális státuszától, másként fogalmazva, amikor ellopják a parafiguralitását.

Ez a következtetés visszavezet a fikcionalitás önfeltárásának de Man-i formalizálásához, vagyis ahhoz a kijelentéshez, amely szerint „a fikció az fikció”. Azon belátás fényében, mely szerint a fikció pillanata mint olyan sohasem izolálható, ez ugyan továbbra is „igaz” kijelentés marad, immár azonban kevésbé egy tautologikus azonosítás formájában, hanem inkább egy tagadó mondatként, amely arra utal,

<sup>33</sup> De Man, i. m., 205.

<sup>34</sup> „[A metafora] olyan világot feltételez, melyben a szövegeken belüli és a szövegeken kívüli események – a nyelv szó szerinti és figurális formái – megkülönböztethetők egymástól, s ahol a szó szerinti és a figurális elkülöníthető, következképpen felcserélhető és egymással helyettesíthető tulajdonságok. Ez persze tévedés, bár elmondható, hogy egyetlen nyelv sem létezhetne e tévedés nélkül.” (uo.) Ez a világ, amelyben tehát a nevezett tulajdonságok felcserélhetőek és egymást helyettesíthetik, egy olyan világ egyben, lehetne hozzáfűzni, amelyben a fikcionális antropológiai képessége és ezzel a fikció szokványos fogalma adottnak vehetők. Ezért nem tévedés azt állítani, hogy e tévedés nélkül egyetlen nyelv sem létezhetne – másfelől éppen ebben rejlik a magyarázat arra, hogy az ilyen műveletek (csere, helyettesítés és hasonlók) a felelősek azért, hogy a fikció látszólag képes arra, hogy éppen ezt a világot helyettesítse, zárójelbe tegye vagy tagadja. De Man a *Mentegetőzések*-fejezetben az alábbi, közvetlen következtetést vonja le abból a felismerésből, hogy a fikció pillanata sohasem izolálható: „Mindig minden tapasztalattal szembe lehet nézni (minden bűnt meg lehet bocsátani), mivel a tapasztalat mindig egyszerre létezik fikcionális diskurzusként és empirikus eseményként, és sosem lehet eldönteni, hogy a két lehetőség közül melyik a helyes.” (uo., 394.)

hogyan az, ami itt fikciónak neveztetik, referenciális értelemben nem létezik. A fikció önfeltárása vagy önmegnevezése, illetve egyáltalán az ilyen önfeltárás lehetősége – fikció.

De Man persze tartogat egy másik, még ha némiképp metaforikus megnevezést is a tiszta fikció ilyen fiktív állapota számára, még hozzá a „gép” fogalmát. Az esszé befejező részében ez a modell (a szöveg mint gép) hivatott leírni a textuális mező performatív (túl)oldalát, amely abban különbözik ugyanezen mező másik adódó modellezési lehetőségétől (a szöveg mit test), hogy benne „a figurális dimenzió dekonstrukciója” mutatkozik meg, aminek következményeképpen „a szöveg elveszíti a jelentés illúzióját”.<sup>35</sup> A szöveggépet de Man egy futó megjegyzésben már itt is Kleist „antigravitáns” marionettjeihez hasonlítja, amelyek néhány évvel később aztán egyik utolsó esszéjének tárgyaiként térnek majd vissza, és ez a hasonlat a szövegnek „egy olyan forma anamorfozisaaként” való jellemzése felé nyit utat, „mely el van különülve a jelentéstől és bármilyen struktúrát képes felvenni, ugyanakkor viszont tökéletesen könyörtelen, minthogy képtelen nem-strukturális okokból módosítani saját struktúráját”.<sup>36</sup>

De Man nem sok kétséget hagy itt afelől, hogy a szöveggép ezen leírása pontosan fikciófogalmának létfeltételeit tükrözi vissza (hiszen ezen a ponton majdhogyan megismétli önmagát: „a gépezet olyan, akár a szöveg retorikájától elkülönített grammatika, a merőben formális elem, mely nélkül egyetlen szöveg sem generálható”), azzal az egyetlen különbséggel, hogy a szöveggép képzete „egy előre elrendelt séma kérlelhetetlen ismétlődésének konnotációját” is magán hordozza. Pontosan ezek a létfeltételek ítéltettek azonban korábban referenciálisan lehetetlennek, illetve fiktívnek: feltételezendő tehát, hogy a szöveg gépezete (a szöveg gépszerűsége vagy a gép a szövegben) éppoly kevésbé jeleníthető meg (vagy, miként de Man a korábban idézett, a fikció fiktív pillanatára vonatkozó döntő passzusban fogalmaz, éppoly kevésbé *szabad* megjelennie, *never allowed to exist as such*), mint a tiszta fikció állapota – talán ebben rejlik az egyik lehetséges magyarázat Derrida megfigyelésére, mármint arra, hogy de Man ebben az esszében sokkal inkább él hasonlatokkal („a szöveg mint gép”, „a gépezet olyan, akár...”), mint azonosításokkal. Maga a gép az, amely mondhatni *megtiltja* az ilyen (ön)azonosításokat s velük ama fiktív pillanat azonosítását, amely nélkül képtelen volna működni. Ez a tilalom, egy – ha úgy tetszik – fikciótilalom, a nyelv tiltása<sup>37</sup>, amely nem engedélyezi saját

<sup>35</sup> Uo., 400.

<sup>36</sup> Uo., 395.

<sup>37</sup> Amely tilalom így, tulajdonképpen, egy látens, de annál beszédesebb imperatívuszt is elhelyez de Man diskurzusában: aki a világ megértésére törekszik, ne forduljon, ne meneküljön az ennek a világnak a zárójelbe tételét félrevezetően ígérő fikciókhoz!



törvényeinek izolálását vagy formalizálását. A nyelv ebben az értelemben nem egyszerűen egy ígérőgépezet<sup>38</sup>, hanem egyben tiltógépezet is.

Érdekes továbbá az „anamorfózis” fogalma, amely ezen a ponton – néhány, de Mannál amúgy inkább elvétve előforduló lacanizmus környezetében, továbbá tekintettel arra, hogy a tanulmány eredeti címe (*The Purloined Ribbon*) feltehetően Lacan Poe *The Purloined Letter* című elbeszéléséről tartott híres szemináriumára alludál<sup>39</sup> – talán Lacan anamorfózisokkal kapcsolatos fejtegetéseit is emlékeztetbe idézheti, amelyek Hans Holbein *A követek* című képének vagy Dalí folyékony óráinak példáin illusztrálták a szem és a tekintet közötti hasadás fogalmát.<sup>40</sup> De Man számára a fogalom mindenesetre a szöveg (mint gép) referenciális függetlenségét látszik példázni: az, hogy ez „bármilyen struktúrát képes felvenni”, úgy tűnik, a jelöléstől való relatív függetlenségéből következik. A kései de Man diskurzusában több helyen visszatér ennek az anamorfikus textualitásnak a képzele, például az *Esztétikai ideológia* egyes tanulmányaiban, ahol a nyelv figuratív szerkezetét több alkalommal is a „trópusok anamorfózisára” vezeti vissza, többek közt annak szemléltetése céljából, hogy miként bontakozik ki a szöveg tropológiai rendszere egy önkényes tételző-létesítő aktusból.<sup>41</sup>

Az *Esztétikai formalizálás* problematikájának szentelt Kleist-esszé zárórészében feltűnően sűrű ritmusban bukkan fel újra és újra a kifejezés. Amikor de Man a bábjáték esztétikai hatását a bábuk vagy a játékos helyett „a zsinetek és drótok rendszeréből” eredezteti és ezt a rendszert nevezi ki a voltaképpen szövegnek (amely a bábu és a bábjátékos köré „fonódik”), e szöveget mint „az elliptikus, parabolikus és hiperbolikus trópusokká görbülő és átforduló sorok transzformációs rendszerét, anamorfózisát” írja le.<sup>42</sup> Ez az anamorfózis a rendszer majdhogynem matematikai formalizálásáról nyújt tanúbizonyságot, aminek abban rejlik az előnye, hogy független a „szemantikai intencióktól” és „gépszerű” precizitással rendelkezik.<sup>43</sup> Rögtön

<sup>38</sup> L. de Man nevezetes Heidegger-paródiáját (uo., 372.): „*Die Sprache verspricht (sich)*; a nyelv, amilyen szükségszerűen félrevezető, éppoly szükségszerűen hordozza saját igazságának ígérését.”

<sup>39</sup> Uő, „*The Purloined Ribbon*”, in: *Glyph* 1 (1977); J. Lacan, „Szeminárium *Az ellopott levélről*” (Gángó G. ford.), in Kiss A. A. – Kovács S. – Odorics F. (szerk.), *Testes könyv* II, Szeged 1997. Vö. ehhez Derrida, i. m., 45., 75.

<sup>40</sup> Vö. Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (Le Séminaire XI)*, Párizs 1973, 75–83.

<sup>41</sup> De Man, „A metafora ismeretelmélete” (Katona G. ford.), in Uő, *Esztétikai ideológia*, Bp. 2000, 17.; „Az ironia fogalma” (Katona G. ford.), in uo., 192–193. De Man kéziratosa hagyatéka arról tanúskodik, hogy az anamorfózis kategóriája az utolsó években rendszeresen foglalkoztatta. Kései, nem teljesen kidolgozott, de annál fontosabb Baudelaire-elemzésének („Antropomorfizmus és trópus a lírában” [Nemes P. ford.], in Uő, *Olvasás és történelem*, Bp. 2002) egy végül elvetett címvariánsa ez volt: „Anthropomorphism and Anamorphosis” (Paul de Man Papers. Box 7:9. MS-C004. UCI Libraries, Special Collections and Archives, Irvine).

<sup>42</sup> De Man, „Esztétikai formalizálás” (Beck A. ford.), in: *Enigma* 11–12 (1997), 95.

<sup>43</sup> Uo., 96.

feltűnik, hogy de Man – amúgy minden joggal – „trópusoknak” nevezi a Kleist szövegéből kölcsönvett geometriai kategóriákat és ezzel a geometriai és retorikai formák között kirajzolódó homonímiasorra irányítja a figyelmet. A geometriai rajzolatokat előállító mozgásformák és a retorikai transzformációk közötti harmonizáció lehetősége („a trópusok a mozgás meghatározott rendszerei”) ezen a ponton, legalábbis első pillantásra, többek között azon, de Man számára elméletileg kizárt eshetőség megvalósulását implikálja, hogy a szöveggép mint olyan, illetve a minden jelöléstől megszabadított fikció fiktív pillanata mégis képesek a maguk elszigeteltségében előlépni, méghozzá annak köszönhetően, hogy a formalizálás révén műveleteik egybeesnek a trópusok műveleteivel.

De Man köztudottan nagy súlyt helyezett arra, hogy feltárja az ilyen formalizáció ideológiai hatóerejét, ami a Kleist-esszéiben abban a gesztusban összpontosul, mely az esztétikai formalizálás hátterében (és az „esztétikai nevelés” erre alapozott intézményének mélyén) egy olyan erőszak fenyegetésére mutat rá, amely a formalizálást egyáltalán lehetővé teszi.<sup>44</sup> Ez az erőszak többek között a bábuk élettelen teste és táncoló emberi testek szembeállításában ad hírt magáról. Miközben például a bábuk „antigravitáns” mozgása számára a talaj „nem a biztos megismerés talaja, hanem a vonal másik anamorfózisa, amint egy hiperbolikus trópus aszimptotájává válik”, az emberi táncos mozgását „minduntalan meg kell szakítani olyan nyugalmi helyzetekkel, melyek nem részei magának a táncnak”.<sup>45</sup> Kleist eme különbségtételét de Man egy olyan oppozíció felállításába vezeti át, mely a jelölés nehézségi erejétől megszabadított trópusok rendszerét az „ironikus tudat parabázisaival” helyezi szembe, amelyek megtörik vagy megszakítják, illetve semmisnek nyilvánítják az esztétikai illúziót („az ismételt tagadások által széttöredezett dialektika sohasem válhat táncná, legfeljebb gyászindulóvá”). Ez a földönjáró vagy földhözragadt erőszak, amely szétrombolja az esztétikai formát és amelyet de Man másutt „a valódi történelem materialitásával” hozott összefüggésbe,<sup>46</sup> a fikció tiszta önprezenciáját veszélyezteti, amelyet elvileg a formalizált operációk és a retorikai transzformációk egybeesése tett volna lehetővé (amint azt de Man 1969-ben megjegyzi, „a történelem [...] nem fikció”).<sup>47</sup> Ez az erőszak ráadásul pontosan ugyanaz

<sup>44</sup> „Az esztétikai nevelés semmiképpen sem vall kudarcot; túlságosan is jól sikeredik, olyannyira, hogy elfedi azt az erőszakot, mely lehetővé teszi.” (uo., 97.)

<sup>45</sup> Uo., 96. Vö.: „A bábuk viszont, akár a tündérek, pusztán *elrugaskodási felület*nek használják a talajt, hogy a másodpercnyi ütközés ellenállása új lendületet kölcsönözzön tagjaiknak, nem úgy, mint mi, akik *rajta támaszkodunk* talpunkkal a talajon, s rajta támaszkodva pihenünk tánc közben: mely mozzanat maga nyilván nem tánc, hanem olyan szükséges rossz, mit mennél inkább eltüntetünk, annál jobb.” (H. v. Kleist, „A marionettészínházról” (Forgách A. ford.), in *Uő, Esszék, anekdoták, költemények* (Összegyűjtött Művei II), Pécs [é. n.], 189.)

<sup>46</sup> de Man, „Antropomorfizmus és trópus a lírában”, 394.

<sup>47</sup> Uő, „Irodalomtörténet és irodalmi modernség” (Nemes P. ford.), in *Uő, Olvasás és történelem*, 95.

az erőszak, amely „a jelentés szétszabdálása” révén ugyanakkor a fikció izolálását is előidézi és a formalizált táncot „a trópusok anamorfikus transzformációjának” láttatta.<sup>48</sup> Az anamorfózis példája Lacan ahhoz a következtetéshez vezette, miszerint „*az, amit megpillantok, sohasem az, amit látni szeretnék*”.<sup>49</sup> A fikció anamorfózisa oly módon valósul meg, hogy a fikció általi, illetve fikcióként való ábrázolása révén hozzáférhetetlenné teszi a fikció voltaképpeni pillanatát vagy mozzanatát, amely, Derridával szólva, „egy láthatatlan bevágást jelöl a történelemben”.<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> Uő, „Eszétikai formalizálás”, 97–98.

<sup>49</sup> Lacan, i. m., 95.

<sup>50</sup> Derrida, *Préjugés*, 59.

# A SZÖVEGESÜLÉS HATÁRTERÜLETEI



# Polgárváros és városfikció Márainál

## *A Garrenek műve*

1940 nyarán, négy héttel a német csapatok párizsi bevonulását követően egy Budapestről indult menetrendszerű kis repülőgép az időjárás viszonyoknak betudhatóan viszontagságos utat követően leszállásra készülődik Kassa fölött. A fedélzeten utazik a neves regényíró, Márai Sándor is, aki rövid látogatásra készül – a korban használatos kifejezéssel élve – csupán két évvel az előtt (és, amit ekkor még aligha sejtethetett mindenki, csak átmenetileg) Magyarországra „hazatért” szülővárosába. Nagyjából így lehetne visszaadni Márai esszészzerű útirportjának, a *Kassai őrzáratnak* (1941) a kiindulópontját.

A város viszontlátása, először a magasból, majd a sétáló földközeli nézőpontjából, Márai számára egyben a kora szellemi, társadalomtörténeti és politikai szituációjának szentelt kultúrpresszímista eszme-futtatás kiindulópontjaként szolgál, amely az egy évvel később írott és igencsak vegyes fogadtatásban részesített *Röpirat a nemzetnevelés ügyében* némely téziséit előlegezi meg, középpontban az egyszerre társadalmi rétegeként és valamiféle kulturális konfigurációként értett polgársággal. Bármennyi szó is esett Márai 1989 óta töretlenül eleven recepciójában a „polgár” vagy a polgárság fogalmáról, továbbra is nehéz egyértelmű döntést hozni afelől, hogy Márai fogalomhasználata egyszerűen egy társadalomtörténeti alakzatra vagy bizonyos irodalmi és filozófiai eszmékre vezetendő-e vissza, vagy inkább egy olyan fajta vízióban gyökerezik, amely az egyetemes kultúrtörténet, a saját életrajz és bizonyos, az európai regényirodalomból kölcsönzött narratív értelmezési minták esetenként igencsak heterogén elemeiből épült fel. A címszószerű vázlatosságra és karikatúrisztikus felszínességre korlátozott leírás szintjén a Márai-féle polgárról annyi mindenképpen megállapítható, hogy politikailag liberális, gondolkodásmódjában racionális, életpraxisát tekintve konzervatív és nagy jelentőséget tulajdonít a tradíciónak, értékhierarchiájának tetején a család, az önmagáért viselt felelősség, az öngondoskodás és önvédelem képessége, az alkotás (a művészi teremtés és a pusztán munka kettős értelmében), az ízlés, a stílus és a kultúra állnak – a polgár továbbá (vagy akár mindenekelőtt) város lakó.

Az olyan polgárvárosokat, mint Kassa, amelyet Márai európai kontextusban olyan városok sorába helyez, mint Bruges, Firenze, Köln, Reims, Tours és persze rendre a Thomas Mann-féle Lübeck, nyilvánvalóan nehezen lehetne elhelyezni a centrum/periféria- vagy metropolisz/vidék-tengelyek mentén. Márai számára

persze, akinek összehasonlításaiban Budapest például rendre alulmarad Kassához képest,<sup>1</sup> nem a nagyvárosok (még Bécs sem), hanem a gazdag hagyományú kereskedővárosok tekintendők elsődlegesen kultúrateremtőknek: Szegedy-Maszák Mihály szerint „csakis városi kultúráról vett tudomást, de kizárólag a mezőgazdaságból fokozatosan kiemelkedett várost fogadta el hitelesnek”<sup>2</sup>

Miközben tehát őrvjárata során azon elmélkedik, mennyiben felelősek a polgárok és a művészek (a kettő viszonya Márainál – nyilván a *Buddenbrooks* mintája nyomán – többnyire meglehetősen ambivalensként jelenik meg) Európa kulturális hanyatlásáért, amit – e téren leginkább Oswald Spengler és José Ortega y Gasset eszméiből merítve – a kultúra pusztja „civilizációvá” való sülyledéseként ragad meg (noha persze nem feledhető, hogy a két kategória a Márai-féle polgár ideáltípusában nem minden szempontból választható szét takarosan), ezek az eszme-futtatások egyben a város kulturális reprezentációjának legfontosabb elemeit is felsorakoztatják. Csak a legfeltűnőbb összetevőt említve, úgy tűnik, Márai, a (városához hasonlóan) csak rövid időre, méghozzá egy szűk nap erejéig hazatérő számára a város egyszerre kulturális és voltaképpen fizikai tapasztalatának legfontosabb koordinátái az ismerőség és „otthonalanság”<sup>3</sup> oppozíciójában tárulkoznak fel: ez utóbbi egy általános „érzés”, amely egész Európát „áthatotta”, a kulturális és politikai hanyatlás jeleinek átfogó megnevezéséül is szolgál, míg a látogató ismerősége Kassa utcáin mint „talán legmélyebb tartalma egy ember életének” nyer értelmet. Ez nem csak abból a banális és esetleges adottságból következik, hogy az elbeszélő éppen a szülővárosában van látogatóban: a város leírása egyszerre konkrétabb és általánosabb vonásokhoz juttatja ezt a legmélyebb tartalmat.

Két olyan hely található a *Kassai őrvjárata*ban, ahol Márai a város átfogó látképét vagy szerkezetét mutatja be, mindkét esetben egy organikus egységet ábrázolva, amely egy középpont, nyilvánvalóan a látképből kimagasló dóm körül valamiféle immár szinte tagolhatatlan képződménnyé nőtt össze. A repülőből nézve a város mint „egész” jelenik meg, „zsúfoltan, összezártan, ahogy középkori város vagy erőd tud csak egységes és összetartozó lenni, minden részletében szervesen ugyanahhoz a központhoz tapadó, s ez a központ a Dóm”.<sup>4</sup> Később aztán, már a város utcács-

<sup>1</sup> Vö. többek között Márai S., *Egy polgár vallomásai*, Bp. 2013, 232–235., *Föld, föld!...*, Bp. 2014, 262., 271.

<sup>2</sup> Szegedy-Maszák M., *Márai Sándor*, Bp. 1991, 29. Márai polgárfogalmához, Kassa-képének összefüggésében l. itt 29–31.; valamint Poszler Gy., *Magyar város – európai kultúra*, in *Uó, Az eltévedt lovas nyomában*, Bp. 2008; Fried I., „Egy/a polgári család és vidéke”, in *Uó, Siker és félreértés között*, Szeged 2007; *Író esőköpenyben*, Bp. 2007, 123–156.

<sup>3</sup> Márai, *Kassai őrvjárata*, Bp. 1999, 39., ill. 42.

<sup>4</sup> Uo., 16. Érdekes lehet az összevetés *A Nyugat alkonya* egy, „a régi építésű városok [...] dómból, városházából és csúcsos oromzatú sikhátorokból álló gótikus magjáról” alkotott ideáltipikus leírásával, vö. O. Spengler, *A Nyugat alkonya* II., Bp. 1994, 140. L. még uo., 170.

káin sétálva, a város arányossága, „szigorúsága” tűnik fel az elbeszélőnek, az az „öntudatos egység és zárt tömörülés”, amely – lévén „erősebb, mint alkotói” – történelme során minden támadást képes volt elhárítani.<sup>5</sup> A várost, ezt a „remekművet” – egyfajta *mise-en-abyme* formájában – voltaképpen saját középpontja, a dóm szimbolizálja, amelynek építésében az egész város részt vett és a polgárok nemzedékei mind hozzátették a magukét:<sup>6</sup> a város létrejötte itt olyasfajta folyamatként jelenik tehát meg, melynek során mintegy öneki magának kellett, valamiféle szerves alakulás formájában, létrehozni saját középpontját, amely aztán majd az egész várost egységként definiálni fogja. A dóm építésének évszázadokon keresztül húzódó folyamata „művészek” munkája volt („Ezek a régi polgárok [...] mind művészek voltak a maguk szerény és következetes módján”, írja Márai), de abban az értelemben, hogy a polgárok művészvoltát éppen az tette láthatóvá, hogy a dómból (és, szinekdochikusan továbbvezetve, a városból) „remekmű” válhatott.

Ez a leírás Márai polgárfogalmának egy fontos momentumát magyarázza vagy szemlélteti, azt nevezetesen, hogy a városi életformát rendre „művészként” fogja fel. Kassai riportjában ezt többek közt a városi kultúrára jellemző használati tárgyak példáján mutatja be, amelyek elsősorban azt hivatottak tanúsítani, hogy Márai polgára számára a célszerű és a szép nemigen választhatók el egymástól.<sup>7</sup> Egy másik helyen a polgár kultúrához fűződő viszonyának kettősségére irányítja a figyelmet, a megőrzés és az alkotás kettőssére, és a polgári kultúra hanyatlásának egyik legfontosabb okát éppen e kettőség megszűnésében (vagyis a polgárban, „aki csak megőrizni akar”)<sup>8</sup> pillantja meg.

Ezen a ponton persze felvetődik a kérdés, hogy a polgári életforma „művészként” való meghatározásának kliséje miként ábrázolható, illetve előállítható-e egyáltalán önreflexív módon nyíltabban művészi, például fikcionális kontextusokban. A lehetséges válaszok egyikét Márai 1930 és 1948 között született regényciklusa szolgáltathatja, amely egy polgári család történetét beszéli el és amelyet 1988-ban, tehát röviddel a halála előtt *A Garrenek műve* címmel egy kétkötetes kiadásban ismét megjelentetett. Hogy ez a „mű” voltaképpen miben is áll, az – amint az a különféle párbeszédemből, valamint a vonatkozó indirekt vagy auktoriális narratív fejtegetésekből a ciklus számos pontján kideríthető – maguknak a regényszereplőknek a számára se igazán világos, miközben a mű létezését másfelől senki sem vonja kétségbe (az egyik helyen például arról a „legendáról” lehet olvasni, mely szerint „a Garren családnak az volt a híre, hogy művészcsalád”, noha „senki sem tudott a

<sup>5</sup> Márai, *Kassai őrjárat*, 84.

<sup>6</sup> Uo., 85.

<sup>7</sup> Uo., 86.

<sup>8</sup> Uo., 48–49.



Garrenek alkotásairól” – Márai, *Féltékenyek* [A Garrenek műve 2], Bp. 2006, 131–132.). Márai maga 1988-ban, a ciklushoz írott előszavában „légkörként” határozta meg ezt a művet, amely itt is az ember életének voltaképpeni tartalmát hordozná („Légkör. Valami atmoszferikus, amiben az emberi élet a létezésen túl értelmet és rangot kapott.” – *Zendülők* [A Garrenek műve 1], Bp. 2005, 8.).<sup>9</sup>

A mű, a ciklus tulajdonképpeni „hősének” konkretizálására tett kísérlet ritkán hiányzik A *Garrenek műve* szakirodalmából, legesélyesebb jelölteként elsősorban „a polgárt” mint egy életforma és/vagy kultúra szimbólumát, illetve magát „a várost” (még hozzá referenciális konkrétsággal: Kassát) lehetne kiemelni. Valóban aligha lehetne félreismeri az önéletrajzi vonatkozásokat a Garren család történetében,<sup>10</sup> mint ahogy a nevének sehol nem említett várost sem nagyon lehet másként, mint Kassában azonosítani. Az előbb említett összefüggés tekintetében mindenképp előtt Márai „regényes életrajza”, az *Egy polgár vallomásai* kínálkozik az összevetésre. Márai itt (mint ahogyan majd a *Kassai őrzár*tban is) hivatkozik például egy fiatalokból álló „banda” halálos kimenetelű játékaire, amivel lényegében visszaul A *Garrenek műve* első darabja, voltaképpeni *Előhangja*, a *Zendülők* nagy részét kitevő cselekményre.<sup>11</sup> Találhatók tovább olyan párhuzamok is, amelyek referenciálisan esetleg nem teljesen helytállóak, mégis az önéletrajzi vonatkozásrendszert igazolják vissza. Példaként a kassai szülőház topografikus ábrázolására lehetne hivatkozni az *Egy polgár vallomásai*ból, amelynek ablakából éppúgy a város legnagyobb szállodájára lehet látni, mint a Garren-ház ablakaiból (ezt támasztja alá a főtér, főutca, piactér topográfiájával a regényciklus *Utóhangja*, a *Sereghajtók* is),<sup>12</sup> valamint

<sup>9</sup> Vö. evvel az alábbi, már hivatkozott helyet (l. 1. jegyz., 271.) a *Föld, föld...*-ből (1972): „A légkör. A megtartó, az eleven polgári légkör. (Kassán nem hiányzott soha. A kolozsváriakon sem éreztem ezt a légszomjas tátogást, a légkör hiányát.) De minden, ami Budapesten körülvelt – a kormányfőtanácsos, a méltóságos úr, a cselédnyúzó nagysága, a lipótvárosi plutokrata (ő volt még a legjobb fajta ebben a felemás álpolgári pesti panoptikumban) –, mindez nem volt számomra eleven, polgári légkör – igen, mint én magam, ez is csak karikatúrája volt annak, aminek emlékét Kassáról elhoztam és hűségeesen őriztem. Most megértettem, hogy én – ebben a környezetben, a jól menő írószág keretében – soha nem éreztem otthon magam. Valamit kerestem, valami örökké hiányzott... Mi? Az, hogy a magam világában, a saját levegőm lélegezzem.” 1945-ben ugyanakkor, az ostromlott Budapest pusztulásával szembesülve Márai a következőket jegyzi fel naplójába: „Most, hogy a város, mely számomra, magyar író számára egyedül volt igazi város – ne csaljuk magunkat, a magyar vidéknek nem volt Rouenja, Firenzéje, sem Nürnbergje, Kassástul és Kolozsvárostul provinciális volt; csak Budapest volt város! – teljesen hazátlan vagyok.” (Uő, *A teljes napló 1945* [Napló II], Bp. [é. n.], 105.). A *Kassai őrzár*t Kassát azonosítja a „Garrenek műveként” (Uő, *Kassai őrzár*t, 8.). A „mű” lehetséges jelentéseinek köréhez l. még Szegedy-Maszák, i. m., 150.

<sup>10</sup> L. ehhez Fried, i. m., 39–40.

<sup>11</sup> Vö. Márai, *Egy polgár vallomásai*, 173.; Uő, *Kassai őrzár*t, 52. („Igen, ez a ház volt a gyermekkor nemes és finom zendülésének utolsó színhelye. Beszélni nem tudtam erről soha, egyszer megírtam regényben annak az utolsó háborús évnél különös, félig-tudatos, varázslatos játéktartalmát.”) Vö. még Fried, i. m., 94–95.

<sup>12</sup> Vö. Márai, *Egy polgár vallomásai*, 66.; *Jelvény és jelentés / Utóhang. Sereghajtók* (A *Garrenek műve* 5), Bp. 2007, 207–213.

akár arra, hogy Márai hazalátogatása a *Kassai őrvjárásban*, amint arra magában a szövegben is található utalás, lényegében az apa megbetegedésének hírére megnevezetlen szülővárosába hazalátogató Garren Péter repülőútját ismétli meg a négy évvel korábban írott *Féltékenyekből*.

Tágabb értelemben tekintve a város topográfiájára, valójában megint csak a város egyfajta fikcionalizálásáról van tehát szó, amelyet azonban csak egy referenciálisan meghatározott kontextus felől lehet annak nevezni. Ezt persze csak azzal a megszorítással lehetne Wolfgang Iser definíciója alapján a fikcionalitás „önfeltárásaként” leírni, hogy Márai városfikciójában a szövegnek nem kell szükségszerűen „egy nem létező világra vonatkozó beállítódásokat” létrehoznia.<sup>13</sup> Mi több, a fikció önfeltárása bizonyos értelemben vissza is vonja magát, hiszen topográfiailag nézve a város – leszámítva néhány, még szóba kerülő helyet – viszonylag egyszerű eszközökkel több-kevesebb egyértelműséggel Kassával azonosítható, legalábbis azon magyar olvasók számára, akik minimális ismerettel rendelkeznek (egykori) országról és Márai munkásságáról, valamint életútjáról. Ez viszont azt jelenti, hogy a Garrennek városának fikcionalitása csak az ilyen vagy ezekhez hasonló referenciális kontextusokra vonatkoztatva mutatkozik meg, és valóban több olyan jelzés is található a szövegben, amelyek arra utalnak, hogy a város névtelenül maradása többnyire pusztán arra szolgál, hogy hatástalanítsa a „kulcsregény” kategóriájának fenyegetését, nagyjából az olyan, a fikcionalitás jogi megközelítésén alapuló nyilatkozatok funkciójában, amelyek azt hivatottak szavatolni, hogy a regény alakjai és cselekménye kitaláltak és nem feleltethetők meg a valóságnak – hasonló nyilatkozatot egyébként maga Márai is jogi okokból volt kénytelen odailleszteni az *Egy polgár vallomásai* harmadik kiadásának elejére.<sup>14</sup>

Az 1988-as kiadás borítóján például Georg Hoefnagel 17. századi, Kassa látképét ábrázoló rézmetszete látható, a *Sereghajtókban* a két fivér, Péter és Tamás akkor érkeznek haza szülővárosukba, amikor ez éppen az anyaországhoz való „hazatérését” ünnepli (ismét egy olyan szituáció, amelynek megtalálható a nem fikcionális párhuzama a *Kassai őrvjárásban*), többek közt azzal, hogy a világítótorony a visszakerült nemzeti trikolorát jelképezendő és nyilvánvalóan a magyar nemzeti színeket helyettesítendő kék-szürke-sárga fénycsóvát irányít a város egére. A város megszállásának ideje, amelyről a *Féltékenyek* második kötete, *Az idegenek* tudósít, szintén hasonló egyértelműséggel dekódolható (annak ellenére, hogy Márai kronológiai következetlenségei a pontos történelmi összehasonlítást nem teljesen teszik lehetővé):<sup>15</sup> noha a megszállókat a szöveg végig kizárólag „idegenekként” említi,

<sup>13</sup> Vö. W. Iser, *A fiktív és az imaginárius* (Molnár G. T. ford.), Bp. 2001, 42.

<sup>14</sup> Vö. Fischer A. – Sarusi Kiss B., „A megcsonkított vallomás”, in: *ItK* 2003/4–5, 545–580.

<sup>15</sup> Részleteket l. Lőrinczy H., *Búcsú egy kultúrától*, Szombathely 1998, 113–114.

nyelvük jellemzése (az alezredes „sok mássalhangzóval káromkodott”; „Az idegenek legszívesebben csak mássalhangzókkal beszéltek” – *Az idegenek* [A Garrenek műve 3], Bp. 2006, 36., 46.), a Husz Jánosra emlékeztető szentjükre tett utalás,<sup>16</sup> vagy éppen az idegen címer leírása („egy nyolcpatás és szárnyas mesebeli állat” – 53.) nyilvánvalóan arra a fiatal csehszlovák államra vonatkoztathatók, amelynek Kassa 1920 és 1938 között a részét alkotta.

A *Sereghajtók* utolsó fejezeteinek egyikében, amely tulajdonképpen Ábelnek, a *Zendülők* (egyik) főhősének naplóját iktatja be a Garrenek családtörténetébe – úgy is lehetne fogalmazni tehát, hogy nem sokkal az egész ciklus lezárulása előtt –, az lepleződik le, kissé prousti manírban, hogy valójában az a Garren Péter lehet az egész mű elbeszélője, aki már korábban is, a ciklus több helyén tartósan magához ragadta a narrátor szerepkörét (különösen a *Sértődöttek* első két részében) és akit a fokalizáció alakítása is a történet legfontosabb közvetítőjévé tett. Ábel naplója ugyanis igencsak kritikus hangon utal arra a két könyvre, amelyeket állítólag Péter a városról írt és amelyek „külföldön”, illetve – legalábbis „a mi városlakóink számára” (hiszen „minden külföldi nyelven van a mi városlakóink számára, minden, amit nem a város falai között írtak és beszéltek, akkor is, ha közkeletű szóval az anyanyelven írtak valamit!” – *Jelvény és jelentés / Utóhang. Sereghajtók*, 260.) – „külföldi nyelven” jelentek meg. Az, ahogyan Ábel a cselekmény csak látszólag eltorzított referencialitását jellemzi (például az idegen hangzású neveket, amelyeket Péter – és Márai is – előszeretettel használ), illetve ahogyan beszámol e könyvek fogadtatásáról azon néhány városi körében, akik elolvasták őket („mind igaz volt, s mégsem igaz”, hiszen bár „az a néhány ember, aki olvasta az idősebb Garren hevenyészett írásait, rögtön ráismert az eredeti alakokra”, mégsem „tudhat meg egy külföldi semmi valóságosat a Garren fiú könyveiből a városról” – uo.), lényegében olvasható Márai fikcionalizációs stratégiájának egy lehetséges önleírásaként is.

Innen nézve tehát egyfelől valóban egyfajta kódolt referencialitásról van szó, amely Garren Péter fiktív regényei esetében csak a város lakói számára, Márai valóságos regényciklusának vonatkozásában pedig egy geográfiaileg és történetileg meghatározott kontextus ismeretében válik megfejthetővé. A regény ezen önreflexivitása bizonyos értelemben Márainak a polgár város „zárt életformáival” kapcsolatos fejtegetéseit is visszatükrözi:<sup>17</sup> a számtalan kínálkozó párhuzam közül például Garren Péter és az orvos Lacta közötti utolsó nagy párbeszédre lehetne

<sup>16</sup> „S volt egy szentjük, kinek névünnepe különös buzgalommal ülték meg minden évben, egy »szent« – (természetesen csak az ő fogalmaik szerint az, nevetséges és idomtalan szent, aki soha nem ment a mennybe, de itt a földön, néhány száz év előtt, lázított az úri emberek ellen, s ezért később forró gyantában megfőzték).” (Márai, *Az idegenek*, 60.)

<sup>17</sup> Uő, *Kassai őriárat*, 86.

hivatkozni, ahol utóbbi azon vélekedésnek ad hangot, miszerint ebbe a városba képtelenség „büntetlenül bevándorolni”: „Ez a mi városunk más: ide nem lehetett soha büntetlenül bevándorolni. A nők, kiket férjeik idegenből hoztak ide, életük végéig úgy járkáltak a szobákban és a városban, mint aki nem tudja pontosan, melyik szekrény tetején állanak a befőttesüvegek a szederkompóttal, miért nevetnek bizonyos kötőszavak hangsúlyozása pillanatában az őslakók, s milyen panaszokra tud orvosságot a székesegyházban a csodatevő helyi szent.” (334.). Hogy ez a mondat, amely bizonyos értelemben a regény legfontosabb ideológiai rétegeinek egyikét érinti, Lacta szájából hangzik el, aligha teljesen véletlen. Láthatólag ugyanis ő az a polgárok közül, aki a legmélyebb ismeretekkel bír a városról.

Amikor a Garrenek apja megbetegszik (ez a város „idegenek” általi megszállásával párhuzamosan következik be, sajátos történések kíséretében: egy rémisztő kőalak zuhan le a katedrális tornyáról, a régebbi épületek hirtelen süllyedni kezdenek stb.),<sup>18</sup> három különböző orvos lát neki a kezelésének, akik között abban mutatkozik meg Lacta fölénye a két kollégával (egy fővárosi tekintéllyel, illetve egy módszertudatos és technológiahívő fiatalabb orvossal) szemben, hogy ő voltképpen egyáltalán nem tesz semmit. Lacta, aki „egy pillanatilag sem hitte, hogy bárkit is meg tud gyógyítani” (*Az idegenek*, 140.), azzal az előnnyel rendelkezik, hogy – mint „a város háziorvosa” (144.) – jól ismeri a várost, illetve „a város szerkezetét” (142.). Az ő szemében a város organikus rendszerként, mi több, valójában egyetlen testként (*szervezetként*, „öreg, inas testként” stb., vö. *Jelvény és jelentés / Utóhang. Sereghajtók*, 327., 339.) jelenik meg, s innen nézve igencsak konzekvens módon az apa betegségét és gyógyíthatatlanságát a város megszállásából kiindulva magyarázza.

Valószínűleg némi túlzás volna Lacta tudását, amelyet *A Garrenek műve* – akár csak a város öreg püspökéét, aki viszont mintegy a város „lelkéért” felelős és akit Garren Péter közvetlenül a Lactával való utolsó találkozása előtt szintén felkeres – legtöbbször valamiféle „tacit knowledge”-ként ábrázol (és – ami egyébként Márai regényalakjainak legmélyebbnek mutatott felismeréseiről általában is elmondható – éppen ezért nemigen juttat konkrét körvonalakhoz), a különböző alakok nézőpontja fölé rendelni, ám a város mint organizmus vagy a város mint eleven/beteg test konceptuális metaforája (sőt bizonyos esetekben szószerinti azonosítása) jó néhány helyen az auktoriális narrációban, illetve úgyszintén Péter nyelvében is tetten érhető. Ez legnyilvánvalóbb módon *Az idegenek*ben történik meg, amely a város megszállását valamiféle fertőzésként vagy terjedő kórként ábrázolja, például:

<sup>18</sup> A család és a város életének párhuzamosságára *A féltékenyek* két kötetének kortárs recepciójában is nagy hangsúly került, pl. Szerb Antalnál: l. Szerb A., „A féltékenyek”, in: *Nyugat* 1937/6, 439.

A tudat, hogy kapcs lábakkal ott ténferegnek a város szobáiban, befeküsznek az ágyakba, esznek a régi szilkékből, lefeküsznek a régi leányokkal és asszonyokkal, isznak az ártézi kútból, s valahogy mindenbe belenyúlnak, belelehelnek, mindent megtapogatnak, s testiségük nyomát beletörlik a városba, e gyalázat tudata olyan védekezésre készítette a várost, mintha betegség tört volna ki a környéken és a külső kerületekben, s az idegenek terjesztik a nyavalya csíráit; otthon főzni kell a vizet, tanácsos minduntalan kezet mosni. (50.)

Még ha a történeti referencialitás fikcionalizálása esetleg biztosítékul szolgálna is arra nézvést, hogy – amit Rónay László meglehetősen jóindulattal ismer el a regénynek – az idegenek ábrázolása ne hasson „bántóan”,<sup>19</sup> a biológiai metafora kiterjesztése még ez esetben is igencsak rigid idegenségfogalmat közvetít. A megszállókat a regény *alacsonyrendűnek* (29.) nevezi, a város lakóit *vándorcirkuszra* emlékeztetik (79.), mi több, egyenesen rossz szagot árasztanak („Egyáltalán, rossz szaguk volt” – 47.). Az idegenek „idegensége” (elég csupán nyelvük „recsegő” mássalhangzóira, esetlen francia kiejtésükre [39–40.] gondolni, amelyekben a városiak számára beszédük tulajdonképpeni „üzenete” azonosítható) szenzuális felszínként, érzéki, testi úton válik felfoghatóvá (ez egyébként már az első kötetről is megállapítható, ahol – amint azt Poszler György megfigyelte<sup>20</sup> – az ellenséges felnőttvilág zárt terei, illetve a világháborús évek pusztulásra emlékeztető atmoszférája az ifjú „zendülők” észlelésében idegen, undorító szagok formájában adnak hírt magukról).

Itt persze egyből meg kell jegyezni azt is, hogy, egyfelől, a regény narratív struktúrája aligha teszi lehetővé ennek az idegenségfogalomnak az egyértelmű hozzárendelését valamely meghatározott perspektívához: az idegenség fent jellemzett észlelései a legtöbb esetben valamelyik meghatározott regényszereplőnek vagy általában a városlakóknak (sőt olykor magának „a” városnak) tulajdoníthatók, narratív közvetítettségük a vonatkozó fejezetek nagy részében olyanfajta elbeszélésmodon alapul, amely nem zárja ki az indirekt vagy szabad függő beszédet, ami azt jelenti, hogy nem igazán dönthető el, hogy a nem megszemélyesített elbeszélő a városiak egyikeként (vagyis mintegy *pars pro toto* a város nevében, egyben közvetlen, homodiegetikus tanúként) vagy éppen valamiféle neutrális narratív instanciaként szólal-e meg. Másfelől az sem téveszthető szem elől, hogy a város elidegenedését a regény nem kizárólag a megszállás átmeneti időszakára vezeti vissza, hanem – különösen a város „hazatérését” bemutató *Sértődöttekben* – inkább

<sup>19</sup> Rónay L., *Márai Sándor*, Bp. 2005, 224. Ebben az összefüggésben Szegedy-Maszák is meghatározatlan jelentésről és „általános érvényű” üzenetről („kultúraépítő és megszálló ellentétéről”) beszél, vö. Szegedy-Maszák, i. m., 156.

<sup>20</sup> Poszler, „Halálos játékok – harmadik lázadás”, in *Uő*, i. m., 678.

valamiféle immanens folyamatként ábrázolja. A hazatérő Garren-fiúk a félelemnek ugyanazon légkörét ismerik fel szülővárosukban, amelyet Garren Péter berlini beszámolója írt le a Hitler-uralom kezdeti fázisáról a ciklus ötödik kötetében, a *Jelvény és jelentés*ben, és a Lactával folytatott nagy beszélgetés után Péter arra az álláspont-ra jut, hogy az idegenség immár az ismerőst vagy a sajátot is átjárta: „a város [...] fél az ismerőstől, ami mindig félelmesebb, mint az idegen... pontosabban, mert érzi, hogy már az ismerős is idegen” (*Jelvény és jelentés / Utóhang. Sereghajtók*, 352. – mint az korábban szóba került, az élet „legmélyebb tartalmát” Márai éppen az otthon ismerőségének egyértelműbb képzetében határozta meg). A város elidegenedése önmagától tehát szintén egyfajta (autoimmun) betegség, ami azt jelenti, hogy a város mint test alapvető metaforája ebben a tekintetben is ráépül a város-ábrázolás kódolt referencialitására.

Kassa fikcionalizálása *A Garrenek művében* eme vonatkozását tekintve valami-féle szimulált fikcionalitásként volna leírható, ami elsősorban azon alapulna, hogy a narratív ábrázolás a referenciálisan felfejthető városfikciót egy metaforikus topográfia (például éppen a testmetafora) révén megkettőzi és ezáltal olyan fiktív tereket hoz létre, amelyek ezen a ponton már ténylegesen kevésbé függenek Kassa városának történeti vagy geográfiai referenciájától. Találhatók példák arra is, hogy a fikció e két aspektusa (kódolt és szimulált fikcionalitás) szoros összefüggésben állnak egymással, különösen a *Zendülők*ben. Ez a regény, a ciklus voltaképpeni nyitánya 1930-ban jelent meg először, amikor Máraiban még aligha született meg a regénysorozat koncepciója, éppen ezért csak utólag nevezte ki *Előhang*nak, ami természetesen bizonyos szövegszerű beavatkozásokat tett szükségessé.<sup>21</sup> Az eredeti változathoz (amelynek címe még névelőt is tartalmazott: *A zendülők*) például hiányoznak még a Garren-fivérek, akik később aztán a banda „levelező tagjaiként” és többnyire az események pusztá szemtanúiként tűnnek fel a történet átalakításában, ezen felül – ami most fontosabb – a cselekmény színhelye (bár – ellentétben a pontosan kijelölt időponttal – megnevezetlenül marad) ekkor még egészen egyértelműen azonosítható Kassával.

A későbbi változatban a továbbra is névtelen város egy kis tengeröböllel gazdagodik (amivel a valóságos felvidéki város értelemszerűen nem rendelkezhetett), melyre aztán a ciklus későbbi kötetei is rendre hivatkoznak. Péter álmában szülővárosa, amely „felfoghatatlanul sokat fejlődött az utolsó húsz esztendőben, már van tengere” (*Féltékenyek*, 43.), egyfajta montázsként jelenik meg, amely Párizs, Bazel, Lyon, Heidelberg, valamint egy tengerparti város látképeinek részleteiből áll össze,

<sup>21</sup> Részletekért a ciklus felépüléséről, illetve a *Zendülők* tematikus súlypontjainak áthelyeződéséről a ciklus kontextusában l. Szegedy-Maszák, i. m., 147–150.; „Műfajok átértelmezése”, in Lőrinczy H. – Czetter I. (szerk.), *„Este nyolckor születtem...”*, Szombathely 2000, 39.

míg Az *idegenek* nyitánya többek közt arról értesít, hogy a megszállók első csapatai a tengeren keresztül érték el a várost, amelyet a *Jelvény és jelentés* egy helyen például „egy kis félreeső tengerparti ország egyik városának” nevez (*Jelvény és jelentés / Utóhang. Sereghajtók*, 138.), a *Sereghajtók*ban pedig maguk a Garrenek is egy hadihajó fedélzetén (azon három egyikén, amellyel ez az ország összesen rendelkezett) érkeznek haza.<sup>22</sup> Az ország kis tengerpartszakasza itt jelentéktelen, száználmas geográfiai és –politikai adottságként jelenik meg: az öblöt *családinak*, illetve többször is *vidékinek*, a tengert ezen a tájon *sekélynek* és *szegényesnek* írja le az elbeszélő. A város hazatérésével egyben helyreáll az ország és a tenger közötti kapcsolat is, de hamar kiderül, hogy ez a kapcsolat sem a városiak, sem maga az ország számára nem bírt soha különösen nagy jelentőséggel. Ezen a ponton ismét előlép az organikus városmetaphora, még ha ezúttal inkább negatív módon is: Garren Péter és a város néhány régi polgára pontosan tudták, hogy „az országnak soha nem volt belső, igazi köze ehhez a parányi tengerparthoz, mely nem nőtt szervesen az ország izmos testéből, inkább csak úgy reáragadt egy történelmi napon, mint valamilyen szeszélyes kinövés, vizenyős vadhús” (198.).

Az öböl ezen ábrázolása vagy elhelyezése több lehetséges funkcióval is bír. Először is többé-kevésbé tekinthető, még ha nem is teljesen konkrét formájú, de meghatározott történelmi vagy topográfiai utalásnak az egykori Magyar Királyságra, amely politikai értelemben valóban fennhatóságot gyakorolt egy kisebb tengerpartszakasz fölött, mely azonban státuszától függetlenül soha nem volt igazán szerves része az anyaországnak. Másodikként a cselekmény helyszínének irrealizálását szolgálhatja, meggátolva ezzel megint csak e helyszín azonosítását Kassával. Harmadrészt lehetővé teszi egy topográfiailag ideális hármass felosztását a fiktív városnak (hegyek, völgy, tengeröböl), aminek elsősorban éppen a *Zendülőkb*ben van jelentősége: a banda titkos szobája, amelyet egy vendégházban bérelnek és amely a cselekmény tragikus csúcspontjának, az áruló Ernő öngyilkosságának is helyszínéül szolgál, a város szélén, a hegyekben, míg az otthonok és lakóházak, valamint a városi élet nyilvános helyei az óvárosban, a völgyben találhatóak, a tengerre való kilátás pedig minduntalan a polgár város rendre igen zártnak mutatott világának túloldalát, „másikat” szignalizálja, amihez persze hozzá kell fűzni, hogy – amint ezt Fried István meggyőzően bemutatta<sup>23</sup> – a tenger Márai műveiben ennél jóval sokrétűbb és jelentésben gazdagabb szimbolizációs funkciót hordoz. A táj ilyesfajta szimbolizálása mindenesetre majdhogynem félreérthetetlenül arra utasítja az olvasót, hogy a

<sup>22</sup> Márai 1966-ban, a *Sértődöttekről*: „A három kötetet 1941–46 között írtam, amikor ez a téma kézzelfoghatóan valóság is volt – akkor tért »haza« a Város, amely a regényben mitikus fogalom, egyszerre az Otthon és a Gyermekkor mágiája; színhelye Kassa volt, amelynek, Shakespeare példájára, tengert is adtam...” (Márai, *A teljes napló 1964–1966 [Napló XIII]*, Bp. 2013, 373–374.)

<sup>23</sup> Fried, „Formiánál a tenger”, in *Uő, Siker és félreértés között*. 125–147.

városi színhelyeket a referenciális kódolhatóságukon túl nyíltabban fikcionális kontextusokban is jelentéshez juttassa.

A polgárváros jelentősége a *Zendülők* cselekményében különösen a regénynek *A Garrenek művébe* való utólagos betagozása nyomán bontakozik ki.<sup>24</sup> A középpontban egy fiatalokból álló „banda” története áll, akik a(z egy kivételtől eltekintve) polgári apák világával szembeni lázadásukat titkolt teátrális játékokban valósítják meg, amelyek fő szabálya az, hogy öncélúak kell, hogy maradjanak, ám érettségijük napján tudomásul kell venniük, hogy ezek a játékok egyáltalán nem voltak szabadok vagy öncélúak, hiszen – amit közvetlenül az áruló közreműködése tett lehetővé – éppen a felnőttek világa manipulálta vagy irányította őket. A fiatalok zendülése tehát a felnőttek, szorosabban véve az apák világa (messzebről nézve nyilván a város egész társadalma) ellen irányul, akik a szigorú értelemben 1918, azaz a háború utolsó évének májusában másfél nap alatt lejátszódó cselekmény időpontjában többségükben nincsenek otthon (az események végpontját többek közt az ezredes, a Prockauer-fiúk apjának váratlan hazatéréséről érkező hír szignalizálja), másfelől azonban leírható a felnőtté válás halogatásának vagy elutasításának gesztusaként is. Aligha véletlen, hogy a fiúk kétféle „rite de passage”-on is keresztülesnek, amelyek közül azonban végül egyik sem, illetve mindkettő csupán színpadiassá torzított vagy szimulált formában megy végbe: az érettségire egyfelől ugyan valóban sor kerül, ám ennek a közelgő nyári összeomlás előestéjén, azzal a kilátással, hogy a végzeteket néhány héten belül a háborús frontra küldhetik, nincs már igazán jelentősége, a banda szexuális beavatását másfelől egy groteszk színjáték és egy homoszexuális csábítási jelenet helyettesítik.

A banda akciói (többségükben szerepjátékok és lopások), amelyeket az elbeszélő visszatekintő perspektívából mutat be, egyetlen szabállyal rendelkeznek: nem szolgálhatnak semmilyen praktikus célt és nem hozhatnak nyereséget (például: Béla, a fűszerárus fia a család bolti kasszájából lopott pénzt haszontalan dolgokra költi, illetve olyan kereskedőktől vásárol belőle árut, akik az apja üzleti partnerei). Ezek a cselekedetek, amelyek szerepét a regényben a recepció rendre az „*action gratuit*” Gide-féle fogalmával, illetve Cocteau 1929-ben megjelent *Les enfants terribles* című regényével hozta összefüggésbe,<sup>25</sup> mindazonáltal bizonyos változásokat eszközölnek

<sup>24</sup> Vö. Szegedy-Maszák, uo.

<sup>25</sup> Noha Márai nem elképzelhetetlen alap nélkül hivatkozik 1946-os naplójában arra, hogy a *Zendülők* korábban íródott, mint a *Les enfants terribles* (Márai, *A teljes napló 1946* [Napló III], Budapest 2007, 53.), lehetséges, hogy „rosszul emlékezett” (vö. Szegedy-Maszák, *Márai Sándor*, 151–152.). A két regény hasonlóságaira már a kortárs kritika is felhívta a figyelmet, vö. Sárközi Gy., „A zendülők”, in: *Nyugat* 1930/14, 142. (Sárközi utal továbbá Ernst Glaeser *Jahrgang 1902* c., 1928-as regényére is, amely magyarul 1930-ban Bölöni György fordításában jelent meg, *A 902-esek* címmel). A *Zendülők* és Cocteau regénye közötti összehasonlításhoz l. Olasz S., „Szövegek párbeszéde”, in *Uő, A regény metamorfózisa*, Bp. 1997; ill. – kitekintéssel Musil *Törleßére* – Szávi J., „Vásott kölykök és egy kisebbrangú próféta”, in *Uő, A kassai dóm*, Pozsony 2008, 67.



mind a fiúk közvetlen polgári környezetében, mind a város fiktív topográfiájában. Az ellopott kincseket ugyanis, amelyek ezáltal elszakadnak a polgári otthonokban betöltött használati funkcióiktól, mintegy pusztá rekvizitumokként halmozzák fel először a fiúk ezáltal teljesen átrendeződő szobáiban, amelyek így maguk sem töltik be többé azon szerepüket, hogy az otthon(osság) tereiként szolgáljanak („Az otthonok használati tárgyai elindultak egyik lakásból a másikba, helyet cseréltek” – *Zendülők*, 80.) – ami egyébként többször is megismétlődik majd *A Garrenek műve* későbbi köteteiben, így például a *Féltékenyekben*, ahol az apa megbetegedésének hírére hazatérő Garren-fiúk mint valamiféle „létárban” néznek körül a szülőházukban. Mi több, Garren Albert az apa üzletébe költözik be, amelyet olyan, esetenként igencsak oda és össze nem illő tárgyakkal rendez be, melyeket – ahogyan fogalmaz – a szülői házban „talált”. A „zendülők” később abba a titkos szobába (ismét egy lehetséges Cocteau-párhuzam) szállítják át a kincseket, amelyet a város fölött elhelyezkedő, mindentől távol eső és évek óta üresen álló, majdhogynem elhagyott vendégházban, a Furcsában bérelnek. E helyiség előnye abban áll, hogy maga a szoba szintén funkciótlan, hiszen lényegében lakhatatlan („– Gyönyörű – mondta a félkarú. – Itt már nem lehet lakni.” – 82.). Ez a rejtékely (amelynek erkélyéről a tengerre is rálátni) egy „védett és területen kívüli helyiség” (83., kiem. KSZZ),<sup>26</sup> ahol a fiatalok nemcsak saját külön háborújukat bonyolítják, „amely független a felnőttek háborújától” (101.), hanem legnagyobb szorongásaikat is be tudják vallani egymásnak. Mégis, ahogyan ezzel a zendüléssel egy nagyon is valóságos háború áll szemben, úgy a „területen kívüli helyiségnek” is megtalálható a kontrasztja a regényben, méghozzá a zálogos, Havas lakásában, aki itt szintén elő fog adni egyfajta gyónást Ábelnek és Tibornak, és aki a legkülönbözőbb, egymásra halmozott (zálog)tárgyakat – amelyek tehát éppúgy mások tulajdonai voltak, mint Béla szerzeményei – ugyanolyan haszontalan állapotban és ugyanazon rendetlen-

---

Márai Gide állítólagos elismerő véleményére is utal, tévesen azt sugallva, hogy a *Zendülők* 1931-ben megjelent francia kiadása (*Les Révoltés*, Gara László és Marcel Largeaud ford.) hatással lehetett volna a valójában évekkel korábban íródott *Les Faux-monnayeurs* szerzőjére (Márai, i. m., 69.). Vö. ehhez Fried, „Márai Sándor és a francia irodalmi kontextus”, in: *Forrás* 2005/6, 95–106. A *Zendülők* műfaj történeti vagy tematikus környezetében egyebek mellett Csáth *Anyagvilkosság* c. novellájára, Alain-Fournier *Le Grand Meaulnes*, Hesse *Demian*, Kosztolányi *Aranysárkány* (1925; többek között az érettségizők majálisainak párhuzamára lehetne utalni!), Werfel *Der Abituriententag* (1928) c. regényeire találni hivatkozásokat, a *Zendülők*nél később keletkezett művek közül Szerb Antal *Utás és holdvilágát* (itt mindenekelőtt a fiatalok teatrális játékaiknak a regényben betöltött funkciói kínálkoznak az összehasonlításra), Örley István *A Flocsek bukása*, de akár Ottlik *Iskola a határon* c. regényét is emlegették már (Fried, *Író esőköpenyben*, 17., 92.; Poszler, i. m., 674.; Rónay, 10., 195.).

<sup>26</sup> Az *idegenekben* Ábel a „felnőttek” világát hasonlítja az „idegenekéhez” (vö. Márai, *Az idegenek*, 117.); a *Jelvény és jelentésben* Tamás lelkesedését ama vezérért, aki röviddel azelőtt került a hatalomra Berlinben, Péter „a felnőttek társadalma” elleni zendülésként írja le (*Jelvény és jelentés / Utóhang. Sereghajtók*, 128.).

ségben, igaz, nem minden cél nélkül őrzi.<sup>27</sup> Hogy a fiúk végül a „másik” világ, a felnőttek világának áldozataivá lesznek, nem utolsósorban abból következik, hogy – ami inkább csak az elbeszélő, mintsem a banda tagjai számára tudatosul – éppen hogy nem ismerik fel a teátrális játékszabályoknak és annak az igazi valóságnak a hasonlóságait, „mely éppen olyan érthetetlen és valószínűtlen volt, mint az övék, éppen oly öntudatlan, s hazug is” (165.).

A két világ közötti közlekedés, a határátlépések a regényben mintegy topografikusan nyomon követhetők vagy felvázolhatók. A banda éjjelente felfedezőutakra indul a mellékutcákba és az elhagyott külvárosi kocsmákba (csak a nyilvánosházban nem merik betenni a lábukat: Tibor a bejáratnál visszafordul), az érettségi napján, amikor első alkalommal ülhetnek törvényes joggal a kávéházban, egyenesen csalódottak az új tapasztalattól – éles ellentétben azokkal az időkkel, amikor még csak kívülről, az ablakon keresztül ismerték, illetve titokban, egy elfüggönyözött fülkében látogathatták. A belsőt és külsőt, nyilvános és privát tereket elválasztó határvonalat a városról nyújtott leírásokban feltűnő gyakorisággal üveg-, azaz átlátszó felületek testesítik meg, vagyis teszik bizonyos értelemben láthatatlanná (üvegbúra, ablakok, ajtók, kirakatok),<sup>28</sup> a nyilvános épületek bejáratait például rendre (*A Garrenek műve* későbbi kötetében is) forgóajtókként ábrázolja Márai. Ez az átláthatóság azonban egyáltalán nem jelenti azt, hogy a város mintegy feltárná titkait a banda számára, sőt inkább úgy tűnik, mintha éppen a „másik” világ idegenségét vagy egyenesen átláthatatlanságát hangsúlyozná. A frissen érettségizett Ábel számára a szülői háztól való elidegenedése az „üvegház” „őserdővé” való átváltozásaként jelenik meg (28.); Tibor úgy érzi magát a bandában, mint egy üvegbúrában, „amely alatt el tudnak rejtőzködni, s az üvegen át keserves fintorral bámulni a másik világra” (98.); amikor a színész, Volpay Amadé (akinek neve aligha teljesen véletlenül emlékeztet Aba Amadééra, a 14. században Kassa polgári városára támadó kiskirályéra)<sup>29</sup> a bandát a következményekkel terhes éjjelen a színház immár kiürült épületébe vezeti, mindenhol átláthatatlan, tejüveg ablakos ajtókba ütköznek stb. Az első alkalommal, amikor a „zendülők” egyszerre találkoznak azzal a két felnőttel, akik a

<sup>27</sup> „A szobát különös tárgyakkal zsúfolták tele. Három csillár lógott a mennyezetről, de egyikben sem akadt égő. Hatalmas fényképezőgép állott háromlábú állványon a fal mellett; egy szekrény tetején ónkancsók tömege porosodott. Hétágú ezüst gyertyatartók kiállításra sorakozott egy asztalon, több zenélőóra lógott a falon, de a mutatók álltak.” (Uő, *Zendülők*, 214.)

<sup>28</sup> Az üvegmotívumhoz l. továbbá: a Garrenek apja egy „üvegketrecben” ült az üzletében (*Jelvény és jelentés / Utóhang. Sereghajtók*, 220.), az „idegenek” szimbolikus épületeként rendre egy „üvegház” (egy modern áruház) kerül említésre, amelyet éppen a dómmal szemben építettek fel. A *Kassai őrvjárati* Márai azt írja a kassai könyvkereskedés kirakatáról, hogy „ezek a vidéki könyveskirakatok az emberi lélek végtelenjét tükrözték” (*Kassai őrvjárati*, 100.).

<sup>29</sup> Ez a történelmi alapja Márai *A kassai polgárok* c. színjátékának (1942) is, ahol a zsarnok az Ómodé névváltozatra hallgat.

játékaikat a halálos komolyságig fogják majd manipulálni, a társalgást az áthatolhatatlan tekintetek sajátságos összjátéka kíséri: a színész mintha „üveg szemekkel” mosolyogna, miközben Havas szeme „eltűnt a dagadt szemhéjak mögött” (65.) – a másik oldalról Béla „halszemekkel” bámul vissza, Tibor dörzsöli a szemét.

A regény azon szereplői, akik valóban ismerik a várost, a félelmetes hatalmú apák: Ábel egyik képzelgésében az apa túldimenzionált arca mint valamiféle közeli filmfelvételben jelenik meg, „s mond valamit, az egész életet egyetlen szóval megmagyarázza”, ez a kép a város szintén filmszerű megjelenítésében lel párhuzamra: „Így válik elő néha egy város a sötétből, dereng, egyre világosabban, minden falevelet látni, a házak kapui felnyílnak, emberek lépnek az utcára és beszélni kezdenek” (20–21.). A cipész Zakarka, Ernő apja, aki magát „kisebb rangú prófétának” nevezi és biblikus ízű jövendöléseket ad elő a város „megtisztulásáról”, a háborúban azonban hóhéreként tevékenykedett, „meglepő dolgokat tudott a városról. Odújából csak ritkán mozdult ki, s mintha láthatatlan hírvivők tudósítanak, egy-egy szóval elárulta, hogy mindent számon tart” (39.).<sup>30</sup> Az apák nagy része (s velük a város értelmezése fölötti hatalom) távol van, a háború okán, amely a várost magát ugyan többé-kevésbé megkímélte, narratív bemutatásából azonban mégsem hagyható ki: a város valamiféle élőhalottként tölti a háborús napokat, bebábozódva vagy mumifikálódva, akárcsak egy harctérről elszállított sérült („A város mintegy pólyába és gyolcsba ágyazottan pihent a csöndben”, 49.) vagy egy károsodott organizmus, amely a távoli háború (mely „hajszalcsöveken keresztül szivárgott át”) kihatásaitól mintegy megmérgezve vegetál.

Két olyan hosszabb, egybefüggő részlet található a *Zendülők* szövegében, amelyek magát a várost állítják a középpontba. A *Fametszet* című rövid fejezet (az eredeti, és másként tagolt változatból ez a cím hiányzik), amely mintegy megszakítja a cselekmény bemutatását, bédekkerstílusú városleírásként kezdődik, noha a cím persze inkább valamiféle ekphrasztikus képleírásra enged következtetni, amit leginkább Hoefnagel Kassa-ábrázolására vonatkozó utalásnak lehetne tekinteni, ez a városkép mindenesetre modern városképi elemekkel (pályaudvar, villamosok stb.) kombinálódik. Ez a leírás – amely (a szöveg későbbi változatában) utal a fiktív város kicsiny tengeröblére is – először felvázolja a város földrajzi fekvését, illetve a szerkezetét, nem sokkal ezt követően azonban egy jóval közelebbi nézőpontba, még hozzá a tanú perspektívájába vált át (beszámol például bizonyos híresztelésekről is), és ez közvetíti a város háborús időktől befolyásolt mindennapjainak ábrázolását is.

A város „üdüllőállomásként” szolgál, most azonban nem a pihenni vágyók, hanem a végtelen hosszúságú katonai vonatszerelvények úticéljaként, amelyek a város

<sup>30</sup> A figura bibliai kontextusához l. Szávai, i. m., 78–80.

pályaudvarán tartanak megállót, nem utolsósorban azért, hogy az elesett katonák holttesteitől megszabaduljanak: „ez itt az üdülőállomás, a vagonok ajtaját egy órára felnyitják, belülről karbolszag és jodoformszag árad, s igen nagy csend. Ez a szag behatol a városba is, a pályaudvar környékén különösen maró. Nagy vödörkben mész áll a pályaudvaron; megesik, hogy egyes vagonokból ki kell emelni az utasokat és mésszel hinteni a tetemeket. De ez már negyedik éve tart, s a város megszokta.” (68.) A várost bemutató részvétlen hang itt a háború borzalmas üzemét tehát a turizmusával („utasokat” a „tetemekkel”) kombinálja, míg az ezt követő bekezdések elsősorban arról tudósítanak, hogyan boldogult a város (amely tehát, mint az ismét megerősítést nyer, „megszokta a háborút” – 69.) ezzel a hadiállapottal, továbbá arról is, hogy miként a háborús évek, úgy a város épp az imént rögzített ekphrasztikus képe is csakhamar el fog tűnni lakóinak emlékezetéből („A szülőváros pedig nem templomtorony és nem tér szökőkúttal, s virágzó kereskedelem és ipar; a szülőváros egy kapualj, ahol először gondoltál valamire, egy pad, amelyen ültél és nem értettél valamit, pillanat a folyóvíz alatt, amikor valamilyen régi létezés emlékébe szédültél vissza” stb.; 70.).

A második városleírás közvetlenül az éjszakai színházi jelenet előtt található: a fiúk a kávéház forgóajtaján keresztül kilépnek az utcára és némi, parkbeli vizelés okán beiktatott megszakítással keresztülmennek a belváros főterén. Ennek a jelenetnek az elbeszélése lényegében a teret körülvevő épületek leírásává szélesedik ki, amelyeket az ábrázolás az éjszakai hold megvilágításában és emberektől üres környezetben láttat. Ez a megvilágítás sajátos, ám meghatározott módon torzítja el a házak látványát, amennyiben metaforikusan oszladozó testekhez, hullákhoz hasonlítja őket: „Néhány tömpe és hasas barokk ház fehéren felpuffadt az édeskés csillogásban” (147.). Ez a világítástechnika („A tavaszi holdnak az a sajátsága, hogy a tárgyakat, melyekre fénye esik, felpuffasztja. A tárgyak, a házak, egész terek és városok teleszívják magukat a tavaszi holdfényvel s megdagadnak, mint az emberi tetemek a vízben.”; 150.) igencsak elidegeníti a jól ismert városi színhelyeket; és az elbeszélő mellékel is egy viszonylag részletes leírást a hasonlat másik oldaláról: a holttestek („érkező idegenek”, akiknek neve másnap a helyi újságban lesz majd megtalálható, amennyiben „a nyakukról lekapcsolt [...] halálcédula” még olvasható) a távolból, a tenger felé vezető vízi úton jönnek a városba: „Sokan voltak s nem éppen fiatalok. Lábfejük és hasuk kiállt a vízből, fejük kissé a víztükör alatt pihent, sebek hasadtak testükön, a fejen és a mellen.” (150.) A folyó tehát, amely „hullaszállításait lehetőleg éjszaka végezte a város területén át”, mintegy létrehozza a kapcsolatot a város és a háború helyszínei között, és ez a kapcsolat láthatólag nemcsak a város organizmusát, hanem narratív megjelenítését is mérgezi. Elmondható ez a város peremkerületeiről (a Furcsában rendezendő és majd tragikusan végződő majális felé vezető út egy kiadós vihar után „feldagadt szántóföldeken” keresztül

vezet, 239.), valamint a házak belső tereiről is: a városi könyvtár ugyancsak a hold fénye által megvilágított nagy termében patkányok „lakmároztak” (a szomszédban a rosszul alvó püspök eközben Brehm könyvét, *Az állatok világát* lapozgatja), a halászközpontban ugyanez a fény nemcsak az alvó mészáros és lányai testét, hanem állati tetemeket is láthatóvá tesz, például egy birkafejet, amelyből még csöpög a vér, míg az ugyancsak álmatlan öreg ügyvéd dolgozószobájában a falakon lógó lepkegyűjtemény kerül a fókuszba.

Van bizonyos jelentősége annak, hogy a felpuffadt testek imént tárgyalt metaforája a regény szélesebb kontextusát tekintve nem kizárólag élettelen, hanem nagyon is eleven testek képi síkjára épül fel, méghozzá elsősorban a színész, illetve a zálogos fizikai megjelenésére mutat vissza. Mindkettő igencsak testes: a színészt mint „elhízott, hasas és tokás embert” mutatja be az elbeszélő, aki hasát fűzőbe préseli és „húsos ujján” két gyűrűt hord (47–48.), tokája kékesfehér árnyalatban játszik, míg „homloka viaszosan fénylett”, továbbá „porcelánszerű volt” (63.), Havas, a mérték-telen húsevő pedig százharminc kilót nyom (62.), Ernő „kövér disznónak” nevezi (62.), szintén fűzőt hord, „a homloka zsíros csöppekkel fénylett”, továbbá – mint az két helyen is olvasható a regényben – „szeme eltűnik a zsirgyűrűk között” (59., 210.). Egyedül ez a két figura lesz tanúja a banda jelmezes éjszakai színjátékának (a maszkos arcú Volpay mint organizátor és mint a voltaképpeni „rendező”, Havas mint elrejtőző – a fenti leírás alapján kétszeresen is elrejtőző, hiszen láthatatlan tekintetű – megfigyelő). Hozzávéve ehhez azt, hogy a holdfény által eltorzított városi park, amúgy az egyik legismerősebb hely a fiúk számára, ezen az estén „a gyermekkor színpadias díszleteként” jelenik meg („Ez a néhány ház körös-körül, meglakkozva a sárga fénnel, ez volt a gyermekkor színpadias díszlete. Minden házról tudták, ki lakik benne, tudták, az ablakok mögött ki alszik.” – 148.), ezen a ponton az a kettős következtetés kínálkozik, hogy, egyrészt, ez a teatralitás a regényben nemcsak az olyan belső terekre korlátozódik, mint az éjszakai színház tényleges színpada, a banda rejtekhelye a Furcsában vagy éppen a kávéház függönnyel leválasztott fülkéje (Amadét itt a fejét a függöny szárnyai között bedugó sűgő értesíti arról, hogy a színház épülete immár a rendelkezésükre áll), hanem lényegében az egész cselekményre kiterjed, valamint, hogy ez a mindent átható teatralitás a regényben valamiféle általános bomlás vagy pusztulás konnotációjával jár együtt.<sup>31</sup>

Hogy a teatralitás ennél általánosabb értelemben is a regény, sőt voltaképpen az egész ciklus meghatározó kódjai közé tartozik, lényegében *A Garrenek műve* cse-

<sup>31</sup> A teatralitásról a regényben I. Olasz, 67–68. A *Zendülők* (*Die jungen Rebellen*, 2001, Zeltner Ernő ford.) németországi kritikai fogadtatásában egyébként éppen a színpadiasság eme központi szerepére esett az egyik legfőbb hangsúly, vö. Gyurácz A., „Üvegázból őserdőbe”, in Bernáth Á. – Bombitz A. (szerk.), *Posztumusz reneszánsz*, Szeged 2005, 153–154.

lekményének minden rétegét tekintve alátámasztható. A *Zendülők* hősei között nincs olyan, akinek megjelenítését ne hatná át valamilyen módon a színpadiasság: Amadé szüntelenül szerepet játszik, a színpadon kívül is; Havas beszédmódjának tetetett udvariassága imitáció vagy paródia hatását kelti; a banda lázadása rendre szerepjátékokban ölt formát; és amikor Ernő nem sokkal öngyilkosságát megelőzően kifejezésre juttatja a barátaival szemben táplált, addig jobbára elfojtott gyűlöletét, ennek magyarázatául többek között arra hivatkozik, hogy képtelen volt át-sajátítani vagy utánozni azok polgári viselkedését („A mozdulataidat gyűlöltem, nézésedet, a módot, ahogy felálltál és leültél. Nem igaz, hogy meg lehet tanulni.” – 244.).<sup>32</sup> A teatralitás *A Garrennek műve* későbbi kötetében is középpontban marad, amint arról többek között Péternek a berlini Sportpalastban rendezett pártgyűlésről nyújtott részletes beszámolója tanúskodhat, vagy akár az a többször megismételt megfigyelése is, miszerint a „félelem” korában az emberek jelmezekbe „menekülnek” („az én számomra talán az írás volt a jelmez”, teszi hozzá ehhez egy helyen, l. *Jelvény és jelentés / Utóhang. Sereghajtók*, 381.).

A színház maga, az egész ciklus kontextusára vonatkoztatva, tulajdonképpen a központi színhelynek tekinthető, hiszen valamiféle „tethelyként” folyamatosan a *Zendülők* következménnyel terhes éjszakájára emlékeztet, továbbá azáltal is, hogy a város történetének különböző időrétegeit kapcsolja össze és ezáltal mintegy a város emlékezetét testesíti meg<sup>33</sup>. Már a főtér fentebb tárgyalt leírásában említett nyer, hogy „a régi város tele volt patkányokkal” (*Zendülők*, 149.), aminek okán egyszer egy patkányűzőt hívtak a városba a nyilvános épületek fertőtlenítésére, mely akció nyomán döglött patkányok százai hevertek a színpadon, a nézőtér soraiban és a páholyokban is. A színházi jelenetben a fiúk a színpad felől nézve azonosítják be a családjaik által előfizetett páholyokat, vagyis mondhatni a polgári mindennapokban betöltött pozíciójukat az üres nézőtéren. Az egész ciklus fináléjában aztán Garren Péter ugyanerre a színpadra tér vissza, közvetlenül az esti előadás kezdete előtt. Itt találkozik Amadéval, aki immár csak ügyelőként szolgálja a színházat, majd arra is alkalma nyílik, hogy még az előadás megkezdése előtt a függönyrés képezte kémlelőnyíláson keresztül szemügyre vegye az ezúttal megtöltött nézőtéri sorokat, a városlakók jól ismert arcait vizontlátva.

A színházi tér ilyen fordított megjelenítésében (a színpad nézőtérré válik és viszont) semelyik pozíció vagy helyszín nem kerülheti el a teatralizálódást, ami így aztán természetesen kiterjed az egész történetre visszautaló önreflexív utalásra is a

<sup>32</sup> L. ezzel szemben nem sokkal később Bélát, a kereskedő fiát, az étkezési illetmről: „– Azt meg lehet tanulni – mondta felháborodottan Béla.” (Márai, *Zendülők*, 245.).

<sup>33</sup> A „tethelyről” mint a kulturális emlékezet egyik, a romantikából eredeztethető térbeli változatáról l. A. Assmann, „Das Gedächtnis der Orte”, in: *DVjs* 1994, különsz., főleg 28–29.

*Sereghajtók* Amadé szájába adott zárómondatában („– Kezdődik az előadás” – *Jelvény és jelentés / Utóhang. Sereghajtók*, 381.). Hogy a színház ily módon az emlékezés kitüntetett helyeként színészeket, polgárokat és döglött patkányokat kapcsol össze mintegy topográfiailag egymással, visszaigazolja az éjszakai főtér *Zendülő*kben nyújtott leírásának központi jelentőségét, hiszen ez jelölte ki a halált vagy a testi pusztulást a teatrális ábrázolás voltaképpeni kódjaként. Nem feledve, hogy a város ábrázolása *A Garrenek műve* későbbi köteteiben, mint az korábban látható volt, elsősorban a város/organizmus, illetve város/test metaforákra alapul, ezen a ponton aligha kerülhet el a következtetés, miszerint ez a metafora vagy ez a megjelenítési stratégia már a *Zendülő*kben, tehát mintegy eleve a kezdeteknél igencsak kérdéses érvényűnek mutatkozik, mintha tehát az elbeszélés teatralitása eleve aláásná azt az ábrázolásmódot, amelyet alkalmaz.

Garren Péter elhatározása, hogy könyveket ír családjá, illetve polgári szülővárosa történetéről, innen nézve igencsak kockázatos vállalkozás. A polgári létforma és a művészet mind Máraival kapcsolatban, mind maga Márai által is gyakran tárgyalt ellentmondása, melynek alapmintája egyértelműen Thomas Mann-nál található meg, ebben az összefüggésben ugyanis az ábrázolás problémájaként jelenik meg: a Garrenek polgári világa éppen a teatralizáló elbeszélésben vagy annak révén esik szét.<sup>34</sup> Ezen a ponton meghatározó jelentősége lehet a Garrenek „műve” és Péter műve (vagyis a könyvei) közötti ellentétnek, amelynek önreflexív jelentéspotenciálja aligha téveszthető szem elől. Péter munkáival ellentétben az apa műve (legyen az éppen a léggör, a városi életforma vagy a polgári stílus) nemigen fogható fel valamiféle művészi alkotásfolyamat produktumaként. Az apa, ez a mű nélküli művész ugyanis a szó szűkebb értelmében nem teremt semmit: üzlete (egy hangjegynyomda), melynek kirakatában egy szimbólumgyanús hárfá áll, amelyen senki sem játszik, lényegében nem folytat kereskedelmet, fennállását voltaképpen a város hitelezi. Amikor az idegenek megszállják a várost, az apa az ellenállás gesztusaként pusztán egy bált szervez, később tiltakozásként sajátos „művének” elpusztítását helyezi kiállításba (*Az idegenek*, 71.).

Ez az életforma vagy cselekvési mód (amelyre Lacta, az orvos szolgáltatja a másik jellegzetes példát, aki a várost mindenki másnál jobban ismeri és eleve nem hisz

<sup>34</sup> L. ehhez Mann számtalan idevonatkozatható önkomentárjainak egyikét: „S hogy szerényebb régiókba térjek vissza, Lübeckhez, mint életformához – nos, ma önök előtt olyan polgári elbeszélő beszélt, aki voltaképp egész életében *egyetlenegy* történetet mesél: az elpolgáritlanodás történetét – de nem a burzsoává vagy marxistává, hanem a művésszé válás történetét, a felrepítő és szárnyaló művészet iróniájával és szabadságával (zur Ironie und Freiheit ausflug- und aufflugbereiter Kunst)” (Th. Mann, „Lübeck mint szellemi életforma” [Beck E. ford.], in *Uő, Válogatott tanulmányok 2 [Művei 11]*, Bp. 1970, 489.; „Lübeck als geistige Lebensform”, in *Uő, Ein Appell an die Vernunft [Essays III]*, Frankfurt 1994, 38.). Márai és Mann összehasonlításához ebben a vonatkozásban l. Rónay, 235–243.; Fried, „A siker valóban félreértés?”, in *Uő, Siker és félreértés között*, 194–195.

abban, hogy betegeit meg tudná gyógyítani) egyáltalán nem áll olyan távol attól, ami a fiatalok zendülésében valósul meg – mindkettő a reális cselekedetek teátrális imitációján (vagyis egyben ezek elutasításán) alapul. Azokban a nagy párbeszédekben, amelyeket Péter az egész ciklusban elszórva a számára mértékadó szereplőkkel folytat (például rejtélyes megbízójával, Emmánuellel, Bertennel, a Thomas Mann és Gerhart Hauptmann alakjaiból összegyúrt írófigurával vagy éppen Lactával), ismételten azt a tanácsot kapja, hogy ahelyett, hogy valamiképpen cselekvő módon avatkozzon közbe a polgári világ pusztulásának folyamatában, a megfigyelésre és a beszámolásra korlátozza magát. Ez a különbségtétel láthatólag éppen az ellentétet alkotja annak a majdhogynem tézisszerűen hangzó mondatnak, amellyel a *Zendülők* színházi jelentének tetőpontján a színész – némi nietzschei (vagy itt inkább goethei?)<sup>35</sup> felhanggal – mintegy filozófiai alátámasztást nyújtva érvel a játékban való részvétel mellett. Itt, miután észreveszi, hogy Péter (az első változatban Ábel) a sűgőlyukba húzódott vissza („Nézni érdekesebb, mint csinálni – gondolta” – *Zendülők*, 172.), kifejti, hogy „amíg csinál az ember valamit, ártatlan. A bűn ott kezdődik, ha kiálls a körből és nézed” – miközben természetesen ő maga bújtatta el tetteitársát, Havast valamiféle rejtett nézőként a páholyok egyikében. Ez az összefüggés arra enged következtetni, hogy a város polgárainak jó oka van arra, hogy megelégedjenek a stílusos életvezetéssel, a színpadias vagy szimulált akciókkal vagy éppen a megfigyeléssel.

Ez a következtetés természetesen csak a narratív ábrázolás mikéntjéből fakad, amelyen a hatóköre sem terjedhet túl. Az elbeszélést magát ellenben aligha lehetne a puszta megfigyelésre korlátozni, hiszen bizonyos értelemben maga is cselekvés vagy létrehozás. Ez *A Garrennek művében* annál is inkább nyilvánvalóvá válik, hogy Péter a ciklus végén maga is elbeszélőként lepleződik le, ami – a polgár/művész-problematika háttére előtt – nyilván az alkotók oldalához sorolja. Azt, hogy az elbeszélés eme performatív ereje egy metanarratív szinten aligha integrálható teljesen abba a polgárságról alkotott vízióba, amelyet létrehívott, a szöveg számos összefüggésben szignalizálja. Csak egy ilyenre szorítkozva a Garren-fivérek többször is (így például *Az idegenek* nyitányában) megismételt megfigyelésére lehetne hivatkozni, akik, miután visszatértek városukba, azt kénytelenek megállapítani, hogy a város „nem volt egészen pontosan a helyén” (*Az idegenek*, 5.), ami amúgy éppen az apa pozíciójával alkot éles ellentétet, aki még a dóm előtt zajló, a szobor lezuhanását követő kaotikus tömegjelenetben sem mozdul el a helyéről (157.). A város ilyen

<sup>35</sup> Vö. pl. „Der Handelnde ist immer gewissenlos; es hat niemand Gewissen als der Betrachtende.” (J. W. Goethe, „Maximen und Reflexionen” [Nr. 241.], in *Uő, Werke XII.*, München 1981, 399.); „A cselekvő mindig lelkiismeretlen; lelkiismerete kizárólag a szemlélőnek van.” (*Uő, „Maximák és reflexiók”* (Tandori D. ford.), in *Uő, Antik és modern*, Bp. 1981, 780.).



elmozdulása metaforikusan bizonyára a polgári lét folytonosságának megszakadására vonatkozik, egy inkább szó szerinti szinten viszont a topográfiai helymegjelölések változékonyságára utalhat, amint erről például az arra a „földrajzi tényre” tett hivatkozás tanúskodik, „hogy az öböl és a város elcsúszott a térképen és az időben, mely egy a történettel, hazatért valahová” (*Jelvény és jelentés / Utóhang. Sereghajtók*, 213.). Nyilvánvaló, hogy – azon túl, hogy az államhatárok inkább politikai okokból bekövetkező vándorlására is céloz – ez a földrajzi tény igen pontos jellemzését nyújtja *A Garrenek műve* ábrázolásmódjának, közelebbről éppen a város egy geográfiai fikcióban való elhelyezésének! Ez viszont egyben azt is jelenti, hogy a fikcionalizálás, a fikciós elbeszélés, amelyet a műben Garren Péter könyvei reprezentálnak, mintegy maga viszi véghez a polgárság világának azon eltorzítását, amelyet kárhoztat.

Mindez elmondható Márairól mint elbeszélőről is. Ebben az összefüggésben aligha volna értelme az elbeszélte világot egy vele szembeállított, elbeszélésen kívüli világ modelljére vonatkoztatni: sokkal inkább arról van szó, hogy az elbeszélés, performativitása ebben állna, maga hozza létre vagy jelzi a kettő különbségét, arról tehát, hogy úgy jeleníti meg a Garrenek világát (vagy művét), hogy e megjelenítés autenticitását maga az elbeszélés vonja kétségbe – amit egyébként a Márai nem fikcionális szövegeivel vagy önéletrajzával való összevetés egészen nyilvánvalóvá tehetne, hiszen ez utóbbiak a polgár alakját jóval távolságtartóbb vagy ironikusabb megvilágításba helyezik, az idegenség fogalmát példának okért pedig nem alapozzák valamiféle organikus mintázatra, sőt inkább egyáltalán az individualitás létfeltételének állítják be. Hogy *A Garrenek művében* Márai a polgár ideáltípusának mint mű nélküli művésznek a megjelenítését implicit módon az ez ellen tiltakozó zendülők ábrázolásában ismétli meg, a polgárvárost mint organikus szervezetet a leírás révén mintegy megmérgezi, az ábrázolás stratégiáját pedig teatralitásának láthatóvá tételével megkérdőjelezi – mindez felveti annak eshetőségét, hogy ez az ábrázolásmód – minden a szöveget helyenként átható pátosz, valamint ama „mélyseges komolyság” ellenére is, amely a polgárság önnön mindennapjaira vetett tekintetét meghatározza<sup>36</sup> – nem veszi magát teljesen komolyan, sőt akár egyfajta paródiaként is felfogható volna.

Szerb Antal, aki regényelméleti értekezésében a *Zendülőket* „a legjobb magyar regények egyikének” nevezte,<sup>37</sup> mintha valami hasonló felismerésre jutott volna akkor, amikor *A féltékenyek* kötetéről írott recenziójában Márai arra tett kísérletet vélte felfedezni, hogy saját korából a mítoszt vagy a mítoszt csalogassa elő („ez a

<sup>36</sup> F. Moretti, *The Bourgeois*, London/New York 2013, 79.

<sup>37</sup> Szerb A., „Hétköznapi és csodák”, in Uő, *Gondolatok a könyvtárban*, Bp. 1981<sup>3</sup>, 509.

regény a legnagyobb kísérlet irodalmunkban a mai élet mítoszának megteremtésére”).<sup>38</sup> E felismerés mellé itt azt a megfontolást lehetne alternatívaként odaállítani, amely a polgárság eme hanyatlástörténetének a paródia módusza mentén való újraértelmezésére tenne javaslatot<sup>39</sup> (a Péterrel folytatott beszélgetés során Berten maga is idézi Goethét, pontosabban Mann Gothéjét a *Lotte in Weimar*-ból, aki szerint „a kultúra paródia”, „dass Kultur Parodie ist”):<sup>40</sup> A *Garrenek műve* legalább a sejtés szintjén azt a belátást közvetíti, hogy egy kultúra önleírása vagy önábrázolása talán elkerülhetetlen módon egyben paródiaként valósul meg.

---

<sup>38</sup> Uő, „A féltékenyek”, 441. Ehhez az értelmezési irányhoz l. Tar P., „Mítosz és regénytechnika”, in: *Szép-literatúrai Ajándék* 1997/3–4, 64–76.

<sup>39</sup> Még akkor is, ha ez a bevett poétikai fogalomhasználat korlátaiba ütközne, amelynek értelmében a paródiának mindig egy másik szöveg kell, hogy a tárgya legyen (l. pl. L. Hutcheon, *A Theory of Parody*, New York/London 1985, 32., ill. G. Genette, *Palimpseste*, Frankfurt 1993, 40. A poétikai fogalomtörténet áttekintése során Genette ugyanakkor legalábbis számol annak lehetőségével, hogy egy szöveg „mondhatni állandóan önnön akaratlan pastiche-izálásának vagy parodizálásának küszöbén áll”, l. uo., 27.). A *Garrenek művében* a közvetlenül parodisztikus elemet a saját ábrázolásmód önreflexiójában lehetne felfedezni, pl. azokban a szereplőkben, akik a szöveg által hozzájuk rendelt polgári cselekvésmintákat mintegy pusztán szimulálják, vagy éppen – műfajelméletileg helytállóbban – a virtuális szövegekre, Garren Péter regényeire vonatkozó hivatkozásokban.

<sup>40</sup> Vö. Márai, *Jelvény és jelentés / Utóhang. Sereghajtók*, 142.; Mann, *Lotte in Weimar*, Frankfurt 1997, 257; ld. még Lőrinczy, i. m., 125–126.

# Ama másik jegyzőkönyvet ellenjegyezni

## Kertész Imre: *Jegyzőkönyv*

A Kertész-művek címéből ritkán hiányzik az explicit műfajmegjelölés vagy műfaji utalás. Nem csupán az alcímek konvencionális műfaji utasításait tükröző *Naplóregények*, *Naplójegyzetek*, *Feljegyzések* sora tanúskodik erről, hanem – sokkal feltűnőbben – maguk a főcímek is, amelyek sok esetben – Gérard Genette kategóriáinak értelmében<sup>1</sup> – „rematikus” elemekkel egészítik ki vagy akár helyettesítik a „tematikus” önleírást. Ezek a rematikus címek részben irodalmi, de legalábbis irodalmi vonatkozású (például *Detektívtörténet*, *Valaki más. A változás krónikája*) vagy éppen vallási-liturgikus vonatkozást rejtő (*Kaddis...*) műfaji megnevezéseket alkalmaznak, gyakrabban azonban olyan szövegtípusokra, ha úgy tetszik, *egodokumentumokra* utalnak, amelyek az elbeszélő szubjektum életrajzi értelemben vett archívumát alapozzák meg, hol valamiféle privát hagyatéokra célozva (*Gályanapló*, *Haldimann-levelek*, sőt – bár nem rematikus, hanem tematikus funkcióban – idesorolható a *Felszámolás* is), hol jogi-közigazgatási értelemben (*Jegyzőkönyv*), hol a kettőt kombinálva (*K. dosszié*).

A *Jegyzőkönyv* című 1991-es elbeszélés ismeretesen egy jogi (szabálysértési) procedúrának állít emléket, oly módon, hogy a Kertész Bécsbe tervezett, majd egy vámvizsgálat nyomán meghiúsított vonatútját bizonyos értelemben dokumentáló hatósági jegyzőkönyvet konfrontálja egy másikkal, amely – a címmegjelölés értelmében – nem volna más, mint maga az elbeszélés. Az (alá nem írt) hatósági dokumentum bizonyos értelmében részét képezi Kertész szövegének (egy ponton, ha nem is idézi, de parafrázeálja az első mondatát: „ez a három sor lényegében azt tartalmazza, hogy 1991. április 16-án satöbbi, miután ő, a vámhatósági ember ismertette velem a vonatkozó valuta-, devizaszabályokat, a kivihető összeg felső határát és az azon felüliek engedélyhez kötöttségét, felszólított satöbbi.” – Kertész I., „Jegyzőkönyv”, in Uő – Esterházy P., *Egy történet*, Bp. 1993<sup>2</sup>, 30.), sőt arra is akad példa, amikor Kertész hangsúlyozza, hogy „szó szerint” idézi az ellenőrzést lefolytató vámost (22.). Az elbeszélés elé illesztett preambulum azonban konkrét utasítást ad a két szöveg viszonyát illetően:

---

<sup>1</sup> G. Genette, *Paratexts*, Cambridge 1997, 76–89.

Az alábbi jegyzőkönyv ama másik: mindenképpen hivatalosabb, ha másfelől korántsem hitelesebb jegyzőkönyvet lesz hivatott ellenjegyezni, amely jegyzőkönyv fel- és (nyilván) nyilvántartásba vétetett bizonyos helyen, bizonyos napon és bizonyos órában, mely részleteket azonban itt mellőzhetőnek tekintjük. (7.)

Kertész *Jegyzőkönyve*, amely itt viszonylag szorosan ragaszkodik a nevezett mű-faj személytelen-bürokratikus nyelvhasználatához, azt az aláírást *hivatott* elvégezni, amelyet megtagadott a Hegyeshalomnál eléje tolt iratról. A *Jegyzőkönyv*, így nézve, nem más, mint (ennek) az aláírásnak a története, illetve annak elbeszélése, hogy miért nem volt lehetséges a vámszabályokat megsértő utazó számára aláírásával hitelesíteni annak jogi-közigazgatási rögzítését, ami a vonaton történt.<sup>2</sup> Mint mindig, amikor egy jogi vagy más intézményes diskurzus által szabályozott valóság-dokumentum irodalomná válik, Kertész *Jegyzőkönyve* is inkább kérdőre vonja, mintsem pusztán visszaigazolja ezeknek az egyébként már a *Detektívtörténet*ben is fontos szerephez jutó műfaji kereteknek a hatalmát, ugyanakkor folyamatosan fenntartja a visszavonatkoztatás lehetőségét.

Az elbeszélés nyitánya határozottan megkettőzi ezt a vonatkoztatási rendszert. A később elhagyott többes számú beszédhelyzet egyfelől a jogi dokumentáció bürokratikus személytelenségét idézheti meg, másfelől azonban világosan kijelöli a szöveg talán leggyakrabban aktivált vallási (jórészt evangéliumi) kontextusát, ezen keresztül pedig példázatos olvasási lehetőségét.<sup>3</sup> Ezt előre jelzi már a *Miatyánk*ból (vagyis Máté – a *vámos* Máté! – evangéliumából) vett mottó többes száma, majd a gyónásra tett hivatkozás, amely a megszólalót mint egyben önmaga társát (testvérét) kettőzi meg („Mi már semmiben sem hiszünk; hacsak igazság, hazugság iránt egyformán süketen és vakon, egyes-egyedül a gyónás erejében nem, amely a testvérvé tesz önmagunk magányának” – uo.; nem sokkal később az elbeszélő saját barátjaként is színre lép: „Ajándékul szánom magamnak ezt az utazást, a magam jóteknokodó, bőkezű barátjaként lepem meg vele önmagamat.” – 13.), a jegyzőkönyv elmaradt aláírását az ellenjegyzés egy másik struktúrájával konfrontálva. A kettő természetesen kombinálódik is, például – az elbeszélés elején – azokban az (iróniát nyilván nem nélkülöző, formálisan azonban mégis) mentegetőző gesztusokban, amelyek már eleve az utazás elhatározását is magyarázatra, igazolásra szorulónak mutatják.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Vö. ehhez Scheibner T., „Az önmagától megfosztott én”, in: *Irodalomtörténet* 2003/3, 377.; ill. Kelemen P., „Élő és holt parabola”, in Györfly M. – K. P. – Palkó G. (szerk.), *Prózafordulat*, Bp. 2007, 91–95.

<sup>3</sup> Erről részletesen, mindenekelőtt Mészöly a Kertész-szöveg jelentős pretextusaként kezelt *Saulus*ával való összevetés keretében I. Kelemen, kül. 102–108.

<sup>4</sup> „Ki vonná kétségbe az ilyen hely- és levegőváltoztatás koronkénti szükségességét az egészség, mi több, az általános kreativitás, ama bizonyos állandó lelki mozgalmasság (motus animi continuus) szempontjából,

A gyónás, írja itt emelkedett (és talán egyben ironizált) modalitásban Kertész, „mintegy belesimít minket legvégső felismerésünkbe, aminek rettentő nevét egyszerűre az előttünk szaladó báránnyá változtatja” (7.). A felismerés, ráébredés gesztusai végig visszatérő (és valamiképpen az önmegértés eseményszerűségére is célzó) elemei a szövegnek,<sup>5</sup> továbbá figyelemre méltó itt a név említése is: ez egyben megint visszautal az aláírásra (amelyben egy önmagát megértő, önmagával rendelkező vagy önmagát jóváhagyó én igazolja vissza önmagát vagy önnön tetteit és – ez is fontos – mondatait), másfelől hozzájárul a bárány Krisztus-szimbólumának aktiválásához, méghozzá úgy, hogy – harmadrészt – az áldozat, az áldozatiság jelentésmozzanatát is kiemeli. A bárány egy üldözött bárány itt („amelyet – csak most ébredünk rá – már réges-rég követünk; s ezúttal, ha következetességünkől jottányit sem engedünk, tán utol is érhetjük”), és különösen érdekes, hogy elkapása, foglyul ejtése ebben az összefüggésben egyszerűre vonatkozik a jogi procedúrára (amelynek eredménye a jegyzőkönyvben rögzül, mondhatni a jegyzőkönyv kapja el – és teszi áldozattá – az áldozatot), valamint az önmegértés eseményére, az önazonosság ellenjegyzésére, a név aláírására. A jegyzőkönyvnek tehát ez, az önazonosság is az egyik tétje, ami azt sugallja, hogy az identitás megállapítása bizonyos értelemben fenyegetésként, büntetésként is értendő az elbeszélés valamely példázatos rétegében. És, természetesen, a jegyzőkönyv maga eleve olyan adminisztratív vagy igazságszolgáltatási apparátus, amely üldözőbe veszi a tárgyát: funkciója ugyanis nem más, mint valamely tényállás vagy eseménysor hiteles rögzítése (legyen szó akár nyelvi, azaz beszédeseményekről), ami időbeli illékonyasága okán szorul feljegyzésre.

A jegyzőkönyv jogi-adminisztratív kultúrtechnikájának rendkívül érdekes története arról tanúskodik, hogy a műfaj maga szigorú materiális értelemben is a múltóval való versenyfutás kényszerének szülötte.<sup>6</sup> Létrejöttét a római jogban nemcsak a hitelesítés igénye, hanem az írásos lejegyzés lassúsága kiváltotta türelmetlenség határozta meg, amelyen egyfajta gyorsírás, a tachigrafia volt hivatott enyhíteni, lényegében annak ígérete tehát, hogy a jegyzőkönyv lépést tud tartani azokkal az eseményekkel vagy cselekményekkel, amelyeket rögzíteni hivatott. A jegyzőkönyv ebben a kettős értelemben produkál *aktákat*: akciókat, aktusokat rögzít, maga is aktusként, amelyeket aztán (illetve voltaképpen ezzel egy időben) dokumentál és archivál is, bizonyos értelemben tehát megkettőzve önmagát:

amely – legalábbis bennem – újszólván azonnal felujjong, amint ennek az országnak a határait átlépek.” (8.); „Nem szükkölnödni indulok Bécsbe: ha megérkezésem estéjén figyelemre méltó hangversenyt látok a Konzerthaus vagy a Musikvereinsaal műsorán, el fogok menni; ha vacsorázni támad kedvem, meg fogok vacsorázni satöbbi.” (14.)

<sup>5</sup> Vö. Scheibner, i. m., 368–369.

<sup>6</sup> A továbbiakhoz l. C. Vismann, *Akten*, Frankfurt 2000, 88–90., Uő. „Action writing”, in F. Kittler – Th. Macho – S. Weigel (szerk.), *Zwischen Rauschen und Offenbarung*, Berlin 2002, 133–138.; Uő, *Medien der Rechtsprechung*, Frankfurt 2011, 98–99.; M. Niehaus, „Epochen des Protokolls”, in: *ZMK* 2011/2.

a jegyzőkönyv maga hozza létre azt a tényállást, amelyet igazként hitelesít. (Kertész a *Detektívtörténet*ben ezt a konstellációt szemléltette egy végletes, de egyben gyakorlatias összefüggésben.)

Többek közt ezért is állapítható meg, hogy a Hegyeshalomnál felvett jegyzőkönyv nem tekinthető a Kertész-szöveg textuális „eredetének”.<sup>7</sup> A jegyzőkönyv prezentifikál, ennek, vagyis a történekek és a lejegyzés közötti időbeli hiátus lehető legszűkebbre vonásának azonban pontosan az az ára, hogy hiátusokat termel. Kertész *Jegyzőkönyvében*, amely az utazás megkezdésétől kezdve javarészt, bár nem kizárólagosan, jelen idejű elbeszélést alkalmaz, sincs ez másként, hiszen a szöveg nemcsak a hivatalos jegyzőkönyv parafrázisa során, hanem még azt megelőzően az utazási előkészületek tárgyalásakor is az „ésatöbbi”, „satöbbi” formulával rekeszt be egyes mondatokat (9., 14.) – miközben, ez sem jelentés nélküli, meglehetősen akkurátusan jár el a tényállások rögzítése során, például az utazónál talált pénzüsszegeket és azok eredetét illetően, illetve a kiürített zsebek tartalmáról készített inventáriumban, amelyet persze némiképp ironikussá (és a „satöbbi”-vel voltaképpen egyenértékűvé) tesz a felsorolás mesei kliséhez folyamodó, valószerűtlen befejezése: „Papír zsebkendő, villamosbérlet, bugylibicska, hamuba sült pogácsa.” – 20.).<sup>8</sup>

A jegyzőkönyv jogi apparátusának történetét erőteljesen meghatározta az annak eldöntése felőli bizonytalanság, hogy végülis mi is az, ami egy jegyzőkönyvbe tartozik (márpedig ez a döntés nem az írnokok hatásköre), továbbá az, hogy – minden prezentifikáló tendenciája ellenére – a cselekvés és a beszéd, pontosabban a beszéd-cselekvés nonverbális körülmények által is meghatározott realitásával, vagyis azzal szemben, amit rögzíteni hivatott, szükségszerűen az írásos lejegyzést ruházza fel autoritással. Ez utóbbi mediális hatékonysága mellett sok érv szól ugyan (a gyorsírók adott esetben hatékonyabban rögzítik például a hangzavart keltő szimultán megnyilatkozásokat, mint a megnyilatkozás és a zaj között különbséget tenni képtelen technikai hangfelvevő apparátusok),<sup>9</sup> de nyilvánvalóak a defektjei vagy legalábbis korlátjai is, például éppen a nonverbális tanúbizonyságok megörökítése (írásos visszaadása) terén. Kertész érdekes módon a történet kulcsfontosságú pontján, a nála lévő pénzüsszegre vonatkozó „füllentés” lelepleződéskor maga egészíti ki ebben a vonatkozásban a jegyzőkönyvet, amikor beszámol „a vám- és pénzügyi szem” intuícijáról, amely „régés-rég felfogta és regisztrálta már a kezem előbbi tétovázását” (21.), ez a regisztráció olyasvalamit fog fel, amiről nemigen készíthető akkurátus jegyzőkönyvi tétel. Erre a jelenetre még vissza kell térni.

<sup>7</sup> S. Krause, „Történet(ek) – egy utazás, három elbeszélés” (Ormai E. és Sándorfi E. ford.), in: *Filológiai Közlemény* 2011/3, 215–217.

<sup>8</sup> A kifejezés más irányú értelmezési lehetőségéhez az elbeszélésben l. Selyem Zs., „Irodalom és irodalom”, in: *Pannonhalmi Szemle* 2001/3, 91–92.

<sup>9</sup> Vismann, „Action writing”, 135.

Az írásos feljegyzés autoritása persze, és ez Kertésznek a szabályszerű jegyzőkönyvet nem közreadó *Jegyzőkönyve* esetében is fontos lehet, irodalmi, irodalomtörténeti vonatkozásban is kétélű. Egyfelől a jegyzőkönyvszerű lejegyzés lehetővé teheti olyan hangok írásos/irodalmi reprezentációját, amelyek – különféle okokból – közvetlenül nem szólalhatnak meg valamely társadalmi vagy kulturális nyilvánosság terében. Az ilyesfajta reprezentáció lehetősége határozza meg az ún. dokumentáris vagy tényirodalom bizonyos változatait, például az egykori NDK-ban dívó (és a rendszerváltás éveiben is igencsak aktív) „jegyzőkönyv-irodalmat”<sup>10</sup> vagy Csalog Zsolt *Parasztregényét* (1978), de akár – jóval korábban – Móricz Zsigmond *A boldog ember* című művét is, amely az analfabétának mondott szóbeli elbeszélő mellé/főlé helyezett jegyzőkönyvelő narrátor pozícióját (amely hatalmi pozíció annyiban, hogy a szövegeződés folytatása vagy elutasítása felől dönt) nyíltan és a jogi procedúrák nyelvhasználatába tévedve a jegyzőkönyvi hitelességre hivatkozva jelölte ki: „De figyelmeztetek, hogy csak igazat mondj, mert én csak az igazságra vagyok kíváncsi. Én még eddig soha hazugságot le nem írtam, hát ha hozzáfognál lódítani, akkor abbahagyjuk.”<sup>11</sup> Másfelől a jegyzőkönyv műfaja nyilvánvalóan alkalmat teremt a hatalom diszkurzív intézményeinek (és így egyben magának a műfajnak) a kritikus vizsgálatára is, mint például Kertész esetében: a *Jegyzőkönyv* népszerűsége, amely számos irodalmi reakcióban is megmutatkozik, Kornis Mihály-i színpadi előadásától (1991) és Esterházy *Élet és irodalom* című „testvérnovellájától” (1992), amely a *Jegyzőkönyv*vel közös kötetben jelent meg, Borbély Szilárd *Feljegyzések az irodalomról és Egy Intercityn* című írásain<sup>12</sup> keresztül Ingo Schulze *Noch eine Geschichte* című 2007-es elbeszéléséig,<sup>13</sup> nyilván nem teljesen független attól, hogy az egyik első erőteljes irodalmi tanúságtétel volt a posztoszocializmus korai éveiről.

A jegyzőkönyv mediális sajátosságai azonban annak a lehetőségnek is megágyaznak, hogy kérdőre vonják (például igazságtartalma, elhallgatásai, elfojtásai tekintetében) magát a jegyzőkönyvezett szöveget, amely éppen az elhangzás kontextusától megfosztva, előállításának körülményeitől lemeztelenítve kénytelen tanúságot tenni a benne rögzített megnyilatkozás mellett. Erre a destruktív erejére tesz figyelmessé például Kornis a *Kádár János utolsó beszédében*, és – bizonyos vonatkozásaiban – tulajdonképpen a *Jegyzőkönyv* is. Csakis a rögzítés, a szöveghez

<sup>10</sup> L. R. Andress, *Protokolliteratur in der DDR*, New York 2000; vö. még Niehaus, „Protokollstile”, in: *DVJS* 2005/4.

<sup>11</sup> Móricz Zs., *A boldog ember*, Bp. 1935, 9. L. ehhez Schein G., „A semleges beszéd problémájának megjelenése Móricz Zsigmond *A boldog ember* című regényében”, in: *Irodalomtörténet* 2005/2, 142–143. Egy későbbi ponton Schein kijelenti, hogy „a mai olvasó természetesen Camus és Kertész Imre olvasásának tapasztalatait is hajlamos visszahelyezni Móricz regényébe”! (uo., 146.)

<sup>12</sup> Mindkettőt l. Borbély Sz., *Árnyképrajzoló*, Pozsony 2008.

<sup>13</sup> L. erről Krause, i. m., 217–223.

való visszatérés lehetőségének biztosítása teremti meg ugyanis azt a játékteret, amelynek keretei között egy jegyzőkönyv akár felül is vizsgálható vagy -bíráható, akár ön maga ellen is fordítható, nevezetesen: az értelmezés játékterét. „Az értelmezésre, éreztem, mindenképpen szükségem lenne.” (11.). Amikor például Kertész lejegyzí a „fővámos” segítségére siető „alvámos” kijelentését, amely mintegy a jegyzőkönyv aláírásának megtagadását hivatott kompenzálni („»Tanú vagyok; én ott voltam, amikor figyelmeztetted.«” – 32.),<sup>14</sup> akkor azzal is konfrontál, hogy a jegyzőkönyvbe foglalt tényállás hitelességi deficitjét („Mármost ez az ember semmit sem ismertettem velem” – 30.; jelenti ki kicsit korábban Kertész) egyik jegyzőkönyv sem képes felszámolni – értelmezésre lesz szükség.

Ez, mindenekelőtt, a jegyzőkönyv (és a *Jegyzőkönyv*) szöveggként való önjellemzésére irányítja rá a figyelmet, vagyis arra, hogy a jegyzőkönyv *Jegyzőkönyv* általi ellenjegyzése – így akár egyben az elbeszélő azonosságát autorizáló aláírás is – megkerülhetetlenül textuális természetű. Akár úgy is lehetne fogalmazni, hogy az elbeszélésben felbukkanó nagyszámú irodalmi idézetek, a Kertész-szövegekben ilyen frekvenciában talán ritkán reflektált intertextualitás, vagyis – ha lehet így fogalmazni – az, hogy Kertész tulajdonképpen módszeresen *jegyzőkönyvbe* vesz különböző megnyilatkozásokat nagyobb részét a számára (és talán a későkádári korszak hazai irodalmi kultúrája számára általában is) jelentős autoritással rendelkező világirodalmi korpuszból, tulajdonképpen a textualitás sajátos hatalmával szembesít.

A *Jegyzőkönyv* citátumai (Ady-, Bernhard-, *Biblia*-, Camus-, Csehov-, Kafka-, Thomas Mann-, Nietzsche-, Platón-, Wagner-, Wilde- és persze önidézetek), amelyekről Szirák Péter nem minden alap nélkül állapítja meg, hogy Kertész általuk „a különbözőben a hasonlót kísérli meg felidézni”, voltaképpen „az utazást [...] ön maga szöveggé változtatásaként”,<sup>15</sup> vagyis – lehetne hozzáfűzni – az önmegértést a szöveginterpretáció, a jegyzőkönyv értelmezésének feladataként teszik megragadhatóvá. Amikor pedig a *Jegyzőkönyv* elbeszélője, megvilágosodás-sorozatának egyik pontján, felismeri, hogy az, ami vele történik, lényegében *A kudarc* című regénye egy jelenetének valósággá válása, amit aztán Wilde-nak a művészetet utánzó életről szóló híres maximáját idézve nyugtáz, lényegében a jegyzőkönyv szövegműfajának azt a fentebb említett sajátosságát fedezi fel saját elbeszélésében, hogy ez maga hozza létre, ily módon szükségszerűen textuális természetű eredetét, amelyet

<sup>14</sup> Az elbeszélés már ezt megelőzően jegyzőkönyvbe veszi, hogy a vámvizsgálatnak nem volt tanúja: „a távolabb ülők talán nem is észleltek semmit; két percnél tovább az egész ügy nem tarthatott; rajtam meg vámügyi inkvizítoromon kívül – akinek még a kollégái is a távolabb ülő utasokkal foglalatoskodtak – senki sem tudhatja, hogy valójában mi zajlott le közöttünk.” (22.)

<sup>15</sup> Szirák P., *Kertész Imre*, Pozsony 2003, 152. A *Jegyzőkönyv* elbeszélői szituációját meghatározza, hogy a narrátor rendre egyben olvasó is, vö. erről még Dobri I., „Keleten a helyzet változatlan”, in Horváth K. – Szi-tár K. (szerk.), *Szó – elbeszélés – metafora*, Bp. 2003, 439–440. Az elbeszélés citátumainak talán legkiterjedtebb számbavételét I. Kelemen, i. m.



hitelesíteni hivatott, másként fogalmazva azt, hogy önnön tanúságtételéhez csakis szövegértelmezés formájában férhet hozzá. (Fontos, itt azonban bővebben nem tárgyalható, mindazonáltal a későbbiek során még szóba kerülő eleme ennek a struktúrának, hogy Kertész számára ez a felismerés legkevésbé sem valamiféle posztmodern affirmáció formájában, hanem lényegében kizárólag veszteségként, elsősorban a személyiség elvesztéseként könyvelhető el.) Az elbeszélésben rögzül ugyan, igaz, éppen a hatóság diskurzusába ágyazottan, ráadásul éppen a személy és a név azonosságát igazoló irattól való megfosztás akcióját kísérve („»Rendben van, Kertész úr, foglaljon helyet, most nincs idő, dolgozunk, később visszajövök« – így a vámos, szó szerint; és távozik, a pénzzel, az útlevelemmel.” – 22.), a szerző polgári neve, amelynek aláírásos hitelesítését a jegyzőkönyvtől végül megtagadja, ám Kertész bizonyos értelemben megkettőzi ezt az identitást azzal, hogy alkalmat teremt a regényhőssel való potenciális azonosítására.<sup>16</sup>

A Tatabányára befutó vonat ablakából feltárulkozó táj leírása szintén az élet (bizonyos értelemben jegyzőkönyvezett élet) és a szöveg azonosításának lehetőségét veti fel, még hozzá azon az alapon, hogy a látványt leíró hasonlat a szöveg és az élet egységének feldarabolhatóságát állítja párhuzamba („Lepusztult, szétmarcangolt, kopáran meredő, végítéletserű táj, masszív betonfüstölők, csövek, az eget rézsút áthasító állványzat, akár egy szövegrészt vagy életdarabot kihúzó, kemény tollvonás” – 17).

A művészetet utánzó életre tett utalást az elbeszélés persze rögtön pontosítja is, hiszen – részint visszafordítva azt – az olyan művészetre vonatkoztatja, amely viszont az életet utánozza. Ennél talán fontosabb, hogy az életet Kertész itt a „törvény-nyel” azonosítja („Az élet, lám, utánozza a művészetet, de csakis az olyan művészetet, amely az életet vagyis a törvényt utánozza.” – 33.), az elbeszélés egyik legfrekvenciáltabb és tematikusan is középpontban álló kifejezésével, amely a szövegben elsőként éppen az „élet” vonatkozásában bukkan fel, amikor az utazása biztonságát vagy kalkulálhatóságát (mint majd kiderül, hiába) alaposan előkészítő utazó a feleslegesnek ítélt helyjegyvásárlására nyújt parabolikussá kiterjedő (vagy kiterjeszthető) magyarázatot: „E percben nem érdekel a ráfizetés, ami amúgy is az életem törvénye” (13.). A szó az elbeszélés vége felé még visszatér a maga prózai szószerintiségében (a visszafelé vezető út jegyének érvényesítéséhez lesz rá szükség: „A jegyemre, közli, rá kell fizetnem.” – 36.), de persze ez sem semlegesítheti a többértelműségét. Ez a – más, még érintendő szempontból is fontos – kijelentés mindenestre mintegy előkészíti a törvény többfelé ágazó motivikáját a szövegben.

A törvény, amellyel az elbeszélő (többféle szinten is) szembekerül a meghiúsult bécsi utazása során, rendre hozzáférhetetlenként vagy értelemvesztettként nyer

<sup>16</sup> Vö. ehhez még Földényi F. L., „Az irodalom gyanúba keveredett”, Bp. 2007, 161–162.

jellemzést. Egyfelől fenyegetésként ad hírt magáról, legalábbis amikor egyáltalán hírt ad, hiszen megérthetlensége vagy felfoghatatlansága részint valamiféle közömbösségben jelentkezik („ha paragrafusokat és törvénycikkelyeket látok, tüstént elalszom” – 14.; mintha tehát a törvény, amikor mint olyan színre lép, eleve öntudatlanná tenné, vagyis önmagától fosztaná meg azt, aki fölött rendelkezik). Amikor pedig az utazó végül fellelni véli a procedúra értelmét, akkor a törvény mindenkori törvénytelsőségéről szerzett tapasztalatait látja visszaigazolódni (30.). Ez persze nem minden vonatkozásban tanúskodik a törvény korlátlan hatalmáról. A történet egyfelől nyilvánvalóvá teszi eme korlátlanság abszurditását (ez csúcsosodik ki a visszaút előkészítésében: „a pénztárosnőtől végül azt a jó tanácsot kapom, kérjek engedélyt a vámosoktól, hogy érvényes jegyemmel felszállhassak arra a vonatra, amelyre ezt a jegyet megváltottam” – 35.), másfelől viszont Kertész folyamatosan azt a tapasztalatát nyomatékosítja, hogy a jogi folyamatnak abban az értelemben nincs hatalma a szubjektum fölött, hogy ez utóbbi mindig már elhasad, elkülönözik önnön jogi reprezentációjától: aki a törvénnyel szembesülve rögtön öntudatát veszti, az tulajdonképpen következetesen éli meg az eljárást olyan eseménysorként, amely „már nem velem történik meg” (19.). Akár az a következtetés is megkockáztatható ezen a ponton, hogy a hazafelé tartó vonaton szállított holttest (Ady *A Gare de l’Esten* című versének zárlatára alludáló: „Kivágtatna a vasszörnyeteg / És rajta egy halott.”) önleírása lényegében az egyén és a törvény kétféle relációjának drámáját összegzi: az eljárás alá vont én egyfelől elérhetetlen a törvény számára (hiszen elkülönöbözök ettől az önmagától), másfelől ez az elérhetetlenség egyben az elpusztíthatóságaként nyilvánul meg.

Ezt a konstellációt az elbeszélés újszövetségi szövegháttere konkretizálja, amely az említett módon rögtön az előhangban, majd az utazást megelőző baljós álomban is nyomatékosan jelentkezik. (Kertész itt egy visszatérő álomról számol be, amelyben a Megváltó ezúttal egy fenyegető betolakodóként ölt testet, aki elől a menekülő éppen az evilági hatósághoz fordul: a rendőrséget hívja; az álom megfejtése szerint a Megváltó azt adta hírül ily módon, „hogy büntetni, akár gyilkolni készül – engem, azaz önmagát” – 12.) Majd kiterjed az egész történet önértelmezésére, elsősorban a többször megismételt (és egyébként a *Kaddis...* elején is megtalálható)<sup>17</sup> „Nincs bennem szeretet” kijelentés teológiai vonatkozása révén, amely itt mindekelőtt a páli szeretetdoktrínára céloz („odaadhatom a testemet is égőáldozatul, ha szeretet nincs bennem, mit sem használ nekem” – 1Kor 13,2; a SZIT fordítása alapján).

Még talán ennél is fontosabb, hogy az elbeszélő halottként (és az sem mellékes, hogy halott *testként*, holttestként) való önleírása is Pálra mutat vissza, a *Rómaiakhoz*

<sup>17</sup> Kertész, *Kaddis...*, Bp. 2003<sup>6</sup>, 13.

*írott levél* törvényfogalmához,<sup>18</sup> ahol Pál – voltaképpen a mózesi törvényfogalom itt bővebben nem tárgyalható bírálatának keretében – többek közt azzal érvel, hogy „a törvénynek csak addig van hatalma az emberen, amíg él” (Róm 7,1). A Megváltónak az álomban hírül adott öngyilkossága ebben az értelemben a törvény hatalmának hatókörét is kijelöli („Krisztus testében ti is meghaltatok a törvénynek, hogy ahhoz tartozzatok, aki feltámadt a halálból”, írja Pál a rómaiaknak; Róm 7,4), és természetesen a törvény szabta vagy a lehetőségében a törvény által előállított (életre, testi életre keltett) bűn képzele is hozzájárulhat a törvényben felismert törvényteleniségről alkotott (Kertésznél persze egyben közvetlenül politikai) diagnózis értelmezéséhez („Törvény nélkül ugyanis a bűn halott volna. Valamikor törvény nélkül éltem, de azután jött a parancs, a bűn föléledt, én pedig meghaltam.” – Róm 7,8–9). Az elbeszélés fontos Camus-idézete („Az ember mindenképpen hibás egy kicsit.” – 12.)<sup>19</sup> tulajdonképpen részben tehát az ebbe a teológiai kontextusba való intervenciónak is tekinthető, és az idézet helyi értékének megállapításához fontos, bár a *Jegyzőkönyv* eddigi recepciójában talán kevesebb figyelemben részesült az a körülmény, hogy ez a mondat egy halálhírt kommentál, „betegem” halálát, aki „nélkülem halt meg”. A Camus-idézet ugyanis aláhúzza azt a könnyen felderíthető életrajzi vonatkozást, hogy – akárcsak Meursault esetében – itt is az anya (Kertész édesanyjának) halála vezet be az elbeszélte eseményt.<sup>20</sup>

A *Jegyzőkönyv* innen nézve voltaképpen egyben egy másik, bár talán kevésbé jogi, mint inkább etikai felelősségdilemma dokumentációja is, a haldokló anya magára hagyásáé.<sup>21</sup> Kertészt, akit a halálhír előtt ér az álom az életére törő Megváltóról, ez az álom értesíti a szövegben először saját „szeretetlenségéről”, vagyis – visszakanyarodva a páli teológiához – az azzal a törvénnyel szembeni rezisztenciáról, amelyet a *Rómaiakhoz írott levél* (más vonatkozó helyekkel együtt) a halott, kő-táblákra írott betűk hordozta törvénnyel állít szembe: „Ne tartozzatok senkinek semmivel, csak kölcsönös szeretettel, mert aki embertársát szereti, a többi törvényt is megtartja. [...] A szeretet nem tesz rosszat az embertársnak. A törvény tökéletes teljesítése tehát a szeretet.” (Róm 13,8–10).

<sup>18</sup> Vö. ehhez még – némiképp eltérő közelítésben – Kelemen, i. m., 100–101.

<sup>19</sup> „De toute façon, on est toujours un peu fautif.” (A. Camus, *L'étranger*, London/New York 1988, 51.). Kertész Gyergyai Albert fordítását idézi: „Az ember mindenképp hibás egy kicsit.” („Közöny”, in Uő, *Közöny / A bukás*, Bukarest 1971, 20.).

<sup>20</sup> Vö. ehhez C. Royer, *Kertész Imre életei és halálai*, Bp. 2019, 281–285. Az *Élet és irodalomban* ezt a félig rejtve maradó összefüggést Esterházy intertextusok közreműködésével tárja fel és fordítja részint a visszájára, pl. egy a fia haláláról beszámoló anya szólamának beiktatásával. L. ehhez Selyem, 83–84.

<sup>21</sup> A vonatkozó tépelődés szintén bekerül a *Jegyzőkönyv*-be, kvázi egy felsorolás tételeként: „Agyályos latolgatása, hogy szabad-e akár csak két napra is ithagynom betegemet, akinek állapota, úgy tűnik, éppen válságosra fordul. Mégis, vonat-, sőt helyjegyet vásárolok.” (9).

Két összefüggést érdemes ezzel kapcsolatban itt röviden kiemelni. Egyfelől a Camus-idézet és a Meursault-párhuzam azon teljesítményét, hogy Kertésznek itt is szembesülnie kell a saját tapasztalat szövegesülésével, szövegi megelőzöttségével: a szeretet törvényével szembeni potenciális vétségével vagy közömbösségével éppúgy szövegként, értelmezést igénylő szövegként konfrontálódik, mint a valutakiviteleti szabályokkal szemben tanúsított tudatlanságával vagy ignoranciájával. Másrészt feltűnő az elbeszélés szövegét és a teológiai szövegháttérrel egyaránt meghatározó, voltaképpen külön elemzést igénylő gazdasági koordinátarendszer jelenléte. Pál az imént idézett helyen tartozásról beszél (az ember szeretettel tartozik embertársának). Kertészt „betegem” halála nem csupán „a lélektelen, valahogyan azonban mégis kijózanítóan ható, végső soron tehát jótékony adminisztráció őrlőmalmába” (13.) sodorja, hanem költségekkel szembesíti: „mindenekelőtt fizetek, fizetek, fizetek” – nem sokkal ezután kerül sor a „ráfizetés” élettörvényének megállapítására.

A *Jegyzőkönyvet* meghatározó teológiai kontextus másik fontos tartományában, Jézus példabeszédeiben, amelyeket az elbeszélésben a törvényt képviselő vámosok vonnak a szöveg közvetlen környezetébe (itt talán megjegyzendő, hogy a *Sorstalanságban* Köves György Auschwitz felé vezető utazása egy „vámhatár” átlépésével, majd egy vámházból indul<sup>22</sup>), köztudomásúlag a vámosok reprezentálják ugyanis azokat a bűnösöket, akiken Jézus az irgalom mibenlétét igyekszik szemléletessé tenni (például Mt 9,9–12), és ugyancsak ennek az evangéliumokban ábrázolt világ értékhierarchiájának legalján elhelyezkedő, kétes foglalkozásnak a művelőire hivatkozva nyer magyarázatot a szeretet nem haszonelvű vagy nem ökonómiai mintájú elgondolása is („Ha ugyanis csak azokat szeretitek, akik titeket szeretnek, mi lesz a jutalmatok? Nemde a vámosok is ugyanezt teszik?” – Mt 5,46). A gyanúba keveredett utazó egyik utolsó kísérlete során gazdasági csereügyletként javasol megoldást vétke kiegyenlítésére: „a háromezret letétbe felajánlom, hiszen – mint ezt az előre megváltott helyjegyem is tanúsítja – a holnap esti vonattal visszajövök, s akkor rendezhetjük az ügyet” (26.). (Kertész egyébként később jogi úton csakugyan visszaszerezte az összeg egy részét).<sup>23</sup>

A *Jegyzőkönyv* elbeszélője mármost számtalan összefüggésben hasonlatossá válik a vele szembe eljáró vámosokhoz: a szövegben ötször elismételt öndiagnózis, „Nincs bennem szeretet”, a vámosra vonatkoztatva is előkerül („Ebben a vámosban nem volt szeretet” – 23.) – a szeretet egyedül a hegyeshalmi, „közigazgatási arcvonású” tisztben nyilvánul majd csak meg, mégpedig azzal, hogy az „érteni látszik, amit mondok” (36.). Amikor a vámos az első ezer schilling bevallását suttogva helyteleníti („„Sok, sok, sok«”), akkor egyben Kertész fentebb idézett hármas

<sup>22</sup> Kertész, *Sorstalanság*, Bp. 2002<sup>6</sup>, 36., 56. A motívumról l. még Földényi, 319–321.

<sup>23</sup> Royer, i. m. 286.

„fizetek”-jét visszhangozza. A vádlott és a vádló nyelvi megjelenítései közötti ilyen és hasonló egybemosódások nyilvánvalóan annak felismerését készítik elő, hogy a megszégyenítő eljárásnak (amely, a híres Kafka-idézet instrukciója nyomán, „*maga válik lassanként ítéletté*” – 31.) az a leginkább fenyegető eleme, hogy a vádlott egyben önmaga vádlójaként, mintegy a *törvény*vel azonosulva hajtja végre önnön büntetését: a törvény alóli szabadulása (halála a törvény számára) önmaga elpusztítása révén megy végbe. A szégyen forrása (és táplálója) ebben az értelemben szükségszerűen az önagresszió („Az engem ért agressziót – mert nem tehetek mást – most is, mindig, törként mohón megmarkolom, és a pengét önmagam ellen fordítom” – 38.), sőt a vámvizsgálati jelenet csúcspontján a vádlott önmaga kivizsgálójának groteszk szerepét kényszerül alakítani, egy emberi mivoltától megfosztott (így tulajdonképpen egyben önmagát önmagától meg- és kifosztó) „lénnyé” változik („ez a saját zsebeit motozó, chaplini lény” – 20.).

A tettenérési jelenet narratív ábrázolása természetesen a hamis bevallás szembeötlő érthetetlenségének kérdésére tereli a figyelmet. A jogszabályokat öntudatlanul is ignoráló utazó először a nála lévő valuta (melynek eredetigazolásáról maga a *Jegyzőkönyv* készít jegyzőkönyvet, ahol Kertész előadja, honnan származnak a schillingjei: 13–14.) egy részét vallja csak be (amit, mint a suttogó vámos közbevetéséből kiderül, ugyanúgy szabályellenes engedély nélkül kiutaztatni, mint a teljes összeget) és a hamis vallomás motivátlanságát éppen ez teszi különösen feltűnővé.

A tett érthetetlenségét itt is Camus-párhuzam nyomatékosítja: az, hogy Kertész nem vall be négyezer schillinget, de helyette bevall ezret, a maga számszerű arányosságában is visszautal a Meursault tettében feltárulkozó kirívó érthetetlenségre, nevezetesen arra, hogy az az első lövés után még négyet ad le a már mozduatlan áldozatára („*Miért, mondja, miért lőtt egy földön elterülő testre?*”, idézi Kertész Camus-t és egyben Mészöly *Saulus*ának egyik mottóját).<sup>24</sup> Akárcsak Camus hőse, Kertész sem tud választ adni erre a kérdésre, amelyet utóbbinak, Meursault-val ellentétben, mindenekelőtt nem is a hatóság, hanem saját maga sürgetésére kellene megválaszolnia. A válasz egy kétszer is elhangzó vallomás („*Lelkemre és becsületemre mondom, Kátya, nem tudom.*” – 16., 23.), amelyet egyfelől tehát egyenesen valamiféle eskütétel hitelesít valamely jegyzőkönyv számára, ám amely, másfelől, az *Unalmas történet* (*Скучная история / Szkucsnaja isztorija*) című Csehov-novellából származó és, mint azt a Kertész-irodalom gyorsan azonosította is, pontatlanul átvett idézet, melynek pontatlansága mindenekelőtt abból fakad, hogy valójában egy idézet idézetéről van szó. Kertész ugyanis nem Csehovot, hanem a Csehovot

<sup>24</sup> „Pourquoi, pourquoi avez-vous tiré sur un corps à terre?” (Camus, *L'étranger*, 74.; „Miért, mondja, miért lőtt egy földön fekvő testre?” – Uő, „Közöny”, 54.) L. ehhez még: Molnár S., *Ugyanegy téma variációi*, Kolozsvár 2005, 222–227.

parafrazáló, illetve Reinhold Trautmann német fordítását felhasználó Thomas Mannt idézi,<sup>25</sup> ami ráadásul a címzett identitását is megsokszorozza, lévén a Csehovszereplőnek és Mann feleségének ugyanaz a keresztnéve. A „nem tudom” vonatkoztatási köre, innen – vagy így – nézve, magának a vallomásnak a hitelességére is kiterjed. Ez aláhúzhatja az utazó füllesztésének motívatlantlanságát, gesztusszerű karakterét, amely így leginkább egy céltől vagy célszerűségtől lekapcsolt (nyelvi) eszköznek mutatkozik,<sup>26</sup> melyet jegyzőkönyvi vonatkozásban éppoly kevésbé lehet megindokolni, mint Meursault büntetét („az egész a nap miatt volt”<sup>27</sup> – ez nem bizonyul meggyőzőnek a tárgyaláson). Egyfajta *action gratuite*-ről volna szó tehát, amit Kertész elbeszélésében az is kiemel, hogy ábrázolása rendkívül telített teatrális elemekkel, aminek persze valamiképpen eleve megágyaz a jelen idejű elbeszélés mód is.

Ez a teatralitás mindenesetre megfigyelhető már a „sok, sok, sok” rosszalló figyelemzetését előadó vámos gesztusában, aki suttog „mintegy maga elé (ahogyan a régebbi színdarabok instrukciói szóltak)”, illetve a jelenetnek a „rekeszizmunk méltatlan rázkódását” kiváltó bohózathoz való hasonlításában is (19–20.). A zseből először csak egy darab ezerschillingest előhalászó utazót „egy erősen indisponált pillanatában fellépni kénytelen bűvészre”, vagyis a már idézett „chaplíni lényre” emlékezteti saját mozdulata, ami persze eleve implikálja – és Kertész ezt regisztrálja is – a cselekvő önmagától való eltávolodását, azt a megkettőződést, amely itt az önmegfigyelést teszi lehetővé. Csakis annak, aki képes kívülről megfigyelni önmagát („A távoli szemlélő, aki e pillanatban sokkal inkább vagyok, mint ez a saját zsebeit motozó, chaplíni lény, eközben egyre a fejét csóválja, értetlen, ámbár elnéző mosollyal.” – íme, egy újabb variáció az elbeszélő megkettőződésére: az én egyszerre önmaga és önmaga testvére, megajándékozója, megértő tanúja, majd később „hűséges olvasója” is lesz – 33.), áll rendelkezésére az a lehetőség, hogy felismerje a teatralitást önmaga cselekedeteiben, vagyis akár az, hogy „úgyszólván gyermeki kíváncsisággal” nyúljon a zsebébe és „valósággal meglepődjön” az ott megbúvó pénzjegyeken, amelyeket maga helyezett oda: „Úgyszólván gyermeki kíváncsisággal nyúlok be tehát az óhajtott zsebbe; s no lám, mi kerül elő: háromezer schilling. Valósággal meglepődöm.” (21.).

<sup>25</sup> „Auf Ehre und Gewissen, Katja, ich weiss es nicht”. (Th. Mann, *Reden und Aufsätze I* [GW IX], Frankfurt 1974, 855.; ahogy Kertész, úgy Mann esszéje is többször megismétli az idézetet). Mann esszéjének magyar fordítása Devecseriné Guthi Erzsébet átültetését követve idézi az elbeszélést: „Őszintén beszélek, Kátya, nem tudom.” („Vázlat Csehovról”, in Uő, *Válogatott tanulmányok*, Bp. 1963, 449.) Vö. Kertész, „Hamburgi esszé”, in Uő, *A gondolatnyi csend, amíg a kivégzőosztag újratölt*, Bp. 1998, 59.; ill. Uő. *Haldimann-levelek*, Bp. 2010, 101.

<sup>26</sup> Vö. G. Agamben, „Noten zur Politik”, in Uő, *Mittel ohne Zweck*, Freiburg/Berlin 2001, 60–61.

<sup>27</sup> Camus, i. m. 80. („c’était à cause du soleil” – *L’étranger*, 90.)

Úgy is lehetne fogalmazni, hogy a vámos, akinek „tévedhetetlen szeme” már régóta regisztrálta a megtévesztőnek szánt, tétova korábbi mozdulatot (amelynek eredménye az első ezerschillinges bevallása volt), itt bizonyos értelemben jobban ismeri, közelebb áll a vallatott cselekvőhöz, mint az önmagához. De ez persze nem egészen igaz: az elbeszélő eddigre ugyanis már „kitalálta”, hogy a vámos átlátott a manőveren (vagyis legalább annyira képes azonosulni annak akciójával, mint az az övével), másfelől az egész jelenet elbeszélése felfogható egy olyan megtévesztő akció, valamiféle (bár talán indiszponáltan előadott) bűvészmutatvány humoros, egy önmagával szemben megértő elnézéssel viselkedő narrátor által előadott elbeszéléseként, amely ugyan nem sikerült, de akár sikerülhetett is volna: vagyis teátrális előadásaként egy teátrális akciónak.<sup>28</sup>

Kertész mindenesetre nem hagyja teljesen motiválatlanul a tettét. Nem sokkal később egyrészt ugyan megkapó, másrészt mégiscsak didaktikus magyarázatot fűz hozzá, a novellát ezen a ponton esszébe süllyesztve, amely magyarázat egyben (már csak magyarázat-volta okán is) tulajdonképpen a felmentésre alapot teremtő körülményeket is rögzíti a jegyzőkönyv számára. „A tett megértésre talál, s következőképpen bocsánatot is nyer – hiszen mindenekelőtt kirívó indokolatlansága volt megbocsáthatatlan.”<sup>29</sup> A magyarázatot a szövegnek a rabság és szabadság viszonyára vonatkozó (37–38.), illetve – kicsit korábban – a totalitárius rendszereknek kiszolgáltatott élet kényszeres beidegződéseit taglaló eszmefuttatásai adják meg, amelyek – egyebek mellett – arra céloznak, hogy maga az eljárás, a kérdések (vagyis maga a jegyzőkönyv) készítette hazugságra a gyanúba kevert utazót.<sup>30</sup> A jegyzőkönyv,

<sup>28</sup> Fontos lehet, hogy a jelenetet bizonyos értelemben prefigurálja az álom a fenyegető, mértéktelenre növekedett, elefántormányhoz és óriáskigyóhoz hasonlító kezével áldozata után nyúló Megváltóról: „Éreztem, hogy bár igazat mond, egyetlen szava sem igaz; valószínűleg csak próbára tesz, és viselkedésemhez méri majd a magáét; és ahogyan fokozódott bennem a gyalázatos, de mind fékezhetetlenebb bizalmatlanság, úgy változik ő is, noha közben az arca, a kék szeme továbbra is szelíd maradt, mintha mit sem tudna róla, hogy ezalatt mit művel a keze.” (10–11.).

<sup>29</sup> P. de Man, *Az olvasás allegóriái* (Fogarasi Gy. ford.), Szeged 1999, 386.

<sup>30</sup> Vö. ehhez Szirák, i. m., 151. („Innen nézve tehát a *Jegyzőkönyv* nemcsak az ország állapotáról, hanem egy pszichózisról szóló beszámoló is.”) A *Sorstalanság* egy emlékezetes jelenete arra emlékeztet, hogy a kérdések, a kikérdezés vagy -faggatás akkor is hamis tanúságtétellel kényszeríthetik a válaszadót, ha az referenciálisan igazat mond: „Ez arra volt kíváncsi, ami meg is mosolygatózott kissé, hogy láttam-e a gázkamrákat. Mondtam is neki: – Akkor most nem beszélgetnénk. – No igen – felelte, de hogy csakugyan voltak-e gázkamrák, s mondtam neki, hogyne, egyebek közt gázkamrák is vannak, természetesen: minden attól függ – tettem még hozzá –, hogy mely táborban miféle is járja. Auschwitzban például számíthatunk rá. Én viszont – jegyeztem meg – Buchenwaldból jöttem. – Honnan? – kérdezte ő, és meg kellett ismételnem: – Buchenwaldból. – Tehát Buchenwaldból – bólintott, s mondtam neki: – Onnan. – Amire azt mondta: – Nos, várjunk csak – merev, szigorú, kissé valahogy már-már leckéztető arccal. – Tehát Ön – s nem is tudom, miért, de szinte egész megilletődötté tett valahogy ez az igen komolyan, mondhatnám némiképp szertartásosan hangzó megszólítása – hallott a gázkamrákról –, s mondtam neki: hogyne. – Mindamellet – így folytatta ő, még mindig ugyanazzal a merev, mintegy a dolgok közt rendet, világosságot teremtő arccal – Ön személy szerint, a saját szemével azonban mégsem győződött meg róla –, s el kellett ismernem: nem. Amire ezt a megjegyzést tette: – Vagy úgy –, majd kurtán biccentve továbbsétált, mereven, kihúzott háttal, s úgy néztem, hogy elégedetten is

létéből, diszkurzív-adminisztratív státuszából fakadóan maga idézi elő azt, amit rögzíteni hivatott. Vagy, Pál, meglehetősen földhözragadtan szó szerinti olvasatát alkalmazva, a törvény maga kelti életre a bűnt.

Az sem zárható ki, persze, hogy az, ahogyan Kertész ezt az okfejtését előadja, nem mentes minden iróniától vagy öniróniától. Amikor például azt írja, hogy „ennek a vámembernek az eleve bűnöst föltételező, álnok kérdése mögött az én fülemben csizmák dübörögtek, mozgalmi dalok harsogtak, hajnali csöngetések sikongtak, az én szemem előtt börtönrácsok és szögesdrót kerítések meredeztek” (29.), akkor nem zárható ki, hogy ez a retorikáját tekintve amplifikációs és kissé hiperbolikus karakterű mondat tulajdonképpen az önirónia, sőt akár az öngúny (?) perspektíváját is rányitja az elbeszélőre, aki aránytalan hasonlatot állít fel egy egyszerű vámvizsgálat és a koncentrációs táborok intézménye között. Persze, ha így volna is, ez akkor sem oldana az én kiszolgáltatottságán, hiszen ez esetben az önagresszió megnyilvánulását példázná, egy mohón megmarkolt és önmaga ellen fordított nyelvi tőr villanását, amely legalább annyira helybenhagyná, mint amennyire enyhítené a büntetést.

Innen nézve nem szorul különösebb magyarázatra, hogy az egész elbeszélés felfogható egy teljesen explicitté tett fogalmi metaforának (a fogalmi metaforák elmélete egyik legközismertebb példájának),<sup>31</sup> az élet utazással való azonosításának narratív kiterjesztéseként. A (persze nem szimmetrikus relációba állított) vonatút és a visszatérés ciklusait (amelyek természetesen felidézni a *Sorstalanság* szüzséjét,<sup>32</sup> akár bizonyos részletek tekintetében is, például a Budapestre megérkező Köves Györgyöt le akarják szállítani egy villamosról, mert vét az utazás „törvényeivel” szemben)<sup>33</sup> a születés és a halál metaforái értelmezik. Maga az utazás ötlete is egy „termékeny gondolatként” (8., kiem. KSzZ) merül fel (persze ezzel a keletkezéssel egyidejűleg megszületik a halál is: „e törvéncikkelyek és paragrafusok már kezdetemtől fogva mindig ellenem – gyakorta a pusztá fizikai létezésem ellen – *fogantattak*” – 14.; kiem. KSzZ) a készülődés során elfojthatatlanul jelentkező – és egy „influenzás láz” által megelőlegezett, sőt mintegy azt legyűrő – „utazási láz” gyermeki állapotként vagy valamiféle regressziós pszichózisként nyer leírást („ez a gyermeces neurózis, amely gyermekkoromtól fogva üldöz, és érett, mondhatni túlérétt koromra is mindig újra gyermekké tesz; tehetetlen vagyok vele szemben,

---

valamiképp, hacsak nem tévedtem.” (Kertész, *Sorstalanság*, 306–307.). A válaszoló itt erőszakosan – akár szándékai ellenére – olyan beszédpozícióba kényszerül, ahol – a *Jegyzőkönyvet* idézve – *bár igazat mond, egyetlen szava sem igaz*. A háttérben itt is jelen van Camus: Meursault védője az eljárás egy pontján megállapítja: „– Ilyen ez az egész pör. Minden igaz, és semmi sem igaz!” (Camus, „Közöny”, 71.; „«Voilà l’image de ce procès. Tout est vrai et rien n’est vrai!»” – *L’étranger*, 85.).

<sup>31</sup> Vö. ehhez elsősorban G. Lakoff – M. Turner, *More Than Cool Reason*, Chicago/London 1989, 1–56.

<sup>32</sup> L. ehhez még Scheibner, 371–372.

<sup>33</sup> Kertész, *Sorstalanság*, 312–313.



noha szívósan védekezem ellene, mint az infantilitás olyan megnyilatkozása ellen, amelyen végre tudatosan is rajtaérem magam: de, mondom, tehetetlen vagyok vele szemben” – 15.). A többször kommentált útiolvasmány, Dali naplója, szintén a művész gyermeki szívére, illetve lelkére irányuló reflexiókra készíti az utazót, aki aztán magát gyermeknek tetteve („úgyszólván gyermeki kíváncsisággal”), bizonyos értelemben tehát itt is valamiféle infantilis regresszióra hagyatkozva igyekszik boldogulni akkor, amikor a vámos előtt elhallgatott pénz előkerül.

A megalázó jogi eljárás, mint az már szóba került, végül rendre önmagától való (defenzív, de egyben pusztító) eltávolodásának regisztrálására készíti az azt elszenvedő utazót. Ez két ponton kulminál. Egyrészt ott, ahol a saját életet – József Attila (és Tandori) „talált tárgyára” legalábbis implicit módon visszautalva – „vizsgálati tárgyként” objektíválja (fontos a kifejezés többértelműsége, amely itt a hatósági eljárás diskurzusát is felidézi, vagyis egyben arra is alkalmat teremt, hogy a *Jegyzőkönyv* ily módon az élet jegyzőkönyvbe vételének műveleteként prezentálja magát):

Miért hittem, hogy változtathatok ezen az életen, amelyre már réges-régen úgy tekintek, amelyet már réges-régen úgy kezelek, mintha nem is az én életem lenne, hanem szigorú feladatként kapott vizsgálati tárgy, s amellyel szemben egyetlen kiváltságot – vagy ha jobban tetszik: szabadságot – őrzök még: hogy ha már leküzdhetetlenül megcsömöröttem tőle, két doboz altatóval meg egy fél üveg rossz albán konyakkal véget vessek neki... (38.)

Másrészt a zárlatban, ahol – referenciális paradoxont előállítva – a hazafelé utazó, halottként megszólaló én önmagát a vonat által szállított holttestként írja le: „Látszólag a vonaton utazom, de a vonat már csak egy holttestet szállít. Halott vagyok.” (39.). A halál tulajdonképpen a megértés vagy önmegértés történetének végpontja is, hiszen amikor az utazó utoléri a szöveg elején kilátásba helyezett áldozati bárányt, vagyis rálel saját útja (egyben életútja) példázatos értelmére (amit kétszer is kifejt), akkor ezt egy zenei idézet körítésében adja elő, a *Götterdämmerung* fináléját, a Siegfried kiterített holttestét szemlélő Brünnhildét idézve („E pillanatban végre pontosan tudom már, hogy mi történt velem. Szinte *heurékát* kiáltanék. *Mindent, mindent, / mindent értek, / mindent átlátok már! / Hollóid szárnyát hallom suhogni...*” – 29–30.; „Ezen a ponton feleszmélek. Újra Tatabányánál járunk. Ezenközben én is *bejártam utamat*: íme, értem az életemet.” – 38.; kiem. KSzZ), vagyis már itt megelőlegezve önmaga holttestként való tárgyiasítását. Az önmegértés pillanata (vagyis a gyermeki állapot hátrahagyása) lényegében elpusztítja, hiszen objektíválja az életutat, amelyet ily módon lehetetlen lesz *saját* életként megragadni. Ezt a szöveg persze már egy jóval korábbi ponton elő is készíti: „Szeretek úton, azaz

sehol sem lenni” (13.) – indokolja a bécsi út melletti döntését az elbeszélő, ami az élet/utazás konceptuális metafora vonatkozásában már itt bizonyos gyanút ébreszt. Ha utazni azt jelenti, sehol sem lenni, akkor az utazás életúthoz hasonlítása azt implikálja, hogy az utazó nincs ott a saját életében: a metafora tehát önmaga ellen fordul.

Az eljárás eredménye tehát az én elidegenedése vagy eltávolodása önmagától, vagyis az ebben az értelemben vett pusztulása. Fontos ugyanakkor, különösen a jegyzőkönyv szövegműfajára tekintettel, hogy ennek az eltávolodásnak van egy szembeötlő nyelvi vetülete, az, hogy a folyamat természetesen saját szavaitól távolítja vagy fosztja meg a róla tanúságot tévő elbeszélőt – és így nézve következetesnek mondható az ellenjegyzés megtagadása, akár abban az értelemben is, hogy ez nem csupán ellenszegülés, hanem a művelet lehetetlenségének nyugtázása is, sőt talán éppen ez utóbbi értelemben mégis ellenjegyzés, annak – hiteles – tanúsítása, hogy valójában a jegyzőkönyv aláírása (is) hamis tanúságtétel lett volna. Ebben a vonatkozásban fontos, hogy az utazó azzal az „észrevétellel” szeretné kiegészíteni a jegyzőkönyvet (sikertelenül, és közvetlenül éppen ez a vezet az ellenjegyzés megtagadásához), hogy a vámos „a felszólítása előtt semmi esélyt nem adott nekem a megfontolásra, a gondolkodásra, hogy a józan értelmem kerekedjen felül az első érzéseimen” (32.). Ez az ellenvetés nem csupán az eljárásnak, a „mechanikus ostobaságnak” a gyanúba fogott szubjektumra is kiterjedő automatizmusát teszi szóvá, vagyis azt, hogy mintegy önkéntelen, motiválatlan cselekvésre készítette az utazót, hanem egyúttal a jegyzőkönyv műfajának egyik paradox teljesítményét is szemlélteti. Az, amit a jegyzőkönyv rögzít, minden objektív hitelessége ellenére sem lehet az a cselekvés vagy beszédcselekvés, amely valóban cselekvésként hozzárendelhető ahhoz, aki végrehajtja vagy aki által hitelesíthető. Szigorúan véve a jegyzőkönyv, beszédaktus-elméleti kategóriákat (ráadásul bizonyos értelemben csak absztrakció útján körülhatárolható kategóriákat)<sup>34</sup> alkalmazva, csupáncsak lokúciókat vagy még inkább ún. fonetikus aktusokat rögzít: azt, hogy egy megnyilatkozás végbement-e, és ha igen, miként. És éppen amiatt, hogy bár a használatát tekintve egyfelől intézményes eszközökkel pontosan szabályozott műfajról van szó, másfelől azonban olyanról, amely – mivel funkciója mindenekelőtt a hiteles lejegyzésben áll – a megnyilatkozások szélsőséges izolációját, az azokat övező kontextusok törlését igényli, képtelen arra, hogy előállítsa azt az egyértelműséget, amelyet

<sup>34</sup> A beszédaktus-elmélet alapító művében John L. Austin maga is hoz példákat arra, hogy bizonyos megnyilatkozások esetében egy fonetikus aktust végrehajtva a beszélő nem azt mondja, amit mondott: aki pl. azt véli mondani, hogy „iced ink”, adott esetben azt mondta, „I stink” (a magyar fordítás megoldása szerint: „azt akar” helyett „az takar”-t; J. L. Austin, *Tetten ért szavak*, Bp. 1990, 124.; Uő, *How to Do Things with Words*, Oxford 1962, 123.). Vagy: fatikus aktus-e az, amikor „egy majom a »Megy«-től megkülönböztethetetlen jajt hallat” (uo., 103.)? Hiszen a majom talán maga sem tudta, hogy „Megy”-et mondott.

szavatolni hivatott. Egyszerűbben szólva: a jegyzőkönyv eltorlaszolja az utat annak feltárulkozása elől, amit rögzít.

Kertész szövege többféle módon reflektálja ezt az ambivalens feltételrendszert. Például stiláris-poétikai eszközökkel, többek közt a szóismételekkel, amelyek rendre azzal szembesítenek, hogy egy-egy kifejezés többféle szinten, különböző kontextusokban aktiválódik. Rögtön a szöveg nyitánya utal erre („amely jegyzőkönyv fel- és [nyilván] nyilvántartásba vétetett”), de itt említhető a háromszor megismételt „fizetek”-ben megalapozott (és a „ráfizetés” élettörvényében is megnyilvánuló) többértelműség is, amelyet ráadásul Kertész egy sűrű alliterációs szövedékkel készít elő: az utazást megelőző rémálomból „feleségem felrázott”, az ébredés a „foggyökérben fészkelő fájdalomra” ébreszt rá (és egyben – ismét egy szóismétlés aszszociatív közreműködésén keresztül – „az önmagammal való gyökeresen rossz viszonyommal” is – 11–12.). Arra is lehetne hivatkozni továbbá, hogy milyen heterogén kontextusokban kerülnek elő az *igaz*, *igazság* kifejezések egy olyan *Jegyzőkönyvben*, amely rendkívül sűrűn alkalmazza ezeket a szavakat, de amely rögtön önnön bevezetésében leszögezi a fogalommal szembeni kételyét, és amely – bizonyos értelemben megfordítva a jegyzőkönyvelési szituációt – a kifejezést frázisszerűen alkalmazza ott, ahol a vámos megállapításait nyugtázza (hitelesíti) – „Igaz. Ami igaz, az igaz.” (21.), illetve „Felszólítani, igaz, felszólított.” (30.) – anélkül, hogy ezzel bármit is igaz(ságos)ként könyvelne el az eljárásban.

Az ilyen többértelműségeket bizonyos értelemben a jegyzőkönyv állítja elő, hiszen csak rögzítettségüknek, vagyis itt az irodalmi szöveg őnarchiválásának köszönhetően regisztrálhatók.<sup>35</sup> Kertész számára ugyanakkor talán még nagyobb jelentőséggel bír a jegyzőkönyv, illetve – tágabban – a hatósági eljárás abban megnyilvánuló erőszakossága, hogy a rögzítés kényszere és a műfaj sajátosságai meggátolják az olyan tanúságtétel megfogalmazását (és lejegyzését), amelyet sajátjaként ellenjegyezhetne.

Ahogy Camus-nél is, úgy a *Jegyzőkönyvben* is kölcsönös feltételrendszer rajzolódik ki a vádlottnak az eljárásból való kizárulása és a jegyzőkönyvezhető tanúságtételre való képtelensége között. Meursault, aki, miután elismeri, hogy „még a vádlottak padján is érdekel bennünket, ha rólunk szólnak”, arra a belátásra jut, hogy

<sup>35</sup> Az őnarchiváció fontos feltétele mindenfajta irodalmiságnak. Mint arra a nukleáris katasztrófák fenyegetésén gondolkodó Jacques Derrida hívta fel a figyelmet, az irodalom az archiválás lehetőségén alapul, hiszen mivel nincs „abszolút önmagán kívüli, önmaga lehetőségén kívüli referense”, illetve „fiktív vagy meszeszerű referensként állítja elő referensét, amely önmagában is az archiválás lehetőségétől függ”, teljeskörű materiális megsemmisülése esetén nincs módja önmaga újraalkotására (J. Derrida, „No apocalypse, not now” (Angyalosi G. ford.), in I. Kant – J. Derrida, *Minden dolgok vége*, Bp. 1993, 132–133.). A materialitásában elpusztított irodalom fenyegetettsége (és fenyegetése) Kertészt is foglalkoztatta, mint arról a *Fel-számolás* tanúskodhat.

mindennek ellenére „mintha az egész pört tőlem függetlenül tárgyalták volna”<sup>36</sup> – mindenekelőtt azért, mert a folyamat vagy hallgatásra ítéli, vagy olyan vallomásra, amely már megfogalmazódása pillanatában saját maga számára is hiteltelenné válik, nem utolsósorban a jegyzőkönyv prezentifikáló, *sürgető* nyomásának betudhatóan, hiszen – mint arról korábban szó esett – többek közt a (beszéd)esemény egyidejű rögzítésének igénye határozza meg magát a műfajt. Ezt nyomatékosítja az a már idézett kísérlete, amelyben megpróbálja megindokolni vallomását, mely szerint nem állt szándékban megölni áldozatát: „*sebtében* azt feleltem, *zavartan és kapkodva* kissé, s érezve, milyen nevetséges vagyok, hogy az egész a nap miatt volt. A teremben itt-ott nevettek.” (kiem. KSzZ).<sup>37</sup> Kertésznel sem ritkák az ilyen, magát a beszélőt sem meggyőző (és – talán pontosan ezért – egyben az éppen beszélő önmagára irányított külső perspektívára kényszerítő) megnyilatkozások: „Meglépdött, ügyefogyott tiltakozást hallatok” (25.), reagál a vonatról való leszállításáról értesülve, „makogok valamit a bécsi kötelezettségeimről” (26.), így valósul meg a tiltakozás az eljárás ellen, az alá nem írt jegyzőkönyv elkészültéhez fűzött kommentárját pedig rögtön annak elhangzása után hiteltelennek ítéli: „Ezt azonban megbánom, olyan mondatot ejtettem ki, amely ontológiailag éppolyan értelmetlen, mint szemantikailag, vagy akár a legszűkebb praktikumot tekintve.” (32.). Vagyis: saját, abban az értelemben is saját, hogy saját maga által jegyzőkönyvbe vett mondatait sem képes sajátként ellenjegyezni.

Kertész nyelvszemléletének kontextusában ez persze elsősorban azzal magyarázható, hogy a jogi-hatósági úton szabályozott nyelv eleve megfoszt a személyes nyelvhasználat lehetőségétől, amely az autentikus tanúságtétel feltétele volna<sup>38</sup> – egyébként ebben az összefüggésben is érdemes szem előtt tartani a Kertészt Máraihoz fűző irodalomtörténeti relációt, amelyet még aligha merített ki a szakirodalom. Itt például a *San Gennaro vére* második részére lehetne hivatkozni, amely az igazságszolgáltatás intézményesített formai keretei között tett tanúságtételek szükségyszerű hiteldeficitjének változatos formáit felsorakoztatva szembesít, mintegy negatív úton, a személyes tanúságtétel törékeny feltételrendszerével.

De persze: képes volt-e egyáltalán valaha valaki saját szavaira, saját mondandójára ráismerni a bármilyen okból is jegyzőkönyvbe vett mondataiban, legyen szó akár valamely jogi eljárás kereteiről, vagy éppen egy kontextusát vagy aktualitását vesztett levelezés újraolvasásáról, esetleg arról a pedagógiai rémálomról, amikor a

<sup>36</sup> Camus, „Közöny”, 76. („Même sur un banc d’accusé, il est toujours intéressant d’entendre parler de soi.” – *L’étranger*, 88.)

<sup>37</sup> Uo., 79–80. („J’ai dit rapidement, en mêlant un peu les mots [vagyis kissé keverve a szavakat; ami eleve kétséget ébreszt a rögzített vallomás hitelességét, pl. éppen rögzítettségét illetően. KSzZ] et en me rendant compte de mon ridicule, que c’était à cause du soleil. Il y a eu des rires dans la salle.” – *L’étranger*, 90.)

<sup>38</sup> Vö. ehhez pl. Kertész, „A száműzött nyelv”, in Uő, *A száműzött nyelv*, Bp. 2001.

professzor szóbeli előadásáról készített írásos jegyzetekkel szembesül? Az *Igazság és módszer* harmadik részében, a nyelv ún. „spekulatív struktúráját” magyarázva Hans-Georg Gadamer a nyelv mondás-karakterét a „kijelentéssel” („Aussage”, ami egyben hatóság előtti vallomást is jelent!) szembeállítva igyekezett megvilágítani:

Aki mondani akar valamit, az keresi és megtalálja a szavakat, melyeknek segítségével megérteti magát a másikkal. Ez nem azt jelenti, hogy „kijelentéseket” tesz. Hogy mit jelent kijelentéseket tenni, s hogy ezáltal mennyire nem azt mondjuk, amit mondani akarunk, azt mindenki tudja, aki – akárcsak tanúként – részt vett már kihallgatáson. A kijelentésben módszeres egzakttsággal elfedik a voltaképpeni mondanivalónak az értelemhorizontját. Ami így visszamarad, az a kijelentettek „tisztá” értelme. *Ez az, ami bekerül a jegyzőkönyvbe.* De mivel ilyenképp a kijelentettekre van redukálva, mindig már eleve eltorzított értelem.<sup>39</sup> (kiem. KSzZ)

A Gadamer által felvetett különbségtétel felől közelítve világos, hogy nem vagy nem csupán a személyesség a hiteles vallomás feltétele. Sőt, bár ez további elemzésre szorulna, nem is csupán arról a torzulásról van itt szó, amelyet az a mediális váltás okoz, amikor nem írásosan készült szövegeket írásban rögzítenek. Például az, hogy az írásos (de bizonyos értelemben akár a hangtechnikai) rögzítés sem tartalmazza, nem adja vissza a szavak keresésének és megtalálásának, a megfogalmazódásnak az eseményét vagy, mint egy hatósági intézkedés során, eleve megvonja az időt ettől az eseménytől. Valójában a történelmi vagy személyes tanúságtétel olyan, népszerű autenticitástermelő intézményei vagy technikai sem érintetlenek ettől a mediális torzulástól, mint például az „oral history”.

Ez utóbbi, mármint a mediális aspektus azért nem vezet viszont igazán messzire Kertész *Jegyzőkönyve* esetében, mert a címadással és számos apróbb gesztussal Kertész magát az elbeszélést is jegyzőkönyvnek minősíti. Talán sokkal inkább egyszerűen a jegyzőkönyvnek arról az ignoranciájáról van szó, amely általában véve a lejegyzés értelemmel (mondandóval, szándékolt mondással, vélt mondással) szembeni közömbösségében nyilvánul meg, abban, hogy a jegyzőkönyv sohasem enged mindent kimondani, talán szerkezetéből fakadóan nemcsak kijelentéseket termel, hanem – kimondatlanságot is. Igaz, éppen innen nézve különösen zavarbaejtő, hogy Gadamer, mint arról az életműkiadásának művészeti tárgyú írásokat egybe-egyűjtő 8. kötetének címe (*Ästhetik und Poetik I. Kunst als Aussage*) is tanúskodik, pontosan az *Aussaget*, ezt a kétértelmű kifejezést teszi meg a nyelvi művészetek lényegének, egyebek mellett az irodalom azon képességére hivatkozva, hogy az képes

<sup>39</sup> H.-G. Gadamer, *Igazság és módszer* (Bonyhai G. ford.), Bp. 1984, 325. (*Wahrheit und Methode* [GW 1], Tübingen 1990, 473.)

a mondást a valódi végéhez vinni úgy, hogy abban már nem marad semmi kimondatlan abban az értelemben, hogy a mondott tökéletesen feltárulkozik a mondásban: az irodalmi „*Aussage*” „elsődleges értelmében ki-jelentés, ki-mondás, azaz a mondást igazi végéhez viszi, s ezáltal a leginkább az a szó, amely mond”<sup>40</sup>

Mindeközben persze érdemes szem előtt tartani, hogy bizonyos értelemben az irodalmi szöveg is jegyzőkönyv(ez), hiszen az irodalom modern fogalmához – természetesen figyelembe véve az ezernyi kínálkozó ellenpéldát és -érvet is – erőteljesen hozzátartozik a rögzített szövegforma véglegességének vagy végérvényűségének az igénye, legalábbis ennek ideája, még akkor is, amikor egy szöveg ennek nem akar megfelelni (az elbeszélés *satöbbijei*, *ésatöbbijei* részben akár ilyesfajta tiltakozó gesztusoknak is tekinthetők). Kertész *Jegyzőkönyve*, implicit módon, mintha ez ellen a szorongatottság ellen is szót emelne. Arra emlékeztet, hogy az irodalom, amely önmagát jegyzi fel és rögzíti, ha más módon is, de talán éppúgy kitermeli az autentifikáció csapdait, mint az intézményesen előállított egodokumentumok. A mondatok, legyenek mégoly hitelesen rögzítve, nem tekinthetők autentikus tanúságtételnek önmagukról, eme strukturális hiányosságukat az irodalom kompenzálni nem, legfeljebb jegyzőkönyvbe venni képes.

---

<sup>40</sup> Uő, „A szó igazságáról” (Poprády J., ford.), in Uő, *A szép aktualitása*, Bp. 1994, 119. („in einem eminenten Sinne Aussage sein mag, d. h. das Sagen bis zu seinem wahren Ende führt, und so ist es das am meisten sagende Wort” – „Von der Wahrheit des Wortes”, in Uő, *GW 8*, Tübingen 1993, 42.)

## Idézet vége

### Intertextualitásfogalmak a magyar irodalomkritikában 1981 és 2007 körül

Az *Esterházy-kalauz* című 1991-es interjúkötet kérdezője, Marianna D. Birnbaum rögtön a nyitókérdésben az idézésteknikáról faggatja Esterházy Pétert.<sup>1</sup> Arra kíváncsi többek között, „fontos-e, érdekes-e egyáltalán, hogy a kritikus vagy az olvasó azonosítsa a vendégszövegeket az írásaiban”, amire Esterházy előbb nemmel válaszol és panaszkodni kezd azon „quiz-játék” felől, amely „itt kialakult ebben a pesti országban”: vagyis „hogya ki mit ismer föl”. A válasz aztán mégsem marad ennyiben: kiderül, hogy Esterházy számára „a hatás az érdekes”, amelyet „a szöveg testében egy idegen test” vált ki: az olvasónak mindenekelőtt azt a „billegést” vagy „remegést” kellene a szövegben érzékelnie, amely abból következik, hogy az idézetek aligha „simulnak” bele teljesen a szövegbe. Egy Camus *La Peste*-jéből származó, több helyen alkalmazott idézet példáján<sup>2</sup> Esterházy ezután azt igyekszik demonstrálni, hogy az idézés során igencsak „gyakorlatiasan” jár el, ami azt jelentené, hogy nemigen törődik a kölcsönzött szöveg kontextusával: „Emlékszem, hogy Camus-nál van egy éjszaka – és nem érdekel engem akkor egzisztencializmus, se előre, se hátra, se barátság... nekem az a szélséperthe, szélcsiszolta égbolt kell, és... akkor van is aztán ez az égbolt.”. Ami tehát igazán számít, az voltaképpen annak pusztá ténye, hogy a szövegben feszültség, billegés vagy remegés támad, következesképpen annak felismerése, hogy a szövegben idegen testek jelenléte érzékelhető.

Az idézés ilyen radikális (annak idején legalábbis radikálisnak tűnő) felfogásával a magyar irodalomkritika elsősorban Esterházy korai szövegeivel szembesülve volt kénytelen számot vetni – a késő 1970-es és korai '80-as években tehát, egy olyan időpontban, amikor ugyan természetesen elegendő tapasztalatra támaszkodhatott már a jelöletlen idézetek elbeszélő szövegekben való jelenlétéről, olyan szöveg- vagy műfogalom azonban, amely az ilyen szövegalkotói attitűd leírását vagy megítélését könnyítette volna meg a számára, nem igazán állt rendelkezésére. Esterházy kritikai recepciójának korai fázisát visszatekintve leggyakrabban többé-kevésbé meghatá-

<sup>1</sup> Vö. M. D. Birnbaum, *Esterházy-kalauz*, Bp. 1991, 6–8.

<sup>2</sup> „Dans le ciel balayé et lustré par le vent” – A. Camus, *La peste*, Párizs 1947, 268. Esterházy természetesen Györy János fordítását idézi: „a szélséperthe és szélcsiszolta égbolton” – Uő, „A pestis” (Györy J. ford.), in *Uő Regényei*, Bp. 1970, 302. Arról a helyről van szó, ahol Rieux és Tarrou barátságot kötnek – olyan kontextusról tehát, amely Esterházy-nál amúgy egyáltalán nem marad jelentés nélkül, a *Függő* végén pl. ott bukkan fel az idézet, ahol egy barátság elárulása áll a középpontban.

rozott esztétikai és persze (irodalom)politikai normák háttére előtt (talán helyesebben: e normák küzdelmének kontextusában) szokás bemutatni, ahol a legfőbb tét, úgy tűnik, annak felderítésében állhatott, hogy milyen összefüggések engedik egyáltalán leírni Esterházy elbeszélésmódját, továbbá persze abban, hogy ezek milyen módosulásokhoz vezettek ezekben a kritikai normákban.

A vonatkozó kritikai diskurzus 1989-ig tartó szakaszának áttekintésében Mészáros Sándor arra enged, még ha inkább implicit módon is, következtetni, hogy Esterházy recepciója egy olyan vonatkoztatási keretet állított elő, amelyben, ha nem is mindig nyíltan vagy nem is mindig közvetlenül, az esztétikai tapasztalat szabadságának és autonómiájának mibenlétét illető kérdés került a középpontba.<sup>3</sup> Mészáros írásából több-kevesebb egyértelműséggel ki is rajzolódnak a szembenálló kritikai értékhierarchiák pólusai. Az egyik oldalon az elbeszélés egy realizisztikus normája bontakozik ki, amely a narratív szövegeket elsősorban a cselekmény vagy a történet alakítására, illetve a jelen- vagy valóságanalóg ábrázolás módozataira tekintve értékelte, és noha Esterházy szövegei aligha zárkóznak el teljeskörűen ezektől az aspektusoktól, feltételezett gyengeségeit nemritkán – bármit is jelentsen ez – realitásidegen ábrázolásmódjukkal magyarázták.

Ebből a szemszögből, még ha ez nem is mindig vont magával negatív értékhangsúlyokat, Esterházy (túlságosan) „irodalmi írónak” mutatkozott. Szövegeinek fel-fokozott, ekkor sejthetően szokatlanul sűrűként észlelt önreflexivitását következőképpen az ábrázolási készség, illetve a képzelőerő hiányosságaira vezették vissza, amelyek innen nézve egyben e próza szűkös vagy szűkkörű hozzáférhetőségének veszélyeivel is fenyegetnének – teljesen függetlenül Esterházy gyorsan növekvő népszerűségétől. Az „érthetlenség kultuszáról” (Pándi Pál – a korszak hivatalos hangjának képviselőjében), valamint (természetesen) arisztokratikus elitizmusról, blöffről, nárcizmusról, sőt szellemi „önkielégítésről” (Fekete Gyula) lehetett olvasni. Elsősorban azonban valamiféle konceptuális művészet bélyegét ütötték Esterházy írásmódjára – egybeként a „*nouveau roman*” esetleges hatását is mérlegelték ebben az összefüggésben –, továbbá – mai szemszögből inkább meglepő módon – időnként az avantgárdizmus gyanúja is megfogalmazódott (a posztmodern ekkoriban még hiányzott a kritikai szókészletből). Szerdahelyi István még 1984-ben is a „neavantgárd stílusdiktatúra” elhíresült verdiktjével vélte összefoglalhatóknak az új elbeszélő irodalom fejleményeit.<sup>4</sup>

Mindez persze egyáltalán nem jelenti azt, hogy Esterházy prózájának – példának okáért – narratív vagy stilisztikai komplexitása észrevétlenül maradt volna vagy

<sup>3</sup> Mészáros S., „A kritikus olvasó”, in: *Alföld* 1989/1, 39–47.

<sup>4</sup> Szerdahelyi I., „A neavantgarde stílusdiktatúra esélyei”, in: *Népszabadság* 1984. 1. 14. A hivatkozott citátumokat I. Mészáros, i. m., 39–44.



kizárólag ellenszegülést váltott volna ki: már az első elbeszéléskötet, az 1976-ban megjelent *Fancsikó és Pinta* kortárs recepciója is inkább az ellenkezőjéről tanúskodik, még ha azzal a megszorítással is, hogy a kritika eme komplexitásra vonatkozó észrevételeinek a realiztikus-mimetikus vonatkoztatási keretben sok esetben funkciótlannal kellett maradniuk.<sup>5</sup> Ami Esterházy idézőmódját illeti, amely először a *Termelési-regény* (1979) recepciójában került a kritikai diskussziók középpontjába, kézenfekvő az a következtetés, hogy ez a fentebb felvázolt vonatkoztatási keretben elsősorban e próza önreflexív irodalmisága, illetve (a források gyakori jelöletlensége okán) elitisztikus vonásai számára szolgált alátámasztásul. Ezen összefüggés számára ráadásul maga a regény is szállított bizonyítékokat: „Joyce úr azt mondta, hogy 300 évnnyi munkát ad a kritikusoknak... És hát ugye, ami azt illeti, a mester is ad. Mert hát az utalások, ollózások, ezek földériteése, ez az egész hóbelevanc mint műfaj...”<sup>6</sup>

A kor irodalomkritikai normarendszerének másik pólusán a korai művek, elsősorban a *Termelési-regény* nem egyszerűen a magyar elbeszélő irodalom volta-képpen új útját reprezentálta, hanem egyben valamiféle kihívást is az irodalmi kommunikáció stratégiai irányában: egyre többet lehetett olvasni arról is, hogy az Esterházy prózájához való produktív közelítés olyan beállítódást követel meg, amely elismeri, sőt előfeltételként kezeli az esztétikai tapasztalat tartományának autonómiáját és ezáltal a jelentésképződés nyitottságát vagy a megértésfolyamat dialogikus voltát.<sup>7</sup> A *Termelési-regény* kritikai recepciójának egy reprezentatív vállalkozásában 1979-ben öt irodalmár állt össze egy „Szövegmagyarázó Műhely” formájában,<sup>8</sup> abból a célból, hogy Esterházy írásmódjának ezen vonatkozásait tegyék láthatóvá: itt egyebek mellett az önreflexív struktúrára (vagyis a regény keletkezéséről készült „regény” beiktatására), az olvasásfolyamat lelassítására, illetve delinearizálására kényszerített olvasó szerepkörének újszerűségére, önéletrajz és irodalom szintűgy szokatlannak tűnő összjátékára került a hangsúly, de ideológiai aspektusok (például a szöveg etikai modalitásai) is terítékre kerültek. Az intertextuális szövegalkotás funkciója itt elsősorban abban vált felismerhetővé, hogy Esterházy ebben a tekintetben is folyamatosan a megértés „kockázataival” szembesíti olvasóit, Szegedy-Maszák Mihály például azt emelte ki, hogy a „többértelműséget” ez a regény mintegy formaelvűvé tette meg. Számos kritika azonban általánosabb értelemben is arra terelte a figyelmet, hogy Esterházy elbeszélőmódja tulajdonképpen minden lehetséges helyen fenntartja (vagy megteremti) az olvasottak idézőjelek

<sup>5</sup> Vö. Palkó Gábor recepcióelemzésével: Palkó G., *Esterházy-kontextusok*, Bp. 2007, 60–87.

<sup>6</sup> Esterházy P., *Termelési-regény*, Bp. 1979, 176.

<sup>7</sup> Vö. Mészáros, i. m., 45–47.

<sup>8</sup> Szövegmagyarázó Műhely (Veres A., Horváth I., Szegedy-Maszák M., Szörényi L., Bojtár E.), „Ötfokú ének”, in: *Mozgó Világ* 1979/6, 114–128.

közé tételének vagy idézőjelekben értésének lehetőségét. E lehetőség voltaképpeni kódját rendre *iróniának* nevezték. Ez a kifejezés tehát, az 1980-as évek Esterházy-recepciójának voltaképpeni kulcsfogalma, ha nem is kizárólagosan, de a szerző idézőmódjára is vonatkozott: tágabb értelemben mondhatni általánosan megnevezett egy olyan elbeszélői magatartást, amely a kijelentések jelentéséhez, illetve elbeszélői hanghoz való viszonyának többértelműségén vagy távolságán alapult.

A *Függő* mint első darab az azon konglomerátumból önállóan kiadott szövegek sorozatában, amely 1986-ban *Bevezetés a szépirodalomba* címen az új (posztmodern?) magyar irodalom ún. „prózaforulatának” reprezentatív alkotásaként vonult majd be a irodalomtörténetbe, 1981-ben, egyetlen óriásmondat formáját öltő regényként (?) jelent meg, amely a függő beszéd összes grammatikailag lehetséges formáját alkalmazta, köztük számtalan idézetet a modern magyar és európai regényirodalomból. Még ugyanazon évben következett a sejtethetően első olyan tanulmány, amely Esterházy idézőmódját tette meg kizárólagos témájává: Csányi Erzsébet elemzése a *Függő* idézőformáiról.<sup>9</sup> Ez az elemzés az elbeszélés különböző szintjeit egyfajta alárendeléses rendszerként ábrázolta, az elbeszélői pozíció megkettőzéséből, illetve a szöveg nyitányán felvázolt kommunikációs keret folyamatos átrendezéséből kiindulva (a nyitány, mint ismeretes, maga is Musil-idézet: „*Elbeszélék, én, ez az «én» azonban nem koholt személy, hanem a regényíró, dolgokban jártas, keserű, csalódott ember, én, én* mesélem el barátaim és barátném történetét, azt mondja nekem K., hogy ő, K., ezt az asszonynak mondotta egy *kristályos éjszaka*, szereti az éjszakát”<sup>10</sup> stb.).

Csányi különbséget tett „belső” és „külső” beszéd, továbbá az idézett elbeszélés különböző síkjai között, láthatóvá téve azt is, hogy az irodalmi idézetek e síkok mindegyikén jelen vannak. Az idegen szövegek kiterjedt jelenléte az így leírt struktúrában annak ellenére is félreismerhetetlen volt, hogy – a *Bevezetés...*-ben közölt szövegváltozattól eltérően – a *Függő* első, önálló kiadásában Esterházy nem élt forrásmegjelölésekkel és egyéb grafikus vagy tipográfiai szignálokat is alig alkalmazott (a voltaképpeni elbeszélő, azaz a „regényíró” által idézett második elbeszélő, K. például eleve e névrövidítés révén előképek egész spektrumát idézte fel Kosztolányi Dezsőtől Franz Kafkaig, illetve a *Der Proceß* protagonistáig) – a struktúra szempontjából ezek az irodalmi citátumok minden további nélkül ugyanolyan módon voltak lokalizálhatóak a függő beszéd narratív vagy grammatikai felépítésében, mint az önidézetek vagy az elbeszélte történet(ek) különböző hőseitől származó idézetek. Az idézés láthatólag a narráció ironikus öneltváltásának egyik eszközeként funkcionált – *A szív segédigéi* (1985) azon olvasóit, akik az anya halálának

<sup>9</sup> Csányi E., „Idézőformák a *Függő*ben”, in: *Új Symposion* 1981/9, 297–300.

<sup>10</sup> Esterházy, *Bevezetés a szépirodalomba*, Bp. 1986, 154.

elbeszélésében Esterházy addig alig ismert komoly hangfekvését ünnepezték, a kritika könnyűszerrel ábrándíthatta ki annak feltárásával, hogy a konfesszionálisnak ható mondatokat a szerző Peter Handke *Wunschloses Unglück* című művéből kölcsönözte.

Az 1980-as évek közepétől<sup>11</sup> és elsősorban azt követően, hogy megjelent a *Bevezetés...*, az idézett szerzők hatalmas és igencsak heterogén listáját tartalmazó függelékkel, illetve persze egy olyan címmel, amely maga is olvasható volt valamiféle intertextuális könyvkonceptióra tett utalásként, egyre inkább az a kérdés került az előtérbe, hogy milyen változásokhoz vezet a szöveg megértésében az idézetek forrásainak azonosítása: akár például az is, hogy olvashatók-e egyáltalán e szövegek a források ismerete nélkül – pontosan az a kérdés tehát, amelyet a kezdetben említett interjúban Esterházy oly határozottan visszautasított (és amely egyébként a német nyelvterületen is erősen befolyásolta Esterházy recepciójának első fázisát).<sup>12</sup> Másrészt az intertextualitás felsorakozott Esterházy elbeszélésmódjának, szöveg- és műfelfogásának jellemzői, illetve a posztmodern egyre többször emlegetett fogalmának ismertetőjegyei közé, mely fogalmat a magyar irodalomban elsősorban (és az 1990-es évek kezdetéig szinte kizárólagosan) Esterházy művei voltak hivatottak (és képesek?) illusztrálni.

A magyar „prózaforodulat” két 1986-os főművének, a *Bevezetés...*-nek és Nádas Péter *Emlékiratok könyve* című regényének szentelt reprezentatív tanulmánygyűjteményben az intertextualitás ez utóbbi értelemben, mint Esterházy szövegalkotásának a legkülönbözőbb összefüggésekben is számításba vett, lényegi összetevője került a középpontba. Ezen összefüggések között, amelyek tehát egyre inkább az Esterházy-recepció kritikai szókészletének centrumát jelölték ki, egyebek mellett megtalálhatóak az Esterházy iróniájával kapcsolatos megfontolások is. „Az idézés *mindig* irónia”, állapította meg például Csordás Gábor, hogy aztán rögtön módosítsa is ezt a tézist, méghozzá éppen a felismert és a nem észlelt idézetek közötti különbség tekintetében: sokkal inkább csak az utóbbiak hozhatóak egyértelműen kapcsolatba az iróniával, éspedig azért, mert céljuk „*a szubjektivitásban foglalt tudás kioltásában*” rejlene.<sup>13</sup> Radnóti Sándor szerint az idézetek nemcsak „a kreatív személyiség logikáját”, hanem egyáltalán a mimetikus illúziót is szét-törrik.<sup>14</sup>

Szegedy-Maszák, aki a legrészletesebben tárgyalta az idézéstechnika kérdését, szintén az „elidegenítő távlat” kiépülésére, az eredeti jelentés metaforizálódására,

<sup>11</sup> Vö. pl. Csuha I., „»Réges-rég nem azért idéztük, ha idéztük, hogy ne vessünk, hanem az ellenálló, titkos hatalma miatt«, in: *Harmadkor* 2 (1984). 89–98.

<sup>12</sup> L. erről Wernitzer J., *Idézetvilág*, Pécs/Bp. 1994, 132–144.

<sup>13</sup> Vö. Csordás G., „Mi van?”, in Balassa P. (szerk.), *Diptychon*, Bp. 1988, 10–11.

<sup>14</sup> Radnóti S., „Az ambivalens műbírálát”, in uo., 63.

illetve általában a kontextustörés különböző funkcióira helyezte a hangsúlyt. Az értéképzetek tekintetében a Márai *Zendülők*jéből a *Függő* szövegébe átemelt idézetek példáján mutatta meg, hogy Esterházy elbeszélője többek közt arra használja a citátumait, hogy a valamely értéktulajdonítás melletti egyértelmű állásfoglalás (ez esetben a fiatalok önmagába zárt világának nosztalgikus vagy kíméletlenül kritikus ábrázolása közötti döntés) helyett az idézet mint egyfajta maszk mögött rejtőzzön el – másfelől nem sokkal később azt is hozzáfűzi ehhez, hogy „a posztmodern idézés gyakorlat[a], mely kizárja a források értékelését”, Esterházy-nál nem valósul meg következetesen.<sup>15</sup> Az azonosított és azonosítatlan idézetek eltérő közreműködése a jelentésképződésben sűrűn tárgyalt kérdése ennek a kötetnek, aminek elemzésére elsősorban a *Függő* két szövegváltozata teremtett alkalmat. Csuhai például azt állapította meg, hogy a szöveg „önreflexiós rendszere” gazdagodott a kölcsönvett források feltárása révén. Ez ugyanis mintegy erőteljesebben kiemeli az elmondható vagy elbeszélhető határainak, vagyis Esterházy nyelvfelfogásának egyik centrális dilemmáját: az, hogy „a nyelven, a kimondhatón kívül itt semmi nem létezik”, azáltal válik beláthatóvá, hogy az elbeszélő minden, eme határok áthágására tett kísérlete önreflexiókba és citátumokba torkollik.<sup>16</sup>

Ezzel lényegében, még ha szerfelett elnagyolt vonalakkal is, ki is rajzolódott az a kontextus, amelyben tehát az intertextualitás jelentésképző funkciói az 1980-as évek magyar elbeszélő prózájában leírhatónak bizonyultak. A rendszerváltást követően ezt a kontextust az irodalmi szövegek univerzálisan intertextuális létmódját megvilágító posztstrukturalista teóriák gyorsan lefutó recepciója mélyítette el, amelyek az idéző és idézett szöveg elvi elhatárolhatatlanságára is kínáltak magyarázatokat. Hamarosan immár a posztmodern líra vonatkozásában is intertextuális poétikákról lehetett beszélni (különösen Kovács András Ferenc költészete recepciójának legintenzívebb, az 1990-es évekre eső fázisában), 1994-ben kizárólag az idézet formáinak és funkcióinak szentelt monográfia jelent meg Esterházyról,<sup>17</sup> 2000 körül az intertextualitás-fogalom bevonult a tankönyvekbe. Jó néhány éve elméletileg minden érettségizettnak képesnek kell lennie az intertextualitás definiálására. A jelölt és jelöletlen idézésformák közötti különbség nem játszott meghatározó szerepet az irodalomkritikában, a források esetleges anonimitása, úgy tűnt, nem zavart senkit – sokkal inkább arra hívták fel egyre gyakrabban a figyelmet, hogy mindez egyáltalán nem valamiféle posztmodern találmány, amit a romantika előtti irodalom valóban számtalan formában alá is támaszthat.

<sup>15</sup> Vö. Szegedy-Maszák, „Bevezetés a szépirodalomba”, in *uo.*, 114–119.

<sup>16</sup> Csuhai, „A pontos után, a még pontosabb előtt”, in *uo.*, 22–23.

<sup>17</sup> Wernitzer, i. m.

2007-ben jelent meg Forgács Zsuzsa Bruria-cikke,<sup>18</sup> amely Esterházy 2000-ben publikált nagyregényét, a *Harmonia caelestis*, melynek szövege – amint az az eltelt évek folyamán egyre világosabbá vált – számtalan, esetenként szokatlanul nagy terjedelmű idézetet használt fel a források megjelenése nélkül (összességében tehát sok újat vagy váratlant amúgy nem hozott ebben a tekintetben), a plágium vádjával igyekezett szembesíteni és – inkább implicit módon – felvetette a plágium és az intertextualitás közötti különbségtétel szintén nem újkeletű kérdését. Bár ez az írás nem igazán eltalált hangvétele (Esterházyt többek között sármos szövegrablóként jeleníti meg, kizsákmányolt szerzők álmatlan éjszakáiról ad hírt, akik Esterházy iránti tiszteletük okán tanácstalanul tépelődnek az őket ért károk fölött), illetve argumentációs gyengeségei miatt nem igazán tűnt alkalmasnak arra, hogy újra elindítsa a „posztmodern citatológia”, vagyis egy olyan gyakorlat körüli eszmecsere, amelyet „elsősorban Esterházy vezetett be és szentesített a kortárs magyar irodalomban”, és amely „semmibe veszi mások munkáját, kreativitását, szerzőségét, érzéseit”, mégis sikerült gyorsan egy különös és módfelett heves vitát kiváltania, amely túlnyomórészt internetes fórumokon (és ugyancsak ironikus módon álneveken, noha nem kis részben a nyomtatott nyilvánosságban is jelenlévő szerzők, illetve kritikusok részvételével – ez kiderül a hozzászólásokból), valamint mérsékelt teóriánívón zajlott. Forgács írása a „vendégszöveg” fogalmát helyezte a középpontba és olyan, módfelett goromba vendéglátónak írta le Esterházyt, akinek vendégei (itt már nem vendégszövegek!) még a meghívás tényéről, sőt saját vendégeskedésükről sem tudnak, illetve anonimitásuk okán nem is tekinthetik vendégnek magukat.

Bár sem Forgács, sem a vitákban résztvevők döntő többsége nem kérdőjelezte meg Esterházy írói rangját, sokan, vagy legalábbis sok hang csatlakozott (még ha kevésbé az irodalmi, mint inkább az anonim internetes nyilvánosság tartományai-ban) azon követeléséhez, mely szerint Esterházynak a *Harmonia caelestis* jövőbeli kiadásában nyilvánosságra kellene hoznia az idézett források pontos adatait. Támpontként rendre a regény amerikai, illetve német kiadásaira hivatkoztak: az amerikai kiadás, amely nyilvánvalóan egy igencsak szigorú szerzői jogi környezetben került piacra, eleve tartalmazott egy (nem „teljes”) listát a felhasznált művekről (melyről elsősorban az idézett magyar szövegek adatai hiányoztak),<sup>19</sup> jó ideje pedig a német olvasók számára is rendelkezésre állnak ebben a tekintetben eligazító „materiáliák”,<sup>20</sup> sőt időközben (igaz, a források pontos adatai nélkül) a magyar szöveg elektronikus kiadásában is megjelent egy hasonló lista a DIÁ-n.

<sup>18</sup> Forgács Zs. B., „A visszaadás művészete”, in: *Magyar Narancs* 2007/1–2. (online elérhető: [https://magyarnarancs.hu/konyv/a\\_visszaadas\\_muveszete-66587](https://magyarnarancs.hu/konyv/a_visszaadas_muveszete-66587) Letöltve: 2020. 12. 08.)

<sup>19</sup> P. Esterházy, *Celestial Harmonies* (Judith Sollosy ford.), New York 2005, 843–846. A lista bevezetéseképpen itt olvasható egy rövid fejtegetés is a mondatok szükségszerű intertextualitásáról.

<sup>20</sup> Uő, *Materialien*, Berlin 2003.

A vitában tehát elsősorban, illetve szinte kizárólag az idézés jogi aspektusaira került a hangsúly, amelyekről az 1980-as években alig beszéltek, és ha igen, akkor éppen maga Esterházy. A fentebb már idézett interjúban például kitér Danilo Kiš novellájának átvételére<sup>21</sup> (arra a nevezetes esetre tehát, amikor egy olyan szerzőtől kölcsönzött, aki a *Grobnica za Borisa Davidoviča* című 1976-os könyve nyomán meglehetősen éles – ugyanis politizált – összefüggésben nézett szembe a plágium vádjával<sup>22</sup> és aki egyébként tudott Esterházy szándékáról): a *Slavno je za otadžbinu mreti* (Bojtár B. Endre Esterházy által használt fordításában: *Mily dicső a hazáért halni*) című novella, amelynek címe tehát maga is egy intertextuális – Horatius III/2-es ódájára („dulce et decorum est pro patria mori”) vonatkozó – utalásra épül, és amely többször is (a *Bevezetés...-ben* egy lábjegyzet formájában feltüntetett, elhíresült ironikus beismerés kíséretében,<sup>23</sup> a *Harmonia caelestis*ben viszont jelöletlen, kevés helyen módosított hosszas önidézetként) megjelent Esterházy neve alatt, egy Esterházy gróf elítéléséről szól – vagyis olyan történet, amelyet „nekem [...] meg kellett volna írnom... No most, ha egyszer már meg van írva, akkor rendben van, akkor ez egy kipipált tétel.” Amikor aztán ehhez hozzáilleszti még egy ausztriai irodalmi est kínos történetét, ahol ezt a novellát olvasta fel a voltaképpeni forrás feltárása nélkül („Teljesen reménytelen, egyszerűen meg sem értették volna, mi az, hogy nem én írtam? Akkor mért olvastam föl?”), azt is megjegyzi még: „Én fölveszem érte a pénzt – annyi biztos” (egy másik felolvasás alkalmával azonban, nagylelkűbben, Kišnek ítéli a szerzői honoráriumot „saját” szövegeért).<sup>24</sup>

A probléma természetesen egyrészt az intertextualitás és a plágium, másrészt a „posztmodern” szövegfogalom megközelítésének jogi és (irodalom)elméleti keretei vagy diszkurzív szabályai közötti különbségtétel igencsak mélyreható kérdéseiben összpontosul. Az a kérdés, hogy irodalomelméletileg miként és mennyiben lehetséges különbséget tenni intertextualitás és plágium között, önálló vizsgálódás tárgyát képezhetné, amelyre itt nincs mód sort keríteni. Enélkül is kézenfekvőnek tűnik azonban azt feltételezni, hogy egy ilyesfajta elhatárolás „tisztán” irodalomelméleti eszközökkel (vannak ilyenek?) talán egyenesen kivitelezhetetlen. Ami a jog diskurzusát illeti, számtalan precedenset tanúskodik arról, hogy a helyzet jogi szemszögből is hasonló, azzal a nem jelentéktelen eltéréssel persze, hogy – a konkrét esetekben – a jog, amennyiben nyilvánvalóan valamiféle döntésre kell jutnia, mégsem mondhat le éppén erről az elhatárolásról.

<sup>21</sup> Birnbaum, i. m., 18–20.

<sup>22</sup> Kiš számvetését az esettel, amely poetológiai-elméleti aspektusokat sem nélkülöz l. D. Kiš, *Anatómiai lecke* (Balázs A., Radics V., Varga P. ford.), Bp. 1999.

<sup>23</sup> „A fenti szöveg Danilo Kiš-idézet.” (Esterházy, *Bevezetés a szépirodalomba*, 645.).

<sup>24</sup> Részletesebben minderről l. Bojtár, „Kis Esterházy”, in: *2000 2005/12*, 61–65; Ladányi I., „Amikor a hóhért akasztják”, in: *Jelenkor* 2006/4, 383–386.

Az elmúlt két évtizedben ez a jogi aspektus (pontosabban a jogi és esztétikai-irodalomelméleti nézőpontok elkerülhetetlen összefonódása) láthatólag nemcsak Magyarországon határozta meg jelentős mértékben az intertextualitás körüli eszmecserék diszkurzív kereteit – ami részint sejtetően arra vezethető vissza, hogy egy globális hálózatosodás, illetve digitalizáció által meghatározott mediális környezetben a szerzői jog megszokott fogalma sok szempontból meghaladottnak vagy nem elégségesen meghatározottnak bizonyult. Esterháznak nem kellett bíróság előtt védelmébe vennie szövegfelfogását, ám az új évezred számtalan olyan példával szolgál, amelyek európai kontextusban is szemléltethetik az irodalomkritikai diskurzus ebből a szempontból egyre elkerülhetlenebbnek mutakozó, noha alighanem régóta inherens hajlamát arra, hogy jogelméleti diszkusziókba váltsion át. A probléma (viszonylag) aktuális diszkurzív környezetét megvilágítandó a következőkben tehát célszerű néhány olyan, hasonló – persze önmagukban igen különböző – esetre röviden kitekinteni, amelyek viszont jogi ítéletekhez, illetve jogi-gazdasági intézkedésekhez vezettek.

2003-ban Hollandiában törvényi úton tiltották meg az orosz szerző, Dimitrij Jemec által írott *Tanya Grotter*-sorozat első kötetéből készített fordítás megjelenését: a vita azon kérdés körül forgott, vajon a sorozat Joanne K. Rowling *Harry Potter*-könyvei egyszerű plágiumának, avagy inkább valamiféle (részben egyenesen kritikus) paródiájának vagy imitációjának tekintendő-e.<sup>25</sup> Jemec sohasem vitatta a *Harry Potter* mint minta vagy forrás iránti lekötelezettségét, saját figuráját pedig a Rowling varázslótanoncára adott „orosz válaszként” értelmezte. A könyvben továbbá más szövegforrásokat, jelentős stilisztikai különbségeket, illetve egy a(z aktuál)politikai utalásokat meghatározó sajátos orosz referenciális keretet is ki lehetett mutatni. Az amszterdami bíróság azonban – olyan szakvélemények alapján, amelyek a két sorozat cselekményét, alakjait stb. vetették össze – azzal az indoklással adott helyt a plágiumvádnak, hogy nem látta bizonyítottnak a *Tanya Grotter*-történet parodisztikus jellegét. Formálisan ebből arra lehetne következtetni, hogy ez az indoklás elsősorban azt a kérdést kellett, hogy tisztázza, vajon felismerhető-e a forrásszöveg felhasználásában olyan eljárás, amely esztétikai kategóriák mentén kreatívként vagy eredetiként írható le. Az ítélet persze egy olyan jogi környezetben született, amelyben a szerzői, illetve a szellemi tulajdonra vonatkozó jogokat szerfelett szigorúan, majdhogynem természeti jogokká emelve alkalmazzák: az ügy összefoglalásában Neubauer például egy olyan tanulmányt idéz egy holland tudományos folyóiratból, amely szerint mások szellemi alkotásának eltulajdonítása bizonyos értelemben súlyosabbnak tekinthető az egyszerű

<sup>25</sup> Részletesebben erről I. J. Neubauer, „How Scandalous is Plagiarism?”, in E. de Haard – W. Honselaar – J. Stelleman (szerk.), *Literature and Beyond I*, Amszterdam 2008, 456–459.

lopásnál is, mivel általa egy személyt nem csupán tulajdonától, hanem mintegy a lényegétől fosztanak meg.<sup>26</sup>

A német szövetségi alkotmánybíróság 2000-ben meghozott, „a művészi szabadság és a szerző jog viszonyára” vonatkozó döntése<sup>27</sup> arra hivatkozva bírálta felül a müncheni tartományi legfelsőbb bíróságnak azon ítéletét, amely a Brecht örökösei által megfogalmazott vád nyomán betiltotta volna Heiner Müller *Germania 3* című művének könyvként való kiadását, hogy a Brechtől átvett citátumok használata, illetve funkciója nem korlátozódik pusztán a „saját kifejtés” helyettesítésére: „a művészi kifejezés és művészi alakítás eszközeiként” kell elismerni őket, azért méghozzá, mert „az idézett helyek belső kapcsolódása” mögött bizonyíthatóan „az idéző gondolatai és megfontolásai” rejlenek. Ezt tehát azt jelentené, hogy az idézetek átléphetnek a „saját művészi kijelentések” funkciójába (például abból a célból, hogy az „idegen szerző kritikai méltatását” lehetővé tegyék), és ezen megfontolásból kiindulva a bíróság itt arra a következtetésre jutott, hogy a művésznek ilyen feltételek mellett szerzői jogilag védett szövegeket is jogában áll „hivatkozás nélkül alátámasztásként beemelni a művébe”. Minthogy a mű a publikáció révén belép „a társadalmi térbe” és eloldja magát a „magánjogi rendelkezéstől”, a művészeknek el kell fogadniuk „a szerző jogokba való csekély mértékű beavatkozást”, illetve el kell ismerniük „a művészi vita/feldolgozás használati érdekeit”. Itt is tehát, még ha eltérő szemszögből is, az esztétikai és a nem esztétikai eljárások megkülönböztetése bizonyul döntőnek (a műalkotások a határozat szerint „másként ítélandók meg, mint a nem művészi nyelvi alkotások”).

2003-ban ellenben vissza kellett vonni a piacról az ismert osztrák költő, Franzobel *Shooting Star* című kötetét (2001), azzal az indokkal, hogy – noha nyhe változtatásokkal – verseket, illetve verssorokat vett át Marietta Böning *raumweise* című verseskötetéből (1998), amelyeket ráadásul könyve egy fiktív nő szereplőjének tulajdonított, ezáltal, így Böning kifogása, „hamis kontextusba” helyezve azokat. Böning bemutatásában<sup>28</sup> a vita középpontjában a szerzői jogok és a művészi alkotás szabadsága (ideértve többek között az intertextuális alkotást is), valamint a jogi értelemben vett szerzői és a textuális kijelentésszubjektumok közötti viszony kérdése állt. Az ügy tehát arra a művészi és jogi keretfeltételek között tátongó – persze „demokratikusan szükségszerű” – részre világított rá, amely úgymond megnyitotta a plagizáló játékterét, illetve lehetőséget teremtett az „intertextualitással való visszaélésre” (a művészet szabadsága az osztrák alaptörvényben „szubjektív jogként” van

<sup>26</sup> Uo., 459–459.

<sup>27</sup> Vö. <https://www.bundesverfassungsgericht.de/SharedDocs/Pressemitteilungen/DE/2000/bvg00-100.html> (Letöltve: 2021. 01. 14.)

<sup>28</sup> M. Böning, „Zwischen Freiheit der Kunst und Urheberrechtsverletzung”, [www.ejournal.at/Essay/gruebel.html](http://www.ejournal.at/Essay/gruebel.html) (Letöltve: 2021. 01. 14.)



meghatározva, amennyiben az „államigazgatási szervek hatalmi fölényének korlátozását” hivatott biztosítani – például megnehezítve a politikai beavatkozás lehetőségét annak definiálásába, hogy mi tekintendő művészetnek). Az intertextualitással való visszaélés itt is olyasmire vonatkozik, ami a fentebb említett esetekben a vita központi tárgyát képezte: Böning „gondolatkísérlete” azt veti Franzobel szemére, hogy utóbbi átvételei „a szerzői intenciót” – annak „megtörése” helyett – „az eltorzított idegen anyaggal művileg bélelték ki és affirmálták” – hasonló érveken alapult például a Müllerral szemben megfogalmazott vád a *Germania 3* (jogi) esetében. Böning továbbá az olyan argumentáció ellentmondásosságára próbálta felhívni a figyelmet, amely egyfelől érvényesíteni akarja a szerzősége, illetve a szerzői jogokra vonatkozó igényt, másfelől az intertextualitás fogalmára hivatkozik. Ez az érv egyébként a *Harmonia caelestis* körüli vitában is gyakran előkerült: ha az intertextualitás művészi funkciójára utaló hivatkozás az egyik oldalon az idézett szerzők szerzői jogi követeléseit hivatott cáfolni, akkor ugyanez a hivatkozás a másik oldalon az idéző szerzői jogait is meg kell, hogy rendítse.

2010 elején a szenzációs sikerrel bemutatkozó fiatal német író, Helene Hegemann *Axolotl Roadkill* című regényének megjelenését követően kerültek plágiumvádakkal kapcsolatos híradások az újságok címlapjaira. Nem sokkal a regény megjelenését követően ugyanis egy Deef Pirmasens nevű blogger jelöletlen átvételeket mutatott ki a szövegben egy Airen név alatt publikált, *Strobo* című, amúgy blogbejegyzésekből könyvvé formált regényből.<sup>29</sup> Ebben a német irodalmi élet széles tartományait megmozgató ügyben végül elmaradt a per: a szerzőnő részéről hamar megérkezett a bocsánatkérés (miközben Hegemann továbbra is kitartott eljárása mellett: „eredetiség [Originalität] úgysem létezik, csak hitelesség/valódiság [Echtheit]”).<sup>30</sup> A citátumok közlésének utólagosan beszerzett engedélyezését követően pedig a kiadók is megegyeztek, a dolognak azonban mégis volt egy érdekes, inkább poetológiai vagy teoretikusnak nevezhető utójátéka.

<sup>29</sup> „Axolotl Roadkill: Alles nur geklaut?” (<https://www.dw.com/de/alles-nur-geklaut/a-5278041> Letöltve: 2021. 01. 14.)

<sup>30</sup> „»Axolotl Roadkill«: Helene Hegemann und Ullstein Verlegerin Dr. Siv Bublitz antworten auf Plagiatwurf” (<https://buchmarkt.de/archiv/axolotl-roadkill-helene-hegemann-und-ullstein-verlegerin-dr-siv-bublitz-antworten-auf-plagiatsvorwurf/>) (Letöltve: 2021. 01. 14.). Vö. azonban az alábbi, voltaképpen eleve önelleplező párbeszédet a regényből (H. Hegemann, *Axolotl Roadkill*, Berlin 2010, 15.):

„- [...] Is it mixed by you? It's mixed like shit! Berlin is here to mix everything with everything, Alter!  
 - Ist das von von dir?  
 - Berlin is here to mix everything with everything, Alter? Ich bediene mich überall, wo ich Inspiration finde und beflügelt werde, Miffti. Filme, Musik, Bücher, Gemälde, Wurstlyrik, Fotos, Gespräche, Träume...  
 - Straßenschilder, Wolken...  
 - ... Licht und Schatten, genau, weil meine Arbeit und mein Diebstahl authentisch werden, sobald etwas meine Seele berührt. Es ist egal, woher ich die Dinge nehme, wichtig ist, wohin ich sie trage.  
 - Es ist also nicht von dir?  
 - Nein. Von so 'nem Blogger.”

A talán legjelentősebb kortárs német költő, Durs Grünbein jelentkezett ugyanis szólásra, és – egy kettős idézőjelbe helyezett című cikkben („„Plagiat””) – bizonyos értelemben védelmébe vette Hegemann plagizálását, egyebek mellett „az érzület vagy a jog kérdései” és „az irodalmi ítélet, az affektív impresszió, a mű által kiváltott vagy ki nem váltott személyes lenyűgözöttség” közötti ellentétre hivatkozva, továbbá különbséget téve „minden [egyebek mellett akár biológiai] eredet” materialitása és „az alkotó szellem szférája” között.<sup>31</sup> Mindössze egy nap elteltével Grünbein aztán maga fel is tárta saját, majdhogynem szó szerint visszaadott, vagyis szintén plagizált forrását, nevezetesen Gottfried Benn (a címben egyszerű idézőjeleket alkalmazó) „Plagiat” című 1926-os írását, amelyben a gáláns költő ugyancsak egy íróról, Rahel Sanzara *Das verlorene Kind* című regényével szembeszegezett plágiumvádakat akart visszautasítani, melyek azért érték a regényt, mert szerzője a *Der neue Pitaval* című, bűnügyi történeteket tartalmazó 19. századi gyűjteményből merített.<sup>32</sup> Grünbein szándéka, saját állítása szerint, az volt, hogy egyfajta „dadaisztikus csavarral” lássa el a Hegemann körüli ügyet: egyfelől „a művelt olvasó [...] természetesen rögtön kihallhatta az »atyák hangját«” („hiszen ki mond ma még olyan megnyerő mondatokat mint »bizonyára különleges személyiségeknek kell lenniük« vagy »egy nagy alkotó szíve... lélegzik és árad szét benne«?”), másfelől az örök visszatérés nietzschei gondolata is illusztrációra lelt ily módon – a kis csalás mindenekelőtt azonban arra a „balul elsült” lehetőségre volt hivatott felhívni a figyelmet, hogy valójában mód nyílt volna az intertextualitás, plágium, ready-made és hasonló fogalmak tisztázására.

Grünbein maga, akiről nem mondható, hogy ne szerzett volna bőséges tapasztalatot a jelöletlen intertextualitással saját költészetében, amúgy egyáltalán nem mulasztotta el az ilyesfajta elméleti vagy reflexív szembesülést a fogalom körüli problematikával. Az idézés témájával kapcsolatos „saját” fejtegetéseinek kontextusába helyezve persze a Benn-plágium éppen annak ellentétes oldalát világítja meg, amiről maga Benn írt. Az Accademia della Crusca *Dizionario della libertà* című, 2002-es kiadványa számára készített érdekes szócikkében<sup>33</sup> Grünbein – az intertextualitás körüli diskurzusból ritkán hiányzó *joker*, a dialogicitás fogalma mellett – nem az alkotó módon idéző autoritására helyezte a hangsúlyt, aki mintegy az idegen anyag átsajátítása révén jutna el egyfajta transzcendens szükségszerűség rendjébe, hanem az idézet hatalmának lényegében evvel éppen ellentétes aspektusára, arra a hatalomra, amellyel az idézet maga az idéző felett rendelkezik: „attól a pillanattól fogva, ahogy az idézet behatol, nem vagy a magad ura többé”, vagyis „aki idéz,

<sup>31</sup> D. Grünbein, „Das »Plagiat«-Plagiat”, in: FAZ 2010–02–23.

<sup>32</sup> R. Kämmerlings, „Warum haben sie geklaut, Herr Grünbein?”, in: FAZ 2010–2–24. Benn szövegét l.: G. Benn, „»Plagiat«”, in Uő, SW III (*Prosa 1*), Stuttgart 1987.

<sup>33</sup> A továbbiakhoz l. Grünbein, „Z wie Zitat”, in Uő, *Antike Dispositionen*, Frankfurt 2005, 61–63.

kiszolgáltatja magát”. Az idézet „cezúra a monológban”, amely „betör [...] a szubjektum zárt kifejezésvilágába” (Ausdruckswelt – aligha teljesen véletlen, hogy Grünbein itt egy Benn-szót kölcsönöz; kiem. KSzZ), s ez a behatolás „üres helyeket jelöl meg a saját kifejezéstérben”. Innen nézve a fel nem ismert vagy nem jelölt citátumok, módfelett következetes módon, „a beszélő tudattalanja feletti uralomról” tanúskodnak. Az idézetben tehát nem pusztán az idegen diskurzussal való visszaélés tárul fel (vagy éppen lepleződik el), hanem (vagy mindenekelőtt) a saját diskurzus üres helyei vagy a tudattalanja – olyan tartomány tehát, amelyet szigorúan jogi megkülönböztetésekkel (például a művészileg indokoltnak vagy indokolatlannak ítélt szövegátvételek elhatárolásával) aligha lehet megközelíteni.

Az Esterházy *Harmonia caelestis*-ben alkalmazott idézéstechikája körüli vitában, amely – legalábbis ami a legintenzívebb fázisát illeti, hiszen egy-egy hozzászólás még 2010-ben is született – 2007 elejétől 2008 közepéig „AJTÓ ABLAK NYITVA VAN – SZÖVEGKERESŐ TÁRSASJÁTÉK, ki mit lel a HC-ben” cím alatt zajlott a *litera* honlapján,<sup>34</sup> az a kérdés, hogy mennyiben és hogyan lehet különbséget tenni az intertextualitással való visszaélés és a kreatív használat között, másként fogalmazva hogy mennyiben tekinthetők Esterházy citátumai, akár szerzői jogi értelemben is, „saját művészi kijelentéseknek”, meglepő módon viszonylag kevés figyelmet kapott, illetve leggyakrabban a jelölt/jelöletlen intertextualitás különbségtételre korlátozódott. A vita résztvevőinek többsége, köztük az idézetabló állítólagos „áldozatai” számára (a hozzászólók voltaképpeni számát az általános pszeudonímia okán nehéz volna megbecsülni) elsősorban az látszott a központi tétnek, hogy a regény szövegének rétegeit aszerint különítsék el minél pontosabban, hogy idézetekről vagy Esterházy „saját” szövegeiről van-e szó – olyan elhatárolásról tehát, amely az intertextuális írásmód Esterházy-féle koncepciójától a lehető legtávolabb áll, hiszen éppoly kevésbé számol az idézetek kettős tulajdoníthatóságával, mint azzal az eshetőséggel, hogy az idézett szövegek bizonyos esetekben aligha rendelkeznek hozzá egyetlen (tiszta) forráshoz.<sup>35</sup> „Nem találom az Esterházyban Esterházyt”, olvasható az egyik kommentárban, a regény koncepcióját meghatározó szerkezeti elvet pedig (vagyis hogy az első rész legfeljebb lazán összefüggő „számozott mondatainak” sorozata, amelyben például az idézeteket az „édesapám” szó beillesztése kapcsolja egymáshoz, egyebek mellett felfogható egyfajta szöveganyagának, amelyre a második részben előadott családtörténet felépül) „apákról szóló szöveggyűjteményként” jellemezték – amúgy talán nem is minden tekintetben félrevezető módon. Némiképp meglepően hangsúlytalan maradt az a kérdés, amely

<sup>34</sup> www.litera.hu/forum/ajto-ablak-nyitva-van-szovegkereso-tarsasjatek-ki-mit-lel-a-hc-ben. (Letöltve: 2012. 11. 30.) Az összes további idézet a vitából erről a honlapról származik.

<sup>35</sup> Egy példát ehhez l. Neubauer, i. m., 452–455.

az 1980-as években meghatározó szerepet játszott a jelöletlen intertextualitás megítélésében Esterházynál, nevezetesen az, hogy a források ismerete mennyiben befolyásolja a szövegek megértését, illetve megérthetőségét.

A több mint ezer hozzászólás között persze találhatók arra tett javaslatok is, miként lehetne értelmezni ezt a kompozíciót, amely címét a korai 18. századból, Esterházy Pál herceg kantátagyűjteményétől kölcsönözte, mely szintén tekinthető egyfajta kompilációnak: egy kritikus például saját offline-publikációjához utalta vitapartnereit, ahol azt igyekezett demonstrálni, hogy a két rész között keresztutalások struktúrája egyáltalán nem esetleges. Az esetek döntő többségében azonban az idézetek forrásait követelő hang maradt meghatározó. Az olyan értelmezési kísérletek, amelyek az idézetek felhasználásának módját a *Harmonia caelestis* narratív koncepciójának összefüggésében igyekeztek magyarázni, vagy az olyan megfontolások, amelyek azt a kérdést próbálták körüljárni, mennyiben változik meg a különböző szövegmentumok jelentése az által, hogy egymás mellé kerültek, jelentős kisebbségben maradtak a szövegrabló feletti ítélkezés gesztusaihoz képest. Utóbbiak kontextusában Esterházy eljárását olyan kifejezések segítségével vélték gúny tárgyává tehetni, amelyek – s ez nincs híján minden tanulságnak – kifejezetten a kortárs szórakoztató vagy tömegkultúra idézési technikáira utalnak (a regény szerzője eszerint „DJ Esterházy”, mi több, egy „Text Jockey” volna), más esetekben a vulgármoralizálás bizonyult a megfelelő megoldásnak: Esterházy „jó író, de nem tisztességes ember”, egy helyütt egyenesen „bűnöző”.

Az ily módon szűkre vont kérdésfeltevésből majdhogynem kényszerítő módon következik, hogy a(z amúgy egyáltalán nem eredménytelen) szövegadászat a szerzői jog fogalma körüli (szintén meglehetősen szűkösen artikulált) jogi kérdésekre torkollott: jogszerű-e, hogy Esterházy több oldal hosszúságú idegen szövegekért vesz fel honoráriumot, miféle károkat szenvednek el ezáltal az idézett szerzők stb.? Egyebek mellett (fiktív) ellenlépésekre vonatkozó javaslatok is születtek: Esterházy szövegeinek más név alatti kiadására, illetve a *Harmonia caelestis* olyan kiadásának összeállítására, amelyet a „meglopott” szerzők egy közösen választott álneven hoznának nyilvánosságra.

Amint az fentebb már említésre került, gyakorlatilag nem akadt senki, aki a vitában a szöveg esztétikai kvalitásaival szembeni kételyeknek adott volna hangot. Több hozzászólás egyenesen arra hívta fel a figyelmet, hogy Esterházy mintegy tévedhetetlen érzékkel mindenütt módfelett attraktív szövegeket válogatott ki, illetve montírozott össze egymással, amelyeknek szerzői bizonyos esetekben messze elmaradnak Esterházy írói ismertségétől és a *Harmonia caelestis* olvasói ilyenformán magának Esterházynak köszönhetően fedezték fel őket – ami másfelől persze ismét azon károk mibenlétének kérdéséhez vezetett vissza, amelyet a források jelöletlenül maradása ezeknek a szerzőknek okozott. Egy hozzászólásban például

egy idevonatkozó kísérletről olvasható beszámoló: aki Cselényi Béla *Apám* című verséből származó idézetet ír be valamelyik internetes keresőprogramba, azt a találatok Esterházyhoz irányítják mint szerzőhöz. A jelöletlen idézésnek hálózatalméletileg tehát abban állna a funkciója, hogy egy kanonizált szerző hegemoniáját *guglizás* révén továbbszilárdítsa.

A források feltárására irányuló követeléseket nemcsak az amerikai és a német kiadásokra, illetve az Esterházyra ráfogott jogi felelősségre hivatkozó érvek voltak hivatottak alátámasztani: figyelemre méltó gyakorisággal bukkantak fel különféle kordiagnózisok is a vitában (rossz közérzet a posztmodernben?), amelyek egyfelől az irodalmi konvenciók állítólagos megváltozását, másfelől a mediális környezet képezte feltételrendszert állították a középpontba. Megtudható például, hogy az ezredforduló óta az intertextuális írásmóddal immár alig él valaki, hogy léteznek szerzők, akik sem idézni, sem idézve lenni nem szeretnének, hogy „a posztmodern halott”, hogy „ma már megint van szerző! megint van individuális irodalom, amely az életből és nem a szövegből indul ki, megint vannak jellemek, konfliktusok, amelyeket az életből merítenek és amelyeket nem a szöveg hoz létre” és így tovább. A másik összefüggésben az nyert ismételt megállapítást, hogy az internet korában, az „információ elosztásának forradalmával” vagy „demokratizálódásával” a szellemi tulajdon fogalma sokat veszített az aktualitásából – egy érv, amelyet mind Esterházy mellett, mind ellene, mint ahogy mind a fórum idézetvadászai mellett, mind velük szemben csatasorba lehetett állítani.

Esterházy reakcióit a vitára javarészt (indokolható okokból) felületesnek vagy nem különösebben ügyesnek lehetne nevezni. 2007-ben és 2008-ban több interjúban is kitért a plágiumvádakra, de az olyan mondatok, mint „Röviden: igaza van [ti. Forgácsnak]. Hosszabban: de azon felül semmiben”, vagy az egy e témában írandó, de mégsem igazán tervbe vett 30–40 oldalas esszére tett utalások nem sokban járultak hozzá a szerző álláspontjának megvilágításához. Annyit azonban mégiscsak megosztott, hogy eljárás módja valóban „brutális” és szakít bizonyos konvenciókkal, valamint hogy „közben változott az idő is”, továbbá hogy mivel „az egész nem jogállami keretek között alakult ki, a jogról való gondolkodás, az nincsen is”. A döntő azonban továbbra is az marad, hogy „a születendő szöveg felől nézek mindent”, vagyis csak maga a szöveg képes helyállni az általa alkalmazott eljárásokért, ami azt is jelenti, hogy a probléma szigorúan jogi megközelítése aligha szolgálná az irodalom érdekeit.<sup>36</sup>

<sup>36</sup> Vö. Valuska L., „Nem vagyok mutogatós író. Interjú Esterházy Péterrel”. <http://index.hu/kultur/klassz/ep0413/> (Letöltve: 2021. 01. 14.); Greff A., „»Minél idegenebb területekre menni« – Esterházy Péter író”, in: *Magyar Narancs* 2008/17. (online elérhető: [https://magyarnarancs.hu/konyv/minel\\_idegenebb\\_teruletek\\_re\\_menni\\_-\\_esterhazy\\_peter\\_iro-68669](https://magyarnarancs.hu/konyv/minel_idegenebb_teruletek_re_menni_-_esterhazy_peter_iro-68669) Letöltve: 2020. 12. 08.)

Mindezzel persze még messze nem tárulnak fel a „posztmodern” idézés megítélésében előállt újabb fejlemények mögött rejlő okok. Kézenfekvő volna az egyik lehetséges magyarázatot valóban abban keresni, hogy 1989 óta Magyarországon is léteznek jogállami normák, minek következtében megnőtt a jelentősége az irodalmi idézéstechnikák szerzői jogot érintő jogi aspektusainak. A *litera* fórumán például az a tény, hogy a *Bevezetés...* a maga idején nem váltott ki hasonló diskusziókat, visszatekintőleg arra a magyarázatra lelt, hogy: „akkoriban még senki nem törődött a tulajdonnal, így a szellemi tulajdonnal sem. Benne voltunk a minden mindenkié világában.”. Belegondolva azonban abba, hogy ugyanez a probléma ugyanazokban az években a nyugat-európai országokban éppoly virulensnek mutatkozott, mint Magyarországon, az ilyesfajta magyarázat aligha tűnik kielégítőnek.

Azt a kérdést feltéve, hogy mit zárna ki az, ha például Esterházy a vita következményeként mindig minden szövegforrását megadta volna (a 2013-ban megjelent *Egyszerű történet vessző száz oldal – a kardozös változat* jegyzetei és önkomentárjai bizonyos értelemben ezt az opciót valósítják meg és helyezik ironikus távlatba), a válasz csakis egyetlen (az egész vitában sehol sem említett) lehetőségre utalhatna, ami ezzel valóban veszendőbe menne: annak eldönthetetlensége válna fenntarthatatlanná ezáltal, hogy egy szöveg vagy egy kijelentés a szerzőnek vagy több forrásnak tulajdonítandó-e, máshonnan közelítve tehát az a tapasztalat volna immár átélhetetlen (vagy válna elfojtottá), hogy adott esetben lehetetlen egyáltalán „saját” szöveget, illetve „saját” hangot azonosítani – bizonyos értelemben tehát annak az ironiafogalomnak egy radikális felfogása hatástalanítódna, amely az 1980-as években meghatározta Esterházy recepcióját. Az egész vita a *Harmonia caelestis* idézeteiről innen nézve kevésbé a posztmodern citatológiától való megcsömörlésről vagy az irodalmi mező szigorúbb jogi szabályozása iránti igényről tanúskodik, hanem sokkal inkább az attól való félelemről, hogy a saját hangok vagy saját szövegek fölötti rendelkezés mint olyan válhat, bizonyos feltételek mellett, lehetetlenné.

Ebben az összefüggésben nyilván nem teljesen véletlen, hogy a vitában oly sok szó esett a kommunikáció mai mediális környezetéről, a szövegalkotás és szövegfelhasználás általában megváltozott feltételeiről, röviden az újkeletű (?) copy-and-paste-kultúráról. Amúgy egyébként a Hegemann-ügyben például nemcsak a filmrendezőként is ismert szerzőnő hivatkozott arra, hogy olyan területről jön, ahol „az ember egy regény megírásához is inkább rendezésszerűen közelít, vagyis mindenhol kiszolgálja magát, ahol inspirációra lel”, illetve arra, hogy a regénye egy olyan évtizedben született (és egy olyan évtizedet reprezentál), amelyben „a másolás és átalakítás joga váltotta fel ezt az egész szerzői-jog-excesszust”, hanem a kiadója állásfoglalásában is olvasható egy mondat egy olyan fiatal alkotó vitatható mértékű

felelősségéről, aki „az internet »sharing«-kultúrájával nőtt fel”.<sup>37</sup> Nem kevésbé ironikus, innen nézve, az a sajátosság, hogy a *literán* lefolytatott vita általános pszeudonímia-kötelezettség mellett és számtalan jelöletlen idézet felhasználásával zajlott: még azok a résztvevők is ragaszkodtak például – az újabb szabású „netikettek” jegyében – ahhoz, hogy álneveiken szólítsák meg őket, akik amúgy a fórumon is leleplezték offline-identitásukat. Esterházy regényétől rossz néven vettek egy hasonló, textuális ano- vagy pszeudonímiát. Az irodalom, az 1980-as és 1990-es években az irónia egyik kitüntetett helye (Magyarországon feltehetően egyben menhelye is), most, úgy tűnik, talán egy olyan társadalom hitelesség és originalitás iránti szükségletével konfrontálódott, amely a szövegek vagy információk használatának mindennapos praxisában egyre kevésbé veszi igénybe ezeket a kategóriákat.

---

<sup>37</sup> Vö. 30. jegyz.

# Kafka fia

## Borbély Szilárd a világirodalomban

„Az irodalom tudata nem azonosítható a nemzet tudatával”, jelenti ki Borbély Szilárd a magyar költészetről írott „elfogult fejezeteinek” bevezetőjében, arra a „megdöbbenésre, zavartságra, értetlenségre” is utalva, amely szerinte Kertész Imre Nobel-díjjal való kitüntetését, vagyis a magyar irodalom első Nobel-díját követően volt megfigyelhető a magyar irodalmi nyilvánosságban.<sup>1</sup> Az esszé (el kell ismerni: nem teljesen koherens)<sup>2</sup> okfejtése szerint a modern magyar irodalom „intézményesülése”, amelyet inkább a (nemzeti) „sors” és kevésbé a „metafizika” szempontjai határoztak meg, Kertész elismerése révén saját határaiba, fennhatóságának korlátaiba ütközött: az „intézményen” kívül elhelyezkedő alkotók (ilyen volna Kertész) bizonyos értelemben kétségbe vonják a magyar irodalom önszemléletét (ez időnként abban a vádban nyilvánul meg, hogy „ők nem a magyar irodalom részei”), amely – így Borbély – sokáig a lírában vélte azonosíthatónak azt, ami specifikusan *magyarrá* teszi. A (magyar) líra „hungarikum” (s mint ilyen, „védelmet igényel Európában”), „világirodalmi” vonatkozásban viszont a jelenkori próza az, ami a magyar irodalmat reprezentálja. A „líra nemzeti méretű bukása”<sup>3</sup> arra világít rá, hogy a magyar irodalom „intézményének” önleírása nem alapulhat azon a nyelven, amely ezt az önleírást a nemzet (és a nemzetpolitikák) fogalmi keretei közé tereli.

A magyar líra – fűzi ehhez hozzá Borbély, majdnem tíz évvel később újraolvasva saját esszéjét – ebben az összefüggésben az 1820-as években körvonalazódó, majd modern nemzetállamként újjászülető, de egészen 1919-ig az osztrák birodalomban alávettként létező, a függetlenséget csak vágyként ismerő ország sajátos beszédmódját jelentette.<sup>4</sup>

Ennek azonban vége van, a líra nem nemzeti beszédmód, következésképpen nem is „hungarikum” többé. Ez volna a diagnózisa annak a lírikusnak, akinek szá-

---

<sup>1</sup> Borbély Sz., „Hét elfogult fejezet a magyar líráról”, in Uő, *Hungarikum-e a líra?*, Tipp-Cult, Budapest, 2012, 5.

<sup>2</sup> Vö. Pataki V., „Egy paradoxon ígérete. A lírafogalom változása Borbély Szilárd kritikai munkáiban”, in *Studia Litteraria* 2016/1–2, 73–75.

<sup>3</sup> „Illyés temetésén elhangzott patetikus beszédek a magyar költészet nagy korszakát is elbúcsúztatták egyben.” Borbély, i. m., 12.

<sup>4</sup> Borbély, „Hét elfogult kommentár a magyar lírához”, in Uő, i. m., 216–217.



mára a hazai hírnevet egy olyan költeménye hozta el, amelyet a magyar irodalmat nemzetközi szintéren reprezentáló prózaírók, Nádas Péter és Esterházy vettek védelmükbe a kiadói elutasítással szemben és deklaráltak „korszakos költeménynek” (és amely a lírikus szemével nézve jócskán összezavarta a líra nemzeti és műfaji határvonalait: „Juhász Ferenc tempója beoltva Esterházy *Függőjével* és a *Kaddissal*, míg meg nem születik belőlük Bach *Máté passiója* affektált, parnasszista jambusokban” – idézi Nádas Orbán Ottó benyomásait),<sup>5</sup> a (posztumusz) nemzetközit pedig az első regénye, a *Nincstelenek* fordításainak európai sikere, és akinek ez idő szerint utolsó műve, a befejezetlen *Kafka fia* című – időnként regényként is emlegetett – prózákötet<sup>6</sup> szerzői jogi okok miatt – ez innen nézve majdhogynem szimbolikus – magyar eredetiben eddig nem jelent meg, német fordításban azonban szintén jelentős kritikai elismerésben részesült. A címben jelzett genealógia természetesen beszédes, mint az még szóba kerül majd.

A kezdésként idézett esszében Borbély kitér az intertextuális írásmód divatjára az 1980-as évek „prózaforulatában” („egy dolog azonban nagyon hamar világhosszá vált: idézni leginkább értelem-egészeket, vagyis teljes mondatokat kell”), ami aztán egy különös műfaji elhatárolásba fut ki, a líra és a próza intertextuális praxisának szembeállításába, amely megvilágíthatja „a líra új korszakának” egynemely jellemzőjét is:

A lírával ellentétben a próza a mondat-szintű idézést alkalmazza. A próza az idézet helyét felismerhetővé teszi, szemben a lírával, amely – bizonyos értelmezők szerint – mindig már eleve idézetként olvasható. Az idézés sokszor rejtett, nem személyhez, hanem személytelen rendszerekhez köthető volta az individuális vagy kollektív sors tanúsítása felől a nyelv esetleges, ám rendszerbe tagozódó volta felé vezet. Meglehet, a líra új korszaka felé is.<sup>7</sup>

A líra (így értett) új korszakát többek között Borbély intertextuális poétikája reprezentálhatja, például a *Berlin & Hamlet* című (amerikai fordításban is jelentős sikert aratott,<sup>8</sup> német fordításban pedig a Suhrkamp kiadónál hasonló címen 2019-ben megjelent, a *Halotti Pompából* is válogatást nyújtó) gyűjtemény sajátos kompozíciója. Ez a 2003-as kötet a szerző berlini tartózkodásainak állít emléket.

<sup>5</sup> Nádas P., „Olvasói vélemények”, in: *Alföld* 1993/5, 26–27.

<sup>6</sup> Sz. Borbély, *Kafkas Sohn* (H. Flemming és L. Kornitzer ford.), Berlin 2017.

<sup>7</sup> Borbély, „Hét elfogult fejezet a magyar líráról”, in *Uő*, i. m., 14–15.

<sup>8</sup> *Uő*, *Berlin & Hamlet* (O. Mulzet ford.), New York 2016. A kötet 2017-ben szerepelt a National Translation Award in Poetry és a Best Translated Book Award in Poetry shortlistjein. Az amerikai fogadtatásról lásd „Szomorú, őszinte és látnoki olvasmány” (Pusztai D. vál., ford.), in: *Élet és Irodalom* 2017. 07. 28., 16. Borbély, *Berlin & Hamlet* (H. Flemming ford.), Berlin 2019.

A kötet négy jól elkülöníthető szövegcsoporthból áll össze: berlini városrészeknek vagy helyszíneknek szentelt leíró költeményekből, amelyek gyakran Walter Benjamin-prózaszövegekből építkeznek (az *Egyirányú utca*, illetve a *Berlini gyerekkor* egynémely darabjából), *Levelek* sorozatából (ezek töredékes átvételek Kafka Felice Bauerhez írott leveleiből), a *Töredék* címet viselő szériából, valamint *Allegóriákból*, ez utóbbi két csoport, különböző módokon, időről időre Shakespeare híres hősét (a világirodalom egyik legismertebb figuráját) idézik fel. Borbély, aki – mint itt is – előszeretettel alkalmaz premodern (vagyis nemzeti irodalmi keretek között csak bajosan elhelyezhető) lírai műfaji konvenciókat, tulajdonképpen egy világirodalmi szöveghálózatban orientálja saját Berlin-tapasztalatát, méghozzá (amire, ha más nem is, Hamlet kitüntetett szerepe utalhat) nem kizárólag német perspektívával szembesítve az utazóét. Bár kézenfekvő volna arra hivatkozni, hogy a kötet volta-képpen nem tesz mást, mint hogy Berlin irodalmi topográfiáján keresztül önti formába a német főváros, a „Városisten” (*Invaliden Strasse*) – ily módon mindig egyben szöveges – tapasztalatát, a helyzetet némiképp bonyolítja, hogy a versek szövedékében a modern magyar költészet nyelve és több klasszikusa is megjelenik – feldarabolva, olykor montázsszerűen, nem mondatszintű idézetek formájában, vagyis nem organikusan beillesztve az említett intertextuális hálózatba.

Ellentétben a (persze magyar fordításban felhasznált) Benjamin- és Kafka-idézetekkel, amelyekről a kötet függeléke (ha nem is teljesen akkurátusan, de) tájékoztat, a magyar irodalmi idézetek jelöletlenek maradnak ugyan, de ez a jelöletlenség mégsem jelent harmonikus betagolódást Borbély líranyelvébe, hiszen adott esetben – mint az egy példa erejéig látható lesz majd – annak a topográfiának a leírásához járulnak hozzá, amelyet nem magyar (és nem lírai!) szövegeken keresztül dolgoz ki a kötet. Voltaképpen annak az allegorikus ábrázolásmódnak a szolgálatába lépnek (például képaláírások, idézettöredékek státuszában), amelyet Borbély itt leginkább talán Benjamin nyomán (például a *Berlini gyerekkor* általa is idézett első darabjában, a *Tiergartenben* bemutatott, utcatáblákból, nyomokból, rajzolatokból és épületedíszekből felépülő városi jellabirintus ihletésére) alkalmaz, és amelynek meghatározó jelenlétére a kötet értelmezői rendre fel is hívták a figyelmet.<sup>9</sup>

Az intertextuális utalásoknak az említett kötetkompozíció révén kiemelt csomópontjai sajátos összefüggésekbe rendeződnek, amelyeket Borbély nem tesz külön nyílttá. Benjamin nem csupán berlini *flâneur*-ként meghatározó a kötetkompozíció számára, sőt nem is csupán mint Kafka egyik jelentős olvasója,<sup>10</sup> hanem – mint

<sup>9</sup> Pl. Valastyán T., „E – O – A – E”, in: *Disputa* 2003/1, 63.; Bazsányi S., „Az emlékezet bábja”, in: *Alföld* 2004/4, 100.; Papp M., „És amikor eljön az est...”, in: *Studia Litteraria* 2016/1–2, 112.

<sup>10</sup> Lásd mindenekelőtt W. Benjamin, *Franz Kafka*, in Uő, *Angelus novus*, (Bence Gy., Kőszeg F., Pór P., Rajnai L., Tandori D. ford.), Budapest, 1980.

arról éppen az allegóriatanát kifejtő értekezésének egy pontja tanúskodik – a német kultúra vagy a németiség *Hamlet* felőli értelmezését kibontakoztató gazdag hagyomány egyik alakítójaként is, aki – ellentétben Ferdinand Freiligrath híres költeményének szlogenjével (*Deutschland ist Hamlet*) – a dán királyfit nem a német döntésképtelenség vagy tehetetlenség megjelenítésére használja,<sup>11</sup> hanem sokkal inkább a német irodalom egy üres, betöltetlen helyét jelöli ki általa ott, ahol a szomorújátékok barokk melankóliája és a kereszténység között hiányzó kapcsolatot, a melankólia megváltását egyedül Shakespeare drámájában véli felismerni:

Legalább egyszer sikerült a kornak, hogy megidézze azt az emberi alakot, mely megfelelt az új-antik és középkori megvilágítás belső ellentmondásának, amilyennek a barokk látta a melankolikus embert. Ez azonban nem Németország műve volt. Hamletről van szó.<sup>12</sup>

Hamlet az tehát (és itt most csak ez az alakzat a fontos, nem az, hogy mennyire helytálló Benjamin szembeállítás), aki a szomorújáték német irodalmából hiányzik, az a hiány, amely felől ugyanakkor ez utóbbi valódi törekvései felismerhetők. Németország Hamlet, de csak annyiban, amennyiben Hamlet Németországból hiányzik.

Hamlet persze Kafkával is rokon Borbély perspektívájából nézve: mint az leginkább a *Kafka fiából* derül ki, Borbély Kafka-képének centrumában az apatrauma áll, amely nem hiányzik természetesen a *Berlin & Hamlet* Shakespeare-utalásaiból sem, pl.: „(...) Apám szelleme kegyetlenségre / tanított.” (*Allegória I.*); „Apjának, aki Wittenbergába küldte, / levelekben kellett beszámolnia tapasztalatairól” (*Töredék VII.*); „Nincs arc, amelyet láthatnál ebben / a pillanatban. Vak vagy, szemed / mégis egy rémült arc után kutat. / Azét, aki nemzett: a szellemét” (*Töredék X.*). Az elsőként idézett verset Borbély fiktív jegyzete szintén a német Hamlet-kép történeti vonatkozásrendszerében helyezi el, hiszen a jegyzet arról tájékoztat, hogy „1936-ban Berlinben előadták a Hamletet Hans Höfgen főszereplésével”, vagyis egyszerre céloz Gustav Gründgens alakítására és Klaus Mann *Mephisto* c. regényének előbbiről mintázott figurájára. Ez a vers a *Berlin & Hamlet* nyitánya, az első *Allegória*, mely egy közismert embléma kettős megfejtését nyújtja („Az átszúrt szív, amiben a szerelmesek / hisznek, engem feladatombra / emlékeztet. Vezérre vágytam / mindig. [...]”), tulajdonképpen egy különös, allegorikus történelmi színjátékként pozicionálja Borbély kötetének szövegterét, amely valóban gyakran – és messze nem csupán a *Hamlet*-utalásokban – él egyfajta baljós vagy egyenesen halálos teatralitás

<sup>11</sup> H. J. Lüthi, *Das deutsche Hamletbild seit Goethe*, Bern 1952, 117–133.

<sup>12</sup> W. Benjamin, „A német szomorújáték eredete”, in *Uő*, i. m., 356.

eszközrendszerével, ami éppúgy kiterjed a lírai én önreflexív megjelenítésére (pl.: „Mintha egy színész játszana helyettem, / úgy forgatom a szavakat magamban, akár a tört szeretném” – *Töredék III.*), mint a Természettudományos Múzeum diorámáiról meditáló költeményre (*Naturhistorisches Museum*). A szemek itt, akárcsak a fentebb idézet részletben és a kötet számtalan más helyén, de akár a *Kafka fiában* is (pl.: 58., 93.), nem látó szemekként válnak láthatóvá.<sup>13</sup>

Kafkát, aki 1910-ben, egy berlini *Hamlet*-előadás hatására úgy érezte, hogy egy másik ember arcát viselte,<sup>14</sup> a Borbély verseskötetébe beillesztett levelek mindenekelőtt hamleti tépelődőként reprezentálják, akinek ismételten nehezebbre esik rászánnia magát arra, hogy Berlinbe utazzon (*Levél I., V., VII., VIII., XII., XIII.*). Itt is egy hiány tárulkodik fel a Berlin körül felépülő diskurzusban, olyasvalaki beszél Berlinről, aki nincs ott, illetve aki ismételten vonakodik annak az utazásnak a megvalósításától, amelyet a kötet a maga (ennyiben ambivalens) eszközeivel dokumentál.<sup>15</sup> Hamlet, akit a kötet egyik kritikusa egyenesen a lírai én alakmásként azonosított,<sup>16</sup> végül hiányként van jelen a *Töredékek* sorozatában, pontosabban a sorozat címében is, hiszen – még ha vitatható is, hogy a nevezett mű mennyiben gyakorolt hatást a *Berlin & Hamlet* nyelvére<sup>17</sup> – aligha ismerhető félre a Tandori Dezső *Töredék Hamletnek* című verseskötetének címe által képzett hipogramma Borbély kompozíciója mögött. Egy szervesen strukturált és középpont nélküli, illetve egy hiányzó középpont köré rendeződő irodalmi hálózat rajzolódik ki tehát, melynek strukturájá leginkább Harold Bloom „nyugati kánonról” alkotott különös víziójával szembesítve tehető markánssá, amely a világirodalom legmeghatározóbb alkotásait – kis túlzással fogalmazva – *Hamlet*-parafrazisok idő- és térbeli hálózataként állítja rendszerbe, többek közt Kafkát is a német *Hamlet*-obszesszió hagyományvonalába állítva.<sup>18</sup> „Shakespeare legalábbis részint azért áll a Kánon középpontjában – jelenti ki Bloom –, mert a Hamlet ott van”.<sup>19</sup> Borbély Berlinjének középpontjában Hamlet bizonyos értelemben a hiányában van ott.

A *Berlin & Hamlet* városleírásait mindenestre leginkább Benjamin labirintuszerű topográfiai „orientálják”, amelyek íráspraxisa szintén középpont nélküli

<sup>13</sup> Vö. ehhez Krupp J., „Kitörlött értelem”, in: *Vigilia* 2006/2, 122–123.

<sup>14</sup> F. Kafka, *Briefe 1902–1924* (M. Brod szerk.), Frankfurt am Main, 1958, 84.

<sup>15</sup> „A levél célja nem az lesz, hogy a megnyilatkozás alanya bejelentse saját érzését, inkább a kijelentés alanya kezd fiktív vagy látszólagos mozgásba. [...] Felicével folytatott levelezése az érzés lehetetlenségével van teleírva, levelek özöne helyettesíti a találkozást, az érzést.” G. Deleuze – F. Guattari, *Kafka* (Karácsony J. ford.), Budapest, 2009, 62–63.

<sup>16</sup> Bazsányi, i. m., 101.

<sup>17</sup> Vö. Rác P., „Egy otthon itt, egy itthon ott”, in: *Jelenkor* 2004/3, 327.

<sup>18</sup> H. Bloom, *The Western Canon*, New York/San Diego/London 1994, 461.

<sup>19</sup> Uo., 73. Vö. még: „Shakespeare azt jelenti a világirodalom számára, amit Hamlet az irodalmi alakok képzeletbeli tartománya számára: egy mindent átható szellemet, amelyet nem lehet korlátok közé szorítani.” Uo., 52.

struktúrát állít elő.<sup>20</sup> A *Tiergarten I.* című költemény tulajdonképpen nem tesz mást, mint szétdarabolja, majd összeilleszti, sajátos kivonatot előállítva a *Berlini gyermekkor* azonos című nyitószövegéből, olyasfajta hipertextust létrehozva, amely Gérard Genette terminológiájában a „kvantitatív transzformáció” valamely eseteként volna talán jellemezhető.<sup>21</sup> Benjamin szövege a berlini városrészt, melynek egyébként fontos helyszín jut Kafka és Felice történetében is,<sup>22</sup> olyan útvesztőként, az emlékezet tévelygése által kirajzolt térként ábrázolja, amely alapvetően textuális természetű, ezt emeli ki a szöveg utcanevekre hivatkozó, Borbélynál kondenzált formában átvett nyitánya:

Ha egy városban nem tudunk eligazodni, az még nem jelent sokat. Ahhoz azonban, hogy egy városban úgy tévelyegjen az ember, mint egy erdőben, már kell némi jártasság. Ilyenkor az utcanevek úgy szólnak a bolyongóhoz, mint száraz gallyak pattogása, és a város belsejének kis utcái a napszakot oly pontosan tükrözik vissza, akár egy völgyteknő. Ezt a művészetet én csak későn tanultam ki; azt az álmatagot teljesítette be, amelynek első nyomairól füzeteim itatóspapírjainak labirintusai árulkodtak (von dem die ersten Spuren Labyrinthe auf den Lösschblättern meiner Hefte waren). Igaz, nem is ezek az első nyomok, mert előttük volt már egy labirintusom, amelyik túlélte őket.<sup>23</sup>

(Borbélynál ebből ennyi marad: „Az utcanevek, mint a száraz ágak / a parkban, amely ma a labirintus.”) A város írásjelek labirintusa tehát (ez a motívum egyébként szerephez jut majd a *Kafka fiában* is, vö. például 37.), méghozzá egy összeomló jelrendszeré (hiszen nemcsak az utcanevek, hanem maguk az utcák is jelek: óráként mutatják a napszakot), amely – innen nézve következetesen – eltörölt emlékezetnyomok útvesztőjét rajzolja fel. Borbély verse – amely a kötet kontextusában, ha talán csak távoli utalásként is, valóban felidézheti Hamlet emlékezetének írotábláját („table of my memory”, majd „book and volume of my brain”), melyre az első felvonás ötödik jelenetében, kitérölve minden mást, a királyfi felvési halott apja parancsát<sup>24</sup> – *töröl* ebből a szövegből (kihagyja többek közt a Benjaminsnál felbukkanó „cél”

<sup>20</sup> Vö. ehhez B. Menke, *Sprachfiguren. Name – Allegorie – Bild nach Walter Benjamin*, 2. jav. kiad., Weimar 2001, 350–351.

<sup>21</sup> Vö. G. Genette, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* (W. Bayer és D. Hornig ford.), Frankfurt 1993, 313–345.

<sup>22</sup> Vö. pl. F. Kafka, *Levelek Felicének* (Györfly M., Rác P. ford.), Budapest 2009, 505–506.

<sup>23</sup> W. Benjamin, „Tiergarten”, in *Uő, Egyirányú utca / Berlini gyermekkor a századforduló táján* (Berczik Á., Sztítás E., Márton L. ford.), Budapest, 2005, 95. (vö. GS IV/1, Frankfurt 1972, 237.)

<sup>24</sup> „Yea, from the table of my memory / I'll wipe away all trivial fond records, / All saws of books, all forms, all pressures past, / That youth and observation copied there; / And thy commandment all alone shall live / Within the book and volume of my brain, / Unmix'd with baser matter: yes, by heaven! / O most pernicious woman! / O villain, villain, smiling, damned villain! / My tables! meet it is I set it down, / That one may smile, and smile, and be a villain – / At least I'm sure it may be so in Denmark: / (*Writing*) / So, uncle, there you are. Now to my word; / It is 'Adieu, adieu! remember me: / I have sworn 't” (99–112, W. Shakespeare, *Hamlet*, London 2006, 219–220. Vö. Mezei G., „Írás és topográfia”, in Kulcsár Szabó E., Kulcsár-Szabó Z., Lénárt T. (szerk.), *Verskultúrák. A líraelmélet perspektívái*, Budapest, 2017, 523.

emléképét: „Nem messze a híd lábától ott volt már a cél”), továbbá – a kihagyások mellett a versforma, a strófaszervezet igényeitől is vezéreltetve – szaggatott, fragmentált térképzéssel szembeállítja a Benjamin-prózában színre vitt bolyongás linearitását.<sup>25</sup> A kert, amelyben az emlékezet „a hallgatás magvait”<sup>26</sup> ültette el, Benjamin leírásában – a felsorolt szobrok és homlokzati díszek (köztük, legnyilvánvalóbb előreutalásként, „atlaszok”) közvetítésén keresztül – egy antik mitológéma, Héraklész munkáinak története felől tárja fel (allegoretikus) olvashatóságát, ez az olvasat sűrűsödik össze ott, Benjamin zárlatában, ahol a tévelygés a Tiergartenben „Héraklész hídjához” („Bei der Brücke des Herakles”; a berlini Herkulesbrückéhez) vezet:

Bennük antikkká nemesedett a régi Nyugat-Berlin (Westen), ahonnan szellő (westlichen Winde) kerekedik a hajósok számára, s ők a Heszperidák almáival megterhelt naszádjukat lassan hajtják felfelé a Landwehrkanalon, majd Héraklész hídjánál kikötnek. És – akárcsak gyermekkoromban – a lernai hidra és a nemeai oroszlán most is ott voltak valahol a Großer Stern körüli bozótban.<sup>27</sup>

Borbély költeményében terjedelmi értelemben is nagy szerep jut ennek a zárlatnak (a tíz versszakból az utolsó négyre terjed ki), már csak azért is, mert az átírás ezen a ponton a *Hamlet* szövegére is kiterjed:<sup>28</sup>

itt, a harminc évvel korábban ültetett  
hallgatás magvai e kertben és az utak  
fedte bozótban most is ott van  
a lernai hidra és a nemeai oroszlán  
valahol, a Grosser Stern körül, míg  
az Európa múltja felől kerekedő szellő  
lassan hajtja a Heszperidák almáival  
megrakott hajókat fölfelé  
a Landwehr-kanalon, és a hajósok  
szívét eltölti a múlt szorongása,  
mikor kikötnek a Héraklész-hídnál.

<sup>25</sup> Erről bővebben: Uo., 518–521.

<sup>26</sup> Benjamin, *Tiergarten*, 96.

<sup>27</sup> Uo., 98. (GS IV/1, 238–239.)

<sup>28</sup> Az első felvonás második jelenetében Hamlet Herculessel állítja szembe magát, hogy jellemezze a Claudius és az apja közötti különbséget („My father's brother, [but no more like my father / Than I to Hercules] [...]”; 152–153.), a negyedikben pedig a hős első munkájára, a nemeai oroszlánnal való megküzdésre hivatkozva követi a szellemet (My fate cries out, / And makes each petty artery in this body / As hardy as the Nemean lion's nerve.”; 83–85.). A második felvonás második jelenetében aztán Rosencrantz utal majd Hercules (és Atlasz) terhére (a földgolyóra), vagyis a tizenegyedik munkára, azaz a Heszperidák almájának el-tulajdonítására („Ay, that they do, my lord; Hercules and his load too.”; 360F.). Vö. Shakespeare, i. m., 178., 209–210., 470.

Feltűnő az „utak fedte bozót” megfogalmazás, ami megfordítja a megszokott és referenciálisan kézenfekvőbben adódó formulát (‘bozót fedte utak’), mintha tehát maguk az utak labirintusai, vagyis éppen a bejárható tér fedné el az emlékezet tárgyait (Benjamin ellentétben Borbély már nem láthatta a szobrokat a hídon, amelyek egyébként maguk is egy másik, régebbi berlini hídról kerültek a szóban forgóra). Benjamin az emlékezet eme törlő-elfedő teljesítményére egyfelől a Heszperidák mitikus kertjében feltárulkozó, egyszerre tér- és időbeli ambivalenciára célozva reagál (a Nyugat és az este – az Esthajnalcsillag, azaz Heszperosz – lányainak, vagyis a nap elmúlásának a kertje egyfelől, ahol az örök ifjúság almái teremnek másfelől), másrészt a városrész antik mivoltának felfedezésével, ami mintha éppen a terület olvashatóságát biztosító jellabirintus teljesítménye volna.<sup>29</sup> Borbély átírata egyfelől fogalmilag kifejtettebbé teszi a megőrző, de egyben kitörő vagy a múlttá válás fenyegetését hordozó emlékezés teljesítményét, amikor a mítoszi kikötőhöz érkező hajósok szívébe „a múlt szorongását” ülteti el, másfelől történelmi jelentéssel ruhazza fel a Nyugat felől kerekedő szellő szerepét. Benjamin szövege egyetlen mondatban háromszor is utal erre az égtájra, amelyet Borbély egyszerűen „Európa múltjaként” azonosít. Európa múltja itt, Berlin (nyugati) szívében, fenyegető vonásokkal ruhazza fel a város antik topográfiáját, és ami – jelen szempontból – ennél fontosabb: Borbély egyben deterritorizálja Benjamin antik Berlin-topográfiáját.

A *Großer Stern*, Berlin úthálózatának egyik, ha nem a legfontosabb csomópontja, szintén különösen jelentős helye a város történeti emlékezetének. Amikor Benjamin *Tiergarten*-szövege íródott, még nem itt állt az a Diadaloszlop (Siegessäule), amelyet a *Berlini gyermekkor* mottója megszólít – már ha itt valóban az emlékműről van szó („Ó, barnára süttöt Diadaloszlop, / cukorhóval, gyermekkoromból!”) –, és amelynek Benjamin a kötet egyik darabját is szentelte (*A Diadaloszlop*). Ez azt a gyermekkori észleletet idézi fel, amelynek számára az oszlop az egész világtörténelem síremlékének tűnt. („Úgy tűnt, mintha a világtörténelem a franciák vereségével dicsőséges sírjába szállt volna, s fölötte ez a diadaloszlop lenne a síremlék az ide torkolló Győzelmi fasorral együtt.”)<sup>30</sup> Mivel az oszlopot az 1930-as évek végén a *Großer Stern*re telepítették át, Borbély Berlin-topográfiájában tulajdonképpen szükségszerűen hozzá kell, hogy tartozzon a *Tiergarten I.* fentebb tárgyalt jelrendszeréhez. A *Tiergarten II.* című miniciklus darabjainak a városi séta a központi motívuma, e séták egyikét „a sugaras szerkezetű parkban” éppen ez az emlékmű orientálja a „rothadó avarban”: „Egy hosszú, egyenes úton indult el a középpont, / az oszlop tetején lévő angyal felé. [...]”. Az angyal egy Viktória-alak, amelyet a

<sup>29</sup> Benjamin a modernség korszaktudatát elemezve kitüntetett jelentőséget tulajdonított Baudelaire-nek a modern Párizson feltárulkozni vélt antikvitással kapcsolatos eszméinek, vö. W. Benjamin, „A második császárság Párizsa Baudelaire-nél” (Bence Gy. ford.), in *Uő, Angelus novus*, 913–917.

<sup>30</sup> *Uő*, „A Diadaloszlop”, in *Uő, Egyirányú utca*, 101.

*Tiergarten II.* két darabja (a iii. és az v.) igen rétegzett kulturális összefüggésbe helyez. Egyrészt a U2 *Stay* című 1993-as slágeréhez készült videoklipjére utalnak, amelyet Wim Wenders rendezett és amely idézi a rendező *Távol és mégis közel*, illetve az utóbbi előzményének tekinthető *Berlin felett az ég* című filmjeinek híres képsorait – ezen keresztül pedig az emberi alakok megjelenését az angyalfigura mellett, ami már Benjamin érdeklődését is felkeltette, akinek gyerekkori perspektívájából az emlékmű látogatói tulajdonképpen szintén kiállított figuráknak mutatkoznak („Néhanapján emberek álltak ott fenn. Úgy láttam, mintha az égbolt fekete kerettel övezné őket, akárcsak felragasztós képeim apró figuráit.”).<sup>31</sup> Borbély első sorban az angyalszobor tekintetére figyel, méghozzá a videoklip közeli felvételét felhasználva: „[...] A sok-sok szem, mint régi táblaképeken, / amely a kormos égből néz le rám, az esti ég füstös / aranyából, most hozzájuk beszélnek: Szép volt / a U2-klip, amikor Bono ott ül fenn, és látni lehet / a közélről debil szoborarcot [...]”. Később „egy hatalmas néger prostituálthoz” hasonlítja a szobrot, amely hasonlat – mivel azt végül egyszerűen *testnek* nevezi – mintha megvonná az emberi vagy legalábbis a személy-mivolt attribútumait a nőtől: „[...] A fiúsrá / nyírt fej hasonlított az U2-klip angyalára. Sárgásfekete / bőre szinte világított. Megcsillant rajta a fény. Rövid / bőrdzsekit viselt, amelyből kibuggyantak a mellei. A hatalmas / combjait egyáltalán nem takarta a kicsi, ríktó piros / sortnadrág. A fűzős, magas sarkú bakancson, amely / szintén fekete volt, akárcsak a bőrén, meg-megcsillant / az utcáról beszűrődő fény. Leginkább az aranszínű / szoborra emlékeztetett ez a fekete test.”

A Benjamin-féle topográfia képezte hátteret, továbbá azt is figyelembe véve, hogy a klipben a kameramozgás révén a szobor tulajdonképpen repülni kezd (sőt a dalszöveg szerint talán zuhan is: „Just the bang and the clatter / As an angel runs to ground”), akár a IX. történetfilozófiai tézis híres, egy Klee-képtől inspirált angyalát is emlékezetbe idézheti ez a hasonlat, egy olyan angyalt, akit a szélvihar (ha nem is Nyugatról, hanem egyenesen a Paradicsomból) egy ismeretlen jövő felé sodor.<sup>32</sup> A történelem angyala – egy bukott angyal, egy „hatalmas, megvásárolható test”.<sup>33</sup>

<sup>31</sup> Uo., 103.

<sup>32</sup> „Van Kleenek egy Angelus Novus című képe. Angyalt ábrázol, aki mintha rámeredne valamire és el akarja hátrálni tőle. Szeme tágra nyílik, szája nyitva, szárnyai kifeszülnek. Ilyen lehet a történelem angyala. Arcát a múlt felé fordítja. Ahol mi események láncolatát látjuk, ott ő egyetlen katasztrófát lát, mely szüntelen romot romra halmoz, s mindet a lába elé sodorja. Időzne még, hogy feltámassza a holtakat és összeillessze, ami széttörtött. De vihar kél a Paradicsom felől, belekap az angyal szárnyaiba, és olyan erővel, hogy nem tudja többé összezární őket. E vihar feltartóztathatatlanul úzi a jövő felé, amelynek hátat fordít, miközben égig nő előtte a romhalmaz. Ezt a vihart nevezzük haladásnak.” W. Benjamin, „A történelem fogalmáról” (Bence Gy. ford.), in *Uő, Angelus novus*, 966.

<sup>33</sup> Az angyaloknak szükségszerűen rendelkezniük kell testtel, különben olyanok lennének, mint az Isten. És éppen ez, az, hogy van testük, teszi ki őket a bukás lehetőségének. Vö. S. Krämer, *Medium, Bote, Übertragung, Kleine Metaphysik der Medialität*, Frankfurt am Main, 2008, 129–131.



A videoklip említése mindkét helyen karácsonyi angyalokra irányuló asszociációt indít be, ami részben a *Berlini gyermekkor Karácsonyi angyal* című darabjára terelheti a figyelmet, ugyanakkor – az egyik helyen jelölten, a másikon jelöletlenül – egy ennél közvetlenebb irodalmi idézet jelenlétére is: Borbély ugyanis itt egy jelentős magyar flâneurversből, (a magyar irodalmi tudatban mindenekelőtt Tandori által kanonizált) Szép Ernő *Magányos éjszakai csavargás* című költeményéből (1915)<sup>34</sup> emeli át, több részletben, az alábbi sorokat: „Angyal, te szárnyas angyal (ajkaim ezt mozogták) / Kit szobrászok meg festők annyit mesélnek nékem, / Zengő fehér angyalka, angyal, nagy szárnyú angyal. / Mit szólánék, ha mézes hárfával, rózsafényben / Kinyílna most a mennybolt, akár az Operában. / [...] / Én sírnék és nevetnék, és azt hinném, ez álom / [...] / S a tiszta semmiségnek üres álmán me-rengnék”. (Ez utóbbihoz a *Tiergarten II.* című darabjának zárata ezt fűzi hozzá: „Vajon ez mit jelent?”) A U2-klipben megpillantott „debil” arc a Benjamin- és a Szép Ernő-citátumok, valamint a Borbélynál megjelenő karácsonyi utalások kontextusában – teátrális, giccses, operai jelenségként, vásári színjátékként, harsány maszkként lepleződik le. Csakhogy ehhez hozzátartozik az is, hogy a karácsonyi vonatkozást nem a Szép Ernő-vers hozza magával, amelyben erről szó sem esik. Szép éjszakai csavargója egy budapesti kávéházból indul útjára, „a tág András-sy-úton”, vagyis ténylegesen elhalad egy valóságos operaház mellett és a Hősök terére jut, azaz a millenniumi emlékműhöz, középpontban egy oszlopon elhelyezett angyal-szoborral. Gábrriel a sötétben ráadásul maga is szállni (lengeni) látszik: „Az ezred-évi oszlop elébem állt sötéten, / A tetejében Gábor arkangyal árnya lengett.” Borbélynál tehát ez a budapesti Gábrriel montírozódik a berlini Viktóriára és a Moabitban megpillantott fekete prostituáltra. Talán azt sem lehet eldönteni, hogy Berlinben vagy Budapesten, illetve hogy voltaképpen melyik történeti időszakban zajlik a séta, ebben az értelemben elmondható, hogy Borbély verse itt is deterritorizálja a Berlinről adott városleírást. Másfelől közelítve: beoltja a magyar költeményt egy német irodalmi környezetbe, aminek eredményeképpen olyasvalamit mutat meg ez utóbbiban, illetve – ellentétes irányból közelítve – ez a környezet olyasvalamit mutat meg Szép költeményében (a történelem győzelmi emlékművét mint síremléket a színpadias angyalábrázolásban, illetve fordítva), ami e beoltás nélkül talán nem tárulkozna fel. A szöveg ilyen formában végrehajtott „világirodalmiasítása”<sup>35</sup> ráadásul felveti az allegorikus ábrázolás egy különös esetét: miként juttathatja jelentéshez Budapest topográfiája Berlin leírását?

<sup>34</sup> Vö. Tóth Á., „Sugárút a végtelenbe. Szép Ernő: *Magányos éjszakai csavargás*”, in: *ItK* 2012/6, 676–700.

<sup>35</sup> David Damrosch szerint a „világ” bevonása az irodalmi szövegben (pl. idegen irodalmi szövegek bevonása egy lokálisan körülhatárolható tér leírásába) a világirodalomba való belépés egyik lehetséges módzata, vö. D. Damrosch, *How to Read World Literature*, Chichester 2009, 86.

Hasonló kísérletre (vagyis annak a kérdésnek a körüljárására, miként működhetnek magyar irodalmi szövegek berlini városrészek leírásaként) Borbély több alkalommal is vállalkozik a kötetben. Az *Alexanderplatz* egy 1932-ben keletkezett költeményből, József Attila *Téli éjszakájából* vett (és feldarabolt) idézetek segítségével (és további József Attila-költeményekre, például a *Külvárosi éjre*, *A város pereménre*, az *Eszméletre* vagy a *A Dunánálra* is célozva) írja le Berlin szintén szét-darabolt, éppen átalakulás alatt álló, labirintusként megjelenített keleti központját: „Fölött a kivilágított város / egy új világkorszak felé tekint. [...]”; „A felszínen új / mítosz épül. Az építkezés miatt a kivezető / utakat rendszeresen átrendezik. Valóságos / labirintus ez. Mondom neked, Ariadné, / kedves, már nincs messze a kijárat”. Ennek a szét-darabolt városi tájnak – amelynek a versben legfrekvenciáltabb színtereit a metrócsomópont föld alatti járatai alkotják – Borbély tulajdonképpen a József Attila-költemény szavaiból felépített leírást kölcsönöz, vagyis annak lehetőségét teszteli, miként lehetséges egy leírást elszakítani a – továbbra is jelölt – tárgytól és egy másik helyszín leírásává tenni. A *Téli éjszaka* színterét persze nehezen lehetne meghatározni, pontos territorizálását lényegében megakadályozza a „csendes vidék” embernélküliségére helyezett hangsúly, a látványelemek antropomorfi-zációja, ontológiai vagy kozmológiai absztrakciója vagy az „elme” és az emlékezés dimenzióiba való áthelyezése, sőt a Borbély szövegében is reflektált „vitrinbe” foglalása („Milyen vitrinben csillognak / ily téli éjszakák?” – „[...] A kirakatokban és a vitrinekben / lángol a szégyen.”).

A referenciálisan valamelyest körülhatárolható tér- vagy tájképzetek tekintetében mindenesetre a *Téli éjszaka* szövegében megfigyelhető egyfajta átalakulás vagy akár térváltoztatás folyamata: a vidéki színterekre vonatkozó, az első szakaszokban meghatározó utalások – „vidék”, „hegyek”, „tanya”, a(z, igaz, a „létből”) hazatérő „földműves” – „tehervonatokkal” átszótt területi mintázatoknak adják át a helyet, amelyek végül – majdhogynem szó szerint közlekedési értelemben („egy tehervonat a síkságra ér”, később: „A városok fölött / a tél még gőzölög. / De villogó vágányokon, / városba fut a kék fagyon / a sárga éjszaka fénye”) – a verset záró szakaszokban (amelyek közül három is a „város” kifejezéssel indul: „A városok fölött”; „A városban felüti műhelyét”; „A város peremén”) – megérkeznek a városba. Borbély költeménye tulajdonképpen innen indul, ha lehet így fogalmazni, egy szövevényes vasúti csomóponton, amelynek megjelenítésébe visszairja a József Attila-vers képi elemeit. Benjamin ismert kategóriáját kölcsönözve lényegében egy „dialektikus képet” hoz létre: az *Alexanderplatz* megjelenítésének szolgálatába állított József Attila-szövegek éppen ebben a sem idő-, sem térbeli értelemben a legkevésbé sem organikus konstellációban tárják fel a kép „olvashatóságát”: „Nem úgy van az – írja Benjamin az olvashatóság és a megismerhetőség 'Most'-jának mibenlétét magyarázva –, hogy az elmúlt a jelenbelire vagy a jelenbeli az elmúlra veti fényét,

hanem kép az, amiben a volt a Mosttal villámszerűen áll össze egyetlen konstellációvá. Más szóval: a kép a szüneteltetés csendjében megállt dialektika (Dialektik im Stillstand). Hiszen amíg a jelen vonatkozása a múltra tisztán idői vonatkozás, a voltnak vonatkozása a Mostra dialektikus vonatkozás: nem idő, hanem képi természetű.<sup>36</sup> Az így értett dialektikus kép természetesen allegorikus jelölésen alapul, hiszen Benjamin „olvasott képnek” nevezi, és – még ha az ilyen közvetlen párhuzamba állításban mindig marad valami óhatatlan darabosság – a két szöveg viszonyában valóban felismerhető egy olyasfajta „konstelláció”, amelyben a József Attila-szöveg konkrét látványleírássá válik Borbély versében, mely utóbbi viszont „olvashatóvá” teszi a pretextusát abban az értelemben, hogy a berlini tér leírása révén a *Téli éjszaka* bizonyos helyeinek textuális megfejtésére tesz javaslatokat.

Ez megfigyelhető például abban, hogy miként használja fel a *Téli éjszaka* egyik rejtélyes, többértelmű, gnomikus kijelentését, a „Szép embertelenség” mondatot: az Alexanderplatz leírása ugyanis – szemben József Attila versével – sűrűn benépesített teret ábrázol, még ha e tér használói vagy lakói (kéregetők, „hazatérő vendégmunkások”, „a családjuktól távol élő emberek közössége”, „ideges vietnami cigarettárusok”) a legkevésbé sem tekinthetők bármiféle birtok „tulajdonosának”. Az embertelenség másik – a József Attila-szövegből sem kitörölhető – jelentése pontosan ebben a tulajdonnélküliségben, vagyis lényegében a gazdasági kiszolgáltatottság megnyilvánulásaiban tárulkozik fel, amelyeket Borbély szisztematikusan számba vesz: az Alexanderplatzon a gazdasági javak tulajdon helyett adomány („A földön / papírpohár néhány pénzermével.”, „kéregető tizenévesek / füveznek”), csempészárú vagy hirdetés formájában jelennek meg. Ez utóbbi vonatkozásban idézi Borbély a *Téli éjszaka* zárlatát is („mérem a téli éjszakát. / Mint birtokát / a tulajdonosa.”; „ideges vietnami cigarettárusok / keresik a tekinteted. A homályból néhol / előhajol egy-kettő. Műanyag reklám- / szatyrában az áru, amelynek nem / ő a tulajdonosa.”).

Több példa mutathat rá arra is, hogy Borbély tulajdonképpen rávilágít az antropomorfizációnak a *Téli éjszaka* ábrázolásmódjában betöltött központi, ám ambivalens szerepére. Hol úgy, hogy – miként a fentebb idézett helyen, amely a *Téli éjszaka* alábbi soraira is alludál: „Hol a homályból előhajol / egy rozsdalevelű fa” – defigurálja az alakzatot azáltal, hogy emberi szereplőt épít a citátumba, hol viszont éppen azzal, hogy kihagyja az „emberre” vonatkozó célzást az eredetiből. Ez figyelhető meg az *Alexanderplatz* 3–4. szakaszában is, amely a *Téli éjszaka* utolsó előtti versszakát írja át: „A sarokban egy nagykabát, / kinyúlik belőle a láb, / és rálépnek. A ruha redői közül előbámul / egy arc, mint Európa megvetett arca. Kiköp / mesz-

<sup>36</sup> W. Benjamin, „Passzázsok” (részletek), in Uő, *A szirének hallgatása*, (Szabó Cs. ford.), Budapest, 2001, 226. (GS V/1, 578.)

szire, de nem szól. Tűnődik, mint / a gondolat maga.” – „a sarkon reszket egy zörgő kabát, / egy ember, üldögél, / összehúzódik, mint a föld, hiába, / rálép a lábára a tél...”. Borbély, aki pontosan észleli, milyen jelentősége van az emberi testrészek és szervek – nem mindig biológiai vagy anatómiai, hanem katakretikus jelentésüket aktiváló – említésének (kezek, tagok, váll, szív, nyelv, elme, csont, öl, láb, sarok) a *Téli éjszakában*, itt is tulajdonképpen az „embertelenség” kettős jelentését nyomatékosítja: egyrészt defigurálja az összehúzódó (reszkető-didergő) ember lábára rálépő tél metaforáját, visszavezetve azt az embertelen gesztusra („rálépnek”) célzó szószerinti jelentésre, másrészt pedig emberteleníti az idézetet, hiszen kitörli a *Téli éjszaka* szövegből azt az egyetlen helyet, ahol az ember főnév előfordul. A Borbély-szöveg ide illeszt egy különös poetológiai reflexiót is, hiszen két sorral később az alábbi hasonlattal él: „A mozgólépcső / a magasba száll, és összefüggéseket teremt, / mint egy metafora, amely útközben hasonlattá silányult”. Borbély, akinek költészete számára – mint azt a legnyilvánvalóbban *Mint minden alkalom* című 1995-ös kötete tanúsíthatja – a hasonlat a legcentrálisabb alakzatok egyike, mintha analitikusan felbontaná a *Téli éjszaka* metaforáit (az idézett helyen magát a *metafora* szót is egy hasonlatba építve), ugyanakkor arra is figyelmeztetve, hogy ezzel az alakzattal József Attila maga is sűrűn él (nemcsak) ebben a versében.

A *Téli éjszaka* egyik legtalányosabb képe a megállt szívé, amelynek lüktetését a vers áthelyezi a leírt tájba (illetve egy nem időbeli dimenzióba):<sup>37</sup> „És mintha a szív örökről-örökre / állna s valami más, / talán a táj lüktetne, nem az elmulás. / Mintha a téli éj, a téli ég, a téli érc / volna harang / s nyelve a föld, a kovácsolt föld, a lengő nehéz. / S a szív a hang” Borbély ezt az örökről-örökre álló hangot itt is a karácsonyi látványosságok kommersz kellékeinek világába ülteti át, ismét az ezt előállító igazságtalan (vagy embertelen) gazdasági törvényekre emlékeztetve: „beszívároga *Stille Nacht* idegesítő, / a telefonközpontokból ismert várakoztató / melódiája. És mintha a szív örökről- / örökre állna s valami más, talán a táj / lüktetne, nem az elmulás, s a megalázott, / idegen faj volna a lelkiismeret maga, / s a szív a hang”. A megállt vagy álló szív képét itt az örökkön-örökké várakoztató (vagyis a volta képpen *emberi* hangot elérhetetlenné tévő) géphanggal hozza összefüggésbe. A szív lüktetése nyilvánvalóan az „elmulás” ritmusa is, amelyet József Attila egy ebben az értelemben nem emberi temporalitással helyezett szembe. A Borbély-vers utolsó szakasza feloldja az időtlenül álló szív fogalmi irritációját, hiszen a befejezett modalitású igeformát is színre lépteti: „Az elfáradt sötét, akár / a virradatkor kivégzettek elfáradt szíve, / megáll.” A kifárasztó várakoztatásnak, a virradatkor elpusztított szívnek és az éppen e pusztulás által tartósított téli éjszaka örök sötétjének ily módon

<sup>37</sup> Ezt az értelmezési lehetőséget lásd Lőrincz Cs., „A ritmus némasága?” in Kulcsár Szabó E., Kulcsár-Szabó Z., Lénárt T. (szerk.), i. m., 320–325.

kombinált képzetei azt sugallják, hogy a *Téli éjszaka* szövegének beavatkozása voltaképpen az ellenkezőjére fordítja – hiszen lényegében mortifikálja – az éppen átépítés alatt álló, új világkorszak felé induló, új mítoszt építő berlini tér, a rendszeresen átrendezett „kivezető utak” mozgékony labirintusának képét: a József Attila-idézetek ezt dialektikus képpé formálják, Benjamin megfogalmazásával élve „a szüneteltetés csendjében megállt dialektikát” rögzítve a leírásban.

„Lehetetlenség egy Berlin-térképet keríteni” – álmodja 1914 februárjában Kafka,<sup>38</sup> az a szerző, aki talán a lefrekvenciáltabb referenciáját képezte a Borbély utolsó pályaszakaszát meghatározó parafrázisoknak.<sup>39</sup> A *Kafka fiában* Borbély tulajdonképpen arra vállalkozik, hogy egyrészt az onnan hiányzó irodalmi előszövegként bevonja, *be-fordítsa*<sup>40</sup> Kafkát a magyar nyelvű irodalomba, másrészt beleírja saját szövegét (és saját életrajzát) a Kafka-szövegvilágba, ez a művelet pedig – mint az rögtön szóba kerül majd – kitapint bizonyos üres helyeket is az oeuvreben – bár ez így talán pontatlan megfogalmazás, hiszen ezek az üres helyek nem feltétlenül (vagy nem így) tételezhetők Borbély beavatkozása előtt vagy attól függetlenül. Ebben a prózakötetében (amelynek végleges struktúrájáról aligha lehet igazán megalapozott feltevéseket megfogalmazni) Borbély természetesen ezt a textuális átültetést vagy beoltást elvégzi a másik irányban is, hiszen bőven merít Kafka-szövegekből: igaz, mintha elsősorban a Kafka-életrajz dokumentumai (tematikusan és topográfiailag pedig Kafka életének prágai színhelyei, valamint saját és apjának zsidóságához való viszonya) állnának érdeklődésének homlokterében (ebben a kötetben is található átvétel a Felicéhez írott levelekből, továbbá fényképleírások, valamint szövegszerű utalások természetesen a *Levél Apámhozra*), de nyilvánvalóan felfedezhetőek allúziók a *Der Prozeßre*, valamint az elbeszélések egynémelyikére is.<sup>41</sup>

A leglátványosabb gesztusa talán mégis az, hogy beleír a Kafka-mű textuális környezetébe, mindenekelőtt – és ebben az értelemben ez a művelete egyben kritikai is – a *Levél Apámhoz* fiktív kontextusát előállítva azáltal, hogy a *Kafka fia* négy, az apa Kafkához írott levelét (részint tehát: válaszát) is tartalmazza, amelyek közül az egyik már a fiú halála után írott, vagyis szorosan műfaji értelemben véve is fiktív levél. Borbély itt tehát mintha az apa képviselőjére vállalkozna, az apának adna

<sup>38</sup> F. Kafka, *Naplók* (Györfy M. ford.), Budapest 2008, 417.

<sup>39</sup> A Kafka-parafrázisok áttekintő elemzését nyújtja Valastyán T., „Az átírás gesztusai. (Kafka-parafrázisok Borbély Szilárd műveiben)”, in: *Alföld* 2018/11, 92–107.

<sup>40</sup> Vö. P. Casanova, *The World Republic of Letters* (M. DeBevoise ford.), Cambridge/London 2004, 235.

<sup>41</sup> Magyar irodalomtörténeti előzményként Kornis Mihály *Büntetések* című, montázszerűen Kafka-szövegekből építkező színdarabját (1981) lehetne említeni, amelynek egyik inspirációja a Kafka naplóiból és leveleiből összeállított, ugyanabban az időben megjelent válogatás volt: F. Kafka, *Naplók, levelek* (Tandori D., Antal L., Eörsi I. ford.), Budapest, 1981. A *Berlin & Hamlet* jegyzetei szerint egyébként Borbély is ezt a kiadást használta.

hangot és teremtene pozíciót, amely a híres levelét megfogalmazó Kafkáét is más fénytörésbe helyezné – amivel persze egy Kafkánál sem hiányzó gesztus jelentőségére is rávilágít, mintegy magát ezt a gesztust kinagyítva és kiegészítve (a *Levél Apámhoz* vége felé ugyanis Kafka maga is beilleszt egy szövegrészt, amely az apa elképzelt választát testesíti meg és amelyet ezzel a formulával vezet be: „Ha végigolvasod a Tőled való félelmem indoklását, ezt felelhetnéd”;<sup>42</sup> de akár az elbeszélések némelyikére is lehetne hivatkozni, elsősorban az *Elf Söhne* apanarrátorára).

Mindeközben, persze, a *Kafka fia*, amely ismételten jelöli az amúgy gyakran, akár a grammatikai személy vonatkozásában is váltakozó elbeszélő és a Kafka-figura közötti azonosítást határait, többszörösen elbizonytalanítja azt a (nemcsak családi, hanem – nyilván Kafka és Borbély vonatkozásában – egyben irodalomtörténeti) genealógiát is, amelyet a kötet címe, kompozíciója és a *Levél Apámhoz* beszédhelyzetének tükrös megismétlése a középpontba állít. Borbély Kafka-képének, ebben a könyvében, akárcsak – mint az fentebb szóba került – legalábbis részben a *Berlin & Hamlet* kontextusában is, ugyan kétségtelenül az az ödipális mintázat áll a középpontjában, amely ellen Deleuze és Guattari könyve vehemensen tiltakozott,<sup>43</sup> maga a leszármazási reláció azonban nyilvánvalóan többértelművé válik pusztán a kötet címé révén is. *Kafka fia*, ez tekinthető irodalomtörténeti önazonosításnak is, és persze vonatkozhat magára Kafkára (aki értelemszerűen Kafka, mármint Hermann Kafka fia), de akár az apára is (akinek a saját apjához, tehát Franz Kafka nagyapjához fűződő viszonyát szintén tárgyalja a kötet), sőt a fikcióban felbukkan Kafka fiú ikertestvére is, mindeközben pedig nyilvánvalóan arra is céloz, hogy a cím egyszerűen üres referenciával is bírhat, hiszen Franz Kafkának magának, hivatalosan legalábbis, nem volt utódja (Max Brod ugyan említést tesz<sup>44</sup> egy állítólagos fiúgyerekről, akinek létezéséről Kafkának nem volt tudomása, ezt a mendemondát a későbbi kutatás nem erősítette meg). Kafka egy leszármazási sor megszakadását jelenti, vagyis amikor Borbély az utódjának deklarálja magát, akkor – a cím referenciális vonatkozathatóságának fentebb jelzett többértelműségén túl – egy lehetetlen örökös fiktív pozíciójába helyezi magát.

A *Kafka fia* egyik olyan fejezete (*Kafka und das Badezimmer*), ahol Borbély a legnyíltabban építi be saját életrajzának bizonyos elemeit, annak történetét meséli el, ahogyan az itt egyszerűen elbeszélőnek („der Erzähler”) nevezett harmadik személyű narrátor megismerkedik az iskolából hazamenet egy a vidéki fiókkönyvtárból kikölcsönzött könyvvel, nyilvánvalóan a *Der Prozeß* – mint később egyértelművé válik – magyar fordításával. A fejezet utolsó bekezdésében az elbeszélő személye

<sup>42</sup> F. Kafka *Levél Apámhoz*, (Szabó E. ford.), Budapest, 2003, 116.

<sup>43</sup> Vö. Deleuze – Guattari, i. m., 19–24.

<sup>44</sup> M. Brod, *Franz Kafka*, Frankfurt am Main 1962<sup>3</sup>, 294–298.

megváltozik, énként folytatja az elbeszélést, amely lényegében Borbély egy interjúját kivonatolja, azokat a válaszokat, amelyekben a szerző Kafkáról mint meghatározó olvasmányélményéről beszél (a nevezett regény mellett itt is említi a Felice Bauerhez írott leveleket), és ahol elmeséli a Kafkával való megismerkedésének később a *Kafka fiában* is előadott történetét.<sup>45</sup>

A fejezet, amely Kafkát a héber keresztnévvel említi (Borbély az Anselm alakot használja),<sup>46</sup> a történetbe hosszabb, történelmi vonatkozású kitérőket ékel be. Ezekben egyrészt a kelet-európai diktatúrák kultúra- és nyelvpolitikájának jellemzésére kerül sor, illetve egy kelet-európai kisváros zsidóságának pusztulását is felidézük (bár a *Kafka fia* szövege végig kerüli a magyar vonatkozások konkretizálását, nyilvánvaló, hogy a helyszínnek önéletrajzi jelentősége van), és az említett utolsó bekezdés ezt a történelmi-politikai vonatkozást terjeszti ki az immár én-elbeszélő Kafkával (a Kafka-prózával) való találkozását elmesélő történetére is. Egy könyvet idéz fel, amelyben „valaki” Kafka elementáris hatásáról beszél, aki az elbeszélő számára emiatt Kafka testvérének tűnik („In irgendeinem Buch hatte ich gelesen, hatte jemand geschrieben, Kafka sei für ihn am prägendsten gewesen, und ich hatte das Gefühl gehabt, er wäre Kafkas Bruder und wisse alles von ihm” – 28.; a jelenleg hozzáférhetetlen szöveg német fordításának magyarra való visszafordításában volna valami elkerülhetetlen abszurditás, amelytől itt el kell tekinteni). Vagyis az elbeszélő Kafkához vezető útját bizonyos értelemben az említett interjúban Kafkáról beszélő Borbély preformálja, aki egyébként ebben az – *Az igazi nevem nem ismerem* cím alatt publikált – interjúban (és ez is fontos a leszámazástani mintázat szempontjából) saját családi genealógiájának feltárhatatlanságáról is beszél. Ezt követően azonban szó esik egy másik motivációról is: azokról a (kommunista kultúrpolitika kiadási praxisára valóban módfelett jellemző) elő- és utószavakról, amelyeket a „polgári”, „dekadens”, „kelet-európai”, „zsidó” irodalom alkotásainak magyar fordításaihoz mellékeltek. A kisfiú ugyanis hasonlóságot fedezett fel az őt az iskolában övező bizalmatlanság és ama gyanakvás között, amely ezekből a kommentárokból sugárzott a kiadott szövegek iránt („Das Vor- oder Nachwort, damals war es Brauch, den arglosen Leser mit dergleichen zu warnen, jene abzuschrecken, die gegenüber der bürgerlichen, dekadenten, osteuropäischen [was in den Ohren vieler »jüdisch« bedeutete] Literatur Vorurteile hegten. In der Schule, in die ich damals ging, hatte man mich mit demselben Argwohn gemustert, dem diese Vorbeziehungsweise Nachworte die Bücher musterten, die ich gerade wegen dieses Argwohns aus dem wenig benutzten Bestand der Bezirksbibliothek entlieh.” – 28–29.).

<sup>45</sup> Vö. Borbély Sz., „Az igazi nevem nem ismerem.” Beszélgetés Lucie Szymanowskával és Kiss Szemán Róberttel, in *Uó, Egy gyilkosság mellékszálai*, Budapest, 2008, 87–88.

<sup>46</sup> Vö. ehhez Kafka, *Naplók*, 244.

Itt tehát – ezúttal kissé enyhítve is az ödipális mintázaton – egy társadalmi-politikai gyakorlat perspektívájából tárulkozik fel a Borbély és Kafka közötti rokonság, amely ezen a ponton az elbeszélő identitásának megsokszorozását mélyíti el.

A *Kafka fia* történetei mindazonáltal rendre inkább megerősítik, mintsem aláaknázzák az apa-fiú viszony folytonosságát, ezzel ugyanakkor rendre az apához való hasonlatossága elől menekülő fiú bukását tanúsítva, aki az ödipális trauma feldolgozását mindenekelőtt az írástól reméli („Kafka beschloss schon früh, sich durch das Schreiben aus all dem zu retten, mit dem sein Vater ein Leben lang nicht fertig wurde, und während der Vater stolz war auf das, was er erreicht hatte, ganz allein, wie er gern betonte, ohne jede Hilfe, spürte, ja wusste Franz, dass ihn das Schreiben davor bewahren würde, so zu werden wie sein Vater” – 58.). Az írásként megvalósított élet karkai motívuma egy üres, de megszakíthatatlan kontinuitást alapoz meg. Kafkát, akinek számára saját zsidó identitása a világ írásként való megéléseként nyer értelmet („Wie Du in Deinem Brief schreibst, glauben wir Juden von den meisten Dingen, dass jemand sie geschrieben hat”) és aki híres levele szerint az apja írás iránti ellenszenvében lelt rá a tőle való eltávolodás egyetlen támpontjára,<sup>47</sup> az apa azzal szembesíti, hogy az ő élete ugyanúgy írással és olvasással telt el („Ich habe mein ganzes Leben lang gelesen, alles, womit ich mich beschäftigt habe, Handel, Kauf, Verträge, war nichts als Lesen.” – 110.). Egy rabbi, aki az írást a felejtés évezredes zsidó gyakorlataként jellemzi, amely csak ebben a negatív értelemben teremt folytonosságot („Alles Schreiben führt ins Nichts” – 48.), Kafkát egyfelől azzal a – paradox – tanáccsal látja el, hogy ne feledkezzen meg a felejtésről („Das Vergessen, meine ich. Sie sollten es niemals vergessen.” – 47.), másfelől arra a törvényre emlékezteti, hogy a fiúnak követnie kell az apát. Amikor pedig Kafka az apa vég nélküli asztali beszédeit idézi fel, ugyan képtelen felfedezni a hasonlóságot ezek és saját mániás íráskényszere között, de ezt megteszi helyette a narrátor (158–160.).

Az apa megtörhetetlen hatalma – mint ezt az az epizód tanúsítja, amelyben Kafka a szülői ellenkezés ellenére elkezd biciklizni tanulni, de amikor az apa elveszíti az érdeklődését, maga is lemond erről a „lázadásról” – abban nyilvánul meg, hogy a fiú szembefordulása inkább visszaigazolja, mint megszakítja a generációk közötti folytonosságot: ezt a mintát a kötetet bevezető, az olvasóhoz intézett és tulajdonképpen „tartalomismertető” fejezet egy történetfilozófiai klisé formájában előre is bocsátja.<sup>48</sup> Borbély szigorúan emlékeztet ennek a mintázatnak a hatalmára.

<sup>47</sup> Kafka, *Levél Apámhoz*, 88–89.

<sup>48</sup> „Von diesem unablässigen Zug erzählt dieses Buch, davon, wie in Osteuropa Söhne zu Vätern werden und die Vorwürfe vergessen, die sie in der Kindheit und Jugend gegen die Welt der Väter vorbrachten. Wie sie die zur Faust geballte Hand vergessen, die sie in der Jugend gegen die Welt der Väter erhoben und unter Flüchen schüttelten. Wie sie nicht viel später mit diesen Fäusten jene zu blutigen Fleischfetzen schlagen [Kafka nagyapja vágómester volt, ami többször is említésre kerül a szövegben. KSzZ], die die Fäuste gegen sie erheben,



A *Levél Apámhoz* fentebb említett vallomására (különösen az alábbi kijelentésre: „Írásaim Rólad szóltak, hiszen csak azt panasztam el bennük, amit nem panaszhattam el a kebleden.”) az alábbi választ adja az apa egyik fiktív levelében: „Dabei schmarotzest Du bei mir, in Deinen Schriften geht es auch um mich. Ohne mich könntest Du über nichts schreiben, was Dir, wie Du sagst, das Wichtigste ist.” (173.). Az elődökön élösködő írás eme képlete különös, önkritikus fényt vet Borbély – innen nézve tehát: parazitisztikus – irodalmi genealógiájának színrevitelére is.<sup>49</sup>

Egy másik alkalommal Borbély viszont Kafkát írja bele a magyar irodalom terebére, olyan átutazóként, akinek így nemcsak arra nyílt alkalm, hogy (1915-ben) ténylegesen keresztülvonatozzon az akkori – már az I. világháború nyomait hordozó – Magyarország nagy részén (az útbeszámoló meglehetősen vegyes benyomásokat rögzít, különösen érdekes az utazás nyelvi és etnikai sokszínűsége: cseh, magyar, német, osztrák, zsidó útítársak megfigyelésére adódik alkalom Bécs és Sátoraljaújhely között),<sup>50</sup> hanem arra is, hogy – Genette terminológiájában talán a „diegetikus transzpozíció”<sup>51</sup> egy esetét megvalósítva – fiktív szereplőként tanújává válhasson Kosztolányi egyik leghíresebb elbeszélésének, az *Esti Kornél* kilencedik fejezetének, amely a főhősnek a bolgár kalauzzal folytatott különös beszélgetéséről számol be.

Borbély 2001-ben írott, *A bolgár kalauz* című prózaszövege (novellája?) három részből áll, három fiktív „talált” szövegből.<sup>52</sup> Az első egy rövid részlet egy a Magyarország 20. századi történetének alakulását nem egyszer erőteljesen befolyásoló cseh politikusnak, Edvard Benešnek tulajdonított parlamenti felszólalásból, amely „a bolgárok és magyarok párbeszédét” európai fül számára idegennek bélyegzi: az európai ember „nyelvüket, akárcsak a természet hangjait, dallamuk és melódiájuk szerint ítéli meg”.<sup>53</sup> Ezt követi Kafka egy fiktív naplóbejegyzése, amely egy Max

---

während sie selbst schon erlahmen und untertänig nach den Almosen greifen, die ihre Herren ihnen zuwerfen. Von den Worten also, die sie wie abgegriffene Groschen miteinander tauschen. Es erzählt also vom Vergessen.” (Borbély, *Kafkas Sohn*, 8.)

<sup>49</sup> Bloom revíziós arányai közül ez a gesztus leginkább az *apophrades* kategóriája mentén lenne mérlegre tehető: „Annak diadala, hogy sikerült úgy elhelyezni az elődöt a saját műben, hogy bizonyos passzusok az ő művében nem a saját színrelépés előrelátásának mutatkoznak, hanem a saját teljesítmény adósának, sőt (szükségszerűen) olyanak, amit a saját nagyobb ragyogása kisebbít. A hatalmas halottak visszatérnek, de a mi színeinkben, a mi hangunkon térnek vissza, legalábbis részben vagy momentumokban, amelyek a mi állhatatosságunkat tanúsítják, nem az övékét. Ha teljes mértékben a saját erejükből térnek vissza, akkor az övéké a diadal.” H. Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York/Oxford 1997, 141.

<sup>50</sup> Vö. Kafka, *Naplók*, 539–545.

<sup>51</sup> Vö. Genette, i. m., 403–415.

<sup>52</sup> A szöveg egyébként egy bolgár–magyar kétnyelvű irodalmi vállalkozás keretei között született, amelyben a két ország írói tettek kísérletet Kosztolányi novellájának újrairására: *A bolgár kalauz / Болгарският кондуктор*, szerk. Sz. Kjoszeva, Budapest 2003.

<sup>53</sup> Borbély, „A bolgár kalauz”, in Uő, *Árnyképrajzoló*, Pozsony, 2008, 129.

Broddal közös, álombeli utazásról (a valódi Kafkától kölcsönzött szóval: „múzsai utazásról”)<sup>54</sup> számol be: az álom régi tervet teljesít be azzal, hogy „a bolgárok földjére” (130.) vezeti Kafkát, ami nyilvánvaló allúzió az oly kitartóan tervezgetett palesztinai útra, amelyre a szövegrész aztán két nyílt utalást is tesz (132., 138.). A vonatút keresztülvezet Magyarországon, amelynek Kafka nem sok figyelmet szentel („úgy gondoltuk el, hogy mintegy behunyt szemmel kell magunk mögött hagynunk”; „Így gondoltunk mindig Magyarországra, amely alighogy felkelti a vágyat, már ki is oltja, és amelynek hangja nem ér el hozzánk városaiból, zsúfolt, füstös pályaudvarairól.” – 130.).

Magyarország egyfajta *némafilm*ként tárulkozik fel az átutazó számára (ezt a szót egyébként Esti használja a Kosztolányi-történetben az olyan utazó benyomásait jellemezve, aki nem érti annak az országnak a nyelvét, ahol jár).<sup>55</sup> Kafka szájukat lát, „amelyek ütemesen mozogva talán valamilyen üzenetet közvetítenek felénk”, ezek pedig a szirének hallgatására,<sup>56</sup> vagyis egyben Kafka saját, híres elbeszélésére, a *Das Schweigen der Sirenen*re emlékeztetnek, egy olyan szövegre, amely rendkívül szofisztikált módon gátolja meg olvasóját még abban is, hogy a hallgatást egyszerűen és egyértelműen hallgatásként azonosítsa.<sup>57</sup> Kafka álombeli topográfiája itt húzza meg Európa határait (131., 132.), ami érdekes áthelyeződést eredményez a Beneš-idézethez képest, amelyre az álmáról beszélő Kafka maga is utal majd egy későbbi ponton (137.). Az Estihez hasonlóan álmatlan Kafka a bolgár határt (és így: Európát) elhagyva lesz szemtanúja egy magyar férfi (akit korábban „a magyarok lágy, furcsa, érthetetlen nyelvén” beszélni is hallott) azon kísérletének, hogy anélkül kezdeményezzen és tartson fenn beszélgetést azzal a bolgár kalauzzal, akinek beszéde viszont „dörmögés” volt, hogy egy szót is értene (és így: szólna) bolgáru. Ez a kockázatos játék – talán Estinek a Kosztolányi-novellában nyújtott jellemzéséhez képest túlzó egyértelműséggel – a magyar férfi felsőbbrendűségéről tanúskodik Kafka számára, ezen keresztül pedig az európai kultúra azon, kegyetlen erejéről (ezt Borbély Kafkája a „megfigyelés” kifinomult képességében látja kifejeződni), amely lehetővé tette a férfi számára, hogy „érzéketlen legyen, és megalázó módon játsszon a kalauzzal, *mint egy regény szereplőjével*, aki fölött megsemmisítő hatalma van.” (138., kiem. KSzZ) Fontos, hogy a beékelt hasonlat révén Kafka mint ha nem csupán a bolgár kalauzzal szemben metakommunikatív eszközökkel fölénybe kerülő Estit, hanem mintha az Estit figuráját és magát a jelenetet megalkotó

<sup>54</sup> Mint arra Valastyán Tamás felhívja a figyelmet – lásd Valastyán, i. m., 99. –, Kafka Broddal közösen tett, 1912-es weimari útját emlegeti így. Vö. Kafka, *Levelek Felicének*, 5.

<sup>55</sup> Kosztolányi D., *Esti Kornél*, Pozsony, 2011, 174.

<sup>56</sup> Borbély, i. m., 131.

<sup>57</sup> L. ehhez Menke alapos elemzését: B. Menke, *Prosopopoiia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*, München 2000, 610–655.

Kosztolányira is kiterjesztené kritikus pillantását. Sőt, lehetne hozzáfűzni, saját magára is, aki szintén a hallgatag megfigyelő pozícióját tölti be. Az európai Esti „szenvtelenségével, közönyével és megvetésével” megint csak a szirének baljós hallgatását idézi fel, és Esti – bizonyos értelemben – valóban hallgat, valóban a hallgatását formálja hatékony fegyverré (ahogyan Kafka fegyvernek nevezte a szirének hallgatását)<sup>58</sup> a kockázatos játék során.

A Borbély szöveg harmadik része tulajdonképpen egy – talán kevesebb sikerrel megoldott – Benjamin-*pastiche*, egy „ismeretlen feljegyzés”, amely *A műfordító feladata* című esszé kérdésfelvetéseinek egyikét érinti, méghozzá a Benjamin által „tisza nyelvnek” elkeresztelt instancia egyik lehetséges – magában a Benjamin-esszében ebben a formában fel nem merülő – megnyilvánulását, „amikor a beszélők nem ismerik egymás nyelvét, mégis, és talán ennek ellenére, avagy épp ezért párbeszéd jön létre közöttük. [...] A nyelv nélküli dialógus eseteit kerestem.” (141.). Benjamin eme fiktív, tulajdonképpen valamiféle posztstrukturalista zsargon többé-kevésbé sikeres imitálása révén megfogalmazott<sup>59</sup> okfejtése keretében utal – immár mint szövegre – Kosztolányi (német nyersfordításban olvasott) elbeszélésére, amelyről elemzése arra a lesújtó következtetésre nyújt, hogy az – mivel a bolgár nyelvet „a beszéd hatalmából kirekesztett területet” használja, a „területen kívüliség jelölésének eszközeként” (amely területen kívüliség itt is Európán kívüliséget jelent) – „kulturális sovinizmust” és „xenofóbiát” nyilvánít meg (143–144.). Esti hallgatása Benjaminszerűen is Kafkára, Kafka hallgató szirénekről írott szövegére emlékezteti, amely felől nézve Kosztolányi elbeszélése „tapintatlan és érzéketlen elbeszélésnek” látszik. Végül Benjamin is reterritoralizálja Esti és a fiktív Kafka Európa-térképét, nála Európa határvonalai vagy áthaladnak a magyarokon, vagy – akár csak a Benešnek tulajdonított felszólalásban – ugyanúgy kizárják őket, mint a bolgárokat.<sup>60</sup>

<sup>58</sup> „Nun haben aber die Sirenen eine noch schrecklichere Waffe als ihren Gesang, nämlich ihr Schweigen.” F. Kafka, „Das Schweigen der Sirenen”, in Uő, *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlass*, Frankfurt 1966, 78.); „Mármost van azonban a sziréneknek egy éneküknél is borzalmasabb fegyvere, nevezetesen a hallgatásuk” F. Kafka „A szirének hallgatása”, (Tandori D. ford.), in Uő, *Elbeszélések*, Budapest 2001, 378.

<sup>59</sup> Egy ponton pl. „szoláris metaforákat” emleget, amit Borbély alighanem Paul de Man-tól kölcsönöz, vö. P. de Man, „Az önéletrajz mint arcrongálás” (Fogarasi Gy. ford.), in: *Pompeji* 1997/2–3, 102., 105., ahogyan valószínűleg a kritikai „vakság” többször használt képzetét is.

<sup>60</sup> „Tapintatlan és érzéketlen elbeszélésében, talán éppen nyílt tapintatlansága és durva érzéketlensége révén a magyar író, akinek sajnos nem emlékszem a nevére, a szellemi Európa határaitól tudósított szövege vakságát tekintve meglepő előrelátással. Nem akarom hinni, hogy azért, mert ezek a határok manapság a magyarokban található [Persze, mit jelent itt ez a *manapság*? Borbély szövegének kritikai éle nyilvánvalóan a saját korára is vonatkoztatható ezen a ponton. KSzZ], hanem sokkal inkább azért, mivel maguk is ezen a határon, a megvetettségek ebben a kivételében élnek, Európa süllyedő, Atlantiszt idéző szigeteinek egyikén.”

A fiktív Kafka természetesen – a fikció keretein belül legalábbis – nem Kosztolányira, vagyis Kosztolányi szövegére irányítja módfelett kritikus észrevételeit (bár, mint fentebb látható volt, voltaképpen ezt is megteszi), hanem Esti Kornélra, akiről számtalan elöntetlen jelző segítségével fogalmazza meg álombéli benyomásait. Esti – többek között – „erőltetetten volt kedves és mutogatta magabiztosságát”, „túlságosan önhitt és hiú”, „furcsa állatot látott” a kalauzban, „kiáltása fájdalomosan éles és érzéketlen volt”.<sup>61</sup> Borbély Kafkája ezt az attitűdöt „a jólétben élő ember közönyével” hozza összefüggésbe, akinek „az előkelőbb osztályok öntudata” és „a gazdag, polgáraikat megvédő országokba született emberek felsőbbrendűsége” alapozza meg a magabiztosságát, amelynek legfőbb eszköze a már említett képesség, „a megfigyelés szenvtelenségének kifinomult képessége” (135.) – a kalauz ezzel szemben egy művészi sikerének elismerésére vágyó, „sértett és narcisztikus íróra” emlékezteti (136.).

Borbély, akinél természetesen található példa ennél jóval afirmatívabb Kosztolányi-átírára is (például *A számítógép este* című megragadó versében) és aki ebben a szövegben is időről-időre közel kerül Kosztolányi nyelvéhez (a Kafka álmának egyik hasonlatában emlegetett „frakkos pincérek” (131.) például éppen egy másik *Esti Kornél*-történetet, az *Omelette à Woburnt* idézhetik fel), olyan olvasatot vázol itt fel az Esti-történetről, amely meglehetősen idegennek és talán igazságtalannak is<sup>62</sup> mutatkozna az *Esti Kornél* értelmezési hagyományában. És valóban jó pár érvt lehetne felhozni amellet, hogy Borbély (Kafkája) milyen pontokon tekint el a magyar elbeszélő irodalom kánójában aligha megkérdőjelezhető pozíciójú Kosztolányi-szöveg narratív építményének összetettségétől. Ennek részletes tárgyalásába itt persze nincs mód belebonyolódni, néhány rövid utalás mindazonáltal idekiváncokozik.

Nyilvánvaló, hogy Esti egyfelől legalább annyira kiteszi magát a kockázatnak, mint amennyire biztosítja a fölényét is abban a beszélgetésben, amelyet egy számára ismeretlen nyelven, azaz majdhogynem némán, elsősorban metakommunikatív készségeire – színészi játékára<sup>63</sup> – hagyatkozva folytat. Másfelől Esti a hallatlan

<sup>61</sup> „A másik férfi győzelme teljes volt [Kosztolányinál itt fakad sírva a kalauz, Estit azonban e megnyilvánulás értelmezhetetlensége vagy értelmetlensége nyomán ekkor kevésbé a diadaléret keríti hatalmába, mint inkább a kétségbeesés: „a kétségbeesés környékezett”. KSzZ], megrázta, maga felé fordította a kalauz arcát, és élesen, a *fegyverzár csattanásának* baljós hidegségével többször az arcába kiáltott.” (kiem. KSzZ) Erről a kiáltásról van szó: „Keményen megragadtam a kalauz két vállát, hogy lelket öntsek beléje s fülébe ezt kiáltottam bolgárul háromszor: »Nem, nem, nem.«” (Kosztolányi, 183–184.) Érdekes, hogy a Borbély Kafkája által nyújtott jellemzés Kosztolányinál nem Esti, hanem a kalauz diskurzusának leírásához áll közelebb: „A kérdések egyre gyorsabban és határozottabban *kattogtak, mint a gépfegyverek*, a mellemnek szögezve” – ezt nem sokkal később ugyanis Esti mondja a kalauz beszédéről (kiem. KSzZ).

<sup>62</sup> Valastyán Tamás pl. „erőszakos magyarázatról”, „jogtalan kritikáról” beszél, lásd Valastyán, i. m., 100.

<sup>63</sup> Vö. Kosztolányi, *Esti Kornél*, 179.

történetet olyan nyelvkritikai előfeltevésekre támaszkodva adja elő hallgatóságának, amelyek a saját nyelvére nézve is érvényesek. „Az életben még nem fordult elő olyan helyzet – mondja például –, melyre nem lehetett volna alkalmazni, hogy »ilyen az élet«. Ha valaki meghal, akkor is csak azt mondjuk, »Ilyen az élet.«” (182.). Ugyanígy hagyatkozik az ellentétes jelentések egymásba fordíthatóságára az igenek és nemek mondásának játékában, amely itt nyilvánvalóan bibliai, elsősorban Jézus hegyi beszédére irányuló vonatkozást is hordoz (vö. Mt 5,33–37)<sup>64</sup> és amelyben Esti azt a megfigyelését juttatja érvényre, mely szerint „az »igen« legtöbbször »nem« is” (178.).

Esti szinte csak ezekre a szavakra korlátozódó szókincsénél tulajdonképpen nem sokkal meggyőzőbb az sem, amit magyarul ad elő, vagyis az egész történet, amelyet – mint a novellaciklusban oly sokszor – egy meghatározott hallgatóságnak mesél el, melynek bizalmára kénytelen apellálni ott, ahol, miután kijelentette, hogy „amint tudjátok, tíz nyelven beszélek” (175.), eskü alatt tesz tanúbizonyságot amellet, hogy a bolgár szókincese valóban nem terjed túl néhány szón (196.). Esküt tesz, vagyis ebben a vonatkozásban (tehát nem csupán az igenek és a nemek közötti – amúgy a történet végén mégis igénybe vett – határozott különbségtételt illető kételyében) is szembehelyezkedik az eskütételt tiltó újszövetségi pretextussal. Ez persze mindenké előtt Esti beszédhelyzetében is feltárja a kockázat, a kockáztatás mozzanatát: saját nyelvszemlélete erősíti meg abban, hogy az egész történet hitelét kell szükségszerűen kockára tennie, amennyiben nem támaszkodhat a referenciális és szemantikai visszaigazolás semmiféle instanciájára. Esti ebben a tekintetben módfelett magabiztos ugyan („Ez a história kétségtelenül pajkos lehetett s akadtak részletei, melyek egyenesen pajzánok voltak, talán dévajok és borsosak is” – 180., állapítja meg egy alkalommal a kalauz előadásáról; másutt a saját arckifejezését is olvashatónak ítéli: „egy néma pillantást vettem feléje, mely ezt fejezte ki: »Az, amit tettél, nem volt szép, de tévedni emberi dolog, ez egyszer megbocsátok.«” – 185.), de bizonyos értelemben ugyanúgy kiszolgáltatja magát (mint elbeszélőt) a közönségének, mint a kalauz a saját történetét Estinek. Ebből a szempontból talán az sem teljesen mellékes, hogy Esti testamentális karakterű, saját (vagyis a történet hitelességét igazoló egyetlen instancia) halálát megelőlegező kitételeket iktat az elbeszélésébe („Ott történt velem ez, amit kár volna elhallgatnom. Végre akármikor meghalhatok – egy hajszálér megpattan a szívben vagy az agyban – s másvalaki – ebben bizonyos vagyok – ilyesmit nem élhet meg, soha.” – 175.; „Olyan gyorsan aludtam el, mint aki szívszélhűdés következtében szörnyethal.” – 184.), illetve van olyan részlet az elbeszélésben, ahol pedig nyilvánvalóan parodisztikus nyelvhasználatba vált át, a

<sup>64</sup> Lásd erről Balassa P., „A bolgár kalauz”, in *Uő, A bolgár kalauz*, Budapest, 1996, 9–12.

rózsásujjú hajnal homéroszi kliséjére (*rhododaktylos Ēōs*) nyújtva sajátos *fordítási* alternatívát („A hamuszürke égen a pitymallat bazsarózsái nyiladoztak.” – 181.).

Esti továbbá – hallgatagságának kommunikatív sikerét magyarázva – a nyelv ismeretlenségében rejlő fenyegetést vagy kihívást a saját anyanyelvre is kiterjeszti:

Az idegeneket az jellemzi, hogy mindig annak az országnak a nyelvén igyekeznek beszélni, melyben utaznak, ezen a téren túlságosan is buzgólkodnak s akkor egy-kettőre kiszül, hogy idegenek. Viszont az odavalók, a bennszülöttek csak bölintanak, jelekkel értetik meg magukat. Harapófogóval kell kiszedni belőlük a szót. (177.)

Ez az okfejtése is kétértelmű persze. Egyfelől ismét kommunikatív stratégiájának fölényét bizonyítja, az átgondolt szimulációs csel sikerét, másfelől viszont a beszéd azon univerzális (és jó okkal a hallgatás felé terelő) fenyegetésének felismerését is, hogy az a sokat beszélőkről azt fogja elárulni, hogy „tulajdon anyanyelvükhöz sem konyítanak”. Esti – innen nézve – erre a fenyegetésre *is* válaszol a hallgatag kommunikáció fenntartásához való ragaszkodásával.

Végül megemlítendő, hogy Borbély Kafkája értelemszerűen nem vet, nem vehet számat a Kosztolányi-elbeszélés alapvető narratív gesztusával, az elbeszélő és Esti mint másodlagos, megtett elbeszélő (vagy akár Kosztolányi és – a sokszor ugyan az író valamiféle alakmásának tekintett – Esti) közötti különbségtétellel. Az álmodó Kafka ugyanis nemhogy a Kosztolányi-novella diegézisébe, hanem egy másodlagos diegézisbe, voltaképpen az elbeszélés történetébe, Esti elbeszélésébe mint történetbe épül be. Az elbeszélő és a főhős közötti különbségtételről (vagyis Esti perspektívájának közvetítettségéről) csak Benjamin fiktív töredéke tudhat, aki szövegként szembesül Kosztolányi történetével (ő „az író alteregóját” emlegeti – 142., illetve elmarasztalja az elbeszélőt, aki „kevesebbet tud, mint a hőse”, mert – jelentesen ez itt bármit – „csak saját írását kívánja értelmezni” – 144–145.).

Borbély fiktív Kafkájának kritikai perspektívája éppen ezért, mondhatni kézenfekvő módon, a Kosztolányi/Esti-figura köré kiépült irodalom- és kultúrtörténeti klisére irányítva a legélesebb. A bolgár kalauzzal beszélgető férfi *bohémnek akart látszani*. Ez talán a legsúlyosabb megfigyelése, amely tagadhatatlanul rávilágít a bohém író, utazó és megfigyelő típuszerű, szociokulturálisan is behatárolható alakját alkalmazó Kosztolányi/Esti-klisé éppen kulturális vonatkozásait tekintve kétes konstrukciójára.

Bohémnek igyekezett látszani. Önfeledtnek, sejtelmesnek és kiismerhetetlennek, aki mint egy varázsló, titkokat ismer, mély, borzongató, felfoghatatlan rejtelmeket. [...] Valójában kopott ripacsnak látszott. [...] Tudod, Max, újabban az ilyenekkel tele vannak a nagyvárosok. A Grábenen is futkos belőlük jónéhány. Amikor az elhízott, szétesni

akaró, különféle irányba futó szjakkal feszesen összepántolt katonák a határon az irait kérték, véletlenül láttam, arcukba mosolygott és drága, aranyvégű cigarettával kínál-gatta őket. (134.)<sup>65</sup>

Kafka perspektívájából Kosztolányi/Esti – éppenséggel nem *egyedi* példány. Hogy ez a megfigyelés könnyebben megfogalmazható e sajátos világirodalmi konstellációban (a németül író prágai zsidó egy Törökország felé haladó vonaton szemtanúja lesz a magyar írófigura néma beszélgetésének egy – nemcsak Kafka, de tulajdonképpen a részint persze ironizáló Esti szerint is – epikai erényeket csillogtató bolgár kalauzzal),<sup>66</sup> mint a nemzeti kánon keretei között, az nem szorul magyarázatra. Talán az sem különösebben, hogy miért éppen Kafka hordozza ezt a perspektívát, vagyis egy olyan szerző, akinek megkésett világirodalmi kanonizációjában értelemszerűen kevés szerephez jutottak az életmű keletkezésének időszakát meghatározó nemzeti és kulturális keretek,<sup>67</sup> és akinek a „kisebbségi” (tkp.: kis) irodalomról alkotott, később nagy karriert befutó elképzelése részben az irodalmi nyelv „deterritorizálásának” lehetőségén alapul.<sup>68</sup> Borbély Kosztolányi-átiratát valamilyen világirodalmi példázatként olvasva Kafka színreléptetése egyfelől azokra a vakfoltokra világíthat rá (például a kulturális dominancia látens érvényesítésre vagy az egység tételezésére), amelyeket egy irodalom nemzeti keretek által meghatározott önértelmezése produkál, másfelől pedig arra, hogy a domináns pozícióból az idegen felé forduló kultúra nem kis mértékben a hallgatás és a nemértés révén tartja fenn ezt a fölényt.

A kisebbségi irodalom Deleuze és Guattari által javasolt karkai alternatívája a sajátban való idegenség felismerése: „Saját nyelvünkben idegenként létezni, akár Kafka nagy úszója.”<sup>69</sup> Kafka itt említett prózatöredéke Borbély Kosztolányi-átirata mellé helyezve különösen tanulságos. Az olimpiai bajnok úszó, akit számára ismer-

<sup>65</sup> Vö. Kosztolányi, i. m. 176., 179.

<sup>66</sup> „Mondatainak üteméből mindenesetre kiéreztem, hogy egy kedélyes, vidám, hosszúlélezetű és összefüggő történetet ad elő, mely széles, epikai mederben lassan és méltóságosan hömpölyög a kifejellet felé.” (Kosztolányi, i. m. 180.)

<sup>67</sup> Casanova, i. m., 353.

<sup>68</sup> Vö. Deleuze – Guattari, i. m., 37–38. Deleuze-ék elgondolásának bírálatát, amely azonban az itt kiemelt összefüggést nem érinti, és leginkább a koncepció nem kielégítő megalapozottsága mellett szolgál érvekkel, lásd Casanova, i. m., 203–204.; ill. D. Damrosch, *What Is World Literature?*, Princeton, NJ/Oxford 2003, 201–202. A vonatkozó eszmefuttatásában (Kafka, *Naplók*, 238–242.) Kafka egyébként „az irodalmi munka sokféle előnye” között felsorolja a „a külső életben többnyire tétlen és mindig szétforgácsoló nemzeti tudat belső összetartását, azt a büszkeséget és támaszt, amelyet a nemzet az irodalom révén önmagának és az ellenséges külvilággal szemben szerez”, „a nemzet figyelmének önnön körére való korlátozódását és az idegennek csupán tükrözésben való átvételét”, de „az apák és fiúk közötti ellentétek megnevelését és megbeszélési lehetőségét” is! A kis(ebbségi) irodalmakban nagyobb az ellenállás az ellen, hogy „bevezessék idegen irodalmak eredményeit, vagy utánozzák a már bevezetett idegen irodalmat”.

<sup>69</sup> Deleuze – Guattari, i. m., 55.

retlen szülővárosában köszöntenek, nem érti azt, amit körülötte beszélnek, sőt azt sem, miért őt küldte el az az ország, amely nem a hazája, az olimpiára annak ellenére, hogy nem is tud úszni. Az olimpiai bajnok ott van, de még sincs, talán sosem lehet a hazájában („Zunächst muss ich feststellen, dass ich hier nicht in meinem Vaterland bin und trotz grosser Anstrengung kein Wort von dem verstehe was hier gesprochen wird.”),<sup>70</sup> és ez az ellentmondás talán elmondható arról a pozícióról is, amelyet a nemzeti irodalmak alkotásai töltenek be akkor, amikor a világ-irodalom (az irodalom olimpiája) szabja meg a helyüket és a rájuk irányított perspektívát. Kafka úszóját végső soron nem zavarja, hogy nem értik egymást beszédének hallgatóságával („es stört mich nicht sehr, dass ich Sie nicht verstehe und auch Sie scheint es nicht sehr zu stören, dass Sie mich nicht verstehen.”),<sup>71</sup> éppoly kevésbé, mint ahogyan Esti Kornél és a bolgár kalauz beszélgetését sem gátolja meg ez a körülmény. Mi több, Borbély szövegében Kafka fiktív beszámolója sem támaszkodhat többre a jelenet értelmezése során, mint Esti a bolgár kalauz történetének megfejtésekor, hiszen ő sem érti sem a kalauzt, sem a keveset szóló Estit, vagyis tükrözi azt a szituációt, amelyet ábrázol. Megfigyelő pozíciójának világ-irodalmi dominanciája éppoly törékeny tehát, éppannyira kockázatos, mint Estié a bolgár kalauzzal szemben. A világirodalom – és ezt Kafka, Kosztolányi és Borbély is láthatóan tudták – mindig képes arra, hogy megkérdőjelezze egy nemzeti irodalom önszemléletének építményét, ennek azonban az olyasfajta, kockázatos, hallgató megértés az ára, amely Esti Kornél talán látszólagos fölényét biztosította a bolgár kalauzzal folytatott beszélgetésben.

---

<sup>70</sup> Kafka, *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*, 321. („Először is le kell szögezmem, hogy itt én nem a hazámban vagyok, és a legnagyobb erőfeszítés ellenére sem értek egy szót sem abból, ami elhangzik.” – *Töredékek füzetekből és papírlapokról* (Tandori D. ford.), Bp. 2001, 98.)

<sup>71</sup> Uő, *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*, 322. („nem nagyon zavar, hogy nem értem önöket, és a jelek szerint önöket sem nagyon zavarja, hogy engem nem értenek” – Uő, *Töredékek füzetekből és papírlapokról*, 99.)



# Fájdalom

## *Esztétikai inspiráció*

A betegség, az emberi testet (és/vagy lelket) érő támadások (akár ezek önmaguk ellen irányított támadásai) mindig képesek voltak arra is egyszersmind, hogy megszállják a művészeteket, még hozzá nem csupán oly módon, hogy védekezésre kényszerítsék, gyógyító és terapeutikus képességük felfedezésére készítsék őket. Ez utóbbi képességükről a művészetelméleti reflexió évezredek története során a legkülönbözőbb formákban tett tanúságot, a spektrum a *katharszisz* arisztotelészi kategóriájában fellelt gyógyászati jelentéstartományra hivatkozó purgációelmélethez<sup>1</sup> az irodalom általi gyógyulásról, irodalom- vagy biblioterápiáról alkotott, ma is populáris elképzelésekig<sup>2</sup> terjed. A művészetek azonban inspirációt is nyerhetnek, bizonyos értelemben szövetségeseül is szegődhetnek a beteg testnek és léleknek. A modern költészet „elátkozott költőinek” kultusza vagy a tbc Susan Sontag által bemutatott 19. századi romantizálásának lehetősége<sup>3</sup> azt mutatják, hogy a betegség (itt tulajdonképpen a deviancia formáját öltve) a társadalomtól elszigetelt és a társadalom tudattalanjának felderítésére alkalmas, egyediként vagy kivételesként észlelt művészi érzékenység forrásává és/vagy kifejeződésévé is emancipálódhat. A modernség talán első, igazán jelentős önelleírásában Baudelaire „a modern élet festőjének” észlelésmódját a lábadozóéhoz hasonlította: a modern művész, aki a gyermekhez hasonlóan „mindent újnak lát”, a betegségek és a betegségek kiheverése révén aktivizálhatja eme képességét, „oly eleven élményekre” szert téve, „amekben később, valamilyen testi betegség idején volt részünk, feltéve, hogy a betegség épen és érintetlenül hagyta szellemi képességeinket”. A modern művész „örökké a lábadozás állapotában van”<sup>4</sup> „[A]z ételnek megint íze van”, majd: „olyan érzékeny lettem, mint egy csecsemő” – állapítja meg például a lábadozó Karinthy

---

<sup>1</sup> L. az 1950-es években lefolyt, tudománytörténeti jelentőségű vitát: W. Schadewaldt, „Furcht und Mitleid?“, in: *Hermes* 1955/2, 129–171.; H. Flashar, „Die medizinischen Grundlagen der Lehre von der Wirkung der Dichtung in der griechischen Poesie“, in: *Hermes* 1956/1, 12–48; M. Pohlenz, „Furcht und Mitleid?“, in: uo.

<sup>2</sup> L. újabban a *Helikon* 2016/2-es, *Biblioterápia, irodalomterápia* című tematikus számát.

<sup>3</sup> L. S. Sontag, *A betegség mint metafora* (Lugosi L. ford.), Bp. 1983, 33–43.

<sup>4</sup> Ch. Baudelaire, „A modern élet festője” (Csorba Gy. ford.), in *Úő Válogatott művészeti írásai*, Bp. 1964, 135.

is az agyműtétjét követő napokban (Karinthy F., *Utazás a koponyám körül*, Bp. 1957, 223., ill. 232.).

Somlyó Györgynek a francia klasszikus modernségen megalapozott poetológiai elképzelése egy, talán nem a leghíresebbek közé tartozó, de éppen a 20. században (például Gide-nél vagy Heiner Müllernél) megnövekedett figyelemben részesített antik mitológiai hősről, a makacs sebétől szenvedő Philoktétészről vett mintát a modern lírikus számára. A kigyómarás (és, ezt talán nem teljesen érdektelen hozzátenni, női bosszú) okozta, nem gyógyuló, bűzös sebe miatt a Tróját ostromló görög sereg által egy lakatlan szigetre kitett beteg ebben az izoláltságában, ami egyben törvényen kívüliség is, fájdalmát ordítózás formájában kifejezve, közönség és megszólítottak nélkül énekelve nyilvánítja meg a beteg test különös hatalmát („Az ordítás és a beszéd között az ének az egyetlen lehetséges kompromisszum. S az ének nem vár válaszra. Önmagában hordja válaszát” – mondja Somlyó.).<sup>5</sup> Ez a hatalom megmutatkozik egyfelől abban, hogy a görög sereg, amely elviselhetetlen sebe okán kitaszította magából egy harcosát, Philoktétész hiányát tulajdonképpen szintén nem gyógyuló sebként hordozza magán, hiszen nélküle, a beteg nélkül képtelen arra, hogy legyőzze Tróját. Másfelől abban is, hogy a cselle visszacsábítandó szenvedő éppen önnön gyengesége, a fájdalomról előadott, fájdalom uralhatatlanságát kifejezésre juttató, ordibálással vegyes megnyilatkozásával *fegyverezi le*, készleti őszinteségre (a csel leleplezésére) a híres íj miatt a szigetre küldött Neoptolemoszt – azaz annak a hősnek, Akhilleusznek a fiát, aki csak teste egyetlenegy pontján volt sebezhető (ugyanazon testrészen, ahol Philoktétész a sebt viseli), és akinek gyilkosát majd Philoktétész fogja elpusztítani. Szophoklész tulajdonképpen Philoktétész *rohama*it örökít meg, azokat a ciklusokat, amelyekben a jajongva szenvedő átengedi magát a fájdalomnak, és beszéde szinte összeolvad az artikulálatlan hangadás, az *ai ai* önkéntelenségével. Éppen ezért talán egyenesen az is elmondható, hogy Neoptolemoszt nem is Philoktétész beszéde, hanem testének, a testén eluralkodó, vele egylényegű fájdalomnak a megnyilvánulásai kényszerítik végül őszinteségre: „Belémhatol, / átjár, belémdöf, jaj, én, nyomorult kutya, / itt pusztulok, fiam, harap, harap, jajajj! / Jajajjajaj... jajajjajajajajajajajaj!” – 742–746.; „Sebem mélyéből újra indul és folyik / a barna vér: újabb rohamot várhatok. / Jajajaj... hú!” – 783–785.; Szophoklész: *Philoktétész*, Jánosy I. ford.).<sup>6</sup> Mindeközben az sem ismerhető félre, hogy Philoktétész nagyon is bensőséges viszonyt *ápol* a fájdalommal, jól ismeri a saját fájdalmát: a rohamok előre látható támadását és csillapodását illetően egészen praktikus instrukciókat ad szenvedése tanújának („Füvem van itt, mellyel sebem

<sup>5</sup> Somlyó Gy., *Philoktétész sebe*, Bp. 1997<sup>3</sup>, 76.

<sup>6</sup> „διέρχεται / διέρχεται. δύστηνος, ὦ τάλας ἐγὼ. / ἀπόλωλα, τέκνον: βρῦκομαι, τέκνον: παπαῖ, / ἀπαπαλαῖ, παπαππαπαππαπαπαπαῖ.”; „στᾶζει γὰρ αὐ μοι φοίνιον τόδ’ ἐκ βυθοῦ / κηκῖον αἶμα, καί τι προσδοκῶ νέον / παπαῖ, φευ”

fájdalmait / úgy el tudom altatni, hogy alig kinez.” – 649–650.; „Csak nagy időközökben ismétlődik ez.” – 759.; „[...] Mert hogyha testemből kimegy / ez a gonosz, azonnal mély álom fog el.” – 766–767.; „[...] Ez a roham / igen vadul jön, de hamar el is csitul.” – 807–808.).<sup>7</sup>

A végül (az orvosi gyógyítás ígéretével) a társai közé visszacsalogatott szenvedő önnön kitaszítottaságától, kívülállásától, sőt a fájdalmától is csak nosztalgikusan képes búcsút venni. A vad sziget menedékként, a jajkiáltások társtalanságát a visszhang révén elfedő és elfeledtető otthonként búcsúzik, többször is – tulajdonképpen minden olyan ponton, ahol Philoktétész rászánja magát a sziget elhagyására. A sívár – és az időjárás viszontagságainak kitett, nem egyértelműen óvóként ábrázolt – barlangot a benne felgyülemlett jajkiáltások teszik otthonossá és a szenvedő (a szenvedés) egyetlen tanújává, akit a szenvedés (helyének) hátrahagyása ugyanazokra a jajkiáltásokra készítet, mint a szenvedés maga: „Ó, kongó barlang ürege, / hűvös és meleg... én, kivert / nyomorult, soha nem hagylak / el többé, s ha kimúlok is, / csak te léssz a tanúja. / Jaj, nékem! Ó, / kunyhó, mennyire megteltél / nyűszítő jajjaimmal. Hogy / élek nap nap után majd?” (1081–1090.). A végső búcsúkor pedig: „Isten veled, őrző sziklazugom! / Nimfák a vizen, s a tarka mezőn; / férfirobajjal édig kicsapó / hullám, de sokat fröcskölted a vad / ítéletidőn zugolyba kuszó / vak fejemet. És te, hermaioszi hegy, / hányszor ütötted visszhangba nyögő / jajomat, mikor úgy kinezott a roham!” (1452–1460.). Jóval korábban ráadásul az is kiderült már, hogy a szenvedő a szigeten egyenesen megszerette a fájdalmát: „Már megtanúltam, hogy szeressem kinomat.” (538.).<sup>8</sup>

Philoktétész paradox módon a hatalmát veszíti el a szenvedéstől való szabadulással: a nélkülözhetetlenségét. Gyógyulása – mint arra a nemrég elhunyt kitűnő német irodalomtudós, az élete vége felé a fájdalom irodalmi és filozófiai fogalomtörténetének széles, Pindarosztól Celanig vezető ívű, egyes részeiben kidolgozatlanul maradt tanulmányt szentelő Werner Hamacher emlékeztet – bizonyos források szerint csak ideiglenes volt ugyan, a sebe sohasem hagyta el végleg.<sup>9</sup> Csak úgy tudott ugyanis megszabadulni a fájdalmától, hogy rettegett íjával (mint korábban a sziget táplálékként szolgáló állatlakóinak) továbbadta a sebeket, a szenvedést

<sup>7</sup> „φύλλον τί μοι πάρεστιν, ὃ μάλιστα ἄει / κοιμῶ τόδ’ ἔλκος, ὥστε πραῖναι πάνυ.”; „ἦκει γὰρ αὕτη διὰ χρόνου πλάνους ἴσως ὡς ἐξεπλήσθη”; „[...] λαμβάνει γὰρ οὖν / ὕπνος μ’, ὅταν περ τὸ κακὸν ἐξίη τόδε”; „[...] ὡς ἦδε μοι / ὄξεϊα φοιτᾷ καὶ ταχεῖ’ ἀπέρχεται”.

<sup>8</sup> „ὦ κοιλας πέτρας γυαλον / θερμὸν καὶ παγετῶδες, ὡς σ’ οὐκ ἔμελλον ἄρ’, ὦ τάλας, / λείψειν οὐδέποτ’, ἀλλὰ μοι καὶ θνήσκοντι συνείσει. / ὦ μοι μοί μοι. / ὦ πληρέστατον αὐλιον / ὕπας τὰς ἀπ’ ἐμοῦ τάλας, / τίπτ’ αὐ μοι τὸ κατ’ ἄμαρ / ἔσται [...]”; „χαῖρ’, ὦ μέλαθρον ζυμφουρον ἐμοί, / νύμφαι τ’ ἔνυδρον λειμωνιάδες, / καὶ κτύπος ἄρσην πόντου προβολῆς, / οὐ πολλάκι δὴ τοῦμὸν ἐτέγχθη / κράτ’ ἐνδόμυχον πληγαῖσι νότου, / πολλὰ δὲ φωνῆς τῆς ἡμετέρας / Ἑρμαῖον ὄρος παρέπεμψεν ἐμοί / στόνον ἀντίτυπον χειμαζομένω.”; „ἐγὼ δ’ ἀνάγκη προύμαθον στέργειν κακά”.

<sup>9</sup> W. Hamacher, „Other Pains”, in: *Philosophy Today* 2017/4, 970.

Trója védőinek. Ez az újabb agresszió volna az eszköz a fájdalom elhárítására. „A szadizmus a Másikban utasítja el/löki ki (rejtette) a létezés *fájdalmát*” – mondja ehhez Jacques Lacan (kiem. KSzZ).<sup>10</sup> Mindazonáltal fontos hozzáfűzni, hogy – a mítosz bizonyos variánsai szerint legalábbis – a Héraklészről örökölt új lényegében a *fájdalomcsillapítás* jutalma (és büntetése) volt: annak köszönhetően került ugyanis Philoktétészhez, hogy az hajlandó volt meggyújtani a Nesszosz köntösétől szenvedő Héraklész alatt a halotti máglyát. Talán éppen ezt, Héraklész fájdalmának berekesztését, a fájdalomon való felülkerekedést, a fájdalom elvételét bosszulja meg a gyógyíthatatlan kígyómarás és talán éppen emiatt konzekvens Philoktétész ingadozása a fájdalomtól való megszabadulás ígérete és a fájdalomhoz való ragaszkodása között.

Philoktétészt sebe ugyan nem teszi minden értelemben legyőzhetetlenné és mindentudóvá (hiszen talán éppen a kínjai akadályozzák meg abban, hogy felismerje az új eltulajdonítását célzó cselekvést, hogy tehát különbséget tudjon tenni jó és rossz szándék között, továbbá hogy fel- és elismerje a közösség érdekét), de ezenkívül mégis a fájdalma, a Neoptolemoszt lefegyverző szenvedése révén kerekedik felül a seb okozta kiszolgáltatottságán. Paneth Gábor, aki egy egész (egyéb-ként Somlyóra is támaszkodó) művészetpszichológiai értekezést szentelt a szerinte az Oidipuszról elkeresztelt mellé állítandó „Philoktétész-komplexumnak” (amely patriarchális helyett matriarchális kasztrációra vezethető vissza és amely az elfojtás helyett a gyógyíthatatlan sebhez való kendőzetlen ragaszkodásban nyilvánul meg), Thomas Mann *Doktor Faustus*ára hivatkozva a művészi sebezhetetlenség forrását is a Philoktétészéhez hasonlítható szenvedéssel hozta összefüggésbe: az ördögi szerződés értelmében Adrian Leverkühn zenei tehetségét egy nőtől szerzett fertőzése fogja garantálni, erre a sebre utal később vissza az a szárnyas kígyót ábrázoló gyűrű, amely *Zeitblom*ot éppen Philoktétészre fogja majd emlékeztetni.<sup>11</sup> A fájdalom lehet tehát egyenesen a művészi, szellemi erő feltétele is. Egy megkapó, először 1953-ban publikált esszéjében a német filozófus, Helmuth Plessner a szellemtudományok kihívásait és feladatait meghatározandó arról beszél, hogy ezek akkor töltik be a hivatásukat, ha képesek lerombolni az ismertnek, sajátjának gondolt tartományok és hagyományok megszokott észlelését, olyan tapasztalatokat aktiválva, amelyek megtanítanak „más szemmel” látni. Az ilyen tapasztalatok egyike pedig: a fájdalom. „A fájdalom – írja Plessner – a szellem szeme.”<sup>12</sup>

<sup>10</sup> J. Lacan, „Kant avec Sade”, in *Uő, Ecrits*, Párizs 1966, 777. A szerző fordítása.

<sup>11</sup> Vö. Paneth G., *A labirintus járataiban*, Bp. 1985, 26–30.

<sup>12</sup> H. Plessner, „Mit anderen Augen”, in *Uő, Conditio humana (Gesammelte Schriften VIII)*, Frankfurt 1982, 95. A szerző fordítása.

### *Tanúságtétel*

Persze erőteljes érvek volnának felvonultathatók a fent jelzett koordinátákkal szemben. Nietzsche egész ún. „fiziológiai esztétikája” például, amely éppenséggel alkalmatlannak minősíti a művészetek fájdalom- vagy szenvedéskompenzációként való elgondolását. Esterházy Péter a *Hasnyálmirigynapló* egy pontján pedig azt állapítja meg, hogy a fájdalom számára – *használhatatlan* („Megállapítom: a fájdalom, mondjon bárki bármit, nem jó. Én nem tudom használni. Van, aki tudja. De nálam ezt megspórolhatnád, Uram.” – Esterházy P., *Hasnyálmirigynapló*, Bp. 2016, 83.). De maga Philoktétész is – nem azért keveredik-e ordítózással a beszéde és lesz minden gyanakvása ellenére gyanútlan a látogatója szándékainak felmérése során, mert – mint arról a kar értesít a parodoszban – fájdalma (jajongó-siránkozó *aiai*-a) mértéktelen vagy mérték nélküli („halandók nyomorult sorsa, / kiknél túlüt a mérték!” – 177–178.), összehasonlíthatatlan és közölhetetlen? A jalkiáltásokat, itt is, egyedül a visszhang érti meg, már amennyiben ez megértés persze („Görcsök jajjait csak a / visszhang érti, riogja tág, / ajtónélküli száján.” – 188–190.).<sup>13</sup> A mértéktelen, fel-és összemérhetetlen fájdalom olyan szenvedés, mondja Hamacher, amelynek már nem is lehet konkrét formát öltő tárgya vagy tartalma. A szenvedő „a tapasztalatot (Erfahrung) tapasztalja meg”:

ki van téve a puszta tapasztalatnak [...]. *Amit* tapasztal, az megkülönböztethetetlen a tapasztalattól magától: nincs tartalma, mivel nem talál támaszra semmilyen adott reprezentációban; ténylegesen észlelhető, ám anélkül, hogy észleletek tárgyává válhatna, amelyet más tárgyak helyettesíthetnének és ily módon univerzalizálhatnának.<sup>14</sup>

Ezt a mértéktelen fájdalmat nem lehet tárgyiasítani vagy lokalizálni (ahogyan, ki ne tudná ezt?, az intenzív fájdalom „helye” is mérhetetlenül nagyvá és ezáltal körvonalazhatatlanná tud nőni a test önérzékelésében), és ebben az értelemben nehéz hozzá viszonyulni, legalábbis *mint* fájdalomhoz, *mint* a szenvedés forrásához, amely aztán – esztétikai vagy más eszközökkel – feldolgozható (és tehát: csillapítható?) volna.

Mégis: Philoktétész arra is alapot szolgáltatott, hogy éppen ennek a viszonyulásnak a voltaképpeni formáját, a *reflexivitást*, ezzel együtt pedig talán a fájdalom

<sup>13</sup> „ὃ δὺστανα γένη βροτῶν, / οἷς μὴ μέτριος αἰών”; „ἀ δ’ ἄθυρόστομος / Ἀχὼ τηλεφανὴς πικραῖς / οἰμωγαῖς ὑπακοῦει”.

<sup>14</sup> Hamacher, i. m., 968. A szöveg német eredetije még nem jelent meg. Az amerikai változatban szereplő „experience”, a fordítást készítő Ian Alexander Moore szíves tájékoztatása szerint, minden esetben „Erfahren”-t, „Erfahrung”-ot (vagyis nem pl. „Erleben”-t) takar.

és a szenvedés közötti implicit különbségtételt figyeljük meg a fájdalomkitöréseiben. Kierkegaard például Szophoklész drámájára hivatkozva értekezett erről a finom, de lényeges különbségről (nála egyben: átmenetről):

Magában a görög tragédiában átmenet van a bánat (Sorgen) és a fájdalom között, s erre példaként *Philoktétészt* szeretném felhozni. Ez szigorúbb értelemben szenvedő tragédia. De még ebben is nagyfokú objektivitás uralkodik. A görög hős megnyugszik saját sorában, sorsa megváltoztathatatlan, erről nincs mit beszélni tovább. Ez az elem tulajdonképpen a bánat mozzanata a fájdalomban. Az első kétség, mellyel *a fájdalom tulajdonképpen kezdetét veszi*, ez: miért történik velem ez, miért nem lehet ez másként. [Kiem. KSzZ. Vagyis a fájdalom nem a fájdalommal, hanem az objektíváló reflexióval kezdődik!] Mert a *Philoktétészben* – ami számomra mindig feltűnő volt, s amiben lényegileg különbözik attól a halhatatlan trilógiától – nagyfokú reflexió van: a mesterien ábrázolt önellentmondás a fájdalomában, melyben igen mély emberi igazság van, ám az egészet mégis objektivitás hordozza. *Philoktétész* reflexiója nem mélyül el önmagában, és teljesen görög az, amint arra panaszkodik, hogy senki sem tud fájdalomáról. Rendkívüli igazság van ebben, és ugyanakkor mégis itt jelenik meg a tulajdonképpeni reflektált fájdalomtól való eltérés, mely mindig azt kívánja, hogy egyedül legyen fájdalomával, mely új fájdalmat keres ennek a fájdalomnak a magányában.<sup>15</sup>

A fájdalmat megelőzi a fájdalom reflexiója, a fájdalom okozta bánat, a bánat, a szenvedés szüli a fájdalmat és nem fordítva – hangozhatna egy bizonyos szempontból igen radikális és ugyancsak megfontolandó következtetés, amelynek mélyértelműsége persze talán az empiria vonakodó egyetértésében ütközne a saját határaiba. De az a mintázat, amely a fájdalom és a bánat közötti különbségtétel vagy – Kierkegaard megfogalmazásában – „átmenet” elképzelése mögött kirajzolódik, fordított következményes viszonyban is végigkövethető: a fájdalom és az általa kiváltott, belőle következő szenvedés relációjaként. A különbségtétel ebben a formában arra az előfeltevésre tart igényt, amelyet a kar *Philoktétész* fájdalma kapcsán érvényesít, nevezetesen azt, hogy maga a fájdalom is – fájhat. *Philoktétész* „örjög már a sok inségtől” (174.).<sup>16</sup> Nemcsak a fájdalom maga, hanem a fájdalom feletti vagy a fájdalomtól (a fájdalom tudatától, tapasztalatától, objektíválhatóságától) való szenvedés is okozhat fájdalmat, legalábbis azt feltételezve, hogy az ember képes – például Plessnernek az „*excentrikus pozícionálitásról*” alkotott antropológiai tézise értelmében – egyszerre test lenni, azaz azonos lenni önnön beteg vagy fájó testével és ugyanezen testével bírni, vele rendelkezni azt a „közvetített közvetlenséget” meg-

<sup>15</sup> S. Kierkegaard, *Vagy-vagy* (Dani T. ford.), Bp. 1994, 118. (*Enten-Eller I.*, Koppenhága 1849, 99.)

<sup>16</sup> „ἀλλύει δ' ἐπὶ παντὶ τῷ / χρείας ἰσταμένῳ”.

valósítva, amely – a filozófus szerint – az ember sajátja, bizonyos értelemben az emberi létforma, az azt a környező világhoz való viszonyulása tekintetében meghatározó specifikus pozicionalitás kitüntető jegye. Az embernek a fájó vagy beteg testéhez való viszonya sem lehet, ebben a közelítésben legalábbis, teljesen közvetlen. Közvetítettsége pontosan abban nyilvánulhat meg, hogy a fájdalom nemcsak fáj, hanem a fájdalomtól – szenvedni is képes. Legalábbis addig a pontig, lehetne elvetni, ameddig a fájdalom nem támad rá éppen erre a közvetítettségre. A fájdalom a test idő- és térbeli önészlelésének, itt-és-mostjának legszélsőségebb próbatétele, az a tapasztalat, ahol a test elveszít mindenféle koordinációt, sikertelenül igyekszik szabadulni éppen ettől az itt-és-mosttól, sőt önmagától, mintegy ki akar jutni önmagából, vagyis: a test ebben való akadályozottságának extrém tapasztalata, amelynek fenomenológiai leírását Hermann Schmitz szerint a távozásra szólító „el!” parancs akadályoztatásából („ein gehindertes 'Weg!'”) kiindulva lehet végrehajtani.<sup>17</sup>

Plessner fájdalomról alkotott elképzelését legrészletesebb kidolgozottságában talán a groningeni kollégája, Frederik Buytendijk monográfiája nyomán lehetne rekonstruálni (ezt Plessner fordította le hollandról németre), aki az ember és az állat fájdalom közötti különbségtételét arra alapozta, hogy a fájdalom az előbbit nemcsak a testében, hanem pszichofiziológiai egységében is érinti.<sup>18</sup> A sírás és nevetés szélsőséges „kifejezési formáinak” szentelt, sokat idézett értekezésében Plessner azt a feltételezést vette alapul, hogy ezeket az eruptív, önkéntelen, kontrollálhatatlan (és ismét az emberi létforma kitüntető jegyeiként azonosított) reakciókat az tünteti ki az olyan, motorikus testi folyamatokkal szemben, mint az elvörösödés, sápadás, izzadás vagy a köhögés, hogy válaszjelleggel bírnak, még akkor is, ha azokban a helyzetekben, amelyek kiváltják őket, úgymond a test veszi is magára a responzivitás funkcióját. Éppen emiatt a nevetés és a sírás világitanak rá az ember saját testéhez való viszonyának fentebb említett kettős jellegére, és az ebben a kettősségben megmutatkozó kifürkészhetetlenségére (Unergründlichkeit). A síró ember (és, ha más módokon is, a nevető ugyancsak) kapitulál, leteszi a fegyvereit egy feldolgozhatatlan vagy értelmezhetetlen, ám megkerülhetetlen szituációban, helyette a teste reagál és éppen ebben a beugró szerekörében teszi láthatóvá az embertől való részleges függetlenedésének lehetőségét és hatótávolságát, másként

<sup>17</sup> H. Schmitz, *Die Gegenwart (System der Philosophie I)*, Bonn 1964, 175.

<sup>18</sup> Ezért lesz a szenvedés az ember privilégiuma: „Az állatok viselkedése azt tanúsítja, hogy éreznek fájdalmat, akár olyan heves fájdalmat is, amely tanácstalanná teszi őket. [...] Ami azonban az állati élet általános tulajdonságaiból derül ki, és közvetlenül a viselkedésükről nem olvasható le – és emiatt gyakran észrevétlen is marad –, az az, hogy az állat nem tud szenvedni az átélt fájdalomtól.” F. J. J. Buytendijk, *Über den Schmerz*, Bern 1948, 89.

fogalmazva: az ember és a teste közötti viszony dezorganizációját, amiként ez a fájdalom esetében is bekövetkezik.<sup>19</sup>

A fájdalom – írja Plessner – védekezéséktelen visszavettség a saját testre, oly módon még hozzá, hogy már lehetetlen viszonyt kialakítani hozzá. A fájó régió mértéktelenül kiterjedtnek tűnik, mintha rátelepedne és teljességgel elnyomná az egyéb területeket. Az ember már csak fogból, homlokból, gyomorból áll.<sup>20</sup>

A (nevetéshez viszonyítva még mindig bizonyos közvetítettséget megőrző) sírásról alkotott elmélete számára Plessner ugyan végső soron elégtelen kiindulópontnak tekinti, mégis érdemes itt utalni a sírásnak a fájdalom és szenvedés kifejeződéseként való magyarázatára, amelyet mindenekelőtt Arthur Schopenhauerre támaszkodva fejt ki, aki szintén fontosnak tartotta megállapítani, hogy

a sírás, akár a nevetés, azokhoz a megnyilvánulásokhoz tartozik, melyek az embert az állattól megkülönböztetik. A sírás korántsem sajátlagos fájdalomkifejezés: mert a leg-ritkább az a fájdalom, melynél sírunk. Megítélésem szerint sosem közvetlenül az érzett fájdalom nyomán sírunk, hanem mindig ennek *megismétlődésekor*, a reflexiót követően.<sup>21</sup> (kiem. KSzZ)

Eszerint a sírás a részvétből, vagyis együtt-szenvedésből (Mitleid) fakad, ami (itt úgy tűnik: leginkább) az ember önmagával való együttérzéseként értendő, a saját fájdalom nem közvetlenül, hanem mintegy idegenként elképzelve-objektívalva válik szenvedéssé (Leid). A sírásnak persze nemcsak a fájdalom lehet a forrása, továbbá – figyelmeztet Plessner – az ön-magától való eltávolodásának, önelerésztésének más formái is lehetségesek, az azonban, hogy nem(csak) a fájdalomtól, hanem a szenvedéstől, valamely saját vagy idegen szenvedéssel szembeni tehetlenségében sír, végső soron az ember megkülönböztető jegyének bizonyul.<sup>22</sup> Az ember képes nemcsak a fájdalomtól sírni, hanem szenvedni és együttérezni a saját vagy idegen fájdalommal, az embernek valóban nemcsak a teste, hanem a testének fájdalma is fáj. Kérdés persze, még hozzá talán túlságosan is messzire vezető, hogy vajon nem implikálja-e az ember így felfogott *excentrikus pozicionalitása* bizonyos értelemben eleve a fájdalom valamiféle – ha nem is leértékelését, de szinte automatikus önkompenzációját. Ha ugyanis a fájdalom tárgyiasítható a fájdalom feletti

<sup>19</sup> Vö. ehhez Plessner, „Lachen und Weinen”, in Uő, *Ausdruck und menschliche Natur (Gesammelte Schriften VII)*, kül. 235–237. Továbbá: Buytendijk, 25.

<sup>20</sup> Plessner, i. m., 352.

<sup>21</sup> A. Schopenhauer, *A világ mint akarat és képzet* (Tandori Á. és Tandori D. ford.), Bp. 1991, 493–494.

<sup>22</sup> Plessner, i. m., 335–337.



(együttérző) szenvedésben, nem hordozza-e ez egyben a mérsékelhetőségének vagy inkább: mérhetővé csillapításának ígéretét is, nem lehetetleníti-e el eleve a testi fájdalomról mint olyanról, a Hamacher emlegette tapasztalatról mint tiszta, pusztá, merő tapasztalatról való tanúságtétel lehetőségét? Vagy ez utóbbi mindig már az állat tanúságtétele lesz? „Csak az igazi tragédia, / ami egy kutyának is az” – mondja ehhez Szabó Lőrinc a *Monológ a sötétben* című versében (1933).

A fájdalomról való (akár: irodalmi) tanúságtétel, mindenesetre, úgy tűnik, ritkán valósul meg anélkül, hogy számot kelljen vetnie egyfelől a fájdalom feletti szenvedés, a fájdalom fájdalma megtestesítette kihívással (vagyis, másként fogalmazva: a fájdalom elbeszélésének fájdalmával), másfelől az én és a test közötti hasadás nyelvi-narratív feldolgozásával, vagyis, ha lehet így fogalmazni, magának ennek a hasadásnak, a kettő közötti kontinuitás megtörésének tanúsításával. Az első kihívás kulcsfontosságú pozícióban jelenik meg például Karinthynál, aki a betegségéről és a műtétéről szóló „útirajzát” a vállalkozás értelmét legitimálni hivatott előszóval látta el, amely többek között arról tudósít, hogy nem valamiféle „személyes vallo-más” igénye kényszerítette ki a mű megszületését (amelyben valóban nem is mondható különösebben meghatározónak a „vallomás” beszédhelyzete), hanem egy „második betegség” (a fájdalom *megisméltődése*, amiről Schopenhauer beszélt?), az, amit a „kínos és veszedelmes élmény” irodalmi feldolgozásának, egészen pontosan a textuális „rögzítésének” készítése okozott: „A kényszer, hogy az emléket lerögzítsem, úgy jelentkezett, mint egy második betegség, amelynek kezelése nélkül az elsőből se tudok teljesen felgyógyulni” (Karinthy, i. m. 8–9.). Az irodalom, az irodalmi tanúságtétel terápia egyfelől – és a betegség betegsége másfelől.

Az én és a test közötti viszony átalakulása vagy felbomlása az egyik leggyakrabban visszatérő tapasztalat a tünetekről, a kezelésekről, majd a műtétről adott beszámolóknak. Ezt Karinthy a leggyakrabban a szuverenitásként megjelenített kontroll, vagyis egyfajta hatalom elvesztéseként ábrázolja, olykor egyenesen a hatalom átadásaként. A beteg (az éntől megfosztott, anyagszerűségében majdhogynem élettelennek mutatott) test éppen ebben a betegségében, a fájdalom révén lesz úrrá a voltaképpen uralkodó fölött. „A testem – teszi fel a kérdést egy eszméletvesztés-közeli rosszullét tanulságaként –, ez a szájalmas rongydarab, rendbe jön, mint anyag – de mi lesz velem, a birodalmát elvesztett fejedelemmel?” Fontos, hogy a test ezen lázadása voltaképpen azért mutatkozik igazán fenyegetőnek, mert – ez a megállapítás (önészlelet, vagyis inkább az önészlelés el- vagy kimaradása) motivikus szerepben és gyakorisággal tér vissza a regény számos pontján – nem jár fájdalommal: „nincs az a kínszenvedés, aminél ez ne lenne rosszabb, pedig nem érzek fájdalmat”, olvasható pár sorral feljebb (32–33.).

A betegség elbeszélésének csúcspontja, a műtétről, azaz az észlelésért-érzékelésért felelős vezérlőszervbe, az agyba való materiális beavatkozásról előadott

beszámoló drámája pontosan ezt a felismerést állítja az előtérbe. Karinthy betegségéről nyújtott tanúságtétele azon a ponton ütközik önnön korlátaiba, amikor meg kell állapítania, hogy – ellentétben a műtét során előálló éles akusztikai észleletekkel, az orvosi eszközök hangjával vagy egy *fájdalmasan* jelentkező gondolattal<sup>23</sup> – a műtött testrészt: nem fáj. A testről, a betegségről való tanúságtétel, vagyis a fájdalom elmaradása valószínűtlenné teszi azon testi történéseket, amelyeket a beszámoló rögzíteni hivatott és amelyekről csak egyéb (a beteg testhelyzetéből adódóan főként az akusztikusra korlátozott) környezeti észleletek szolgáltatnak közvetett, ráadásul önnön hitelüket megkérdőjelező („süket reccsenés”) benyomásokat:

Feszítés, nyomás, roppanás, rántás... süket reccsenéssel török valami. Pillanat múlva megint. Feszítés, nyomás, roppanás, rántás. Sokszor, sokszor egymás után. A folytatálagos roppanások olyanok, mint ahogy konzervdobozt nyitnak, az utána következő reccsenések, mintha beszegezett láda oldalából deszkákat törnének egyenként. *Tudom*, hogy csontokat tör ki, nagy darabokban. (184–185., kiem. KSzZ)

Kortárs irodalmi változatként erre Tóth Kinga figyelemre méltó kötetének, a *Holdvilágképűeknek* (2017) egyik darabja, a *Reflektor* volna ideidézhető:

Jönnek a műszerek, amivel behatolnak a testbe, mintát vesznek, látom a szikéket, félek. Nem alszom el. Most már szívesen aludnék, már nem vicces, *eszembe jut, hogy műtenek*, ezt a részt már törölhetik, ez már nem kell. Most felszívnak valamit, dupla adag lesz, de ez veszélyes, ezt már nem kellene hallanom. (Kiem. KSzZ)

És éppen ez, vagyis az önmagát észlelő testi tapasztalat bizonyosságának kimaradása vagy kihagyása válik igazán fenyegetővé, Karinthy szövegében rendre a fikcióval – álmokkal, hasonlatokkal – kompenzált vagy helyreállított tapasztalattá:

Hogy a fájdalomérzés teljesen megszűnt, nem nyugtat meg. Sőt egyre ijesztőbbnek találok. Valami néma, mégis egyre gúnyosabb fenyegetés van ebben, előkészület a legrosszabbra, az a kivárhatatlan idő, míg a pribék a spanyolcsizmát igazgatja, felhúzás előtt. Hiszen lehetetlen, hogy bent vájkálnak az agyvelőben, és ez ne fájjon, ez különös, vagy azt jelenti, hogy... Hiszen egy idegecske izgalma odabent, a skatulyában, ami most nyitva van, még nemrég olyan őrzítő fájdalmat okozott, hogy össze akartam törni a fejem. Hiszen mindenki tudja, mindnyájan tudjuk, mi az agyvelő, hogy elég beledöfni,

---

<sup>23</sup> „Egyáltalán nem fáj az agyvelőm. Egy műszer éles csörrenéssel, az üveglapra esik, az fáj. És fáj egy átsuhanó gondolat, ami nem ide tartozik és amit nem tudok visszatartani. Előtérbe akar tolnakodni, visszaszorítom, fáj.” (Karinthy, i. m. 187.)

a koponyán át, vagy a koponyán keresztül erősen megütni, és rögtön vége az embernek [...]. Talán ordítani kellene, mintha fájna?... De hogy ordítsak, mikor nem fáj? (198.)

A test megtagadja a róla teendő tanúságtételt éppen azért, mert nem fáj, és ebben a fájdalommentes önmegtadadásában – kinszenvedés forrása. Antropológiai magyarázatért – többek között – Immanuel Kanthoz lehetne fordulni: „A fájdalom a ténykedésre serkentő fullánk (der Stachel der Tätigkeit), s csak a ténykedésben érzékeljük életünket; a fájdalom nélkül élettelenység köszöntene ránk.”<sup>24</sup>

Nádas Péter *Saját halálában*, formálisan nézve legalábbis, éppen ellentétes sémát követve megy végbe az én és a test szétszakadása. Annak, hogy Nádas szövege visszatérően antro-po-, sőt zoomorfizálja a fájdalmat, talán éppen abban rejlik a magyarázata, hogy itt a fájdalom a maga mérhetetlen, *mérlegelhetetlen* mértéktelelenségében (amelyet Nádas gyakran alkalmazott, kétértelmű műszava, a *szenzáció* is nyomatékosít) teszi próbára az észlelő apparátust. A kérdés itt, a Gellért Szállóban is a test fölötti uralomra vonatkozik, viszont a test ezúttal magára vállalja a fájdalomról való beszámolás, a fájdalmat megragadó tanúságtétel feladatát, mintegy tehermentesíti azt, akit a szöveg énnak nevez (magára vállalja az én félelmét és mintegy beszélni kezd) és aki végső soron az én és a test közötti disszociáció felismerésével és jóváhagyásával állítja mégis helyre mégoly ingatag szuverenitását. Ez egészen nyilvánvalóvá válik abban, hogy az alábbi részletben a test helyett végig az én támaszkodik észleletekre, az én (és nem a test) látja a „tulajdonságaik” közötti különbséget, és kíváncsi pillantását a test „hályogos szemmel” képes csak viszonzni:

A testi szenzációk felett érzett intellektuális örömmek a fájdalom mélysége rajzolja ki a határait. Mérlegeltem, mit tehetnék, miként lehetnék *úrrá* a fájdalomon, hogy elkerüljem a kínos feltűnést és még sokat se kelljen fizetnem. Bár a fájdalom nyomában azonnal sötétten beáradt egy ismeretlen méretű félelem. Ellenállhatatlanul jött, miként a téli köd. Azt suttogetta, nem fog menni, nem fogod megúszni, nem fog elkerülni.

<sup>24</sup> I. Kant, „Pragmatikus érdekű antropológia” (Mesterházi M. ford.), in Uő, *Antropológiai írások*, Bp. 2005, 165. (vö. „Anthropologie in pragmatischer Hinsicht”, in Uő, *Werke VI*, Darmstadt 1964, 551.) Nagyon érdekes az idézet közvetlen kontextusa is: „Minden élvezetet fájdalomnak kell megelőznie; az első mindig a fájdalom. Mert mi más is következhetnék az életerőnek való szüntelen kedvezésből – amely életerő hisz egy bizonyos ponton túl tovább már nem csigázható –, mint hogy hamarost belehalnánk az örömbé. És nem is következhetik egyik élvezet a másikra közvetlenül; hanem közöttük fájdalomnak kell beállnia. Az egészség állapotát, melyet tévesen szüntelenül érzett jólétnek vélünk, az életerő apró akadályoztatásai teszik, egyetemben a közjük vegyült kedvezésekkel; hisz a mondott állapot nem másból áll, mint szünetekkel (az örökké közbe iktatódó fájdalom szüneteivel) (ruckweise [mit immer dazwischen eintretenden Schmerzen]) egymásra következő érzetektől.” L. ehhez még Hamacher, i. m. 977.

Kíváncsian néztem a hályogos szemébe, jól láttam, hogy a test félelme ő, nem az enyém, nem a léleké, s akkor ez a halálfélelem. Most aztán láthatom a különbséget az énem tulajdonságai és a testem tulajdonságai között. (Nádas P., *Saját halál*, Bp. 2004, 36. Kiem. KSzZ)

„Jobban észnél voltam, mint bármikor” (120.) – ezt csak egy olyan én jelentheti ki (az adott szöveghelyen a tünetek orvosi szaknyelven előadott precíz leírását és magyarázatát összefoglalva – és lényegében e magyarázatok hitelességét tanúsítva), aki – Karinthyval ellentétben – a test tanúságtételétől megfosztva sem veszíti el a szuverenitását.

A *Saját halál* ezzel (vagyis az én és a test közötti szakadás végérvényessé rögzítésével) lényegében már jóval a tényleges, klinikai értelemben vett halál eseményének előadását megelőzően tanúsításdiskurzussá alakul, a test, a hátrahagyott test, de ugyanígy a testével egybeeső, a testében feloldódó én is igazolhatatlan vagy visszaigazolhatatlan marad a saját egyediségében vagy egyszerűségében. Ezt a legnagyobb mértékben ott teszi nyilvánvalóvá a szöveg, ahol a szenvedő felteszi a Kierkegaard által Philoktétész szájába adott kérdést (miért történik velem ez, miért nem lehet ez másként), vagyis amikor, miközben már levegőt is alig kap, lépni is alig tud, intenzív testi tapasztalatokra, a test képességeinek intenzív megtapasztalására, a saját testtel való egybeesés euforikus élményeire emlékezteti vissza magát. A szenvedés közepette kiadós és szabad futások emlékeit felsorakoztatva jut el az öntanúsítás kimondásáig:

Az egyenletes légzés köti meg a látványt a futó emlékezetében. S ha figyelme arányosan oszlik meg a horizont és a testéhez mért háromlépcsnyi távolság között, akkor egy idő után a testi valójával sem kell törődnie. A látvány erősebb a testi érzeténél. Harmattól tocsogó, vad mezei ösvényeken futottam át Franciaországba. Elemi élvezetet okozott büntetlenül átfutni az államhatárokon. / Csupán a párázó testemmel, csupasz lélegzetemmel tudtam volna magam igazolni. / Igen, ez bizony én vagyok. (44.)

Az önmagát csupán önmagával, csupasz testével igazolni képes én futásának szabadsága egyben az öntanúsítás autoritásának szabadsága is: a testi önazonosság köztudottan pontosan az olyan szituációkban kevés az én igazolásához, ahol – például országhatárokon – igazoló iratokra, fényképre, aláírásokra, pecsétekre, biometrikus apparátusokra és hasonlókra van szükség annak megállapításához, hogy a csupasz test – az, aki. *Büntetlensége* éppen ezen hitelesítő apparátus hiányából fakad (aki azonosíthatatlan, bizonyos értelemben büntethetetlen is), és sajátos szuverenitást alapoz meg. Igen, ez bizony én vagyok – a test és az én azonosságát csak tanúként (visszaigazolhatatlan, ellenőrizhetetlen – *tanúsíthatatlan* – instancia-

ként?<sup>25</sup>), önmaga tanújaként mondhatja ki az én, aki itt nem több, mint test, vagy a test, aki itt nem több, mint én, és mintha az öntanúsításnak ez a különös, deficitese feltételrendszere terjedne ki a fájdalomról számot adó (igaz, a fájdalom fölötti uralmat nem egykönnyen feladó) elbeszélés egész alapszituációjára.

Talán nem teljesen érdektelen párhuzamot kínál ehhez Karinthy megérkezése a stockholmi kórházba, itt is egy futás (ezúttal inkább kulturális) emlékezete értelmezi a jelenetet: „Két tiszta, sudár termetű, fehér bőbitás ápolónő vesz át, *levetkőz-  
tetnek*, és az ágyba ejtenek. *Irataimat elveszik.* / A marathoni futó átadta az üzenetet.” (Karinthy, 153. Kiem. KSzZ). A szenvedéstörténetének kulminációs pontjára elérkező (elvergődő) én mintegy saját, beteg testét, saját fájdalmát adja át, teszi le, mint a hosszú úton keresztülvonszolt üzenetet, ami egyszerre párhuzam és chiazmus formájában tükrözi az antik legendát. Marathónból győzelmi üzenetet hoz egy hírnök, aki nem éli túl az eseményt, Stockholmban az utazást és a megelőző kezeléseket túlélő, a gyógyulás küszöbére érkező, a gyógyulás reményét vagy ígérését hordozó testet nyújt át az identitásától (ruháitól, papírjaitól) megfosztott, úgy is lehetne fogalmazni, *felfüggesztett* én. Ezt a párhuzamot ellenpontoszza a chiasztikus alakzat: ha ugyanis a test a (túlélő) hírnök, akkor az viszont az én vereségének üzenetét hozza.

A tanúságtétel diskurzusának ez a törekeny, de törekenységében megrendíthetetlen feltételrendszere (amely ha referenciális támasztékokat venne igénybe, önnön küldetését, azaz a tanúskodást lehetetlenítené el) természetesen nem implikálja – bármilyen kézenfekvően hangozzék is ez az empirikus ellenvetés – a tanú túlélését, nem vagy nem feltétlenül a gyógyulás hitelesíti a tanút. Ez csak akkor volna így, ha a testi fájdalomról vagy a betegségről való tanúságtételt annak elmúlása vagy legyőzése, vagyis a *távolléte*, az elbeszélte múlt dimenziójába süllyedése, azaz, más-ként fogalmazva: a retrospektív elbeszélői pozíció hitelesíthetné.

Esterházy nem élte túl halálos betegségét, mégsem mondható, hogy a *Hasnyálmirigynapló* nem tekinthető tanúságtételnek a test betegségéről. Ez persze, struktúráját tekintve nyilván más elbeszélő szituációt kell, hogy igénybe vegyen, mint például Karinthy „útirajza”: a *Hasnyálmirigynapló* nem véletlenül, empirikus okokból sem lehet más, mint *napló*, vagyis az *összegző* visszatekintés utólagos pozícióját elutasító és egyben az elbeszélte eseménysor formális lezártságának feltételéről lemondó narratív műfaj, amely maga ugyan sokféle vonatkozásban hordozza a túlélő perspektíváját (egy napló bizonyos értelemben, hangozzék ez bármily paradoxnak, mást sem tesz, mint hogy napról napra azt tanúsítja, hogy az elbeszélő azonosságát

<sup>25</sup> Mint azt Paul Celan *Aschenglorie* c. versének ebben az összefüggésben számtalanszor idézett zárzata („Niemand / zeugt für den / Zeugen.”) tömören megfogalmazza, a tanú mellett nem tanúskodik senki. Ez azt is jelenti: a tanút éppen ez teszi tanúvá, annyiban tanú, amennyiben neki (már) nincs tanúja.

nem a pozícióját meghatározó idő- és térbeli jelen garantálja, a napló narrátora minden újabb bejegyzésben túléli önmagát), ám ezenközben mégis egyben tagadja azt.<sup>26</sup> Esterházy szövege az ilyen tanúságtétel ellentmondásait hozza felszínre: olyasvalamit (az idő haladásának betegség megszabta ritmusát) dokumentál, ami adott esetben magának ennek a műveletnek, a naplóírásnak szab korlátokat, más-ként fogalmazva: az írás az írás bizonyos gátoltságairól, arról tesz tanúbizonyságot, ami a létlehetőségében fenyegeti. Ez talán nem más, mint az írás *fájdalma*, amelyről viszont nem ad számot egy másik, vitálisabb szöveg vagy médium.

Esterházy szövege bizonyos értelemben – és éppen a tanúságtétel fókuszának tekintetében – tanácstalan, talán tétova, *fáradt* szöveg. Nem hoz határozott döntéseket afelől, hogy milyen módon adjon formát a beteg testről, a betegség tapasztalatáról előadott tanúságtételi mechanizmusnak. Részint más tanúságtételeket konzultál, különösen egy másik túl-nem-élő, Harold Brodkey *This Wild Darkness* című könyvét,<sup>27</sup> máskor (gyakran) külső tekintetektől igyekszik megtudni valamit saját testi állapotáról („mégiscsak az a helyzet, hogy sokaknak, ha rám néznek, a halált juttatom az eszükbe” – Esterházy, 206.) vagy éppen a betegség játékos megszemélyesítésének lehetőségeit próbálgatja (Hasnyálka – akinek színreléptetése és megszólíthatóvá tétele azonban eleve inkább eltávolít a tapasztalattól: Karinthy-féle előképével, „énké”-vel ellentétben ez a fiktív lény – szinte csak név – a betegség és az én közötti távolság fenntartója). Olykor a múltó mindennapok ritmusát regisztráló krónikás szerepére korlátozza magát, sokszor viszont (irodalmi vonatkozású) önanalízis formájában közelít a betegség tapasztalatához. A naplószerűség ezen eldöntetlenségekben is visszaigazolódik.

Lehetséges persze még Esterházynál is közelebb kerülni a betegség ritmusához vagy saját idejéhez. Szabó Lőrinc, aki minden lehetséges tekintetben igyekezett ismereteket szerezni az ember testi létezésének határtapasztalatairól, részint orvosi tanácsra is, feljegyzéseket készített a rosszulleteiről.<sup>28</sup> Az 1950 október 9-ről 10-re forduló éjszaka elszenvedett infarktusról lényegében *real-time* közvetítést ad, perc-re pontosan datált bejegyzések formálják ezt a szöveget, amelyet így a betegség lefutásának saját ritmusa és persze az átélt fájdalom görcsei és alábbhagyásai tagolnak, mintha tehát a test magát, a maga kínjait jegyeznél fel ezekben a dokumentumokban – amihez hozzáértendő persze, hogy a műveletet az empirikusan is pontos dokumentációnak, illetve a fájdalom leírásának vagy megnevezésének nyelvi-

<sup>26</sup> A műfaji reflexió nem is hiányzik az első bejegyzésből: „Cetljeim vannak mindig kéznél, hogy bármit bármikor lejegyezsek, de nem vagyok (igazi) naplóíró. A naplóíró az időt ellenőrizné, a napot szeretné rögzíteni mindenestül. Engem mintha csak a baj tenne azzá. Ez történt a Javított kiadás esetében is.” (Esterházy, 5.).

<sup>27</sup> L. ehhez Bartal M., „»Ritmusos szünet«”, in: *It* 2018/2, 182–186.

<sup>28</sup> A költő betegségeinek dokumentációját l. Felszeghi S., „*Álomná zsongul a tücsökzene*”, Miskolc 2005.

irodalmi kihívásai legalább ugyanolyan mértékben meghatározzák. „A fájdalom – írja negyed kettőkor – valami rengeteghúrú áramláshoz hasonlít, amely a gyomor fölött kezdődik, és szorító-szagató kínból áll; nyalábos, kétarasznyi vagy épp félméteres szagatások tömegéből, mely a nyakban keskenyedve összefolyik, felmegy a tarkóba és – talán – az erősen lüktető halántékokban végződik. De a vállakon át lekanyarodik a karomba is; még pedig mind a kettőbe!” Pár perccel később: „Bár – most még – tán nem is olyan nagyon rettenetes, mint az volt. Legalábbis nem tömörül különlegesebben magának a szívnek a környékére. – De most már igen. – – Nem akarok felszólni az emeletre – – örjítő a szagatás – – *Azért írok, mert nyomot akarok hagyni erről az éjszakáról.* – Talán nem volna szabad már orvos közele nélkül élnem.” (kiem. KSzZ).<sup>29</sup> A szöveg, amelybe nem sokkal később már jalkiáltások is beiktatódnak, még itt is, természetesen, kompozíció: a fogalmazás (grafikusan is jelölt) szagatottsága talán egyszerre fejezi ki és írja le a fájdalom ritmusát. Figyelemre méltó az észlelés önreflexivitása: az első idézetben a „talán” közbeszúrás a terjedő fájdalom lokalizálhatatlanságáról ad éppen pontatlanságában pontos tudósítást, és később a megfelelő terminusok keresése vagy a leírást elősegítő pontos ismeretek feletti kétely is megnyilvánul a szövegben – a roham közben! („Tüdőgörcs: van ilyen?”).

Hogy miért az írás hivatott nyomot hagyni a rohamról, az többféle, többé-kevésbé kézenfekvő magyarázatot is kaphat, a bizonytalan kimeneteltől az eszmélet megőrzésének igényén vagy az utólagos emlékezés iránti bizalmatlanságon át a pusztá testi „nyomok” elégtelenségéig vagy olvashatatlanságáig. Ennél talán érdekesebb, hogy a feljegyzések szerint a roham ritmusát nemcsak a testi tünetek, a fájdalom intenzitása alakítja, hanem a tanúságtétel alaphelyzetének felfüggesztése, majd helyreállítása is. A helyszín ugyanis Illyés Gyula tihanyi nyaralója, és a szenvedő ragaszkodik ahhoz, hogy ne legyen tanúja.

Negyed tíztől kezdve egyedül van, fél három körül azonban nem bírja tovább, „kínomban és félelmemben [...] lehívtam Gyulát az emeletről”. A balatoni házigazda szerepe azonban nem merül ki pusztán a részvétteljes jelenlétben, az együtt-szenvedésben, vagyis a részvét megtestesítésében. A fájdalom ezen a ponton legyőzi a fájdalom leírását vagy tanúsítását, Szabó Lőrinc nem tud tovább fogalmazni, Illyés (aki ugyanebben az időszakban Szabó Lőrinc költői művének is társszerzőjévé lép elő, mint azt például a *Vers és valóság*nak *A huszonhatodik év Szárszó* című darabjához fűzött kommentárja elárulja)<sup>30</sup> veszi át a megfigyelő és a lejegyző szerepét,

<sup>29</sup> Szabó L., „[Jegyzetek a rosszullétekről]”, in Uő, *Vallomások*, Bp. 2008, 592–593.

<sup>30</sup> „Tihanyban írtam. Utolsó felsorát tulajdonképpen Illyés Gyula írta a majdnem kész verset olvasva – ti rámondta azt a 2–3 szót, ami rímbe és ütembe illeszkedve az egészet befejezte.” Szabó, „Vers és valóság”, in Uő, *Vers és valóság. Bizalmas adatok és megjegyzések*, Bp. 2001, 157. Kissé kísérteties, hogy a rámondott felsor így hangzik: „a szív beleszakad.” Más alkalommal is „versenyeznek” a készülő szonettek lehetőségeit felderí-

amit utólag akkurátusan elhelyezett idézőjelek szignalizálnak („most az ő feljegyzései következnek egy darabig: azt írta, amit látott, vagy amit tőlem hallott.”). Amikor Szabó Lőrinc túljut a nehezén, visszaküldi Illyést az emeletre – Illyés nem tanú, hanem apparátus, helyettesít akkor, amikor költőbarátja teste csődöt mondani látszik, ugyanakkor épp ebben a szerepében mégis tanú. Az elviselhetetlen fájdalmat (talán *per definitionem*?) csak a másik, valaki más tudja tanúsítani. Az, hogy Illyés ott van, tanúsítja a fájdalom mértéktelenségét vagy leküzdhetetlenségét.

Szabó Lőrinc a *Tücsökzene* egyik utolsó, már az 1957-ben a ciklushoz illesztett *Utójáték* részét képező darabjában (365. *Szívtrombózis, Tihany*) is visszatér ehhez az éjszakához, mintegy újra rögzíti, ezúttal lírai közegben és formában, az önmegfigyeléseit, méghozzá – mint látható – oly módon, hogy lényegében azokat a nyelvi-képi elemeket reciklálja, amelyeket a roham valós idejű át- és túlélése közben alkalmazott, amelyeket tehát, részint legalábbis, a görcsölő test írt, íratott le vele:

Ötpercenként jegyeztem. Nitromint  
már nem segített. Görcsre görcs! Megint!  
Este tíztől fojtogatott-dobált  
a szív körül vonagló kín-nyaláb,  
este tíztől félhalál-ágyamon  
az acélkígyókemény fájdalom:  
átbújt a tarkón s a két karba, le,  
majd újra fel, a sarkcsillag fele,  
s onnan csünetgett, egy szál idegen,  
az úrbe, mázsás jajt, a félelem.  
Végül csak e szakadó fonalon  
kötött a világba a tudatom:  
az, hogy fájok. Barát és szeretet  
most már csak tehetetlen tanu lett;  
kérleltem is: „Menj, Gyulám, te se láss...”  
Hajnalra mégis fátylas zsongulás...  
S reggelre újra tó s hegy, újra Én!...  
(Ötvenegy október tizedikén.)

A versben persze – ellentétben az 1951-es feljegyzésekkel – a múlt idejű megfogalmazások dominálnak a jelen idejűekkel szemben, mindazonáltal pontosan követi az egykori jegyzeteket. Hiszen csak onnan, a precízen megörökített

---

tendő (vö. uo., 158.), előfordul, hogy párhuzamosan írva próbálkoznak (mint kiderül, végül sikertelenül) az erotikus nyíltság új szintjére lépni a szonettjeikben (uo., 161.).



bejegyzésekből rekonstruálható, hogy valóban (és valóban!) voltak időszakok, amikor ötpercenként születnek az újabb írásos észleletek, és a Nitromint adagolásának rendje is nyomon követhető az 1951-es szövegben, amely szerint a fájdalom „szorító-szaggalató *kínból* áll; *nyalábos* [...] szagatások tömegéből”. A vers pontosan adja vissza a fájdalom Tihanyban megörökített vándorlását is a testrészek között. Illyés ellenben – a vers szerint – „tehetetlen tanu”, akit a szenvedő talán éppen azért küld el valójában, hogy megőrizhesse a tanú szerepét, illetve hogy önmagát mint szenvedő tanút, önnön szenvedésének tanúját, ezt a szenvedést viszont *saját*ként őrizhesse meg („te se láss”) – és a vers valóban megőrzi egy mégoly szakadékonny, csüngő szálat, amely a szenvedő tudatot a világban tartja: ez a szál a fájdalom maga.

A fájdalom az utolsó biztosítéka, akár úgy is lehetne mondani, alapja vagy feltétele a tudatnak, különösen akkor vagy ott, ahol a tudat nem más, nem több már, mint annak tudata, „hogyan fájok”. (Antropológiai szemszögből közelítve ez persze nem is lehet igazán meglepő: „mindenféle tudat az elszenvedésen alapul”, ahogyan Max Scheler fogalmaz.)<sup>31</sup> Ezt a tudatot tartja fenn a versszöveg, amely persze – a túlélő retrospektív pozíciójának fölényéből – részletesebben vagy költőibb nyelven tudja elmesélni az „Én” (és a világ: tó, hegy) visszatérését a fájdalom cernáján függő, a fájdalom által – mondhatni – egyszerre kikezdett és megőrzött vagy megóvott tudatba. Az 1951-es jegyzetek egyik utólagos hozzáfűzése a fájdalom megszűnését pusztulásként, halálként ragadja meg: a roham utáni napokban a fájdalom „elhalt”,<sup>32</sup> amit itt persze talán nem érdemes csupán a szigorú biológiai értelemben olvasni, hanem akár például az elhaló hang metaforájában feltáruló jelentése szerint is. Szabó Lőrinc, aki a roham vége felé *hidegen kétségbeesett*nek érzi magát<sup>33</sup> (és van-e nagyobb, végletesebb kétségbeesés, mint ez?), a versben *fátylas zsongulás*ról beszél, és éppen ez, az elhaló fájdalom akusztikus önanesztéziája engedi újra megjelenni az Ént. Az Én – itt – maga a gyógyulás, ami az öntudat fájdalmának (a fájás tudatának, a fájásnak mint tudatnak) az enyhülésével érkezik el.

Fontos, hogy a vers közvetlen kontextusát nem csupán a rosszullétekről készített jegyzetek, hanem mindenekelőtt, mint az az imént már említésre is került, a *Tücsökzene* kései *Utóhangja* képezi. Különösen az életrajz grandiózus fináléja, a 370., *Holdfogyatkozás* című darab érintkezik többféle formában is a tihanyi éjszaka leírásával. Legfeltűnőbb módon ez utóbbi költemény „Földön túli” („éjfél s egy között” zajló!) eseményei idézhetik vissza a *Szívtrombózis*, *Tihany* fájdalomleírását, csillag „hinti az ürbe halk álomporát”, Szabó Lőrinc mintha itt mintegy *elzsongítaná* az

<sup>31</sup> M. Scheler, „Az ember helye a kozmoszban” (Csatár P. ford.), in Uő, *Az ember helye a kozmoszban*, Bp. 1995, 16.

<sup>32</sup> Szabó, „[Jegyzetek a rosszullétekről]”, 594.

<sup>33</sup> Uo., 593–594.

úrbe „csüngetett [...] mázsás jajt”. A *Holdfogyatkozás* egyik nyitóképe, a szövedékében rángatózó pók („Sugársokszögön körben ráng a pók.”) éppen ezt a *fonalat* veszi fel: a 365. versben az egyetlen csüngő-szakadó fonalon (idegszálon) a világba lógatott, súlyos („mázsás”) tudat irritációját és/vagy kiszolgáltatottságát (vagyis: a fájdalmát, „azt, hogy fájok”) ismétli, illetve simítja el – a pókháló pedig fontos önértelmező metaforája a *Tücsökzene* egész önéletrajzi koncepcióját (és kompozícióját) meghatározó teremtő vagy újrateemtő emlékezésnek.<sup>34</sup> A tücsökzene (és a *Tücsökzene*) a ciklus végpontján „álommá zsongul”, csönd lesz, és *fátylas*, hiszen „ezüstcsöndű fény” terül el „a pók sokszögű tündérlemezen”. A rángó-rángatózó pókot (ideget) az általa szőtt, különös, egyszerre vizuális és akusztikus (fátylas és zsongító) felszín nyugalma ellenpontoszza: mintha Szabó Lőrinc itt, a ciklus végpontján a tihanyi feljegyzésekkel ellentétben a létezés fájdalmának elbúcsúztatására az Én helyett egy másik, énmentes alternatívát kísérne meg felkínálni.

A *Vers és valóságban*<sup>35</sup> Szabó Lőrinc mindenesetre megjegyzi, hogy a tihanyi éjszakát megidéző versében „a roham leírása költői okokból csupán igen kis részben követi az észleleteket és feljegyzéseket”. Ez magyarázhatja például Illyés elküldését is, ami nem vág össze teljesen az 1951-es feljegyzésekben elmondottakkal. A legmegdöbbentőbb azonban az, amit a következő napról mond: „Viszont másnap délután áthajóztunk Földvárra, én vonaton átmentem Erzsike volt háziasszonyához és barátnőjéhez Szárszóra, sőt onnan gyalog tettem meg az utat vissza Földvárig”.

### *Metafora, esztétikai kompenzáció, lírai anesztézia*

Egy vizsgálat során Karinthy úgy érzi magát, „mint a bűnös, akinek hivatalos ítélete még nem érkezett le, de már el van marasztalva, büntetését tulajdonképpen már megkezdte”, és ezt követően elő is vezet egy hasonlatot a kórházi szobák és a börtöncellák, illetve kínzókamrák között (Karinthy, i. m. 104–105.). Ha a fájdalom isteni vagy más eredetű (sors)csapásként éri vagy *találja el* az embert (aki ilyenkor németül például lehet „vom Schmerz getroffen”), akár megérdemelten, akár beláthatatlan okból, akkor valóban tekinthető büntetésnek (az angol „pain” etimológiája például – francia közvetítéssel – a latin „poena”-ra mutat vissza, a „pain”: „penalty”),<sup>36</sup> és mint ilyen, talán felmérhető, ellensúlyozható, levezekelheto vagy törleszthető. A fájdalom kompenzációt igényel, kompenzációra tart igényt. Az ilyesfajta kompenzációnak természetes közege lehet a nyelv, amely – mint oly sok min-

<sup>34</sup> Vö. ehhez Menyhért A., „Rajzok egy költemény tájairól”, in Kabdebó L. – Menyhért A. (szerk.), *Újraolvasó – Tanulmányok Szabó Lőrincről*, Bp. (é. n.), 123–124. Továbbá „Pókok és háló(i)k”, in uo.

<sup>35</sup> Szabó, „Vers és valóság”, 273.

<sup>36</sup> L. A. Simpson – E. S. C. Weiner (szerk.), *OED XI*, Oxford 1989<sup>2</sup>, 66–67.

denre – arra is képes, hogy manipulálja a fájdalmat, még ha ez kétélű fegyvernek bizonyul is. Ha a nyelvnek nem lenne játéktere a fájdalom tapasztalatának alakításában, aligha lehetne mérlegre tenni a fizikai fájdalom és a szenvedés közötti relációt, amelyről fentebb, Philoktétész, Kierkegaard, Plessner kapcsán szó esett.

Sontag, aki ugyan – mint azt *Az AIDS és metaforái* című későbbi könyvének elején bizonyos értelemben el is ismeri<sup>37</sup> – nem sokat bajlódott azzal, hogy reflektált módon konkretizálja a korábbi könyvében alkalmazott metaforafogalmat, tulajdonképpen arra a fenyegetésre hivatkozva javasolja a betegségmetaforáktól való tartózkodást, hogy a nyelv maga képes a fájdalmat szenvedéssé alakítani, maga felelős azért, hogy a róla való beszédben a fájdalom még fájdalmasabb lesz, hogy a betegség megnevezése maga is megbetegít és ennyiben legalább olyan mértékben akadálya a feldolgozásának vagy elviselésének, mint amilyen mértékben eszköze vagy katalizálója lehetne: azt javasolja olvasóinak, „hogy tekintsék a rákot egyszerűen betegségnek, még ha rendkívül súlyos betegségnek is, de betegségnek, ne átoknak, ne büntetésnek, ne szegyennek! Hogy ne tulajdonítsanak »jelentést« neki!».<sup>38</sup> Ez a javaslat persze nem meglepő a korábban „az értelmezés ellen” intézett vitairatával<sup>39</sup> nagy visszhangot kiváltó szerzőtől, ugyanakkor a metaforátlanítás, a szó szerintivé tétel, sőt a jelentés törlésének ezen vállalkozása közismerten nehezen kivitelezhető: eleve beleütközhet a betegségek vagy a fájdalmak megnevezésére szolgáló köznyelvi és orvosi terminológia aligha kiiktatható metaforikusságába.

A metaforák ugyanakkor hajlamosak arra, hogy hatástalanítsák az alapjukként szolgáló (állítólag „tulajdonképpen”) jelentést, vagy legalábbis annak bizonyos összetevőit. Érdekes példával szolgálhat erre *A Garrenek műve* harmadik (eredetileg *A féltékenyek* második) kötetében Márai. Itt ugyanis a természetesen Kassáról mintázott, de tulajdonképpen a polgári létforma emblémájaként ábrázolt „várost” meghódító idegenek megjelenésével kezdődő és a családapa haláláig húzódó eseménysor elbeszélését lényegében egy konceptuális metafora szervezi (megszállítás = pestisszerű járvány), voltaképpen ez a metafora jeleníti meg azt a figurális magot, amelynek kiterjesztéseként a regény narratív szerkezete felfogható.

A város itt organikus rendszerként, kvázi élőlényként jelenik meg, tulajdonképpen egyetlen testként. Ezt az azonosítást az elbeszélés egyfajta reflektorának, a Garren család egyik házi orvosának, a beszélő nevű Lactának a megállapításaként explicitté is teszi a regény. Az ő perspektívájában tárulkozik fel, hogy a járvány által megtámadott (megszállt) város maga fertőzött. Lacta, aki „ismerte a város szerkezetét” és – talán éppen ezért? – „tudta, hogy a betegség nem mindig mutatkozik be

<sup>37</sup> S. Sontag, *Az AIDS és metaforái* (Rakovszky Zs. ford.), Bp. 1990, 7–8.

<sup>38</sup> Uo., 20.

<sup>39</sup> Uő, „Az értelmezés ellen” (Rakovszky Zs. ford.), in: *Holmi* 1998/3, 416–424.

teljes nevével és címével”, „egyetlen szervezetként”, egyetlen óriás testként tekint a városra, ő tulajdonképpen „a város háziiorvosa”, aki az egyes betegeket szemügyre véve „titokban” az egész városról alkotott kórképet (vö. Márai S., *Az idegenek* [A Garrenek műve 3], Bp. 2006, 142–144.).<sup>40</sup>

Az apa betegségét is a város megbetegedéséből magyarázza és konzekvens módon el is jut a gyógyíthatatlanság felismeréséhez – ami nem túl meglepő, ugyanis Lacta egy olyan orvos, aki „egy pillanatig sem hitte, hogy bárkit is meg tud gyógyítani” (140.), díványra fektetett betegeit pőfékelve szemügyre véve, néhány kérdést feltéve állítja fel diagnózisait. Vagyis: az idegenek/pestis metafora konzekvens kibontása és fenntartása lényegében kiüresíti, és – ha jelentésétől talán nem is fosztja meg, de – inoperatívvá teszi az orvos és részint talán a betegség fogalmát, illetve az azt megalapozó tulajdonképpeni jelentést! Előfordul persze az is, hogy a metaforizáció egyszerűen megfordítja a betegség jelentését: ezúttal a filozófia diskurzusából kölcsönözve példát, a kései Derrida számára központi – és mindenekelőtt az AIDS elterjedése nyomán fókuszba kerülő – „autoimmunitás”-fogalomra lehetne hivatkozni, amely intézményekre (akár politikai intézményekre) vonatkoztatva a filozófus számára lényegében a túlélés feltételeként, az élet jövőjének, sőt az élet önigenlésének instanciájaként vált megragadhatóvá – egyben természetesen éppen a test, vagyis a biológiai szervezet és a társadalmi intézmények közötti metaforikus azonosítás lehetőségének határaitra vagy csapdáira is rávilágítva.<sup>41</sup>

A betegség kategóriái természetesen katakretikus működésükben is tetten érhetők, akár valamiféle abszolút metaforizáció folyamatában – például oly módon, hogy egy másként értelmezhetetlennek vagy olvashatatlanak bizonyuló viselkedést (vagy tünetet) tesznek megragadhatóvá azáltal, hogy jelentést kölcsönöznek neki. Kosztolányi *Édes Annájában*, amelynek értelmezői sokszor kerültek közel ahhoz, hogy egy olyan orvost tegyenek meg a szerző valamiféle „szócsövének”,<sup>42</sup> aki „betegebb volt, mint akármelyik páciense” (Kosztolányi D., *Édes Anna*, Pozsony 2010, 243.), tulajdonképpen mindenki beteg vagy – jobb híján – betegnek minősítetik. Vizné időről-időre visszatérő, érthetetlen és gyógyíthatatlan betegségeit a szöveg – a korabeli orvosi szóhasználatra hivatkozva és idézőjelek között – „hisztériának” minősíti (469.). Anna, aki egy „sápadt, beteg lakást” gyógyít meg a jelenlétével (213.), valóban betegnek nézi Patikárius Jancsit, aki a lányhoz való közeledésének

<sup>40</sup> Lactának a városról – mint „öreg, inas testről” – alkotott diagnózisai visszatérnek még a regényciklus zárókötetében is, vö. Márai, „Utóhang. Sereghajtók”, in *Űő, Jelvény és jelentés / Utóhang. Sereghajtók* (A Garrenek műve 5), Bp. 2007, 339. L. ehhez bővebben jelen kötet 9. fejezetét!

<sup>41</sup> L. ehhez bővebben G. Bennington, „Alapok” (Timár E. ford.), in: *Replika* 61 (2008), 31–34.; Timár A., „Derrida and the Immune System”, in: *Terror(ism) and Aesthetics* <http://etal.hu/en/archive/terrorism-and-aesthetics-2015/derrida-and-the-immune-system/> (Letöltve: 2021. 01. 14.)

<sup>42</sup> Ennek a műveletnek a hatótávolságáról és korlátairól l. Bónus T., *A másik titok*, Bp. 2017, 472–485.

mikéntje és suta tehetetlensége felett tépelődve lázasnak tetteteti magát, miközben e tettetést le is leplezi (nem néz rá a szájából kivett hőmérőre – 351–353.), és aki később „finom és beteg úri vágyként” teszi a maga számára érthetővé ezt a kezdeti tehetetlenségét (371.). Amikor pedig ez a vágy, nem sokkal korábban, mégis elvezérelte Anna ágyába, a lány „nem egészen értette a helyzetet” és „együgyű csodálkozással” tekintett előre afelé, ami nemsokára elkövetkezik, ebben az értetlenségében, a helyzet és benne a saját viselkedésének ismeretlenségét, valamint az ennek való kiszolgáltatottságát megnyilvánító (itt talán lefegyverzettségként is értendő) őszinteségében – az orvosi vizsgálatra várakozó pácienshez vált hasonlóvá, aki éppen azért *beteg*, mert nem tudja, hogy mi történik vele: „Anna csak ült az ágyon, egyszerűen és becsületesen, mint a beteg, aki az orvos érkezétre felül, és vár, hogy az megvizsgálja” (363.).

Mindezek mellett vagy mindezek ellenére a nyelv, és különösen az irodalmi nyelv, mindenekelőtt a betegségek kompenzációjának, a fájdalmak csillapításának ígéretét hordozza magában vagy viszi akár színre az esztétikai gyönyör által, amiben részesít. A művészet eme képességét évezredek esztétikai és poétikai hagyomány igazolja vissza, modern változatának alapjait többek között Sigmund Freud foglalta össze,<sup>43</sup> amikor – egyebek (az észlelés manipulálása vagy éppen a toxikus beavatkozások) mellett – a művészetekben, a szépség élvezetében jelölte ki a – csak korlátozottan kielégíthető örömelvhez képest kiadósabbnak bizonyuló, tartósabban megtapasztalható – boldogtalanság kompenzálásának egyik leghatékonyabb forrását. Az örömezőkhez képest, jelenti ki Freud 1930-ban, „sokkal könnyebb a sorscsapásokat átélni”, amelyek forrásait három tényezőben jelöli ki, a külvilág, illetve az embert a többiekhez fűző kapcsolatok mellett a saját testben, amely „mint figyelmeztető jelzést a fájdalmat és szorongást sem nélkülözi”. Ezen fenyegetések hatására az örömezőt (melynek legcsábítóbb megnyilvánulása – „az összes szükséglet korlátlan kielégítése” – „rövid gyakorlat [Betrieb!] után bűnhődéssel jár”!) háttérbe szorítják a „kínkerülés” (Leidvermeidung) különféle technikái: „szándékolt magányosság”, a természet alávetése a technikával szövetkező emberi akarathoz, az intoxikáció, a szükségletek elfojtása vagy éppen a libidóeltolás, például a művészet élvezete mint „fantáziakielégülés”. Ez utóbbi persze csak „enyhe narkózt” nyújt: a szépség élvezete (legyen szó emberi formákéről és mozgásokéről vagy éppen a természeti és művészi szépség megnyilvánulásairól) nem kínál igazi védelmet a fenyegetésekkel szemben, elsősorban talán „enyhén mámorító érzeteket” katalizálhat csupán, mindazonáltal „sok mindenért kárpótolhat bennünket”. A szexuális érzékelésből levezetve a szép élvezete „a céljában korlátozott izgalom” egy esete. A szép-

<sup>43</sup> Vö. S. Freud, „Rossz közérzet a kultúrában” (Linczenyi A. ford.), in Uő, *Esszék* Bp. 1982, 340–347. (vö. „Das Unbehagen in der Kultur”, in Uő, *Gesammelte Werke* XIV, Frankfurt 1999, 434–442.).

ség élvezete számára ugyanis, Freud szerint, a „szexuális objektum tulajdonságai” kölcsönöznek mintát – noha ezek, az esztétikai észlelés esetében, elsősorban nem maguké a nemi szervekéi, amelyek látványa izgatóan hat, „mégis majdnem sohasem ítélik szépnek” őket, hanem a másodlagos nemi jegyekéi, amelyek, értelemszerűen, valóban jobban megfelelnek a céljában korlátozott izgalom fenntartására, mint a korlátlan kielégítést ígérő elsődleges „objektumok”.

A művészet élvezete talán éppen azért alkalmas a kínok elhárítására, mert egy másikfajta kinnal, a céltól lekapcsolt vagy elválasztott izgaloméval fedi el ezeket. Mi több, talán maga a fájdalom kinja is enyhíthető, ha kiváltó oka, helye vagy a mechanizmusa esztétikai perspektívába kerül. Karinthy például, aki a testi érzet és a fájdalom, vagy, talán pontosabban, a fájdalom és a szenvedés közötti kapocs oldására egészen különféle technikákkal kísérletezik (gyakran nyúl a tudományos ismeretterjesztő leírás vagy riport eszközeihez, másfelől az egész *Utazás... ábrázolásmódját átjárja* – helyenként reflektált formában is – egyfajta teatralitás), a szervek esztétizálásának – például látványobjektumként való izolálásának – lehetőségét is mérlegeli. „Szerveimet képelem magam elé” (Karinthy, 40.) – íme, egy lehetséges eszköz a rosszullet elviselésére.

A magyar irodalmi modernség sokat bízott a fájdalom esztétikai kompenzációjának lehetőségére, akár arra is tehát, hogy az irodalmi szöveg képes olyan észleleteket előhívni, amelyek a szükségletkielégítés terén ugyan nem vagy csak korlátozottan értékesíthetők, de éppen ezen értékesíthetetlen mivoltukban fenntartott izgalmak révén hárítják vagy odázzák el a testnek az egyén ellen intézett támadásait – például úgy, hogy Szabó Lőrinc (mint nemsokára látható lesz, persze nemcsak Szabó Lőrinc) szavával élve, elszongítják a fájdalomérzést. Babits vagy Kosztolányi a költői nyelv ilyen hatalmát időnként még önterápiás eszközként is engedték megmutatkozni.

Kosztolányi egyik legismertebb, versbe foglalt esztétikai vagy poetológiai programnyilatkozatát, az 1933-as novelláskötetét megbíró Babitscsal folytatott polémiaiban is fontos szerephez jutó *Esti Kornél énekét* az éppen író vers (a „dal”) útra bocsátásának gesztusával nyitja, meg- vagy elröpteti a költeményt, amelynek mint ha éppen ebben a szárnyalásban volna leképezhető a szövegeződése: „Indulj dalom, / bátor dalom, / sápadva nézze röptöd, / aki nyomodban köpköd: / a fájdalom.”. A dal tulajdonképpen a fájdalomtól szakad el (a fájdalom fogságából szabadul?) azzal, hogy létrejön. Csak a fájdalommal szemben, a fájdalmat hátrahagyva szület meg, a vers – innen nézve – a fájdalom tagadása vagy tagadó felülmúlása, azzal a megköttéssel persze, hogy keletkezése viszont (erre később, részint más összefüggésben, még mód lesz visszatérni) egyáltalán nem független a fájdalomtól. A fájdalom a vers keletkezésének tanúja (arra van felszólítva, hogy nézze a szárnyalását), de egyben legyőzött vagy megsemmisített, hiszen lemaradó, nyomába sem érő (csak köpködő), kicsit földhözragadtan nézve tehát: orientációját vesztt

tanúja, aki sápadtan szédül bele ebbe a látványba. Továbbá, és talán ez a fontosabb, a fájdalom maga önreflexívvé válik: sápadt és köpköd, vagyis, elfogadva és továbbvezetve ezt az antropomorfizációt, nincs jól, mintha maga is valamely betegségtől szenvedne (később a szövegben „halál-veszély”, egy „vérző-heges” seb, majd egy „béna [...] test” egészíti ki a testi szenvedés repertoárját). A fájdalom maga fáj, a fájdalomnak fájdalmat okoz – és ez konzekvens is – az őt leküzdő, szárnyaló lírai szöveg. A dal és a fájdalom szétkapcsolódása látszólag teljes: a vers harmadik szakaszában, ahol a hozzá intézett felszólítások sorozata lényegében a közléstől és a (hamis vagy igaz) tanúságtételtől való tartózkodással kapcsolja össze a költői szárnyalás tartósságát, e lemondások sorozata a fájdalomról való tanúságtételt is magába foglalja: „Ne mondd te ezt se, azt se, / hamist se és igazt se, / *nem mondd, mi fáj tenéked, / ne kérj vigaszt se.* / Légy, mint a fű-fa élő, / csoda és megcsodáló, / titkát ki-nem-beszélő, / röpülő, meg-nem-álló.”

És a vers engedelmeskedik is: egészen hihetetlen sűrűségben támaszkodik a nyelv akusztikus vagy fonikus dimenziójára, szinte tobzódik a rímekben és egyéb eufonikus alakzatokban. Nem, vagy legalábbis nem kizárólag mond (se ezt, se azt), hanem énekel. Ezt a fonikus intenzitását pedig, ismét csak inkább énekelve, mint pusztán beszélve, reflexív módon el is magyarázza, önmagát immár zenének minősítve, a szöveg egy jóval későbbi, sokat idézett pontján: „ó, jó zene a hörgő / kínokra egy kalandor / csörgő, / mely *zsongít*, úgy csitít el, / tréfázva mímel, / s a jajra csap a legszebb / rímmel.” Ezekben a sorokban – minden zene, hörgés, csörgés, zsongás ellenére – nagyon sok mindent elmond a szöveg arról is, hogy miként tételezi a fájdalomhoz való viszonyát vagy éppen a fájdalom szerepét a költőiség keletkezésében. Hörgő kínokat, tehát a szenvedés hangját, a már nem verbalizálható manifesztációt – vagy akár egészen egyszerűen a hangképző szervek defektjeit – fojtja el azzal, hogy zenét bocsát rá – mint valami gyógyszert vagy gyógyászati praktikát, ami „jó [...] a kínokra”. Miközben nem lehet nem észrevenni, hogy a hörgést csitító vagy elfedő zene egyben a hörgés *megzenésítése* is (zene „a kínokra”): a fájdalom megzenésítése egyben kompenzálja, zsongító zenével csitítja-csillapítja azt – aminek hangot ad. Többek közt azáltal, hogy rímel: például már a vers első rímpárjában egymáshoz kapcsolja a dalt és azt, amit azáltal enyhít vagy akár tagad, hogy hangot kölcsönöz neki. *Dalom/fájdalom* – itt persze nehéz nem észrevenni a szó-, sőt akár mondatrejtést: a rím annyira tökéletes, hogy bizonyos értelemben önmaga ellen fordul, hiszen előállít egy olyan hipogrammat, nevezetesen a ’fáj [a] dalom’ mondatot, amely bizonyos értelemben az egész költői projektnek ellentmond.

A dal a fájdalomban vagy a fájdalomból születik, amelyet szárnyalásában maga mögött is hagy, ugyanakkor mégsem hagyja teljesen maga mögött, hanem mintegy magára veszi, átveszi, ahogyan Philoktétész is csak úgy szabadulhatott meg a fájdalomtól, hogy az nem szűnt meg, csupán Trója alatt átvették tőle az áldozatai

– legalább potenciálisan ezt is elmondja magáról, illetve daláról Kosztolányi szövege. És persze a dal, a létrehozott, útjára bocsátott vers ebben a keletkezésében, fájdalmas keletkezésében, mintegy a keletkezés fájdalmát visszaigazolandó, énekesének is fájdalmat okoz, éppúgy, mint ott vagy azoknak, ahol vagy akiknél megérkezik. A mondatban nem jelölt, de egy lehetséges olvasata szerint grammatikailag mégis implikált határozói névszókat beillesztve, *nekem/neked/neki/nekünk/nektek/nekik fáj a dalom*.

A jajra csapó rím képzete tulajdonképpen megismétli a vers nyitányának már regisztrált gesztusát. A rím *csap*, rácsap, vagyis – egyfelől – elvégzi azt a műveletet, amelyet minden válaszirím végrehajt: *visszacsap* a hívórímre (ezzel – értelemszerűen csakis ezzel a csapással – *egy csapásra* rímmé avatva azt), illetve – máshonnan közelítve – *lecsap* a hívórím felkínálta eufonikus lehetőségre. Csap azonban fizikai értelemben is, amelyet – feltételezhetően finnugor eredetű hangutánzó igéről lévén szó (‘csattanó hanggal együttjáróan üt, vág’)<sup>44</sup> – nemcsak jelöl, hanem mintegy meg is mutat, ikonikusan feltárva annak az ütés okozta erőszakos behatásnak a jelentéskörét, amelynek egyik következménye nyilvánvalóan nem lehet más, mint – a fájdalom. A csapás fájdalmat okoz, a rímes eufónia – azáltal, hogy létrejött – fájdalmat kelt (pár sorral feljebb kerül elő a „vérző-heges” seb, amely – Kosztolányi itt végtelenül konzekvens – akár festett is lehet: „szíven a hetyke festék, / hogy a sebet ne vessék, / mikor vérző-heges még”), még akkor is, ha – ismét visszautalva a nyitó sorokban megfigyelt folyamathoz – éppen a fájdalomnak magának okoz fájdalmat azzal, hogy zsongítva enyhíti: a *jajra* csap. De tulajdonképpen melyik is lenne ez a (legszebb) rím? Ezt a kérdést nem könnyű megválaszolni: a „jaj” itt nincs rímpozícióban. Vagy maga a rím önreflexív rímeltetése, *mímel/rímmel*, amely a rím státuszáról is nyilatkozik, rímelni annyi, mint mímelni? A jajra lecsapó rím csak mímelts csapás? Vagy éppen azáltal enyhíti a fájdalomban részesített fájdalmat, hogy utánozza, mímeli? De akár a már emlegetett *dalom/fájdalom* rímpár is szóba kerülhetne az esélyesek között.

Egy évvel később Kosztolányi visszatér, textuális értelemben is, *Esti Kornél énekéhez*, amikor nem kevesebb, mint száz sort (vagyis az *Esti Kornél énekénél* is többet) szentel a „testi szenvedésnek” (*Száz sor a testi szenvedésről*). A fájdalom itt is valamiféle zene. A vers nyitánya ismét a *dalom/fájdalom* rímmel operál, azzal a nem elhanyagolható különbséggel, hogy az én itt jelölten átadja a szólamát az őt mintegy birtokba vevő fájdalomnak, a taktust itt egyértelműen a fájdalom diktálja: „Együgyű dal / az én dalom, / ő fújja ezt: / a fájdalom.” A fájdalom itt „fúj”, „sűg”, „metsz” és „szúr”, „zeng”, „sír”, „rí”, „trilláz, sziszeg / és csengetyűz”, „[...] kornyikáz / és gögicsél”, „sívít”, „csipog”, „vág, kalapál, fúr, vés, reszel. / Bömböl, huhog, / dörög, recseg, / folyton beszél, / locsog, fecseg”. Úgy is lehetne fogalmazni, az egész akusztikus spektrumot bejártssza, amit a vers itt is játékos-könnyed rímekkel nyugtáz. A fájdalom

<sup>44</sup> Benkó L. (szerk.), *TESz I*, Bp. 1967, 478.



itt megszólíthatatlannak, megismerhetetlennek és megérthetetlennek bizonyul („Ki ő, mi ő, / nem ismerem, / szólítani / nem is merem. / [...] / Mást mit tegyek? / Hát hallgatom”; „hogya mit jelent, / nem kérdezem.”). A szenvedő és a fájdalom – minden közelségük ellenére, annak ellenére, hogy utóbbi most egyértelműen a leigázó fölényes pozíciójában lép a színre – most talán élesebben különválaszthatók, mint az *Esti Kornél énekében*. Az utóbbi híres chiazmusa a mélységről és a sekély-ségről („Jaj, mily sekély a mélység, / és mily mély a sekélység”), ezúttal tautologikusan és talán kissé gúnyosan megalapozott ellentétte simul („Nótája csúf, / de nem sekély, / bár bamba is, / a mélye mély”).

Kosztolányi itt egyszerre leegyszerűsítő és csúfondáros perspektívát vet a korábbi versére. Például rögtön a második szakaszában egy nem valódi, úgy is lehetne fogalmazni, álrim, mímelt rím keretében megadja a *jajra* csapó válaszirímet: „Azt fújja: jaj, / azt súgja, fáj, / a fej, a fog, / a szív, a száj.” Az első keresztírím, mint ebben a versben az esetek túlnyomó részében, hiányzik, a „jaj”-ra nem rímel a „fog”. A „fáj” ellenben többféle kapcsolódásba is lép: rímpárt alkot a „száj”-jal, valamint betűrímes relációban áll a „fej”-jel, és végül – álrimet alkot a „jaj”-jal. *Jaj/fáj* (ez is egy – majdnem teljesen tagolatlan – mondatot rejt, amely szenvedők száját szokta elhagyni: *jaj, fáj!*) – ez volna a legszebb rím? Ez nem valószínű, ugyanakkor elég erőteljesen kiemeli azt a tényt, hogy az *Esti Kornél éneke* eufonikus alakzatait, legalábbis a vers itt tárgyalt helyeit tekintve, döntő mértékben ilyen, a *j* vagy *ly* fonémákat tartalmazó szótagok uralják: „[...] a kéz / fölhámja, a gyümölcsbőr / ruhája [...]”, *szerteszej-jell/nappal-éjjel/szeszéllyel/veszéllyel/mély kell*, „Jaj, mily sekély a mélység / és mily mély a sekélység”. Kosztolányi lírai anesztéziája zavarba ejtő kétértelműséget mutat tehát: a fájdalmat elzsongítás útján enyhítő hangfelszín a fájdalomkiáltás manifesztációiból és a fájdalom megnevezéséből szövi meg.

Kosztolányiénál persze jóval szigorúbb ítéletek is születtek a lírai fájdalom-kompenzáció lehetőségeit és értelmét illetően a 20. században. Gottfried Benn (költő és a bőr- és nemibetegségek orvosa) egy rövid, de nem kevés gondolkodni-valót adó 1955-ös előadásában, amely azt kérdést vitatja meg, *Tegye-e jobbá a költészet az életet?*, politikai, technikai, szociális, kulturális és végül orvosi szempontból is mérlegre teszi a költészet jobbító potenciálját. Nemleges válaszai közül (amelyek végül az alábbi konklúzióban összegződnek: „A költészet nem tesz jobbá, valami ennél sokkal fontosabbat tesz: átalakít.”)<sup>45</sup> jelenleg ez utóbbi a legbeszédesebb:

Vagy talán *orvosi* értelemben hivatott a költészet jobbítani, vigaszt nyújtani, enyhét adni? Erre a kérdésre bizonyára sokan válaszolnának igennel. Zenét az idiotáknak, elmélyülés Rilkevel koplalókúrák esetén. De amikor Kierkegaard-nál azt olvassuk, „az igazság

<sup>45</sup> G. Benn, „Tegye-e jobbá az élet a költészetet?” (Király E. ford.), in *Uő, Esszék, előadások*, Bp. 2011, 233.

kizárólag szenvedéssel diadalmaskodik”, s Goethe azt írja, „a fájdalom sok mindenre megtanított”, amikor Schopenhauer és Nietzsche a szenvedés mértékét és képességét teszik az egyéni rang mércéjévé, Reinhold Schneider szerint pedig „a beteg emberben kell megnyilatkoznia Isten fenségének, a csodának, amit vele tesz”, majd a tragikus tudat eltűnését kultúránk végének nevezi, szabad-e akkor a költészetnek és a költőnek közreműködnie a tragikus állapot jobbra fordításában, nem kellene-e inkább egy magasabb rendű igazság felelősségétől hajtva visszahőkölnie és magába szállnia? Magasabb rendű igazság! – kapják most fel bizonyára a fejüket, az ön szájából mit jelentsen ez? Válaszom egyszerű: nem tudok elképzelni magamnak olyan Teremtőt, aki azt, ami a témánk szempontjából jobbulásnak nevezhető, tényleg jobbulásnak tekintené. Föltehetőleg valami ilyesmit mondana: mit képzelnék ezek? Én nyomorral és halállal őrzöm őket, hogy megtalálják emberi méltóságukat, ők meg mindenféle tablettákkal és ánziszteával térnek ki előlem, szórakozásra vágnak meg autóbuszos kirándulásokra, nos, ami pedig a költészetet illeti, én Reinhold Schneider mondatával teljes mértékben egyetérték: „A művészet lényege, hogy nyitva hagyja a kérdéseket, a félhomályban tétovázik és kitart.” Aki ilyennek érzi a művészetet, talán továbbjuthat. A félhomályban persze – ennyit a Teremtőről meg a jobbításról.<sup>46</sup>

1993-ban közzétett, az egészség (tapasztalatának, fogalmának) rejtőzködését vagy elrejtettségét tárgyaló, *Über die Verborgenheit der Gesundheit* című tanulmánygyűjteményének<sup>47</sup> tanúsága szerint Hans-Georg Gadamer (aki a kötet címében egy Heidegger-szót használ!) visszatérően foglalkoztatták a tesi-lelki jóllét és a gyógyulás mibenlétének kérdései. Az egészség rejtőzködik: egyrészt mert amikor rendelkezésre áll, nem támaszt kényszerítő igényt a mibenlétének megértésére; másrészt mert az orvostudomány, miközben egyre kizárólagosabban a betegségek megismerésében és kezelésében azonosította a feladatát, egyre kevesebb figyelmet fordított (legalábbis Gadamer szerint) arra a kérdésre, hogy miben is áll, mit is jelent az egészség mint általános állapot.

Innen nézve nem is meglepő, hogy a filozófus élete utolsó nyilvános fellépése alkalmából, 2000-ben, vagyis kerekén százévesen éppen a fájdalom fogalmáról tartott rövid, szóbeli előadást egy a krónikus hátfájdalmak kezelésének szentelt kongresszuson a Heidelbergi Egyetem ortopédiai klinikáján. Az előadást követő vita tanúsága szerint a hallgatóság meglehetősen megütközését és értetlenkedését kiváltó okfejtésében Gadamer egyebek (például a természetgyógyászat pozitív alternatívája) mellett arról a kockázatról beszélt, amelyet az orvostudománynak a fájdalomcsillapítás kifinomult technikai-kémiai módszereibe vetett bizalma hordoz: ezek

<sup>46</sup> Uo., 230.

<sup>47</sup> H.-G. Gadamer, *Über die Verborgenheit der Gesundheit*, Frankfurt 1993.

a módszerek megfosztják a betegeket a saját fájdalommal való boldogulás vagy megküzdés lehetőségétől, következésképpen pedig megfosztanak a fájdalomtól mint igazán *saját* tapasztalattól. Mondandójának nyilvánvalóan eleve súlyt kölcsönzött a száz éves test jelenléte is, Gadamer azonban saját életútját is tanúként hívta annak kifejtéséhez, hogy az intenzív fájdalomélmények elviselésének, a fájdalom kiheverésének leghatékonyabb módja az abban való elmélyedés, ami az embert leginkább foglalkoztatja – amit tehát, így Gadamer, éppen a fájdalom tesz felismerhetővé: huszonkét éves korában, az akkor még nem gyógyítható járványos gyermekbénulással ágyhoz kötve tért vissza például a filozófiai tanulmányaihoz. Az agg filozófus (akinek e betegség nyomán a hátralévő nyolc évtizedét többé-kevésbé rendszeresen kísérte végig a fájdalom) a következő konklúzióra jut:

Semmi nem teszi elviselhetőbbé a fájdalmat, mint annak érzése, hogy rájövök valamire, eszembe jut valami. [...] A fájdalom az egyik nagy, ha nem a legnagyobb esély arra, hogy végre 'megbirkózzunk' azzal, ami számunkra feladatott. *Az élet tulajdonképpeni dimenziója a fájdalomban válik megsejthetővé*, ha az ember nem hagyja magát legyűrni.<sup>48</sup> (kiem. KSzZ)

### *Nem-antropológiai fájdalom*

Martin Heidegger egy 1950-es, lakonikus egyszerűséggel *Die Sprache* címmel ellátott előadásában Georg Trakl *Ein Winterabend* (Szabó Lőrinc fordításában: *Téli este*) című költeményével párbeszédbe bonyolódva, a költemény egyes sorait ismételve, már-már meditatív ragaszkodással idézgetve tesz kísérletet arra, hogy hangot adjon a címben megnevezett entitás lényegéről szerezhető tapasztalatoknak. Heideggert ebben a szövegében, ahol talán a legkifejtettebb formában magyarázza el, mi minden értendő a „Die Sprache spricht” híres gnómája mögött, nem túl meglepő módon az a kérdés foglalkoztatja, hogy miféle útmutatásokat ad a költemény a nyelv lényegére, lényegi, lényegszerű létezésére („Wesen”-jére) irányuló kérdés számára (ezekben az években Heideggert valójában ritkán érdeklí más, mint a nyelv lényege). Fejtegetéseinek egy pontján pedig, inkább meglepő módon, arra kényszerül, hogy feltegye és megválaszolja azt a kérdést is, hogy mi is a fájdalom. A fájdalom fogalma nem tartozik a filozófus leggyakrabban tárgyalt problémái körébe, de azért elég rendszeresen fel-felbukkan a szövegeiben: hol az egybe- vagy összegyűjtés egyik instanciájaként, hol – emergens és uralhatatlan jellege nyomán – az „akarat” nietzschei

<sup>48</sup> Uő, *Schmerz*, Heidelberg 2003, 27.

„metafizikájával” szemben támasztott kihívásként, hol pedig a „különbség” (Unterschied) egyik megtestesítőjeként.<sup>49</sup>

Ez utóbbi összefüggésben lép elő az említett nyelvfilozófiai meditációban is, amelybe – közelebről nézve – maga a Trakl-vers, pontosabban annak egyik sora vonja be: „Schmerz versteinerte die Schwelle” (Szabó Lőrincnél: „[...] fájdalom / kövesedik a küszöbre.”). A vers (és Heidegger róla nyújtott olvasatának) értelmezésébe itt nincs mód belebonyolódni, annyit azonban érdemes megjegyezni, hogy az a szövedék, amelyet Trakl alliterációk által erősen jelölten a sort alkotó szavak között előállít, a fájdalom átélésének köznapi, sőt akár orvosi megnevezéseire is kiterjed: az olyan, hirtelen jelentkező fájdalomra lehetne gondolni, amelynek intenzitása mozdulatlaná, bénulttá teszi, kővé dermedti a testet. De a sor tulajdonképpen végrehajtja egy összetett szó, a fájdalomküszöb (Schmerzschwelle) képi elemzését is, vagyis – megint csak – az elviselhetetlen fájdalom mértéktelenségére, olyan tapasztalatára céloz, amely, bizonyos értelemben, a fájdalom önfelszámoló (részben itt is anesztéziás) természetét is magába foglalja. A fájdalomküszöböt meghaladó, vagyis a küszöbön túllépő fájdalom ugyanis mintegy kioltja önmagát, önnön negációjává kövesedik, érzéketlensége (a kőéhez hasonlított érzéketlensége) a fájdalom elviselhetetlenségét tanúsítja, tulajdonképpen a fájdalom reflexív megkettőzése formájában. A fájdalom elviselhetetlensége az érzékelhetetlenségéről lesz leolvasható, talán már nem is maga a mértéktelen fájdalom, hanem az elviselhetetlensége az, ami fáj vagy ami szenvedést okoz: a fájdalom lehetetlenné teszi az (érzések tárgyává tett) fájdalom megtapasztalását. A fájdalom teljesítménye, vagyis az, hogy kővé dermedti elszenvedőjét és ezáltal materializálja, alakba formálja önmagát, végső soron felszámolja a róla való tanúságtétel lehetőségét, többek között a fájdalom és a fájdalom elszenvedője, a kővé dermedt test és az ebben a testben tárgyasuló fájdalom közötti különbségtételt.<sup>50</sup>

A fájdalom ezenközben mégis maga a különbség. „De mi is a fájdalom?” – teszi fel a kérdést Heidegger, amelyet a következőképpen válaszol meg:

A fájdalom szakít (tép, hasít: reißt). Ő maga a szakadás (Riß). Csakhogy nem szakít szét szilánkokra. A fájdalom ugyan szétszakít, szétválaszt (scheidet), ám úgy, hogy egyben mindent magára von, magába gyűjt. Szakítása mint az egybegyűjtő szétválasztás egyben az a vonás/vonzás (Ziehen), amely, miként a tervrajz (Vorriß) vagy vázlat (Aufriß), a szétválasztásban (Schied) különtartottat megjelöli és egybeilleszti (zeichnet und fügt). A fáj-

<sup>49</sup> L. erről részletesen P. Emad, „Heidegger on Pain”, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 1982/3, 345–360.

<sup>50</sup> További értelmezési lehetőségekért l. Halász H., *Nyelvi differencia megkülönböztetés és esemény között*, Bp. 2015, 169–172.

dalom az egybeillesztő/illeszték (das Fügende) a szétválasztó-egybegyűjtő szakításban. A fájdalom a szakadás illesztése. Ő a küszöb. Kihordja a közöttet, a benne szétvált kettő közepét. A fájdalom illeszti össze a különbség (Unter-Schied) szakadását. A fájdalom maga a különbség.<sup>51</sup>

Ezt a nem minden rejtélyességet nélkülöző „definíciót” aligha sikerül itt minden szempontból átvilágítani. Egy megjegyzés azonban idekíváncozik. A fájdalom tehát kettős irányultságú mozgásként rajzolható fel: szakít, felhasít, szétválaszt vagy tép (Heideggernek nyilvánvalóan kezére játszott volna a magyar nyelv emlékezete, hiszen a *fáj* ige – kissé ugyan bizonytalan – etimológiája az elválás, hasadás, szétválasztás, tépés valószínűsíthető jelentéskörére mutat vissza),<sup>52</sup> ugyanakkor ez a hasadás, szakadás vagy törés egyben illeszték is, egybefog, egybegyűjt, összeilleszt, tulajdonképpen tehát a szakítás által jelöl, alakot, formát teremt. Heidegger gyakorlott olvasója számára lényegében elképzelhetetlen, hogy ez a kettős teljesítmény ne idézze emlékezetébe *A műalkotás eredetének* több passzusát is, akár a világ és föld „vitájának” drámai scenárióját meghatározó küzdelmet felnyílás és visszatarthatás között, amelynek eredménye egy arról tanúskodó törésvonal vagy vázlat, hogy a létező megmutatkozott a maga igazságában. Ezt a folyamatot Heidegger itt, mint ismeretes, a „Riß” nyelvi paradigmájának segítségével írta le:

A vita nem szakadék (Riß), mely pusztá mélységek kitérülése (Aufreißen einer bloßen Kluft), hanem a vitában egymásnak feszülők összetartozásának bensősége (Innigkeit). Ez a törésvonal (Riß) a szembeállókat közös alapjukból egységük származásába szedi össze (zusammenreißen). Alaprajz (Grundriß). Felvázolás (Auf-riß), amely a létező tisztása kibomlásának alapvonalait rajzolja meg. Ez a törésvonal nem engedi egymástól elszakadni a szembefordulókat, a mérték és határ szerint szembefordulót egységes körvonalához (Umriß) juttatja. Vitaként egy létrehozandó létezőbe az igazság csak úgy rendeződik be, hogy a vita megnyílik ebben a létezőben, azaz a létezőn magán megjelenik a törésvonal (in den Riß gebracht wird, vagyis inkább: a létezőt a törésbe vonja, vagy akár – *megtöri, felszakítja?* KSzZ). A törésvonal a felvázolás és alaprajz, szétszakítás és körvonal egységes vonatkozásrendszere (Aufriß und Grundriß, Durch- und Umriß).<sup>53</sup>

Ezt a törésvonalat vagy szakadást, amely egyszerre húzódik vissza a föld áthatolhatatlanságába és áll elő a nyitottban, Heidegger kisvártatva az „alakal” (Gestalt),

<sup>51</sup> M. Heidegger, „Die Sprache”, in *Uő, Unterwegs zur Sprache* (GA 12), Frankfurt 1985, 24. A szerző fordítása.

<sup>52</sup> Benkő (szerk.), 828.

<sup>53</sup> Heidegger, „A műalkotás eredete” (Bacsó B. ford.), in *Uő, Rejtekutak*, Bp. 2006, 49–50. („Der Ursprung des Kunstwerkes”, in *Uő, Holzwege* [GA 5], Frankfurt 1977, 51.)

az alakot nyert vitával azonosítja, ami itt nem más, mint a törésvonalak illeszkedése: „Ez az a szerkezet (Gefüge), melyként a törésvonal illeszkedik (fügt sich). Az összeillesztett törésvonal az igazság ragyogásának fűgája!”

A két, egymáshoz szorosan, sőt lényegileg *illeszkedő* szövegrész összeolvasása azt mutatja meg tehát, hogy – az igazság megnyílása vagy megmutatkozása a létezőben, ami pedig Heidegger szerint itt a műalkotásban vagy a műalkotással, a műalkotás keletkezésével következik be, nem más, mint *fájdalom*. A keletkezés, az, hogy valami létrejön, fájdalmas folyamat, ez talán Heidegger nélkül is nyilvánvaló, a *Die Sprache* vonatkozó fejtegetése azonban, amely az idézett Trakl-sor további kommentárjában a dolgok és a világ különbségét egymást átjáró bensőségeséggént (itt is *Innigkeit!*) ragadja meg és azonosítja a szakító fájdalomban feltáruló középként, arra figyelmeztet, hogy a hétköznapi képzetek itt elégtelenek. Ahogyan a bensőségeséget nem szabad pszichológiailag elképzelni (nem valamiféle érzékenység „befészkelődéséről” van szó), úgy a fájdalmat sem *antropológiai* értelemben kell venni, a fájdalom (itt) nem olyan érzet, amely szenvedéssel telít el.

A Trakl-vers értelmezésének ezt a körét Heidegger a nyelvre futtatja ki. A fájdalom, amely fűgaként egybegyűjti és láthatóvá (világossá, illetve felfénylővé) teszi a világot és a dolgokat, ismét a szétválasztó különbséggel, „Unter-Schied”-del azonosíttatik, amelyet – egy tipikus heideggeri gondolatalakzat következik – a nyelv maga kimondatlanul hagy ugyan, de éppen ebben a kimondatlanságában létre hív. A hívás itt megnevezés is (Heißen), és éppen ez a megnevező hívás lesz a nyelv lényege, amely tehát annyiban beszél, amennyiben azt, amit megnevezve hív, „a különbségből való megérkezéséből ebbe a különbségbe utasítja”.<sup>54</sup> A megnevező hívás tehát a fájdalomból érkezik és a fájdalomba vezet. Aligha ismerhető félre, hogy a fájdalom, vagyis az a szakadás vagy törés, amellyel Heidegger ebben az összefüggésben rendre azonosítja, minden megnevezetlensége vagy a nyelvből való visszahúzódása ellenére, nagyon is materiális, hiszen valamiféle bejegyződésként, bevésődésként lehet csak elgondolni,<sup>55</sup> amennyiben a szakítás, törés, tépés nyilvánvalóan csak oly módon hozhat létre – *szakíthat ki* – bármiféle „vázlatot”, hogy megsérti, megsebesíti azt, amit előállít – ahogyan minden írásszerű bevésődésről is elmondható, hogy (ha nem is antropológiai értelemben – amely értelmet persze Heidegger eleve tagad) fájdalmas beavatkozás révén enged megjelenni bármit azon a felületen (és egyben: megjelenni azt a felületet), amelynek ily módon létet kölcsönöz. *A műalkotás eredete* Dürer-hivatkozása különösen árulkodó ebből a szempontból, hiszen Heidegger itt – azt illusztrálandó, hogy a műben szükség-

<sup>54</sup> Uő, „Die Sprache”, 25–26.

<sup>55</sup> L. ehhez J. Derrida, „Der *Entzug* der Metapher”, in A. Haverkamp (szerk.), *Die paradoxe Metapher*, Frankfurt 1998, 225–229.

szerű vonatkozás nyilvánul meg „a föld dolgaira, a természetre”, amelyből a művészet Dürerrel szólva úgymond kiragadtatik – a „Riß”-t, a szakadást vagy törésvonalat, egy felület grafikus megjelöléseként (egyben: felsértéseként?) magyarázza: „Kiragadni (Reißen) itt a vázlat (Riß) előhozását jelenti és a vázlat megrajzolását rajztollal a rajztablán (den Riß reißen mit der Reißfeder auf dem Reißbrett)”.<sup>56</sup>

A fájdalomnak bevésődés-, vagyis (a *reißen* etimológiai kapcsolatban áll az angol *to write* igével)!<sup>57</sup> íráskaraktere van,<sup>58</sup> még akkor is, ha (kiolvasható) írásként már mindig egyben el is fedí vagy el is törli ezt a vésetszerűségét. Az írás a fájdalom önterápiája, egyszerre fájdalom és fájdalomszublimáció is, amennyiben – mint Derrida fogalmaz Freud varázsnótesze kapcsán – „nincs olyan írás, amely ne építene ki menedéket a maga számára, mint menedéket *önmaga elől*”.<sup>59</sup> Aligha véletlen, hogy az irodalomtörténet (vagy még inkább az irodalom kultúrtörténete) felsorolhatatlan mennyiségű és felmérhetetlen változatosságú példával szolgál az írás egyszerre patográfiaként és terápiaként való elképzelésére (József Attilára lehetne például gondolni, a *Szabad-ötletek jegyzéké...-re*, de akár egyik-másik költeményre is). Mint ahogy innen nézve az is kézenfekvő, hogy az írás egy nagyon materiális, például filológiai nézőpontból is gyakran önmagát fenyegető műveletnek mutatkozik: „romlott szövegekről” például annak következtében lehet beszélni, hogy a hordozó felületet és/vagy az írást maga a bevésődés fájdalma rongálja meg vagy teszi olvashatatlaná. Heidegger Trakl-esszéjének fényében ezek a példák persze legfeljebb származékosnak nevezhetők. A fájdalom – mint szakadás, mint különbség – ott ennél is lényegibb összefüggésben áll magával a nyelvvel. A nyelv képes fájdalmat kifejezni (még ha, mint fentebb már többször látható volt, ennek meg is vannak a maga határai), közismerten képes továbbá fájdalmat okozni, és persze – amiről nemcsak nyelv művelők bírnak tudomással – fájdalmat elszenvedni is, de Heideggernél ennél mélyebb egybefonódásról van szó. A nyelv – maga a fájdalom. A nyelv fáj.

Kosztolányi egy másik klasszikusa, *A vad kovács* (1930) több tekintetben is közel kerül ahhoz, hogy – minden felületi látszat ellenére – a fájdalom nem antropológiai elképzeléséhez nyújtson támpontokat, amivel persze egyben további érvet szolgáltat arra nézve, hogy valójában mennyire ellentmondásosan ítéli is meg ez a költészet a lírai fájdalomterápia lehetőségeit és mibenlétét. Ebben a versben a szen-

<sup>56</sup> Heidegger, „A műalkotás eredete”, 55. (vö. „Der Ursprung des Kunstwerkes”, 58.)

<sup>57</sup> J. és W. Grimm, *Deutsches Wörterbuch* 14, Lipcse 1893, 754.

<sup>58</sup> Ezért alapozhatja meg pl. a fájdalom az emlékezet és a pszichikai apparátus eredetének freudi elgondolását is, I. erről Derrida, „Freud und der Schauplatz der Schrift”, in Uő, *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt 1972, 310.

<sup>59</sup> Uo., 340.

vedés, a fájdalom teremti meg a „műremeket” (egy szélsőséges önreflexivitásban érdekelt olvasat szerint: magát a verset), oly módon, hogy tulajdonképpen (megint csak a Tróját védők pusztításában enyhet lelő Philoktétészre emlékeztető formában) át- vagy továbbadja önmagát, a fájdalmat magának az így létrehívott műalkotásnak: úgy is lehetne fogalmazni, beleveri, belekalapálja a fájdalmat. A fájdalom a kovács pörölycsapásainak nyomán *megkövesedik*. És csak ebben az értelemben – vagyis nem szubjektív észleletként vagy tapasztalatként – lehet jelzője, attribútuma („fájdalmas”) a vers végén leszögezett „műremeknek”, amely talán éppen ezért, befejezettsége, véglegessége okán („meredtté” verve, mintegy kővé dermedtve) nyeri el a „tökéletesség” státuszát.<sup>60</sup> Kosztolányi rögtön a vers első sorában megadja a vad kovács allegorikus jelentését („A vad kovács, a szenvedés”), a perszifikált szenvedés „vad” mivolta emiatt talán nem is csupán a mértéktelenségben (az erőszakos behatások – „döngöl”, „verj” – nyomatékosá tett intenzitásában) nyilvánul meg, hanem talán – legyen bármily nevetséges is ez a megfogalmazás – arra is céloz, hogy nem egy intézményesített mesterség üzemszerű működéséről van szó. Ez a kovács talán nem is intézményes értelemben kovács, ténykedését nem biztos, hogy a kézműves szakértelem eszköz/cél relációja szabja meg, a szenvedés nem intencionálisan jár el. Ettől függetlenül *egybegyűjtés*, összesűrités útján szab formát, ami kifejezésre jut annak a két sornak a hangtani homogenitásán, amelyek a cselekvését nevezik meg: „sötét pörölyvel döngöl engem”, „Verj, vad kovács, világfutóvá”.

A fájdalom pörölycsapásaitól szenvedő test ellenben nem cselekszik. Ezt egészen egyértelművé teszi a vers közepét (5–8. sor) meghatározó, passzivitást sugalló főnévi igenevek sorozata. Az *élni/ráalélni* rímpár, amely egyszerre párhuzamot és ellentétet is hordoz, és amelynek második tagja az aléltság élőhalott, mindenekelőtt azonban *érzéketlen*, tehát a fájdalmat a fájdalom öntudatlan ignorálása révén semlegesítő állapotát szegezi szembe a sorozatban két sorral később közvetkező „fájni”-val. *Fájni*, úgy tűnik, itt legalábbis, nem ugyanaz, mint fájdalmat érezni vagy szenvedni a fájdalomtól. A fájás tulajdonképpen nem más, mint a létezés egyetlen modalitása. Pontosabban: a szenvedés itt a *passio* és a *passivitas* jelentésmozzanatait, vagyis egyben a (nyelvi értelemben vett) tétlenségét is előtérbe tolja, tulajdonképpen ezt teszi hangsúlyossá az igenevek teljes sorozata, *élni – ráalélni – engedni*

<sup>60</sup> Érdekesek lehetnek a kép Szabó Lőrinc-áthallásai. Nemcsak utóbbi 1926-os kötetére, *A Sátán műremekeire* lehetne gondolni, hanem egy még korábbi költeményre, az (eredeti változatában 1923-as) *Égesd el a könyveket, Kalibán!*-ra is. Ez a vers többek közt arra szólítja fel shakespeare-i hősét, hogy „fojtsa koromná gyémánt agyvelők / [...] fénylő zenéjét [...]”, illetve hogy „kalapálj vassá, verj acélbelű / roppant Szerkezetekké! [...]”. Az érzéstelenítés programja ebben a versben így hangzik: „ne érezzünk, ne higgyünk, kín s remény / lelünköt ne gyötörje s ne legyen / szó sem ezentúl, mely minden gyönyört / megront, míg névvel illet, de a kint / csak élesíti, mikor tested ad / mult szenvedések emlékének is!”.



– *mit se tenni* – *fájni* – *várni* – *lenni*. A szenvedés nemcsak szenvedővé, hanem pusztá elszenvetővé, passzívva, tétlenné is tesz, a lét („lenni”) már nem (vagy csak alélt) élet, hiszen az elevenség hiánya („nem kell élni”) a „lenni” lehetőségét nem tagadja a sorozatban.

Ez az érzéketlen, ájult passzivitás megkönnyebbülés, hiszen a fájdalomtól a fájdalom (a döngölő pörölycsapások) általi megszabadulás ígérését hordozza, amelyet a szenvedő, némiképp ugyan ironikusan, talán egy romantikus költői kliséét kigúnyolva, ki is mond („Beh jó nekem, hogy nem kell élni”). Egy alélt hang ad (vajon mennyire meggyőző?) tanúbizonyságot a lírai anesztézia gyógymódjáról, amely aztán, a zárószakaszban, érzékileg körvonalazott megerősítést is nyer: „érzéstelenné és meredtté” válik, lényegében holttestté (hullamerevvé) dermed az alélt test, és mintha éppen ez, a halál előrevetülő megjelenése a fájdalom tapasztalatában nyitna utat a szenvedésen való esztétikai felülkerekedés, a „műremekként” való megváltódás felé. Ha nem is a síron túlról visszazóló, de mintha az ittlétében a halandóságát megnyilvánító hang helyezné kilátásba (sőt, végül felszólító módba váltva – „Verj [...] műremekké” – egyenesen sürgetné) a szenvedés esztétikai kompenzációját.

Nem egészen lényegtelen kérdés persze, hogy honnan is jön, mit nyilvánít meg ez a hang. Lehet-e egyáltalán egy a szenvedésével, a fájdalomával – minden aléltsága ellenére – reflexív módon szembenézni képes, azt tárgyiasító, perszifikáló és így, ezen eltávolítás révén mégis győzedelmesen megszólító én hangja? Ezt a lehetőséget tulajdonképpen már a vers nyitánya cáfolja. Az én mind észlelését („szikrázva visszaneztek”), mind megnyilvánulását tekintve („kormos dalát övéle zengem”) ki van szolgáltatva a fájdalom csapásainak. Egy kovácműhely vizuális és hangkulisszái kölcsönzik a színre lépésének az összes elemét. A *szikrázó tekintet* metaforikus kliséjét, amely elvileg alkalmas volna a fájdalomtól szikrákat látó és/vagy hányó szenvedő jellemzésére, Kosztolányi visszavezeti a szó szerinti vagy inkább érzéki jelentéssíkra: ez a tekintet csak annyiban létezik, amennyiben a pöröly szikrát vet az üllőn, vagyis amennyiben a fájdalom csapásai etalálják. Csak azért lát bármit is, mert fáj. A fájdalom néz a szemeivel, és ugyanígy – kormos dala (az egyetlen, amit az én *elzengeni* képes) nem más, mint az a döngölés, vagyis ütés, amelyet ismét csak a pörölycsapások állítanak elő.

Talán egyáltalán nincs is hang fájdalom nélkül: „az aktuális hang [*pszophosz*, vagyis zaj, ez itt nem csupán az emberi hangképzésre vonatkozik, hanem tehát – akár – a döngölésre is – KSzZ] mindig valaminek valamihez ütődve és valamiben kiadott hangja; mert ütés által jön létre”, emlékeztet már Arisztotelész elemzése is, noha itt persze nehezen lehetne valóságos határvonalat húzni a pusztá *phóné* és *logosz* között (előbbi „a *fájdalmat* és az örömet jelzi, s ezért a többi élőlélynél is megvan”, utóbbival csak az ember bír; kiem. KSzZ), ahogyan a kovács pörölycsapásaiból

keletkező nyelvi műremek esetében sem teljesen.<sup>61</sup> (A vers autoreflexív potenciálját firtató olvasat számára ez nyilvánvalóan kulcsfontosságú lehet: az egész elzengett szöveg, innen – vagy így – nézve, nem volna más, mint a műhely váratlanul eufónikus struktúrárt kiadó zaja). A fájdalom formálja tehát a róla tett tanúságtételt, mondhatni a fájdalom maga szakítja ki és gyűjti (rántja?) egybe, kovácsolja műremekké a pusztá, alélt levés, a fájás formátlanságából (vagy, Heideggerrel gondolkodva, fel-nem-tárultságából) a tapasztalatot.

A zárószakasz („Verj, vad kovács, világfutóvá, / érzéstelenné és meredtté, / tökéletessé és tudóvá, / kemény, fájdalmas műremekké.”) nem alanyi szerepkört betöltő igeneveket, hanem eredményhatározókat és melléknévi jelzőket rendel egymás mellé, amelyeknek szemantikai súlypontja ugyan kirajzolódik, mégsem alkotnak egészen homogén képet. *Érzéstelen* és *meredt* (holt)testet jelenít meg, amely emiatt valóban, konzekvens módon *kemény*, illetve – létrejöttére is visszautalóan, de érzéstelensége okán csakis a már jelzett, nem-antropológiai értelemben – *fájdalmas* és – szintén a már fentebb felvetett értelemben – talán *tökéletes* is. *Tudásának* („tökéletessé és tudóvá”) talán éppen ez, a tökéletessége ad hitelt.

Kissé zavaró viszont a „világfutóhoz” való hasonítása. Ez a – talán már Kosztolányi idején is – kissé archaikus szó, amelyet a Czuczor–Fogarasi szótár a *hazátlan* és a *semmiházi* kifejezések jelentését magyarázva tüntet fel,<sup>62</sup> mintha el is emelné az először alélt, aztán már meredt testet attól a helyhez kötöttségétől, amely az ágyául szolgáló üllőn pozicionálná (Kosztolányi szenvedője nemigen láthat valós választást Goethe kérdésében: „Leiden oder triumphieren, / Amboß oder Hammer sein.”).<sup>63</sup> Ez a test, műremekké formálva, már nincs pöröly által az üllőhöz szögezve, talán már nincs is világa, nincs (ott, otthon) sehol. Váratlan mozgékonyvá válása, feleledése (ez az egyetlen mozgásra utaló kifejezés a szövegben, amely nem a kovácsra vonatkozik) ebben az összefüggésben mindenesetre némiképp ironikus felhangot nyer. A tökéletessé és érzéstelenné kovácsolt műremek csak nélkülözőként válik szabaddá – nem hordozza magában (hiszen nem érzi) azt a belévert, belekalapált fájdalmat, amely megteremtette.

Persze ebben a szcenárióban a fájdalom elsődlegessége mindazonáltal inkább megerősítést nyer. Talán még Heideggernél is, akinél nem *érett* fájdalomról van

<sup>61</sup> Arisztotelész, „A lélek”, in Uő, *Lélefilozófiai írások*, Bp. 2006<sup>2</sup>, 53. (419b); ill. *Politika*, Bp. 1984<sup>2</sup>, 74. (1253a). L. ehhez még – Cicero kapcsán – Hamacher, 974.

<sup>62</sup> CzF II., Pest 1864, 1492.; CzF V., Pest 1870, 781. Arany *Bolond Istókjában* hasonló összefüggésben kerül elő a kifejezés: „Szerencse mégis, hogy jött végre három / Székér cigány... ország-világ futó / Nép, – sátorok lakója télen-nyáron”.

<sup>63</sup> „Geh! gehorche meinen Winken, / Nutze deine jungen Tage, / Lerne zeitig klüger sein! / Auf des Glückes großer Wage / Steht die Zunge selten ein: / Du mußt steigen oder sinken, / Du mußt herrschen und gewinnen / Oder dienen und verlieren, / Leiden oder triumphieren, / Amboß oder Hammer sein.” (*Kophtisches Lied [Ein anderes]*)

szó: a fájdalom valamiféle, önmagát ugyan, bizonyos értelemben defenzív formában (például az összegyűjtésben, a dolgok és a világ felragyogásában) kitörő ősjelölés, eredendő véset, amelyhez képest a keletkezés (a műalkotás vagy akár az igazság előlépése) másodlagos figurációként írható csak le. A fájdalom ugyanakkor, mint ez látható volt például Kierkegaard Philoktétész-értelmezésében, nem kizárólag mindent megelőző eredetként jelentkezik. A fájdalom nem-antropológiai megközelítésének egy másik, kézenfekvő lehetősége talán éppen az arra irányuló kérdésben tárulkozhat fel, hogy miben is állhat, miként nyilvánulhat meg, hogyan juthat *nyelvhez* ott, ahol – bár ez az időbeli különbségtétel itt talán megtévesztő – még nem az ember fájdalma, másként fogalmazva: azt *megelőzően*, hogy emberi fájdalomérzetként, az ez által kiváltott, ezt feldolgozó vagy ilyenként megragadhatóvá tévő szenvedésként tárgyasul vagy legalábbis tematizálódik.

Az újabb irodalom mintha különös jelentőséget tulajdonítana ennek a kérdésnek. Befejezésképpen Tóth Kinga már idézett kötetére érdemes röviden kitérni, amely arra vállalkozik, hogy a testet érintő belső és külső fenyegetéseket ne a szenvedő vagy a szenvedés perspektívájából ragadja meg: a szerző például kifejezetten a „traumairodalommal” szemben határozta meg a kötet koncepcióját.<sup>64</sup> A *Holdvilág-képűek*ben színre lépő és megszólaló testek (amelyeket a kritika egyöntetűen gépekhez, gépezetekhez hasonlított) a nem emberi testekkel való interakciók sorozatában, a leírás, mérés és más beavatkozások viszonylataiban adnak hírt magukról, lényegében nem emberi aktorokként szembeszállva vagy legalábbis mellészegődve a(z el)szenvedő tapasztalatának. A legkevésbé sem passzívak tehát.

Olyan nyelv lép itt működésbe, amely ellenszegülést nyilvánít meg a tapasztalás és a kifejezés, akár az öntanúsítás szubjektív gesztusrendszerével szemben, és amely egyben számot vet a test, a szervek antropológizálásának vagy humanizálásának teljesen aligha felszámolható hajlamával is. Ez a nyelv sokféle regiszterből épül fel (a tudományostól az egészségügy mindennapjainak jellegzetes, páciensek és szakértők által közösen formált keveréknyelvéig). Az alábbi szöveg azt a folyamatot jeleníti meg, amelynek során a testével rendelkező én (nyelvi) aktivitása összefonódik a testrészekével („a gyomor [...] megmutatja magát” – „az izmommal megmutatom a gyomrom”), aminek eredményeképpen a nyelvi ábrázolás – a képzelet tevékenységét is igénybe vevő – tárgyasító kényszere végül az egyetlen nem-emberi aktorral való önazonosításban lel rá az öntanúsítás lehetőségére („Én vagyok az, a műanyag”):

<sup>64</sup> Vö. pl. Tóth K., „A betegség démonizáló hatását meg kell szüntetni” (Interjú, készítette Rostás E.) [https://konyvesmagazin.hu/friss/toth\\_kinga\\_a\\_betegseg\\_demonizalo\\_hatasat\\_meg\\_kell\\_szunetelni.html](https://konyvesmagazin.hu/friss/toth_kinga_a_betegseg_demonizalo_hatasat_meg_kell_szunetelni.html) (Letöltve: 2021. 01. 14.); ill. Sirbik A., „Kemény téma. Interjú Tóth Kingával *Holdvilágképűek* című kötetéről” <http://tiszatajonline.hu/?p=107816> (Letöltve: 2021. 01. 14.)

Buborék fújódik a gyomromban, levegőt nyomnak bele a gumicsőből, a gyomor kifeszül és megmutatja magát. Egy kis labda, ha megnyomom, érezni a cső végét, nem szabad megkarcolnia a falat, akkor átüt a sav és befolyik, és marja a nyálkát, leoldja. Az izmommal körbe lehet járni a labdát, a rekeszt befele megfeszíteni, és kör, mint a hastáncosok, az izmokkal megmutatom a gyomrom, a sav lenn marad az alsó részen. Apró göbök pattannak, azt képzelem, az alsó cső a dobozomban matat, és pukkasztgatja az anyagot. Én vagyok az, a műanyag, pattintani kell az összesemet. (*Buborék II*)

Figyelemre méltó, hogy a test, amely itt egyszerre aktív és passzív („nyomnak bele” – „megnyomom”), pontosan az önazonosításra alkalmas teremtő anyagnak a behatása nyomán *mutatja meg* magát, ráadásul egyszerre kifelé és befelé is. Ami a testen belül zajlik, anatómiai folyamatok egyfajta drámája, a metaforikus-tárgyiasító leírás révén mondhatni kitör a test felszínére, a másik oldalra, ahol teatrális-cirkuszi látványosságként (hastáncosnő, labda) nyer megfejtést. „Az izmokkal megmutatom a gyomrom” – ez a hastánc, teljesen szó szerint véve is, egyszerre kívül és belül is zajlik. A test csábító feltárulkozásának programját valamely esztétikai tudat vagy intenció helyett itt maga a fájdalmas beavatkozás vezérli, amely ezzel persze bizonyos értelemben elvégzi a fájdalom kompenzációját is, legalább annyira megnyitva, mint amennyire egyben el is zárva az utat a test nem-emberi önmegnyilvánítása előtt.

A fájdalom (vagy a fájdalmat megelőlegező szenvedés) tanúsításának feladata (és az e kihívást szükségszerűen övező referenciális bizonytalanság) persze akkor sem szűnik meg, ha a test ellenszegülésébe ütközik vagy ha mintegy átruházódik az ily módon persze nyelvileg szükségszerűen humanizálódó testre. A *Koporsó* című szövegben elbeszélte vizsgálatban az én és a test közötti hasadás sajátos „etikai” példázatát alapoz meg: „tudom, hogy MRI, de nem tudom meggyőzni magam róla, nem hiszem el. A tudóm nem hisz nekem, nem engedi be a levegőt, nem emlékszem, mikor nyomom meg a gombot.” A tudat nem tudja meggyőzni a testet, amely mintegy átveszi a fájdalom vagy a szenvedés megelőlegezett tapasztalatát. A test bizalmatlan és ebben a bizalmatlanságában magához vonja a felügyeletet az én fölött is: „nem hiszem el”, *mert* „a tudóm nem hisz nekem”, a test nem fogadja el az ígéret módusában manifesztálódó megelőlegezett tanúságtételt (azaz annak ígéretét, hogy a vizsgálat nem fog ellene fordulni), vagyis nem viszonzza azt a szövegben kicsit korábban végrehajtott paradox beszédműveletet, amelyben az én ellenben voltaképpen hitet tesz a teste – referenciálisan valójában hamis – észleletéről: „nem kapok levegőt, a koporsóban 4–12 órányi levegő van”. Ezt a paradoxont később feloldja, de igazából (mint a test melletti tanúságtételt) mégis megerősíti a „tudóm [...] nem engedi be a levegőt” megállapítása. És tulajdonképpen ezt a tanúságtételt ismétli meg és fordítja önmaga ellen a szöveg idézett zárata is

(a tudat hisz a tüdőnek, fordítva nem), amivel kiteljesedik az én és a test szétválásának folyamata („*nem kapok levegőt*”, „nem hiszem el”, „nem hisz nekem, *nem engedi be a levegőt*”). A lélek *fájni sem tud nélküled* – udvarol Szabó Lőrinc a saját testéhez intézett 1928-as himnuszában,<sup>65</sup> és voltaképpen valami hasonlóra fut ki Tóth Kinga szövege is, amikor az utolsó tanúságtétel lehetőségét is megvonja a testét hiába győzködő éntől. „[N]em emlékszem, mikor nyomom meg a gombot”, ez a test végső felülkerekedésének tűnik, hiszen kimenekülését maga intézi, az elkábított tudat még tanúskodni sem fog tudni az eseményről. Ugyanakkor a test mégis *téved*, kétszeresen is: egyrészt félreismeri azt a körülményt, hogy valójában – legalábbis fizikai értelemben – nem éri fenyegetés vagy fájdalom, van levegő a „koporsóban”, másrészt aláássa saját szavahihetőségét is azzal, hogy végső soron meggátolja a cselekvéséről és így a fenyegetettségéről való tanúságtételt. A testnek sem lehet *hinni*. Másként fogalmazva: a mégoly emancipált testek sem képesek arra, hogy a fájdalom sokszorosán szabdalt tapasztalatát egységbe formálják.

---

<sup>65</sup> „Testem, szegény, / a lélek érted mit tehet? / Nagyon önző és gögös úr / a lélek, de úgy rádszorúl, / hogy fájni sem tud nélküled.” (*Testem*)

# A tanulmányok eredeti megjelenési helye

## Szociopoétikák

„Filológia az irodalom előtt?”, in: *It* 2008/3, 323–346.

[http://www.epa.hu/02500/02518/00321/pdf/EPA02518\\_irodalomtortenet\\_2008\\_03.pdf](http://www.epa.hu/02500/02518/00321/pdf/EPA02518_irodalomtortenet_2008_03.pdf)

„Filológia az irodalom előtt?”, in Kelemen P. – Kulcsár-Szabó Z. – Simon A. – Tverdota Gy. (szerk.), *Filológia – interpretáció – médiatörténet*, Bp. 2009, Ráció Kiadó, 222–250.

„Az »alapviszony« Horváth Jánosnál és Thieneman Tivadarnál”, in Oláh Sz. – Simon A. – Szirák P. (szerk.), *Szerep és közeg: Medialitás a magyar kultúratudományok 20. századi történetében*, Bp. 2006, Ráció Kiadó, 40–56.

„Bahtyin és a költészet”, in: *Alföld* 2016/2, 52–67.

[http://epa.oszk.hu/00000/00002/00201/pdf/EPA00002\\_alfold\\_2016\\_02\\_052-067.pdf](http://epa.oszk.hu/00000/00002/00201/pdf/EPA00002_alfold_2016_02_052-067.pdf)

„Bahtyin és a költészet”, in Szávai D. – Z. Varga Z. (szerk.), *Műfaj és komparatiztika*, Bp. 2016, Gondolat Kiadó, 123–139.

[http://real.mtak.hu/83317/1/M%C5%B1faj%20%C3%A9s%20komparatiztika\\_v02.pdf](http://real.mtak.hu/83317/1/M%C5%B1faj%20%C3%A9s%20komparatiztika_v02.pdf)

„Szórakozott tömegek”, in: *Tiszatáj* 2012/7, 60–76.

„Szórakozott tömegek. Közelítések a tömegkultúra fogalmához”, in Olay Cs. – Weiss J. (szerk.), *A művésztől a tömegkultúráig*, Bp. 2014, PTE–L’Harmattan–Könyvpont, 75–96.

<http://real.mtak.hu/28939/1/A%20m%C5%B1v%C3%A9szett%C5%91l%20a%20%C3%B6megkult%C3%BAr%C3%A1ig.pdf>

## A nyelv túloldalain

„Heidegger és a kimondatlan”, in: *Alföld* 2019/4, 76–91.

[http://alfoldonline.hu/wp-content/uploads/2019/05/alfold\\_201904.pdf](http://alfoldonline.hu/wp-content/uploads/2019/05/alfold_201904.pdf)

„Heidegger és a kimondatlan”, in Fodor P. – Kulcsár-Szabó Z. – L. Varga P. – Palkó G. (szerk.), *Hallgatás*, Bp. 2019, Prae, 91–110.

„Alászállni a dolgok szívéhez. A nyelv és a dolgok: Nancy, Heidegger, George”, in: *Alföld* 2020/10, 51–60.

[https://epa.oszk.hu/00000/00002/00265/pdf/EPA00002\\_alfold\\_2020\\_10\\_051-060.pdf](https://epa.oszk.hu/00000/00002/00265/pdf/EPA00002_alfold_2020_10_051-060.pdf)

„A nyelv képei – a képek nyelve”, in Bálint Cs. (szerk.), *A kép – sokféle nézetben*, Bp. 2014, Archaeolingua, 97–104.

„A fikció Paul de Mannál”, in Csehy Z. – Polgár A. (szerk.), *Trópusok, facebook, költészet*, Dunaszerdahely 2014, Media Nova M, 7–19.

### *A szövegesülés határterületei*

„Polgárváros és városfikció Márainál. A *Garrenek műve*”, in: *It* 2010/4, 510–529.  
[http://epa.oszk.hu/02500/02518/00330/pdf/EPA02518\\_irodalomtortenet\\_2010\\_04\\_510-529.pdf](http://epa.oszk.hu/02500/02518/00330/pdf/EPA02518_irodalomtortenet_2010_04_510-529.pdf)

„Ama másik jegyzőkönyvet ellenjegyezni. Kertész Imre: *Jegyzőkönyv*”, in: *Tiszatáj* 2020/6. 58–73.  
<https://issuu.com/tiszataj/docs/2020-06>

„Idézet vége. Intertextualitás-fogalmak a magyar irodalomkritikában 1981 és 2007 körül”, in: *Alföld* 2011/7, 69–83.  
<http://epa.oszk.hu/00000/00002/00155/302.htm>

„Idézet vége. Intertextualitás-fogalmak a magyar irodalomkritikában 1981 és 2007 körül”, in Kelemen P. – Kozák D. – Kulcsár Szabó E. – Molnár G. T. (szerk.), *Filológia – nyilvánosság – történetiség*, Bp. 2011, Ráció Kiadó, 483–503.

„Kafka fia. Borbély Szilárd a világirodalomban” in: *It* 2019/3, 274–295.  
[http://www.irodalomtortenet.hu/pdf/IT\\_2019-3.pdf](http://www.irodalomtortenet.hu/pdf/IT_2019-3.pdf)

„Kafka fia. Borbély Szilárd a világirodalomban” in Kulcsár-Szabó Z. (szerk.), *Hagyomány és innováció a magyar és a világirodalomban*, Bp. 2020, ELTE Eötvös Kiadó, 169–194.

„Fájdalom”, in: *Alföld* 2019/11, 68–97.

Az irodalomtudomány ún. kultúratudományos fordulata az irodalmi szöveg kontextuális beágyazottságára, de akár éppen a jelentésképződés jelentés nélküliként, „némaként” számon tartott materiális-mediális hordozóira, vagyis arra helyezte a hangsúlyt, ami az irodalomban nem vagy nem elsődlegesen nyelvi, vagy nem nyelviesül. A kulturális fordulat évtizedei így, érthető módon, nem dolgoztak ki markánsan új nyelv- és szövegfogalmat; a dekonstrukció „retorikai olvasása” óta nem jelentkezett igazán meggyőző ajánlat ezen a téren.

A jelen munka azt a hipotézist igyekszik, esettanulmányok sorozatában, körüljárni, amely szerint ez a fordulat nemcsak „kifelé”, hanem „befelé” is módosíthatta az irodalmiság mibenlétére vonatkozó kérdések perspektíváját. Az irodalom közvetítő-hordozó intézményeinek vagy közegeinek vizsgálata nemcsak a szövegek hozzáférhetőségét meghatározó társadalom- vagy kultúrtörténeti kontextusok mibenlétére világíthat rá, hanem olyan összefüggésekre is, amelyek a jelölő önazonosságának kritériuma „mögé” hatolva e kritérium viszonylagosságát sejtetik meg; egyszerűbben fogalmazva: a jelölő *visszahúzóadásának* mozgására tehet figyelmessé.

ISBN 978-963-489-295-3



9 789634 892953

