# alföld

IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

BALLA ZSÓFIA
ORAVECZ IMRE
TANDORI DEZSŐ
VERSEI

„CARAVAGGIO TERMINÁL”
VISKY ANDRÁS DRÁMÁJA

ARANY ZSUZSANNA
„KOSZTOLÁNYI DEZSŐ ÉLETE”

TANULMÁNYOK
BECKETT
KIERKEGAARD
DRÁMASZEMLÉLETÉRŐL

BACSÓ BÉLA
MŰVÉSZETI ESSZÉJE

KRITIKÁK
GILBERT EDIT
IMRE LÁSZLÓ
MEKIS D. JÁNOS
S. VARGA PÁL
KÖTETEIRŐL

HATVANHATODIK ÉVFOLYAM 2015/11

# alföld

HATVANHATODIK ÉVFOLYAM — 2015. NOVEMBER

3 ORAVECZ IMRE versei: Matyi; Madárnapló
9 VISKY ANDRÁS: Caravaggio terminál (dráma – 1. rész)
21 TANDORI DEZSŐ verse: „Század és öröklét”
23 SELYEM ZSUZSA: Karnevál 1949 (novella)
27 BALLA ZSÓFIA verse: Egy zenekarra

műhely

29 ARANY ZSUZSANNA: Kosztolányi Dezső élete (Az első világháborútól az őszirózsás forradalomig – 2. rész)

tanulmány

40 NAGY ANDRÁS: Kierkegaard színpadán
51 NAGY GABRIELLA ÁGNES: A transzgresszív testtapasztalat negációja (Samuel Beckett: Lélegzet)

művészet

72 BACSÓ BÉLA: Az ikonikus differencia hermeneutikai jelentősége
78 ZÁMBÓ KRISTÓF: Gottfried Boehm és a képi differencia
84 HADI BARBARA: Műalkotás és történetiség (Az ikonológia mannheimi forrásaihoz)

szemle

91 S. VARGA PÁL: A metafizikumtól az esztétikumig (Imre László: Barta János)
97 KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN: Irodalomtörténet(-írás) antropológiai mintázattal (S. Varga Pál: Az újraszőtt háló)
104 GOROVE ESZTER: Líra, történet, befogadás (Mekis D. János: Vers és kontextus)
107 ARANY ZSUZSANNA: Elegáns tabudöntögetés (Gilbert Edit: Az együttérzés irodalmai és vonzatai)

112 ZSELLÉR ANNA: Szövegek és filológiák sűrűjében (Metafilológia I.)
118 HÁRS ENDRE: „Szkripturális irányváltás”, avagy mi mindent szokás csinálni egy könyvvel? (Metafilológia II.)

képek

BARÁTH PÁL rajzai

---

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL

ÁGH ISTVÁN, PARTI NAGY LAJOS, TÓTH KRISZTINA, TŐZSÉR ÁRPÁD versei
VISKY ANDRÁS: Caravaggio terminál (dráma – 2. rész)
ARANY ZSUZSANNA: Kosztolányi Dezső élete
SZILÁGYI ÁKOS vallástörténeti esszéje
Tanulmányok Kemény Zsigmond, Márai Sándor, Szentkuthy Miklós prózájáról
Kritikák Kovács András Ferenc, Kukorelly Endre, Térey János köteteiről

---

*Megjelenik Debrecen Megyei Jogú Város Önkormányzata és a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával.*

---

*http://www.alfoldfolyoirat.hu*
*alfold@mail.debrecen.com*

alföld
IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

ACZÉL GÉZA főszerkesztő
ÁFRA JÁNOS
FODOR PÉTER
SZIRÁK PÉTER szerkesztők
ANGYALOSI GERGELY főmunkatárs

# alföld

600 FORINT

Nemzeti Kulturális Alap

9 770401 317007 15011

ORAVECZ IMRE

# *Matyi*

## BÁNAT

*Öreg, már hatvankettő voltam,*
*mikor érkezett,*
*és szorongva gondoltam rá,*
*hogy túl fiatal lesz majd,*
*és nem tud mit kezdeni a halálommal,*
*nem sejtettem,*
*hogy van ennél rosszabb is:*
*még életemben elveszített engem.*

## KÉTELY

*Egyszer majd megpróbálja megérteni,*
*miért váltak el a szülei,*
*kiknek egyesülése őt eredményezte,*

*de megértheti-e,*
*akarhatja-e megérteni azt,*
*mi létének tagadása?*

## VÉDELEM

*Mikor kiderült,*
*hogy a nagyszüleinél rejtették el,*
*és beengedtek a lakásba,*
*felemelvén magamhoz öleltem,*
*mikor letettem,*
*a másik szobába vezetett,*
*leültetett a padlóra,*
*és azt mondta,*
*hogy megvéd engem,*
*egy képzeletbeli vonalat húzott elém,*
*és megtiltotta az anyjának és a nagyszüleinek,*
*hogy átlépjék.*

BIZONYÍTÁS

*Az anyja az elhelyezési perben mindent bevetett ellenem,*
*a családi erőszak hamis vádját is,*
*állítván, hogy tettleg bántalmaztam a fiunkat,*
*és a bíróság előtt ezt azzal*
*az igaz állítással próbálta bizonyítani,*
*hogy* Ondrok gödre *című regényemben ifjabb János veri a fiát.*

BIZALOM

*Hat éves korában egyszer azt kérdezte tőlem,*
*ki lesz az ő felesége,*

*elmagyaráztam neki,*
*hogy egy nála fiatalabb lány,*
*kit még nem ismer,*
*de az is lehet,*
*hogy egy vele korú azok közül,*
*kikkel egy óvodai csoportban van,*

*erre megkért,*
*hogy segítsek majd választani.*

PONTOSÍTÁS

*Belső-Rácfalun elkotyogtam neki,*
*hogy készülő regényem hőse, Steve itt épít majd tanyát,*
*miután bevándorolt Kaliforniából,*

*mikor hetekkel később újra elbicikliztünk oda,*
*váratlanul visszatért rá,*
*és azt javasolta,*
*hogy az istállóban ne csak lovak, hanem tehenek is legyenek,*

igen, *hagytam helyben,*
egyik oldalon lesznek a lovak, a másik oldalon a tehenek,

nem, pontosítsunk, *mondta,*
jobb oldalon a lovak,
bal oldalon a tehenek.

# *Madárnapló*

BARÁTPOSZÁTA

*Elbűvölő, páratlan énekével hívta fel magára figyelmemet,*

*lágyan buborékoló, fuvolázó,*
*és mégis erőteljesen csengő hangja*
*először olyan volt,*
*mintha azelőtt sosem hallottam volna,*

*a nyírfa csúcsáról jött,*
*de megfigyelő pontomat lázasan váltogatva*
*bárhogy keresgéltem a távcsővel,*
*bárhogy meresztettem a szemem,*
*napokig tartott,*
*míg végre őt magát is megtaláltam,*
*és azonosítottam a levelek közt,*

*mióta tudom,*
*hogy tőle származik,*
*már nem akarom feltétlenül látni szürkés, barnás karcsú testét,*
*beérem torkának művével is,*

*kissé hasonlít a vörösbegyére,*
*néha össze is tévesztem azéval,*
*kivált tavasszal,*
*mikor még újszerű,*
*mikor a búbospacsirta után,*
*de még a mezei pacsirta előtt mindkettő megérkezik,*

*nyári reggeleken elsőként szólal meg,*
*és este is ő zárja a napot,*

*az alkony előtti órán a legbuzgóbb,*
*mikor sárgulásnak indul a fény,*
*és elkezd lefelé csúszni a nap,*

*ilyenkor kivált ajánlatos hallgatni,*
*gyógyítóan hat a lélekre,*
*és felvértez a közelgő sötét gondolatok ellen.*

VEREBEK

1

*Nem rokonszenvezem velük,*

*mérhetetlenül elszaporodtak,*
*befészkelnek az ereszbe,*
*a héjazat és a szigetelés közé,*
*oda húzódnak az eső, a hideg elől,*
*ott tojnak, költenek,*
*és ott töltik az éjszakát is,*
*a járdára piszkolnak,*
*ürülékükkel eltömik a szellőzőnyílásokat,*
*és a tetőtéri mennyezeten át hallom éjjel,*
*amint lábukkal percegtetik a párafóliát,*
*mikor kúsznak, vagy álmukban mocorognak.*

2

*Ma találkoztam a határban egy csapat mezei verébbel,*

*jöttömre felröppentek egy trenkabokorról,*
*majd visszatelepedtek, ahelyett,*
*hogy az erdő felé vették volna az irányt,*
*pedig mínusz tizenöt fok volt,*
*és már erősen esteledett,*

*jó érzés volna tudni,*
*hogy soha nem kerülhetek velük összeütközésbe.*

3

*Gyerekkoromban verebet is ettünk,*

*nem annyira szükség vitt rá,*
*mint inkább apám falánksága,*

*egyszer egy kölcsön-vadászpuskával lőtt egy csomó verebet,*
*és utasította anyámat,*
*hogy csináljon paprikás krumplit,*
*és abba főzze bele,*

*anyám kínkeservesen megkopasztotta az apró, sovány testeket,*
*és üggyel-bajjal eltávolította belőlük a söréteket,*

*apámnak ízlett,*
*mikor elkészült,*
*de én sehogy se találtam rajtuk húst,*
*a hegyes csontocskák összeszurkálták a nyelvem,*
*és mialatt viszolyogva forgattam a darabokat a számban,*
*olyan volt,*
*mintha tűpárnákat rágtam volna.*

## HOLLÓK

*Gyerekoromból nem emlékszem rájuk,*
*vagy összetévesztettem őket a varjakkal,*

*mindenesetre bizonyos,*
*hogy nem haltak ki,*
*mert itt vannak,*

*feketén, súlyosan köröznek a völgy felett,*
*vagy ereszkednek lefelé Pipis-hegyről,*
*és Borzsa irányába tartanak,*

*többnyire azonban csak a hangjukat hallom,*
*Dregolyból, az erdő felől,*
*nem is annyira károgás,*
*mint inkább szaggatott nyikorgás,*

*olyan visszhangszerű, földöntúli,*
*hogy futkos tőle a hátamon a hideg,*
*mint Anza Borregoban, a sivatagban,*
*hol először nem tudtam,*
*hogy hollótól származik,*
*mert Palm-kanyon faráról jött,*
*mi pedig a szájánál táboroztunk.*

## LÁTOGATÁS

*Ma reggel egy szarka bekukucskált a konyhaablakon,*
*illegett egy kicsit az ablakpárkányon,*
*aztán oldalt fordította a fejét,*
*és látta,*
*hogy a tálalópultnál állok,*
*és szardíniát eszem paradicsommal és hagymával,*

*apai nagyanyám volt az,*
*idõnként eljön megnézni,*
*hogyan boldogulok egyedül,*

*hazatért apámmal Kanadából,*
*és bántja a lelkiismeret,*
*mert ezzel nehezebb helyzetbe hozott,*
*mint annak idején önmagát,*
*hiszen a fia legalább vele maradt.*

VISKY ANDRÁS

# *Caravaggio terminál*

## TESTEK LABORATÓRIUMA

„Si come dunque alcune herbe produccono medicamenti salutiferi, e veleni perniciosissimi, così il Caravaggio, se bene giovò in parte, fù nondimento molto dannoso, emise sottosopra ogni ornamento, e buon costume della pittura." (Giovanni Pietro Bellori, 1672)

„[L]a vérité s'est inscrite dans une déclaration essentiellement subjective."
(Alain Badiou, 1997)

### BEVEZETŐ MEGJEGYZÉSEK

A darab ideje egyetlen pillanat, valódi története pedig Caravaggio eltűnése Porto Ercole tengerparti keskeny homoksivatagában, 1610. július 18-án. Nem életrajz és nem a hiteles portré megalkotásának a kísérlete, hanem csak annak a – végső soron – megválaszolhatatlan kérdésnek a vizsgálata, hogyan jutott el Caravaggio a felfokozott, modern értelemben vett teatralitás felfedezéséig, amelyet festményein a testek laboratóriumaként felfogott fekete doboz és a rendszerint az egyetlen fényforrásból áradó fény minimalizmusa reprezentál a legpontosabban.

A bibliai elbeszélés, ezen belül meg – bármit gondolunk is erről – az Isten-élmény mint univerzális narratíva Caravaggio esetében szinguláris eseménnyé válik, ami azt jelenti, hogy tanúsítható, de nem bizonyítható. A *Szent Pál megtérése* (1601) című kép jól mutatja, hogy az apostolt megszólító és átváltoztató égi hangnak, valamint a szétáradó fényességnek nincs egyetlen tanúja sem, hacsak az isteni közelséget átélő lovat nem tekintjük annak, aki, Caravaggio szavaival, „Isten fényében áll". A tanúsítás azonban, Caravaggio szerint, mindenestől fogva a kép nézőjére hárul, az ábrázolt eseménynek tehát csak akkor lehet igazságértéke, ha a kép nézőjét résztvevővé változtatja, ha tehát maga az ábrázolt történés szereplőjévé váló néző tanúsítja azt. A kép által bemutatott szituáció a keretbe foglalt festmény és a néző, illetve a nézés köztes terében születik meg, amiből az is következik, hogy a kép létrehozza a maga nézőjét, aki mintegy ott születik meg, ebben a rendkívül mélyre ható átváltozás- illetve átváltoztatás-folyamatban. A jól bejáratott és a majdhogynem a jelentésnélküliségig letisztult szimbólumok, illetve a dekórumok következetes elvetése Caravaggiót az emberi test teátrális lehetőségeinek az olykor kifejezetten mániákus kutatásához vezetik el, fölismerve az ott és akkor megtörténő erejét és valóságosságát.

A fentiek értelmében Caravaggio elsőrendűen nem festője, hanem rendezője a saját vásznainak: a tér, a jelenet szereplői, a szereplők közötti viszonyok, a világítás megtalálása sokkal inkább az improvizáción alapuló színházi próbafolyamatot idézi fel előttünk, semmint az ábrázolástradíció nyújtotta ikonográfiai fogódzók kifinomult teológiai műveltségre támaszkodó újraértelmezését, vagy az intellektuális

spekulációkon alapuló kora modernista eredetiségmániát. A festő mint színházi rendező attitűdöt az is erősíti, hogy Caravaggio nem rajzolta fel előre a vászonra a jeleneteket, hanem a kompozíciót, az olykor kifejezetten finom rajzolatú gesztusokat, mozdulatokat eleve ecsettel vitte fel a vászonra, amit, mint ismeretes, sokáig a Caravaggio-legendárium jellemző túlzásának tekintettek, bocsánatos képzelgésnek tehát, mígnem a röntgensugaras felvételek egyértelműen bebizonyították a tulajdonképpen lehetetlennek feltételezett mesterségbeli tudást. Gyorsan festett ráadásul, „testből", mondhatnánk.

Caravaggio jól érzékelhetően szembefordul a „nagy ember" reneszánsz képével, Michelangelo ikonikussá vált gesztusvilágát az ikonoklaszták mindenkori keménységével helyezi vissza a velünk történőbe, mintha azt hirdetné fennen, hogy Isten vagy az ittlétben, az érzékelhetőben, a magunkhoz vehetőben, a megszólíthatóban létezik, vagy a számunkra megközelíthetetlen és elgondolhatatlan semmiben. A legtöbbet idézett példa a caravaggiói ikonoklazmusra a *Szent Máté elhívása* című kép: Jézus Máté vámszedőre mutató gesztusa Michelangelo ismert kéztartását másolja a Sixtusi Kápolna mennyezetfreskójáról, amellyel Isten Ádámot, az első embert teremti meg. Caravaggio szerint minden, az isteni fényben önmagára ismerő ember első ember is egyszersmind, ami teológiailag nemcsak kifinomultan pontos, hanem, ha jól belegondolunk, a modernitás kérlelhetetlen és szubverzív (ön)bejelentése is egyszersmind.

A darab egyfajta nyitott dramaturgiát követ, így a rendezői-performeri értelmezéseknek, szándékunk szerint legalábbis, nagyobb tér marad. A nyitott dramaturgia több gyakorlati lehetőséget is kínál, íme néhány példa:

– a jelenetek sorrendje fölcserélhető;

– bizonyos jelenetek esetében más partnerek is szerepelhetnek Caravaggio mellett, ilyen például a 16. vagy 21. jelenet;

– angyal szereplő bárki lehet tulajdonképpen, aki közvetlenül nem érintett a szituációban;

– a 8., műtermi vagy a 24. jelenet máshova is áttehető;

– a 24. Jelenet, amennyiben Léna figurája (már) nem kívánja meg, el is hagyható;

– a 30., „leltár jelenet" a többi szereplő hangján is inszcenálható;

– a 30. jelenet felsorolt képeiből csak annyit és azokat kell használni, amelyek kiadják a jelenet idejét, „húsát", valóságosságát, drámai tétjét;

– egyes jelenetek improvizációk nyomán is megszülethetnek, mint például az 1., amely egyébiránt elképzelhető úgy is, hogy nem a kései *Lázár feltámasztását*, hanem Caravaggio más festményét tekintjük kiindulópontnak (az ugyancsak kései, nem kevésbé iszonyatos *Keresztelő Szent János lefejezését* például);

– a 17. jelenetben a Baglionét alakító színész is játszhat stb.

Andrew Graham-Dixon, akinek a kutatásaira, mások mellett, támaszkodtunk, azt feltételezi, hogy Caravaggióra nagy hatással lehettek Loyolai Szent Ignác lelkigyakorlatai, azok az előírások, amelyek „a színhely kialakítására" irányulnak, az első gyakorlat szerinti elmélkedés előírásai például „a három lelki képességgel az első, második és harmadik bűnről". (Megjegyezzük, hogy Szent Ignác lelkigyakorlatos könyve századokkal előzi meg a mai, Sztanyiszlavszkij és Grotowski utáni színházi próba leírását, következésképpen a próbafolyamat kézikönyveként is olvashatjuk, különösebb erőfeszítés nélkül.) A nyitott dramaturgia elemének szánjuk

Caravaggio fölvett és hangszóróból fölhangzó hangját is: egy másik idő megjelenítésének a lehetőségét látjuk benne, valamint a műtermi akciók, jelenet-beállítások verbális-akusztikai „kíséretéül" is szolgálhatnak.

Semmi esetre sem a szerzői intenciók hangsúlyozása kedvéért, hanem az írói pozíció jobb megértéséért mondjuk el, hogy a darab megírásakor hét színészre (három nő, négy férfi), valamint folyamatosan történő szerepváltásokra gondoltunk. A szerepváltások mintegy Caravaggio műtermében zajlanak, a szemünk előtt, ily módon hangsúlyozva a caravaggiói „testek laboratóriuma" jelleget, ami sokkal inkább az akkor és ott megtörténő eseményekre irányítja a figyelmet, semmint Caravaggio élettörténete, illetve egészen pontosan halála dramatikus eszközökkel történő rekonstruálására. Lehetséges szerepösszevonások: Cecco – Alfonso Tomassino – Angyal; Lena – Lucia Aratori – Angyal; Fillide – VIII. Kelemen – Angyal; Giuditta – Prudenzia Bruni – Angyal; Del Monte – Orazio Gentileschi – Fermo Merisi; Onorio Longhi – Giovanni Baglione – Ranuccio Tomassoni – Angyal. Egyedül a Caravaggio szerepét játszó színész nem játszik más szerepeket. Meggyőződésünk, hogy az „egy szerep – egy színész" előadásváltozat darabjaira hull szét a néző tudatában és a testek laboratóriumát mintegy fölszámolja. Cecco szövegének az írásmódja azt kívánja sugallni, hogy Cecco, aki Léna mellett Caravaggio lelkének mása, valamiféle beszédhibával küzd. Ennek nem kell hangsúlyosnak lennie, annyira semmiképpen, hogy a jelenetek ritmusát megtörje, lelassítsa.

A darabot három részre tagoltuk, az előadást szünettel való megszakítását nem ajánljuk. Szövegkönyvünk alapjául sok, rendkívül izgalmas és inspiráló beszélgetés szolgál, amelyet Robert Woodruffal folytattam Kolozsváron és New Yorkban. Amikor meg a személyes találkozás nem volt lehetséges számunkra, a világháló tette folyamatossá a szóváltásainkat. Ezek nélkül a darab nem jöhetett volna létre.

SZEREPLŐK

Caravaggio, Michelangelo Merisi da Caravaggio, festő
Caravaggio hangja
Cecco, Francesco Boneri, barát, famulus, mindenes
Lena Antognetti, prosti, modell
Fillide Melandroni, prosti, modell
Giuditta, prosti, modell
Francesco del Monte, bíboros
Giovanni Baglione, festő, az Accademia di San Luca tagja
Onorio Longhi, építész, Caravaggio barátja
Orazio Gentileschi, festő, Caravaggio barátja
Fermo Merisi, Caravaggio apja
Lucia Aratori, Caravaggio anyja
Ranuccio Tomassoni, strici
VII. Kelemen pápa
Alfonso Tovassino, vizsgálóbíró
Fekete szárnyú angyalok, Lena, Fillide, Giuditta, Cecco stb. játsszák, igény szerint
Prudenzia Bruni Holtteste, egykori prosti

## ELSŐ RÉSZ: REMÉNY NÉLKÜL, FÉLELEM NÉLKÜL

1.

*Improvizáció.*

CECCO: A festééékek elkészüüültek, Caravaaaggio. Mindeeenki iiitt van, Giuuuditta, Léééna... Léééna miiindig itt vaaan... Filliiide, Onooorio...
ONORIO LONGHI/CECCO: Looooooonghi...
ONORIO LONGHI: Gratulálok, Cecco...!
CECCO: Nem sértődik meg, soha nem. Kööösznönööm, Onoooriiio! Oraaazio Gentileschi... Kezdheeetjüüük.
CARAVAGGIO: Olvasd, innen. Nem te, Orazio. Cecco...
ORAZIO GENTILESCHI: Haladjunk, arra gondoltam.
CARAVAGGIO: Hova haladjunk, Gentileschi? Ha tudnám, hogy hova...! Hülye vagy?
CECCO: Vooolt pedig egy beeeteg ember, Lááázár, Betániiából, Máriáának és testvéérének, Máártának a falujából. Máriiia volt az, aki megkeeente az Urat kenettel, és megtöörölte a lááábát a hajáával: az ő testvéére, Lázáár volt a beeeteg...
CARAVAGGIO *szerepet oszt:* Mária – Léna! Márta – Fillide! Folytasd!
ORAZIO GENTILESCHI: Lázár?
CARAVAGGIO: Folytasd, Cecco!
CECCO: A nőővérei megüzeeenték Jézuuusnak: „Uram, íííme, akit szereeetsz, beteeeg."

*A jelenet átúszik a képbe, Caravaggio nem figyel, csak a fényekkel babrál. A szereplők beállnak a* Lázár feltámasztása *képbe, és úgy mondják tovább a szöveget. Mária és Márta jelmezeket vesznek magukra, a sírások félmeztelenre vetkőznek stb.*

LENA/MÁRIA: Uram, akit szeretsz, beteg.
CARAVAGGIO *súgva:* Giuditta – Lázár!
GIUDITTA: Én...?!
CARAVAGGIO: Mozdulj már...!
GIUDITTA: Jól van, jól van, nyugi... *Kilép a ruhájából, a dereka köré tekeri, Krisztusra emlékeztető módon, lefekszik eléjük és vár.*
CARAVAGGIO *a szereposztás folytatása:* Orazio – Jézus. Cecco – Tamás. Onorio – János.
ORAZIO GENTILESCHI/JÉZUS: Ez a betegség nem halálos.
FILLIDE/MÁRTA: Pestis...! Nem halálos, az aztán nem...?! Már meg is halt... Tudod, mit, nem kell jönnöd, temetni mi is tudunk.
LENA/MÁRIA: Uram, akit szeretsz, meghalt.
ORAZIO GENTILESCHI/JÉZUS: Most kaptam a hírt, hogy Lázár, a mi barátunk elaludt, elmegyek, hogy felébresszem.
ONORIO LONGHI/EGYIK TANÍTVÁNY: Ha elaludt, meggyógyul. És, hipp-hopp, felébred... *Röhög, mint a saját, rossz poénokon szokás, a többiek lepisszegik.*
CARAVAGGIO *súgva:* Jó, nagyon jó, hagyjátok, tovább...
ONORIO LONGHI/EGYIK TANÍTVÁNY: Nem megyek sehova... A múltkor éppen ott akartak megkövezni téged...

ORAZIO GENTILESCHI/JÉZUS: Lázár meghalt... Örülök, hogy nem voltam ott... Induljunk.
CECCO/TAMÁS: Meeenjünk miii is, hogy veleee együüütt öööljenek meg miiinket is!
ONORIO LONGHI/EGYIK TANÍTVÁNY: Igazad van, menjünk mi is, legyen vége ennek az egésznek.
FILLIDE/MÁRTA: Ha itt lettél volna, nem halt volna meg a testvérem. Meggyógyítod a vakokat meg a süketeket, de csak azért, hogy sokkal nehezebb legyen nekik meghalni.
ORAZIO GENTILESCHI/JÉZUS: Márta, feltámad a testvéred.
FILLIDE/MÁRTA: Majd... Majd valamikor, biztosan... Hagyd, ne fáraszd, már eltemettük... Menj és mondj róla valami szépet, utána jöhet a halotti tor. Megyek, hívom Máriát.
LENA/MÁRTA: Elkéstél, elkéstél, elkéstél, elkéstél, elkéstél...!
ORAZIO GENTILESCHI/JÉZUS: Menjünk a sírhoz, Mária. Hantoljátok ki.
FILLIDE/MÁRTA: De hát már oszlásnak indult... Már negyednapos...
CECCO/TAMÁS: Megőőőrültél? Tuuudod te egyáááltalán, mi az, hogy *riiigor mortiis?*
ONORIO LONGHI/EGYIK TANÍTVÁNY: Hullafoltok. Rothadás. Oszlás. Az ember: elrothad. Hogy porrá lesz, az még hagyján, de milyen sokáig rothad...?! Amíg elfujja a szél.
CARAVAGGIO: Elég, nagyon jó...! És most emeljétek fel... Lassan, úgy, úgy, elég. *Beállítja Giudittát mint Lázárt, a karjait, a fejét, elrendezi Lénát és Fillidét.* Jó, így jó. És most!
ORAZIO GENTILESCHI/JÉZUS: Ébresztő, Lázár!
CARAVAGGIO *hosszan nézi a képet, majd őrülten befesti az előtte álló testeket*: Nem jó, rettenetesen szar, borzalmas...! Amatőrök...! Még egyszer, Orazio!
ORAZIO GENTILESCHI/JÉZUS: Jó, nyugi... *Hosszú csend.* Ébresztő, Lázár!
CARAVAGGIO: Sötét! Egy..., kettő..., három... És most a fény, egy, csak egy, mindig csak egy keskeny fény, még, még, még, még, még, még... *Beáll a kép szerinti saját helyére, Jézusra néz, hosszan.* Ennyi. Mehettek, elég volt mára.

2.

CARAVAGGIO: Michelangelo Merisi, Caravaggióban születtem, de lehet, hogy nem ott, mindegy, megszülettem és erre nincs bocsánat, meg fogok bűnhődni érte, Caravaggio, Lombardia tartomány, Bergamo megye, megye?, mindegy!, apám Fermo Merisi építőmester, volt, apám a volt, ő nekem a mindigvolt, a múltidő, a múltidő kék, egészen pontosan égszínkék, ebben a színben Isten lakik, a múltidőben, én viszont festő lettem, gyermekkoromban többször megerőszakoltak, normális gyermekkorom volt, mindenkit többször megerőszakolnak gyermekkorában, főként azokat, akiknek normális gyermekkoruk volt, csak egészen kivételes esetben nem erőszakolnak meg valakit a gyermekkorában, a gyermekkor erre van kitalálva, hogy megerőszakoljanak, azt mondták például, hogy van lélek, hogy az embernek van lelke, de nem, nincs, nekem legalábbis soha nem tudták bebizonyítani, nem azt állítom, hogy lélek egyáltalán nem létezik, a lónak például biztosan van lelke, láttam lovat, akin megragyogott Isten fényének dicsőssége, hanem hogy a lélek létét mindig valahogy be kell bizonyítani, a lélek nem az, ami van, hanem ami bizonyításra szorul, van, aztán meg hirtelen nincs, sokáig semmi, semmi léleknyom,

„Isten belénk oltott fénye”, Aquinói Szent Tamás, na igen, ez az, amit nem találtam meg, az apám például a pince kövén feküdt, elvitte a pestis, az apámat meg a nagyapámat meg a nagyanyámat meg a nagybátyámat, nem érdekes, maradjunk az apámnál, feküdt előttem az apám, fejénél egy szál gyertya, és akkor eldöntöttem, megkeresem Isten belénk oltott fényét, nem, nem a túlvilági létben kételkedtem, abban sohasem, én az evilági létben nem hittem, „három dolog szükséges az ember számára az üdvösséghez: a hinnivalók ismerete (*sciencia credendorum*), a kívánnivalók ismerete (*sciencia desiderandorum*) és a tennivalók ismerete (*scientia operandorum*)”, Aquinói Szent Tamás, a római Hittudományi Intézet megalapítója, szerettem Tamást, úgy általában, meg is festettem, de nem az aquinóit, hanem a kételkedő Szent Tamás apostolt, a Kételkedéstudományi Intézet megalapítóját, az aquinóit is szerettem, nagyon szerettem az aquinóit is, az angyali doktort, olyan kövér volt, hogy amikor meghalt, le kellett bontani a ciszterci kolostort Fossa Nuovában, hogy ki lehessen hozni az angyali holttestet a cellából, angyali holttest, nahát ez az, amiben végképp nem hiszek, Michelangelo Merisi da Caravaggio, festő, én, az egész életemet arra tettem fel, hogy bebizonyítsam a lélek létezését, nem a lélek halhatatlanságát, dehogy, ha ugyanis létezik, akkor nyilvánvalóan halhatatlan, ha pedig nincs, akkor sem nem halandó, sem nem halhatatlan, világos, feküdt az apám a hideg kövön, meztelenül, mint egy halott Krisztus...
Első angyal *olvas:* „Ha a kisagy boncolásához fogunk, óvatosan fölemeljük a kisagyat, becsúsztatjuk, nota bene, a bal kezünket a kisagy féltekéje alá, és kicsit félredöntjük, hogy a kéreg ezután következő átmetszésekor meg ne sértsük az úgynevezett fossa rhomboideát vagy a lamina quadrigeminát...”
Második angyal: Úgy fogjuk a kést, mint az ecsetet, vigyázva, az egész testtünkkel követve a mozgást, nem csak a karunkkal... Az egész test, Michele...! Figyelem, eltökéltség, kíméletlenség: ez a három együtt, másként nem lehet...
Harmadik angyal *olvas:* „A kisagyfélteke szélén, ahol a legnagyobb a kerülete, ahol egy fehér velősugár a legtovább ér, egész a felszínig, bemetszést végzünk, és áttekintjük a kisagy anyagát, mindenekelőtt a nucleus dentatus cerebellit, ugyanezt elvégezzük a másik oldalon is, akkor összehajtjuk az agyat és megfordítjuk, úgy hogy alapja és a medulla oblongata forduljon a boncoló felé, most bemegyünk a kisagy alá, amelyet megtámasztunk és átmetsszük a crus cerebrit...”
Caravaggio: Nem itt van... Rossz nyomon vagyok...

3.

Fermo Merisi: Michele! Fiam...!
Caravaggio: Ne mozogj, mit mocorogsz...?! Nem látod, hogy dolgozom?
Fermo Merisi: Csak azt akarom mondani...
Caravaggio: ...hogy a lélek halhatatlan. Azt könnyű mondani. Ne akarj te mondani semmit...! Egy szót se!
Fermo Merisi: Nem, nem azt, dehogy. Inkább kérdezni akarok valamit... Kérdezhetek?
Caravaggio: Jó, akkor kérdezz, de rövidet...
Fermo Merisi: Meghaltam?
Caravaggio: Elvitt a pestis.

FERMO MERISI: És? Meghaltam?
CARAVAGGIO: Hát ez az: nem tudom... Ennek akarok utánajárni én is, ha nem szólnál folyton közbe... Ha mondjuk megtennéd a kedvemért, és nem ficánkolnál... Inkább segíts! Tessék, olvasd te, innen...
FERMO MERISI: Jó, rendben. „A boncnok mindig a hulla jobboldalára lép, jobboldal, úgy, a hulla feje fatuskóra helyezendő, hogy a nyakon a bőr jól megfeszüljön, a felső nyaktájékon..."[1] Nem az, a felső...!
CARAVAGGIO: Bocs, persze. A tuskó... Honnan a fenéből vegyek egy tuskót?
FERMO MERISI: Az jó... Úgy, tökéletes. „A porckést marokra fogjuk..." Marokra...
CARAVAGGIO: Marokra...? Várj csak...
FERMO MERISI: Úgy... „A porckést tehát marokra fogjuk és a prominentia laryngeától a szeméremcsontig végezzük el a főmetszést..." Na most figyelj, itt kell lennie.
CARAVAGGIO: Minek?
FERMO MERISI: Hát a léleknek, fiú! Nem azt keresed...?
CARAVAGGIO: De, de...
FERMO MERISI: Nos?
CARAVAGGIO: Ez a tüdő, nem a lélek...
FERMO MERISI: Pedig valahol ott kell lennie.
CARAVAGGIO: Uramatyám, ezek a tüdőlebenyek: mint két sötét szárny...! Ez igazán szép! Ott rejtőznek a szárnyak a testben...! Hát ezt nem gondoltam volna... Gyönyörű...
FERMO MERISI: Na látod...! Valahol ott kell laknia a léleknek is. Michele...
CARAVAGGIO: Mi az már megint?
FERMO MERISI: A többiek mit mondanak rólam?
CARAVAGGIO: Beszélj csak...! Mondj még valamit... Bármit... Beszélj már...!
FERMO MERISI *hadar:* „Nem tudtam, hogy lélek az Isten, következőleg nincsenek tagjai, nincsen hossza és szélessége, nincs tömege, mert a tömeg okvetlenül kisebb bármelyik részében, mint egészében. Tehát ha felteszem is, hogy végtelen, kisebb lenne a bizonyos térrel meghatározott rész, mint a végtelen egész, következőleg nem tud a maga egészében mindenütt egészen ott lenni, ahol van. A lélek pedig ilyen, s Isten is ilyen..."
CARAVAGGIO: Tovább...! Mondjad már...!
FERMO MERISI *énekel:* Igaz az, amit látunk. Igaz az, amit látunk. Igaz az, amit látunk. Igaz az, amit látunk. Igaz az, amit látunk. Aurelius Augustinus. 354. november 13., Thagaste, Numidia – 430. augusztus 28., Hippo Regius.
CARAVAGGIO: Repül a két lebeny, amikor szavak jönnek ki belőle...! Amikor repül, szavak jönnek ki belőle – repül...! Istenem, de szép...! Megvan...! Hát megvan...! Az embernek nem kell repülnie, mert beszél, és akkor repül, amikor kimondja a szavakat...! Gyönyörű...! Erre még Leonardo da Vinci se jött rá.
FERMO MERISI: Michele...
CARAVAGGIO: Végeztem, mennem kell.
FERMO MERISI: A kérdés, Michele...
CARAVAGGIO: Nos?
FERMO MERISI: A többiek mit mondanak?
CARAVAGGIO: Többiek...! Kit érdekel?! Szarok a többiekre!

Fermo Merisi: Semmi rothadt beszéd ki ne jöjjön a szádból!
Caravaggio/Fermo Merisi: Szent Pál...
Caravaggio: Bla... bla... bla...
Fermo Merisi: Mit mondanak a többiek?
Caravaggio: Kiről?
Fermo Merisi: Kiről...! Hát rólam... Erről itt, aki itt fekszik...?
Caravaggio: Hát hogy ez már nem te vagy...
Fermo Merisi: Mi? Mi nem? Mi nem vagyok én?
Caravaggio: Hát ez itt, ez az elhunyt, ez a test, holttest, halott, tetem: nem tudom... A test, ami földi, ez a testforma semmi, valami ilyesmi... nem tudom...
Fermo Merisi *hangosan kacag:* Nagy félreértés...! Az egész egy nagy félreértés...
Caravaggio: Mi?
Fermo Merisi: Csak ennyit akartam mondani. És most folytasd, amit elkezdtél... Menj, menj már, indulj...

4.

Caravaggio: Michelangelo Merisi, ilyen nevet adni, Michelangelo, majd festőnek adni, engem, akit a festészet sohasem érdekelt, a festészet mellett még a pénz az, ami nem érdekelt sohasem, az a festő meg akit sem a festészet, sem az arany nem érdekel, az ment volna inkább szerzetesnek vagy angyalimitátornak, és tett volna inkább hallgatási fogadalmat egy életre, sőt még a túlvilági életre is. Nagy félreértés...! Apám, Fermo Merisi akarta így, apám pallér, azaz építőmester, az ellenségei szerint kőműves, sőt még annak is rossz, az ellenségek elfogultak, üzlettársai szerint viszont főépítész, sőt főépítész úr, az üzlettársak elfogultak, vagy egyszerűen csak hazugok, hazugnak persze mindenki hazug, a pestis vitte el, mármint az apámat, a pestis nem elfogult.

5.

Lucia Aratori: Michele, kisfiam, gyere ide hozzám.
Caravaggio: Nem megyek. Ne sírj már, nem szeretem, ha sírsz, hagyd abba, anya.
Lucia Aratori: De hát nem sírok, Michele, mit beszélsz?
Caravaggio: Kemény az arcod.
Lucia Aratori: Michele, nézzél rám. Apádat elvitte a pestis. Ne menj le a pincébe, megígéred?
Caravaggio: Nem.
Lucia Aratori: Nem sírsz...?
Caravaggio: Nem.

6.

Caravaggio: Nem igaz, hogy apámat elvitte a pestis, anyám, Lucia Aratori, a büszke Aratori földbirtokos család leszármazottja, ő mondta így, anyám, hogy elvitte, elvitte a pestis, dehogy vitte el, ott feküdt a pince kövén, csak megölte, kiszorítot-

ta belőle a lelket, négy nap se kellett hozzá, vele együtt fojtotta meg nagyapámat és nagyanyámat, meg apám testvérét, nem érdekes, egyiket se vitte el, otthagyta őket nekünk, vagyis a testeket, mert azok nem kellettek a pestisnek, mert azok már nem ők, az már csak élettelen anyag, mondta anyám. Anyám. A legszebb asszony, akit valaha láttam. Most is látom őt, mindig látom, őt látom mindig, anyámat. Anyám nem akarta, hogy lássam őket, mármint a holttesteket. Mindhiába. Sötétkék hullák, nagyon egyformák, feküdtek békésen a pince hűvös kövén. Egy szál gyertya fénye. Még sok is. Nagyon szépek voltak, maga a borzalmak borzalma.
ELSŐ ANGYAL: Nem kell hátrahagyni magadból semmit, Michele.
MÁSODIK ANGYAL: El kell tűnni, ne legyen holttest, érted?
ELSŐ ANGYAL: Megsemmisülni, nyom nélkül. Por, homok, semmi...
CARAVAGGIO: De hogy?
MÁSODIK ANGYAL: Valahogy... Majd megtalálod...
CARAVAGGIO: A kék szín a halál színe, ki kell irtani – még hogy az égkék, nagy félreértés...! Égszínkék – de hiszen mindenki magvakult! Ülnek a nagy, világnyi sötétségben és képzelődnek. Égszínkék? Na nem... A pestis: kék.

7.

LUCIA ARATORI: Őrizkedj a patkánybolhától, az mindennek az oka.
CARAVAGGIO: Nem a pestis?
LUCIA ARATORI: Dehogy a pestis. Attól te ne félj. A pestis nem jön és megy, az mindig is velünk van. Nagy félreértés.
CARAVAGGIO: Caravaggio város legnevezetesebb évfordulóján, május 26-án, Anyám megjelent nekem a Madonna képében és üzenetet hozott. Eltitkoltam az apám elől, mert azon a helyen, ahol a Madonna megjelent, Anyám a Madonna képében, a Madonna Anyám képében bizony nem fakadt bővizű forrás, kristálytiszta, friss vízzel, mint száz éve, amikor Giannette de' Vacchi, ez az álmodozó caravaggiói lány, a legszebb ember, aki valaha élt a földön, a Szűzanyát látta megjelenni. Anyámat láthatta ő is, biztosan. Akkor bezzeg fakadt forrás. Ráadásul a sziklából. Santa Maria del Fonte. Nekem semmi nem fakadt, pestis fakadt. Patkánybolhát sohasem láttam, de a patkányokat mindig is szerettem, a pestis dolgában nem rájuk gyanakodtam, hanem Caravaggio urára, Francesco Sforzára, aki apám szerint nagy patkány, de sok pénze van, és ezért tisztelnünk kell... Ha profilból nézed a vándorpatkányt vagy a házi patkányt, azt látod, hogy mindig mosolyog. Francesco Sforza mindig mosolygott.

8.

*Caravaggio a* Győzelmes Ámor*t festi, Cecco modellt ül, közben hangosan olvas.*

CECCO: Kiii vooonnááá kétséééégbe, hogy a szereeelem nyomooon köööveti a káááoszt, és megelőőőzi a viláááagot, valamiiint valameeennyi iiistent.
CARAVAGGIO: Tovább.

CECCO: Hááárom vilááág vaaan, s megfelelőőőkéééppen hááárom kááász. Valaaamennyiiiben a szereeelem a kááász kííísérőőője: megelőőőzi a vilááágot, felserkeeenti az alvóóót, beragyooogja a sötééétet, megeleeeveníííti a holtaaakat, formááálja a formááátlant, tökééélетesíííti a tökééélетlent.
CARAVAGGIO: Ennyi?
CECCO: Nem, mééég van.
CARAVAGGIO: Akkor olvasd tovább.
CECCO: A férfi sajááátja az adááás, a nőééé a befogadááás. A Napooot, mint amely fééényét soha nem fogadjaaa, de mindenkiiinek nyúúújtja, férfiiinak mondjuk; a Hoooldat, ameeely a naptól befogaaadott fééényt az elemeeeknek adja, tehááát ad is és kap iiis, kettőőős neműűűnek. A Föööldet, mely mindeniktőőől kap, de semmiiinek nem ad, nőőőnek nevezzük. *Kilép az olvasásból.* Aaakkor miiindenki kettőőős neműűű, neeem?
CARAVAGGIO: Mindenki...? Folytasd.
CECCO: A szereeelmet a hasonlóóóság szüli. Ha én hozzááád hasonlííítok, szükségkéééppen te is hasonlííítasz reááám. Ugyanaaaz a hasonlóóóság, mely engeeem arra kééésztet, hogy tééged szereeesselek, tééged is kényszerííít engem szereeetniii.
CARAVAGGIO: Ezt még egyszer.
CECCO: Hooonnan?
CARAVAGGIO: Az ugyanaztól.
CECCO: Meheeet?
CARAVAGGIO: Igen.
CECCO: Ugyanaaaz a hasonlóóóság, amely engeeem arra kééésztet, hogy tééged szereeesselek, tééged iiis kényszerííít engem szereeetni. A szereeelmes önnön ééénjét bensejéééből eltááávolítja, és ááátadja annak, akiiit szereeet. Az pediiig gondjááát viseliii mint sajááát tulajdooonnak, hiiisz mindenkiii szereeeti, ami az ööövé. Azok szeretiiik egymááást, akiiiknek az életééét ugyanaz vagy rokon dééémon irányííítja.
CARAVAGGIO: Démon: ezt mondja?
CECCO: Rokooon dééémon.
CARAVAGGIO: Fooolytasd.
CECCO: Nyilvááánvaló, hogy a kölcsönööös szereleeemben nagyon iiis jogos a boooszszúúú: a gyiiilkost halááállal kell büntetni. Szerelmééében mindegyiiik fööölálдozza tulaaajdon életééét, s viszontszereeetve tulaaajdon életééével adja viiissza a másikééét. Ezééért niiincs jogaaa, hogy ne szereeessen...
CARAVAGGIO: Nincs joga?
CECCO: Ezééért niiincs jogaaa, hooogy ne szereeessen az, akit szereeetnek. Ha pediiig valakiii nem szeretiii viszooont azt, aki őőőt szeretiii, az vééétkes legyen gyiiilkossááág bűűűnében.
CARAVAGGIO: Megvagyok.
CECCO *a képet nézi:* Kitőőől tanultááál festeniii, Micheeele?
CARAVAGGIO: Senkitől. Mindig is tudtam.
CECCO: Ez az irat az apááádtóóól vagy az anyááádtól maradt?
CARAVAGGIO: Nem emlékszem, hogy apám valaha is szerette volna az anyámat.

CECCO: Peeedig biiiztosan.
CARAVAGGIO: Tudnom kellene, de nem tudom.
CECCO: Ezt is szétvááágjuk?
CARAVAGGIO: Szét. Gyere. És most! *Cafatokra vágják a vásznat.*

9.

CARAVAGGIO: Michelangelo Merisi, Caravaggióban születtem, Lombardia tartomány, Caravaggio, az északi szélesség 25 fok 29 perc 52 másodperc és a keleti hosszúság 9 fok 38 perc 35 másodpercnél található. Nincs tengerpartja, el kellett jönni. Ha nincs tenger, menni kell. Összeszedni mindent, és többé vissza nem térni. Nem emlékszem az első szerelemre. Nem is volt első szerelem. Amor vincit omnia. A szerelem mindent legyőz. Francokat győz le a szerelem mindent.

Már a kezdet kezdetén előre láttam a katasztrófát, megakadályozni azonban nem tudtam, és a katasztrófa valójában jóval hamarább bekövetkezett, mintsem felismerhettem volna. Nem a pestis, nem arról beszélek.

A pestist Carlo püspök győzte le, Milánóban. Carlo püspök pontosan ismerte a pestis legyőzésének a módját. Meztelenre vetkőzött, darócköpenyt öltött magára, és hajadonfőt, meztelen lábbal, vállán egy hatalmas fakereszttel a Dóm kapujától a Sant'Ambroggio bazilikáig vonult, ahol a szószék helyén egy ősrégi római szarkofág áll. Legelöl meztelen szerzetesek ostorozták magukat, a meztelen, száraz szerzetestestek után a ministránsfiúk, a halál kis angyalainak a fekete-fehér serege következett a füstölőkkel, majd Carlo püspök, végül, biztonságos távolságban, nagy tömeg, egész Milánó. Vonulás, csend, ostorok csattanása a meztelen hátakon. Carlo püspök bőségesen vérző, sárfoltos lábai. Valódi vér. Valódi csend. Amikor odaért, az elgyötört püspök fölment a Sant'Ambroggio bazilika szószékére és azt mondta, a pestis a ti szívetekben lakik, onnan tör elő alattomban. De most én kiűzöm a pestist a szívetekből és idehelyezem ebbe a szarkofágba, hogy többet ne jöjjön elő. Így győzte le Carlo püspök a kék pestist.

Egy meztelen püspök: megnyugtató látvány. Nekem mindenesetre felért egy istenbizonyítékkal.

10.

LUCIA ARATORI: Hova mész azzal az ásóval, Michele?
CARAVAGGIO: A temetőbe.
LUCIA ARATORI: A temetőbe...?! Megőrültél?
CARAVAGGIO: Carlo püspök legyőzte a kék pestist. Visszahozom az apámat.
LUCIA ARATORI: Gyere, Michele, gyere, ölelj át és sírd ki magad végre...!
CARAVAGGIO: Mégsem győzte le?
LUCIA ARATORI: De, legyőzte. Egy ideig biztosan.
CARAVAGGIO: Hagyj! Kemény az arcod...
LUCIA ARATORI: A te arcod is kemény, fiú.

*(folytatjuk)*

JEGYZETEK

1. A boncolást leíró mondatokat Thomas Bernhard *A tudatlan és az őrült* című darabjából idézzük Györffy Milós fordításában.

2. Augustinus.

3. Az angyalok szerepében itt Giudittát és Fillidét látjuk. A Lenát alakító színésznő az anyát játssza.

4. A jelenet Marsilio Ficino *A szerelemről, avagy Magyarázat Platón A lakoma című művéhez* mondataira épül. In: Vajda Mihály (szerk.): *Reneszánsz etikai antológia,* Gondolat, Budapest, 1984, 191–212. Kardos Tiborné fordítása.

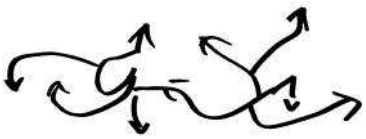
TANDORI DEZSŐ

# *„Század és öröklét”*

A XIX. SZÁZAD KÖLTŐI

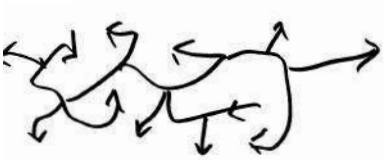
*Kötelmem volt, hogy mint*
*eszméknek művésze,*
*önmagam szorgosa*
*legyek.*

*Kötelmem volt, hogy mint*
*művészet eszmése,*
*maga a szorgosság*
*legyek.*
*etc.*



A XX. SZÁZAD KÖLTŐI

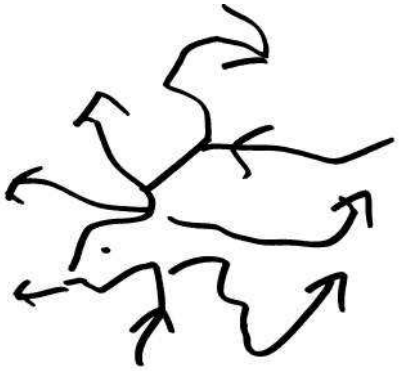
*A művészet maga:*
*„A kör négyszögesítése*
*egy bizonyos/bizonytalan*
*körben.”*
*A művészet*
*sosem maga!*
*etc.*



*(Egy síma? Egy fordító?)*

A XXI. SZÁZAD ÉS ÖRÖKLÉT

*Az irányok értelmezése*
*az értelmezések iránya.*

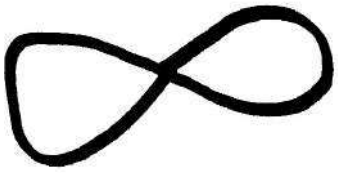


*etc.*

*(A lélek – az Ihlet – galambja.)*

EGY KALAMAJKA

És most ⊕:
*Merre?*
*Se? Semmire?*
*Merre, semerre?*
*Merre se? Mire?*



*Bezártam.*
*Nyitva álltam.*
*Bártam. Valóm*
Valólt*am. Áltom*
Ált*am. Tamtam, Tom!*

SELYEM ZSUZSA

# *Karnevál 1949*

Húshagyókedd volt, egyike azoknak a napoknak, amikor a gazdámék idegeneket csődítettek a területünkre. Nevettek, játszottak, ettek-ittak, volt csont bőven, alig is győztem őket elkapni és jó helyre elásni, hogy se Szása, se Erik ki ne szimatolja, hol van. Az én nevem egyébként Lux volt, öt éves fekete németjuhász, kölyökkora óta házőrzője a Beczásy kúriának. Gazdám Beczásy István volt, akkoriban 41 éves, vékony, szálas, erős és határozott férfi, hozzá tartozott Zina, 35 éves jó szagú asszony, aki soha nem engedte, hogy közel menjek hozzá. Volt nekik két kölykük, Tányicska pont annyi tavaszt látott, mint én, de még gyerek volt, a humánok ugyanis lassan nőnek fel. Ennek az ötévesnek is még puha és párnás volt a bőre, mindig maszatos a szája, és kicsit félt tőlünk, kutyáktól, jobban szerette azokat a kényes, fürge állatokat vakargatni, akiknek most hirtelen nem jut eszembe a neve vagy fajtája. A másik humánkölyök jóval magasabb és komolyabb volt Tányicskánál, Lilián, akkor 9 éves kislány, aranysárga, hosszú, göndör haja volt, és még jobb szaga, mint Zinának, csak Lilián még szeretett is velem játszani, és soha nem feledkezett meg arról, hogy a vizes tálkánkat megtöltse. Még egyetlen humán lakott a házban, Ilona, 18 éves, ő két évvel utánam került oda, állandóan ki-be futkosott, nyikorgott az ablak, zajongtak a tárgyak, amerre járt. Ők mind bent laktak a nagy házban, ahová én soha be nem mehettem, nem is állt szándékomban, persze, csak amikor egészen kiskutya voltam. Megvolt nekem a magam területe.

Erik szintén németjuhász volt, vén, gyanakvó alak, s bár fogai jócskán megkoptak, ha valaki a háziak közül időben rá nem parancsolt, összevissza harapta az idegenek lábikráját. Az a szerencsétlen kertész is hogy megjárta. Erik nem tudott már disztingválni, és türelme sem volt beérni az ugatással és vicsorgással, ameddig valaki a gazdáink közül ki nem jön, és jelzi, mi legyen. Pedig várnia kellett volna a parancsra, az volt a dolgunk, én például, amíg ott éltünk együtt, soha senkit meg nem haraptam a humánok közül, pedig ténykérdés volt, hogy erősebb és félelmetesebb voltam tulajdonképpen mindenkinél.

Szása keveréklány volt, az orosz agár kecsességét és a magyar vizsla egyenességét örökölte, harciasságot persze sehonnan. Futni viszont tudott. Akkoriban még csak kétéves volt, szőre rövid és barna, telente nagyon fázott, olyankor átjött, és összebújtunk a tágas ólamban, ami még ki is volt jól bélelve plédekkel, Ilona meg ha fújt, ha esett, alkonyattájt megtöltötte ételes tálkánkat, Lilián pedig a legváratlanabb pillanatokban hozott nekünk egy-egy finom falatot.

A területünk magas kerítéssel volt az utca felé elzárva, ha a kaput kinyitották, a ház bejáratáig vezetett a fehér kavicsokkal szórt út, kétoldalt virágok, aztán zöld gyep. Az ólam egy vén diófa alatt volt, nyáron kellemes árnyékot tartott, esőben védett, hóban-fagyban melegített, bevallhatom, hogy megkedveltem azt a fát. Kedveltem az egész területet, házastól, teniszpályástól, kriptástól és arborétumostól

együtt. Az arborétumot egy szlovák dendrológus tervei alapján ültették, és csodák csodája, jól érezte magát a háromszéki klímában mindegyik fa, virágzott és gyarapodott a ginkgo biloba pár, a különféle tuják, a hamisciprus, a tiszafa, az ötféle fenyő (luc, ezüst, sima, duglász és keleti hemlok), a platán és a magnólia, a kocsányos és kocsánytalan tölgy, a kis- és nagylevelű hársok, az ötféle juhar (mezei, hegyi, korai, kőrislevelű és illér), virágoztak a nyárfák és a nyírfák, és a fűz is úgy állt ott, mint a Babilon partján.

Talán a kriptát mégse kedveltem, de a páfrányok benőtték, előtte japánbirs piros szirmait fújta a szél.

Azon a húshagyókedden, amelyiken véget ért szép, fényes életünk, kora reggeltől nagy nyüzsgés volt a házban, finom illatok szálltak mifelénk, és tudtuk, hogy előbb-utóbb az összes kifogástalan minőségű csont a miénk. Ez a nap volt az évben, amelyiken, mint említettem, gazdánk sok idegent meghívott, akik rendszerint degeszre zabálták magukat, mert 40 napig utána húst nem ettek, csak majd húsvét vasárnapján, amikor majd feltámad Jézus, aki magára vette az összes humán pusztítást, és belehalt. A sok vendég is Jézus miatt volt, mert őszerinte volt egy dúsgazdag humán, aki egész életében drága ruhákba öltözött, evett, ivott, tivornyázott az ismerőseivel, és volt egy koldus, bizonyos Lázár nevű, aki alig is élt, olyan sovány volt, és ruhája is alig volt, teste csupa fekély, és kutyák nyalogatták a sebeit. Igen, kutyák, én ezt el tudom képzelni. Lázár csak néhány morzsát kért a dúsgazdag humán asztaláról, de hiába könyörgött, a dúsgazdag természetesen egyetlen morzsát sem adott.

Aztán elhalálozott a dúsgazdag humán, és a pokolra került, ahol ördögök kínozták, ütötték, verték, éheztették, szomjaztatták, szűk helyre zárták és nyikorogtak a fülébe. Egyszer valahogy fölpillantott, és látta, hogy az a nyomorult Lázár ott ül a mennyország tágas, puha, meleg házában, a csillagok között, Göncölszekér, Fiastyúk, Északi Sarkcsillag, satöbbi. Ábrahám meg vakargatja a füle tövét. A kutyáról, aki Lázár sebét nyalta, megfeledkeztek a humánok.

Emiatt a történet miatt minden évben a farsang végén az idegenek házról házra jártak. Dúsgazdag csámcsogva gyúrta magába a jobbnál jobb falatokat, asztala alatt kuporgott a szegény Lázár. Volt, aki Angyalt játszott, de nem értem, miért, volt, aki a Részegséget, volt, aki a Gyönyörűséget, a legtöbben pedig ördögöknek voltak öltözve, ugráltak, döfkölődtek, fekete rongyfarkukat lóbálták, görbe lábbal táncolták körbe a házat, egy-egy szál kolbászt a kamrából leakasztottak, a kisasszonyok fenekébe csíptek, ők sikítoztak, de nem morogtak, és nem vették vissza a kolbászukat, mert ez csak játék volt, egyszer az évben, ördögbetlehemes, dúsgazdagolás, ördögfarsang, komikotragédia, a karnevál szezon utolsó lehellete, mondták mindenfélének, de a kolbászt igazából elvitték.

A Halál is benne volt a játékban. Amikor megjelent kaszával a hátán, a Dúsgazdag és a Dúsgazdagné torkán akadt a falat, és lefordultak a székről, a Gyönyörűség elfutott, nyoma veszett, a Részegség búskomor Másnapossággá alakult át, és akkor következett a pokol jelenet, amit már meséltem, hogy Dúsgazdagot az ördögök kínozzák, ő felnéz az égre, és ott vakargatja Ábrahám a szegény Lázár füle tövét.



Azon a húshagyókedden, amelyiken véget ért szép, fényes életünk, még egy kutyát is hoztak magukkal az idegenek. Megugattuk őt is kötelességtudóan, de

gazdánk intett, hogy bejöhetnek, és a kutya is bejöhetett a mi területünkre. Mit beszélek! Bemehetett a házba!

Morzsa névre hallgatott, kistermetű, fehér keverék kutya, barna foltokkal, azóta se láttam.

Miután minden idegen elment, és a házban lekapcsolták a fényt, mi is hozzáláttunk az éjszakai figyelmes, fülhegyező alvásnak. Egy ideig csak sünök motozását, baglyok huhogását hallottuk, a szokásos hangokat, de aztán idegen humánok lépteit az utca felől. Először Szása ugatott fel izgatottan, s mivel láttam, hogy nem alaptalanul, a kapu felé fordulva én is vakkantottam néhányat, mire az öreg Erik is csatlakozott. Egy kisebb falka humán közeledett a kapuhoz, éjnek idején, amikor már mindenki elment, és gazdáink nyugalomra tértek, ha jól számoltam, öt idegen humán ugrott át a kerítésen éjnek idején, a területünkre.

Tehát mindhárman rájuk vetettük magunkat, ők meg rémületükben felkapaszkodtak a farakás tetejére, onnan árasztották a berezeltek szagát, miközben mi hárman torkunk szakadtából ugattunk, hogy ébredjen már fel Beczásy, és intézkedjen, mert ezek az alakok biztosan nem a barátai.

Ugatásunkra Ilona futott ki a házból, majd rögtön vissza, hogy szóljon Beczásynak, valakik kuporognak a farakáson, a kutyák nem engedik le őket. Bárcsak ne engedtük volna le soha! De kijött Beczásy, és ránkparancsolt, hogy hallgassunk, és még a helyünkre is küldött. Azok a hitványok meg lekecmeregtek a farakásról, és tüntetően megigazították fegyvereiket.

Sokszor jutott eszembe ez az utolsó éjszaka. Ha volt fegyverük, miért nem lőttek le minket, miért reszkettek a farakás tetején. S ha minket nem lőttek le, akkor vajon Beczásyt lelőtték volna-e, ha nem engedelmeskedik. Hogy miféle Halál az, amelyik kaszájával a hátán a farakás tetején reszket, mint a nyárfalevél? És mifélék vagyunk mi, élők, hogy ennek a berezelt Halálnak engedelmeskedünk?

Az öt fegyveres férfi bement a házba. Bármennyire füleltem, csak néhány idegen, parancsoló hang szűrődött ki. Mi a helyünkön hasaltunk ugrásra készen. Addig soha nem tapasztaltunk olyat, hogy gazdánknak valaki parancsolt volna. És az is világos volt, hogy ha nem lett volna fegyver az idegeneknél, esélyük se lett volna.

Ha a Hralálnak nem volna kaszája.

Ha Lázár észrevenné, hogy van Morzsája, aki éppen az ő sebeit nyalogatja.

Egészen rendes kis ebnek tűnt, helyes volt azokkal a barna foltjaival.

Az ajtóban megjelent Beczásy bőrönddel a kezében, mellette Zina, nála is volt egy kisebb bőrönd, Lilián fogta Tányicska kezét, Ilonánál szintén egy bőrönd, körülöttük meg a fegyveresek. Erik vadul ugatni kezdett újra, de Beczásy most is lecsendesítette. A fegyveresek siettették, lökdösték őket, mi meg csak néztük némán, amint kilépnek a kapun, és eltűnnek a szemünk elől a sötét éjszakában. Szására néztem: csorgott a könny a szeméből. A sünök motoszkáltak, a baglyok huhogtak, de akkora csend volt azon az éjszakán, hogy majd megsüketültünk.

Reggel Ilona nem jött ki a házból, és nem jött ki utána Lilián se, egyáltalán semmi mozgás nem volt másnap reggel. Eriken láttam, hogy eldöntötte, vigyáz a házra, míg gazdánk vissza nem tér. Szása inkább meg akarta keresni őket, és én is erre hajlottam, de nem akartam elkapkodni a dolgot, egy ideig mindenképpen érde-

mes várni. Volt még olyan, hogy bőröndjeikkel eltűntek, igaz, nem éjszaka és nem fegyveresektől kísérve, de hátha ez lényegtelen, és két-három hét múlva újra itt lesznek. Milyen is lenne az, ha csak Eriket találnák a helyén.

Ábrándozás volt mindez, mert még aznap délután a faluból jöttek ismerősök, korábban többször is beszéltek hol Beczásyval, hol Zinával, simogatták a kislányok fejecskéjét, aztán most egyenesen indultak a ház felé. Erik azonnal odarohant a bejárathoz, és éktelen ugatásba kezdett. Az egyik férfi közeledett hozzá, kuss, Erik, mondta. Erik még erősebben ugatott és vicsorgott. Erik jó kutya, hát nem ismersz meg, én vagyok, Józsi. Erik a végső figyelmeztetésnél tartott, az a szerencsétlen Józsi meg ahelyett, hogy meghátrált volna, törtetett tovább. Üvölthetett, amikor Erik habzó szájjal csattogtatta fogait a sípcsontján. Egy másik humán erre hirtelen előkapott egy botot, és olyan gyors volt, hogy hiába figyelmeztettem Eriket, nem tudott kitérni már a csapás elől, kettétört koponyával zuhant a földre. A humán félrerúgta Erik testét, és a falka egymást félrelökve igyekezett be a házba fosztogatni, harácsolni, elvinni azt, ami a gazdánké. Szására pillantottam, hogy támadás, de ő már az arborétum fáinál nyargalt. Gyorsan felmértem a lehetőségeket, és futottam utána.

Hiába, Szása eltűnt a szemem elől, soha többé nem láttam őt sem. Egyedül kerestem a gazdámat, de nem találtam nyomot. Visszamentem a területünkre, hogy újrainduljak szag után, a ház körül még volt, a kapunál még volt, lefelé az utcán a fenyőfák között még volt, de a főtérnél összekeveredett más humánok és a benzin szagával, majd nyomtalanul elveszett. Nem volt mit tennem, így kellett keresésükre indulnom, vaktában.

Vadásznom kellett útközben, ha nem akartam éhen veszni. Minden éjjel más vackot kellett keresnem, a bundám csapzott volt, örökké égett a szemem a fáradtságtól, néha mintha Beczásy alakját láttam volna, vagy valamelyik kölykéét, de soha nem ők voltak, én meg kerestem tovább. A tél volt igazán kemény, legyengültem, a madarakat, nyulakat levadászták a nálam erősebbek, úgyhogy a humánok udvaráról kellett tyúkot lopnom, ami elsősorban nagy szégyen, másodsorban komoly veszély, de mindenekfölött muszáj volt.

Aztán már csak poroszkáltam összevissza, azzal hitegetve magam, hogy teljesítem célom, mert előbb-utóbb csak rátalálok a gazdáimra. Leginkább a városban, Sepsiszentgyörgyön nyomoztam, mert ott volt a legkönnyebb ételhez és meleghez jutni. Egy tavasz telt el, mióta a csavargók életét éltem, egy tavasz és a rákövetkező nyár, hat és féléves voltam, tizenötnek nézhettem ki, mégis egyszer csak hallom azon a jó ismerős hangon a nevem: Lux! Fölnézek, s hát egy trágyásszekéren ott ül Beczásy, és engem szólít.

Fölengedett maga mellé a szekérre. Közelről láttam, hogy még soványabb lett ő is, de csak mosolygott, és veregette a mocskos hátamat, és még elvittük valahová a trágyát, amit Beczásy lapátolt le a szekérről, majd elmentünk találkozni Zinával, Liliánnal és Tányicskával. Örültünk mind nagyon, Lilián megfürdetett egy lavórban, kaptam tejbe áztatott kenyeret, és attól fogva ott aludtam a küszöbükön.

Jó lenne, ha itt lenne a vége. Ha a halálnak nem volna kaszája. De amikor két fegyveres idegen újra megjelent az éjszaka közepén, nem tudtam megvédeni őket.

BALLA ZSÓFIA

# *Egy zenekarra*

A Budapesti Filharmóniai Társaság 160 évére

*Álljunk meg a százhatvan fokos lépcső tetején.*
*Szippantsuk be a zsongást, párát, illatot.*
*Számunkra nemlét, ahogy előbuknak*
*s eltűnnek, életünk határán túl, a fokok.*

*Tisztán és egyszerre szólal meg a múlt:*
*még telt vonóskar, és pontos rezek,*
*ahogy a régi, nagy karmesterek*
*– a két Erkel, Dohnányi, Mahler*
*vagy épp maga Brahms, Liszt, Dvo ák,*
*Wagner, a hírhedett nevek*
*s láthatatlan pálcák – máig beintenek.*

*Ahogy a nagy zsokék ülnek nemes lovat,*
*úgy fogják-szorítják s viszik a zenekart*
*lelkünk pusztáin, sok bukott reményt beváltva,*
*e nagy szerzők és kemény dirigensek.*
*Minden versenymű egy-egy földi vágta.*

*Az uralt zene mindig célba jut.*

*Ám dobütők nem a díjért peregnek,*
*nem ezért szakad lószőr a vonón*
*s csillognak a rezek – hanem*
*azért, mert ezerszer kell átkelni műveken,*
*egy-egy meghasadt Vörös-tengeren.*

*Át kell vinni a percet és ezer hangot a perccel –*
*a tisztult félelem, átérzett értelem,*
*s az áradó, kavargó beteljesülés*
*semmi egébe rántó istene felé!*

*Mert újraindul naponta a zene,*
*kikél a mindennapi némaságból.*
*Egy zenekar, a mindenség zenél: a völgyek,*
*a házak falai, a városi fények,*
*hegyek és erdők és csillagok*
*és férfiakban-nőkben a magvak, az éjjel,*
*és egyenként az állatok és a növények.*

*Mindenki játszik és nem tudjuk, ki vezényel.*

*Egy zenekar is csillag-égbolt,*
*külön-külön s együtt világít*
*a jelenkor s a régvolt,*
*s akinek élni adatott,*
*fellobogózza éjszakáit.*

*A hallható, tudatmélyi folyam*
*mélyebb rendet ragyogtat, mint az értelem;*
*s megnevezi, mi bennünk névtelen –*
*hogy a hangok húsunkba véssék.*
*Majd tudat velünk boldogan*
*még tanulatlan dolgokat,*
*mint az erkölcs vagy a szépség.*

*Testedbe szúrja titkát a zene.*
*A nappalaink mélyén is majd ott dereng:*
*magasabb rendbe emeli,*
*úgy mutatja egyetlen sóhaj életünket –*
*hogy a világnak te is színe vagy,*
*a csilló kozmoszívek részese.*
*Mert hegy, fa, nap, csillag és tenger*
*nem tudja magáról, milyen.*
*Ember mutatja meg hangokban őket,*
*mert zene a világ titkos csontrendszere.*

*Egy zenekar koncert után csak hervadoz –*
*de másnap kihajt, új gyümölcsöt ad.*
*Zenészek – ha mind állócsillag is –*
*a végtelennek csak együttesen felelnek.*
*Egymáshoz kötve, mint gránátalma magjai,*
*együtt adnak ki egyetlen zúgó hangszert a lelkek.*

*A muzsika: erkölcs, anyagtalan*
*anyagnak egy neme.*
*Tudjuk, nem nő és nem fakad sehol*
*természetben, kint, zene.*
*Modellje van, mintája van – de mása nincsen!*
*Pár emberisten, más nem osztozik e kincsen.*

*De művészet, szépség, értelem mikor vezet*
*magasabb létre minket?*

*Mert Isten egyetlen érzékszerve az ember,*
*ki csak zenében párosul a végtelennel.*

ARANY ZSUZSANNA

# *Kosztolányi Dezső élete*

## AZ ELSŐ VILÁGHÁBORÚTÓL AZ ŐSZIRÓZSÁS FORRADALOMIG

2. RÉSZ

Kosztolányi háború alatti *szépirodalmi* szövegeiből teljességgel hiányzik a militáns hangnem, s inkább a békeidők iránti nosztalgiának ad teret. Ez is bizonyíthatja, hogy hírlapi cikkeinek stílusát és tematikáját a cenzúrának való megfelelés befolyásolhatta. Az allegorizálás gyakorlata csak a háború utolsó éveiben válik jellemző eljárásává, ám – mint korábban jeleztem – az első időszakban még erős militáns hangnem jellemzi. Így a cenzúrának való megfelelés kérdését e militáns hangú cikkcsoporttal kapcsolatban is külön föl kell tennünk. Nemcsak allegorizálásra sarkallhat ugyanis a cenzúra (ez már az „ellenállásnak" egy válfaja lesz lényegében), hanem engedelmességre is, azaz a hatalomhoz lojális cikkek írására. Ám azon tételezés, miszerint Kosztolányi kezdeti militarizmusával a Monarchia vezetése által elvárt propaganda irányt kiszolgálta volna, nem feltétlen igaz. Az állítást két okból kifolyólag is megcáfolhatjuk: egyfelől az első hónapokban még a sajtó képviselői is hittek a háborúban, másfelől a harcokat üdvözlő, összeurópai értelmiségi lelkesedés – köztük a magyaroké is – sem írható a propaganda/cenzúra működésének számlájára. Az első hónapokban tehát nem volt szükség arra, hogy a kormány akadályokat gördítsen a hadvezetőség sajtópolitikai elképzelései elé, ugyanis „még a mérsékelt ellenzéki lapok is sürgették a Szerbiával való leszámolást. A leghatározottabb háborúellenes hangot a Népszava képviselte."[50] Tisza magához hívatta a lap főszerkesztőjét, Garami Ernőt, és kilátásba helyezte a *Népszava* betiltását is arra az esetre, ha nem váltanak hangot. Nem tudjuk, de talán ennek a „nyomásnak" engedelmeskedve valóban napvilágot látott pár háborúpárti cikk is a szociáldemokrata sajtóorgánumban. Bihari Pétertől még az alábbiakat tudjuk meg, bár ő Garami figyelmeztetésének tényét kihagyja érveléséből: „A legváratlanabb fordulatot a szociáldemokrata pártok produkálták: a háborút végsőkig ellenzők »internacionalista« táborától napok alatt átálltak a saját kormányuk mellé – a II. Internacionálé ezzel gyakorlatilag széthullott. A magyar párt (SZDP) lapja, a *Népszava* a merénylet után még ezt írta: »Tiltakozunk mindenféle háborús kaland ellen […], mi békességet akarunk, kenyeret, kultúrát és szabadságot akarunk.« (1914. július 2.) Egy hónappal később viszont már ezt: »Most már nem Szerbiáról van szó. Az európai kultúra vívja harcát az orosz barbársággal. Az orosz barbárság elpusztítása kultúrérdek.« (1914. augusztus 3.)"[51] Hozzá kell tennünk azonban, hogy az említett „orosz barbárság" még a cári Oroszország politikájára vonatkozik.

De milyen is volt a hivatalos háborús propaganda? Fő célja a tömeghadseregekben szolgáló, több-kevesebb kiképzésen átesett katonák harckészségének fenntartása volt. Célt és értelmet kellett adnia a háborúnak, emiatt azt hangsúlyozták, hogy a harc igazságos, védekező jellegű – a támadó ellenséges féllel szemben –, valamint „a saját katonák a harc közben hősiesen, de mindenkor a hadviselés szabályait betartva, lovagiasan harcolnak, ellenben a másik oldalon gyáva, a hadijogot rendszeresen lábbal tipró, kegyetlen és brutális fenevadak állnak".[52] A folyóiratok sorra adták közre a háborút pozitíve elemző írásokat, nem egy esetben különnyomatok formájában is – példák erre a *Hadi beszédek* és az *Olcsó Könyvtár* sorozatai. „Tisza István *A háború hatása a nemzeti jellemre* című írása szintén párhuzamosan jelent meg a *Budapesti Szemle*ben és a *Hadi beszédek* sorozatban önálló kötetként. […] A *Magyar Figyelő* 1915. évi 2. számában és önálló kötetként egyaránt megjelent Alexander Bernát *A háború philosophiájáról* című cikke a hadüzenetről, a nemzeti érzés fellángolásáról és az egyéniség egyszerűsítésének érzéséről számolt be, melyeknek eredményeként erős államot, egészséges nemzetet és kötelességtudó egyént várt. A háború kezdetén az aktualitások figyelése a háború okait és általános filozófiai megközelítését jelentette az önálló kiadványok terén. A későbbiekben konkrétabb események váltottak ki visszhangot."[53] Ezenkívül – jótékonysági akciók keretében – hősi albumokat ugyancsak megjelentettek, melyek célja szintén a militáns szellem hirdetése volt. Mivel a művészek között is akadtak, akik kivették részüket a háborús propagandából, így Kosztolányinak azon gesztusa, miszerint szépirodalmi alkotásaiba nem „keverte bele" a harc dicsőítését, mégis csak tudatos választás eredménye lehetett. A színházakban ugyanis hazafias és lelkesítő darabokat mutattak be, melyeket 1915-re felváltottak a szórakoztató előadások.[54]

Kosztolányi Dezső háborús cikkeiről – legalábbis az eddig ismertekről – összességében tehát megállapíthatjuk, hogy komoly politikai tájékozottságról vallanak. Talán ezért sem véletlen, hogy már 1909-ben megjósolta a világégés közeledtét. *Belgrádi napló* című tárcájában/útirajzában szól az ottani hangulatról, melyet nemcsak militáns szellem jellemez (kisgyerekek katonásdit játszanak, és a korzó közönségének legelőkelőbb tagjai a katonatisztek), hanem a nemzeti öntudat egyre nyíltabb hangoztatása is: „Itt egyáltalán minden »nemzeti«. Az olvasókör »nemzeti«, az uszoda »nemzeti«, még a céllövölde is »nemzeti«. Kis szerb kávéház. Azt mondják, hogy ezek a rosszul világított belgrádi kávécsárdák boszorkányüstjében fő a leendő háboru. […] A korzó legnépszerűbb alakjai a tisztek. Fontosságuk tudatában lépegetnek. […] egy árok mentén kis fiuk katonásdit játszanak. […] – Rat, rat – hallatszik a robbanásszerű szerb szó, mely azt jelenti, hogy »háboru«. […] a vonatból még egyszer látom Belgrádot. Az ablakon most cikázik át a hajnali napsugár. Közelebb megyek. Egy mondat van rajta. Valamelyik utas levette gyémántgyürüjét és az üvegre nagy, értelmes betükkel, – magyarul – rákarcolta: – *Háború lesz.*"[55] Nemcsak éleslátása mutatkozik meg ebben a „prófeciában", hanem annak ténye is, hogy újságíróként eleve tisztában volt – föltehetően munkatársaival egyetemben – a politikai eseményekkel, és tájékozott lehetett a nemzetiségi kérdésben is. Utóbbi a Monarchia egyik legégetőbb problémája volt ekkoriban, és sok elemző az elhibázottnak vélt nemzetiségi politikát okolja a trianoni békeszerződés Magyarország számára végzetes pontjaiért is.

Kosztolányi világháborús publicisztikáját tematikailag több csoportra oszthatjuk, és érdemes tárgyalásukat is ehhez igazodva végeznünk. A választott témákat befolyásolta egyfelől a háborús események alakulása, másfelől a hátországban jelentkező nyomor egyre szembetűnőbb tapasztalata. Ehhez járul hozzá az a „vonulat", melyről már fentebb is szóltam, nevezetesen a militáns hangnemtől a pacifista szellemiségig való eljutás gondolatíve. Kosztolányi Dezsőné állítása, miszerint „minden sor, amit most leír, lázadozás, tiltakozás a rémség, a borzalom ellen",[56] tehát csak a kezdeti hónapokat *követően* lesz igaz. A háborúval rokonszenvező, erősebb hangvételű írásainak jelentős részét a hadüzenetet követő első hónapokban közölte. *Véres kovász* című írásában a háború mint tisztítótűz jelentkezik, nietzscheánus felhanggal. Az „erősek" megmaradását hirdeti, és a „puhányok" vesztét jósolja. A cikk kultúrkritika is egyúttal, főként a dekadens kultúra – illetve föltehetően a budapesti „szalonéletnek" is – kritikája, melynek nyomát korábban írt leveleiben ugyancsak fölfedezhetjük. Babits Mihálynak írja még egyetemistaként a következőket: „A dekadensek tehát azon embereim közé tartoznak, a kiket lelkem mélyéből gyűlölök. Az urakat in corpore vetem meg csak ugyan, de szenvedélyesen, úgy hogy mindegyiknek jut dühömből egy emberséges porció. Még a nagy Beaudelairenak is, a ki költő-óriás és unicum, még Jean Richepin-nek is, a kit újabban olvastam, s a ki bizonyos tekintetben felül áll eszményképén, – nem is beszélve az üres Mallarméról, s a nyavalyás Verlaine-ről. Pokolba velök! […] Milyen kis emberek ezek, ha levetik a bohócruhájukat, mily véznák és költőietlenek! […] cél hiján, csavarognak, fejök tetejére állanak s panaszkodnak, hogy – felfordult a világ. Eszméjök nincs; nyelvök, melyet annyira dicsérnek kész, megcsinált dolog, melyet működésbe tudnak hozni akkor, a mikor kedvük jön irni s realitás tekintetében észrevételök nem versenyezhet még Dantéével, vagy Aranyéval sem, a kik ugyancsak nem voltak ily fajta poéták."[57] Igaz azonban az is, hogy korábban éppen a dekadensek „vezéreként" lépett föl,[58] legalábbis akkor, amikor a fővárosba került, és megismerkedett különféle egyetemista és művésztársaságokkal.

A *Véres kovász* című cikkben ellenben megállapítja, hogy „durvaságra, gerincre, férfiszívre" van szükség, mert „az igazi művészetnek ez a véres földrengés sem árthat". „A politikai légkör, az ún. háborús közhangulat tehát, nagyon is előzetes – nietzschei – séma szerint modulálta aktuális megfogalmazásait" – fogalmazza meg Kosztolányi retorikájával kapcsolatban Lengyel András.[59] E ponton érdemes idéznünk Kosztolányi azon sorait, melyeken még erősebben tükröződik ennek a – neitzschei gyökerű – filozófiának a hatása, hogy kellőképpen illusztrálhassuk a radikális hangnemet: „Hadd jöjjön a vihar, és söpörje ki szalonjainkat. Csak valljuk be, hogy sok szemét van benne, és nem nagy kár azért, amit elpusztít. Mi eddig nem láttuk önmagunkat. Ha őszintén számot vetünk és mélyére nézünk posványos és podagrás társadalmunknak, észre kell vennünk, hogy az 1870-től 1914-ig terjedő kor nem visel majd valami nagyon díszítő jelzőt a leendő történész és társadalombölcsész előtt, s fanyalgó udvariassága, hamisított beidermeier szalonja cukros, minden őszinteség nélkül való érzelgőssége egykor gyűlölt komikum lesz minden értelmes ember szemében. […] Aki egyszer átment az élet tűzpróbáján, az majd ki meri mondani, határozott szájjal, mi tetszik, mi nem tetszik neki."[60]

Egyfelől konstatálhatjuk, hogy Kosztolányi érzékelte a válságjeleket, melyek a felbomlás előtt lévő Monarchiát jellemezték. Nem véletlen, hogy az európai művészek és tudósok már 1914 előtt új utakat kerestek. Az avantgárd irányzatok már a háborús éveket megelőzően jelentkeztek, és céljuk a recsegő-ropogó feudális reflexekkel bíró társadalmi berendezkedés bírálata, nem egy esetben megdöntése volt. „Támadták a régi intézményeket és értékeket, sürgették az új utakat és magatartásokat. Változott a világuk, talán túl gyorsan is, és meg kellett kísérelniük, hogy értelmet adjanak neki" – foglalja össze Margaret MacMillan.[61] Másfelől érdemes megjegyeznünk, hogy Kosztolányi idézett, *A Hét*ben közölt szövegének megjelenésekor még csak huszonkilenc éves. Ez az életkor akkoriban már érett felnőttkornak számított, ám olyan komoly élettapasztalatra – a tragédiák, az egyéni és a kollektív katasztrófák tekintetében – még nem tett szert, mint amiről beszél, ami az ő életének is „tűzpróbája" lett volna. Ekkoriban éppen igyekszik „megúszni" a frontszolgálatot, tehát nem állíthatjuk, hogy kereste volna a veszélyt, azaz az embert próbáló helyzeteket, a *férfierő* megmérettetésének lehetőségeit. Élete igazi megpróbáltatásai csak ezen időszakot követően jelentkeztek: a világháborús időszak nélkülözései, majd az utána jövő évek – a románok bevonulása, a vörös terror, Trianon és a fehérterror ideje –, illetve az 1929-es Ady-vita és az a három és fél esztendő, amíg a halálos kórral küzdött (1933 nyarától 1936 novemberéig), jelentik életének sorsfordító állomásait.

Arról sem szabad továbbá megfeledkeznünk, hogy Kosztolányi ekkor nemcsak Nietzsche dekadenciakritikájának áll (újbóli) hatása alatt, hanem (például az expresszionisták mellett) a futuristák művészetfelfogását is előnyben részesíti. Ekkoriban ugyanis már javában fordít futurista verseket, illetve szerepelteti is őket *Modern költők* című, 1914-ben napvilágot látó műfordítás-antológiájában. A futurista blokkot fölvezető jegyzetében a következőket olvashatjuk: „Lármás manifesztumok beszélnek az olasz futuristákról, akik a költészet forradalmát hozzák. Minden két-három hónapban kibocsátanak ilyen manifesztumot, körvonalazzák elveiket, agitálnak a céljuk mellett. Hitük szerint a mai literatura csak az elfinomult és beteg polgárságnak tömjénez. Az új ember kemény és hősi. Szereti az erőszakot. Megveti a multat, mely minden tettét elvánnyasztja. Nem szégyenli az ösztöneit se. A futuristák reakciósak. Túlzottan patrióták, a háború, a vérontás prédikálói, hívei mindannak, ami erő, tett, bátorság. Romantikájuk nincs. […] A programmjuk – maga egészében – nem értéktelen, sok új és igaz van benne, akad köztük néhány nem mindennapi tehetség is, de a közönség jó része még csak érdekes kuriózumot lát a futurista mozgalomban, íróikban pedig csak bohócokat."[62] Igaz ugyan, hogy némi szkepszis is érződik Kosztolányi értékelésén, azonban nem vitathatjuk: rokonszenvezett a futuristákkal és harcias eszméikkel. 1909-ben, tehát még évekkel a világháború kitörése előtt, lényegében a mozgalom megjelenésekor is cikkezett róluk, amikor ugyancsak az „erősek filozófiáját" hangsúlyozta: „Marinetti úr, a vezérük, egy francia újságíró előtt úgy nyilatkozott, hogy a háborúnak és a gyilkosságnak is barátja. A vér éppúgy gyógyítja az embert, mint a vánnyadt idegeket a víz, és szerinte néha szüksége van az emberiségnek, hogy puskaport szagoljon, vérkúrát tartson, és vérzuhanyok alá álljon. […] még nem szabad nevetni rajtuk. Meg kell várni a holnapot és a holnaputánt. […] A barométerek mindenesetre

nyugtalanok. Vihart jeleznek."[63] Fontos utalnunk rá, hogy Marinetti – Gabriele D'Annunzióval együtt – ösztönzője volt az olasz háborús nagypolitikának is. A háborúban ugyanis eszközt látott „az elmaradott Olaszország bevonszolására a jelenbe, és modernizálására akár akarata ellenére is".[64]

A futuristákat élteti Kosztolányi *Levél egy puritánhoz* című cikkében. A szövegben erős életvágy is megmutatkozik, valamint a nemiség erőteljes hangsúlyozása. Mindezt értelmezhetjük úgy, hogy a háborús katasztrófahangulat az életakarással ellensúlyozódik, és a halál az erotikával, a nem(iség) tüntető kifejezésével válik legyőzhetővé. Gyász és nász sajátos együttállását azonban nemcsak konstatálja Kosztolányi, de egyenesen ünnepli. Ezáltal pedig nem „menekülésként" (vigaszként?) fogja föl a nemzést (azaz: a minket túlélő utódok létrehozásának vágyát, ezáltal önnön életünk meghosszabbítását, egyfajta halhatatlanság elérését), hanem a hősi harccal együttjáró diadalként. A „levél" címzettje olyan úriember, akit zavar, hogy a nők kacéran korzóznak a háborús időkben. Vele polemizálva – és a futuristákra hivatkozva – írja a következőket: „A futuristák, akik ditirambokat írtak az ember emberfölötti ösztöneiről, programkiáltványukban – érdekes intuícióval – a háború mellett ünneplik a nőt és a fényűzést. […] A férfi az ereje legteljében mutatkozik meg, a nemét glorifikáló hősiességben. Teste kemény és izmos, mint a kovácsolt vas. […] a nő is egészen nő akar lenni, mint a férfi hős: szép akar lenni."[65] A háború tehát nem a halál szinonimája lesz olvasatában, hanem – összeérve/egyesülve az erotikával – éppen a legerősebb életigenlés: „a háború állítás és nem tagadás, az emberiség életakarata, egy kiáltás, hogy élni, örülni, győzni akarunk."[66] Ha ismét Nietzsche filozófiájával kívánnánk párhuzamot vonni, akkor az ő „dionüszoszi" fogalmát (*A tragédia születése*) vonhatnánk be a kontextusba: az önfeledt életmámorban az individuum feloldódása is megjelenik; a pogány Dionüszosz pedig győzedelmeskedik a szenvedő Krisztus fölött. Nem hagyhatunk említés nélkül továbbá egy magánéleti *adalékot* sem: Kosztolányi fia, Ádám éppen a szarajevói merényletet követő hetekben, a háború kitörésének időszakában fogant. Kosztolányi a cikk írásakor tehát már bőven tudta, hogy apai örömök elé néz.[67]

Az, hogy saját költészetét is „férfias" művészetnek tartja, kiderül abból a „rejtett" ars poeticából, melyet már 1915-ben közölt a *Nyugat*ban, *Panaszkönyv. Levél Ignotushoz* címmel. A konzervatív kritika támadásaira válaszolva – és egyúttal védelmezve a „moderneket" – paradox módon éppen a dekadenseket tünteti ki, és teszi meg a „férfias" művészet képviselőinek. Pontosabban az ő halálerotikájukat állítja ellentétbe a „vádaskodók pipacsos idilljeivel". Kosztolányi érvelésében említi, hogy ellenfelei szerint a „rosszlányokról" való írás válik erkölcstelenné, míg a „zászlóanyákról" való szónoklás erkölcsössé. Ellenben ez a „férfibánat nevű", illetve a „hajrázó irodalom" korántsem olyan erős (sőt, Kosztolányi kimondja, hogy lényegében *együgyű*), mint az (az „új művészet"), amelyet – értelmezésemben – magáénak is vall: „Férfias, mert emberfeletti követelményeket támaszt magával szemben. Nem fecseg és nem adomázik. […] Nem elégszik meg egy eset feltárásával, egy hangulatronggyal, egy újságírói jegyzettel, de színes keretben úgy ad elénk egyetlen esetet, hogy abban az egész életet érzékelteti, hogy az szimbóluma mindennek, hogy az író egy jelenségen keresztül enunciációt tesz a sorsról, mint a görög kórus."[68]

Kosztolányi háborús publicisztikájában jelentős csoportot képviselnek azon szövegek is, melyekben az ellenséges népek (antanthatalmak) kultúráját veszi jobban szemügyre, és (részben) ítéli el, nem egyszer párhuzamba állítva a Monarchia szövetségeseinek, a németeknek a kultúrájával. A következő példaként hozott Kosztolányi-cikk előtt azonban szükséges utalnunk a történelmi eseményekre. 1914 augusztusában Németország megtámadta az eredetileg semleges Belgiumot. A belgák az antanthatalmak segítségét kérték, így a Monarchiának is ellenségeivé váltak. Az antant háborús propagandájának részét képezte, hogy „Belgium (németek általi) megerőszakolásáról" beszéljen, megnyerve ügyének a többi semleges országot is. Kosztolányi 1915 áprilisában közli *Baudelaire és a belgák* című cikkét a *Nyugat*ban, ahol ironikusan – főként a kulturális-szellemi életről szólva –, de lényegében ellenségesen (és ezáltal akár nacionalistának is minősíthető felhanggal) szól Belgiumról. Az, hogy a szöveg előzménye egy Csáth Gézával történt beszélgetés, kiderül mind az unokatestvér egyik leveléből,[69] mind Kosztolányi cikkéből.[70] A két unokatestvér beszélgetései föltehetően a háborús esélyek latolgatásáról is szóltak, valamint sajátos „nemzetkarakterológiát" szintén adhattak. A háborús propagandának köszönhetően is elterjedt nézet – miszerint a barbárság ellen harcol a civilizáció – minden bizonnyal egy időre megfertőzhette Kosztolányiékat: „Desiré kétségbeesett hangulata, rossz kedélyállapota. Rossz hírei! A háborúról való véleménye (a civilizáció és barbarizmus harca), egészen az ellenkező a véleménye. [!] Pedig tagadhatatlan: a barbárok itt az angolok (a kapzsi önzők), a franciák (a bosszúéhesek), az oroszok (a fanatikusok; már ti. a háború vezetői: a cár és az intelligencia, míg a nép maga békés), a szerbek (az orgyilkosok, akik oly ostobák és gyerekesek, hogy formai kérdésbe akaszkodnak, és dacból romlásba viszik egész országukat)."[71] Belgium „szidásának" az említett cikkben az lesz az apropója, hogy a nagy francia költő-kedvenc, Baudelaire sem érezte jól magát köztük: „Mi a vád a belgák ellen? […] A belga nők piszkosak, póznaszerűek, még a legkisebb nőcskék melle is több mázsát nyom, olyanok, hogy csak a »fagyút és disznózsírt faló kozák«-nak lehetnének ínyére. Némelyik rothadtvirág-szagú, a másik kosszagú. Brüsszel pedig mosószappan-szagú. […] Nem tudnak franciául, csak negélyezik a francia műveltséget. Nincsen művészetük és művészük, csak Rops és – Leys. […] Nem folytatom tovább a vádirat ismertetését. Baudelaire mindent általánosít és mindennel elégedetlen."[72]

1914 szeptemberének elején, a marne-i csata során a franciák megállítják a németeket, illetve a britekkel közösen vissza is szorítják őket. Ezekben a napokban lát napvilágot Kosztolányi *Párizs* című szövege. Mikor a cikket írhatta, még támadásban voltak a németek, szeptember 2-án a francia kormány elmenekül a fővárosból, ostromállapotot hirdetnek ki. Ahogyan Kosztolányi erre utal is bevezetőjében: „Most a nyárvégi éjszakákon a levegő nyugodt hullámain Párisig hat el a német taraczkok durrogása. Aki nyitott ablaknál alszik, felriad, s azt hiszi, hogy halluczinál."[73] A francia „raison"-t kérdőjelezi meg, a háborús „filozófia" ellenében, mikor megfogalmazza: „A *raison* népe nem állja a történelmi ítélkezést, amely nem raisonszerű, de kemény és igazságos."[74] A németek előrenyomulását igazságosnak tartja, mintegy jogos „büntetésnek" azért, amiért a franciák az oroszokkal szövetkeztek. A „muszka puszipajtásságot" a franciák abnormális eltévelyedésének

bélyegzi, és megállapítja, hogy ennek „fel kell bomlania beteg és erkölcstelen volta miatt, a csomója most bomlik, és a mi kardunk bontja, hogy megmentsük az emberi méltóságát s megmentsük az eltévelyedett franciákat is, akaratuk ellenére, az emberiségnek."[75] A nyugati és a keleti *dekadencia* szövetkezését hivatott tehát ez a háború – és a magyarok szövetségesei, a németek – fölszámolni. Az orosz–francia viszony elítélésében egyébiránt Anatole France követője, kinek későbbi „árulását" külön szóvá is teszi egy 1916-os, *Nyugat*ban megjelent recenziójában.[76]

Már a *Párizs* című cikkből is kitetszett: Kosztolányi az ellenséges haderő csapatai közül különösen az oroszokkal nem rokonszenvezett. Ekkor még csak a cári Oroszországról beszélhetünk, melynek meglehetősen sok bírálója akadt különböző politikai körökben, főként a mérsékeltebb és a radikálisabb baloldali beállítottságú pártokban, illetve sajtóikban. Kosztolányi ebben az időszakban tanúsított Oroszország-kritikáját tehát nem célszerű összefüggésbe hozni későbbi kommunizmuskritikájával, mely főleg a vörös terrort követő publicisztikában jelenik meg majd erősebben. Az 1917-es forradalomra való reagálása szintén külön kérdéskört képez, melyről a Tanácsköztársaság időszakát bemutató alfejezetben célszerű szólnom, lévén, hogy ez részben meghatározza a magyar kommünhöz való viszonyulását, legalábbis annak kezdeti időszakában.

Ugyanezen év decemberében azonban már találkozhatunk olyan szöveggel is, amelyben a háború *embertelenségéről* olvashatunk. *A szent térkép* címen napvilágot látott tárca – mely elsőként a *Nyugat*ban, majd az *Öcsém* kötetben is megjelent – egy szétázott térképről szól, azaz a térképen található országok „összeolvadása" (a festék megfolyása az esőnek köszönhetően) jelképévé (allegóriájává) válik a népek háborúban történő összemosódásának is, tehát végeredményben az ellenséges oldalon küzdők sajátos összetartozásáról esik szó: a közös szenvedésről, az emberi veszteségekről, a közös sorsokról és a tömegsírrá váló Európáról. Amikor „már-már el se lehet igazodni a térképen", akkor fölvetődhet annak kérdése: vajon nem egyek-e a gyilkosok és az áldozatok, azaz háborús helyzetben: az egymás ellen küzdő felek. A hátországi lakosok pedig szembesülhetnek a térképpel, azaz földrajzot és külpolitikát kell „tanulniuk" nap mint nap, mert ezek ismerete válik sorsukká: „tanuljátok meg a földrajzot, amely többé nem tantárgy, és a külpolitikát, amely nem műkedvelők mulatsága, de legalább oly fontos, mint a májad, veséd és tüdőd munkáját ellenőrző orvostudomány. Hány egészségügyi hirdetményt olvasunk állandóan a falakon. Ki kell függeszteni egy külpolitikai hirdetményt is. Okos és hasznos olvasmány, s ma kedves és intim is, mint egy családi album. Hazamenet ráveted a tekinteted egy földdarab csücskére, egy folyócska kacskaringójára, s nyomban megtalálhatod, hol az öcséd, bátyád, az apád, többé nem érzed magad oly egyedül."[77] A szöveg allegorizálását föltehetően ugyancsak a háborús cenzúra gyakorlata kijátszásának „rovására" írhatjuk, hiszen – mint jeleztük – Kosztolányi ekkoriban kezd mindinkább ezzel az alakzattal élni, publicisztikai írásaiban is.

A civil lakosság már kezdettől fogva szenvedte a harci helyzet következményeit: az élelmiszerárak azonnal az egekbe szöktek, az iparban és a kereskedelemben felfüggesztették a vasárnapi munkaszünetet, majd egyre drasztikusabb (megszorító) intézkedések jöttek. A cenzúra figyelme külön kiterjedt arra, hogy a lakosságot sújtó intézkedések, illetve nehézségek ne okozzanak közfelháborodást. Kosztolá-

nyi cikkeinek egy részében a hétköznapi „nyomorról" is beszél, kijátszva részben a cenzorokat is. Réz Pál írja Kosztolányiról: „azon iparkodik, hogy a vezércikkek szólamaihoz alkalmazkodva szolgálja az igazságosnak vélt ügyet."[78] Szociális érzékenységének ugyanis egyre inkább hangot ad szövegeiben. 1917 júliusában – amikor rendre írja a *Pesti Napló* vezércikkeit – például szóvá teszi, hogy a politikusok sokkal inkább a saját kinevezéseikkel vannak elfoglalva, mint a nép nyomorával. „Ma a gyomor és a nyomor a legfontosabb kérdés. Küldjenek ki hamar, inkább ma, mint holnap, egy gyomor- és nyomor-küldöttséget, egy ujfajta witkovici bizottságot, mely nem a véres és szomoru ötödik felvonáshoz érkezik és nem utólag vizsgálja a tényeket, mikor már ugyis minden késő, de megelőzi azokat az okokat, melyek az ilyesmiket előidézhetik" – fogalmaz írásában, melynek apropóját azon eset adta, amikor Ausztriában a vas- és szénbányászok feleségei a testükkel zárták el az utat, hogy megmentsék férjeiket az embertelen munkától.[79] *Enni és aludni* című, *A Hét*ben még 1915 áprilisában napvilágot látott szövegében pedig – ironikusan – az éhségről szól, illetve arról a pszichés eredetű jelenségről, miszerint amikor nem lehet enni, akkor legnagyobb az étvágy. A háború ínségét szenvedő embereket – „kényszeredett mosollyal" – „az evés alkoholistáinak" bélyegzi, az egyetlen menekülési lehetőséget pedig az álmodásban (azaz a valóság rémségei elől való menekülésben) fedezi föl. A szenvedés lélektanának leírását megbocsátó gesztussal párosítja: „Nem szabad rossz néven venni ezeket a gyöngeségeket másoktól és magunktól."[80]

A szegényebb rétegekkel való szolidaritás mellett megjelenik továbbá az üzleti érdekeket és a nyereségvágyat szem előtt tartók bírálata is. *Csontok* című írásában például az emberi csontokból (a temetetlen halottakból!) nitroglicerint (robbanószer-alapanyagot) előállító amerikai cég vállalkozásának abszurditásáról és egyúttal az emberi élet semmibevételéről ír cinikus-keserű hangon,[81] az *Utazik az arany*ban pedig az „angol zsebekből amerikai zsebekbe" vándorló pénzről beszél, amit egy kvázi „luxushajón" szállítottak az illetékesek.[82] Érdemes megjegyeznünk, hogy a társadalmi egyenlőtlenségekről már ezekben az években szól Kosztolányi, méghozzá olykor ironikusan, olykor radikális hangon – ám iróniája sem tekinthető „ártatlannak". Azért fontos ezt külön jeleznünk, mert a későbbi években tanúsított zavaros szerepvállalásainak motivációi között is szerepet kap majd a vélt vagy valós egyenlőtlenségekkel való szembesítés vágya.

A civil lakosság hányattatásairól – allegorikusan vagy direkte – tudósító cikkek sorában külön csoportot képeznek azok, amelyek egyfajta paranoiáról/üldözési mániáról adnak számot. A korábban már idézett, cenzúrát becsmérlő szövegeket is ide sorolhatjuk – hiszen Kosztolányi a *megfigyelés* tényét állapítja meg bennük –, valamint idézhetjük többek között *Drótsövény-betegség* című jegyzetét, sőt visszautalhatunk a már hivatkozott *Az allegóriák kor*ára is. Előbbiben például a következőket olvashatjuk a kémkedéssel és az ennek következtében kialakuló állandó „készenléttel" kapcsolatban: „Mióta háboru van, nincsenek titkaink, tudják, hogy hány cipőnk, ruhánk és befőttes üvegünk van, állandóan fürkész szemek előtt vagyunk s akárkinek joga van leemelni a koponyánk csontját és belekukkantani, vajjon mi forrong agyvelőnkben."[83]

1917–1918 folyamán írt szövegeiben ugyancsak radikális álláspont hirdetésével találkozunk. Ezúttal nem a militarizmust hirdeti, hanem – Hatvanyék vállalt programjának hatására is[84] – erős békeagitációt folytat. „Egyelőre mind a két fél azt mondja: kitartunk a végső győzelemig. Egyik sem állítja: kitartunk a végső vereségig. Ma a világon az utolsó érv a halál. A mennyei szó, a béke nem az életben található, de a temetőkben, a fakereszteken" – írja például 1917 nyarán.[85] Ugyancsak a politikusok szidalmazását fedezhetjük föl egy korábbi cikkben, az 1915. júniusi *Angyalok és tigrisek*ben, Kosztolányi a „műfajt" tehát már ekkor elkedte művelni: „az angyalok előrelátók és értelmesek. Ők tudták, hogy a diplomaták közvetlen szövetségben vannak a sírásókkal és a gyászruha-kereskedőkkel".[86] 1917 szeptemberének folyamán pedig olyan cikket közöl, melyben a hadirokkantakról szól, a részvét hangján: „Ültem a csererokkantak vaságyán, azoknak a szegény-szegény katonáknak a vörös paplanán, kik hazahozták roncs testüket és homlokukon három év szenvedését. Az embernek az az érzése, hogy ide térden kellene bejönni és térden kellene megállapodni az ágyuk előtt is."[87] Az őszirózsás forradalom idején, mikor már a háborús cenzúra nem működött, nem egy ízben visszautal a szenvedésekre, melyekről ők, sajtómunkások, tudtak, a nagyközönséget azonban nem tájékoztathatták: „Eddig, a forradalom izgalmai között, nem volt időnk emlékezni, de most hirtelenül dalok csengenek a fülemben – mocskos, sáros, véres hadinóták, – melyek napok, hónapok, tömény hangulatát, izét és szinét hozzák viszsza. Ugy rohannak meg, mint a kisértetek. Négy hosszu-hosszu év történetét rejtik magukban. Ti most szomoruak vagytok. De mi, kik kezdettől fogva világosan láttuk és tudván tudtuk, hogy mi történik a vértanu magyarsággal, folyton-folyvást, éjjel-nappal éreztük ezt a névtelen szomoruságot, melynek nem volt se mámora, se izgalma, se vigasztalása."[88]

Végezetül a békét némiképp szkeptikusan fogadó cikkekről szólok. A *„Hja, béke van…"* az *Őszintén szólva* rovatban jelent meg, 1918. október 13-án, tehát amikor az „utolsókat rúgja" a cenzúra, valamint Károlyiék még nem kerültek hatalomra.[89] Hiába „tört ki" a béke, jött a spanyolnátha járvány, ami újabb okot adott a rettegésre. Kosztolányi lényegében az örök elégedetlenséget és a munka és öröm/bizakodás helyetti kifogáskeresést figurázza ki, amikor konstatálja: a „hja, háború van" frázist felváltotta a „hja, béke van" frázisa. Mindezek fényében – indirekte – fölvetődik a kérdés: vajon az ember maga tehet-e arról, hogy boldog életet él-e, vagy a körülményeket kell mindenért okolnia? *Az öröm iskolája* még „keserűbb" (vagy épp elgondolkodtatóbb) tanulsággal szolgál: Kosztolányi ugyanis arról tudósít benne, hogy a világháborús időkben az emberek elfelejtettek örülni az életnek. Ugyanakkor olyan filozófiát fogalmaz meg, mely szerint boldognak lenni nem könnyű feladat, és felelősséget ró az emberre: „El tudod-e képzelni az ibolyát tavaszi offenziva nélkül? […] boldogtalannak lenni könnyü, mert felelősség nélkül való, de boldognak lenni, élni, dolgozni már nem oly könnyü, az felelősséggel jár."[90]

50. Gorda Éva: Cenzúra az első világháborúban, http://haditudosito.gportal.hu/gindex.php?pg=34454318, utolsó letöltés dátuma: 2015. júl. 10.

51. Bihari Péter: 1914. A Nagy Háború száz éve. Személyes történetek, Pozsony: Kalligram, 2014, 154.

52. Pollmann Ferenc: A hadviselés átalakulása az első világháborúban: haditechnika, stratégia és propaganda, in *Az első világháború következményei,* 51.

53. Szőts Zoltán Oszkár: Témaválasztások az első világháború alatti magyar nyelvű könyvkiadásban, in *Sorsok, Frontok, Eszmék,* 492.

54. Vö. Szőts, 2015, i. m., 499.

55. Vampa [=Kosztolányi Dezső]: Belgrádi napló. Az Élet kiküldött tudósítójától, *Élet,* 1909. márc. 21., 396–398.

A szöveg később megjelent a *Tinta* című kötetben is, a következő megjegyzéssel: „Ezeket a sorokat 1909 márciusában irtam a jegyzőkönyvembe, amikor a szerb főváros a monarhia [!] első ultimátumának átnyujtása előtt lázban égett." – Kosztolányi Dezső: Belgrádi képek, in – –: *Tinta,* Gyoma: Kner, 1916, 125.

56. Kosztolányiné, 1938, i. m.

57. KD levele Babits Mihálynak, Szabadka, 1904. aug. 1., in *KDL1,* 150.

58. „A többi ifjú és leány azonban szeret engemet és herkulesi alakomat körülrajongja a bohémevilág. Ha nem is feltünő, de feltétlenül érdekes alak lehetek, s itt mint a modern dekadens iskola elveinek hirdetője jövök kombinatióba." – KD levele ifj. Kosztolányi Árpádnak és Brenner Józsefnek, [Budapest, 1903. nov. 10.], in *KDL1,* 85.

59. Lengyel András: „…csillogó felületek gyöngyhalásza". Kosztolányi Dezső nietzschei „vázgondolatai", in – –: *Játék és valóság közt. Kosztolányi-tanulmányok,* Szeged: Tiszatáj, 2000, 83.

60. Kosztolányi Dezső: Véres kovász, *A Hét,* 1914. okt. 4., 601–602.

61. „Old institutions and values were under attack and new ways and new attitudes were emerging. Their world was changing, perhaps too fast, and they had to attempt to make sense of it." – MacMillan, 2013, i. m., 247.

62. Kosztolányi Dezső: A futuristák, in *Modern költők. Külföldi antológia,* szerk., ford. – –, Budapest: Élet, 1914, 425. Lásd még a korszak műfordításait tárgyaló alfejezetet.

63. Lehotai. [=Kosztolányi Dezső]: Futurismo, *A Hét,* 1909. júl. 11., 467–468.

64. Keegan, 2010, i. m., 460.

65. K[osztolányi]. D[ezső].: Levél egy puritánhoz, *A Hét,* 1914. nov. 1., 653–654.

66. Kosztolányi, 1914, i. m., 653–654.

67. Bővebben lásd a következő, *„Öcsém": háború és magánélet* című alfejezetet.

68. Kosztolányi Dezső: Panaszkönyv. Levél Ignotushoz, *Nyugat,* 1915. márc. 1., 272–274.

69. „Új írásaidat nagy örömmel olvasom. Különösen a belgákról szóló cikknek örültem. Boross Lászlóval, aki itt lakik (súlyos beteg szegény), megállapodtunk, hogy ezt külön nagybetűs cikknek kellett volna adni, mert Moric [!] novellája mellett a legjobb dolog volt abban a számban." – Csáth Géza levele KD-nek, Trencsén, 1915. ápr. 13., in Csáth, 1997, i. m., 259–260.

70. „Csáth Géza barátom hívta föl a figyelmemet arra, hogy Maupassant utolsó írásaiban – különösen a »Le Horla«-ban – az érzéki észrevételek rendkívül erősek, élesek, nyilallóak, rikítóak, majdnem bántóan finomak. Az író panaszkodik is, hogy mindent kifejezhetetlenül, rejtelmesen és izgatóan szépnek lát. Baudelaire hasonló hyperaesthesiá-ban szenvedett, de az ellenkező végletben mozog, különösen ezekben az írásaiban s mindent kifejezhetetlenül, rejtelmesen és izgalmasan szépnek érez. Annyira, hogy haragos, gyűlölő múzsája is megszólal. Tizenkét verset írt ebben a korszakában Amaenitates Belgicae címen." – Kosztolányi Dezső: Baudelaire és a belgák, *Nyugat,* 1915. ápr. 1., 402–403.

71. [1914. okt. 29.], in Csáth, 1997, i. m., 42.

72. Kosztolányi, 1915, i. m., 402–403.

73. Kosztolányi Dezső: Páris, *A Hét,* 1914. szept. 6., 557–558.

74. Kosztolányi, 1914, i. m., 557–558.

75. Kosztolányi, 1914, i. m., 557–558.

76. Vö. Kosztolányi Dezső: Egy nagyon szomorú könyv. Anatole France új munkája, *Nyugat,* 1916. jan. 1., 54–55.

77. Kosztolányi Dezső: A szent térkép, *Nyugat,* 1914. dec. 16., 651–652.

78. Réz, 1969, i. m., 19.

79. [Szerző nélkül=Kosztolányi Dezső]: A witkovici bizottság, *Pesti Napló,* 1917. júl. 7., 1–2. A cikk szerzőségének bizonyítását – más cikkekkel egyetemben – külön tanulmányban végzem el.

80. Kosztolányi Dezső: Enni és aludni, *A Hét,* 1915. ápr. 11., 182–183.

81. Punin. [=Kosztolányi Dezső]: Csontok, *A Hét,* 1915. okt. 3., 554–555.

82. Punin. [=Kosztolányi Dezső]: Utazik az arany, *A Hét,* 1915. okt. 10., 569–570.

83. Kosztolányi Dezső: Őszintén szólva. Drótsövény-betegség, *Pesti Napló,* 1918. szept. 15., 6.

84. Erről lásd bővebben a *Pesti Napló*val foglalkozó alfejezetet.

85. [Szerző nélkül=Kosztolányi Dezső]: A stockholmi csók, *Pesti Napló,* 1917. júl. 5., 1–2. A cikk szerzőségének bizonyítását – más cikkekkel egyetemben – külön tanulmányban végzem el.

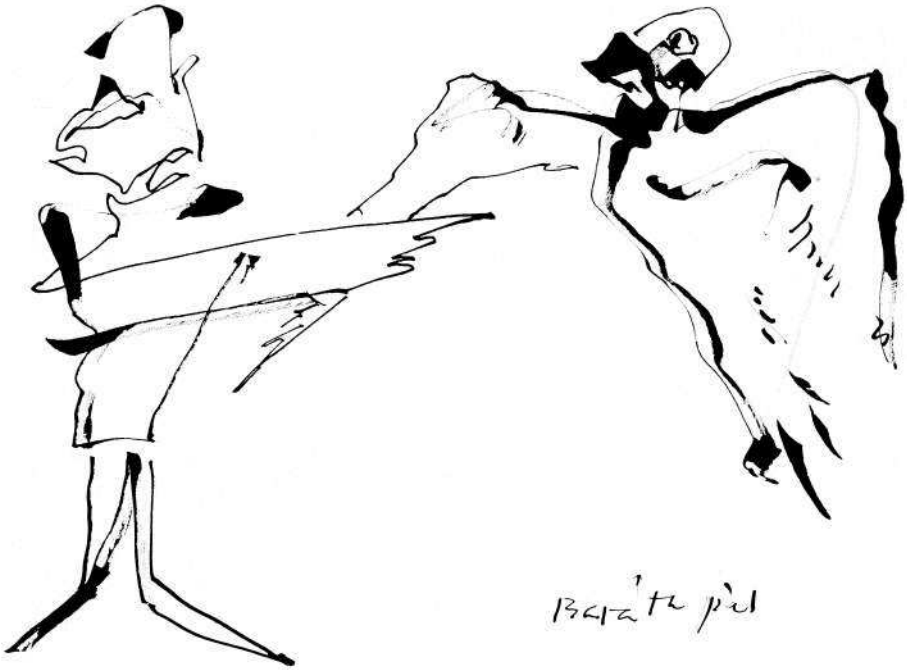
86. Punin. [=Kosztolányi Dezső]: Angyalok és tigrisek, *A Hét,* 1915. jún. 20., 316–318.

87. Kosztolányi Dezső: Őszintén szólva. Gyufaláng, *Pesti Napló,* 1917. szept. 30., 11.

88. Kosztolányi Dezső: Őszintén szólva. Visszajáró dalok, *Pesti Napló,* 1918. nov. 10., 11.

89. Kosztolányi Dezső: Őszintén szólva. „Hja, béke van…", *Pesti Napló,* 1918. okt. 13., 10.

90. Kosztolányi Dezső: Őszintén szólva. Az öröm iskolája, *Pesti Napló,* 1918. okt. 6., 7.



# tanulmány

NAGY ANDRÁS

## *Kierkegaard színpadán*

*A bölcselet felől*

Kierkegaard kitartó figyelmét a színház iránt nem utolsó sorban annak egyedülálló művészetfilozófiai helyzete indokolta, minden egyéb művészeti ágtól eltérő sajátossága. Számtalan közvetlen és közvetett utalás nyomán ugyanis az egyik legfontosabb filozófiai kérdéssor: a mozgás, az idő, az irreverzibilitás – Hérakleitosztól kezdődően visszatérő – dilemmái mutatkoztak meg számára a színházban, s tárultak fel az *Ismétlés* lapjain, a címszereplő jelenség vizsgálatában (amit alcímében „kísérletnek" nevezett az álneves szerző, a nevével állandóságot sugalló Constantin Constantius, és némi félrevezető kajánsággal „lélektaninak").[1] A könyv egy berlini utazás emlékére épül, egy színházi előadás leírását tartalmazza, és egy időben született a *Félelem és reszketés* „dialektikus lírájával", s ugyanazon a napon jelent meg Koppenhágában.[2]

A kísérlet helye tehát a színház, míg maga a város – Berlin, egyébként tíz éve még Hegel[3] otthona – inkább valamiféle díszletnek tűnik, legalábbis a mű narrátorának szállásáról, ahova emlékei kedvéért visszatért, és ugyanazt az előadást akarja látni a színházban, amit korábban. A művelt és megfontolt utazó azonban sem tragédiára, sem komédiára nem kíváncsi, csakis egy farce-ra. Constantin Constantius figyelmezteti az olvasót, hogy „minden esztétikai kategória hajótörést szenved"[4] a farce-on, tehát műelemzésről szó sem lehet. A színházba járó közönség – melynek maga is öntudatos tagja – ezért többnyire „tudomásul sem veszi a farce-ot, vagy sznobként lenézi."[5] De éppen ez teszi alkalmassá filozófiai kérdések végiggondolására, mert a konvencionálistól és kényelmestől radikálisan eltérő mű és közeg másféle szembenézést igényel.

Hiszen radikális kérdésekről van szó – ezek felvetésével nyílik a kötet –, bár annak a naivitásnak a felidézésével, amely a görög gondolkodókat jellemezte.[6] Naiv és radikális hagyományra épül egyébként a farce is – csakhogy alapvetően eltér mitikus eredettörténete a tragédiáétól és a komédiáétól. A színházat „jelentő" Thália egykor ugyanis a komédia múzsájaként jött világra, míg húga, Melpomené a „végesnek" gondolt műfaj, a tragédia ihletője volt. Az ő neve és híre azonban hamar elhomályosult a színháztörténetben, egyedül talán bánatos maszkja maradt meg, amely Thália mosolygós álarcával együtt a színjátszás jelképe lett. A nővérek genealógiája azért is jelentős ebben az összefüggésben, mert a görög utalásokon túl az emlékezés játssza a főszerepet,[7] hiszen egykori élményeinek helyszínére érkezik a színházbarát főszereplő. A fent említett múzsák pedig Mnemoszüné, az

emlékezés istennőjének leányai, s az anya nevét őrzi számos európai nyelvben a memória. Kierkegaard bennfentes otthonossággal mozgott az antik görögség világában, és kedvtelései közé tartozott olyan rejtett utalások hálóját feszíteni gondolatmenete köré, amely szinte sajátos szöveg alatti szövegként mutatta meg magát az arra érdemeseknek. Az *Ismétlés* ikerkötetében, a *Félelem és reszketés*ben így jelenik meg közvetetten, de annál meghatározóbban Artemisz alakja, akinek megidézése és értelmezése a mű teljes megértésének is feltétele. Iphigeneiát ugyanis Artemisz oltárán kell feláldozni, az istennő azonban megmenti, hogy később a lány maga mutasson be majd számára emberáldozatokat.[8] Ugyanitt jelenik meg Hérakleitosz, a preszókratikus gondolkodó, akit Kierkegaard a folyóba bocsátkozás ismételhetetlensége kapcsán idéz meg, s aki egykor Artemisz templomában helyezte el írásait. Még a fedetlen keblekre történő, látszólag erotikus utalás is valójában vallástörténeti: az istennő papjainak viseletét villantja fel, de maga a „szerző" Johannes de Silentio is „kebléből" beszél, mint a bevezető fejtegetések eredeti szóalakja sugallja.[9] A mű zárásában pedig Hérosztratosz említése Artemisz templomának felgyújtását vetíti előre, hiszen az antik vallásgyalázó ennek révén remélte neve megörökítését. Továbbá Artemiszt Apolló ikertestvéreként „organikus" kapcsolat fűzi a költészethez – aminek Kierkegaard meggyőződése szerint a drámaköltészet a betetőzése.

Amikor az álneves szerző az ismétlés jelenségét írja körül, azt a jelentést tulajdonítja neki, ami az emlékezés volt a görögök számára – csak ellentétes irányban. Ami az emlékezésben „visszafelé" történik, az zajlik az ismétlésben „előrefelé".[10] Ha visszatekintünk a színház mitikus genealógiájára, akkor további fontos „emlékezettörténeti" jelenségekkel szembesülünk. Mnemoszüné ugyanis titán nő, Gaia és Uranus lánya, születéséhez tehát egyenesen az ég és a föld nászára volt szükség. Az idő istenének, Kronosznak a húgaként pedig unokaöccse volt Zeusz – teofág[11] apját később trónjáról letaszító főisten –, aki dacolva korkülönbséggel és családi kapcsolatokkal, kilenc egymást követő éjszakán hált hatalmas nagynénjével, hogy az megfoganja és világra hozza a hét múzsát.[12] Isteni incesztus sejthető tehát a művészetek és egyes tudományterületek eredeténél, ezek ugyanis sokáig nem váltak el, diszciplínákra szakadva.[13]

A döntő antropológiai fordulópontot ugyanez a narratíva tartalmazza: az emlékezet szóbeliségét ugyanis felváltja a „tárgyakra" és módszerekre bízott memória – az írás létrejöttével, elterjedésével, majd dominánssá válásával. Az archaikus emlékezés ősformájának egyedüli menedékeként, a szóbeli hagyomány őrzőjeként csak a színház maradt meg, a többi művészeti ág és szellemi diszciplína a közös memória rekvizitumaira hagyatkozva fejlődhetett tovább. A színházban azonban az emlékezés és annak alakjaként az ismétlés maradt meg alapvető jelentőségűnek, lényegétől elválaszthatatlanul, keletkezésétől napjainkig.

Kierkegaard Constantiusa ezért indult a berlini Königstädter Theaterbe, mert jól tudta, hogy az ismétlés valóságos otthona a színház. Maga a színházművészet ismétlések láncolatából jön létre: az alkotófolyamat döntő részét jelentő próbasorozat éppúgy erre épül, ahogy az elkészült mű létformája is ismétlések egymásutánja. Ugyanannak az előadásnak – műalkotásnak – soha nem azonos a formája, de soha nem is tér el alapvetően a korábbitól. Ezért jut döntő szerep az emlékezetnek, a változatlan szöveg változó artikulációján túl a mozgásban, térben és felidé-

zett érzelmekben is.[14] Semmiféle más művészet ilyen teljességgel nem épül emlékezésre – még a zene és a tánc sem –, s ezt a sajátosságot nem egyszer magába az előadásba is belekomponálják, annak érzékeltetésével, hogy „ugyanaz" a helyzet, „ugyanazokkal" az emberekkel, „ugyanott" soha nem lehet ugyanaz. Ennek pontos megmutatása és akár teoretikus értelmezése mind művészek, mind gondolkodók számára döntő jelentőségű, s nem kisebb paradoxont tartalmaz, mint hogy voltaképpen a vizsgált műalkotás megragadhatatlan, reprodukálhatatlan, megőrizhetetlen, végső soron kommunikálhatatlan – az elméletalkotóknak tehát egy olyan diszciplínát kell értelmezniük és körülhatárolniuk, melynek létformája semmiféle módon nem tárgyiasítható.[15]

Amikor tehát Constantin Constantius „ugyanazt" az előadást akarta látni a Königstädter Színházban, amit korábbi utazása során már látott, eleve kudarcra volt ítélve, logikailag és esztétikailag is. Ugyanakkor számos indokot talált arra, hogy ezt ne kelljen tudomásul vennie: saját hangulatától kezdődően a foglalt páholyig, a megváltozott közönségtől annak traumájáig, hogy „Beckmann nem tudott megnevettetni".[16] Valójában a színház légköre hiányzott úgy, ahogy az az emlékeiben élt: a sokszor gyermeki, máskor vulgáris vagy éppen orgiasztikus eksztázis, a részegítő nevetés – vagyis a farce reflektálatlan és kollektív élvezete. Ezek a vonások azonban egy másik mitológiai alakot idéznek meg, a mámor és bor halandó istenségét, a társadalmon kívüli, orgiákkal ünnepelt Dionüszoszt.[17] Az ismétlés ennek genealógiájában is lényegi szerepet kap, hiszen Zeusz feltámasztott fia még születését is „megismételte", míg szerepe a színház létrejöttében – évszázadokkal a múzsák mitikus világra jövetele után – történetileg alapvető: az ő kultuszából alakult ki egykor a színielőadás ősformája. Kierkegaard utalásai pedig a színház kétféle arcát idézik meg: az istenit és az orgiasztikust. Nietzsche ezt a gondolatmenetet formálja majd jelentős művé, kiegészítve egy – Kierkegaard számára is rendkívül lényeges – mozzanattal: a zenével, pontosabban a zene szellemével.[18]

*A vallás felől*

Kierkegaard írásaiban többször utalt a színház szakrális karakterére, hogy szembeállítsa az intézményesített hit szekularizációjával. „A színház nem csak Görögországban, de Perzsiában is szertartás volt" – írta jegyzeteibe a még fiatal gondolkodó,[19] de később már keserűség vegyül a színháztörténetbe: „a pogányság számára a színház istentisztelet volt, a keresztény templomok azonban nagyobbrészt színházakká váltak".[20] Hiszen milyen „élvezetes" hetente egyszer elandalodni a magasság illúzióján. Ennek a keserűségnek az alapja rendkívül mélyre nyúlt Kierkegaard gondolkodásában: „a szemlélődés lényegét tekintve bűnös" – írta – és hasonlóképpen vétkes a magasság kapcsán érzett üres egzaltáció. Nézőnek maradni akkor, amikor a részvételre és a valóságba való kilépésre volna szükség, éppolyan megbocsáthatatlan, mint szemlélni pusztán a szenvedést, amikor részesülni kellene benne.[21] Ez a romlottság változtatja a templomot színházzá, mert a különbség a színpad és az oltár között éppen a valósághoz való viszonyban rejlik. És végül ezért érezte őszintébbnek a színházat, mint a templomot, s odaíratta volna a vasárnapi prédikáció zsoltárainak listája alá, hogy „a belépőjegy nem váltható vissza".[22]

Hasonló indokkal és indulattal háborította fel Kierkegaard-t az istentisztelet esztétizálódása, s keserűségében még „színikritikát" is írt egy kiváltképp sikeres istentiszteletről: „Tegnap Gipsz Jakab[23] esperes, Dánia Lovagja lépett fel vendégként a Miasszonyunk Templomában. Telt ház volt... Gipsz Jakab esperes született művész, viselkedése megnyerő, megjelenése nemes, testtartása méltóságteljes, arckifejezése felejthetetlen... Ismert műsorát adta elő a hitről, ehhez nagyszerű eszközök állnak rendelkezésére. Elborzaszt, ha kell, megnyerő, ha szükséges, könnyezik, ha jónak látja – egyszóval, teljes eszköztára őt szolgálja."[24] A keserű irónia rövidesen harapóssá válik, ugyanakkor a szertartásnak, mint előadásnak efféle – mégoly indulatos – elemzése arra utal, hogy Kierkegaard a maga nagy haragjában egy későbbi diszciplína sajátosságait ragadta meg, azt amit majd „performance studies"-nak fognak nevezni.[25] Ez a diszciplína olyan események leírására válik alkalmassá, amelyekben az előadás (performance) döntő szerepet játszik, de nem esztétikai indokból – például a politikai élet teatralizációjában, sportesemények vagy rockkoncertek rendezésében, társadalmi vagy akár üzleti rendezvények „színre vitelében".

Innen érdemes egy pillantást vetni Constantin Constantius berlini ablakára. „A Schauspielhaus és a két templom csodálatos, különösen holdfényben... minden díszletté alakul."[26] Ilyenkor az ezüs ragyogás teremti meg azt a mágikus hatást, aminek révén a város színpadként jelenik meg. A metafora sejteti, hogy papokra igazából a színház művészei között lehet találni, míg az egyház intézményeit fizetett állami alkalmazottak népesítik be. A szakralitás ugyanis nem egy hely adottsága vagy erre felhatalmazott személyek működésének következménye – olykor éppen ezek ellenében jön létre. A vallás drámája idegen a parókus meghittségtől – sőt, olykor ellentétes vele. Hiszen miért ne tartalmazhatna incesztust, emberölést, tébolyt, öngyilkosságot és szexuális utalásokat egy mélyen vallásos mű – míg a bárgyú és szentimentális ájtatoskodás elviselhetetlenül blaszfém. Frater Taciturnus szerint a *Hamlet* története voltaképpen a hit drámája, „lényegi fontossága" csakis így mutatkozik meg – ha a drámát pusztán esztétikailag szemlélnénk, „azonnal semmivé válna".[27] A mélyen melankolikus dán herceg drámája, szülővárosának idegenségével, megszakított külföldi tanulmányaival, nőkhöz fűződő tragikus vonzalmával nyilván az azonosulás lehetőségét kínálta Kierkegaard-nak, akárcsak a kételyek bénító hatalma, a transzcendencia kínzó bizonytalansága, a szeretett és elvesztett apa nyomasztó és imperatív súlya. Mindez messze túlmutatott esztétikán és pszichológián, felvillantva a hit nagyon is nyaktörő magasságát és mélységét. S hogy az azonosulás milyen szintű volt, azt pontosan érzékelteti, hogy később Kierkegaard a saját életművének értelmezéséhez hívta segítségül a *Hamlet*et, írásainak dramaturgiai logikáját tárva fel általa. Egyenesen a dán és német filozófia közötti különbséget látta a Horatiónak szóló intelemben: „Több dolgok vannak földön és egen, / Horatio, mintsem, bölcselmetek / Álmodni képes."[28]

Kierkegaard vonzalma Shakespeare-hez alapvetően eltért koppenhágai kortársaiétól. A brit szerző még messze nem volt az a klasszikus nagyság, akivé a későbbiekben vált, kiváltképp nem a dán fővárosban, ahol az angol bombázás sebei nehezen hegedtek. És bár jelentős eltérések voltak megbecsülésében a korszak két legnagyobb „drámaköltője" Heiberg és Oehlenschläger között,[29] Kierkegaard szá-

mára azonban nem csak „nagyszerű” és a „költők költője” volt, de a „halhatatlan” és „hős”, aki látni és láttatni tudta azt, amit Kierkegaard legjobban hiányolt korából: a szenvedélyt.[30] Ótestamentumi hősökkel volt számára összemérhető az, amit Shakespeare megmutatott, mintha Isten közelsége lenne érzékelhető a színen azzal, hogy emberi mivoltuk hősei végleteiben is megmutatkozik: mernek élni, mernek szeretni, mernek bűnözni.[31]

Isten azonban nem csak otthonos a színházban, de „magánszínházában” folyamatosan előadás zajlik, ami nem más, mint az egyes ember etikai fejlődése. Itt az elébe lépő „egyedi ember” egyszerre szerzője, rendezője, főszereplője saját drámájának, míg Isten páholyába húzódva szemlélődik, átadja magát a produkciónak és mérlegel.[32] A beszédes színházi metafora rendkívüli jelentőségű fordulatot fejez ki a modern teológiában, az egykori szerzőből, rendezőből, olykor színpadból csendes néző lett.

Ami pedig magát a teremtést illeti, ott Isten szerepe a (dráma)költőé lehet, s ez magyarázza az életben megmutatkozó középszerűség, gonoszság és trivialitás szerepét. Mindez ugyanis csak tárgya az ábrázolásnak, nem több. Ahogy a szereplők drámai dialógusa nem szerzőjük véleményét tükrözi, hanem az utat, ami az ábrázoláson át oda vezet,[33] ez Istennel sincs másként. Ismét csak a dramaturgia felől érzékelteti Kierkegaard az általa véghezvitt vallásbölcseleti fordulatot – rávilágítva egyben saját kompozíciós stratégiájára is: hatalmas életművében nem az egyes hangok valamelyikében lehet az övére ismerni, hanem az olykor konszonáns, olykor disszonáns egészben.

*Az irás felől*

Az életműre vonatkozó megállapítás – nem kevés paradoxiával – nem csak az álneves, de Kierkegaard saját neve által jegyzett művekre is érvényes. Hiszen az álnevek mellett gyakorta feltűnt baljós hangzású családneve[34] mint kiadó, szerkesztő, a kézirat közrebocsátója, később pedig egyéb írásaiban is reflektált rájuk, egyes motívumaikat kiemelve, továbbformálva, szerzőiket új szereppel látva el. Mintegy maga elé tartva a kitalált alakokat, s hangjának változatait próbálgatva rajtuk keresztül. Ez a „szerepjátszás” ősibb a színháznál, s egyetemesebb is, amelynek kelléke az általa rendre megidézett maszk. A fából és viaszból készített álarc, ami egyebek mellett a római színházak kelléke is volt, etimológiailag kortársunk maradt, mégpedig a „persona” terminusában, innen került át a közbeszédbe, a nyelvben őrzött társadalmi tapasztalattal együtt. A megváltoz(tat)ott identitás tehát a másodlagos, a csinált személyiséget mutatja meg „valóságosként”, ugyanakkor ez a csinálmány éppenséggel saját egyéniségünkké válhat.

Mivel azonban kevés maszk képes a valóság teljes illúzióját visszaadni, így pedig sajátos konszenzus jön létre: a szereplő úgy csinál, mintha más volna, mint aki – a néző pedig úgy csinál, mintha ezt elhinné neki. Ez a kölcsönös és kimondatlan megállapodás már a görögség színházi stilizációjának alapfeltétele volt, hiszen ott jelent meg a színházi maszk legelőször, amit azután a színház története során időről időre félretettek majd visszaillesztettek – egyebek mellett a Kierkegaard számára oly fontos vaudeville-ek eredetvidékén sejthető, commedia dell’arte

hagyományában. Nestroy *Talizmán*jában a berlini színpadon a maszk másként tért vissza: a főhős „fizikai abnormalitását”[35] kifejező vörös haját kellett kölcsönzött eszközzel eltűntetni – vagyis az előítéletek ellenében és a komikus „normalitás” érdekében van szükség az álarcként szolgáló parókára.

Az álarcokon túl Kierkegaard saját – kölcsönzött – identitásait a színházi hagyományokból ugyancsak ismert, valamiféle verbális maszkként is meghatározható beszélő nevekkel formálta meg – és billentette el. Ő volt a Győzedelmes Remete, a Koppenhágai Őrszem, a Csendes Testvér, a Vidám Könyvkötő[36] és így tovább – a nevekkel is érzékeltetve, miként válik maga az életmű dialogikussá, sokhangúvá, és sokféle karakterűvé. Sőt: akár önmagával is polemikussá, hiszen Climacus nyilvánvalóan szemben áll Anti-Climacusszal, keresztneve pedig, az egyháztörténet forrásai szerint éppúgy Johannes, mint Kierkegaard lelketlen csábítójáé, vagy a hittel küszködő csendes Jánosé.[37] Az álnevek nemegyszer „dramaturgiai” funkcióval rendelkeznek: Victor Eremita megtalálja és közreadja „A” és „B” papírjait, s így válik lehetővé, hogy mindketten a személyes „én” pozíciójából fogalmazzanak, temérdek műfaj között keresve hangjukat: aforizmák, levelek, regények, árnyképek, jegyzetek sorakoznak a szekrényben talált paksamétákban. A mennyben otthonos szerzetes, a csend híve, Johannes Climacus az életmű megfejtésére az „álarcosbál” metaforáját kínálja, inkognitókkal zsúfolt ünnepi eseményt tehát, amelyet az éjfél követ, a valóságos identitás lemeztelenítésével.[38]

A mágikus éjféli pillanatban tehát mindenkinek le kell vetnie álarcát,[39] eljött Kierkegaard nulla órája is, amikor rejtőzését feladva előlépett a sokféle szerep mögül. És bár semmiképpen nem volt előzmények nélküli, mégis: sokkoló volt és megrendítő,[40] mintha csak egy újabb szerep volna a meglepett közönség komor elkápráztatására, saját végső azonosságának reményvesztett megformálására, a mártír olyannyira különös alakjában – a modernizálódó kereskedővárosban. Talán nem fivére volt az egyetlen, aki úgy érezhette, hogy amikor „Kierkegaard a saját neve alatt irt, voltaképpen az is csak álnév volt”,[41] hiszen aki nem ismeri ennek a szerzői stratégiának a lényegét, szellemi fintorát, komplexitását és dinamikáját – voltaképpen drámai hagyományát –, méltán érezheti úgy, hogy a személyiség hitelének aláásásáról van szó, nem pedig megerősítéséről. Kierkegaard ekkor már saját maga lépett a színre, nem műveit, hanem életét tette fel új és egyben utolsó szerepére, noha korábban következetesen utasított el minden társadalmi funkciót mint „mellékszerepet” – a házastársétól kezdve a privátdocensén át a lelkészéig. És míg egykor egyéb szerepek eljátszásával szabadult meg a nemkívánatosaktól – a lelketlen csábító, a kötözködő polemikus, a tudományból gúnyt űző pamfletíró alakjában –, most már puszta hitéig „lemeztelenedve” lépett színre legutolsó, tragikus szerepében. A koppenhágai „mesterdramaturg”[42] tehát nem egyes alakok által formálta meg mondandóját – már nem is azok dialógusában és interakcióiban –, hanem szomorú élete konklúziószerű és nagyon is személyes drámájában: a kétségbeesett hit evilági otthontalanságában.

Műveinek képzeletbeli alakjai öngyilkosságot mérlegeltek, lányokat csábítottak és hagytak el, Berlinbe utaztak és emigrációt terveztek, nemegyszer káprázatos narratíva révén. Akkor még kipillantott a maszkok mögül valóságos publikumára – Koppenhága aranykorának álarcosbáljában –, s láthatta Heibergéket, Regine Ol-

sent, Mynstert és Goldschmidtet[43] – itt azonban már megállt a kavalkád és megváltozott a közönség. A „szövegszínház" káprázata helyett a mártír szerepének színre vitelével kísérletezett, ami egyszerre volt a végletekig ellentmondásos és megdöbbentően radikális. A filozófia nem elvont töprengést jelentett többé, hanem életformát, a vallásos dilemmák pedig frontálisan ütköztek a vallás gyakorlatával. Mindez egyszerre volt „főpróbája" mindannak, ami a huszadik században bekövetkezett azzal, ahogy a filozófia behatolt a mindennapokba, másfelől Kierkegaard kimozdította a reflexió világából és drámaian élményszerűvé tette a gondolkodás és a hit kérlelhetetlen, szelíd klasszikusainak sorsát: mások mellett Szókratészét és Jézusét.

*Hagyományteremtés felé*

Kierkegaard közvetlen és közvetett hatása a tizenkilencedik és huszadik század gondolkodóira és művészeire ugyanolyan paradox volt és nemegyszer ellentmondásos, mint kortársaira. A színház szerepe rendkívüli volt ebben a hatástörténeti folyamatban, és nem csak a művészetfilozófia, de közvetlenül a színházesztétika is sokat köszönhet az ő poszthumusz ihletésének. Lénye és gondolkodása ugyanis döntő jelentőségű volt a legnagyobb skandináv drámaíró, Henrik Ibsen számára, aki később nemzedékeket ihletett meg Európában és azon túl.[44] A dánul is író norvég szerző számos motívuma ered Kierkegaard-tól – egyebek mellett az áldozathozatal, az inkognitó, az ismétlés –, nem szólva a *Brand* és a *Peer Gynt* költői közvetlenséggel megfogalmazott teológiai, illetve identitásdilemmáiról. Döntő továbbá, hogy Ibsen darabjaiban a legfőbb dramaturgiai mozgatóerő maga az emlékezés. Szinte minden színművében feltárul a múlt, s voltaképpen a felidézés játssza a főszerepet, így a reflexió és az analízis révén zúzzák szét hősei mindaddig inkognitóként élt életük felületes harmóniáját. A dramaturgiai erejű „ismétlés" tehát így töri szét a drámapoétika ezeréves kereteit, és – Peter Szondi gondolatmenetét követve[45] – teremti meg a modern drámát. A *Babaház*ban Nóra felidézi a hamisított aláírás indítékait, a *Vadkacsá*ban az öreg Gregers betegsége ismétlődik meg biológiai gyermekén, Hedvigen, *Hedda Gabler* történetében a felbukkanó múlt és a szerelem emléke rombolja szét a kényelmesen berendezett jelent és veszi elejét a jövőnek – még egy „égő áldozattal" is megerősítve, hiszen Løvborg kéziratát[46] Hedda tűzbe veti a darab fináléjában.

Ibsen szerepe nem csak a drámatörténetben döntő, de a színház számára is az volt, a huszadik század elején radikális művészek az ő drámáinak színre vitelével adtak tartalmat színpadi lázadásuknak. A „Freie Bühne" vagy a „Théatre Libre" ugyanazt a szabadságot fejezte ki nevében, amellyel Ibsen a dráma konvencióit formálta újjá, mint a magyar Thália Társaság, aminek pedig fontos szereplője volt a *Vadkacsá*t fordító Lukács György – Ibsen hívatlan látogatója[47] –, akit azután Kierkegaard-hoz vezetett vissza ez az élmény, rendkívüli következményekkel.[48]

Másféle Kierkegaard-i inspirációra utal a huszadik századi színház és dráma meghatározó vonulata, az abszurd. Egyfelől az egzisztencialista világképre, amelynek eredeténél a dán bölcselő sejthető – egészen az abszurd terminus alkalmazásáig –, míg átfogó hatása a műfajok újradefiniálásában is követhető: a komédia és

a tragédia fogalmának újraértelmezésében. Friedrich Dürrenmatt – aki zürichi tanulmányait azért nem fejezte be Kierkegaard tragikum elméletéről szóló disszertációjával, hogy helyette inkább drámákat írjon[49] – a végtelenre nyitottabb komédiák műfaját választotta, nem a huszadik századra pátoszukat vesztett, és nemegyszer elérhetetlen erkölcsi távolságba kerülő tragédiáét.

Mindezek mellett a különféle hatások keveredése, az elméleti horizont drámai átalakulása, a műalkotások radikálisan új formaelve sokféle irányzatot teremtett, amelyek esetében nem könnyű az inspiráció egyértelmű visszavezetése forrásához. Kierkegaard hatása azonban közvetetten sokfelé érzékelhető, így például az interdiszciplinaritás színházelméletbe való betörésével a – korábban említett – befogadásesztétika, az előadáselmélet vagy éppen az antropológia, a szociológia éppúgy felsejlik színházi írásaiban, ahogy több ponton előlegezi mindazt, amit majd a pszichoanalízis vagy a szemiotika lát el jelentéssel. Hasonlóképpen tér vissza a színpad szentségének szembeállítása a templomok profanizálódásával, ami Rilke írásában költői erővel fogalmazódik meg,[50] s ami a huszadik század radikális színházcsinálóinak fontos törekvésé vált: a szakralitás színpadi újraértelmezése Grotowskitól Vasziljeven át André Gregory-ig.[51] Kierkegaard működésének és az indirekt kommunikációnak a jelentősége fontos tanulságokat jelentett a modern drámairodalomra vonatkozóan is, s a beszédmód újraértelmezése komoly gyakorlati kísérletekkel, egyben elméleti konklúziókkal is járt. Kierkegaard szerepe továbbá olyan drámai hősök interpretációjának folyamatában volt jelentős, akikről gondolkodott, írt, radikálisan eredeti konklúziókig jutva: Don Giovanni, Faust és a Bolygó Zsidó alakjának színpadi újraértelmezésében sok esetben érzékelhető távoli jelenléte.

Kierkegaard nézetei a tragikumról nem csak a fiatal Dürrenmatt vagy a fiatal Lukács számára voltak meghatározóak, hanem közvetítésükkel számos író, elemző, és színházcsináló számára is. Lukács *A tragédia metafizikája* című műve Lucien Goldmann szerint az egyik legelső egzisztencialista traktátus, amely egyébként a Kierkegaard-ra ugyancsak fogékony Heideggernek is látókörébe került, és segített új értelemmel megtölteni a tragikum – eredendően drámaelméleti – kategóriáját.[52] Brecht másféle értelmezési kísérlete mögött ugyancsak a tragikum radikális interpretációja sejlett fel, aminek során a Kierkegaard-t olvasó Walter Benjamin és Adorno jelentős ihletőként szolgálhatott.[53]

Az ismétlés színházi szerepe alapvető jelentőségű, de formáló elvvé csak akkor válik, amikor – a huszadik században többnyire gondolati kiindulás nyomán – a drámai akció részévé lesz. Ennek egyik klasszikus példája Beckett *Godot-ra várva* című műve, amelyben a változatlannak tűnő ismétlődés jelenti a tragikus abszurditással való szembenézést, s maga a totálissá váló reményvesztettség egzisztenciális súlya is visszautal ennek egyik első megfogalmazójára. Másféle ismétlődés bukkan fel a szarkazmust és iróniát formáló elvvé avató Thomas Bernhard *Heldenplatz*-ában, ahol a történelem analogikus repetitivitása váltja be a reménytelenség ígéretét, ami a főhős öngyilkosságával szükségképpen elmélyül. Az ismétlés színpadi poétikájában Robert Wilson munkássága döntő jelentőségű, és bár az *ő Halálos betegség* című[54] előadásában a Kierkegaard-i ihletés áttételesebb, éppúgy jelen van, mint jelentős munkatársa, Heiner Müller szövegeiben, aki olykor eminensen kierkegaard-i témákhoz nyúl és parafrazeálja azokat.[55]

A kortárs elméleti irodalom egyik jelentős drámatörténete a műnem sorsát identitásválságok sorozataként tekinti át, illetve az identitás megteremtésének különféle kísérleteiként mutatja meg. Vagyis éppen azoknak a kategóriáknak a segítségével formálja meg dráma- és színháznarratíváját, amit Kierkegaard emelt be a gondolkodás fősodrába, s bizonnyal nem véletlen, hogy ennek révén az antropológiai kérdésfeltevés éppoly fontossá válik, mint a nők önazonosságának színházi története.[56]

Az előadáselmélet előfutáraként Kierkegaard éppoly fontos hagyományteremtő lehet, mint a Patrice Pavis által leírt „színházélmény" kikisérletezőjeként, s ettől talán nem függetlenül a tömegkulturális jelenségek előzményeinek leírásában, elemzésében – nem utolsó sorban a modellként is értelmezhető vaudeville vonatkozásában.[57] Végül pedig a színház mint „emlékezetgép"[58] ugyanazt a jelenséget írja körül, amit az *Ismétlés*ben Kierkegaard megmutatott, ennek színpadi végletét pedig akár a „poszttraumatikus" színház sajátos működésében is vizsgálhatjuk,[59] amikor is a kínzó emlékektől való megszabadulás folyamatában lesz szerepe az előadásnak, a feldolgozás és értelmezés másként szinte elvégezhetetlen munkájával.

És innen léphetünk „tovább" azzal, hogy Kierkegaard életművét olvassuk úgy, mint a feldolgozhatatlan traumák valamiféle „kezelésére" tett maradandó kísérletet. Nem tanulságok nélküli. De ez már egy következő felvonás.

## JEGYZETEK

1. Az alcím rejtett polémiát tartalmazott Heiberggel, lásd: Mads Sohl Jessen, *Kierkegaard`s Hidden Satire on Heiberg`s Poetics of the Vaudeville in Either / Or and Repetition,* in: *The Heibergs and the Theater. Between Vaudeville, Romantic Comedy and National Drama,* szerk.: Jon Stewart és Klaus Müller-Ville, Copenhagen: Museum Tusculanum Press, Søren Kierkegaard Research Centre, University of Copenhagen, 2012. pp. 171–187.

2. Lásd a *Félelem és reszketés* alcímét. A megjelenés időpontja 1843. október 16. Ezen a napon Kierkegaard a saját neve alatt is kiadott *Három épületes beszéd*et. A rejtett és nyílt kereszthivatkozások szövete is káprázatosan sűrű, s utal a gondolkodás drámájára: a *Félelem és reszketés* zárókérdésével nyílik az *Ismétlés,* ahol Jób éppúgy feltűnik, mint a saját neve alatt publikált, vallásos ihletésű szövegben. Lásd: David Cain, *Notes on a Coach Horn: 'Going Further,' 'Revocation' and 'Repetition',* in: *International Kierkegaard Commentary, Volume 6.,* op. cit., p. 344.

3. Maga az ismétlés egyébként igen jelentős szerepben tűnik fel *A szellem fenomenológiájá*nak záró passzusaiban.

4. Kierkegaard, *Repetition,* ford. és szerk.: H. and E. Hong, Princeton: University Press, 1983. p. 159. Innentől Kierkegaard írásait saját fordításomban idézem.

5. Ibid.

6. A mozgást tagadó eleaták előtt Diogenész fel-alá sétált, hogy bizonyítsa tévedésüket.

7. Az emlékezést az ismétlés párjaként határozza meg Constantius, csakhogy az egyik előrefelé, a másik hátrafelé érvényesül.

8. Agamemnón Auliszban leölte Artemisz szent állatát, a szarvast, ezért kell lánya feloldozásával „törlesztenie." Iphigeneia később a tauruszok földjén lesz embereket áldozó papnő, minderről lásd egyebek mellett Euripidész *Iphigeneia Auliszban* és Goethe *Iphigeneia Tauriszban* című drámáit.

9. Angolul "Preliminary Expectoration" a terminus, ex-pectore pedig a kebelből valót (szívbélit) is jelenti.

10. *Repetition,* op. cit. p. 131.

11. „Istenevő", hiszen isteni gyermekeit falta fel.

12. Lásd Hésziodosz *Theogónia*ját, illetve Kerényi Károly *Görög mitológia* című művét, Budapest: Gondolat, 1977.

13. A kilenc múzsa között ugyanis ott van a filozófia és tudományok (Kalliopé), a tánc (Terpszikhoré), a komédia és színház (Thália), a tragédia és gyászének (Melpomené), a himnuszköltészet (Polühümnia), a lírai verselés és zene (Euterpé), valamint a szerelmi költészet múzsája (Erato), ahogy a történetírásé (Kleio), valamint a csillagászaté és az asztrológiáé is (Urania).

14. A színház sajátos ontológiai státuszáról lásd Bécsy Tamás, *A dráma lételméletéről,* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984., illetve *A színjáték lételméletéről,* Budapest – Pécs: Dialóg – Campus, 1977. Az emlékezet és színház összefüggéseiről írt: Marvin Carlson, *The Haunted Stage. Theater as Memory Machine,* University of Michigan Press, 2003. Mindennek gyakorlati következményeit akkor érzékelhettem, amikor az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet igazgatójaként (2004–2010) egy olyan intézményt vezettem, amelynek feladata a megragadhatatlan megőrzése volt.

15. Ennek egyik legérdekesebb színházi kísérlete az amerikai André Gregory és Wallace Shawn nevéhez fűződik, akik estéről estére szándékosan változó előadást hoztak létre Csehov darabja alapján, amit később a *Negyvenkettedik utca Ványája* címen vittek filmre (Louis Malle rendezésében). Rendkívül érdekes az ismétlés szerepe Robert Wilson rendezéseiben és Thomas Bernhard drámáiban.

16. *Repetition,* op. cit. p. 169.

17. George Pattison elemzése szerint a berlini színház hangulata „positively Dionysian". Lásd: *The Magic of the Theater, Drama and Existence in Kierkegaard`s Repetition and in Hesse`s Steppenwolf,* op. cit. p. 331.

18. Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik,* 1872. Georg Brandes felhívta Nietzsche figyelmét Kierkegaard-ra, de valóságos hatásról aligha beszélhetünk. Kierkegaard a színház kapcsán Mozart *Don Giovanni*járól írt igen jelentős elemzést, így a zenei ihletés a színházitól elválaszthatatlan, számára is elementáris.

19. Kierkegaard, *Journals and Notebooks,* szerk.: N.J. Cappelørn, B. Kirmmse, J. Stewart. G. Pattison et al. Princeton: University Press, 2007. p. 96.

20. Kierkegaard, *Journals and Papers,* ford. és szerk.: H. and E. Hong, Bloomington: Indiana University Press, 1970. Vol. 6. p. 6.

21. Ibid., vol. 1. p. 457.

22. Kierkegaard, *The Moment and Late Writings,* ford. és szerk.: H. and E. Hong, Princeton: University Press, 1998. p. 221.

23. Az „általános alany" ironikus megszemélyesítése, angol fordításban John Doe, dánul „N,N".

24. Kierkegaard, *Journals and Papers,* op. cit., vol. 4. p. 601.

25. Magyarra „előadás-tudomány"-ként fordíthatnánk, ami pedig túlmutat a színikritikán vagy a produkciók elemzésén. A diszciplínát Richard Schechner és Victor Turner írta le legelőször, mindennek teoretikus továbbgondolása Patrice Pavis és Erika Fischer-Lichte műveiben található.

26. *Repetition,* op. cit. pp. 151–152.

27. Kierkegaard, *Stages on Life's Way,* ford. és szerk.: Howard and Edna Hong, Princeton: University press, 1988. p. 410.

28. *Hamlet,* I. felvonás, 5. szín, Arany János fordítása. Az eredetiben, illetve a Kierkegaard által használt német fordításban „philosophy" szerepel – ennek jelentősége alapvető: a filozófia nem kínál megfejtést föld és ég dolgaira.

29. Lásd: Fenger, *The Heibergs,* Farmington Hills: Twayne, 1971. p. 5. Oehlenschlägerről lásd Finn Hauberg Mortensen, *Johan Ludvig Heiberg and the Theater in Oehlenschläger`s Limelight,* in: *The Heibergs and the Theater,* op. cit. Heiberg nem engedte színre vinni a *III. Richard*ot, mert színei túlzottan sötétek és jellemei eltérnek a dán temperamentumtól. Lásd: *Heiberg's On the Significance of Philosophy for the Present Age and Other Texts,* Ford. és szerk.: Jon Stewart, Copenhagen: C.A. Reitzel 2005.

30. Kierkegaard Shakespeare-élményéről, s ennek átfogó erejéről lásd: Joel D.S. Rasmussen, *Shakespeare: Kierkegaard's Post-Romantic Reception of 'the Poet's Poet',* in: *Kierkegaard and the Renaissance and Modern Traditions, Tome III: Literature, Drama and Music,* szerk.: Jon Stewart, Farnham-Burlington: Ashgate, 2009.

31. Kierkegaard, *Either / Or,* op. cit. I. pp. 27–28.

32. Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript,* ford.: A. Hannay, Cambridge: University Press, 2009. p. 157.

33. Kierkegaard, *Journals and Papers,* op. cit., 2:1445.

34. Kierkegaard templomkertet jelent, ami a temetkezés helye is volt.

35. *Repetition,* op. cit. p. 163.

36. Victor Eremita, Vigilius Haufniensis, Frater Taciturnus, Hilarius Bogbinder etc.

37. Johannes Climacus a 7. században élt remete, ismert Johannes Scolasticus és Johannes Sinaites néven is. *A csábító naplója* a *Vagy – vagy* egyik jelentős szegmentuma, míg a *Félelem és reszketés* szerzője Johannes de silentio.

38. Lásd Kierkegaard áttekintését saját életművéről: *Concluding Unscientific Postscript to Philosophical Fragments,* szerzője Johannes Climacus, ford. és szerk.: Howard and Edna Hong, Princeton: University Press, 1992. p. 536. A koppenhágai „társaság" számára aligha volt titok, hogy kit rejtenek a kitalált identitások, míg az álnévhasználat a kor tradíciói szerint igen általános volt, a szerző valóságos identitását az illem konvenciói szerint nem lehetett felfedni.

39. Ahogy „B" írta a *Vagy – vagy* prófétikus mondataiban, lásd: Kierkegaard: *Either / Or,* op. cit. II. 146.

40. Elsősorban a halott Mynster püspök elleni különös „támadásáról" van szó, ennek rendkívül összetett indítékaival. Lásd Hannay, Kierkegaard: *A Biography,* Cambridge University Press, 2003.)

41. Lásd B. Kirmmse, *I am not a Christian – A 'Sublime Lie' Or: 'Without Authority'? Playing Desdemona to Christendom's Othello,* in: *Anthropology and Authority,* szerk.: Poul Houe, Gordon D. Marino, Sven Hakon Rossel, Amsterdam – Atlanta: Rodopi, 2000. p. 130. Lásd továbbá Pyper művét: *S.K. as another pseudonym?* op. cit., p. 316., illetve Hannay már említett könyvét.

42. Kierkegaard számára fontos motívum volt a „mestertolvajé", míg a dramaturgiai vonásokat felerősíti, hogy a dán szó (*udgift*) nemcsak kiadást jelent, de tettetést és alakitást is. Lásd: Pyper, op. cit., pp. 309–319.

43. Kierkegaard életének fontos mellékszereplői, eljegyzett és elhagyott szerelme (Regine Olsen 1822–1904), apjának lelki atyja és az ő pártfogója, a befolyásos püspök, akit később súlyos kritikával illetett (Jacob Peter Mynster, 1775–1854), illetve író és újságíró, a *Corsair* című lap szerkesztője (Meir Aron Goldschmidt, 1819–1887).

44. Ibsen több alkalommal járt Koppenhágában – Kierkegaard életében is –, Fru Heiberghez verset írt, feleségének édesanyja közelről ismerte Kierkegaard-t, és otthoni beszélgetéseik rendszeres témája volt a dán bölcselő. Ibsent azért bírálták, hogy voltaképpen Kierkegaard témáit viszi csak színre eredeti gondolatai híján, ő azzal védekezett, hogy igen keveset olvasott Kierkegaard-tól, és még kevesebbet értett belőle. A hatástörténeti irodalom igen jelentős, néhány fontosabb műve: William Banks, *Kierkegaard and Ibsen Revisited: The Dialectics of Despair in Brand,* Ibsen Studies, Volume 4, Issue 2, 2004. Masát András, *Kierkegaard és Ibsen,* in: *Kierkegaard Budapesten,* szerk.: Nagy András, Budapest: Fekete Sas Kiadó, 1994. Eivind Tjønneland, *Henrik Ibsen: The Conflict Between the Aesthetic and the Ethical,* in: *Kierkegaard`s Influence on Literature, Criticism and Art,* Tome III. Sweden and Norway, szerk.: Jon Stewart, Hampshire – Burlington: Ashgate, 2013. pp. 145–176. Egy különös aspektusból fogalmaz Bruce G. Shapiro, *Divine Madness and the Absurd Paradox, Ibsen`s Peer Gynt and the Philosophy of Kierkegaard,* New York and London: Greenwood Press, 1990.

45. A modern drámáról alapművet író Szondi egyébként három gondolkodót jelöl meg teoretikus hagyományteremtőként: Lukácsot, Adornót és Walter Benjamint, mindhárman Kierkegaard jelentős hatása alatt álltak.

46. Remekmű, amit gyereküknek nevez Thea Elvsted.

47. Sikeres érettségije jutalmaként látogathatott Oslóba a fiatal Lukács.

48. Lukács Kierkegaard-élményéről lásd tanulmányomat: *György Lukács: From a Tragic Love Story to a Tragic Life Story*, in: *Kierkegaard's Influence on Social-Political Thought,* szerk.: Jon Stewart, Farnham-Burlington: Ashgate, 2011. *Egy élmény története. Lukács újraolvassa Kierkegaard-t,* in: *Az árnyjátékos. Sören Kierkegaard irodalomtörténet, eszmetörténet és hatástörténet metszéspontján,* L'Harmattan: Budapest, 2011.

49. Dürrenmatt beszéde díszdoktorrá avatása alkalmából a Temple University-n, 1969-ben, lásd a vele készített interjút: Violet Ketels, in: *Journal of Modern Literature* 1 (1970). pp. 80–108.

50. A *Malte Laurids Brigge feljegyzései* című műben (*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge,* 1910). Rilke Kierkegaard „kedvéért" dánul is megtanult, színházra vonatkozó eszmefuttatásainak kontextusa egy képzeletbeli dán világot sejtet.

51. Jerzy Grotowski (1933–1999) lengyel rendező, Anatolij Vasziljev (1942) orosz színházi rendező, André Gregory (1934) amerikai rendező, aki egyebek mellett a *Vacsorám Andréval* című film címszereplője (rendező Louis Malle), ahol – egyebek mellett – a szakralitás és színház kérdései kerülnek elő, Grotowski kapcsán.

52. Lásd Lucienne Goldmann előadását a *Kierkegaard Vivant* konferencián és kötetben: Gallimard: Paris, 1966, illetve a halála után megjelentetett kötete: *Lukács et Heidegger,* Editions Gonthier-Denoel: Paris, 1973.

53. Ennek a kölcsönhatásnak a vizsgálata további kutatásokat igényel, akárcsak befolyása a „poszt-dramatikus színház" koncepciójára, Hans-Thies Lehmann munkásságában. (*Postdramatisches Theater,* Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999.)

54. Marguerite Duras műve alapján (1991, Schaubühne, Berlin). A minimalizmus irányzatának repetitivitása ugyancsak alapos esztétikai vizsgálatot érdemelne – ebből a szempontból (is).

55. A *Hamletmachine* igen eredeti interpretációja sorolható ide, illetve a manipuláció és csábítás dinamikáját megformáló *Quartet* (Choderlos de Laclos *Veszedelmes viszonyok* című regénye nyomán, amellyel *A csábító naplója* nem kevés hasonlóságot mutat).

56. Erika Fischer-Lichte drámatörténetéről van szó: *A dráma története,* Jelenkor: Pécs, 1999.

57. Patrice Pavis, *Dictionarie du Theatre,* Paris: Messidors / Editions Sociales, 1987. Lásd még: George Pattison, *„Poor Paris!": Kierkegaard`s Critique of the Spectacular City,* Berlin and New York: Walter de Gruyter, 1999.

58. Marvin A. Carlson, *The Haunted Stage. The Theater as Memory Machine,* University of Michigan Press, 2003.

59. Magda Romanska, *The Post-Traumatic Theater of Grotowski and Kantor: History and Holocaust in 'Akropolis' and 'Dead Class',* London: Anthem Press, 2012. Továbbá: Karen Jürs-Munby, *'Did You Mean Post-Traumatic Theatre?': The Vicissitudes of Traumatic Memory in Contemporary Postdramatic Performances,* in: *Performance Paradigm,* 5.2. October, 2009.

NAGY GABRIELLA ÁGNES

# *A transzgresszív testtapasztalat negációja*

## SAMUEL BECKETT: LÉLEGZET

Samuel Beckett dramatikus munkái, amelyeket különböző médiumokban vitt színre, köztudottan minimalizmusra törekednek, az egyes médiumok elemeit redukálják – sokszor a végletekig. A beckett-i műveket többen vizsgálták a születés tematikája felől, egymásra olvasva prózai, költői vagy dramatikus szövegeket. A következőkben egyetlen olyan alkotás vizsgálatára és elemzésére teszek kísérletet, amely egyszerre végzi el a végletekig fokozott redukciót és hívja meg a születés és halál tematikáját úgy, hogy párbeszédet kezdeményez filozófiai, művészeti szövegekkel is. A *Lélegzet* című minidrámában Beckett kísérlete egyszerre fonódik össze a hangzó tér kérdéseivel, kapcsolódik filozófiai rendszerekhez, illetve komplex létértelmezésként is felfogható. A születés és halál között feszülő lét hangzó térként való színrevitele leginkább egyfajta történeti kontextus, valamint Beckett születéshez és halálhoz való viszonyának fényében értelmezhető. Ezért először Beckett születéshez való viszonyát tárom fel, majd ennek intertextuális vonatkozásait, Bataille filozófiai rendszeréhez köthetőségét, végül pedig a hang szerepét vizsgálom.[1]

Samuel Beckett egész életművét átszövi az életre, születésre, halálra, a cselekvés lehetőségére vagy éppen lehetetlenségére utaló képrendszer. Tudvalevő, hogy igen elmélyült ismeretekkel rendelkezett a képzőművészetet, filozófiát, zenét vagy éppen irodalmat illetően, alkotásaiba mind a képiség, mind a ritmus, mind a nyelv olyan médiumként épült be, amellyel sajátos módon magát a médiumot „vonta

kérdőre". Beckett nem arra volt kíváncsi, mire képes egy médium, hanem arra, amire nem. Színrevihető alkotásai rendre a színház alapfogalmait feszegetik: igyekeznek eloldódni attól a hagyománytól, de legalábbis átértelmezni azt, amely a cselekvés (*dráma*) és a nézés (*theatron*), de akár a performativitás[2] kitüntetett és meghatározó fogalma felől érti a dramatikus műveket. A *Lélegzet,* amelyben mind a színész teste, mind a cselekvés, mind pedig maga a nyelv hiányzóként inszcenírozódik, egyetlen rövidke performatív aktusban mutatja fel a születés, a halál és élet egymásba kapcsolódását. Beckett tehát olyan filozófiai, képzőművészeti, performatív, nyelvi hagyományban áll benne, amelynek ismerete alkalmat ad a hagyományon való túllépésre olyan események kapcsán, amelyek eleve feltételezik a transzgresszió, az áthágás mozzanatát.

Egy évvel londoni tartózkodását követően, amely a pszichoanalízis jegyében telt, 1937-ben Samuel Beckett, Axel Kaunhoz írott német nyelvű levelében a nyelvhez való viszonyát fogalmazta meg. „Ténylegesen egyre nehezebb, sőt értelmetlenebb, hogy a hivatal szentesítette angol nyelven írjak. A nyelvem mindinkább fátyolnak (*ein Schleier*) látszik, melyet szét kell tépnem, hogy eljussak a mögötte levő dologhoz (vagy semmihez). Nyelvtan és stílus. Olyan érvénytelenné (*hinfällig*) váltak számomra, mint egy biedermeier fürdőruha vagy egy úriember rendíthetetlensége. Afféle álarccá (*Eine Larve*). Reméljük, eljön az idő – hála Istennek, némely körökben már be is következett –, amikor a nyelvet azáltal használják a legjobban, hogy a legderekasabban élnek vissza vele. Mivel egy csapásra nem tudjuk kikapcsolni a nyelvet, legalább semmit ne mulasszunk el, hogy minél rosszabb hírbe keverjük. Addig fúrjunk lukakat belé, míg a mögötte lappangó valami vagy semmi át nem kezd szüremkedni. Nem tudok ennél magasabb célt elképzelni a mai író számára."[3] A levélben foglaltak értelmezését Szegedy-Maszák Mihály Beckett anyanyelve és a francia nyelv közötti viszony, a nyelvekhez tartozó kultúra, a(z irodalom)történeti örökség szempontjából értelmezi, és arra hívja fel a figyelmet, hogy több más alkotóval együtt Beckett sem hitt a fordíthatóságban. Életművében az angol anyanyelvtől való eltávolodás és a francia nyelv előnyben részesítése többek között magyarázható ezzel a felfogással. Maga a levél német nyelvűsége, az anyanyelvi médium leváltása is az eltávolodás gesztusát mozgósítja. Beckett „végső soron […] le akarta rombolni, sőt meg akarta szüntetni a nyelvet",[4] vonja le Szegedy-Maszák a következtetést. Ez egybecseng Bataille gondolatával: „Úgy érzem, a magam részéről azzal, hogy beszélek, hódolattal illettem – súlyos hódolattal – a hallgatást."[5] Georges Bataille szerint a filozófia sem más, mint a nyelv halála, annak a filozófiának a nyelvéé legalábbis, amely nem a rendezett, munka és tabuk által szervezett világ jelenségeivel áll kapcsolatban, hanem azokkal a létkérdésekkel, amelyek túllépnek ezeken a kereteken, áthágják a tabukat, hogy misztikus vagy erotikus élményekben táruljanak fel. A filozófia „a legtisztább lelkiismerettel kizár, kivet magából – mint idegen testet, szennyezést vagy legalábbis hibaforrást – minden intenzív érzelmet, ami a születéshez, az élet megteremtéséhez, illetve a halálhoz kötődik",[6] állapítja meg Bataille, és bár az intenzív érzelmekkel járó transzgresszív tapasztalatokat elmélyülten tanulmányozta, a születésre szinte egyedül ezen a szöveghelyen utal. Könyvében a születés, szülés tapasztalata, bár transzgresszív élmény, és tabuk sora övezi, nem kerül kifejtésre.

Ennek ellenére Bataille gondolatrendszere megalapozhatja a születés transzgresszív tapasztalatának vizsgálatát, többek között abból kiindulva, miszerint például a szexualitással kapcsolatos transzgresszió – a szülés maga is a szexualitás terében helyezhető el – ellenáll a nyelvi megfogalmazásnak: „Az erotikus élmény azonban hallgatást parancsol”,[7] a szülés mint transzgresszív esemény szintén, részben a testi funkciók és a szexualitás tabujellege miatt.

A nyelvi, kulturális problematika mellett Beckett levelének – amely szinte egyetlen nyelvvel kapcsolatos ars poeticájának tekinthető – gondolatai másfajta nézőpontból is rávilágítanak a nyelv működésére: a nyelv csak korlátozottan alkalmas arra, hogy minden tapasztalatot, láthatót és érzékelhetőt leírjon, hiszen – Beckett képrendszerének megfelelően – a nyelv fátyol, az író pedig ebbe a fátyol mögötti térbe igyekszik.[8] A fátyol mögötti itt a nyelven túlit, az értelmezést megelőző teret vagy tapasztalatot jelentheti. Ebben a tartományban találhatók többek között a csend, az energiák, a mozdulatok, az érzések, a kollektív tudattalan, az elbeszélhetetlen, a trauma, a testi tapasztalat, a tudattalan tere, a létezés, a jelenlét filozófiai értelmű feltárhatatlansága, s a bataille-i erotikus és misztikus tapasztalat is. A *Lélegzet* című rövidke alkotás az, amely kivonja a nyelvet és továbbmenve, az emberi testet is a színpadi médiumból úgy, hogy egyben belépteti a lét tapasztalatát a transzgresszió terébe.

A nyelvhez való viszonyt feltáró levél két évvel azután íródott, hogy Beckett pszichoanalízisre járt. A pszichoanalízis – mivel igényt tartott a természettudományok módszertanára – fenntartotta azt az illúziót, hogy mindent felszínre lehet hozni, az okok feltárulkoznak, a tudattalan uralhatatlan folyamataira fény derül, racionalizálódnak, megfékeződnek, helyet kapnak egy értelmezhető rendszerben, intellektuálisan hozzáférhetővé és elemezhetővé válnak. A fenomenológiai vizsgálódások, a megismerés fenomenológiai módja sokáig valóban csak a „tárgyak bizonyosságát garantáló”, a tudatos elmét, a megismételhetőséget, az állandót középpontba állító episztemikus illetve ontológiai redukciót végezték el. „Ez utóbbi a tárgyra mint puszta létezőre tekint, melyet a maga létéhez kell elvezetni, és addig vizsgálni, amíg fel nem sejlik benne maga a lét.”[9] Beckett a létet episztemológiai-ontológiai vonatkozásában, a létezés nyelven túli, nyelvvel el nem beszélhető eseményei kapcsán vizsgálta, például a születés és a halál archetipikus képein keresztül. A születés és a halál fenomenológiai tapasztalata azonban rendre kisiklik a nyelvi megértés jelentésalkotó aktusai alól.

A becketti oeuvre lélektani vonatkozásainak elemzése meghatározó kettősségbe ütközik: a két évig tartó pszichoanalízisben nyert saját tapasztalatok összekapcsolódnak a század elején működő pszichoanalízis, a klasszikus lélektan paradigmájával – lélektani olvasmányainak jegyzeteiből tudható, hogy behatóan tanulmányozta a korabeli „szakirodalmat”,[10] többek között Otto Rank *A születés traumája* című könyvét. Mára a pszichobiográfia módszereivel akár az is beláthatóvá tehető, hogy a nagy filozófusok, például Kirkegaard, Wittgenstein, Heidegger vagy Nietzsche írásait pszichológiailag kontextualizálva a posztkarteziánus filozófia felől újragondolt lélektan új távlatok megnyitását teszi lehetővé. Ezek szerint az elme produktumai, vagyis a létrehozott filozófiai rendszerek többé nem „független, önmagukból létrejött alkotások, amelyeket olyan kritériumok alapján lehet igazolni vagy cáfol-

ni, vagy másképpen értékelni, amelyek a kialakulásukban szerepet játszó személyes kontextustól függetlenek."[11] A négy posztkarteziánus filozófus éppen az általa kidolgozott filozófiában „kereste a karteziánus feltevés kettéosztottsága okozta töredékesség újraegyesítését, ahogyan alkotó munkájukban is keresték személyes pszichológiai világuk egységének a helyreállítását, amelyet különböző lelki traumák tettek töredezetté."[12] Ebből következően pszichobiográfiai módszerekkel Beckett munkájában is kirajzolható a klasszikus pszichoanalízis kultúr- és tudománytörténeti vonatkozásainak, valamint Beckett lélektani diszpozíciójának, alkotásainak összefüggésrendszere.

*Beckett, a perinatális és a liminalitás*

Samuel Beckett írásait évtizedek óta összefüggésbe hozzák a születéssel, amennyiben a születés képei, a születésre való verbális utalások ismétlődően felfedezhetőek bennük. Nicolae Balota már a 70-es években például egyenesen a születéssel kezdődő szenvedésről, a magányról, a születés traumájáról beszél Beckett színházának kapcsán. Balota kiemeli, hogy a színdarabok gyakran csak a fejet viszik színre, a figurák testükből a fejükbe költöztek be.[13] Herbert Blau egy valamivel későbbi tanulmányában saját gyermeke (egyébiránt súlyosan medikalizált) születésének tapasztalatát írja bele egyik Beckett-tanulmányába.[14] „Ami Beckettben kanonikus, az a születés ismétlődésének traumatizáló képéből ered, a lázas, kiéhezett sóvárgás, hogy mi jön még, mi jön megint, egy újabb kontrakció (…) mintha egy reflexív születés utáni vágy lenne, feljogosítva egy elszegényedett jövőt, benne ragadva a múlt méhében."[15] Ebben a folyamatban a várandósság születés nélküli állapota, az állandó kontrakciók ismerhetők fel; a produkció vége ez, vagyis a reprodukció befejezetlensége, az ismétlés struktúrája, amely így nem más, mint magának a halálnak az ökonómiája mind fizikai, mind filozófiai értelemben. A *kontrakció* a szülés folyamatában magyarul fájásoknak nevezett méhösszehúzódás latin elnevezése; a fájás negatív értelmével szemben, amelyben a szülést irányító testi funkciót kizárólag a fájdalommal azonosítja, a *kontrakció* vagy méhösszehúzódás a szülési folyamat fiziológiai történését nevezi meg. Emellett a „fájás" nem tartalmazza a *kontrakció* azon jelentéseit, amivel részben az összehúzódás és tágulás ritmikus folyamatára utal, valamint a szóösszevonás mozzanatára, és a feszültség, megfeszülés állapotára. Herbert Blau tehát a szülés folyamatában nem a fájdalmat helyezi középpontba, hanem a ritmikus összehúzódás, az ismétlődés alakzatát járja körbe, mégpedig olyan ismétlődését, amely a méhtől való eloldódás aktusa helyett a bent szorultság, a feszültség, a nyomás újbóli és talán véget nem érő tapasztalatát, a múlt méhében való bent ragadást állítja párhuzamba a beckett-i összevont – sűrített, kontraktált – képekkel.

A performativitás esztétikája szoros kapcsolatot enged tételezni a születés problematikájával. Erika Fischer-Lichte[16] kulcsfontosságú megállapítása és tézise szerint a performativitás esztétikájában a kettősségek, az oppozíciók, a kétosztatúság összeomlanak, az egyes performanszok éppen a különbségekkel való játékra, a különbségek megszüntetésére, felszámolására törekednek. Azaz igyekeznek a színpad-nézőtér, színész-néző, reprezentáció-jelenlét stb. szembeállítását megkér-

dőjelezni – ezeket az oppozícióként elgondolt helyzeteket határhelyzetként és küszöbhelyzetként színre vinni. A küszöbhelyzet liminálisként való felismerése az átalakulás lehetőségét nyitja meg. Ám Fischer-Lichte több helyen hangsúlyozza, hogy elmélete nem új paradigmát képvisel, hanem a meglévő elméletek és az előadásokról létrejött beszédmódok mellett másik, azokat kiegészítő elméletként jelenti be magát. Az emberi létezés és kapcsolatok viszonylatában is azt emeli ki, hogy a liminalitás tapasztalatát mozgósítani igyekvő performanszok arra bátorítják a nézőket, hogy magukkal és a világgal újfajta kapcsolatba lépjenek. Ez a kapcsolat azonban nem kizárólagos, hanem inkább kiegészítésként jelentkezik, azaz alternatíva a már ismertekhez képest – vagyis bizonyos értelemben alternatív léthelyzetként, létállapotként fogható fel.

Beckett alkotásai gyakran szó szerinti értelemben viszik színre a születés küszöbhelyzetét, azt a liminális helyzetet, amely a világban való létünk későbbi minőségét és a liminalitáshoz való viszonyunkat meghatározza. Rodney Sharkey Beckett regényei kapcsán részletesen elemezte a születés és elválasztás képeinek felbukkanását és jelentőségét.[17] Nem tartom elképzelhetetlennek, hogy *részben* a liminalitás első megtapasztalásának jellege és az e tapasztalat által okozott veszteség az, amely későbbi életkorokban a liminális tapasztalatok iránti igény akár tömegszerű megjelenését okozza. A nyugati kultúra a születést, az első liminális vagy transzgresszív tapasztalatot egyre inkább medikalizálja, s ezzel esetenként a küszöbhelyzet liminalitásának átalakító erejét, a rituálissal (és a szeretettel) való szoros kapcsolatát számolja fel, hiszen az elsődleges liminális tapasztalat traumatizáltsága közvetlenül hozzáférhetetlenné teszi magát az élményt. Ebben az értelemben pedig a kortárs színház, a performanszművészet nem más, mint kultúrkritika, s arra hívja fel a figyelmet, hogy mind előadóként, mind pedig nézőként vagy éppen „spectactor"-ként valójában ebben a küszöbhelyzetben való létnek a kockázatait kell megtanulnunk vállalni, illetve átalakító erejéhez kell (újra) hozzászoknunk. Véleményem szerint Beckett két irányban is megnyitja a liminális teret: egyfelől a születés, azaz az életbe való belépés határhelyzetét illetően, másfelől a láthatón túli tartománnyal, vagy akár a transzcendenssel való találkozásokban – ezek a beckett-i figurák esetében gyakran valamiféle őrület formájában jelentkeznek. Ugyanakkor azonban mindkét esemény/folyamat megreked, s bizonyos értelemben ebben a megtorpanásban, a folyamatok befejezetlenségében, a véghezvihetetlenségben áll Beckett alkotásainak tragédiája.

Beckettet húszas éveinek derekán édesapja tragikus halála olyan mély személyes válságba sodorta, hogy orvoshoz kellett fordulnia ideges tünetek, szívpanaszok és pánikrohamok miatt. Mivel egyrészt Írországban a pszichoanalízis tiltott tudománynak számított,[18] másrészről a család nem szerette volna, ha kitudódik egy családtag „pszichés betegsége", Beckett Londonba utazott, s csaknem két évet töltött terápiában, amelyet anyagilag édesanyja finanszírozott. A terápia intenzív volt, heti három alkalommal zajlott, s Beckett eközben vetette bele magát lélektani tárgyú könyvek olvasásába (Freud, Adler, Jung, Gestalt-témájú írások, Otto Rank, Karin Stephens, Wilhelm Stekel). Egy kezdő terapeutához járt, bizonyos Wilfred Ruprecht Bionhoz, aki eredetileg filozófiát és francia irodalmat hallgatott az egyetemen, majd átjelentkezett az orvosi karra, hogy aztán munkatársként csatlakozzon

ahhoz a Tavistock-klinikához, ahol Beckett kezeltette magát 1934 elejétől 1935 végéig.[19] Eklektikus érdeklődésű terapeutáról volt tehát szó, aki mindemellett intellektuális partnerként is elfogadhatónak tűnt Beckett számára.[20] Igen ismert epizód, hogy a klinikán Bion meghívásának eleget téve Beckett meghallgatta C. G. Jung egy előadását is – az öt előadásból álló sorozat két előadásán Bion „moderátorként" vett részt. Jung harmadik előadására, amelyben egy olyan lányról beszélt, aki nem tudott „rendesen" megszületni, több utalást is találni a *Minden elesendők* című rádiójátékban, a *Watt* című regényben, és Beckett a *Léptek* figuráját, Mayt is részben erről mintázta. Bion a későbbiekben ismert és elismert pszichológussá vált, érintőlegesen foglalkozott a méhen belüli élettel és a születés előtti psziché kérdéseivel is. Baker szerint az is feltételezhető, hogy Bion látta el Beckett-et a korabeli születéssel kapcsolatos szakirodalommal.[21]

Luke Thurston azonban a jungi előadással kapcsolatosan kiemeli Beckett félrehallását: az előadásban Jung egy apáról beszélt, aki 1935. október 2-án kereste fel kislánya álma miatt.[22] A kislány egy évre rá meghalt egy fertőző betegségben. Jung azt állította, hogy a kislány sosem született meg teljesen: „*She had never been born entirely*". Beckett módosítása a *Watt* című regényben apró, de jelentős: „*never been properly born*". A finom szemantikai eltolódás a *teljesen* (entirely) és a *rendesen* (*properly,* a francia *propre* konnotációival együtt) felé azt jelzi, hogy az egyszerűen be nem végzett folyamat helyett Beckettnél a 'nem tisztességes', a 'tisztátalan', a 'nem önmaga' fogalmai kapcsolódnak a születés megakasztott folyamatához. Beckett meg nem született énje, az *être manqué* olyan aláírásnak is tekinthető, amely végigfut a Beckett-oeuvre alakjain. A francia kifejezés, *être manqué* angolra nehezen fordítható, Beckett nyilvánvalóan ezért is használta franciául, magyarul pedig egyfajta „hiányzó, jelen nem lévő létező"-ként adható vissza.

Egy James Knowlsonnal folytatott beszélgetésben Beckett a következő, a terápián szerzett élményéről számol be: „A díványon feküdtem, és igyekeztem a múltba visszajutni. Azt hiszem, valószínűleg ez tényleg segítségemre szolgált. Úgy vélem, talán abban segített, hogy úrrá legyek a pánikon. Az biztos, hogy néhány rendkívüli emlék tolult fel bennem a magzatburokban való létről. Méhen belüli emlékek. Emlékszem a csapdába szorultságra, a bezártságra, és hogy képtelen voltam kiszabadulni, hogy kiabáltam, engedjenek ki, de senki nem hallott meg. Emlékszem, hogy ez fájdalmas volt, de képtelen voltam bármit is tenni ellene."[23] Beckett ehhez hasonló csapdahelyzetet, tehetetlenséget élhetett meg újra azokban a pillanatokban is, amikor közvetlenül édesapja halálát követően bénultságot érzett; hirtelen mozgás, gyaloglás közben megállt, és képtelen volt tovább haladni.[24] Ezt a bénultságot feloldandó, a fájdalmat megszüntetendő, a belső küzdelmet enyhítendő javasolta Bion Beckettnek, hogy írjon. „A lélek impulzusait – például a frusztráció és elfojtott agresszió érzéseit – külsővé átformálva megkönnyíthette önmaga számára annak a magába fordulásnak az elhárítását, amely Beckett magánéletében morbidnak és rombolónak tűnt. Az írás tehát későbbi mentális és fizikai jólléte szempontjából elengedhetetlenül fontosnak bizonyult."[25]

Beckettet ezen túlmenően – szűkebb családjában két orvosról és egy pszichiáterről is tudunk – a neuropszichológia kérdései is meglehetősen izgatták. Louis Oppenheim az agyi struktúrák megváltoztatásának terápiás lehetőségét is felfede-

zi Beckett írásaiban. „A terápia bármely formája végső soron biológiai (…), pontosan az agy neurokémiájának és neuroanatomiájának a megváltozásával jár együtt, az esztétikailag innovatív értéken túlmenően Beckett írásai azáltal kreatívak, hogy egyben terápiás írások is."[26] A mai tudomány az idegrendszer vizsgálata kapcsán már kézzel foghatóvá tette, hogy a (verbális úton történő) pszichoanalízisnek, a „gyógyító beszédnek" (*talking cure*) – mint egyébként a terápia több más formájának – következményeként az agy működése megváltozhat, a szinapszisok száma és átjárhatósága átalakulhat.[27] A nyelven keresztül tehát lehetséges hatékony terápiás változást elérni – a valódi változást azonban az implicit tudás/memória változása, új érzelmi tapasztalatok megszerzése jelenti,[28] amely természetesen interperszonális interakciókban bontható ki. Oppenheim egyenesen azt állítja, hogy Beckett saját magát gyógyította, és nem csupán lélektani értelemben, hanem testileg is azzal, hogy írt.

*Lélegzet*

Alaposabban Daniel Albright vizsgálta Beckett és a szürrealizmus kapcsolatát, ám nem tért ki a szürrealizmus és az úgynevezett *„period of womb tomb",*[29] valamint a szürrealizmus talaján álló filozófiai gondolkodás jelentőségére. Pedig André Breton és Paul Éluard közösen írott műve, a *Szeplőtlen fogantatás* (1930) megfordult Beckett kezében: 1932–33-as párizsi tartózkodása alatt részleteket fordított belőle.[30] A szöveg az emberről szóló résszel kezdődik, és – nem elhanyagolható tényként – tartalmaz elmebetegséggel kapcsolatos írásokat is.[31] Derrida a poétikai és a pszichológiai struktúrák különbségét hangsúlyozza, és kiemeli a köztük lévő mindenkori távolságot: Beckett egyes alkotásai azonban „egy szuszra szólnak műről és őrületről",[32] de magáról a születésről is – testi, antropológiai vagy szimbolikus értelemben. A pszichológiai és poétikus struktúrák tartománya Éluard és Breton írásaiban azonban elemelkedik a szomatikus regisztertől. Az első részben öt kisebb szöveget olvashatunk. Az első a fogantatásról szól, a második a méhen belüli életről, a harmadik a születésről, a negyedik az életről, az ötödik a halálról – a szöveg tematikailag kapcsolódik a *wombtomb* húszas-harmincas évekbeli korszakához (*terminé*, *terminer* = befejezni, végére érni, *né* = (meg)született). Beckett saját műveiben tulajdonképpen ugyanezt a tematikát járta be, szintén megfűszerezve az elmebetegség módozatainak bemutatásával – néha össze is kapcsolta a kettőt, csakúgy, mint a szürrealisták könyve. Breton és Éluard írása ráirányították Beckett figyelmét a születés témájára, bár a fogantatás, a magzatlét és a születés eseményeit nem a testi tapasztalatot figyelembe véve írták le, hanem poétikus nyelvet használva, asszociatív képeken keresztül utaltak az egyes fázisokra. Ráadásul a magzatlétet abban az Otto Rank-féle felfogásban közelítették meg, amely ezt a magzati időszakot elsősorban egységként, zavartalan növekedésre lehetőséget adó helyzetként képzelte el. *Az anyaméhen belüli élet* című szakasz első mondata: *„N'être rien",* azaz semminek lenni, nem létezni, a semmi létben lenni. *A születés* című szakasz a következőképpen zárul: „A szakértelem minden dicsérete szükségtelen. Nincs itt senki. Soha nem is volt itt senki."[33] Nem elképzelhetetlen, hogy részben ez a passzus ihlette az 1969-ben keletkezett *Breath* (Lélegzet) című Beckett-szöve-

get, amelyben csak kiáltást, és ritmikusan ismétlődő lélegzetvételt – egy ki és egy belégzést – hallani, valamint szeméttörmeléket látni,[34] hiszen a *Lélegzet* értelmezhető a születés és halál színreviteleként is, csakhogy nincs jelen élő test: az *être manqué* olyan teátrális reprezentációja ez, amely a reprezentálhatóság végső határán áll.

Ugyanakkor a színház születésének pillanata is: Rank Nietzschétől idéz,[35] amikor könyvének mottójában *A tragédia születésé*ből vesz át egy passzust – tulajdonképpen ugyanezt idézi Breton és Éluard, majd Beckett. Az idézet Dionüszosz nevelőjétől és kísérőjétől, Szilénosztól származik. Midász király ugyanis megkérdezte tőle, „mi a legjobb és legelőnyösebb az embereknek. Makacsul hallgat, és meg sem moccan a démon; ám a király nem enged, míg végül Szilénosz harsány nevetésben tör ki, és így szól: 'Nyomorúságos egy napig élő, a gond és a véletlen gyermeke, minek kényszerítesz arra, hogy megmondjam neked azt, amit nem hallanod volna a legüdvösebb? A legjobbat te el nem érheted: a legjobb neked meg nem születni, nem *lenni*, *semminek* lenni. A másodsorban legjobb azonban neked – mielőbb meghalni.'"[36] Ezek szerint sem az élet, sem a születés nem ad feloldást, de ha már megszülettünk és élünk, ebből a helyzetből csak a halál vezethet ki. Semmi más nem maradt a halálon kívül, amit az élet kínál számunkra, vagy másképpen fogalmazva: az élet rendre a halál tartományába tér vissza. Sok tekintetben Nietzschét követve, később Bataille filozófiai antropológiai gondolatrendszerében az élet, amelyet a diszkontinuitás, megszakítottság határoz meg, a szakrális tapasztalatban, amely mindig a kontinuitással tart kapcsolatot, a misztikus vagy erotikus tapasztalatban rendre a halál, a kontinuitás terébe igyekszik.

A *Lélegzet* olyan minialkotás, amely egyszerűségéből, redukáltságából, nehezen értelmezhetőségéből fakadóan, illetve (szituatív, dialogikus) kontextualizáltságának hiányában, szavak és testek nélküliségének köszönhetően hatalmas projekciós felületté, valamint intertextuális katalizátorrá válik. Artaud színháza éppen ennek az artikuláltság előtti, a beszéd előtti tartománynak a színrevitelét sürgette. Derrida Artaud színházi írásait elemezve a francia *souffler/le souffle* szóban kapcsolja össze a lélegzet, a fújás, az ellopás, megfújás, a lehelet, a súgás, a szusz, az ihlet jelentéseit. Az élet lehelete és a jó inspiráció közé ékelődik be a lélegzés, amely ritmikájával, megszüntethetetlenségével (akárcsak a szív, amelyet Artaud némileg elhamarkodottan hitványnak és hiábavalónak bélyegzett) benne tart az életben. „A jó inspiráció az élet lehelete, ami nem hagyja, hogy diktáljanak neki (…), helyreállítja önmagammal a kommunikációt és visszaadja nekem a szót."[37] Derrida éppen azt az eseményt értelmezi Artaud kapcsán, amit fizikai születésnek szoktunk nevezni. Ezek szerint Artaud a születésnek arra a pillanatára utal, amelyben elveszítette testét, arra a helyzetre, amelyben részt vesz Isten, a nagy Tolvaj, a Másik, hogy ennek a nyílásnak a bejáratánál ellopja azt, aki született.[38] A létbe való megérkezésnek azon tapasztalata, amely megvonja magát a tapasztalatot, valamint a tapasztalat médiumának, a testnek az érzékelését, elsajátítását, sajátként való elgondolását, nem csupán a létbe vettetés filozófiai gondolatára épül, hanem arra az egyébként egyre gyakoribb tapasztalatra, amely valamilyen oknál fogva a magzatot nem engedi végigjárni önmaga születésének stációin. Beckett alkotásában a lélegzet színterén heverő szeméttörmelék az alkotás mint születés artaud-i gesztusá-

ra is utalhat. A születés maga testet öltés (*embodiment*), ahogyan az alkotás is valamilyen mű megtestesítéseként fogható fel.

Breton és Éluard szövege visszautal a filozófia kezdetére, amikor az alkotó, megértő gondolkodás összekapcsolódik a születés képzeteivel. „A szakértelem minden dicsérete szükségtelen. Nincs itt senki. Soha nem is volt itt senki." Sem gyerek, sem anya (a kristevai anya-gyermek kapcsolat, a kapcsolat maga), sem bába (filozófia, bölcsesség). Platón leírja, hogy Szókratész, az első filozófus édesanyja bábaasszony volt, s így a filozófus a bábaasszony munkájából alkotott maga számára metaforát: a filozófus úgy segíti világra a gondolatokat, ahogyan egy bába a gyermeket. Szókratész azt is hozzáteszi, hogy „mert hiszen titok, barátocskám, hogy ennek a mesterségnek a birtokában vagyok."[39] A filozófus „férfiak mellett bábáskodik", a „lelkükön őrködik", és ahogyan a bábák meddő korukban végezhetik a mesterséget, úgy a filozófus is meddő: „meddő vagyok a bölcsességben; s amit már sokan a szememre vetettek – hogy másokat ugyan kérdezgetek, de magam semmit nem válaszolok semmire sem, minthogy semmiféle bölcsesség nem szorult belém –, méltán vetették a szememre."[40] Thorgeirsdottir a születés fizikalitását az élet banalitásaként aposztrofálja, és a szülést azzal a ténnyel azonosítja, hogy a nők ebben az aktusban hozzák létre a halandóságot – másképpen: vetik bele a megszületőt, a testet öltőt az életbe és egyben a halálba is. „A születés szókratészi elgondolása azonban nem sok következménnyel jár arra vonatkozóan, amin a lélek újjászületése megy keresztül a halálban, amikor egy tiszta állapotba tér meg, amelyben minden testi vonatkozás és zavar nélkül teorizálhat (*theoretize*). Ebben az értelemben az abszolút absztrakt gondolkodás csak egy ilyen szennyezés nélküli, testetlen állapotban lehetséges. Az elméleti reflexió isteni állapot, amelyet egy testi állapoton túlmutató halhatatlan állapottal társítunk."[41] A szókratészi halálfilozófiával, a logika győzelmével és a mitikustól való elszakadással szemben Nietzsche a születés és a test filozófusa. Számára a születés az öröm és a fájdalom keveréke, a szülés és a születés együtt jár egy folyamatnak való megnyílással, valaminek, ami átveszi felettünk az uralmat; ebben a folyamatban az aktivitás-passzivitás, alávetettség-uralom ellentétpárjai jönnek játékba.[42] Nietzsche eltekintett a szülés/születés testi vonatkozásaitól, de a születésben a másikkal (anyával) való találkozás metaforája egyben az élettel való találkozás alapmetaforájává is válik. Az életet folytonos újjászületésként értelmezte, az élet születésként való elgondolása pedig olyan jelenségként teszi azt vizsgálhatóvá, amelyben az erők mint különböző akaratok pluralitása jön játékba. Az élők és a holtak ugyanannak a szervetlen és szerves folyamatnak a részesei, amit mi életnek hívunk, a természet körforgásában a születés és a halál olyan transzformatív esemény, amelynek során egyik fázisból a másikba lépünk.

A létbe vettetés Nietzsche számára, ahogyan Szilénosz szavait idézi, a születés brutális, nyers tényére utal: így jobb meg sem születni. A rövidke Beckett-szövegben a *vagitus* – a csecsemő első sírása, a születés utáni felsírás – éppen a megszületés és a fájdalom fogalmait kapcsolja össze. Az angol nyelvű kiadásban a szó nyilvánvalóan megidézi a születést, a magyar szövegből ez a fordítás során kimarad. Az angol szöveghelyen ez áll: „Instant of recorded vagitus",[43] míg a magyar szöveghelyen „két rövid, felvételen rögzített kiáltás".[44] Az alkotás mint metaforikus

értelemben elgondolt születés egyben önmagunk megalkotása is, a kristevai kreatív megújulásé, hiszen az ember kreatív ereje önmaga átalakításának képességében rejlik. A világba vetettség gondolatának ellenállva tehát a születés metaforája lehetővé teszi, hogy magunkat vad lényként értsük, de örömteli létezőként is. A kreatív erő mögött rejlő erő, az érzékiség, és a megtestesülés, az „örök dionüszoszi élet" örömre irányultsága magának az alkotó életnek az igenlése, amelyben a más/másik tapasztalata az erotikust, a fenségest és a numinózust egyesíti: „az eksztázis, amelyet a születés metaforája példáz (…) az idealizációk és a reprezentációk átalakításának feltétele".[45]

A mű létrehozása, megalkotása Beckett *Lélegzet* című fragmentumában közelebb áll Artaud felfogásához: Artaud számára a születés vérrel és ürülékkel szennyezett pillanat. A mű ürülékként, hulladékként válik le rólunk, vagy Beckettet parafrazeálva: az ember hulladékként válik le a létezésnek arról a szférájáról, amelyben valami nálunk nagyobbhoz van lehetőségünk kapcsolódni. Az emberi lét és a valami nagyobb részeként való létezés közötti szakadékról van tehát szó, amelyben a nyílás többé már nem átjáró, nem a kapcsolatot biztosítja, hanem a szakadék és a megfújtság, az ellopottság érzeteinek és tudatának regisztereit erősíti fel, vagy legalábbis fokozza. A megtestesületlen, érzékek, érzékiség, fájdalom vagy öröm nélküli lét hangja mentes minden mozgástól, eksztázistól – az őt körülvevő szennyeződés, hulladék nem teszi lehetővé az elméleti reflexió isteni állapotát, a megújulást, az újjászületést vagy létállapotváltást. Megrekedtsége egyszerre a születés és a halál megrekedtsége, befejezetlensége, egy hiányzó, jelen nem lévő (*être manqué*) születése egy kapcsolat nélküli (*non-relational*) eseményben. A születés fájdalma nem mérhető ahhoz a fájdalomhoz és ahhoz a meddő szenvedéshez, amely a születésre és halálra való képtelenség tapasztalatából, illetve az alkotásból és kapcsolati tapasztalatokból való kirekesztettségből fakad.

Beckett alkotása és annak színre vihetősége annyiban fogható fel a kultúra kritikájaként, amennyiben a technicizált/medikalizált szülés „az újszülöttet és anyát a születés élő jelenében összekötő érzéki bizonyosság"[46] felszámolására törekszik. Derrida az apa ősidőktől fogva hipotetikus voltát, akár strukturális értelemben vett 'halott' helyét jelöli ki, emellett azonban megingatja az anya kilétének bizonyosságába vetett hitet: „a kihordó anya mint lehetőség felveti a kihordó anya és a másik anya különválásának" mozzanatát is. A szülőség dekonstruktív genealógiája a szülőség és a fogantatás dekonstrukciójával kezdi, amelyben az anya kilétének bizonyossága és az általa biztosított tudás elévül, és „avultsága visszamenőleg megvilágítja számunkra ezt a strukturális természetellenességet". Derrida gondolatmenete annyiban kérdőjelezhető meg, amennyiben érvényesnek tekint technikailag, orvosilag csak újonnan megvalósítható aktusokból következő strukturális, érzéki, észlelésbeli válságot vagy szakadékot – a modern kor vívmánya szerint erre csak az utóbbi néhány évtizedben mutatkozik gyakorlat, korábban teljességgel elképzelhetetlen volt. Mint ahogy az is, hogy nők olyan medikalizált környezetben szüljenek, amelyben fájdalomcsillapítók vagy altatók hatására megszűnik a testérzet, a szülés testi élménye leválik az anyáról, mintegy elkülönül tőle.[47] Az anya a legjobb esetben is csak monitoron, mediális közvetítés segítségével követheti az immár fájdalom- és eksztázismentessé tett eseményt. Beckett ennyiben mind az

anya kilétét, mind pedig a csecsemő érzéki jelenlétét bizonytalanítja el, üresíti ki, az élethez elengedhetetlen lélegzetre való redukáltsággal. *Lélegzem, tehát létezik valami,* akár megfújták, akár nem.

*Bataille: a trangresszív tapasztalat*

„A színpad Beckett számára számos stratégiát kínált fel, hogy az ember jelenlétéből (*human presence*) törölje a szubjektumot."[48] Daniel Albright Beckett monográfiájában, amelyben a medialitásnak kitüntetett figyelmet szentel, Beckett és a szürrealizmus kapcsolatát vizsgálja,[49] és nem tér ki Bataille-ra, akit bár renegát szürrealistaként aposztrofálhatunk, számos ponton kapcsolódik a szürrealizmushoz, valamint a szürrealisták diskurzusához.[50] Bataille magát „belső ellenségként" nevezte meg, aki a szürrealizmus mellett helyezkedik el, az 1929-ben indított *Documents* című folyóirat szerkesztése idején maga köré gyűjtve a Bretontól eltávolodott szürrealistákat. Breton a *Második Szürrealista Kiáltvány*ban támadta Bataille-t, aztán 1935-ben mégis együtt dolgoztak a Contre-Attaque csoportban. Bataille, Breton és a szürrealizmus kapcsolata tehát viharos volt, támadások, békülések aktusaiban alakult. Richardson Bataille szürrealizmusról írott tanulmányainak bevezetőjében az 1945 és 1951 közötti időszakot úgy határozza meg, ami alatt a szürrealizmus központi szerepet játszott Bataille gondolatrendszerében. Bataille Richardson szerint nem a szürrealistákat kritizálta, sokkal inkább a munkájukban, és saját írásaiban is fellelhető paradoxont határozta meg: „a szürrealizmus nem tud beszélni. Ha beszél, önmagát árulja el. Másfelől, ha nem beszél, lemond a felelősségről."[51] Bataille-t elsődlegesen a kommunikáció kérdései izgatták, és a kommunikáció ebben a bataille-i felfogásban vallás. Ugyanakkor „lehetetlen tudni vagy elbeszélni azt, ami a halálon túl van, mivel a halál az az abszolút határ, amin túl nem juthatunk és nem térhetünk vissza belőle."[52] Bataille filozófiai antropológiája és az, amihez a szürrealisták ragaszkodtak nem másra irányul, mint a világ rejtett egységének gondolatára.[53] Az ekstázis állapota, amellyel megközelíthetőek vagy megtapasztalhatóak ezek az átlépések vagy transzgresszív élmények, akár patológiás állapotként is definiálható. Mégis elkülöníthető attól a pszichoanalitikus diagnózistól, mely szerint az ekstázis patológiás állapot, hiszen Bataille különválasztja a rend, a munka világát a transzgresszív állapotok és események világától. A transzgresszív állapot a szentséggel, a misztikussal áll rokonságban, míg de Sade márki írásai kapcsán azok „egészére a borzadály a beteges jelzőt aggatja",[54] állapítja meg. Ugyanakkor mind a transzgresszív tapasztalatok, mind a tabuk által szabályozott hétköznapi élet rendje egyfajta társadalmi kohéziót, kölcsönösséget és együttműködést feltételez, így a transzgresszív állapot sem individuális, hanem kollektív állapot – a másokkal/másikkal való integrációra törekszik, csak abban valósulhat meg. Bataille tehát vitatja az egyéni/individuális transzgresszív élmény lehetőségét.

Beckettet nem fűzték szoros baráti szálak Georges Bataille-hoz, mégis számos ponton felfedezhető kettejük között érintkezés akár közvetetten, akár közvetlenül. Knowlson Beckettről írott életrajzában Jérome Lindon, a *Vercors* fiatal szerkesztője kapcsán említi Beckettet Bataille-jal egy lapon – Blanchot-t is ide sorolva – hiszen az 50-es évek elején Lindon adta ki mindhármuk köteteit, ezzel alapozva meg hú-

szas éveiben saját szakmai hírnevét. Beckett levelezéséből kitűnik, hogy ismerte Bataille írásait. 1950. márciusában kelt, George Duthuit-hoz írt levelében általában véve nincs különösebben jó véleménnyel róluk.[55] Egy évre rá azonban Bataille *Molloy*ról írt esszéje kapcsán találkoztak az *Éditions de Minuit* kiadójában – Bataille kritikáját Beckett később a legjobbak között említi – Beckett egy levele is ismeretes, amelyben utal erre a személyes találkozásra – a Bataille által írt levél, amelyre Beckett válaszolt, elveszett. 1952. október végén Jerome Lindonnak írt levelében Beckett a *Godot-ra várva* dedikált példányainak listáján Bataille nevét is szerepelteti.[56] Bataille meglehetősen semleges hangvételű esszéje Beckett regényéről személyes utalást tartalmaz arra vonatkozóan, hogy Bataille maga is tervezett egy regényt, amely ugyanazzal a jelenettel indult volna, mint Beckett szövege. Rabaté kiemeli, hogy mindkét szerző közös témája az ember embertelensége volt, és a racionalitás szokványos határain való túljutás.[57] Bataille gondolati rendszerében többek között a hulladék (*waste*) és a mértéktelenség (*excess*) alkották a központi fogalmakat. Amit Bataille a szuverenitás nevetésének hív, párhuzamba állítható azzal, ami Beckett műveiben egyfajta sötét és cinikus humorként jelenik meg,[58] állítja Rabaté.

Bataille 1957-ben írott műve az erotikáról a kontinuitás és diszkontinuitás fogalmai mentén bontja ki a reprodukció, születés és a halál fogalmait. Mivel a reprodukció, a szaporodás szexushoz kapcsolódik, Bataille nem hagyhatja figyelmen kívül a szexualitás, pornográfia, prostitúció jelenségeit sem, könyvének vezérfonala azonban az élet és halál közötti összefüggések megteremtésére fűződik fel, továbbgondolva Marcel Mauss, Lévi-Strauss, Blanchot és Roger Callois elméleteit: az életet és halált szervező tabuk elismerése és betartása, valamint áthágásuk az, ami meghatározza azokat az élményeket, amelyeket erotikusként, valamint misztikusként nevez meg. Beckett számára az áthágás (*transgression*) minden lélegzetvételben benne rejlik, a lélegzetben ér össze az élet és a halál, a biológiai és a misztikus, az erotikus és test nélküli, a teremtés és a hulladék. Azonban azok a tapasztalatok, amelyek ellenállnak a nyelvnek, és a hús ösztönzésére, a hús vágyaként születnek, amelyeket Bataille a szuverenitáshoz vezető élményekként ír le, Beckett színpadán hús nélkülivé válnak, maga a tapasztaló lény mint test számolódik fel. Nem csupán a szubjektumot vonja ki a jelenlétből, hanem magát a testet, amely nélkül nincs tapasztalás. Tapasztalás nélkül pedig éppen azok az élmények válnak hozzáférhetetlenné, amelyek a létezés kontinuitásába emelnek be, és amelyek egyébként sem beszélhetők el. A filozófia, írja Bataille, „nem méltóztatik ezeket észrevenni". „Ez a tapasztalás ugyanis bomlasztó erejű, kizárja a hideg elmélkedést, hiszen lényegéhez tartozik, hogy kifordítson magunkból."[59]

Bataille valójában a nietzsche-i megkülönböztetést, az apollóni és dionüszoszi kettőségét gondolta tovább társadalomtudományi-antropológiai kontextusban, amennyiben a munka, a ráció, a szabályozottság, a tabuk által rendezett világ és a transzgresszió tapasztalatát, a tabukon a szabályokon, a renden való túllépés fogalmai köré rendezte el a lét filozófiáját. Számára a megszakítottság, a reprodukció, a tabu, az élet szférája szemben áll a folyamatosság, a transzgresszió, a halál szférájával: a létezők életük során a kontinuitás tapasztalatára törekednek. Bataille szerint ennek a transzgresszív tapasztalatnak három fajtája létezik, a fizikai, az érzelmi

és a vallásos. A kontinuitás tapasztalatának élményét azonban minden formában tabuk, tiltások szabályozzák, a kontinuitás tapasztalata emiatt tehát minden esetben együtt jár a tabuk és szabályok áthágásával. A születés, a reprodukció diszkontinuus lények létezését feltételezi, azaz a születés a diszkontinuitásba való belépés azon transzgresszív pillanata, amely nem nélkülözheti a testet, a szexualitást és gyakran az erotikát. Míg Bataille számára a test az, amely nélkül a létben elképzelhetetlen a transzgresszió, vagyis a kontinuitás tapasztalata, addig Beckett a *Lélegzet*ben éppen a test megvonását végzi el. A test mint médium a „gondolkodás objektív alapja",[60] amely magát a transzgresszió tapasztalatát biztosítja. „Azok a lelkiállapotok, amelyek megóvnák a pszichiátereket attól, hogy elsietett következtetéseket vonjanak le, kívül esnek tapasztalatukon, csak akkor ismerjük, ha mi is érezzük őket."[61] A *Lélegzet* viszont a hús tapasztalatát transzponálja a hang és a fény tapasztalatává, olyan mediális áthelyezést végez el, melynek során a létezés, a születés, a halál, a misztikus élmény a nézők saját testtapasztalatává válik. A test mimetikus reprezentációja helyett olyan jelrendszereket mozgósít, amelyek nem csak kimért, gépies ritmusukkal hatnak, hanem saját médiumukon keresztül. A hangzó tér és a vizuális tér a tapasztalat alapvető elemeként jelennek meg, a hangok „meghallása" nem befolyásolható akaratlagosan, vizuálisan pedig a színházi „kódrendszer" működése köti a nézőt az előadás teréhez: a hangot akkor is halljuk, ha nem figyelünk rá, a szemünk pedig, ha be is tudjuk csukni, aktív kell maradjon, hiszen a színház megnevezése szerint nem más, mint a nézés helye.

Bataille számára a genitális impulzus krízist idéz elő: „a nemi vérbőségről van szó, állati indulatról, amely kirobbantja belőlünk a válságot",[62] azaz, ha megvonjuk a genitális impulzust, megszabadulhatunk a válságtól. A születés folyamatában éppen a genitáliák jutnak kitüntetett szerephez, megnyílásuk biztosítja az esemény lezajlását; a megnyílás impulzusa tehát nem vonható meg. E logika szerint azonban a szülés egyszerre értelmezhető transzgresszív eseményként és krízisként is. A transzgresszió, a tabuk, szabályok áthágása, a misztikus vagy erotikus tapasztalat, vagy éppen a születés/szülés tapasztalata a létezésben szinte kötelező érvénnyel bír, amennyiben a tabu mindig azért van jelen, hogy megszegjék. Bataille nem beszél arról, hogy a születés transzgresszív aktusa, amely az élet és halál mezsgyéjén való tartózkodás, valamint az önkívület, a halállal (anya és magzat bármikor meghalhat) és az élettel egyszerre tart folytonosságot, olyan transzgresszió, amely a kontinuitást dialogikus (duális) viszonyban hozza létre, tabu, amelyről nem lehet beszélni – maga Bataille is csak utal rá, mintegy az el nem beszélhető, a hozzá nem férhető tapasztalat például a vér vagy a genitáliák tabuja kapcsán. A szülés nem egyetemes élmény, csak a nők által hozzáférhető, és a filozófiai gondolkodás számára inkább alkotásként, létrehozásként, teremtésként és nem transzgresszióként értelmeződött.

A testbe vettetés tabusított aktusának megfelelően tehát Beckett nem szerepeltet testet a színpadon. Mégis Tynan rendezésében – ő Beckett egyik első értő kritikusa, később darabjainak színre vivője volt – a Broadway-n a *Lélegzet* úgy szerepelt 20 éven keresztül[63] – beékelődve az *Oh! Calcutta!* (a cím hangzása azonos a francia *Oh, quel cul t'as!* kifejezéssel, amely nagyjából a következőképpen fordítható: 'Micsoda segged van!', közvetlen megnevezése a produkció témájának) cí-

men futó erotikus revübe –, hogy Tynan alapvető változtatásokat végzett a színpadi utasításokban. A születés és halál pillanatát egybefogó picike szöveg ugyanis csak *utal* emberi lény létére. „A *Nem én* és az *Akkor* esetében tovább folytatódik a test visszavonulása, (…) a testfogyatkozás mindjobban közelít ahhoz az enyészponthoz, amelyben végérvényesen eltűnik, észlelhetetlenné válik (…). De a test hiánya (…) a test ittlétére utal, arra, hogy a színpad a test megmutatkozásának közege, az ember testi létét és e lét paradoxonjait koncentráltan feltáró teátrális terep."[64] A *Lélegzet* tulajdonképpen a teljes testfogyatkozás példája, a becketti folyamat végpontja a test végérvényes eltűntetését illetően. Ugyanakkor azonban valóban a test újjászületéséé is. Tehát miközben Beckett a testet kivonta a színpadról, és a létezést magát hangzó és vizuális térbe helyezte, Tynan beiktatott három meztelen testet a színpadra.[65] Paradox módon éppen ez az előadás lett az egyik 'legsikeresebb' és leghosszabban játszott Beckett-produkció. Beckett megrökönyödött a megoldáson, és ha lehetősége lett volna rá, vissza is vonta volna az engedélyt Tynantól. Bataille megfogalmazásában a meztelenség nem más, mint az én kisemmizettsége; az erotika transzgresszív tapasztalata ajándék, míg alacsony szintje, a(z állati) prostitúció, undort kelt. Beckett a testi funkciók tabusításának jelenségét megkerülve csak utal a jelenlétre. Ezzel szemben George Tabori magyar származású rendező a *Lélegzet* szövegét úgy vitte színre, hogy az egészet felmondták, utasításokkal együtt.[66] Tabori ezzel lingvisztikai jelekké transzponálta a fény és hangzás jelrendszereit. 1992-ben Gontarski Floridában egy szimulált tévéképernyő által keretezve vitte színre egy múzeumban, szoborként kezelte, s ezzel elmosta a művészi formák közötti határokat. A Grimaràes fivérek Brazíliában több másik szöveg színrevitelével együtt mutatták be egy antológia részeként. A *Breath*+-ként megnevezett előadásrészlet minden alkalommal más módon zajlott le, de ahogy Tynan testeket iktatott be, itt sem maradhattak el a színészek: hol élő, meztelen színész lebegett magzatburokban, hol magzatburok nélkül vízben – csengőszó irányította, mikor merüljön alá vagy bukkanjon fel. Az is előfordult, hogy a színészek a hangjelzésre a fejüket mártották egy vödör vízbe. A test materialitását és gépiességét kiemelve a színész légzése egy véletlenszerű külső erőnek (csengő, síp, berregő) van alávetve, az szabályozza.[67]

A kiáltás és a ki-, és belélegzés elhangzása azonban kritikus jelentőséggel bír. A bibliai genezis nyelvében ugyanaz a szó – *ruah* – jelöli Isten lelkét és a szelet, a légmozgást, ebben az archaikus dimenzióban a lélek, a lélegzet és a levegő mozgása tehát egyetlen jelölőben kapcsolódik össze. Istent és a lélek mozgását színre vinni pedig nem jelent mást, mint a lét ontogenezisének cselekmény és test nélküli performativitását mozgósítani abban a mediális közegben, amely médiumként éppen a testet használja. „És formálta vala az Úr Isten az embert a földnek porából, és lehellett vala az ő orrába életnek lehelletét. Így lőn az ember élő lélekké." (1 Móz. 2,7) A genezis, a születés, Isten, a lélek mozgása, a lélegzet így kapcsolódik össze egyetlen képben a becketti színpadon,[68] és teszi a testben való létezés diszkontinuus tapasztalatát a kontinuitás transzgresszív tapasztalatává.

A *Lélegzet* azonban nem csupán a bibliai genezis vagy a biológiai születés felől érthető, hanem mitológiai dimenziók felől is: az apollóni és a dionüszoszi kettősség, a versengés kezdeteként is felfogható – Marszüasz ugyanis a dionüszoszi

„prototípusa". Marszüasz egykoron versenybe szállt Apollónnal, aki lantjával legyőzte a vad, eksztatikus dallamokat játszó szatírt. Apollón azonban nem csak legyőzte, de elevenen meg is nyúzta Marszüaszt, bőrét pedig egy fenyőfára függesztette.[69] Daniel Albright a szatír megnyúzását nem értékeli egyértelmű vereségként. „Marszüasz számára a zene szellő, lélegzet, *pneuma, ruah* – életre keltő szellem, hanggá vált érzelem; Marszüasz szatír volt, és egy szatír bujasága, érzéki lihegése hozzátartozik zenéjéhez. Marszüasz megnyúzása a kifejező zene közvetlen érzékiségének prózaivá tételeként olvasható – olyan zeneként, amely mind a zenész, mind pedig a hallgatóság elevenébe talál. Az Apollón lantjára adott helyes válasz egyfajta transzcendentális nyugalom, mivel megragadja és újra jelenlévővé (*represent*) teszi az összes állatövet; Marszüasz fuvolájára adott helyes válasz pedig egy táncorgiában vagy fájdalmas görcsökben való rángatózás. Ebben az értelemben Marszüasz hatalmas árat fizetett, hogy megnyerje a versenyt; Apollónt a vakmerőség elleni dühkitörésre lobbantva Marszüasz bebizonyította, hogy a kifejezés étosza legyőzheti a transzcendentális harmónia étoszát; a kifejező zene érzékiségének Apollón részéről történő szadisztikus elnyomása pedig már önmagában is kifejező aktus."[70] Marszüasz és Apollón tehát a létezés modalitásának két pólusát viszi színre: a nyugalom, a rend, a harmónia mellett megjelenik a felforgató erő, a test és az érzékiség nyers valósága, amely még a pusztulás mozzanatában is bomlasztó, felforgató hatást gyakorol. A lélegzet értelmezése a szatír mítoszán keresztül már nem csupán a teremtés, a lélegzet mozgása, Isten szimbolikus megjelenítése, hanem olyan zeneként áll elénk, amely a nyers hús, az érzékiség és a fájdalom képeit idézi meg. Mindez pedig az élet része: a születés, a világra való érkezés első (biológiai) tapasztalatai éppen a lélegzetvétel, a fájdalom, a kezdet, a hús, a vér, a testnedvek tapasztalata. A Schermann Márta által rendezett előadásban, amely a születés és az újjászületés képeit mozgósította, a performansz egyik legelső, bevezető képében egy nyúzott malac szerepelt, amelynek testét egy férfi puszta kézzel masszírozta. Egy másik színtéren pedig egy megvilágított lepedő mögött ülő női alakot lehetett látni.[71] Beckett azonban nem viszi színre sem a vér, sem a hús látványát, sőt a hangon kívül egyáltalán semmi olyat, ami a testre utalna. A kimért, egyenletes lélegzés a hangban sem harmóniát, sem érzékiséget nem idéz fel, annál inkább egyfajta gépies légzést, amely mind az apollóni, mind a marszüaszi, mind a dionüszoszi jellegen kívül áll: a huszadik század tapasztalatává válik, a létezés mechanikusságának apoteózisává.

*A hangzó tér – az elkülönültség és a közvetlen tapasztalat*

A létezésben soha nincsen teljes csend. A külvilág folyamatosan hangokon keresztül van jelen, és ha egy testet mégis teljesen zárt, hangszigetelt térben helyezünk el, magának a testnek mindig is jelenlévő hangjai válnak hallhatóvá: a szívverés, a légzés, a keringés, az idegrendszer működésének hangjai. A fül nem csak a hallásért, hanem az egyensúlyérzékért, a testhelyzetért is felelős szerv. „A hallás folyamata a nyomás változásaival kezdődik, amelyek vibráló, vagy valamilyen médiumon át közvetített tárgyaktól származnak."[72] A fülön keresztül tehát hanggal nyomást lehet gyakorolni a testre, egyfajta mediális áthelyeződéssel a szülési kontrak-

ció megjelenhet a hang által fülben okozott ritmikus nyomás előidézésével. „A hang a test és az artikulált nyelv találkozásából áll. (…) A színész hangjának köszönhetően – egyszerre puszta fizikai jelenlét és nyelvi jelek valamiféle rendszerének hordozója."[73] A *Lélegzet* a performatív eseményben nyilvánvalóan leválasztja a hangot a testről és az artikulált nyelvről. A hangzó cselekvés, a kiáltás és különösen a lélegzetvétel akkor hallható, ha erősítő berendezést használnak, Beckett instrukciói ennek megfelelően felvételen rögzített hangot jelölnek. Ebben az esetben nem lehet információt szerezni sem a színész neméről, sem a lelki állapotáról, sem fiziológiájáról. Ha nem választódna le a hang a testről, akkor információt adhatna az érzelmi állapotra vonatkozóan, minthogy a kiáltás, a nevetés, a nyögés, a lélegzetvétel, a sikoly stb. éppen ezekről adnak tudósítást.[74] A kiáltás ereje, artikulálatlansága szintén utalhat a testbe vettetés kínjaira, a létezésre mint szenvedésre, fájdalomra – amit ellenpontozhatna vagy kihangsúlyozhatna a két lélegzetvétel között maximumra erősített éles fény, ám Beckett azon a fényskálán, ahol 10-es a maximális erősség, csak a 3-astól a 6-osig világosít. A kiáltás/sírás egyben a születés utáni lélegzetvétel első bizonyítéka. A sírás azonban nem feltétlenül tartozik hozzá a születéshez, a kiáltás fájdalmat, kényelmetlenséget jelez, egy békés születés során soha nincs szükség rá.[75]

Beckett az emberi hangot, amely a színpadi előadások alapvető jelrendszerét képezi, a test és a hang elválasztásával, valamint a hang artikulálatlanságával megfosztja információhordozó szerepétől, de attól is, hogy az artikulálatlan hang feltétlenül érzelmi állapotra utaljon. A hang, különösen, ha felerősítve szóródik szét a nézőtéren, egyfajta intimitást idézhet fel, amennyiben szinte közvetlenül, fizikailag kapcsolódik a néző érzékszerveihez. „Valakinek a fülét megérinteni a hangoddal valójában nagyon is intim kapcsolat. Ebben az értelemben a hang fizikai, a hang test."[76] A felvételről lejátszott hang a fejünkben rezonál és úgy hangzik, mintha a saját hangunk volna.[77] A testből származó hangok felidézik a test képét, amelyből származnak. A hang közvetlen megtapasztalása azonban a *Lélegzet*ben medializáltá válik, és így keres olyan intim, közvetlen közelséget a nézőkkel, amelyben nem az érzelmekre vagy a hangot kiadó testre utal, hanem absztrakt hangként puszta jelölőként áll elénk. „A csend olyan szó, amely nem is szó, a lélegzet olyan tárgy, ami már nem is tárgy." Írja Bataille, majd kiemeli, hogy „egyedül az intenzitás számít". „Az igazi csendet a szavak hiánya jelenti; ha ilyenkor egy tű leesik, az úgy hat, mint egy kalapácsütés, hirtelen felugraszt… Ebben a belső teremtette csendben már nem egyetlen érzékszerv, hanem az egész érzékelés, a szív tárul fel."[78] A belső csend és a csendben megszólaló hang, amely nem artikulálódik nyelvvé, ilyen módon felfokozza az érzékelést. A közvetített (és nem közvetlenül hallható) hang azonban ezzel együtt azt a civilizációs tapasztalatot is felidézheti, amelyben egyre kevesebb a közvetlen tapasztalás lehetősége.

A hangok, amennyiben nem verbálisak, nem artikulálódnak nyelvvé, segítenek abban, hogy elhelyezzük magunkat a térben. A lélegzet mechanikussága, a kiáltás azonban olyan absztrakt és közvetett hang, amely nem alkalmas arra, hogy bármiféle helyre utaljon, ezáltal képes kitágítani a hang terét abba a kozmikus térbe, amelyben sem idő, sem térkoordináták nem igazítanak el: a létezés kozmikus tere ez. A hangok emellett közvetlen testi választ generálnak, biológiai válaszokat indítanak el. Mivel a kiáltás és a lélegzetvétel jelentik azt az ingert, amelynek ebben az

esetben választ kellene generálnia, megjelenhet valamiféle szorongás és a lélegzetvételre való fókuszálás. Ha a testet csend veszi körül, megjelennek saját hangjai. „A közönség felelősségét visszaadva, hogy megértsék a csend zenéjét, [Cage] arra kért fel minket, hogy ébredjünk tudatára saját hallásunknak."[79] John Cage gesztusához hasonlóan, aki a csendet a hallás tudatosítására „használta", Beckett arra indítja a közönséget, hogy legyen tudatában saját légzésének és hangjának. A hangok egyébként is szabályozzák légzésünket és irányítják észlelésünket,[80] ha a hang maga légzés, egyfajta együttlégzést indíthat el. Beckett azonban az egyszeri be- és kilégzéssel nem adja meg annak a lehetőségét, hogy a közönség együtt lélegezzen, inkább a saját légzés tudatosságát teszi elérhetővé. Az avantgárd szerette beépíteni a zajt, különösen a vizuális zajba épített képeket kedvelte. „Leginkább a szürrealizmusban volt ez hangsúlyos, ahol ezek a beépítések (*interpolation*) lélektani, lelki és pszichotikus asszociációkon keresztül mutatódtak fel. „Amíg az avantgárd többnyire az absztrakció folyamataival foglalkozott, a szürrealizmus ennek éppen az ellenkezőjét tette. A zaj beépítése olyan eszköz volt, amely során az absztrakt projektből állítottak elő jelentést, így a szürrealizmus nagyobb projektjének felelt meg: az eddig elzárt, vagy ismeretlen valóság birodalmát kapcsolták össze a mimetikus gyakorlattal."[81] Az értelmen túli beépítése hangok formájában a kifejezés eszközévé tette az érzékelést. Beckett a *Lélegzet*ben nemcsak a testet, a test láthatóvá tételét (*theatron*), a cselekvést/mozgást (*dráma*), hanem a beszédet is felfüggesztette, s ezzel a performativitást éppúgy annak végpontjára juttatta, mint az ehhez kapcsolódó lehetséges nézői reakciókat. A néző egyetlen lehetősége az együtt légzés marad, amelynek során azonban *figyelme saját testére irányul*, saját testi funkcióinak működésére, a lélegzet és a test energetikai áramlásának vagy blokkoltságának megfigyelésére: az öröm, az érzékiség, a mechanikusság, a fájdalom vagy a harmónia megfigyelésére.

„A tudás, az érzelem, a morál leválasztása az önkívületi állapotról olyan értékek megalkotására kényszerít minket, melyek tekintélyelvű entitások formájában kívül egyesítik újra e területek elemeit akkor, amikor már nem távol kell kutatni, hanem ellenkezőleg, önmagunkba kell visszatérni, hogy ott találjunk rá arra, ami azóta hiányzott, hogy vitatni kezdtük a konstrukciót. „Önmagunk" nem a világtól elkülönülő alanyt jelenti, hanem azt a helyet, ahol az alany és a tárgy érintkezik, egybeolvad."[82] Alany és tárgy fúziója során az értelem, az értelmezés nem tudja önmagáról leválasztani és elkülönültté tenni a tárgyat. A művészi esemény tapasztalata ekként az önmagunkba való visszatérés lehetőségévé válik. Samuel Beckett a legrövidebb alkotásában a színház alapvető alkotóelemeit a végsőkig viszi el. „Amikor a végsőkig eljutni legalábbis annyit jelent, hogy a határt, ami a megismeréssel mint céllal azonos, átléptük."[83] Beckett nem Bataille filozófiáját bontja ki, csupán sűrítve, összevonva utal rá, hogy túllépjen rajta, s a nyelven túli performatív elemekben mutassa meg a világba vettetés transzgresszív tapasztalatát. A transzgresszív tapasztalata nemcsak medializált prezentációban mutatódik fel, egyben át is helyeződik a közönségre, a befogadás oldalára[84]: immár nem egyedül a színész él át és mutat be sorsfordító, vagy határátlépő élményeket, mint a performanszszínházak produkcióiban, hiszen nincs is jelen színészi test, hanem a medializált hang mint jelölő válik a közönség testének jelévé, hogy jelentése is ott képződjön meg.

## JEGYZETEK

1. A *Lélegzet* az 1980-as évektől kibontakozó 'sound art' felől is olvasható lenne, amelynek gyökerei a klasszikus avantgárd alkotásaira nyúlnak vissza (például Francesco Canguillio *Detonáció* című műve). A mai magyar művészetben is rendre megjelennek azok a kísérletek, amelyek installáció és színház határán egyensúlyozva a hangot, a hangzást, a hangzó teret teszik főszereplővé, lásd például a budapesti Műcsarnok 2014-es kiállítását (*Az érzékelhető határán. Más hangok,* 2014. október 18. – 2014. november 23. Kurátor: Sőrés Zsolt). Az Artus Társulat 2015 márciusában bemutatott előadása (*Arus-Sutra,* rendezte: Goda Gábor) is kifejezetten a hang színrevitelét végezte el. A hang, a színházi jelrendszerek egyikeként (Tadeusz Kowzan) hosszabb ideig a többi jelrendszer alá rendelődve jelent meg, és sok tekintetben jelentésmódosító szerepe volt. A nem emberi hang, az emberi test nélkül felhangzó (akár felismerhetően) emberi hang – amely ilyen esetekben gyakran nélkülözi az értelemközvetítő szerepet –, akár gépi, zenei hang, a hang saját artikulációs képességei mentén kínálja fel azt az élményt, amelyet átsajátítva értelmet tulajdoníthatunk neki, önmagában azonban puszta zajként jelenik meg, kikerülve minden nyelvi rendszert.

2. A dramatikus szövegek egyes médiumokba való beíródásáról lásd: Nagy Gabriella Ágnes, *A dramatikus szöveg metamorfózisai: változatok, tekintet és média Samuel Beckett alkotásaiban,* Filológiai Közlöny, 2009/1-2, 105–135.

3. Levél Axel Kaunnak (1937. július 9.). Magyarul idézi: Szegedy-Maszák Mihály, 2008, 402–403. *The Letters of Samuel Beckett, Volume I. 1929–1940,* szerk: George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn, Lois More Overbeck, Cambridge University Press, Cambridge – New York, 2009. 512–521.

4. Szegedy-Maszák Mihály, *Kétnyelvűség a huszadik századi irodalomban = Uő, Megértés, fordítás, kánon,* Kalligram, Pozsony, 2008, 403.

5. Georges Bataille, *Az erotika,* ford: Dusnoki Katalin, Nagyvilág, 2001, 340.

6. Bataille, i.m., 333–334.

7. Bataille, i.m., 326.

8. A fátyol felfogható többértelmű utalásként: a modern hermeneutika egyik atyjának, Schleiermachernek a nevére vonatkozhat, amelynek jelentése 'fátyolkészítő'. Az értelmezés mint fátyol, mint részleges elhomályosítás mozzanata paradox módon utólagosan ráolvasható a névben hordozott jelentésre. Vö. Frank Kermode, *The Genesis of Secrecy. On the Interpretation of Narrative,* Harvard University Press, Cambridge, Massachussetts, London, England, 1979, 5. „It amused Nietzsche to remind us that the name of Schleiermacher, one of the founding fathers of modern hermeneutics, means 'veil maker'."

9. Jean-Luc Marion, *Az erotikus fenomén,* ford. Szabó Zsigmond, L'Harmattan, 2012, 36.

10. Rodney Sharkey, *Local' Anesthetic for a 'Public' Birth: Beckett, Parturition and the Porter Period,* JOBS, 2012/2, 193–222.

11. George E. Atwood, Robert D. Stolorow, Donna M. Orange, *Őrültség és zsenialitás a posztkartéziánus filozófiában: Egy távoli tükör,* ford. Zipernovszky Kornél, Imágó, 2012/1, 16.

12. Atwood, i.m., 33.

13. Nicolae Balotă, *Az abszurd irodalom,* Gondolat, Budapest, 1979, 422.

14. Herbert Blau, *The Bloody Show and the Eye of Prey* = Uő, T*he Eye of Prey. Subversions of the Postmodern,* Indiana University Press, Bloomington, Indiana, 1987, 64–83.

15. Blau, i.m., 68.

16. Erika Fischer-Lichte, *A performativitás esztétikája,* ford. Kiss Gabriella, Balassi Kiadó, Budapest, 2010.

17. Sharkey, i.m.

18. James Knowlson, *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett,* New York, Simon and Schuster, 1996, 167.

19. Nem tudni, pontosan, mikor kezdődtek a terápiás ülések, egy 1934. január 27-én kelt levelében Beckett arra utal, hogy a terápiának bizonyos hatása már jelentkezett, tehát nyilván a levelet megelőzően már sor kerülhetett néhány ülésre. Beckett, i.m., 2011, 182–183. Levél Morris Sinclairnek.

20. Knowlson, 1996, 166–170. Knowlson egy egész fejezetet szentelt a londoni évek tárgyalásának, amelyből az is kitűnik, hogy Beckett nemcsak lélektannal, de koncertek, színházi előadások, kiállítások látogatásával is töltötte az időt. Lásd részletesebben: 166–188.

21. Baker, i.m., 68.

22. Luke Thurston, *Outselves: Beckett, Bion and Beyond,* Journal of Modern Literature, Volume 32, Number 3 (2008–2009), 121–143.

23. Bár Beckett rengeteg személyes iratát, naplóját az utókorra hagyományozta, a terápia alatt készült naplóit, feljegyzéseit minden jel szerint gondosan megsemmisítette. Ezért szinte semmit nem tudunk a terápia menetéről, Beckett lélektani folyamatairól. Knowlson, i.m., 171.

24. Knowlson, i.m., 167. és Sharkey, i.m.

25. Knowlson, i.m., 174.

26. Louis Oppenheim, *Psychic Boundaries in the Work of Samuel Beckett* = Uő, *A Curious Intimacy: Art and Neuro-Psychology,* Routlegde, London és New York, 2005, 69.

27. Az *Imágó* című folyóirat idegtudományi számai részletesebben foglalkoznak ezzel a kérdéskörrel. Imágó, 2011/2, 3. szám

28. Joachim Bauer, *A testünk nem felejt. Kapcsolataink és életmódunk hatásai génjeink és idegrendszerünk működésére,* ford. Túróczi Attila, Ursus Libris, Budapest, 2011.

29. Period of womb tomb: *womb*=anyaméh, *tomb*=sír. A két szó hangzásbeli összejátszása, illetve a születés és halál témájának egybekapcsolása az 1920-as években, valamint a szürrealisták alkotásaiban erőteljesen jelenlévő „tematika".

30. Pascale Sardin szintén a Beckett által fordított szürrealista szövegből indul ki a *Company* szövegének elemzésekor. Pascale Sardin: *Samuel Beckett's Maternal Passion or Hysteria at Work in Compagny/Compagnie,* Journal of the Short Story in English, 2009/tavasz.

31. A szürrealizmus hatása Beckettre igen jelentős. Daniel Albright, *Beckett and Aesthetics,* Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

32. Jacques Derrida, *A megfújt beszéd,* ford. Simon Vanda, Theatron, 2007/ősz-tél, 3.

33. André Breton, Paul Éluard, *L'Immaculée conception,* Édition Seghers, Paris, 1972, 16.

34. Beckett verziója a színházban az emlékezet által megidézett színész szellemét eleveníti fel. Bal éppen az emlékezet megidéző erejű mozzanatában látja a performansz és a performativitás összekapcsolásának lehetőségét. Mieke Bal, *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide,* University of Toronto Press, Toronto, 2002, 174–212. Tynan ezzel szemben látható módon helyezi a színpadra a testeket, mégpedig éppen három testet, hiszen a születéshez tulajdonképpen három test szükséges: az apa, az anya és a kisbaba teste. Tynan a reprezentáció nevében tehát nem mond le a színész testéről.

35. Phil Baker kitér Otto Rank könyvének és Beckett műveinek kapcsolatára, és bár Rank könyvét elsősorban történeti szempontból tartja érdekesnek, mégis a legnagyobb fejezetet ennek a viszonynak a kibontására szánja.

36. Friedrich Nietzsche, *A tragédia születése,* ford. Kertész Imre, Európa Kiadó, Budapest,1986, 37–38.

37. Derrida, i.m., 9.

38. Derrida, i.m., 10–11.

39. Platón, *Theaitétosz,* ford. Kárpáty Csilla = Platón, *Összes művei II.,* Budapest, Európa, 1984, 915.

40. Platón, i.m., 918.

41. Sigridur Thorgeirsdottir, *Nietzsche's Philosophy of Birth = Birth, Death and Femininity. Philosophies of Embodiment,* szerk. Robin May Schott, Indiana University Press, Bloomington és Indianapolis, 2010, 169.

42. Thorgeirsdottir, i.m., 160.

43. Samuel Beckett, *The Complete Dramatic Works,* Faber and Faber, London–Boston, 1986, 371.

44. Samuel Beckett, *Lélegzet* = Uő, *Összes Drámái. Eleutheria. Centenáriumi kiadás,* Európa Kiadó, Budapest, 2006, 439.

45. Thorgeirsdottir, i.m., 181.

46. Jacques Derrida, *Ki az anya? Születés, természet, nemzet* = Uő, *Ki az anya?,* ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán, Dianoia, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2005, 41. A pszichobiográfia elmélete szerint felvethető a kérdés, mennyiben tagadása vagy éppen „feldolgozása" az anya kilétét megkérdőjelező írás annak a ténynek, hogy Derrida szeretője 1985-ben fiút szült, akit Derrida két éven keresztül nem volt hajlandó sajátjaként elismerni. A *Ki az anya?* szövege 1993-ban hangzott el.

47. A szülés medikalizációja során alkalmazott szerek megszüntetik a fájdalmat, de ezzel együtt a testérzeteket is felszámolják a szülés idejére. Az anya emiatt nem érzékeli saját testének szülésben való részvételét.

48. Albright, i.m., 25.

49. Albright, i.m., 1–27.

50. Georges Bataille, *The Absence of Myth: Writings on Surrealism,* ford. Michael Richardson, Verso, London és New York, 1994.

51. Michael Richardson, *Introduction* = Georges Bataille, *The Absence of Myth: Writings on Surrealism,* ford. Michael Richardson, Verso, London és New York, 1994, 25.

52. Richardson, i.m., 18.

53. Richardson, i.m., 20.

54. Bataille, *Az erotika,* 2001, 234.

55. „Fort goűté ton peu de goűt pour la désastre á tout faire, á la Bataille." *The Letters of Samuel Beckett, Volume II: 1941–1956,* szerk. George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn, Lois More Overbeck, Cambridge University Press, Cambridge és New York, 2011, 184.

56. Beckett, i.m., 2011, 341.

57. Jean-Michel Raaté, *Bataille, Beckett, Blanchot: From the Impossible to the Unknowing,* JOBS, 2012/1, 57–58.

58. Rabaté, i.m., 63.

59. Bataille, i.m., 260.

60. Bataille, *Az erotika,* 94.

61. Bataille, *Az erotika,* 291.

62. Bataille, *Az erotika,* 105.

63. Beckett a *Lélegzet* című szöveget Ruby Cohn kérésére hirtelen felindulásból írta 1968-ban egy éttermi alátétre, amikor Cohn afelől érdeklődött, van-e új darabja az írónak. (New? What could be new? Man is born – vagitus. Then he breathes for a few seconds before the death rattle intervenes." – válaszolta állítólag Beckett.) Más forrás szerint kifejezetten Tynan kérésére készítette 1969-ben. Vö. Chris. J. Ackerley – S. E. Gontarski, *The Grove Companion to Samuel Beckett. A Reader's Guide to His Life, Works and Thought,* Grove Press, New York, 2004, 73–74. Lásd még: S.E. Gontarski, *Reinventing Beckett,* Modern Drama, 2006/tél, 432.

64. P. Müller Péter, *Test és teátralitás,* Balassi Kiadó, Budapest, 2009, 258.

65. Tynan később tagadta, hogy a változtatás tőle származott volna, pedig a szöveg kiadása Beckett kiadója, a *Grove Press* által a „Tynan-féle" szöveget adta közre: a szöveget egyedül Beckettnek tulajdonította, habár előzőleg abban állapodtak meg a kiadóval, hogy név nélkül jelenik meg. Vö. Knowlson, i.m., 502 és Gontarski, i.m., 439–441.

66. Gontarski, i.m., 435.

67. Az előadásokról részletesebben ld: Gontarski, i.m., 441–445.

68. Kittler Goethe *Faust*ja kapcsán a Földszellemmel való találkozás sorait elemezve az itt található drámai instrukciót nevezi meg az európai színháztörténet első kivitelezhetetlen/megjeleníthetetlen instrukciójaként: *„A könyvet felragadja, s rejtelmesen/ elrebegi a szellemidéző igét. / Vörös láng cikázik, s megjelenik benne / a Szellem, visszataszító alakban."* Friedrich A. Kittler, *Discourse Networks 1800/1900,* ford. David A. Wellbery, Stanford University Press, Stanford, California, 1990, 6.

69. *Mitológiai enciklopédia I.,* főszerk. Sz. A. Tokarev, Gondolat, Budapest, 1988, 714.

70. Albright, i.m., 138.

71. Schermann Márta (rendezte), *Oxitocin,* 2009. április 25–27., Dandárfürdő, Budapest.

72. Stephen Di Benedetto, *The Provocation of the Senses in Contemporary Theatre,* Routledge, London és New York, 2010, 125.

73. Patrice Pavis, *Színházi szótár,* ford. Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Sepsi Enikő, Rideg Zsófia, Budapest, L'Harmattan, 2006, 172.

74. Patrice Pavis, *Analyzing Performance. Theatre, Dance and Film,* ford. David Williams, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2003, 135.

75. Ki hallott már az újszülött Jézus éktelen ordításáról vagy fájdalmas kiabálásról? Az akolban béke és csend honolt.

76. Di Benedetto, i.m., 143.

77. Di Benedetto, uo.

78. Georges Bataille, *A belső tapasztalat,* ford. Szabó László, Kijárat Kiadó, Budapest, 2013, 28–29.

79. Di Bendetto, i.m., 135.

80. Di Benedetto, i.m., 149.

81. Idézi Di Benedetto, i.m., 147.

82. Bataille, *A belső tapasztalat,* 19.

83. Bataille, *A belső tapasztalat,* 18.

84. Ong a szóbeli kultúrák elemzése kapcsán a hang médiumára is kitér, és pontosan arra a következtetésre jut, hogy a hang egyedisége abban áll, hogy összeköt. A szomatikus összetevők által meghatározott erősen szituációfüggő szóbeli előadásmódok médiumaként a hang szembekerül a szem által érzékelhetővel. A vizuális eseménnyel szemben, amelyet külsőként érzékelünk, a hallás mindig belsődlegességet érzékel, „az emberi hang testünkben keletkezik, és ez a test biztosít neki rezgést". „A látás elkülönít, a hang egyesít". A hang „a hallgatóba áramlik". „A látással mint elkülönítő érzékeléssel szemben tehát a hallás egyesítő érzékelés." Walter J. Ong, *Szóbeliség és írásbeliség. A szó technologizálása,* ford. Kozák Dániel, Alkalmazott Kommunikációtudományi Intézet – Gondolat Kiadó, Budapest, 2010, 67–68.

BACSÓ BÉLA

# *Az ikonikus differencia hermeneutikai jelentősége*

> „Ami a képben ábrázolásra került az kivont a dolgok kauzális érintkezéséből és átvitt egy olyan nem-dinamikus egzisztenciába, ami a maga teljességében vett kép-egzisztencia – egy olyan egzisztenciamód, ami sem a leképező dologgal, sem a leképezett valósággal nem cserélhető fel."
> (Hans Jonas: *Was ist ein Bild?*)

Gottfried Boehm munkáit ismerő esztéták, művészettörténészek régtől fogva tudják, hogy elemzéseiben megkerülhetetlen szerepet játszik a hermeneutikai hagyomány és annak állandóan újrafogalmazott olvasata. Az újrafogalmazás magából a hermeneutikai megközelítésből ered, hiszen a megértendő, akár egy mű, magán teszi *nyilvánvalóvá* a különbséget, midőn megértjük, hiszen soha nem *azt* értjük, amit már értettek és már értettünk. A műalkotás, miként minden az ember által teremtett eszköz és dolog, magában őrzi azokat az értésviszonylatokat, amelynek eredménye éppen *ez* a valami.

Az *ikonikus differencia*[1] a kép értelmezésének lényegi összetevője, ami egyszerre jelzi a *kép*értés döntően eltérő értelmezői feltételét, kiváltképpen a *nyelvi* alkotással szemben, másrészt magának a képnek mint esztétikai létezőnek sajátos létmódjára is utal, végső soron arra, hogy a *kép-mű* képes állandóan *megvonni vélt alapját* jelenvalóságától. De ahogy majd később utalunk rá, mint minden, ami megértésre vár, egyszerre képes *kontinuumba* rendeződni, azaz rejteni azt a időbeli-történeti különbséget, ami minden művet magától és más művektől elválaszt. A már értett mű visszarendeződik egy kontinuumba, amelynek „alapot" sokszor csak bizonyos formaelvek adnak. Felix Thürlemann[2] Wölfflin nyomán ezt nevezte *összehasonlító látásnak,* ami aligha tagadható, sok esetben ez képezheti a megértés kiindulópontját, itt azonban többről, a *látás értelemgeneráló* jellegéről van szó, ami nem merül ki az ismert és azonos formaelvek és stílusjegyek észrevételezésében és rögzítésében. Az értelmesen látni valamit nem merül ki abban, hogy hasonlóságot fedezünk fel az egyik és a másik mű között, hiszen minden, ami megteremti a hasonlóság külső jegyeit, az magában a műben számtalan *eltérő viszonylatban* kaphat még helyet, vagy egyszerűbben egy ilyen megjelenés az *olyan mint* alapján semmiféle értelmet nem generál, csak „eledelként" szolgál a kulturált azonosításnak. Csak akkor mondhatjuk, hogy értjük, ha és amennyiben azt is értjük, hogy a hasonló vagy teljességgel azonos miért jelenik meg a másik alkotáson is. Kétségtelen az is, hogy számos műalkotás – s nem is a legrosszabbak – tudatosan

hoznak játékba ismert elemeket, legyen az festői technika, térformálás, vonalvezetés stb., ami tehát nem egyszerű félrevezetés, hanem annak a lehetősége, hogy a látást valami ismertre vezesse rá az alkotó, hogy valami módon a *látszólag azonost* bemutassa mint *mást.*

Gadamer[3] egy fontos kései írásában *a kép és szó művészetét* érintve fogalmazta meg azt a felismerését, hogy a mű mint *ez maga,* nem valaminek a visszaadása, nem valaminek a puszta másolata – még ha olykor erre rá is játszik –, hanem éppen a *bemutatott* mértéke szerint, annak nem nyilvánvaló mértéke szerint teszi láthatóvá a műben az eddig *így nem láthatót.* Ami a műben bemutatottat *végbeviszi,* az éppen az, amitől a mű azzá válik, ami, Platón fordulatával élve *auto to akribes,* vagyis *ez és nem más.* A „tárgy" mértéke szerinti bemutatás az, amitől a mű saját mértéke nem előre adott, vagyis a művön/műben ismerjük fel, hogy az alkotó a bemutatott helyes mértéke szerint járt el. Sem a külső világ *imitatív visszaadása, sem egy artificiális művilág önmagában nem elégséges* – ami számít, az éppen a bemutatott dolog mértéke szerinti ábrázolás. A mű ekkor *magával azonos*, vagyis *identitása* a műben működő *diszperzív* erők ellenében, azokat egyben tartva jut érvényre.

S éppen itt válik fontossá az, ahogy Boehm az *ikonikus differenciát* értelmezi. „Az *ikonikus differencia* egy vizuális kontrasztszabályt jelenít meg, melybe egyúttal az együttlátás is belefoglalt. Az ikonikus színtézisek már eleve részei észlelésünk struktúráinak."[4] A látás tehát egyszerre és egyidejűleg visz véghez egy értelemkereső mozgást, egészen addig, amíg az magán a szemlélten nem válik beválthatatlanná és lehetetlenné. Ennyiben Gottfried Boehm joggal hangsúlyozza a régi platoni/hermeneutikai felismerést, a szem értelemgeneráló teljesítménye nem egy kizárólagos *logosz*ban zárul össze, hanem abban, hogy képes a látható *viszonylatai között* ismételten a *logosz*ok felé megnyílni. A kép nem úgy válik láthatóvá, hogy felismerjük rajta és benne valaminek a képét, hanem a kép kényszeríti a tekintetet, magára vonja a pillantást, hogy *értve vizuálisan realizálódjék* a kép.[5]

Korai, alapvető, *A kép hermeneutikájához* című írásában már világossá tette, hogy a kép-mű mint létező léte nem merül ki a benne és rajta *észlelhető* létező létének tudomásul vételében, mivel léte éppen *alapjait rejtő* és egyben *létét illetően növekvő* – Gadamer kifejezését („Zuwachs am Sein") használta Boehm –, mivel a megjelenő szüntelenül *átmenetként* (Übergang) *és a változó sűrűség* (Dichte) *módján van.* „A valóság dolgaival ellentétben, ahol lehetséges a lét és jelenség elválasztása, a képben folyamatos *átmenettel* van dolgunk, ami mindazt, ami a képben 'van', átviszi a jelenségbe."[6]

Nem pusztán arról van szó, mint az ikonikus differenciáról szóló írásában maga is utalt rá, hogy az *ontológiai differencia* vagy éppen a *differencia* gondolat mentén újra értelmezzük a kép és képszerű megjelenéshez való viszonyunkat. Azt igyekszik megmutatni, hogy a *képen és képben valami végbemegy,* amit nem pusztán a *szemlélő aktivitása* vált ki, hanem maga a kép olyan módon megalkotott, hogy ezt a magát rejtő és kinyilvánító *mozgást* a műben és művön véghezviszi. Hans-Georg Gadamer,[7] akit Boehm mindvégig mesterének tartott, egy fontos kései írásában mutatta meg *az ontológiai differencia* és *hermeneutika* megszüntethetetlen összetartozását, s benne azt az alapvető gondolatot, hogy az esztétikailag létező léte

nem merül ki időn kívüli létmódjában, hanem éppen abban mutatkozik meg *igaz léte, hogy önmagában változni tud, azaz folyamatosan a változás és állandóság erőterébe vonja a megjelenőt.* S a mű mint *esemény* viszi végbe, vagy inkább váltja ki azt a *kimozdítást,* ami folytán az ember műben és a mű által megjelenőt úgy tapasztalja, hogy eddigi világviszonya változik. Az esztétikailag tapasztalt létezőben megnyilatkozó *differencia* nem az, amit mi vetítünk bele, illetve rá, nem mi teremtjük, hívjuk életre a különbséget, ahogy Heidegger és Gadamer is hangsúlyozta már, hanem az, ami a *szemünk láttára, a látást kényszerítve* mutatja meg az eddig nemlátottat a láthatón. Vagyis a kép a maga egyenrangú módján nyitja meg az esztétikai igazság útját, azaz az esztétikailag létező kép-mű olyannyira kitett a benne munkáló differenciának, hogy sohasem azt *mutatja be, amit ábrázol, hanem az ábrázolás feltételei közepette engedi megmutatkozni azt, ami így és csak így „van"* jelen.

Ez *az így és nem másként* a kezdetektől a legfőbb hermeneutikai gondolat, ami látszólagos egyszerűsége ellenére sem megértett, ugyanis nem a létező, mint létező igazságát célozza, hanem *a változás és állandóság erőterébe vont létező előre meg nem jósolható igazságát és értelmét önmagán mutatja fel és kísérli meg megérteni.* Éppen ez az *így és nem másként* teszi az esztétikailag létezőt, így a képet is minden végső értelemmegragadással szemben rezisztenssé. A műalkotás, ahogy Hans Jonas az említett bonni ókortudományi előadásában szellemesen megfogalmazta, „azon nyomban múltbeli és ezzel örökre jelenbeli",[8] vagyis múltjellege abban válik nyilvánvalóvá, hogy képes egykori múltját (már értett mivoltát) maga mögött hagyni és átkerülni az adott jelen új értelemvonatkozásai közé.

Boehm írásának is egyik legfőbb felismerése,[9] hogy maga *az ikonikus differencia* viszonylatai közepette születő értelem, vagy inkább a kép által *generált értelem,* mi módon éri *el a nyelvi megfelelések előtt, vagy inkább azon kívül,* a kép értelemteremtő működését, azaz a műalkotás *túl a puszta nyelvi értelemrögzítésen*, miként áll elő olyan újabb értelemmel, ami *magán igazolódik és mutatkozik meg.* „Az ikonikus differencia értelmet generál, anélkül, hogy azt mondaná, 'van' (ohne 'ist' zu sagen), olyan módon nyit rá a valóságra, hogy az önmagán igazolódik, mutatkozik meg."[10]

Tegyük még egyszer hangsúlyossá, a mű nem állítja elénk vagy ki azt, ami *„van",* hanem a műben és mű által lép fel az a *törés,* az a sajátos szélső pontokra irányuló hatáskiváltás, ami arra hajlítja a szemlélőt, az értelmezőt, hogy a már ismert valóság viszonylatában és akár ellenében *igaznak tartsa azt,* ami a mű eseményjellegéből adódóan *szembeötlően* végbemegy. Az esztétikai igazság, nem alacsonyabb rendű, benne és általa hasonlóképpen szembesülünk azzal a változó és szüntelen mozgásban-léttel, amit a mű/kép sajátos eszközökkel mutat meg saját keretei között. Ennek során a kép-mű által létrehívott *kimozdítottság* éppen magunk felé int, ahogy a görög filozófiát olvasó Kurt Riezler fogalmazta;[11] a lélek ebben a kimozdítottságban midőn magán túl *van,* jut közelebb ahhoz, ami ő. Ám ahogy az ember hajlik arra, hogy ne észlelje a jelentkező törést – Boehm kifejezésével élve: aszimmetriát –, s ezzel a képen megjelenőt az ismerthez igazítja, vagyis nem lép túl magán, nem teszi ki magát annak a *mozgásnak,* ami közelebb vihetné ahhoz, amivé csak a mű igazságában lehet. A kép előhívja ezt a törést, vagy

inkább megnyit egy csak általa és benne tapasztalható szélsőséges elkülönülést, a szembenállás benne megtapasztalható szélső pontjaira irányítja az értelmező figyelmét, hogy végül visszasegítse az általa elérhető *evidenciához*.

„A vizuális aszimmetria előhív egy törést (Gefälle), ami éppen az alap erejét hozza működésbe és a mindenkori figuráció prezenciájában juttatja érvényre, mint világos evidenciát, mint emocionális nyomatékot vagy a szem elé tárás más formáiban viszi ezt végbe."[12] Az *ikonikus differencia* annak *működése,* amit végső soron semmi nem fed le, sem a puszta nyelvi át- és lefordítás, sem pedig a vélt tárgyi hasonlóság azonosítása. A differencia annak kényszerítő ereje, hogy valamit, ami nem *közvetlenül* belátható, megfeszített erővel eljuttassunk addig az *evidenciáig*, ami folytán láthatóvá válik ellenszegülő/széttartó elemeinek összetartozása, egymás viszonylatában bemutatott elemeinek időleges értelme. Azaz a kép által bemutatott és belőle *generált értelem* e szélső pontok között születik, mint a lehető legteljesebb egybefoglalás.

Az elmúlt időszak képhermeneutikája, vagy ahogy Max Imdahl nevezte, az *ikonika* szintén ehhez a fenomenológiai evidencia fogalomhoz kapcsolódott. Ha megnézzük a *Giotto-könyv* záró fejezeteit, itt több esetben is lényeges szerepet játszik az evidencia felismerés, valaminek a nyilvánvalósága, amit a kép-mű látható elemei takartak ki. „Az ikonika számára viszont az egésszé sűrítés a reflexió tulajdonképpeni tárgya, amint ezt egy adott esetben a kép teljesíti, és csak a kép teljesítheti be. Mégpedig az ikonikus szemléletmód számára a kép összesűrűsödő értelemegésze (das verdichtete Sinnganze des Bildes), nem egyfajta összesség […], hanem az ikonográfiailag és ikonológiailag értelmezhető előzmények a kép mint értelemegész ikonikus evidenciájában (die ikonische Evidenz des Bildes) transzcendálódnak magukkal hozott értelemlehetőségükön túlra, egy a kereteket áthágó értelemgyarapodás megy végbe, miközben őrzi és megtartja a meghaladottat."[13] Ha, mint Imdahl fogalmazott, az *ikonika* esztétikailag orientálódó szemléletmód, azt éppen ennek az evidenciajellegnek tulajdoníthatjuk, ami a képet mint megjelenőt, állandóan önmagára és magán túl pillantva érti és érteti meg – a kép ugyanis, ha értelmet generál, önleleplező, vagy inkább magán kínál fel olyan más esztétikai szemléletmódot, ami éppen benne és általa *van*.

Ha Boehm teljes joggal a *kép logoszáról* beszél, azt nyilván nem úgy kell értenünk, hogy a kép által rejtett értelem hirtelen kiolvashatóvá válik, mint valami sokáig a tengeren hányódó palackposta, hanem éppen azt tudatosítja, hogy a kép olyan esztétikai egzisztenciamóddal rendelkezik, aminek elemei *időről időre* másként állnak össze értelmesen. Erre használja újabb elemzéseiben Günter Figal[14] a *decentrált rend* fogalmát, ami nem egyszerűen „a közép elvesztése" (Sedlmayr), hanem egy olyan illeszkedési mód, ami végül a művet olyan jelenséggé rendezi egybe, aminek elemei egy adott határig illeszkednek, és mindig lesz olyan elem, ami történeti/emberi „vakság" okán nem válik láthatóvá, azaz megérthetővé.

Leggyakrabban a már ismert ikonográfiai séma olvasását, hol képalkotó elemeinek egyfajta „nyelvezetét", a más művekkel egybevetett stílusát állították előtérbe, azaz megfeledkeztek *esztétikai létmódjáról* (Schlosser),[15] ennyiben az értelmezés során a már kész módszeres eljárásokat részesítették előnyben, ami puszta tárggyá fokozta le a művet, vagy jobb esetben az együttláttatás példájaként hozta elő.

Persze – mint Imdahl írta – nem lehet megfeledkezni az ismert és már értett mivoltának elemeiről sem, így képessé válunk a képet olyan történeti szempontok mentén is szemlélni, amit ugyanezen kép esetében már nem vagyunk képesek megtenni. Ebben az értelemben a kép látható elemeinek akár egy *affektív nyomaték* mentén történő értelmezése – pl. Giotto *Jézus elfogatása* Imdahl könyvében – lehetővé teszi, hogy a kép sajátos *grammatikája* olyan módon közvetítse értelmét, ami több mint az *Írás* adta egyszerű megfeleltetés. A kép ugyanis maga *beszéli el a történetet,* csak a kép teljesíti be saját eszközeivel az ismert esemény értelmes bemutatását.

Ha tehát korábban úgy fogalmaztunk, hogy az *ikonikus differenciát* centrumba állító képfelfogás éppen ezt a nyelvelőttiséget és kívülséget hangsúlyozza, s egyben azt, hogy a kép olyan módon *közöl,* ami nem feleltethető meg közvetlenül a szavak útján történő értelemközlésnek, akkor nem feledkezhetünk meg arról, hogy minden hermeneutikai megértés kulcsmozzanata az, hogy nem azért nem értünk, mert adott esetben ne ismernénk az alkalmazott *grammatikát,* hanem, mert mindig *azt* akarjuk érteni, amit már eddig is értettünk, vagyis már valami *ismert* felől igyekszünk feltárni a fenomént. Gadamer[16] már érintett szövegében ezt úgy fogalmazta meg: *nincs és nem is lehetséges, hogy előzetesen úrrá legyünk mindazon, ami értelmes*, vagyis az értelemmel bíró és értelmesen egybefoglalt, egyidejűleg el is takarja a még érthető elemeket. Nincs végső megértés, és a képet illetően ezért joggal említi Boehm az *ikonikus latencia* elemét, ami nem pusztán a valami folytán nem érthetőt jelenti, hanem az adott időben nem hozzáférhető elemet, ami minden esztétikailag létező legalapvetőbb létmódja.

A kép esztétikai létmódja, tehát éppannyira a kontinuum, mint amennyire a széttartó elemek által meghatározott, ezért írja joggal, hogy a *kép alapja kontinuáló, vagyis olyan ami magát nem engedi teljességgel hozzáférhetővé tenni,* ez pedig azt eredményezi, hogy általa és rajta mozgásba hozott képalkotó elemek *állandóan változó viszonylatokat, értelemgeneráló mozgást végeznek.* Az alap és a vele viszonylatokban mutatkozó elemek szüntelenül kikezdik azt a térfelfogást és térberendezést, amiben a művet eddig szemléltük – ami *disztinkt módon* elkülönül, tehát éppen az elemeknek a *világos, egyértelmű kontrasztja,*[17] *ami az alaphoz viszonyítva, az „alapot adó" viszonylatában* képződik. Úgy is fogalmazhatunk, hogy ez az alap, minden megalapozást nélkülözőn *időlegesen* világos viszonylatokat, sőt értelmes viszonylatokat hív életre a műalkotást képző elemek és az alap között. Amikor azt kérdezzük: minek az alapján, akkor soha nem valami mögöttes mindent működtető alap okra megyünk vissza, hanem éppen azt értjük meg, hogy mi lehet *az így szemlélt értelmesen belátható tárgy alapja,* vagyis éppen a disztinkt elemek viszonylatai teremtik meg azt, hogy okkal gondolhatjuk, ez és ez az alapja. Az alap(ok) azonban nem *mozdulatlan,* s főként nem különül el attól, amivel viszonylatban áll. Erre mondta szellemesen Heidegger:[18] *képzetalkotó/reprezentációs/fantázia tevékenységünk állandóan menedéket keres valamiféle alapnál, s hogy az alap tételének nincs alapja számunkra szinte teljességgel elképzelhetetlen*. Az alap valójában akkor érhető tetten, ha viszonylatában a megmutatkozó ily módon értelmesen *látható*. Ez minden képalkotó fantázia lényege, legyen szó szinte bármely kor művészetéről.

Boehm joggal hangsúlyozta egy újabb írásában, hogy az alap éppen az a *kontinuum,* ami a kép elemeit, hogy így mondjam, *helyükön kezeli,* mivel felleli az értelmes és világosan elkülönült szemléletben azt, ami odatartozó és azt, ami nem, vagyis az alap feltárhatatlan kiterjedtségén túl az értelem felleli a rendező elvet, ami a *képi értelem genezisét* lehetővé teszi. Az alap lehetőség, ami létrehívja a műben és megteremti a szemlélőben a kontrasztmozgások közepette az esztétikai tapasztalat értelmes kibomlását. Ez minden esztétikai tapasztalat kulcsa, az alap mint egy világos értelemadás lehetőségfeltétele, ennyiben „a kontinuáló mozzanat az *ikonikus differencia* egy aspektusa marad."[19] Vagy az ikonikus differenciát elemző szöveg megfogalmazásával élve: *az alap kontinuuma áthatolhatatlan és éppen ennek folytán ad helyet a disztinkt elemeknek, ahonnan nézve a tekintetnek egy értelemkonfiguráló nézetet kínál.*

Végül ennek a kontinuáló mozgástérnek a tapasztalata közös ismeret, ugyanis annak a tapasztalata, ahogy *vagyunk egy világban, ahogy látjuk azt, ami látszólag rendíthetetlen, mégis szüntelen mozgásban van.* Egykor erre utalt August Schmarsow[20] zseniális tértanulmányaiban, kiemelve, hogy az architektonikus tér tapasztalata nyitja meg a tapintható/bejárható/látható tér intervallumait, azokat a térközöket, amikben az ember időlegesen kiismeri magát, s amikben tudja a járást. Ez a történeti korok változása közepette is őrzi bejárhatóságának technikáját, még ha az ember el is felejtette, hogy miként kell egy ilyen térben haladnia vagy éppen látnia. Ám az egykori műben éppen nem azt látjuk csak, hogy *terébe mi módon lehet belépni, hanem azt is, hogy lehet-e egyáltalán vele lépést tartani – bejárhatóak-e egyáltalán a régmúlt műalkotás terei.*

A műalkotás megnyitotta térközben egykori és jelenbeli tapasztalat viszonylatai *között* megy végbe az *esemény* mint a mű *terében jelentkező és képződő kontraszt logika,* vagy inkább a *kép logosz*a (Boehm), ami időben és idővel változó *jelentéses teret* (*Bedeutungsraum*) tart készenlétben.

JEGYZETEK

1. Ld. Gottfried Boehm – *Ikonische Differenz,* in: *Rheinsprung 11. Zeitschrift für Bildkritik,* Eikones/Basel, 2011.

2. Vö. Thürlemann – *Bild gegen Bild,* in: *Zwischen Literatur und Anthropologie,* kiad. A. Assmann és mások, Tübingen, 2005, 163. skk.

3. Vö. Gadamer – *Bildkunst und Wortkunst,* in: *Was ist ein Bild?,* kiad. G. Boehm, Fink Verlag, 1994, 90., Az identitás és differencia kérdéséhez vö. Heidegger freiburgi előadásait: *Grundsätze des Denkens,* 1957-ből (kiad. P. Jaeger, G. A., 79. Klostermann, 1994. 81. skk.).

4. Boehm – *Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder,* in: Uő. – *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens,* Berlin, U. P., 2008, 49.

5. Vö. Boehm – *Sehen. Hermeneutische Reflexionen,* in: *Kritik des Sehens*, kiad. R. Konersmann, Reclam, 1997, 272. skk.

6. Boehm – *Zu einer Hermeneutik des Bildes,* in: Gadamer-Boehm – *Die Hermeneutik und die Wissenschaften,* Suhrkamp, 1978, 450.

7. Vö. Gadamer – *Hermeneutik und ontologische Differenz,* in: Uő. – *Hermeneutik in Rückblick G.W.* Bd 10. J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Verlag, 1995, 58. skk., valamint Jonas – *Wandel und Bestand. Vom Grunde der Verstehbarkeit des Geschichtlichen,* in: Uő. – *Philosophische Untersuchungen und metaphysische Vermutungen,* Suhrkamp, 1994, 50. skk.

8. Vö. Jonas – *Wandel und Bestand,* id. kiad., 68. valamint Arendt levele Jonashoz (1969 aug. 8.), amelyben ezt a bonni előadását értelmezte, http://memory.loc.gov/mss/mharendt_pub/02/020740.

9. Vö. Boehm – *Ikonische Differenz,* id. kiad., 174.

10. Boehm – uo.

11. Riezler – *Traktat vom Schönen. Zur Ontologie der Kunst,* Klostermann Verlag, 1935, 139, 210. „Az elrejtettség együtt van jelen a láthatóságban, mert a lét egésze, aminek láthatóságáról van szó, láthatóság és elrejtettség 'közötti'. Éppen ebbe a fugába/illeszkedésbe illesztett a művészet története, s benne a lélek önmozgása, a lét elrejtettségéből vezet át láthatóságába."

12. Boehm – *Ikonische Differenz,* id. kiad.

13. Imdahl – *Giotto. Arénafreskók. Ikonográfia, ikonológia, ikonika,* ford. Kerekes A., Kijárat, 2003. 88–89.

14. Vö. Figal – *Erscheinungsdinge,* Mohr Siebeck, 2010, 95.

15. Vö. Schlosser – *„History of Style" and „History of Language" of Fine Art,* ford. P. McClennan, in: *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften,* Vol. 35. No. 1.

16. Vö. Gadamer – *Hermeneutik und ontologische Differenz,* id. kiad., 63.

17. Vö. Boehm – *Ikonische Differenz,* id. kiad., 174.

18. Vö. Heidegger – *Der Satz vom Grund,* Neske Verlag, 1982, 39.

19. Boehm – *Der Grund. Über das ikonische Kontinuum,* in: *Der Grund. Das Feld des Sichtbaren* kiad. G. Boehm és M. Burioni, Fink Verlag, 2012, 66.

20. Vö. Schmarsow – *Raumgestaltung als Wesen der architektonischen Schöpfung,* in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft,* 1914/9, http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1914/0072.

ZÁMBÓ KRISTÓF

# *Gottfried Boehm és a képi differencia*

Az ún. „képi fordulat" nem véletlenül következett be a XX. század kilencvenes éveinek elején: mélyen gyökerezik azokban a folyamatokban, amelyeken a XX. század avantgárdjaitól kezdve, egészen a digitális technológiák megjelenéséig a kép ment keresztül, és amelyek a figyelmet a kép képi mivoltára irányították. Boehm számára a képihez való odafordulás teremtette meg egy kritikai képelmélet kidolgozásának lehetőségét. A Boehm-féle képkritika azon a belátáson nyugszik, miszerint létezik egy olyan struktúramozzanat, amely közös bármely képi artefaktumban, és amely ezeket végső soron képekként köti össze, legyen szó akár barlangfestészetről, ikonokról, táblaképekről, háromdimenziós képi megjelenítésekről stb. A képkritikának a feladata ennek megfelelően tehát az, hogy feltárja ezt az általános struktúramozzanatot. Boehm teoretikus törekvéseinek megértéséhez – minthogy maga a képkritika is több forrásból táplálkozik – több elméleti diszpozíció is gyümölcsözőnek mutatkozik. Ezek közül mindenekelőtt a hermeneutikai, a szellemtudományos-művészettörténeti és a fenomenológiai megközelítésmódok tűnnek kiemelt jelentőségűnek. A továbbiakban Boehm képelmélete fenomenológiai meghatározottságának feltérképezésére teszek kísérletet.

Boehm a képi differencia gondolatával – amely köré képkritikája végső soron szerveződik – egy sokszínű és szerteágazó filozófiai hagyományba kapcsolódik be. Jóllehet bizonyos szerzőket vagy hagyományokat azonnal le is tilt (pl. Hegelt, Heideggert vagy Derrida differencia elgondolását), a képi differencia fogalmának kidolgozása világos módon mégis alapvetően fenomenológiai indíttatású. A képi differencia gondolata azon a szemléleti belátáson nyugszik, miszerint a kép befogadása során a megismerő értelem és a megtapasztalt hatás nem feltétlenül kerül

egymással teljesen fedésbe, vagyis az előálló képi értelem és a megtapasztalt hatás között valamifajta törés áll fönt. Így a képkritika feladata annak föltárása, hogy a képi értelem és a megtapasztalt hatás miként áll elő újra és újra.[1] Vagy másként megfogalmazva: „miként adott a képben értelem és érzékiség érzékileg adott egysége".[2]

Világos Boehm arra irányuló törekvése, hogy megóvja a szemléletileg adottat az elhamarkodott fogalomra hozástól, és hogy egy a szemléletre alapozott képelméletet hozzon létre. E tekintetben mindképp elmondható Boehm vállalkozásáról, hogy az döntően fenomenológiai meghatározottságú.

Részben Boehmöt is követve – vagy vele párhuzamosan haladva – Bernhard Waldenfels 2010-ben megjelent *Sinne und Künste im Wechselspiel* című kötetének célkitűzése az esztétikai tapasztalat affektív meghatározottságából kiindulva éppen az esztétikai tapasztalat érzékek felőli megragadása. Boehm a képi értelmet a lényegétől idegen fogalmi meghatározással szemben épp oly módon igyekszik megóvni, hogy a képet olyan *folyamatként* gondolja el, amelynek genezise az érzékek terrénumában található.[3] A két szerző azonban nem csak annyiban kapcsolódik egymáshoz, amennyiben mindketten az esztétikai tapasztalat – Boehm esetében a szűkebben értett képi tapasztalat – affektív rétegét tárják föl. Közös továbbá bennük a tapasztalat olyan modelljének leírása, amelyet alapvetően határoz meg a tapasztalat töredezettsége, és a benne különböző módokon jelentkező differencia.

Waldenfels képelméleti megfontolásai azon a husserli belátáson nyugszanak, miszerint a képben már mindig is differencia van aközött, amit a kép képiként tesz láthatóvá, és amely egyáltalán látni engedi a képit. Ugyanakkor világos, hogy a képtapasztalatban nem valamifajta utólagos kiegészítéssel van dolgunk: nem egy olyan tárggyal állunk szemben, amely a testi megjelenésén túl mintegy járulékosan képi jelleggel is bír. Ami a képben megjelenik, azt a kép már mindig is képiként teszi láthatóvá. Tehát joggal állítja Waldenfels, hogy a kép nem egy olyan dolog, amit mellesleg más*ként* – ti. képiként – is látunk, hanem *a kép maga a látás médiuma.*[4] A médiumként fölfogott kép pedig azt jelenti, hogy bizonyos hatások a képen *keresztül* valósulnak meg, és ebben nyernek képi jelleget – vagyis ekkor beszélhetünk képi hatásról. A hangsúly tehát ezen a „keresztül"-ön van; azon a transzformáción, amelyen keresztül a normális hatásból anomális képi hatás válik. A képi hatást annyiban vehetjük anomálisnak, amennyiben az bizonyos mértékben ellehetetleníti a látás megszokott módját, és bizonyos vonatkozásaiban felfüggeszti vagy érvényen kívül helyezi a habitualizálódott látást. Ezért beszélhet Waldenfels egyfajta *képi epochéról.*[5] A waldenfelsi képi epokhé könnyűszerrel volna beilleszthető egy dogmatikus husserliánus képelméletbe: elmondhatnánk, hogy ami a képen megjelenik, az csak a „mintha" módján jelenik meg, és egy képtudattal van dolgunk, ami valamifajta semlegességi modifikációt hajt végre.[6] Ugyanakkor itt többről van szó, hiszen mind a képi epochéval, mind a látás médiumaként értett kép elgondolásával Waldenfels a figyelmet a képi észlelés *folyamatára,* és a benne képződő sajátos képi értelemre irányítja. Döntő, hogy Waldenfels a képet nem a látás puszta objektumaként, hanem annak részeként tételezi, sőt továbbmenve azt állítja, a kép maga a „megtestesült láthatóság".[7]

Ha a képet nem a szemlélés puszta tárgyaként, hanem a látás részeként gondoljuk el, úgy a képi tapasztalat nem írható le egy egyszerű intencionális modellel,

és újra kell gondolnunk a kép helyét az észlelésben. Ehhez megvilágító belátásokkal szolgál a látásösztön pszichoanalitikus elmélete. Otto Fenichel *Schautrieb und Identizfizierung* című tanulmányában a látásösztön gyermeki szexualitásban betöltött funkcióján túl a látás lényegi jellegzetességére is rámutat. Fenichel világossá teszi, hogy sohasem a látás kedvéért nézünk, hanem a tekintetünk mindig valami olyanra irányul, amiben kielégülést nyerhet. A libidinózus nézés – ami szexuális kielégülést keres – és a megszokott nézés között értelemszerűen nincsen lényegi, csakis fokozatbeli különbség: a libidinózus nézésben egyszerűen aktívabbá válik a szem motorikus mozgása.[8] Célja pedig, hogy magáévá tegye a másikat; vagy ahogy mondani szoktuk, hogy „felfalja a tekintetével" – tulajdonképpen ebben áll a *Schautrieb* lényege.

Fenichelnek továbbá abban is teljes mértékben igaza van – és ez a fenomenológia számára sem újdonság –, amikor azt állítja, hogy a látás (akár libidinózus, akár nem) elválaszthatatlan a motorikus mozgástól. Vagyis: „a vizuális percepció nem választható el a kinesztetikus percepciótól […]. Minden primitív észlelés egy összjáték."[9] A (vizuális) percepció és a kinesztézis affektív összjátéka az észlelés testi jellegére utal. Vagyis a vizuális észlelés sohasem tisztán vizuális: az észlelés mindig testi valójában érinti az embert – *a testiség egészét veszi igénybe*. Azt mondhatjuk tehát, hogy a tapasztalat mindig egy szinesztetikus és kinesztetikus összjáték eredménye. És amennyiben ez így van, úgy a képi tapasztalat vizsgálata során nem hagyhatjuk figyelmen kívül annak affektív vetületét, a test képi tapasztalatban betöltött szerepét.

Boehm éppen a képi tapasztalat affektív aspektusának kiemelésével húzza keresztül azt a modellt, amely a látást egyfajta „végrehajtó" folyamatként írja le. A látás nem egy olyan folyamat, amelynek két végén egy tárgy és egy azt szemlélő, ám attól szigorúan elválasztott szubjektum áll: a látás ugyanis igénybe veszi a szubjektumot. Helyesen állítja Boehm – Kantra hivatkozva –, hogy „[a]z érzékiség nem magatartás."[10] A testi én ugyanis ki van téve az őt érő affektív erőhatásoknak, és ez a kitettség alapvetően meghatározza az értelemképződést, hiszen ezen erőhatásokból áll elő egy érzékileg megszervezett értelem. Boehm azzal, hogy az értelemképződés genezisét az affektivitás szférájába helyezi, végső soron a leolvasó, konstatáló látás elképzelését húzza keresztül. Boehm számára így ez az érzéki értelemszerveződés válik központi kérdéssé a kép vizsgálata során, vagyis az, miként áll elő a kép az érzéki hatás és a megszerveződő értelem összjátékában. A képi értelemképződés esetében azonban nem a szem szintetizáló absztrakciós tevékenységéről van szó, hanem éppen e tevékenység visszafordításáról. Ez a visszafordítás pedig akkor válik a legnyilvánvalóbbá, ha a kép szemlélője „megtöri a felismerhető elsőbbségét, amikor megpróbálja például a figurális vagy szcenikus elemek *egységét* a képi egésszel szemléltetően megteremteni."[11] Szembeötlő ezen a ponton a Waldenfels és Boehm közti különbség: míg Waldenfelsnél a képi epoché során maga a kép lehetetleníti el a megszokott látást – ami mellesleg önmagában indokolttá tenné az epoché szó idézőjelbe tételét –, addig Boehm itt még egy „tapasztalt szemlélőt" tételez, aki végrehajtja a visszafordítást. Abban azonban mindkét szerző egyetért, hogy a képi tapasztalat olyan látást követel meg, amely mentes a konstatálás, az áttekintés és a leolvasás igényétől, és képes észlelni a kép dinamikus összefüggéseit. Fölmerül azonban a kérdés, mi motivál egy efféle látást?

A látásösztön elgondolása rámutatott arra, hogy sohasem a látás kedvéért nézünk, hanem a látás mindig valamifajta kielégülésre törekszik. Vagyis valami magára vonja a figyelmünket, ami ingerként provokálja ki a látást. Husserl az affekció címszava alatt tárgyalja azt az ingert, amelyet a tárgy fejt ki az énre.[12] A tárgy ezen sajátos „vonzó vonása" az, amely arra késztet, hogy a dolgot jobban szemügyre vegyem, hogy megismerjem. Vagyis fölkelti az érdeklődésemet. Az érdeklődés felkeltése pedig kiemelés: az érzékelési mező egyöntetűségéből emelkedik ki, domborodik ki a dolog. Mint „affektív erősugarak" áradnak a dologból, amelyek intenzitásuktól függően, hol kontrasztosabbá teszik, hol hagyják visszasüllyedni a többi dolog közé. Az affekció általi kiemelés az, ami az észlelés rendjét biztosítja, és ami ilyenformán megszervezi a tapasztalatot. Vagyis az affektív erősugarak mintegy kidomborítják a tárgyat annak környezetéből, így Husserl találó megfogalmazásával élve mondhatjuk, hogy ami a tapasztalat számára adott, az egy „állandóan változó affektív relief".[13]

Amennyiben a tapasztalat leírása során mindezt szem előtt tartjuk, jelentős hangsúlyeltolódást érünk tetten a tapasztalat hagyományosan megszokott husserliánus modelljében, és ez egy fenomenológiai alapokon nyugvó képelmélet számára is jelentős belátásokkal szolgál. Az affektivitás meggyengíti a szubjektum primátusát a tapasztalat intencionális modelljében betöltött szerepéhez képest, és ebben az esetben a husserli intencionális modell kiegészítésre szorul. A vizuális tapasztalat nem pusztán egy szinesztetikus és kinesztetikus összefüggés eredménye, döntő szerepet játszik benne a látást kiprovokáló hajtóerő is, melyet nem hagyhatunk figyelmen kívül. Waldenfels javaslata szerint a tapasztalat hagyományos fenomenológiai-hermeneutikai leírását, miszerint valamit *mint* valamit tapasztalunk, ki kell egészítenünk azzal, hogy ebben a valami*ként* megtapasztalt*ban* mindig valami*re* törekszünk. Vagyis egyfajta *appetitív differencia* jelentkezik a tapasztalatban, „amely a cél*ként* megcélzottól [*erstrebt*] megkülönbözteti azt, amit ebben a cél*ban* megcélzunk."[14] Tehát amiként a szőlőben a szőlő ízét keressük, akként célzunk meg valamit abban, amit valamiként látunk, vagyis a látás valamilyen módon mindig is motivált.

Ugyanakkor továbbra is tisztázatlan, a dolog miként vonja magára a figyelmet, miként provokálja ki a látást az indifferens nézésben. A dolog akképp adódik a látás számára, és annyiban nyer figurális értelmet, amennyiben kiemelkedik az érzékelési mező egyöntetű hátteréből, vagyis *megmutatkozik*. Boehm terminológiájával élve a dolog megmutatkozása, önmegmutatása egy elsődleges, *elementáris deixis,* egy „különleges állapot, amely mégis több határesetnél, olyan előfeltétel, amely lehetővé teszi számunkra, hogy felnyissuk a szemünket, és tekintetünkkel különbségeket fedezzünk föl a világban."[15] Mivel az elementáris deixis az, amely egyáltalán lehetővé teszi, hogy a dolog valamilyen módon megmutatkozzon számunkra, hogy jelenséggé váljon, így ez értelemszerűen a tapasztalat predikációt megelőző szférájában jelentkezik. Önmagában már a látásösztönről való beszéd is a tapasztalat ezen prereflexív, predikációt megelőző szféráját posztulálja. A dolog osztenzív jellege, vagyis hogy képes önmagára mutatni, „az értelem feltárulásának folyamatát hozza mozgásba".[16] Vagyis az értelemképződés genezise ebben a nyelviséget megelőző tapasztalati rétegben keresendő.

Kulcsfontosságú Boehm képelméletében annak belátása, hogy az értelem egy nyelviséget megelőző szférában gyökerezik, ugyanis ez teszi lehetővé, hogy a képnek nyelviséget megelőző ikonikus értelmet tulajdoníthassunk – ezzel megóvva a képi értelem szemléleti mivoltát a lényegétől idegen nyelvi lefordítástól. Boehm tézise szerint a deixis a kép alapvető értelemgeneráló képessége,[17] amelyhez lényegileg kapcsolódik az ember azon antropológiai meghatározottsága, hogy alkalmas a képi megjelenítésre és így képek befogadására (*bildbefähigt*). Boehm tehát az elsődleges, elementáris deixishez egy másodlagos deixist kapcsol, amely a tulajdonképpeni rámutatástól az emberi gesztus és arcjáték képi formába rendeződéséig vezet. Mindez jelentős belátásokkal szolgál a fenomenológia egészére nézve is, hiszen a tárgykonstitúciót egyáltalán lehetővé tevő elsődleges deixis egy olyan ikonikus értelemet generál, amely a testiséget igénybe véve bomlik ki.

A rámutatás és az önmegmutatás valamifajta médiumba beágyazottan, kontinuus folyamatként zajlik le. A másodlagos deixis, vagyis a rámutatás, a gesztus, a mimika stb. során a kifejező szerv számára egységet képező, kontinuus alapként a test adódik. Az időben lezajló, folyamatszerű gesztus a test egészéhez képest, annak viszonylataiban nyer értelmet. A test mintegy alapként biztosítja a gesztus egységét és kontinuitását, vagy ahogy Boehm fogalmaz: „szomatikus tonalitását". Ugyanakkor a gesztus annyiban tesz szert értelemre, amennyiben elkülönül a kontinuus testi alaptól, amennyiben „kiemelkedik" belőle. Vagyis szükségszerűen jelentkezik egyfajta hasadás, egyfajta *szomatikus differencia* a kifejező szerv és az alapjául szolgáló testi egész között.[18] Ugyanakkor nem tekinthetünk el attól a magától értetődő ténytől, hogy a gesztus, a mimika – habár egy egységes szomatikus tonalitás jellemzi – nem pusztán testiek, hanem történetileg, kulturálisan már mindig is meghatározottak. Értelmük pedig ezekből a történeti, kulturális meghatározottságokból olvasható ki.

A képen a szomatikus differencia analógiájára jelenik meg a *képi differencia,* pontosabban szólva a képi differencia az, amely a képet képpé teszi. Hiszen ez hozza működésbe azt a struktúramozzanatot, amely minden képben egyaránt adott. Strukturálisan ugyanis minden képről elmondható, hogy „a folytatólagos mozzanatok és az elkülönült elemek közti kontraszt váltakozását hajtja végre, vagyis minden kép egy »kontinuus diszkontinuitás«".[19] A kép tehát az elkülönült struktúraelemeket már mindig is egy értelmes és összefüggő rendbe szervezve láttatja. Az egymástól elkülönült elemeket mintegy összefogja, egybegyűjti egy kontinuus alap, így téve lehetővé ezek dinamikus váltakozását. Ugyanakkor félreértenénk a képi differencia gondolatát, ha ebben a kép materiális hordozója és a megjelenített imaginatív tartalom közti különbséget látnánk. Nem arról van szó, hogy a materiális képdolog láttatna önmagán egy immateriális képobjektumot, és e kettő között jelentkezne valamifajta differencia: ez az absztrakt elkülönítés ugyanis éppen a kép képszerűségét számolja föl, és azt valamifajta „tiszta láthatósággá" desztillálja.

A kontinuus alap a vele kontrasztban megjelenő elkülönült és megkülönböztethető elemeket egybefogva, és azoknak helyet adva teszi őket láthatóvá – ezzel nyújt látványt a látásnak. Ugyanakkor a képi differencia nem a Gestalt-elmélet mintájára elgondolt alak és háttér kontrasztjában áll, sokkal inkább e kontrasztban lévő átmenetben. Az átmenet pedig folyamatként temporális meghatározottsággal

bír, nem véletlenül állítja tehát Boehm, hogy „a kép centrumában temporalitás uralkodik."[20] A temporalitás a kép egyidejűségében és az elkülönült elemek egymásutániságában jelenik meg. Jóllehet képesek vagyunk az egyes elemeket elkülöníteni, az alap szimultán kontinuuma nem hagyja magát teljes mértékben felbontani elkülönült elemekre.[21] Így a látás rendjében egyfajta vizuális aszimmetria áll elő. A képben jelentkező aszimmetria ellehetetleníti a megszokott látást, és a habitualizálódott látás ellen kifejtett hatásban teszi a képet *szembeötlővé*. Boehm szóhasználatával élve a képi differencia az aszimmetriával egy „lejtést" hoz létre, méghozzá olyat, amely mindig a befogadó felé dől. Ez a lejtés a képi hatást mintegy „emocionális nyomatékként" juttatja érvényre, és mint ilyen provokálja ki az odafordulást, a látást.[22]

A korábban anomálisnak nevezett képi hatás, amely kiprovokálja az odafordulást, egy affektív *többletet* hordoz magában (emocionális nyomatékot), amely végső soron *megalapozza* és *generálja* a képi értelmet. Ugyanakkor anomális hatásként keresztülhúzza a habitualizálódott látást, és bizonyos mértékben érvényen kívül helyezi a képben megjelenőt (képi epoché). Vagyis a képi értelem akként áll elő, hogy rögtön meg is vonja a szemünk elé tárt létét, ami így a megmutatkozásban önmagát igazolja, önmagára utal.[23] Így tehát egy olyan sajátos értelemképződés megy végbe, amely kivonja magát a predikácó alól – vagy másképp megfogalmazva: megkerüli a predikációt –, és egy sajátos nem-predikatív képi értelmet hoz létre.

Meglehet, ami az esztétikai tapasztalatban megjelenik, önmagát nem valóságosan létezőként láttatja, vagy másképp megfogalmazva, amit a mű ábrázol, azt csakis a mintha módján fogom föl (Husserl), addig a mű nem a mintha módján hat rám: megrázkódtatásom valóságos megrázkódtatás. Vagyis a műben nem feltétlenül esik egybe az, ami ábrázoltatik és az, ami megindít bennünket. Az ábrázolandó és az ábrázoló között egy törés mutatkozik, hiszen az, aminek az ábrázolására a mű törekszik, bizonyos szempontból ábrázolhatatlan. Ugyanakkor ezt az ábrázolhatatlant nem az ábrázolton túl találjuk, hanem éppen magában a műben. A képi differencia által előidézett affektív többlet pedig ebben a törésben, az ábrázolandó és az ábrázoló közti hasadásban jelentkezik.

Az ábrázolt között és aközött, ami bennünket az ábrázoltban megindít *diastase* formájában, téridőbeli törésben megy végbe a differenciáló folyamat. Ez egy köztes teret nyit meg, amelyben valami megérint bennünket, valamin keresztül megyünk, valami megszólít. Waldenfels a *Bruchlinien der Erfahrung*ban mutat rá arra, hogy amint egy állapotban (*Zu-stand*) rögzül a mozgás, abban egy téridőköz (*Ab-stand*) marad hátra. „A »*diastase*« egy olyan differenciáló folyamatot jelöl, amelyben az, ami differenciálódik, csak ekkor jön létre."[24] Vagyis az, ami a képben bennünk megérint, ebben a differenciáló folyamatban születik meg. A képi differencia tehát egy játékteret nyit meg: az affektív erők összjátékának azt a belső, köztes terét, amelyben a képi értelemképződés genezise lelhető föl. Mindez világosan jelzi, a képi értelemképződés nem a szubjektum puszta értelemadási gesztusa. A képi értelmet nem tartjuk a markunkban, annak genezise az esztétikai tapasztalatban mindig kicsúszik a kezeink közül.

JEGYZETEK

1. Vö. Boehm: *Ikonische Differenz,* in: *Rheinsprung 11. Zeitschrift für Bildkritik,* Basel, 2011, 171.
2. Boehm: *A képi értelem és az érzékszervek,* ford. Poprády Judit, in: Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomén, valóság,* Budapest, 1997, 243.
3. Uo.
4. Vö. Waldenfels: *Sinne und Künste im Wechselspiel,* Frankfurt, 2010, 43.
5. Vö. im., 51. és 135.
6. Vö. Husserl: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie,* Hua III/1., Den Haag, 1977, 267–270.
7. Waldenfels: *Sinne und Künste im Wechselspiel,* Frankfurt, 2010, 55.
8. Vö. Fenichel: *Schautrieb und Identifizierung,* in: *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse,* 21/4, 1935, 567.
9. Uo.
10. Boehm: *A képi értelem és az érzékszervek,* ford. Poprády Judit, in: Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomén, valóság,* Budapest, 1997, 244.
11. Im., 247. (kiemelés az eredetiben)
12. Vö. Husserl: *Analysen zur passiven Synthesis,* Hua XI., Den Haag, 1966, 148.
13. Uo., 164.
14. Waldenfels: *Sinne und Künste im Wechselspiel,* Frankfurt, 2010, 43.
15. Boehm: *Das Zeigen der Bilder,* in: Boehm – Egenhofer – Spies (szerk.): *Zeigen, Die Rhetorik des Sichtbaren,* München, 2010, 22.
16. Im., 27.
17. Vö. im., 39.
18. Vö. im., 36–37.
19. Boehm: *Ikonische Differenz,* in: *Rheinsprung 11. Zeitschrift für Bildkritik,* Basel, 2011, 171.
20. Im., 173.
21. Vö. im., 174. valamint Boehm: *A képi értelem és az érzékszervek,* im., 251.
22. Vö. Boehm: *Ikonische Differenz,* im., 174.
23. Uo.
24. Vö. Waldenfels: *Bruchlinien der Erfahrung,* Frankfurt, 2002, 174.

HADI BARBARA

# *Műalkotás és történetiség*

## AZ IKONOLÓGIA MANNHEIMI FORRÁSAIHOZ

Amikor a képkritika feladatát Gottfried Boehm úgy jelölte meg, mint a „képi reflexió átfogó történeti és tárgyi feltárásának feladatát",[1] a képtudománynak arra a tendenciájára is utalt, mely újra termékeny talajként mutatott rá az ikonológiai gondolkodásra, annak *genezisére* és közvetve filozófiai eredőire. Az ikonológia kapcsán kibontakozó képkritikai dialógus, mely főként Panofsky módszertanát érinti, leginkább a művek szemléletbeli adottsága és történeti beágyazottsága közötti konfliktusban mutatkozik meg. A konfliktus egyik fontos kérdését az jelenti: miként értjük a művet, ha az interpretáció csupán akkor éri el tulajdonképpeni célját, mikor nemcsak a tárgyi, hanem a tisztán formális, hatást hordozó mozzanatokat is „mint egy egységes világszemléleti értelem dokumentumait képes megragadni és bemutatni."[2]

Max Imdahl úgy fogalmazta ezt újra egy helyen, hogy az így felfogott mű csak az őt megalapozó történelmi elv jeleként válhat az értelmezés tárgyává, ugyanannak a történelmi beállítódásnak a kifejeződéseként, mivel egy olyan általános történelmi mozgás felmutatása érdekli, mely máshol és másként is kifejezésre jut. A mű eltávolodik a jelentől,[3] ha egyedül a világi tényszerűségekhez való visszanyúlásnak vagy a világi tényszerűségek rendszerezésének abban a szellemtörténeti vonatkozásában nyeri el értelmét, mely a történelmi körülményekről való tudás közvetítését és a történeti körülményekbe való érzelmi visszahelyezkedést célozza meg.[4] Imdahl korántsem az ikonológia érdemeit vitatta el, hanem kimondottan a humanista tudományként értett ikonológiát illette kritikával, egyértelművé téve, hogy abban az egyes műalkotások mindenkori tapasztalati elsőbbségét egy szellemtörténeti törekvés írja fölül. Nem úgy, mint Otto Pächt,[5] aki korábban az ikonológia elméleti és gyakorlati programjának töréspontjaként a szellemtörténeti, azaz a mannheimi megfontolásoktól a szimbolikus formák felé való elfordulást jelölte meg. Azaz, jóllehet eltérő szándékkal, de éppen arra hívta fel a figyelmet, hogy ha az ikonológia mannheimi eredőihez nyúlunk vissza, az azt a kérdést veti föl, hogy a világi tényszerűségek rendszerezésének miként jét nem a műalkotás – és kimondottan a képi műalkotás – meghatározatlan helye teszi-e már itt is eldöntetlenné.

Mannheim Világnézet-tanulmányának,[6] vagyis az ikonológia számára egyedül fontossá vált írásának művészeti fejtegetései abba a keretbe illeszkednek, mely Riegl nyomán a világnézet megragadhatóságára – és a képződmények történeti kontinuumba rendezhetőségére – a művek fenomenális leírása alapján kérdez rá. Mannheim abból a megfontolásból indul ki, miszerint a világnézetek nem a gondolkodás termékei, sokkal inkább olyan ateoretikus egységekként adottak számunkra, melyek az objektivációk *alapját* képezve azok mindegyikében megtalálhatók. Ha a világnézet csak a kultúra produktumain keresztül válik hozzáférhetővé, akkor az csak közvetett módon lehetséges, tehát az önmagában adott képződmények objektíve megragadható – és bizonyos (művészettörténeti, filozófiai vagy etikai) rendszerekbe illeszthető – értelem-összefüggései már mindig is magukban hordozzák a közvetítés eme mozzanatait. Ahhoz, hogy a képződményeket minden olyan vonatkozásukban megértsük, mely eleve bennük rejlik, egyszerre „valami más helyett" is jelenlévőként kell felfognunk, azaz – valamilyen szellemi-lelki jellegűre irányuló entitásokként –, mint kifejezést és dokumentumokat kell azokat megragadnunk.

Minthogy a világnézet elméleti újraalkotása szellemtudományos feladat, Mannheim az ateoretikusan adottat egyszersmind *racionálisan* is megközelíthetőként gondolja el, minden produktum esetében, melyek ugyanazon kategóriák szerint megformált értelmi egységekként az adott területnek megfelelően (esztétika, vallás stb.) megformált kategóriákba is illeszkednek. Ahhoz, hogy a vizsgálódás megtalálja az elméletbe történő *átfordítás* lehetőségeit, a kultúra olyan entitásaihoz kell tehát fordulnia, mint a képzőművészet, a zene, a viselet vagy gesztusok, melyek az irracionálishoz[7] való közelségük vagy távolságuk hierarchiája szerint *formai* szempontból is összevethetővé válnak. Ha e törekvés sikerrel jár, a formai elemzés révén sokkal mélyebbre, a képződmények „spontán lényegi egységébe"[8] is bepillantást nyerhetünk. A képzőművészeti alkotások pedig e formai összevetés révén

válnak fontossá, melyek „úgy és akként" (Riegl), megformáltságuk révén kérdeznek rá arra, hogy miként képes a műalkotás történeti megvalósulásának forrásaihoz visszavezetni, „ha a művek *eredendő* tapasztalata már minden művet elszigetelt monádként"[9] tételez.

Mannheim a műalkotásokat, mint a kultúra képződményeinek mindegyikét, egyrészt úgy határozza meg, mint amelyek valamiképpen magukban hordozzák megalkotottságuk szubjektív eredőit. A műalkotás, mint minden magasabb rendű szellemi képződmény, egyszerre kettő, „felhalmozott lelki funkcionalitás" és valami, ami az eredményben foglalt elemek alapján jön létre, de mégis valami új, immanensen megragadható értelem.[10] A szellemi tartalmak már eleve magukban hordozzák e kettősséget, hiszen, ha csak értelem volnának, csupán megragadhatók lennének, de egyszersmind átélhetők is, vagyis érzelmi tartalmukkal együtt többékevésbé adott az élményösszefüggés is, melyekből azok fakadtak.[11] Azok az élményösszefüggések, melyekből az alkotó szellem lelki tartalmait meríti, s melyeket beleképez a műbe, a művek (Werk) egyszerre élményszerű és élményen túli megközelíthetőségét is biztosítja, vagyis lehetővé kell tennie azok nem-adekvát – a jelenségek eredendő megtapasztalásához nem visszanyúló –, az élet totalitásaival történetileg összeköthető vizsgálatát is.

A funkcionalitásra való beállítódás annyit jelent, mint hozzáférni az élményösszefüggésekhez, melyek eredményeként a produktumok elénk kerültek, vagyis a képződményt, mint az előállítottság folyamatát megőrző eredményt, egy valós vagy fiktív szubjektum kifejezéseiként is megragadni. Mint Mannheim írja, a műalkotás, minthogy eredmény, valamiképpen őrzi e funkcionális eredőit, de önmagában is megragadható, anélkül hogy ezekhez kellene visszanyúlnunk. A műalkotás ugyanis, ahogyan tárgyiasítottságában és megformáltságában előttünk áll, „eltagadja időbeliségét és funkcionalitását"[12] Ha tartalmaz is kifejezési mozzanatokat, azok az eredőitől eloldozott mű részeivé válnak, melyek a mű kompozicionális és értelmi középpontjából minősülnek csupán szükségszerűnek. Vagyis a funkcionalitásra való beállítódás az önmagukba záruló művek transzcendálását igényli, hogy megnézze, a tapasztalatban már szükségszerűségében adottat vissza tudja-e vezetni eredendő történeti összefüggéseihez, s mint ilyen, teremthet-e kontinuumot.

A Világnézet-tanulmány voltaképpen ezt a problémát járja körül, amikor a képződmények történeti visszavezethetőségének kérdését az értelmi-lelki tartalmak formai – és egyúttal a művészi megformálás – miképtje felől közelíti meg. Mannheim a funkcionalitásra való beállítódást három – a később Panofsky számára mintául szolgáló – értelemréteg leválasztására irányuló beállítódásba menti át, ahol a korábban szellemtudományos-pszichológiai jelleget öltő kifejezésértelem a dokumentumértelemmel egészül ki. A dokumentumértelem, mint az egyszeri történeti megvalósuláshoz kötött, de arról leváló – már az önértésben is *idegen* elemként megtapasztalt – értelem csak *szimptomatikusan,* és csak a mindenkori befogadás felől válik hozzáférhetővé, ahol az értelmezés és az elemek elhelyezésének alapvető szempontjait már eleve csak a befogadó számára látható és tapasztalható szellemi mozgások határozzák meg. Ahogyan Wessely Anna mutatott rá a mannheimi interpretációelmélet kapcsán, a szubjektumra kérdező értelmező beállítódás (deuten) „a közvetlenül adott tárgyat, mint valamilyen szellemi habitus vagy világnézet

tünetét igyekszik megragadni",[13] mely ugyanakkor messzemenően függ az értelmező saját megközelítésmódjára jellemző *szinoptikus* szemlélettől. Ugyanazok a tárgyak mindig másként jelennek meg az egyes korok eltérő középpontok köré szerveződő interpretációiban, hiszen más és más centrálisnak tekintett összefüggések fényében szemlélik ugyanazokat a tényeket, „melyek ettől már nem is ugyanazok a tények."[14] Több helyes és adekvát interpretáció lehetséges, következésképpen a dokumentumértelemre vagy világnézeti értelemre vonatkozó beállítódás mindig olyan tovább bővíthető keretet vagy sémát jelent, melyben a részek csak az egész, az egész csak a részek felől közelíthetők meg. Vagyis a tényszerűségek rendszerezésének első nehézségét már eleve e dinamikus oda-vissza mozgás jellemzi, mely az egymás mellé állított helyes interpretációk folytonos kölcsönhatása révén újra- és újraíródik.

Minden önmagában megragadott produktum elemei tekinthetők szimptomatikusnak és dokumentatív jellegűnek, ugyanakkor Mannheim – ha nem is ad rá egyértelmű választ – a műalkotás kapcsán is fölteszi azt a kérdést, hogy maga a mű miként járul hozzá az értelmezés e kereteinek kijelöléséhez, miként őrzi és teszi magán láthatóvá e dokumentatív mozzanatokat. A mannheimi intenció arra irányul, hogy a képződmények mindegyikében adekvát módon hozzáférhetővé tegye a művek megvalósulásának tudatos és tudattalan eredőit, de a művészi kifejezésre különös figyelmet fordít, mint olyan értelemadó és értelemközvetítő mozzanatra, mely sajátos módon veszi fel szellemi állományába az érzéki közeget.

Már a művészi megformálásban megmutatkozó objektív értelem is „lényegi viszonyban áll a tőle elválaszthatatlan közeggel, mint annak vizuális értelme, azaz mint *megformálása*"[15] – írja Mannheim. Mint vizuális értelem, éppen ez a láthatóság *értelme,* ahol az érzéki valóság elemei és fázisai az értelem megvalósításának szükségszerű szakaszaivá válnak. Ahhoz, hogy objektíve megragadjuk egy tárgy vizuális értelmét, elég, ha ismerjük mindazokat a vizuális rendszereket – a térformálás vagy a láthatóság egyéb rendszereit –, melyekbe őket bizonyos művészettörténeti ismeretek révén később beillesztjük. A művészi kifejezés ugyanakkor – mely már eleve e rendszerek keretein belül mozog – az objektív értelemréteghez kapcsolódó és csak a műbe záruló kifejezéstartalmak és kifejezésértelem felől válik jelentőssé. Mannheim egyrészt jelentős különbséget tesz az értelemnek a jel és a megformálás útján történő realizálódása között. Míg a tárgyak legtöbbje esetében az értelem az érzéki közeghez csak jelként, utalásszerűen tapad, a kifejező gesztus – mely nem tévesztendő össze a tipikussá rögzült lelki tartalmak jeleivé vált gesztusnyelvvel[16] –, valamint az ekként értett művészi kifejező mozdulat lényegi módon viszonyul az őt hordozó érzéki közeghez. Ha gesztusommal csak alamizsnát adok – írja Mannheim a később Panofsky kalapemelésének gesztusába átmentett példája kapcsán, akkor a szó szigorúan vett értelmében nem fejeztem ki érzéseimet, csak utaltam azokra, ám, ha gesztusomban megjelenik lelki megindultságom is, akkor lelkem tartalma valóban kifejeződik benne.[17]

Az így értett kifejezésben a lélek és az értelemhordozó közeg között mindazonáltal csak egyszeri kapcsolat áll fenn, mely konstitutív ugyan a vizuális közeg és a kifejezendő intenció szempontjából, de még nem tételezhető egyértelmű és kölcsönös kapcsolat az értelemrétegek között. A valódi, következésképpen a művészi kifeje-

zést ugyanis az jellemzi, hogy az alkotó a benső világ tartalmait új értelemadásként beleképezi az érzékletesbe, miközben az érzéki-vizuális közeget is önmagában értékesként formálja meg. A művészi formaadásban ekként rögzül az a harmadik elem, melyet Mannheim a következőképpen ragad meg: „az egyszerű kifejező mozzanatban van még valami (Plus), mégpedig, hogy a *spontán* kifejező mozdulatban az, ami kifejeződik, egyáltalán nem irányul tudatosan a vizuális forma alakítására és arra, hogy beleágyazza a kifejezés értelmét",[18] míg a művész intenciója mind a mű alakítására, mind a kifejezendő tartalom beleképezésére irányul. A kifejező mozzanat végbemegy, létrejön a mű.

Tehát a művészi-vizuális megformálásban tetten érhető spontán elem, és a műalkotásban megmutatkozó *többlet* (Plus) az, ami voltaképpen Mannheim kérdését jelenti a műalkotások történetisége kapcsán, amikor Dilthey-jel szemben megpróbálja azokat a világnézet-értelmezés programjába bevonni. Ha az értelem közvetíthetőségét egyrészről az átélésben és az élményben rögzítette, a szándékolt kifejezésbeli elemek hozzáférhetőségét tartalmi oldaláról az érzés, formai oldaláról pedig a típusok történeti feltárása révén sikerül biztosítania valamelyest. Ha a dokumentatív elemek leváló, egyszeri történeti megvalósuláshoz köthető és analogikusan összevethető elemeiben meg is tudja mutatni azt a nagyobb „összefüggést", ami egy adott kor vagy alkotó szellemi habitusának (stílus) karakterét vázolja fel, a műalkotáshoz, mint „értelemközvetítő" szerepében megragadhatóhoz épp a vizuális közeg sajátszerűsége révén fűzi ambivalens viszony.

A vizuálisan megformált műalkotásokban valamiképpen megjelenő többlet Mannheim szerint csak a tapasztalatban hozzáférhető, mint amely a teoretikushoz a vizuális közvetettség révén valahogyan igazodik, de a teoretikus-reflexív értelmezés számára mindig csak utólagosan és teljességgel nem rekonstruálható módon áll elő. A naiv befogadó az előbbi módon viszonyul a műhöz, de a naiv e tekintetben korántsem jelent értékítéletet – Mannheim több helyen utal arra, hogy a művészettörténésznek voltaképpen mindig ezzel a tapasztalattal kell szembesülnie, bármilyen „rendszerbe" is próbálja beilleszteni a művet. E tekintetben épp annyira Fiedlerrel ért egyet, amennyiben a teoretikus állítások forrását és határát is mindig a csak a szemléletben adottaktól teszi függővé. Mannheim átveszi a „tiszta láthatóság" tételét, melyet a vizuális-objektív értelem összefüggéseibe ment át, ám a kizárólag az érzékelésre visszavezetett szemlélet lehetőségét szélsőségesen elutasítja, minthogy éppen a valamilyen történeti-kategoriális sémán keresztül megvalósuló szemlélet lehetősége foglalkoztatja. Ám ha az, ami a műben spontán módon kifejezésre jut, csakis a vizuális közegben és közeg révén juthat érvényre, az egyben azt is jelenti, hogy az adott mű egyáltalán csak mint megjelenő képes azt a történeti-szemléleti sémát hozzáférhetővé tenni, amely az alkotó számára egykor „magától értetődően" adott volt. Ezért is beszél Mannheim egyszerre szünopszisról és – anélkül, hogy a látást kimondottan előtérbe helyezné – szinesztéziáról, amikor a műalkotások történetiségének adottságára kérdez rá.

Voltaképpen Imdahl kritikája is ezen a belátáson alapul, amikor az ikonológiával szemben foglal állást. A perspektíva kapcsán kifejtett, a feltétlen és a feltételes szükségszerűség mintájára elgondolt *különbség*ben éppen arra mutat rá, hogy a vizuális megformálásban tetten érhető zárt és történetileg meghatározható szemléle-

ti sémák eleve a művészi formaadás révén mutatkoznak csak meg, vagyis éppen a művészi elrendezés különbségei mutatják fel azokat a történeti-sematikus rendszereket, melyekre az ábrázolás vonatkozik, s melyeken keresztül az egyszerre láthatóvá válik. Ha a művészi formaadás mindig is a kontingensen adott láthatóság feldolgozása – vagy ahogyan Fiedler írta, a látható átvezetése a szükségszerűbe –, az egyúttal a világi tényszerűségekhez való fordulás egy módja, s mint ilyen, az „ott és akkor" létrejött szükségszerűségben „a másként is lehet" lehetőségét mutatja fel. A mű zártsága éppen „e másként is lehet" vonatkozásaiban nyílik meg a mindenkori befogadó számára és válhat egyszerre a világra vonatkozó ábrázolássá.[19] Végső soron Mannheim kérdése is ez, amikor a riegli művészetakarásban keresi és találja meg a világnézetértés lehetőségét és határát. A *Kunstwollen,* melyet egyik oldalon a természet jelenségeit egy bizonyos módon ábrázoló művészek törekvése, a másik oldalon az ábrázolásokat éppen *úgy és akként* megörökítve látni akaró közösség törekvése határoz meg, mindig csak a művészi megformálás révén jelenlévőhöz utalja vissza a történészt. Az adott világnézet mint történeti-kategoriális szemlélet csak a láthatón keresztül jut érvényre, így megjelenésében mindig mint attól valamilyen elkülönülő jelenik meg. Az, hogy mi a művészetakarás voltaképpeni indíttatása, a kifejezés ekképpen magába rejti, mely *úgy és akként* megformáltságában olyan többletet mutat fel, mely csakis a mű tapasztalata felől válik hozzáférhetővé.

JEGYZETEK

1. Gottfried Boehm: *Ikonische Differenz,* in.: *Rheinsprung 11 – Zeitschrift für Bildkritik,* Basel, 2011, 170–178.

2. Panofsky: *A képzőművészeti alkotások leírásának és tartalomelemzésének problémájához* (ford.: Tellér Gyula), in.: Erwin Panofsky: *A jelentés a vizuális művészetekben* (szerk.: Beke László), Gondolat Kiadó, Budapest, 1984, 231.

3. E folyamat analíziséhez vö.: Radnóti Sándor: *A vad befogadás. Erwin Panofsky kritikai méltatása művészetfilozófiai nézőpontból,* in.: Radnóti Sándor: *„Tisztelt közönség, kulcsot te találj…",* Gondolat Kiadó, Budapest, 1990, 132–194., különösen 156–163.

4. Max Imdahl: *Giotto. Arénafreskók. Ikonográfia – Ikonológia – Ikonika* (Ford.: Kerekes Amália), Kijárat Kiadó, Budapest, 2003, 79–80.

5. Otto Pächt: *Panofsky's Early Nederlandish Painting II.,* in.: *The Burlington Magazine,* 1956/8, 266–277. és 279.

6. Mannheim K.: *Adalék a világnézet-értelmezés elméletéhez,* in.: Mannheim Károly: *Tudásszociológiai tanulmányok* (szerk: Szántó Zoltán, Wessely Anna), Osiris Kiadó, Budapest, 2000, 7–66.

7. Vö: „A kultúrafogalom terjeszkedése egyre többet szív magába, nem hagyva meg mást, mint minimális anyagiságot (hűlét), ösztönéletünket és érzékiségünket […] értelemidegenségük és történetietlenségük okán." Mannheim K.: *A kultúraszociológiai megismerés sajátosságáról* (ford.: Lissauer Zoltán), in: Mannheim Károly: *A gondolkodás struktúrái. Kultúraszociológiai írások,* Atlantisz Kiadó, Budapest, 1995, 31.

8. Mannheim K.: *Adalék…,* 12.

9. Mannheim K.: *Az ismeretelmélet szerkezeti elemzése* (ford.: Bán Zoltán András), in.: Mannheim K.: *Tudásszociológiai tanulmányok,* Osiris Kiadó, Budapest, 2000, 73–74.

10. Mannheim K.: *A kultúraszociológiai megismerés sajátosságáról* (ford.: Lissauer Zoltán), in: Mannheim Károly: *A gondolkodás struktúrái. Kultúraszociológiai írások,* Atlantisz Kiadó, Budapest, 1995, 59.

11. Mannheim K.: *A kultúraszociológiai megismerés sajátosságáról,* 78.

12. Uo., 53.

13. Wessely Anna: *A tudásszociológia mint interpretációelmélet. A tudásszociológia mannheimi programja,* in.: *Janus,* 1986/3, 23–24.

14. Uo.

15. Mannheim K.: *Adalék…,* 27. Vö: K. Fiedler: *A képzőművészeti alkotások megítéléséről* (ford.: Kukla Krisztián), in.: Konrad Fiedler: *Művészeti írások* (szerk. Kukla Krisztián), Kijárat Kiadó, Budapest, 2005, 44.

16. Vö: Gottfried Boehm: *Das Zeigen der Bilder,* in.: Gottfried Boehm, Sebastian Egenhofer, Christian Spies (szerk.): *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren,* Wilhelm Fink Verlag, München, 2005, 36–37.

17. Mannheim K.: *Adalék…,* 29.

18. Mannheim K.: *Adalék…,* 30. (kiemelés tőlem – H.B.) „Die künstlerische Gestaltung enthält gegenüber der einfachen Ausdrucksgeste noch ein Plus…" Vö: Erwin Panofsky: *Diskussionsbeiträge auf dem Vierten Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft,* in.: Erwin Panofsky: *Deutschsprachige Aufsätze* (szerk: Karen Michels, Martin Warnke), Akademie Verlag, Oldenbourg, 1999, 1091–1092.

19. M. Imdahl: i.m., 23.

# szemle

## *A metafizikumtól az esztétikumig*

IMRE LÁSZLÓ: BARTA JÁNOS

Ha Barta János fő kutatási területe a „hosszú tizenkilencedik század" volt, élete ama bizonyos „rövid huszadik század"-dal esett egybe. Persze a rövidség csak történelmi léptékkel mérve értendő, hiszen életének nyolcvanhét éve emberi léptékkel mérve éppen nem csekély. Hosszú – rövid évszázadnyi – élete ugyanakkor a 20. századi kelet-európai értelmiségi pályafutás modellszerű megvalósulása: alapélménye az európai civilizáció első világháborút követő válsága volt, felnőtté a válságra reagáló nyugati filozófia nevelte, fénykorát viszont a szovjet rendszer évtizedeiben élte. Az sem volna csoda, ha életműve e kettészakított kelet-európaiságnak megfelelően tagolódna két korszakra; Imre László könyvét olvasva azonban arra az – általános érvényűnek is mondható – felismerésre juthatunk, hogy a történelmi korszakok viszonya sokkal bonyolultabban és áttételesebben érvényesül az emberi életben, mint ahogyan azt a tudományos és közgondolkodás feltételezni szokta.

Az olvasó hamar észreveszi, hogy Imre László könyve Barta János szerteágazó életművét és annak időben elkülönülő kisebb szakaszait végső soron kétosztatúnak értelmezi, s a korszakhatár épp a negyvenes évek közepére esik. Barta indulását a kortárs német filozófia, mindenekelőtt a szellemtörténet, a karakterológia és az egzisztenciális filozófia határozta meg – név szerint leginkább Eduard Spranger, Karl Jaspers és Martin Heidegger –, s az irodalomban ekkor a létezés vagy az alkotó ember titkai érdeklik, míg az érett tudós magát az irodalmat, annak önelvű működését állítja vizsgálódása középpontjába. Ami a monográfust illeti, Imre László nem hagy kétséget afelől, hogy ez az utóbbi szakasz közelebb áll hozzá; könyvének külön érdeme azonban, hogy nagy empátiával és hozzáértéssel állítja elénk az első korszakot is, s így az életpálya belső dinamikáját szintén rekonstruálni tudja.

Az első korszak elemzésének középpontjában az a felismerés áll, hogy Bartánál a filozófiai fogalomrendszer nem kívülről telepszik rá az irodalmi szövegekre; a fiatal tudós valójában azokat a kérdésfelvetéseket találta meg e filozófusoknál fogalmilag kifejtett formában, amelyek kezdettől fogva elemi erővel vonzották a romantikus magyar irodalomban. Ahogy ő maga írta az egzisztenciális filozófiáról szólva 1934-ben, Vörösmarty, Ady, s különösen Madách „szinte állandóan az exisztencialitás probléma- és életkörében hányódnak; a *Csongor és Tünde* néhány lapján ott van mindaz a vajúdás, melyből Heidegger kiindult és Jaspers metafizikai kötetét forgatva állandóan *Az ember tragédiája* sorai csengenek a magyar olvasó fülébe" (idézve: 35.). Ebből az együttállásból már az 1930-as években megszületik „Barta János nagyszabású terve": „az egzisztencialista filozófia kategóriáival írni le a magyar romantikus költészet néhány óriását" (35.). Barta – talán alkati okok miatt is –

kerülte a téma monografikus összefoglalását (monográfiát később sem írt); Imre László ugyanakkor sejteti, hogy ennek elvileg meglett volna a lehetősége. Berzsenyitől – ne vitassuk, mennyire jogos őt a magyar romantika kiindulópontjául választani – Vörösmartyn, Madáchon át Adyig ugyanannak a romantikus metafizikának az alakmásait írja le (a névsorba elvileg Széchenyi is beletartozott). Ennek lényegét a Vörösmarty-tanulmányból idézi monográfusunk: „a földi szenvedésnek csak egy értelme van: ráébreszt bennünket arra, hogy bármilyen mélyre is hatol az emberben a szenvedés, magunkban mindig találhatunk olyan lelki réteget, olyan erőforrást, amely még mélyebb, mint a legmélyebb fájdalom. A véges világba fonódva éreznem kell: én több vagyok, mint mindaz, ami velem történik, s ha mindent elveszítek is, még mindig megmaradhatok én magam. Az énérzésnek az a foka ez, amelyet a filozófusok belső örökkévalóságnak neveznek." (idézve: 63.) Imre László tömör összefoglalásában: „az ember önmagára és világára vonatkozó metafizikai tudását önmagában hordja" (52.).

Ha a monográfus finoman jelzi is távolságtartását az irodalom ilyesfajta megközelítésével szemben – „Mintha már a *Berzsenyi*ben sem az irodalom érdekelné, hanem az ember lételméleti pozícionáltsága" – írja (50.), valójában még ezt a Bartát is követendő példaként állítja azok elé, akik bölcseleti elveket szeretnek követni az irodalomtudományban. A Berzsenyi-értelmezés, úgymond, „emlékezetes és ritka példája annak, hogy filozófusok olvasása és idézése nem feltétlenül csak műveltségfitogtató kellék lehet, amely valamely irodalmi anyag ürügyén, de nem azzal szerves összefüggésben kerül szóba, hanem igenis lehetséges út és mód filozófiai felismerések révén jutni el egy zseniális költészet nyitjához, s valamely irodalmi szöveg lételméleti és metafizikai összefüggései vezethetnek el egy bölcseleti rendszer igazságának és érvényességének belátásához" (51.).

Ennek a filozofikus irányultságnak számos maradandó értékű Barta-tanulmányt köszönhetünk; az 1935-ös *Berzsenyi*n kívül leginkább az 1937-ben megjelent *A romantikus Vörösmarty* s az 1948-as Ady-tanulmány, a *Khiméra asszony serege* számíthat a mai olvasó figyelmére. Imre László ugyanakkor arra is felhívja a figyelmet, hogy Barta más irányt képviselt, mint a szellemtörténeti irány magyar alakjai – legyen szó akár Horváth Jánosról, akár Prohászka Lajosról; tegyük hozzá: ebben az egzisztenciális filozófiának volt meghatározó szerepe.

Barta ugyanakkor maga is érezte e filozófiai kérdésfelvetés korlátait; 1938-as Kosztolányi-tanulmányára emlékszik vissza úgy, hogy „ebben sikerült először kitörnöm az egzisztencialista filozófia fellengzős világából" (idézve: 59.) – s valóban, e dolgozatában Kosztolányi világáról mint „transzcendencia nélküli világ"-ról szólt. A fejlődés iránya a monográfus szerint magukban a romantikadolgozatokban is kitapintható. A Vörösmarty-tanulmányban szereplő *Szózat*-elemzésről olvassuk, hogy benne „(karakterológiai és filozófiai kategóriák társaságában, de) egyre inkább irodalmi szempontok kerülnek előtérbe, s ez a kései korszak műelemző, műfajtörténeti eredményei felé mutat előre" (54.), a negyvenes évek végén keletkezett Ady-elemzésekben pedig Barta figyelme „a metafizikumról […] egyre inkább átterelődik az esztétikumra" (71.). S már 1943-ban megszületik az a dolgozat (Baróti Szabó Dávid nyelvének romantika felé mutató jegyeiről), amely „a szűkebben értett szaktudós megnyilatkozása" (uo.).

A monográfia arkhimédészi pontját ennek megfelelően az a felismerés képezi, amely szerint Barta irányváltása a tudósi életpálya belső fejlődésének eredményeként ment végbe. S ha ebben lehetett is szerepe annak, hogy Barta a negyvenes évek végén ismét közelebb került mesteréhez, Horváth Jánoshoz, fontosabb „a lassú eltávolodás a pályakezdés karakterológiai és filozófiai érdeklődésétől", s az, hogy munkásságában felerősödik „a műalkotás leírásának ambíciója" (55.). „Az indulásakor karakterológus, majd filozófus Barta János tehát a romantikus életélménynek, Berzsenyi, Vörösmarty, Madách, Ady metafizikai mélységű költészetének tüzetes vizsgálatával jut el addig, hogy immanens irodalmi fogalmi háló birtokába jusson" – összegzi Imre László a fejlődés fordulathoz vezető folyamatát (56.).

A fent mondottak legfőbb tanulsága, hogy Imre László nem fogadja el Barta pályafordulatának azt a magyarázatát, amely szerint a marxista doktrína egyeduralma kényszerítette volna őt a szellemtörténettel és az egzisztenciális filozófiával való szakításra. „A folyamat korábban indult, s (minden valószínűség szerint) akkor is ebben az irányban módosult volna ifjúkori módszertana, ha az 1948-as rendszerváltás nem teszi lehetetlenné számára azt, hogy Heidegger és Jaspers alapján magyarázzon irodalmi kérdéseket" (72.). Az 1948-as rendszerváltás valójában épp ennek a folyamatnak a kibontakozását zavarta meg; „amikorra minden készen állna számára", hogy új irányba fordulva elemző módszertanát latba vesse, „a politikai fordulat folytán az ő hajlamainak és […] autonóm fejlődésének nagy mértékben ellentmondó, marxistának mondott, de politikai, gazdasági, társadalmi determinizmusa miatt lényegében pozitivista irodalomszemlélet keretei közé kerül" (56.).

Az a kérdés persze ezután is nyitva marad – el is térnek a vélemények a választ tekintve –, mennyire befolyásolta hátrányosan Barta irodalomtudósi működését az 1950-es években kibontakozó ideológiai kényszer. Imre László a rá jellemző elfogulatlansággal veszi számba Bartának azokat az írásait, amelyek a felületes szemlélő szemében az új kurzushoz való igazodás megnyilvánulásainak mutatkoznak; Barta – olvassuk – nem a kurzus kedvéért, hanem saját szuverén irodalom-felfogása alapján ítélt kedvezőtlenül például a népszínműről, Herczeg Ferencről vagy Molnár Ferencről (ráadásul utóbbiról már 1928-ban elmondta ez irányú véleményét). A *Spenót* 5. kötetéről sem ideológiai alapon szólt elismerően, hanem azért, mert – az osztályviszonyok érvényesítése mellett – szerepet kap benne a műfaj- és stílustörténeti szempont is (80.); ugyanezért dicsérte Komlós Aladár szimbolizmus-könyvét is 1966-ban (81.).

Imre László kiegyensúlyozott értékelése nemcsak a tudósnak, de az embernek is szól. Fel lehet ugyan róni Bartának, úgymond, hogy engedményeket tett az uralkodó ideológiának, még azt is fel lehet vetni, hogy bizonyos kérdésekben a hatása alá került, de annak, hogy rendíthetetlenül és kitartóan vitatta a vulgárszociológiai módszert s mindenekelőtt Lukács örökrealizmus-elméletét, szaktudományának határain túlmutató jelentősége volt. Egy zárójeles megjegyzés tér ki erre, megállapítván: az 50-es években „Márai és más emigránsok, a Szabad Európa Rádió gátlástalanul támadják a »megalkuvók«-at, nem törődve azzal, hogy milyen, több évtizedre terjedő sivár, nemzet- és kultúraellenes diskurzus diadalmaskodott volna, ha mindenki félreáll, vagy külföldre megy" (76.).

Még azt is mondhatnánk, hogy a permanens vitahelyzet számos fontos elvének pontos és részletes kifejtésére késztette az alkatánál fogva eleve polemikus hajlamú Bartát; nehéz azonban elhárítani a gyanút, hogy ennek a helyzetnek káros következményei is voltak. Nem is arról van szó, hogy egy időben – Horváth János alapvetésétől is eltávolodva – „méltányolja Révainak azt a direktíváját is, hogy a népiességet nem szabad pusztán műfaji, stiláris kritériumok alapján tárgyalni, hanem a hangsúlyt a politikai magatartásra kell helyezni", s elfogadja, hogy a „»reakciós« német romantikával szemben a miénk haladó és hazafias" (83.). Ezeken a tételeken az ötvenes évek múltával túllépett; inkább arról beszélhetünk, hogy nem kerülhetett a kortárs nyugati filozófiával és irodalomtudománnyal olyan eleven kapcsolatba, amilyenben indulásakor a szellemtörténettel és az egzisztenciális filozófiával állt. Fogalomkészletén és felfogásán ezt a korai inspirációt nem írhatták felül újabb elméleti ihletések – így soha nem lépett ki az alkotásesztétika közegéből vagy az irodalomtörténet fejlődéselvű modelljének keretéből. Ne feledjük: Gadamer *Igazság és módszer* című műve, amely a dilhety-i szellemtörténet és a heideggeri egzisztenciafilozófia továbbgondolása is volt (hermeneutikai fordulata révén pedig az alkotásesztétikával való szakítást kezdeményezte), 1960-ban jelent meg. Meglehet, Barta elzárkózásának nemcsak a történelmi kor, de az életkor is oka volt (Barta és Gadamer közt másfél év volt a korkülönbség). Miután belerögzült a magyar szellemi viszonyokba, az új irányzatok talán már akkor sem gyakoroltak volna rá érdemi hatást, ha nem esnek oly távol szellemi világától, mint az – általa egyébként ismert – strukturalizmus (ez ügyben rosszmájúan még azt is mondhatnánk: örülhetünk a hatás elmaradásának). Az érdeklődés hiánya azonban még az új (vagy éppen aktualizálódó) irányzatok esetében sem jelentett elutasítást; Imre László saját pályakezdését hozhatja példának erre, hiszen Barta 1970-ben közölte az orosz formalizmusról, nevezetesen Sklovszkij prózaelméletéről írt tanulmányát.

Ám – Imre László útmutatását követve – fordítsuk figyelmünket arra, ami pozitív hozadéka volt a hatvanas években kibontakozó vitáinak. Erre főként a Lukács Györggyel folytatott realizmus vita enged rálátást, s leginkább két nagy tanulmányban követhető nyomon: a *Jókai és a művészi igazság*, illetve a *Mikszáth-problémák*. Az örök realizmus Lukácstól származó tételének cáfolatával Barta nem egyszerűen a romantika létjogosultságát igazolja, de a realizmussal mint korstílussal szembeállított romantika értelmezéséhez felújítja korábbi romantika-felfogásának alapvető elemeit is. Ez a tanulmány – és az 1956-os *A romantika mint esztétikai probléma* című – így arra is rávilágít, mennyire nem tagadta meg korábbi önmagát, sem saját újabb tudományos irányultsága, sem a kötelező ideológia kedvéért. Amint az '56-os romantikatanulmányban írja: „A romantikus költő az emberi tudatvilágnak azokat a homályosabb, ősibb rétegeit búvárolja, amelyek elbújnak az öntudat, a világos értelem ellenőrzése elől, de olykor elemi erővel előtörnek. Az érzelmek színezik megismerő tevékenységét is: a képzelet, az intuíció, a beleérzés, a megsejtés, a képekben gondolkodás járnak a kezére; innen származik a romantikus költő világképének mitikus-mesei színezete" (idézve: 96.). S ha arra gondolnánk, hogy e sorok a szocialista éra 1954–56-os lucidum intervallumában születtek, ne felejtsük: kötetben az 1960-as évek közepén, a Kádár-rendszer „fény-

korában" jelentek meg. De a szellemtörténeti induláshoz köthető Bartának az a törekvése is, amely az értékelmélet tanulságait kívánja az irodalomtudományban meghonosítani. Korai karakterológiai érdeklődése pedig – amint Imre László számba veszi – Petőfi és Arany barátságának, illetve Vajda János ellentmondásos személyiségének elemzésében elevenedik fel újra, de még Toldi Miklós mint jellegzetes magyar karakter elemzésében is felbukkan.

Az állandósuló vitahelyzet készteti Bartát arra is, hogy az irodalomtörténeti elemzések mögött húzódó elméleti konzekvenciákat nyíltan is kifejtse. Így alkotja meg az 1960-as években azt a fogalmi apparátust, amely az *ábrázolás* és a *kifejezés* két, általános jelentőségű (alkotás)esztétikai kategóriáját körüljárja, s így jut el oda, hogy rendszerezze a líratörténeti alapfogalmakat, amelyek közül több – például az empirikus és a lírai én megkülönböztetése – ma már az irodalomértés evidens fogalmai közé tartozik.

A vitahelyzet késztette Bartát arra is, hogy a marxizmus által gyanakvással kezelt avantgárd művészet mellett állást foglaljon. Ebben persze – mint Imre László Barta tudósi jellemére célozva megjegyzi – „mindig intellektuális izgalmat kereső kíváncsisága" is ösztönözte (120.), s az sem volt érdektelen számára, hogy 19. századi irodalmon kipróbált fogalmai mennyire működőképesek egy gyökeresen különböző közegben.

A vitahelyzet korlátozó hatásáról szólva Imre László – Berta Erzsébet kitűnő megfigyelésére utalva – Barta szupplementumairól, tudományos kalandozásainak tervszerűtlenül létrejött dokumentumairól állapítja meg, hogy e vázlatos, nem is mindig a nyilvánosságnak szánt megjegyzéseiben nyújtja a legtöbbet a mának, mert bennük eloldódik a hivatalos beszédmód támpontjaitól.

A hivatalos marxizmus számára Barta mindig is kívülállónak számított. A párt főesztétáinak egyike, Szigeti József már 1961-ben úgy ítélte meg pozícióját, hogy „mivel egy egzisztencialista színezetű szellemtörténeten keresztül valaha ezzel ismerkedett meg, mivel a marxizmus elsajátításában még lényeges hiányosságai vannak [...], szükségszerűen létrejön az eklektikus egyeztetés a marxizmus, s az újnak tartott, de valójában réges rég elkopott, tudományosan mindig is hamis polgári felfogás között" (idézve: 93.).

Ami immár Barta második korszakának jellegét illeti, ezt már az általa megkülönböztetett szerzők névsorának változása is mutatja. Berzsenyi, Vörösmarty és Ady helyét Arany János és Kemény Zsigmond foglalja el. Arany már az 1950-es években feltűnik – nem éppen szerencsés körülmény, hogy az első (monografikus jellegénél fogva Barta életművében kivételesnek számító) Arany-elemzés 1953-ra készül el. Azokban a zugokban, amelyekben Barta elkerülhette az ideologikum nyomását, már most újszerűt nyújt; Imre László lencséje persze éppen ezekre a részletekre van fókuszálva – hiszen azokról a parodisztikus, a nyelvi játékon alapuló művekről van szó – *Az elveszett alkotmány*, *Bolond Istók* –, amelyeket az ő posztmodern felé tájékozódó versesregény-koncepciója fog majd az antiirodalmiság nagy jelenségegyüttesének alapműveiként kezelni. (Imre László megfigyelése szerint Bartát az antiirodalmiság kihívása vonzotta Mikszáthhoz is, 135.) Barta Arany-értelmezésének vezérműve 1972-ben születik meg – ez az *Arany János és az epikus perspektíva* című tanulmány. Amikor Barta különféle közösségi tudatfor-

mák lecsapódásait regisztrálja Arany egyes epikus műveinek egyedi, egymással össze nem hasonlítható dimenzióiban, nemcsak letisztult szemléletéről és módszeréről tesz tanúságot, de Arany epikájának is máig működő kulcsát adja kezünkbe – egyben megmutatja a kapcsolatot olyan, „dimenziók közt vándorló" költők közt, mint Csokonai, Arany és Weöres Sándor. A tanulmány kétszeresen is jellemző az érett Bartára; egyrészről – ahogy Imre László fogalmaz – egy „»rejtélykereső« folyamat végpontja" (magam is a „kulcskeresés művészete"-ként jellemeztem Barta módszerét a *Pálya végén* című kötetéről írva), másrészt szinte önvallomással ér fel, ha arra gondolunk, hogy – ismét Imre Lászlóval szólva – „Barta Jánosnak is alig akad két egyforma felvezetésű és menetű tanulmánya" (137.).

Az Arany iránti érdeklődés a korábbi romantikaértékelést is kimozdítja helyéből: az öntudatlan lelki rétegeket mozgósító Adyval szemben, aki „a magyar romantika utolsó szava" (idézve: 66.), Arany lírája – kivált az *Őszikék* – és balladái a legarchaikusabb lelki rétegeket is tudatosan felhasználó (mondjuk úgy: a romantikát klasszicizáló) költő ideáltípusát képviselik. Kemény Zsigmond felé az 1970-es években fordult figyelme; a *Ködképek a kedély láthatárán* vagy a *Zord idő* elemzései mögött Imre László olyan értékelméleti megfontolásokat lát, amelyek Kemény műveiben a tragikumra, illetve a forradalmi romantikával ellentétes etikai, ideológiai, nemzeti mozzanatokra irányítják a figyelmet. (Monográfusunk nem hallgatja el, hogy ennek az érdeklődésnek aktuális üzenete is lehetett, miután az 1970-es években a „forradalomellenes" Kemény egyáltalán szalonképessé vált.) Korábbi szerzői közül Barta egyedül Madách mellett tart ki; félretéve immár a szerző személyiségének titkát, amelyet korai művében fejtegetett, a *Tragédia* történetbölcseletét igyekszik feltárni.

Barta János „estéjéről" – kései korszakáról – szólva ezúttal említsük a „Barta-iskolát", amelyhez maga a monográfus is tartozik. Barta korán megmutatkozó pedagógiai ambíciója, „tehetségfelfedező, iskolateremtő szenvedélye" (ahogy Imre László jellemzi e vonását, 58.) Debrecenben bontakozhatott ki. Iskolateremtésen nem követők hadának kinevelését kell érteni; nincs szó zárt, *egyfajta* felfogást vagy módszertant követő csoportról. Iskolateremtő ereje elsősorban abban nyilvánult meg, hogy tanítványait ránevelte irodalomtudósi módszerének lényegére: ahogyan ezt ő maga megfogalmazta 1963-ban, „minden irányzat és minden mű magában hordja a maga normáit. […] Elvben minden jelenséget a maga normája szerint kell megmérnünk és értékelnünk" (idézve: 83.).

Tanítványi körének tagjai a magyar irodalomtudomány különböző területein kötöttek ki; hatása azonban, a könyv utolsó szakaszának tanúsága szerint, rajtuk is túlterjed – a tanítványok és a tanítványok tanítványainak nemzedéke máig gyakran hivatkozik műveire. *Az összehasonlító irodalomtudomány alapvetésé*re csakúgy, mint korai *Bánk bán*-elemzésére vagy Berzsenyi-tanulmányára; példaként hatott érett korszakának fegyelmezett szövegközpontúsága, az újabb Kosztolányi-filológia – Szegedy-Maszák Mihály révén – alapvetőnek tekinti *Aranysárkány*-elemzését, *A nagyidai cigányok* újraértelmezése során a fiatalabb tudósnemzedék (Milbacher Róbert nyomán) az ő kezdeményezéséhez kapcsolódhatott – és a sor hosszan folytatódik. Szinte meglepő, hogy Barta egyik legjelentősebb irodalomtörténeti tanulmánya, az *Arany János és a 18. század* című nem kerül szóba, amely

nemcsak a két korszak kapcsolatába enged betekintést, de először vet számot azzal is, hogy a nemzeti irodalom fogalmai más és más értelmezést nyernek Toldy Ferenc és Arany János szóhasználatában. Magam mindenesetre soha nem jutottam volna a nemzeti irodalom fogalmait differenciáló koncepció birtokába, ha Barta e tanulmánya rá nem irányítja figyelmemet a nemzeti irodalom e kétféle felfogásának előfeltevésekig menő különbségeire.

Utolsó kötetét Barta – a *Tetemre hívás* című Arany-vers első kéziratából kölcsönözve – ezzel a szólással bocsátotta útjára: „Valeat, quantum valere potest". A mondás egészében úgy hangzik, hogy „Quando Res Non Valet Ut Ago, Valeat Quantum Valere Potest" (ha a dolog nem ér annyit, amennyire én tartom, érjen, amennyit tud). Nos, nem tudhatjuk pontosan, mire taksálta Barta saját műveit, Imre László könyvét olvasva azonban megnyugodhatna: munkássága helytáll önmagáért, ő maga pedig, a könyvet letéve, nyugodtan foglalhatna helyet a *Tetemre hívás* szerzőjének társaságában. *(Alföld Alapítvány)*

S. VARGA PÁL

# *Irodalomtörténet(-írás) antropológiai mintázattal*

S. VARGA PÁL: AZ ÚJRASZŐTT HÁLÓ

Az elmúlt két évtized hazai irodalomtudományában időről időre megfogalmazódnak elméleti javaslatok, amelyek az antropológiához (pontosabban ennek „interpretatív" válfajához, a kulturális antropológiához) fordulnak impulzusokért, sőt iránymutatásért az irodalomtörténet-írás olyan módszertani dilemmáit megoldandó, amelyekkel a szakma minden művelője elkerülhetetlenül szembesül. Nem igazán meglepő módon különösen a 19. századi magyar irodalomtörténet kutatói számára tűnt-tűnik termékenynek ez az antropológiai orientáció, elméleti összefüggései ugyanakkor tárgytól és korszakoktól függetlenül fontos tanulságokkal kecsegtetnek, annak ellenére, hogy néhány ígéretes, ám igazán jelentős folytatás nélkül maradt kezdeményezéstől (pl. egy széles spektrumot felmutató, 2002-es miskolci konferenciától, amelynek anyaga *Antropológia és irodalom* címmel 2003-ban jelent meg Biczó Gábor és Kiss Noémi szerkesztésében) eltekintve nem igazán került sor annak megvitatására, hogy miben is állnának a kulturális antropológia igazi kihívásai az irodalomtörténet-írás számára. Jelen keretek között persze aligha van mód kimerítő elemzésben részesíteni azokat a premisszákat, amelyek alátámasztásához a hazai irodalomtörténet-írás éppen a kulturális antropológiától kölcsönöz legitimációt. S. Varga Pál alább tárgyalandó munkája, amelyet a szerző az elmúlt, nagyjából másfél évtizedben készített rövidebb tanulmányaiból és előadásaiból, valamint inkább szakkritikai jellegű írásaiból állított össze, mindenesetre már a címében is Clifford Geertz egyik, amúgy Max Webert idéző szállóigéje előtt szalutál („Az ember jelentések maga szőtte hálójában függő állat"), és a kötet

előszavában ugyancsak Geertz *Sűrű leírás* című tanulmányának az antropológus feladatát definiálni hivatott, szintén sokat hivatkozott kijelentését kölcsönvéve határozza meg az irodalomtörténész „alapvető hivatását", amely „nem az, hogy legmélyebb kérdéseinkre válaszoljon, hanem az, hogy hozzáférhetővé tegye számunkra azokat a válaszokat, amelyeket más emberek […] adtak ezekre a kérdésekre". Ez vonzó és bizonyos értelemben felszabadítóként is értelmezhető program, amelynek relevanciáját az sem kezdheti ki igazán, hogy a „saját" kérdéseknek a „másokétól" való szigorú különválasztása voltaképpen egyáltalán nem annyira magától értetődően adott opció. Kevesen vitatnák persze az olyan irodalomtörténeti eszköz hasznát, amelynek segítségével ki lehetne szűrni azokat a sokat kárhoztatott (ahistorikussággal, naiv aktualizálással fenyegető), önkényes értelmezői gesztusokat, amelyek időnként inkább korlátot, mint hidat jelentenek a jelen és a tőle eltávolodott történeti múlt közötti közlekedés számára. Másfelől azonban bizonyos óvatosságra int a Geertz-féle program (hazai) irodalomtörténeti applikációinak azon sajátossága, hogy ebből gyakran valamiféle „elsődleges" kontextus autoritásának rehabilitációját olvasták ki, legalább annyi, ha nem több módszertani vagy technikai problémát előállítva, mint amennyit elhárítani véltek. Csak két példát említve: ezek közé tartozhat azoknak a tisztázatlan előfeltevéseknek a kérdése, amelyek lehetővé tennék a kontextusok közötti hierarchiák felállítását (és egyáltalán a kontextusok szigorú elkülönítését), valamint az eseményeknek vagy cselekvéseknek a történeti következményektől való elszigetelése révén végrehajtott absztrakció mibenléte, amely adott esetben egyenesen a cselekvés és intenció közötti, valójában ahistorikus egyenlőségtétel veszélyének teszi ki magát (illusztrációul szolgáljon itt Takáts József egy tanulmánya, aki a kulturális antropológiában azon „módszertani erőfeszítései" számára lelt támogatást, „hogy elvágja[m] a vizsgált múltbeli szövegeket vagy cselekvéseket a »következményektől«, »jövőjüktől«, pontosabban attól, amit a későbbi értelmezők annak szoktak tekinteni." – Takáts József: *Az irodalomtörténet-írással kapcsolatos meggyőződéseimről,* ItK, 2003/6, 732.).

S. Varga Pál munkája többek közt azért kínál kitüntetett alkalmat a fent említett módszertani orientáció tesztelésére, mert a szerző – ellentétben olykor hasonló programot megfogalmazó pályatársaival – már korábbi munkáiban (pl. *„…Az ember véges állat…"* című, Herdert és Kölcseyt tárgyaló 1998-as értekezésében) is komoly figyelemben részesítette az antropológiai diskurzus filozófiai előtörténetét, és így kellő reflektáltsággal képes kezelni a Geertz-idézetben összegzett munkahipotézist. Így nem feledkezik meg pl. arról, hogy „a történész *maga is részese* társadalmi és emlékezetközösség(ek)nek". Számára valójában nem is Geertznél kezdődik a (kulturális) antropológia, hanem a 18. század végének filozófiai diskurzusában, amelynek – éppen az „elsődleges" kontextus princípiumát alkalmazva – valóban kézenfekvő legalább annyira kitüntetett szerepet tulajdonítani a 18–19. századi irodalomtörténet kutatásában, mint a bali kakasviadalokról vagy a marokkói berber tulajdonfelfogásokról a 20. század közepén beszerzett információknak. S. Varga irodalomtörténeti előfeltevéseiről ebben a kötetben talán a Horváth János *Fejlődéstörténet*éről írott dolgozat tanúskodik a legnyíltabban. Itt a Horváth művét meghatározó alapmintát egyfelől a többek közt Georg Gottfried Gervinusnál megfigyelhető, 19. századi eredetű célelvű módszertanhoz közelíti (Horváthnál való-

ban kulcsfontosságú jelentősége van annak, hogy a fejlődéstörténeti narratíva csúcspontját a történetírás jelenét megelőző, vagyis utolsó előtti korszak alkotja, azaz annak a tendenciának, hogy az egy már lezárult fejlődést mutasson be, ami mintegy arra kényszeríti, hogy „a cél beteljesítése utáni időszakot hanyatlásnak minősítse"), ám ezt követően meggyőzően érvel amellett, hogy Horváthnál ez a teleologikus mintázat valójában beleütközik egy hatástörténeti, dialogikus, hermeneutikus irányultságú elemzési princípiumba. Pontosan emiatt képez alternatívát az olyan történetírói stratégiák számára, amelyek „a múltnak a jelentől való elszakításával, elszigetelésével" járnak – S. Varga tanulmányai minden lehetséges ponton jelzik is azokat a jóval a tárgyalt korszakon túlra mutató hatástörténeti (olykor nem is kifejezetten irodalomtörténeti) összefüggéseket, amelyek az ilyesfajta izoláció lehetetlenségéről tanúskodnak, sőt, mint az alább talán látható lesz, az írások egy jelentős része egyenesen egy olyan történeti fordulat különböző összetevőit igyekszik megvilágítani, amely sok tekintetben éppen a megismerés objektiválhatóságáról rendelkezésre álló feltevésektől kényszerült búcsút venni.

A kötet tanulmányainak közös alapfeltevését az előszó abban jelöli ki, hogy a romantika (vagy, tágabban fogalmazva, „a felvilágosodás utáni magyar irodalom") olyasfajta reakciónak tekintendő a felvilágosodásra, amely kénytelen volt újraszőni azoknak a kulturális és szemantikai „mintázatoknak" a rendszerét, melyeket a felvilágosodás szakított szét és tett ennélfogva alkalmatlanná arra, hogy a kor embere rajtuk keresztül jelentéshez juttassa az őt körülvevő világot. Az új kulturális szövedék persze nem áll objektív formában a kutató tekintet rendelkezésére, ez a körülmény pedig a különböző „konstruktivizmusok" helyett (melyek önmegalapozási gyengeségeit, így a reális és fiktív dimenziók közötti implicit különbségtétel nehezen elkerülhető objektivációs kényszerét S. Varga pontosan észleli) inkább valamiféle fenomenológiai megközelítést tesz szükségessé. Ez jelentős szerepet játszott már a szerző első, a 19. század második felének magyar líráját tárgyaló kötetében is (*A gondviseléshittől a vitalizmusig,* 1994), és – elég pl. az etnometodológiára gondolni – az antropológia szemléletmódjával sem áll kizárólagos ellentétben. Ezt a módszertani kombinációt a legreflektáltabb formában a kötet első tanulmánya teszi próbára, amely egy fenomenológiai nemzetfogalom lehetőségét gondolja végig, a már Edmund Husserl *A nemzeti költészet csarnokai* című nagyszabású munkájában (2005) is fontos szerephez juttatott „Heimwelt"-fogalmát a középpontba állítva. Ez egyfajta értelemteli, közösséget létrehozó, illetve közösség által fenntartott világ, amely egyfelől megmenti az egyéni lét végességét az értelemnélküliségtől, másrészt – nem adatok vagy dolgok, hanem az ezeknek tulajdonított, ismétlődő tapasztalatokon keresztül megszilárdított értelmek révén – szavatolja az egyén társadalmi boldogulását. Ezek az értelemvilágok természetesen kiterjednek az időbeliség, sőt a történetiség dimenziójára is: ezt hivatott alátámasztani a Mohács 19. század eleji „emlékezethellyé" válását tárgyaló esettanulmány, illetve az azt tulajdonképpen bevezető, a kollektív emlékezet fogalmának szentelt fejezet is. Másfelől ez a fenomenológiai alapozású elképzelés határozza és magyarázza is meg a saját-idegen relációk kitüntetett szerepét a kulturális „hálók" szövedékében: ezt az összefüggést egy az imagológia kérdésfeltevését a *Zalán futásá*tól Jókaiig ismert 19. századi példákra alkalmazó tanulmány, valamint egy a valaha

nagy reményekkel indult „interkulturális germanisztikát" prezentáló német tanulmánygyűjteményről írott hosszabb, a kötetből mindazonáltal kompozicionálisan és műfajilag kissé kilógó ismertetés járja körül. Fontos, hogy a társadalmi valóság felépítését meghatározó „honi" és idegen értelemvilágok létrehozásában természetesen kitüntetett szerep jut (és ez különösen igaz a könyvben tárgyalt időszakra) az irodalomnak is – amely innen nézve nem (sem) korlátozható valamiféle „fikció" státuszára. Ezért következetesnek mondható, hogy a kötet tanulmányainak többsége az ilyen értelemvilágok rekonstrukciója során nem tesz ontológiai különbséget az értekező vagy filozófiai és szépirodalmi szövegek hozzájárulása között. Érdekes, és a történeti és elméleti megközelítés termékeny összjátékáról tanúskodó sajátossága az említett kötetnyitó és néhány későbbi tanulmánynak is, hogy a husserli kategória nyomán kifejtett elképzelés voltaképpen a tárgyalt történeti anyagban is visszaköszön vagy kiolvasható abból, elsősorban Kölcseynél (*Nemzeti hagyományok*) és Aranynál (pl. az „eposzi hitel" koncepciójában). Akár még az is megkockáztatható, hogy Kölcsey és Arany nemcsak tematikus értelemben tekinthetők a kötet központi hőseinek, hanem az egyes tanulmányokban bemutatott vizsgálódások elméleti autoritásai között is fel-felbukkannak, az antropológia és a fenomenológia oldalán.

A nemzetfogalom szövevényes 18–19. századi alakulástörténetének központi mozzanatait két fejezet mutatja be. Az egyik a népi kultúrának az egységes nemzeti mintázat létrejöttéhez elengedhetetlen „akkulturációjára" vonatkozó programokat, pontosabban ezek két ellentétes stratégiáját veti össze, amelyek ugyanúgy a („magas" és a romantikát megelőzően tulajdonképpen az előbbi perspektívájából „idegenként" észlelt „népi") kultúra vertikális tagozódásából indultak ki, de ellentétes pólusokat tekintettek irányadónak ezek egyesítése szempontjából (Toldy Ferenc az előbbit, Arany az utóbbit). Az alapvető különbség a két program között voltaképpen eltérő nyelvszemléletekre vezethető vissza, és ezt az összefüggést járja körül a nyelvnek a 18–19. század fordulóján tulajdonképpen egymással versengő nemzetfogalmakban betöltött szerepét vizsgáló tanulmány, amely arra is emlékeztet, hogy mennyire félrevezető itt egyenes irányú alakulás- vagy fejlődéstörténetet feltételezni. Itt arra a feszültségre kerül a hangsúly, amely az államalkotó potenciál felől meghatározott, „eredetközösségi" karakterű nemzettudat nyelvfelfogása és a nyelvi-kulturális alapú nemzetfelfogás között rajzolódik ki, és amely hosszú időre meghatározta a magyar államiság történeti alakulását is. Ez a feszültség voltaképpen egy instrumentális és egy kulturális nyelvfelfogás ellentéte – ez utóbbi volna az a döntő, új elem, amely a romantikában újraszőtt „mintázatokat" meghatározza, és amelynek legnagyobb hatástörténeti jelentőséggel bíró forrását S. Varga Herderben azonosítja, aki ebben az összefüggésben sorakozik fel az egész kötet legfontosabb szereplői közé. (Talán nem teljesen érdektelen itt egy utalás erejéig az utóbbi két évtized talán kissé váratlan németországi Herder-reneszánszára irányítani az olvasó figyelmét, amely – úgy tűnik – Magyarországra is begyűrűzött, ráadásul – mint azt S. Varga vonatkozó tanulmányai mellett mindenekelőtt Hárs Endre 2012-ben megjelent *Herder tudománya* című kötete tanúsíthatja – egészen sokrétű megközelítéseket kitermelve). Hogy a modern nemzetfogalom operacionalizálhatóságának törékeny, olykor egymásnak ellentmondó feltételrendszerei milyen tartós kihívást jelentettek (jelentenek?) a magyar kultúratudományok önle-

írása számára, arról a kötet egy jóval későbbi pontján a fentebb már idézett, Horváth Jánosról írott tanulmány szolgál újabb adalékkal, amely meggyőzően mutatja ki a Horváth koncepciójában feltárulkozó nemzetfogalom belső feszültségét (pontosabban a koncepció képtelenségét arra, hogy két, eltérő funkciót betöltő nemzetfogalma között különbséget tegyen).

A 18. és 19. század fordulóján tételezett „kultúrantropológiai fordulatot" a kötet néhány tanulmánya inkább eszmetörténeti aspektusból járja körül, Kantot (illetve a korabeli Kant-recepciót) és Kölcseyt állítva e vizsgálódások centrumába. S. Varga itt voltaképpen két, ha nem is párhuzamos, de egymással szoros összefüggésben láttatott gondolkodástörténeti ívet vázol fel, amelyek egyaránt Kant filozófiájából indulnak ki. A kötet legrészletesebben kidolgozott tanulmányában, amely a tárgyalt időszak vallásbölcseleti diskurzusának néhány aspektusát elemzi, Kant vallásfelfogása szolgál azon kiindulópontként, melyhez – mint egyfajta racionális megalapozású teológiához – képest kirajzolódnak a vallási tapasztalat olyan elgondolásának pozíciói (Fichténél és Herdernél), amelyek elsősorban a vallásfilozófia antropológiai feltevésein teszik – a tanulmánykötet kontextusában legalábbis – igazán látványossá a fordulatot: azt, hogy a Kantot követő gondolkodóknál egy a Kantétól eltérő antropológia körvonalai sejlenek fel. A másik ív a magyarországi, kissé féloldalasnak mutatkozó Kant-recepció nyomvonalán rajzolódik ki. A századforduló magyar Kant-vitájához fűzött alapos és informatív kommentárok (amelyekhez képest itt érdekes módon kevesebb hangsúlyt kap a Herder-recepció kérdése) Kölcsey felé és persze Kölcsey filozófiai tájékozódásának meglehetősen szövevényes (és, mint S. Varga érvel, Szauder József egykori, alapvető eredményeinek újragondolását igénylő) problémája felé nyitnak utat. Kissé leegyszerűsítve úgy lehetne összegezni az idevonatkozó eredményeket, hogy Kölcsey, képtelen lévén feldolgozni azt a felismerését, hogy Kant transzcendentális ismeretelmélete valójában „a racionális teológia lerombolása felé visz", voltaképpen (függetlenül a Herder-ismeretének elmélyültségére vonatkozó kérdéstől) Herder közelébe kerülve már az antropológiai fordulat valamiféle tanújának tekintendő: „úgy ítéli meg, hogy a tudás eredendően nem az ész reflexiójában, hanem az érzelem közvetlenségében van megalapozva; az pedig már Herder felé mutat, hogy e tudást nem az egyénhez köti, hanem a közösségi hagyományozás közegében helyezi el".

A kötet harmadik tematikus súlypontját a 19. századi magyar költészettörténet alkotja: az idevonatkoztatható tanulmányok persze töredékes, ám mégis koherens ívet vázolnak fel Kölcseytől Vörösmartyn, Petőfin, Aranyon át Vajdáig és a *Koszoru* című folyóirat lírafelfogásáig, mely utóbbi két paradigmáját Reviczky és Palágyi Menyhért kritikai írásai hivatottak szemléltetni. Noha ezek a dolgozatok egymástól olykor látszólag igencsak távol eső kérdésfeltevésekre koncentrálnak a koraromantikus mítoszfelfogás magyarországi hatástörténetétől Petőfi szerepfelfogásának változataiig, voltaképpen azt a kétféle akkulturációs mintázatról kifejtett tézist használják valamiféle hol rejtettebben, hol nyíltabban megmutatkozó vezérfonálként, amelyet a korábban említett tanulmány elsősorban a 19. századi nemzetfogalmak összefüggésében vázolt fel. A kötet első Vörösmarty-tanulmánya a koraromantikus mitológiafelfogásban rejlő poétikai kihívások következményeit (az egyetemes és a nemzeti mitologizáció feszültségét, illetve „az egzisztenciális tapasztalat

nyelvi kifejezhetőségének határaiba" való ütközését) és az ezekre adott (a mitológiateremtés későromantikus lerombolását is magában foglaló) válaszok diszkurzív játékterét mutatja be, a második pedig – visszakanyarodva a kollektív identitásmintázatok alapvető törésvonalának (egyetemes/nemzeti) problémájához – a *Gondolatok a könyvtárban* értelmezéstörténetének egy neuralgikus pontját veszi szemügyre. S. Varga javaslata (mely szerint a költemény megértésének helyes horizontját egy olyan kontextus rekonstrukciója révén lehet visszanyerni, amelynek középpontjában Kölcsey *Parainesis*e áll) arra céloz, hogy a *Gondolatok…* 20. századi értelmezéseiben Babitstól Szegedy-Maszák Mihályig éppen eme diszkurzív környezet elhalványulása okán mutatkozik „következetlennek" a vers híres zárlata. Az aligha vitathatatlan megoldást annak felismerése hozhatná közelebb, hogy Vörösmarty itt Kölcsey „antropológiai fordulatához" igazodva az „ujabb kor Bábelétől" visszalépve a nemzetben ismeri fel az ember számára adódó legátfogóbb értelmi világot. Legyen mégoly meggyőző is ez az értelmezési javaslat, a kötet líratörténeti tanulmányai azt a (hazai romantikakutatásban nem ritka) benyomást keltik, hogy Vörösmarty valamiképpen ellenáll a felvázolt történeti narratívának: a romantika bizonyos fogalmait talán egyedül őrá lehetne igazán sikeresen alkalmazni a magyar költészetben, más elképzelések keretei között viszont inkább megakasztani látszik annak alakulástörténetét. Az itt tárgyalt kötetben mintha az helyezné ebbe a különös pozícióba, hogy nem illeszthető be abba az akkulturációs mintába, amelyben a népi kultúra lesz a domináns pólus. Éppen ez az, ami miatt beleütközik az egyetemes és nemzeti, egyéni és kollektív mitologizáció ellentmondásaiba, és ami miatt (ellentétben Petőfivel) egy olyan „kulturális törekvés" foglya marad, amely továbbra is „rétegspecifikus műveltségi kompetenciákat is előfeltételez a közös anyanyelv és hasonló, általánosan adott kompetenciák mellett". Messzire vezető, itt még csak nem is érinthető kérdés lenne, hogy ezzel nem egyszerűsödik-e – amint az oly sokszor megtörtént – túlságosan „népivé" és nem szigetelődik-e el – szintén nem ismeretlen módon – a romantika európai fogalmaitól a kor magyar költészetének meghatározó arculata. Másfelől nagyon érdekes Kölcsey (bár nyilván inkább a teoretikus, mint a lírikus Kölcsey) ebben az összefüggésben is kitüntetett jelentőségűnek bizonyuló pozíciója az itt kirajzolódó narratívában, hiszen még a kissé vázlatos, de kitűnő Petőfi-fejezet is Kölcseytől rugaszkodik el (különös módon egyébként azt követően, hogy bevezetésképpen elhatárolta magát Paul de Man romantikafogalmától). Petőfi szerepfelfogásának kérdésköre itt a lírai szubjektivitás, az „egyedi világtapasztalat" és a „»természetes« költői nyelv" eszméje közötti relációk alakulásának nyomon követésére teremt alkalmat. E fejezet nem elhanyagolható erénye, hogy a szerző itt fontos szerepet szán egy konkrét és valóban meggyőző szövegértelmezésnek, melynek az *Itt van az ősz, itt van újra…* a tárgya – egy ideje ugyanis (természetesen fontos kivételektől, pl. Eisemann György S. Varga által is több helyen felhasznált, valamint egy külön kritikában is tárgyalt munkáitól eltekintve) az ilyen, szövegközeli elemzéskísérletekre mintha kevesebb figyelmet vagy erőfeszítést fordítanának a 19. századi magyar költészet kutatásának mérvadó teljesítményei.

A kötet *Dialógus* cím alatt elkülönített záróegysége a tárgyalt korszak kutatásában meghatározónak bizonyult vagy kezdeményezőnek ígérkező munkák értéke-

lését nyújtja. Két, inkább történeti perspektívájúnak mondható tanulmányt (az egyik a már többször említett dolgozat Horváth János *Fejlődéstörténet*éről, a másik Barta János Arany-képével foglalkozik – ez utóbbiban kerül sor, egyszerre implicit és deklarált módon is, az S. Varga saját munkáit meghatározó tudomány- és hatástörténeti összefüggések megjelenítésére) öt szakkritikai jellegű írás követ, amely a közelmúlt és a jelen szakirodalmi teljesítményeit szemlézi, oly módon, hogy több ponton kiegészíti az irodalmi vagy eszmetörténeti tanulmányblokk központi érveit is. Így pl. a Csetri Lajos válogatott tanulmányainak 2007-es kiadásáról írott kritika többek között alkalmat kínál az esztétikai autonómia kérdéskörének az antropológiai fordulat kontextusában való elhelyezésére (tulajdonképpen: Kant, vagy legalábbis egy bizonyos Kant-értelmezési tradíció és a koraromantikus filozófiák szembesítésére). Innen nézve lesz jelentősége annak, hogy Csetri nem „tartja »vívmány«-nak az irodalom esztétikai autonómiáját; az irodalom ugyanis ezáltal végleg megszűnik a társadalmi ember alakításának közegeként [vagyis, tulajdonképpen: az antropológia közegeként? – K. Sz. Z.] működni." Ugyanezen kritika zárómondata pedig majdhogynem a saját irodalomtörténeti célkitűzések egyfajta önleírását is megadja („Nem a jelent kereste vissza a múltban, hanem annak az európai kulturális univerzumnak a nyomait próbálta a mai értelem fénytörésében láttatni, amelyről valaha valamiért kénytelenek voltunk lemondani."). Rohonyi Zoltán tanulmánykötete (*„Úgy állj meg itt,* pusztán*"*, 1996) nyilvánvalóan a Kant-recepcióról, illetve a „posztkantiánus tapasztalati helyzetről" alkotott, S. Vargáétól sokban eltérő elképzelésnek, Bíró Ferenc 2003-as Katona-monográfiája a felvilágosodás/romantika korszakküszöb egyes aspektusainak, Eisemann György megintcsak egészen más szemléletű líratörténeti munkája (*A későromantikus magyar líra,* 2010) pedig a romantikus költészet utótörténetének megvitatására teremt alkalmat.

Nemcsak abban áll azonban az értéke ezeknek a kritikai írásoknak, hogy újabb perspektívákkal egészítik ki a kötet központi kérdésfeltevését, hanem magának az irodalomtudományos szakkritikának egy megnyerő karakterű, termékeny megvalósulásáról is tanúskodnak. Alapos, nagy tudásanyagot mozgósító, a tárgyalt munka érv- és eszközkészletének, rejtett vagy explicitté tett előfeltevéseinek rekonstrukcióját sem megspóroló, érdemi hozzászólásokat nyújtanak jelentős teljesítményekhez: *Az ember tragédiája* Kerényi Ferenc-féle „szinoptikus kritikai kiadásáról" (2005) írott bírálat pl. a filológia alapvető elméleti és gyakorlati kérdéseit taglalva olyan, egy-egy szöveghelyet érintő mikroelemzésekbe bocsátkozik, amelyek mintegy szemléltetik is a módszertani vita szövegértelmezési-hermeneutikai tétjeit. Többnyire (talán Eisemann könyve esetében kicsit kevésbé) előzékenyen és nyitottan, mondhatni kooperatívan fordulnak a bírált munkák célkitűzései és alapvető tétjei felé, ugyanakkor rendre elhelyezik, adott esetben a szigorúbb ítéletalkotástól sem visszariadva, a lényeget érintő kritikai hangsúlyokat is. Egyszerre tesznek tanúbizonyságot arról, hogy a történeti megértés kihívásai eljuttathatók a közössé tehető tudományos feladatok megtalálásáig, és arról, hogy a saját koncepció csakis az alternatívákkal folytatott kritikai párbeszéd révén képes mérlegre tenni önnön következetességét. S. Varga Pál tanulmánykötete egy következetesen felépített koncepció szuverenitásáról győzi meg olvasóját. *(Ráció)*



KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN

# *Líra, történet, befogadás*

MEKIS D. JÁNOS: VERS ÉS KONTEXTUS

Mekis D. János könyvének már az alcíme (*A modern magyar líra mint irodalomtörténeti probléma*) is egyértelműen rámutat a szerző vállalkozására és állásfoglalására a líráról való beszédmód tekintetében. A *Vers és kontextus* a lírát, a „költői szót" irodalomtörténeti problémaként kezeli, amely ekképpen nem választható el az adott kulturális, társadalmi és történeti beágyazottságtól, amelyben keletkezett. A kötetben szereplő tanulmányok kiindulópontja ez a megállapítás, a különböző szempontú írások ebből az alapvetésből ágaznak el irodalom- és kultusztörténeti, kánonelméleti, valamint szorosabb poétikai olvasatokra. A *Vers és kontextus* tanulmányaiban az irodalmi modernség alakjai tűnnek fel, a három írásban is szereplő Ady Endre mellett Kosztolányi Dezső, Babits Mihály, Nemes Nagy Ágnes, a kevésbé kanonizált szerzők közül Gyóni Géza, a határon túliak közül Cselényi László és Domonkos István költészete válik vizsgálat tárgyává.

Tanulmánykötet esetében gyakran nehéz olyan átfogó szempontot megragadni, amely vezérfonalként szolgálhat a bemutatás során. Mekis könyvének azonban látható törekvése, hogy az egyes írásokat reflektáltan összefűzze, hogy végül egy erős koncepcióval megalkotott kötet lehessen belőle. Ezt a célt tartja szem előtt az elméleti- és módszertani kérdések tisztázására és az egyes tanulmányok rövid összefoglalására szolgáló bevezető tanulmány, mely tömör és vázlatos történeti áttekintést nyújt a XX. századi nemzetközi és magyar irodalomtudományos diskurzusok irányairól, vonulatairól, felskiccelve azokat a problémákat, amelyekkel a szerző szembehelyezkedik, vagy amelyek túlkapásaitól elhatárolódni kíván, illetve amelyek mentén kialakította saját nézőpontját. Számot vet a '90-es évek magyar irodalomtudományos közegének elméleti túlsúlya miatt bekövetkezett életrajz- és kultuszkutatások háttérbeszorulásával, az immanens szövegolvasás elterjedésével, hangsúlyozva, hogy saját kutatásaiban ezektől eltérő szemléletmódot képviselve igyekszik mozgósítani a kultusztörténeti, életrajzi tényezőket is. Ez a fejezet láthatólag nem arra szolgál, hogy elmélyült elméleti kijelentéseket tegyen vagy kérdéseket vizsgáljon, sokkal inkább bevezetőnek szánt, pozíció-kijelölő funkcióval bíró írásról van szó, amely számba veszi – két oldalon belül – René Wellek, Hans Robert Jauss, az Új Kritika, Szegedy-Maszák Mihály, Paul de Man, Edward Said, Hans-Georg Gadamer, Jaques Derrida vagy éppen Anton Compagnon szerepét a XX. század irodalomelméleti diskurzusában (10–12.). Amellett, hogy a tanulmány áttekintést nyújt, Mekis saját szempontjait is hangsúlyozza, kiemelve, hogy vizsgálódásainak elméleti hátterében erősen jelen van Michel Foucault, meghúzódik Derrida és Paul de Man, valamint a „heideggeri örökség", ugyanakkor szükségesnek látja tisztázni nyitott szemléletmódját: „az autochton diskurzusoktól és doktrinér tiltásoktól idegenkedvén, szívesen tájékozódom *több különféle kánon és vizsgálati terület* felé." (15.)

A *Vers és kontextus* az elméleti és történeti szempont összebékítését javasolja, kiemelve, hogy „módszertani pluralizmusra" van szükség, „a kontextus-problé-

mákra adható »irodalomelméleti« és »irodalomtörténeti« válaszokat értelmetlen elkülöníteni, hiszen e két területnek át kellene hatnia egymást." (33.) Ez az igény többször is hangsúlyosan megjelenik a kötetben, azzal az állandó – és az ismétlés folytán egyre inkább semmitmondóvá váló – reflexióval egyetemben, hogy csak értelmezés által és a kontextus bevonásával tudunk szövegeket megközelíteni (pl. „A poétikai jellemzők azonban nem érvényesülhetnek önmagukban. Ady verse csak saját értelmezéstörténeti kontextusában tekinthető a magyar irodalmi modernség egyik reprezentatív szövegének" [34.]; „A »szerző hangja« itt »rögzítettsége« miatt könnyen hozzáférhető, ugyanakkor olyan ellentmondásokkal terhelt diskurzív alakzat, mely csupán értelmezve közelíthető meg." [36.]).

A történeti és elméleti diskurzusok együttes érvényesítésére és a kontextualizálásra való törekvés jól megmutatkozik mind a Babits Mihályról, mind a Nemes Nagy Ágnesről, vagy Kosztolányi Dezsőről írt szövegekben. Babits Mihály *Esti kérdés* című versét Mekis az elhangzott felolvasás és annak rögzítettsége, a szerző hangja és a versmondás mint értelmezői aktus felől közelíti meg. Mozgósítja a történeti szempontot is az utókor és felvétel kapcsolatát boncolgatva, valamint kijelöli a Babits-felolvasás helyét a korabeli versmondások, szavalatok között. Mindeközben a felolvasást mint önálló művészi produktumot, és a versszöveget a hangzás és jelentés viszonya, a ritmika és versdallam, valamint mediális szempontokat figyelembe véve állítja egymás mellé. Ehhez a módszerhez hasonlóan a Nemes Nagy Ágnesről szóló tanulmány ugyancsak kettős látásmódot mozgósít: a *Tárgy-, test- és térképzetek* című írás a költőnő szövegeit – az „ad absurdum szótárat" idéző, a szavakat láthatóvá tevő tárgyias költészetét (156.) – fenomenológiai szempontból (Husserl, Waldenfels) igyekszik megközelíteni, másrészről azonban biografikus mozzanatokat is beemel az értelmezésbe, többek közt az *Ekhnáton éjszakája* című vers kapcsán. Mekis rámutat, hogy a költeményben leírt „fém-hullámzás", tankmotívum az 1956-os eseményekkel hozható összefüggésbe, azzal ellentétben, hogy korábban a motívum magyarázataként még Lengyel Balázs is „általános 20. századi, első (!) és második világháborús reminiszcenciát emlegetett" (159.). Mindazonáltal a szerző ennél nem sokkal jut tovább a szövegek kontextuális tereinek megnyitásában, következtetése, hogy a versek „nem értelmezhetetlenek ezen ismeretek nélkül", ám „nem is függetleníthetjük az értelmezést tőlük, legalább mint iránytól, lehetőségtől, mely így vagy úgy bekövetkezik", nem nyit meg új utakat a vizsgálódás számára (159.). A kontextualizálás más írásaiban inkább a vizsgált költői életműben való motivikus kapcsolódások feltárását jelenti. A Kosztolányi Dezső költészetét elemző szövegben (*Halál-motivika és életmegértés*) a központi szöveg a *Hajnali részegség*, amelyet azonban többek közt a *Boldog-szomorú dal* és a *Szavak társaságában* című versek, valamint a *Számadás* kötet tükrében is vizsgál, az emlékezés, felejtés, halál, élet és a gyerekkor „kulcsfogalmain" (134.) keresztül. Az érvelésben a *Hajnali részegség* egyfajta „versösszegzésként" érthető, amely a fent említett költemények szövedékébe épülve, a haláltapasztalat és életöröm kettősét, a létmegértés „egyszeri élményét" beszéli el (143.).

A könyvben megjelenő lírikusok közül a legnagyobb szerephez azonban Ady Endre jut, akinek műveit három tanulmányban is tárgyalja Mekis. A szerző mindhárom alkalommal más hangsúlyokkal és elemzési szempontokkal közelít a modern-

ség kánonjában „legtartósabban szilárd" helyet foglaló (75.) költőhöz. Az első tanulmányban így – a Kosztolányi-tanulmány eljárásához hasonlóan – a *Kocsi út az éjszakában* motivikus kapcsolódásait tárja fel Ady életművében, valamint a hiányszimbolika mentén mutatja be a vers jelentésszerkezetét. A *Kultusz és hatás (Ady Endre)* címének megfelelően kultusz- és hatástörténeti kérdéseket vesz górcső alá, míg a *Modern apokalipszis*ben az I. világháború történelemi helyzetébe és Gyóni Gézával összehasonlítva, az alkalmi költészet műfaját is bevonva teszi Ady költészetét elemzés tárgyává. Legyen szó azonban szorosabb szövegelemzésről vagy kultusztörténeti vonatkozások feltárásáról, Mekis, úgy tűnik, nem bocsátkozik mélyebb elemzésekbe. Az Ady-kultusz történetét taglaló írásában áttekintést nyújt a költő irodalmi és kultikus recepciójáról az 1900-as évek kezdetétől egészen napjainkig. Ám szövege még akkor is inkább egy általános összefoglaló benyomását kelti, amikor az intertextuális viszonyokra rámutatva tárgyalja a költő kultuszának alakulástörténetét, elemzések helyett inkább szövegek felmutatásáról van szó. Hasonlóan jár el a *Modern apokalipszis* című tanulmányában is, melyben elsőként Gyóni Géza egyes szövegeire utalva megállapítja, hogy másodrangú, de korának fontos alkalmi költője volt, majd Ady Endre *Halottak élén* kötetének verseit sorjázza rövid megjegyzések kíséretében, a kötetkompozícióra irányítva a figyelmet, végül kissé hiányos érveléssel Pilinszkyt kapcsolja az apokaliptikus látásmód mentén Ady háborús költészetéhez.

A kötet legtöbb szövegében érvényesülő áttekintő, összefoglaló jellegű írásmód annak is következménye lehet, hogy a szövegek egy része konferencia-előadásként hangzott el először (8.). Valamint származhat abból a törekvésből, hogy a könyv – legalábbis a fülszöveg szerint – „a szakmabeliek, a középiskolai tanárok, az egyetemi hallgatók, és általában a költészet iránt mélyebben érdeklődő olvasók érdeklődésére egyaránt számot tarthat." A széles olvasótábor megszólításának kísérlete azonban azzal a kockázattal jár, hogy míg az egyik oldalról információértéke lehet egy kijelentésnek, a másik oldalról ugyanez közhelyes megállapításnak tűnhet, s nehéz megtalálni azt a nyelvet és szerkezetet, amely minden olvasótábort érvényes módon tud megszólítani. Úgy tűnik, hogy a kötet ennek a vállalkozásnak a nehézségével küzd. A különböző olvasók közti lavírozás eredményeként születhettek az olyan átvezető mondatok, mint amelyek a *Modern apokalipszis*ben Arisztotelész *Poétikáj*ának egy jól ismert passzusát ismertetik (106–107.), vagy ugyancsak említhető példaként a szakmabeli olvasó számára redundáns, a kánon működésmódjáról tett kijelentés: „Az irodalomértésnek figyelembe kell vennie ezeket az elmozdulásokat, melyek ugyan nyugtalanítóak, mert szembesítenek az értékek változékonyságával, de érdekesebbé is teszik az irodalmat." (74.).

A fentiek fényében úgy vélem, Mekis D. János tanulmánykötetének sikere nagyban függhet az olvasó szakmai tájékozottságától, érdeklődésétől. Ugyanakkor könyvének többek közt érdeme, hogy rámutat olyan szerzők újraolvashatóságára, mint Gyóni Géza, elhelyezve őt egy adott történeti-kulturális helyzetben és az Adyval való viszonyban. Emellett a kultuszkutatási szempontok mozgósítása, valamint az a törekvés, hogy Cselényi László és Domonkos István költészetét is párbeszédbe állítsa a kötet terében a nyugatos elődökkel – Domonkos István versét, a *Kormányeltörésben*t Kosztolányi *Halotti beszéd*ével is összeveti –, mindenképp ki-

emelésre méltó. Ellenben olyan versek értelmezésének, mint *A kocsiút az éjszakában* vagy az *Esti kérdés*, a *Hajnali részegség* nincs jelentős hozadéka, így megmutatkozik az is, mennyire nem veszélytelen ilyen erősen kanonikus szövegekhez hozzányúlni, hacsak nincsen radikálisan új szempont, amely valamennyire átértékelné vagy újrarendezné a szövegekhez való viszonyunkat. Az írások szerkezete és stílusa pedig sok ponton kétségeket ébreszt a megcélzott befogadó tekintetében, a bevezető tanulmány elmélettörténeti áttekintése inkább egyetemi hallgatókat feltételezne, sőt bizonyos pontokon úgy tűnik, mintha még szélesebb körnek kívánna szólni. A *Vers és kontextus* azt mutatja meg, kétséges, hogy lehet ilyen sokrétű közönségnek relevánsan írni költészeti, elméleti és irodalomtörténeti problémákról. *(Pro Pannonia)*

GOROVE ESZTER

# *Elegáns tabudöntögetés*

GILBERT EDIT: AZ EGYÜTTÉRZÉS IRODALMAI ÉS VONZATAI

Gilbert Edit könyve finoman provokatív. Tabukat döntöget, ám mindezt elegáns stílusban teszi. A megértésre helyezi a hangsúlyt, a problémákat empatikusan fölvezetve tálalja. Munkájában egyaránt szól szakmai és emberi kérdésekről, rámutatva – részben a biblioterápia gyakorlatának fölvázolásán keresztül – az irodalom humánus vetületeire, azaz annak a mindennapok gyakorlatában/-ból való részesülésére, valamint élettapasztalataink földolgozásához/értelmezéséhez nyújtott segítségére.

A kötetben több műfaj is képviselteti magát, az inkább közéleti (kulturális) kérdéseket taglaló publicisztikától a filozófiai mélységekig jutó, elemző tanulmányokig. Tematikailag szintén több csoportra oszthatjuk Gilbert írásait, nem feledkezve meg róla, hogy a fölvetett témakörök eleve megszab(hat)ják saját műfaji kereteiket. Bevezetésében lényegében saját megközelítésmódjáról vall, és fölfogása egyaránt vonatkoztatható az irodalmi művek olvasási gyakorlatára, valamint a világhoz és embertársaihoz való hozzáállására. Hangsúlyozza a „másikra" való odafigyelés fontosságát, az empatikus attitűdöt, a „másik" megértésének és elfogadásának megkísérlését. Véli – és könnyen egyet is érthetünk vele –, hogy ez a nyitottság az, ami elvezethet a kölcsönös megértéshez; ez az alázat az, ami megnyithatja számunka a másik embert és a művek világát is. Hangja, sajnos, akár újszerűnek is mondható a hazai irodalomtudományban (és egyáltalán a kulturális életben/közbeszédben): nem követendő mintákat kíván felállítani – melyek saját kizárólagosságukat hirdetik –, nem vitatkozik, hanem szelíden (rá)kérdez és bemutat. Alázatával azonban – paradox módon – provokál is, hiszen szembemegy az inkább dominanciára törekvő (főként hatalomszerzési – és -megtartási – célokkal), előírt sémákat elváró, a gondolkodási és a „másnak-levési" szabadságot részben sértő trendekkel. Ugyanakkor nem esik bele abba a csapdába sem, hogy a „másik másságának" elismertetését görcsösen akarná és hangsúlyozná, hanem csak egy-

szerűen megérteni kíván. Ahhoz pedig, hogy ezt az attitűdöt elsajátíthassuk, szükséges saját érintettségünket is vállalni, és egyáltalán: felelősségünket elismerni.

*Biblioterápia és olvasáspragmatika* című írásában Gilbert a napjainkban egyre szélesebb körben ismertté váló módszerről szól, saját gyakorlati tapasztalatainak összegzését is föltárva. Lényegében tanácsokkal is szolgál azok számára, akik pedagógusként, terapeutaként vagy akár műhelyvezető tudósként élni kívánnának a biblioterápia módszerével. Ismeri a paradoxont, miszerint ami „a legmélyebben személyes […], éppen az a leguniverzálisabb, ezt tudja kifejezni a művészet" (20.). Az önmegértés és a mű megértésének párhuzamos folyamatairól is beszél, illetve bemutatja az összefüggéseket biblioterápia, recepcióesztétika és irodalmi hermeneutika között. Megjelenik az olvasó mint ember, a maga saját élettörténetével, valamint az irodalmi szöveg kölcsönhatásba kerülhet az élettel, s nem marad sem halott, sem életidegen. Az irodalom „nevelő jellegének" új megvilágításán túl – „hogyan ismer magára az olvasó az olvasás révén, és az olvasás hogyan idéz elő benne érzelmi és kognitív változásokat" (22.) – Gilbert meggyőződése, hogy a „biblioterapikus faggatás" is a mű létmódjához tartozik. Mások biblioterápiás fölfogásainak bemutatásán kívül saját elgondolását is vázolja, érzékeltetve egyúttal a különbségeket az egyes vélekedések között: „A »mű« megközelítése felfogásomban igenis hermeneutikailag motivált: a használó érdekelt benne, hogy ne távolodjon el tőle túlzottan, részesüljön megértésében – ezáltal kap segítséget ebben az esztétikailag objektivált formában a műtől önnönmaga problémáira." (23.) Hangsúlyozza továbbá a beszélgetések szakmai irányítójának felelősségét is, akinek mind irodalmi, mind pszichológiai kompetenciával rendelkeznie kell. Nem szabad sem túlontúl beavatkoznia, sem hagynia, hogy a műről folytatott dialógusok „elcsússzanak". Különösen hasznos lehet annak fölismertetése, hogy az irodalom az olvasókról/befogadókról szól, amit a középiskolai oktatás sem nélkülözhet(ne). Napjainkban, amikor egyre több támadás éri a bölcsészettudományokat, és egyre többször hangzik el a kérdés a társadalom részéről, miszerint „minek olvassunk?", „mi szükség irodalomra és (nyomtatott?!) könyvekre?", talán megoldást kínálhat a biblioterápia gyakorlata. Rámutathat ugyanis az érintettségre: arra, hogy az irodalomhoz köze van mindenkinek, bármi legyen is jelenlegi/jövőbeni szakmája/hivatása, bármilyen szerepet is vállaljon a társadalomban.

Gilbert Edit több írásában is beszél a nők helyzetéről. „Feminizmusa" több szinten jelenik meg: egyfelől az irodalmi művekben szereplő nőalakok elemzésén keresztül, másfelől kulturális közéletünk jelenségeinek bemutatásán át. Utóbbira példa a *Másként írnak a nők? A „nő" és a „vidék" fogalmi csúszásai* című szövege, melyben aktuális problémákat tár föl. A nők hátrányos helyzetéről szóló diskurzust a vidékiség fogalmának bevezetésével (illetve jelen diskurzusba való beilleszthetőségével) egészíti ki. A „vidéki értelmiségi női" létmód leírását vezeti be tehát a másságról való beszéd fogalomkészletébe. Érinti azt a problémát, miszerint országunk hosszú idők óta tartó fővároscentrikusságát a vidéken élő kutatók szintén megsínylik, nem utolsó sorban egyszerű logisztikai okok miatt, mint például a (relatíve) jól felszerelt budapesti könyvtárakban, levéltárakban, archívumokban (nem beszélve a különféle intézményi központokról, konzulátusokról, nagykövetségekről, hivatalokról) történő kutatás nehézségei, utazási, anyagi és egyéb okok-

ból kifolyólag. Gilbert jogos észrevételét kiegészíthetjük azzal is, hogy például a könyvtári és egyéb közgyűjteményi kutatás senkinek sem okozna problémát, ha a digitális forradalom eredményei valóban kézzelfoghatóvá válnának Magyarországon is. Hallunk ugyan számos projektről, melyek célkitűzése közgyűjteményi anyagok online formában történő archiválása, ám az interneten böngészve – néhány kivételtől eltekintve – nem feltétlen találjuk meg a szükséges (és alapvető) forrásokat. Régi észrevételem, hogy az egész századfordulós sajtó is digitalizálásra szorul(na). Nem pusztán azért, mert számos korabeli lap olyan állapotban van, hogy pusztulás fenyegeti (és a mikrofilmforma sem tekinthető végleges megoldásnak), hanem azért is, mert 20. század eleji irodalomtörténetünk teljes filológiai földolgozásához (kritikai kiadások, életrajzok, bibliográfiák, illetve az ezekre támaszkodó monográfiák és elméleti összegzések), és egyáltalán történelmünk, művelődés- és sajtótörténetünk (vagyis kulturális örökségünk) még alaposabb föltárásához segíthet hozzá.

Ami pedig a személyi kérdést illeti, miszerint a női lét és a vidéki lét egyaránt hátránynak számíthat a tudományos életben való részvételben, további kiegészítést tennék. A (viszonylagos) fiatalság sem mindig jelent előnyt a szakmai fórumokon való, önálló gondolkodói igénnyel történő föllépésnél. A tudományos élet jelenlegi hierarchikus rendje meglehetősen mereven kezeli az olyan helyzeteket, amikor fiataloknak lennének innovatív javaslataik. A versenyszférában/céges világban létező egyik szabály szerint amennyiben egy fiatalnak, illetve a hierarchiában lejjebb lévőnek akad egyéni meglátása, mely természetesen a közös érdeket szolgálja, úgy a rangbeli különbségek „eltűnnek": a fiatalnak lehetősége van elképzelését megvalósítani, illetve a döntéshozók bevonják a logisztikai lépések kidolgozásába. A(z irodalom)tudományos életben azonban – saját és kortársi tapasztalataim alapján – azt látom, hogy a fiatalos lendület, a „reformer szemlélet" sok helyütt inkább gyanakvást ébreszt (még a fiatalok egy részében is), semmint a közös cél érdekében történő tevékenykedést vennék észre benne, és ennek megfelelően fogadnák. A „másik" meghallgatása, a véleményének és világlátásának megismerésére való nyitottság tehát alapvető eleme a tudományos életben kialakuló párbeszédeknek. Kölcsönösség, egymás szellemi megtermékenyítése, a megszokottá váló formák és keretek rugalmasabbá tétele, valamint mozgásba lendítése ugyanis csak így érhető el. Klikkesedéssel, elzárkózással, a vidéki (azaz: vidékről) kutató esélyhátrányának el nem ismerésével nem. Rosszabb esetben még a politikai/ideológiai alapállások is befolyásolhatják a párbeszédek kialakulásának lehetőségeit, illetve lehetetlenségeit. A fenti problémákról való beszéd – melynek egyik kezdeményezőjeként Gilbert Edit föllép – mindenképpen fontos, hiszen ezáltal régóta tartó kínos (el)hallgatások, feszengések és egyéni vagy kollektív frusztrációk is legyőzhetőkké válnak.

Mint jeleztem, a kötet szerzője – nem utolsó sorban – irodalmi művekben is vizsgálja a nők helyzetét. Szlavista révén példái jelentős részét az orosz irodalomból veszi, ám magyar szépirodalmi szövegeket szintén elemzése tárgyául választ, sőt összehasonlító értelmezésekre ugyancsak vállalkozik. Elsősorban írónők/nőírók munkáit emeli ki, közülük is kitüntetett pozícióba kerül Ljudmila Ulickaja, akinek első magyarországi fordítója, értelmezője és egyáltalán megismertetője éppen Gilbert Edit volt. Az orosz szerző művei több tanulmány tárgyai is lesznek, illetve több

helyütt említődnek ábrázolt hősei, jellegzetes nősorsai. Gilbert újra és újra fölveti a kérdést: Ulickaja népszerűsége mennyiben engedi, hogy a populáris regiszter helyett a magas irodalom képviselőjévé váljék? Ismerteti az orosz és a többi olvasói közösség részéről megfogalmazott kritikákat, nem egy esetben vitatkozva velük. Gyakran szót ejt arról is, mennyiben tekinthetők Ulickaja művei önéletrajzinak, illetve miért és hogyan rejtőzik és/vagy mutatja meg/fedi fel magát az írónő. Az önéletrajziság és a mű kapcsolatának elméleti problémaköréről külön tanulmányban is szól, *Mire jó az írónak az önéletrajz s a napló?* címmel. Beszél többek között a személyes narratíva irodalommá válásáról, a biografikus szerző és az elbeszélő lehetséges kapcsolódásairól, a naplók és a memoárok műfajairól, valamint arról az intimitásról, ami az író és az olvasó önéletrajzi tereinek találkozásakor megvalósulhat.

Nem egy tanulmány magyar példákkal is párhuzamba állítja Ulickaja szövegvilágait, például Szabó Magda *Az ajtó* című regényével. Ami a nőiség kérdéskörét illeti, olyan alapproblémák vetődnek föl ezekben a munkákban, mint a nő helyzete egy bántalmazó párkapcsolatban; a szellemi szférába (könyvek, olvasás stb.) zárkózás mint a kiszolgáltatott és ezáltal megnehezített női lét elől való menekülés egyik lehetősége; az egyéni (női) traumák megélése, elhallgatása vagy épp feloldása. A „biblioterapeuta" és a „másik" (jelen esetben a regénybeli női szereplők) meghallgatását/megértését célul kitűző befogadói/értelmezői olvasásmódok egyesülnek Gilbert Edit elemzéseiben. *A könyvtáros lány kiszolgáltatottsága* című szövegben például Ulickaja *Szonyecskájának* és Szabó Magda *A Danaidájának* hősnőit állítja egymással párhuzamba. Mindkét szereplő naiv és kiszolgáltatott, így nem véletlen, hogy áldozat szerepbe kerülnek egy „erősen önérvényesítő, önérdekű" férj oldalán. Visszaélnek mindkét nő bizalmával és önalárendelési hajlamával, s megcsalják őket. Az empatikus hangú elemzés arra a kérdésre keresi a választ, hogy vajon ezek a nők képesek lesznek-e túllépni sérelmeiken, megerősödnek vagy végleg összeroppannak.

Végezetül azoknak a tanulmányoknak a csoportját említem, melyekben a kötet szerzője – az orosz irodalom kanonizált klasszikusairól szólván – filozófiai és teológiai kérdéskörök boncolására vállalkozik. Az *Orosz irodalmi víziók: Csehov, Bulgakov, Ulickaja vonzáskörei* című tanulmányban külön kitérőt szentel Dosztojevszkij *A Karamazov testvérek* című regénye menippeájának (a bahtyini menipposzi szatíra), *A nagy inkvizítor legendájának*. Gilbert szól arról, hogy a dosztojevszkiji Krisztus vállalhatatlan feladatot ró az emberre: a szabadság terhét kell viselnie, felnőtté kell válnia. Az Inkvizítor, aki a sajátos dialógusban mindvégig beszél – Krisztus pedig eközben hallgat – úgy érzékeli, hogy a másik a jelenlétével „állít, vizsgáztat, számon kér". (102.) Krisztus azonban válaszként mindössze megcsókolja az aggastyánt. A tanulmányíró elsősorban az Inkvizítort kívánja megérteni, és részvétet tulajdonít neki, amikor – „a maga módján", azaz végeredményben az evilági hatalom eszközeivel – megpróbál segíteni az esendő, gyenge emberen. Meglátásom szerint azonban az Inkvizítor inkább diktatórikus figura, aki azért nem hisz az emberben – és ezzel együtt abban, hogy az képes lehet a szabad akarattal való élésre (és nem visszaélésre!) –, mert önmagában sem hisz. A földi hatalom birtokosainak kórisméje ez: a rossz királyé, aki fél és ezért megfélemlít. Félelmével pedig valóban gyengeségét és kiszolgáltatottságát leplezi, ám ingatag személyisé-

gét erőszakkal kívánja körbebástyázni. Paradox módon éppen az esendőségüket vállalók válnak valóban erősekké.

David Herbert Lawrence – aki egyébként szintén azt állítja, hogy a kereszténység túl sokat kér híveitől – egyik esszéjében (*The Grand Inquisitor*) nem véletlenül hozza összefüggésbe a Dosztojevszkij-epizódot a totális diktatúrákkal (a működési mechanizmusukkal), azok közül is konkrétan a kezdeti időszakában lévő szovjet hatalommal. Lev Sesztov *Dosztojevszkij és Nietzsche* című munkájában pedig arról a tragikus hősről beszél, aki képes fölvállalni a szabadság terhét. Az „erős" emberekről tehát, azaz egyfajta kiválasztottságról. Joggal figyelmeztet azonban Gilbert, amikor ezt a fajta „elitizmust" bírálja: mindez ugyanis magában hordozza annak veszélyét, hogy az ember megfeledkezik a részvét és megbocsátás fogalmairól, s „Istenember" helyett „Emberistenné" válik (lásd Bergyajevnél, illetve Sztavrogin alakját az *Ördögök*ben). Ugyanakkor azt is hozzá kell tennünk, hogy a megbocsátásnak az erősek felé is érvényesülnie kell: a magányos lázadókat sem szabad elítélnünk. Magányosak lesznek, mert ők vannak kevesebben. Abban azonban szintén igaza van Gilbert Editnek, hogy „szabályozott és ideális együttélést a Másik, Krisztus egykor elhangzott és lejegyzett igéi sem hozhatnak társadalmi szinten" (104.). Mert ez a sajátos felfogású krisztusi tan valóban lázadóvá változtatja az embert a konformista társadalmakban. Dosztojevszkij egy helyütt azt is megfogalmazza, hogy éppen ezek a lázadók – Krisztus igaz követői – válnak áldozattá: „»Csak az erős, amiért vér folyik.« De elfelejtették a semmirekellők, hogy nem azok erősek, akik vért ontanak, hanem azok, akiknek a vérét ontják. Ez a vér törvénye a földön." Kosztolányi Dezső ezt a látszólagos ellentmondást például úgy oldja föl, hogy két „világrendet" különböztet meg egymástól. *Édes Anna* című regényéről szólván az alábbiakat jegyzi meg: „Hogy mi a regényemben megnyilvánuló gondolat? Hiszek az áhítatban és a szeretetben. Nincs kollektív élet. Csak egyéni élet van. Az embereket úgy lehet megmenteni és boldoggá tenni, ha szeretjük őket. A regény szereplői jó emberek a társadalmi rend szempontjából nézve. De nem a krisztusi gondolat értelmében véve jók. Ezért kell bűnhődniök. A regényemben őskeresztény kicsengés van." (Berend Miklósné: *Kosztolányi Dezső nyilatkozik*, Nemzeti Újság, 1926. aug. 1., 21.)

Gilbert Edit kötetében olvashatunk még Csehovról és kortárs kritikusairól; a lágerirodalom peremén elhelyezkedő művekről (Csukovszkaja és Vlagyimov egy-egy regényéről); Ulickaja *Daniel Stein, tolmács* című művének zsidó-keresztény problematikájáról; a többnyelvűség kérdéséről a nemzetközi tudományos párbeszédekben (és ezzel együtt a kultúrák „átfordíthatóságának" lehetőségeiről); a „belső tánc"-ról; Polcz Alaine önfeltáró gesztusainak ellentmondásosságáról; Tóth Krisztina prózájának traumaélményeiről. E tanulmányokban is „közös nevező" a megértő odafordulás, az emberi méltóság megőrzésének és tragédiák/traumák/megalázások utáni visszanyerésének kérdése, valamint az önmegértés és önelfogadás, mely egyben útja lesz a „másik" elfogadásának is. Összességében elmondható, hogy fontos szerzői megszólalást, sőt példamutató attitűdöt rejt magában *Az együttérzés irodalmai és vonzatai* című kötet. Elolvasása tanít és gazdagít. *(Pont)*

# *Szövegek és filológiák sűrűjében*

METAFILOLÓGIA 1.

A *Metafilológia 1. Szöveg, variáns, kommentár* című szöveggyűjtemény különleges vonzereje**,** hogy tanulmányainak nagy része olyan víziót hordoz, amelyek mindegyike – a Wilamowitz-Moellendorff által forgalomba hozott kifejezéssel élve – valamiféle nietzschei „jövőfilológia" (31.) *(Zukunftsphilologie)* jegyében született. Ez a különleges víziógazdagság viszont hátrányokkal is jár, hiszen e könyvvel a kezünkben a különféle „jövőfilológiák" szinte áttekinthetetlen sűrűjébe tévedünk. A kötet előszava körültekintően megírt, a tanulmányok eredeti tudománytörténeti kontextusait informatívan felvázoló, hasznos bevezető, amely nagy segítséget nyújt a tudományos pluralitás értelmezéséhez és kezeléséhez, ám a magas intellektuális igény, amely életre hívta, továbbra is riasztó komplexitásélményt nyújt. Az *Előszó* olvasása során nehézséget jelent a szerkesztők (Déri Balázs, Kelemen Pál, Krupp József, Tamás Ábel) által lényegesnek ítélt kérdésfelvetéseket elkülöníteni az inkább pusztán tudománytörténeti érdeklődésre számító, a nyugati világ vezető diskurzusainak egy részét lefedő tudományos gyakorlatok és reflexiók megjelenítésétől, bár a kötet címadása is azt mutatja, hogy a szöveggyűjtemény azzal az igénnyel lép fel, hogy feltételez és dokumentál egy ún. „metafilológiai fordulatot" (31.) az intézményesült tudományos gyakorlatként meghonosodott nemzeti filológiák és a klasszika-filológia tág értelemben vett jelenében. Az *Előszó* gyakran hangsúlyozza, hogy a magyar nyelven e kötetben először publikált tanulmányok megjelenése a múlt század 80-as, 90-es éveire tehető, vagy ha a 21. század elején publikált szakmegjelenésekről van szó, azok diszkurzív kontextusa mégis a 20. század utolsó évtizedeire esik.

Nem kétséges, hogy a 21. század kezdetén égetően időszerű felvetni a kérdést, „mennyiben lehetséges a filológiai tevékenységet a technikai médiumok uralta kulturális-tudományos környezet összefüggésében újragondolni" (9.), ám ha igaz, hogy ez az újragondolás „éppen a digitális filológia kontextusában kecsegtet […] a legizgalmasabb eredményekkel" (31.), akkor kötetünk tanulmányai még részben sem elégítik ki az irodalmi érdeklődéssel is megáldott IT geekek újdonságok iránti igényét. A tanulmányok nagy része a filológiai tevékenységet mint kulturális gyakorlatok összességét a több évszázados, sőt több évezredes múlt összefüggésrendszerében vázolja fel, ilyen tág kontextusban adja a központi fogalmak kritikáját (pl. a szerzőét mint a szöveg felett rendelkező első számú instanciáét; a szövegét, a variánsét és a kommentárét), és csak a cikkek egy töredéke nyújt némi vázlatos előretekintést a digitális szövegkiadás nyújtotta lehetőségekre, esetleg annak vélt vagy valós hátulütőire.

Nem állíthatjuk viszont, hogy a kötet szerkesztői ne viszonyultak volna produktív módon az irodalomtudomány jelenkori állapotához, amelyet sokan válságként élnek meg és írnak le, és amely az elmúlt évtizedekben a folyamatos paradigmaváltás állapotában tartja a nemzeti filológiákat (a hungarológiát, az angliszti-

kát, a germanisztikát stb.). Éppen az „irodalomtudomány" fogalmának következetes kerülése mutatja különösen élesen ennek az állapotnak a kézzelfogható jelenlétét. A „filológia" és a „szövegfilológia" kifejezés, amely a 90-es évek magyarországi bölcsészképzésében az irodalomelmélet és az összehasonlító irodalomtudomány kettős csillagzata alatt a „textológiával" együtt még a kivénhedtség és elavultság konnotációjával bírt, most az elegáns „meta-" előtaggal párosulva jelentős fordulat és a még jelentősebb önreflexió ígéretét hordozza. Az időközben már megjelent *Metafilológia 2.* kötet előszavában a szerkesztők (Kelemen Pál, Kulcsár Szabó Ernő, Tamás Ábel, Vaderna Gábor) előre lefegyverzik a képzelt ellenfél érvét, és cáfolják, hogy a „metafilológia" a „tudatosulás beválthatatlan ígéretének" alakzatát veszi fel, hiszen a metafilológiai önreflexió révén éppen az válik elsősorban tudatossá, hogy soha nem lehet teljesen tudatossá tenni egyetlen folyamatot sem – így a szövegalkotás, szövegbefogadás, szövegreprodukció- és kiadás folyamatait sem. Továbbá a *Metafilológia 2.* előszavában áll teljesebb módon a „metafilológia" kifejezéssel körülhatárolt feladatkör leírása is, olyan tudományos filológiaként, amely „újabb és újabb kombinációkban és konstellációkban" teszi láthatóvá „a tudományos és nem tudományos íráshasználatok filológiai mozzanatait (értsd itt: diszkurzív kódok és médiatechnikai lehetőségek által szabályozott műveleteit)" (*Metafilológia 2,* 12). Azonban, hogy mi az a jól körülhatárolható kérdéskomplexum, mi az a motiváció, amelyre a *Metafilológia 1.* kötet komplex és szövevényes, de sokszínűségében figyelemfelkeltő és továbbvivő válasz(oka)t nyújthat, olvasatom szerint a legvilágosabban mégis a *Kulturtechnik Philologie* című, német nyelvű tanulmánykötet előszavából derül ki. A filológia kérdésének – amelyet szövegeken „tudományos vagy nem tudományos környezetben" végzett műveletek „történetileg változó együtteseként" (9.) definiál a szöveggyűjtemény – újrafelvételét a német tanulmánykötet a kultúratudományos megközelítés elterjedésével és a 20. század irodalmárainak világában vezető diskurzusnak számító *irodalomelmélet* végnapjaival hozza összefüggésbe, amelyre sommásan *theory*ként utal, végső fázisára, a teljesen kifejlett univerzalitás igényével bíró alakváltozatára célozva. (Kelemen Pál, Kulcsár Szabó Ernő, Tamás Ábel: *Vorwort. Philologie als Kultur und Technik,* in: *Kulturtechnik Philologie. Zur Theorie des Umgangs mit Texten*. Szerk. Kelemen Pál, Kulcsár Szabó Ernő, Tamás Ábel. Winter, Heidelberg, 2011, 10.) Mivel a filológia „újraélesztése" szintén csak a tudományos (ön)reflexió szintjén történhet, ezért a képzeletbeli ellenfelet a szerkesztők itt is azzal a gondolattal fegyverzik le, hogy az elmélet és a gyakorlat viszonyában már elbúcsúztatták a megalapozás gondolati alakzatát. A refilologizálást tehát nem abban az összefüggésben hajtják végre, amelyben a filológiai gyakorlat minden kulturális vagy történeti alapokon nyugvó értelmezői munka és elméletalkotás alapját képezné. Mivel maga az elmélet/gyakorlat megkülönböztetés is mediálisan feltételezettként jelenik meg, így – rendszerelméleti fogalmi hálót használva – az elméletalkotás maga is csak a szövegekkel való bánás *egyik* lehetséges gyakorlataként kerülhet a látóterünkbe a kötet szerkesztői szerint. Egyben egy olyan szubsztancialista szövegfelfogástól is búcsúznak, amely elsősorban és kizárólag a nyelv jelszerűségében bízva és arra támaszkodva nyúl a szövegekhez; ha azonban a szövegre mint társadalmi gyakor-

latok és materiális cserefolyamatok eredményeibe sokrétűen belebonyolódott entitásra tekintünk, felismerhetővé válik, hogy a nem diszkurzív tevékenységeket és gyakorlatokat a filológiának éppen olyan hangsúllyal kell tudnia megjelenítenie, mint a diszkurzívakat.

E fordulatnak egy következő fontos állomása annak felismerése, hogy maga a filológiai gyakorlat is eredendő módon támaszkodik irodalmi és kulturális fogalmak rendszerére. „Más szóval nincsenek olyan közvetítő gyakorlatok, amelyek maguk nem támaszkodnának már eleve kulturális vagy történeti feltételezettségű értelmezési teljesítményre tárgyuk vagy céljaik tekintetében." (*Vorwort,* 11., ford. Zs. A.) A *Metafilológia 1.* kötetben ez a fontos gondolat több szerzőnél megjelenik, de jelentős különbségekkel. Vegyük szemügyre ebből a szempontból először is a kötet zárótanulmányát, amelyet – *Filológiai megismerés* a címe – akár episztemológiai főtanulmányként is olvashatunk. Szerzője, Heinz Schlaffer szerint helytelen út volt, amelyre a hermeneutika és az antihermeneutika egyes teoretikusai próbáltak vezetni az irodalom és az irodalomtudomány közötti különbség eltörlése érdekében: ezért ajánlatos „a szövegen való módszeres munka jelentőségére emlékeztetni" (562.), miközben a filológia történeti kronológiájának egyik eminens kezdőpontjára, azaz Aristotelés *Poétiká*jára tekintve, amely megelőzte a szövegekkel való körültekintő bánásmódok kialakulását, az is tudatossá válik, hogy „szükségszerű, hogy bizonyos poetológiai döntések megszülessenek, mielőtt a szövegen végzett filológiai munka elkezdődnék" (560.). Schlaffer arra hívja fel tehát a figyelmet, hogy itt is megtévesztő az alap és a felépítmény marxista metaforáiban való gondolkodás, amely szerint a filológiai munkára mint szükséges megalapozásra és ezzel szemben a szövegértelmezésre, a műfajpoétikára, az irodalomtörténetre vagy az irodalomelméletre mint „magasabb szintű" tevékenységi formákra tekintünk az irodalommal tudományosan, vagyis professzionálisan foglalkozó tevékenységformák értelmezésekor. Sokkal helyesebb lenne úgy láttatni ezt a genealógiát, hogy nem más, mint a „filológia" teszi fel „lassanként újra […] a poétika alapkérdéseit" (561.), amikor aprólékos szöveggondozó, szöveghagyományozó munkájával másodjára is lehetővé teszi a többi részterület kialakulását. Erre az összefüggésre utal olvasatomban Bernard Cerquiglini is, amikor nagyívű tanulmányában, amely a középkori variáns burjánzása kapcsán szándékozik jelenkori szövegfogalmunkat módosítani és relativizálni, megjegyzi: „a szövegkritika – e szigorú és komor diszciplína – az irodalomelmélet ki nem mondott praxisa. A filológia ezért félelmetes: a jámborság álarca alatt a tényeket manipulálja." (263.)

Gunter Martens *A szövegkiadó filológus kritikai tevékenységéről. Tézisek a szövegkritika tágabb fogalmához* című írásában szintén utánajár a „szövegkritika" fogalomtörténetének, visszatekintve egészen az antikvitásig. E történetben jellemző módon újra kirajzolódik az „alacsony" és a „felső kritika" megkülönböztetése. Míg az „alacsony kritika" a szövegszerűség előállításáért felelős (az írás jelszerűségével foglalkozó aprólékos munkáért, a tiszta hagyományozódásért), addig a „felső kritika" a mű történeti elhelyezését és értelmezését végzi. E megkülönböztetésből fakadva kirajzolódik egy klasszikus apória is: „Ha a szöveg a kritika egyedüli tárgya, akkor […] a szövegnek egy meghatározott egységnek kellene lennie.

De hogyan is volna ez lehetséges, ha a szöveg éppen a szövegkritika segítségével jön létre, így a szövegkritika tárgya ezt megelőzően nem is létezhet?" (379.) Martens feladatának tekinti tehát a 'szöveg' „kiadásfilológiai szempontból […] értelmesnek tetsző" (379.) fogalmának újraalkotását. Ha a szöveg jel, azaz jelölő és jelölt egysége, akkor a jelölőt rögzítettnek kellene tekintenünk. De a hagyományozódás folyamán a jel jelentése a jel hordozóján is nyomot hagy: miközben kiadják, másolják, újraszerkesztik az értelmezés révén a hordozó is folyamatosan változik; a nem kritikai szöveghagyományozódásban másolás, diktálás útján egészen bizonyosan meginog a vélt szilárd alak, de sokszor maga a szerző is változtat előző szövegén az újrakiadáskor. Martens tehát – mint a *Metafilológia 1.* számos egyéb tanulmányában újabb variációkban szintén megtörténik majd – új fogalmat vezet be, a „dinamikus szöveg" fogalmát: „ebben az esetben a kritika tárgyára nem szövegként, hanem egy előttünk álló, valamilyen formában rögzített nyelvi (vagy zenei) megnyilatkozásként kell tekintenünk." (380.) Mivel a szöveg „nem önmagában áll előttünk, hanem éppen értelmezésünk által jön (újra) létre", ezért nyilvánvalóvá válik, hogy a hermeneutikai teljesítmény „nemcsak része, hanem valójában alapja a szövegkritikának", és a hermeneutikai tevékenység „maga kritikai tevékenység" (380–381.). Nyomtatott szöveg esetén ez talán kevésbé nyilvánvaló, de kéziratokra tekintve mi sem egyértelműbb, mint hogy „[s]zövegkritikusként számolnom kell azzal a lehetőséggel, hogy nem sikerül a szövegkonstitúció, és így például a rendelkezésemre álló kézzel írt lapot végül csak grafikai egymásutánisága és egymásmellettisége tudom visszaadni" (381–382.).

Hans-Georg Gadamer filozófiai hermeneutikájának tételét, a *„másképp* értünk, *amikor egyáltalán megértünk"* híres formuláját az előbbiek alapján megfogalmazhatnánk esetleg a következőképpen is: „Mindig valami mást olvasunk, amikor egyáltalán olvasunk". Roland Reuss *Szöveg, vázlat, mű* című tanulmányában áll a kötet egyik legintenzívebben szakmai önvizsgálatra késztető mondata, miután egy Kafka-szövegtorzulás példáján megmutatja, hogy a szövegkiadások olyan „szűrési mechanizmuson" esnek át, amelyek „nemcsak hermeneutikai műveletekből, hanem társadalmi diszpozitívumokból [is] állnak". „Egy olyan irodalomtudomány, amely nincs tisztában ezzel a szűrési mechanizmussal, és csukott szemmel, vaktában interpretál – a műimmanens irodalomtudománytól (mondjuk csak ki bátran) a dekonstrukciós irodalomtudományig –, amennyiben nem törődik azzal, hogy anyagi alapjainak tekintetében tüzetes elemzésnek vesse alá magát, tudománytalan." (366.)

Egy másik szerző, Thomas Bein a középkori filológia kapcsán ellenben praktikus példákkal illusztrálva elemzi, hogy mi történne akkor, ha a szövegkiadások az irodalomtörténész felhasználót minden esetben szembesítenék a variancia problémájával. Bernard Cerquiglinivel összevetve, akinek cikke sokatmondóan a „variáns dicsérete" címet viseli, Bein egyáltalán nem osztozik a variánsok gazdagsága felett érzett felhőtlen örömben, „a »progresszív« kiadások ugyanis az irodalomtörténész felhasználót olyan jelentékeny problémák elé állítják, amelyekkel eddig csak elvétve foglalkoztak" (299.). Az irodalomtörténészeknek ugyanis a történeti kontextus felvázolása és az értelmezés feladata mellett így azt is meg kellene tanulniuk, hogy

miként bánjanak a szövegváltozatokkal: akár 5–6 variánssal rendelkező szövegek elemzését is meg kellene tudniuk oldani, és a „szerző" „művéről" beszélve azt a veszélyt is el kellene fogadniuk, hogy maga a mű számos párhuzamos verzió egymásmellettiségére bomlik. Bein gyakorlati szövegkiadóként és irodalomtörténészként vesz tehát tudomást arról, ami a metafilológiai fordulat egyik fő hozadéka: szerző és mű fogalmainak alapvető megkérdőjeleződéséről.

A kötet előszavában is megfogalmazódik az a már-már poszthumán feltételezés, hogy egy metafilológiailag kellően felvilágosult „szövegfilológia végérvényesen eltávolodhat az írással kapcsolatos alkotáseszétikai, alkotáspszichológiai és fiziognómiai megközelítésektől, amennyiben a technikai-intézményes keretet az emberrel együtt alkotó ágensként tételezi" (30.). Ezzel kapcsolatban tárul fel ugyanis a harmadik motívum, amely a filológiához való reflektált odafordulást kiválthatta: a „közvetített tudás" többek között Hans Ulrich Gumbrecht által felemlegetett „burjánzása". Míg a filológiák létrejötte történetileg az írásosságnak a könyvnyomtatáson keresztüli elterjedésével mint médiatörténeti fordulattal függött össze, úgy jelenleg az elektronikus technológia általi, gyakorlati korlátokkal nem (illetve alig) rendelkező tárolás, azaz a majdhogynem válogatatlan hagyományozódás korába léptünk. A kulturális artefaktumok, ezen belül is a digitalizált szövegek, az egyén számára már átláthatatlan mennyiségben való elektronikus mozgathatósága jellemzi a 21. századot. A kötetből Almuth Grésillon-t idézve: „Itt nem a korlátozott, hanem a korlátlan tárolási kapacitás jelent veszélyt." (351.) A filológia feladata ebben a poszthumán érában, hogy a természet és kultúra megkülönböztetésen innen vágjon ösvényeket a rengetegben. De milyen módon tegye ezt?

A *Metafilológia 1*. kötet tartalmaz erre vonatkozó iránymutatásokat; nem a szoros értelemben vett technológiai megoldások felől, hanem a filológiai kérdésfelvetések aktualizálása révén. Christian Stetter *Szöveg és textúra* című könyvfejezete – a *Schrift und Sprache* (*Írás és nyelv*) című könyvből – az írás grammatikáját, azaz egyfajta írásfilozófiát szándékozik megalkotni a 20. század végének perspektívájából, mivelhogy az eddigi mainstream nyelvfilozófiák (Saussure, Chomsky vagy Derrida) Stetter szerint nem szenteltek elég figyelmet az írás sajátos grafizmusának. Stetter számol egyfelől azzal, hogy a „20. század vége felé az irodalmi nyilvánosság aligha képes már a társadalmi-politikai nyilvánosság konstitúciójának modellje lenni, ahogyan ez – legalábbis az elmélet szerint – a 18. század végén és a 19. században történt", másfelől pedig a technikai innovációkkal, „amelyeket a szövegszerkesztő programok minden új verzióján meg lehet csodálni, nemcsak a leírtak külső formáját változtatják meg, hanem magára a kimondottra is hatással vannak" (196–197.). Olyannyira komolyan veszi ezeket a változásokat, hogy a „…vésett írás […], kézírás […], nyomtatott írás…" (208.) kontinuumában megállapítja egy új korszak, a „PC-írás" nyitányát. Hasonlóan Bernard Cerquiglinihez, aki az írott anyag formájának „*képernyőszerű* elrendezéséről" beszél, amely „az emlékezetre méltó kontextus végtelenjét hagyja legördülni" (295–296.), és ezáltal arról is, hogy mivel az „informatikai rögzítés is variancia", ezért a „szöveg kétdimenziós stabilitása", „melyet egy eredeztető és uraló szubjektumnak tulajdonítottak, már nem jelenik meg az írás ezen új technológiájának alapjánál" (297.). Stetter is rámutat a szubjektumfilozófiai implikációkra: „a leírtakban eltűnik az intencionalitás. Belefagy a

textúrába." (216.) Így mind Stetter, mind Cerquiglini, mind Almuth Grésillon számára, aki *az irodalmi kéziratok státusát* veszi górcső alá, Walter Benjamin klasszikus tanulmányára utalva a *technikai sokszorosíthatóság korában,* megjelennek a „számítógép képernyőjén egy szöveg utáni filológia körvonalai" (297.). A „dinamikus szöveg" martensi (380.) és a „textúra" stetteri (186.) fogalmai mellé Grésillon a „hipertext" fogalmát állítja. (358.) Mivel a számítógépen digitális formában bármely adat tárolható, így a kérdéses primér „szöveg" mellett a faximile, betűhív átiratok, kivonatok, jegyzetfüzetek, a szerző által használt forrásanyagok, írógéppel írtak, kefelevonatok, eredeti kiadások, javított kiadások, kalózkiadások, fordítások, kritikai kommentárok, értelmezések, másodlagos irodalom, recepcióval kapcsolatos adatok stb. is, így „az irodalmi írásfolyamat megtapasztalható világába tett racionális felfedezőút" (356.) eredményeképpen „bizonyos számítógépes programokkal a szöveg kialakulásának folyamata nemcsak a szövegváltozatok elektronikus leképezéseként, hanem dinamikus folyamatként is szimulálható" (353.). Míg a szövegre a számítógépes technológia kora előtt koherens, lineáris és befejezett entitásként kellett gondolnunk, a hipertextre szintén koherens, de nem lineáris és nem befejezett, hanem folyamatosan bővíthető és bővülő entitásként kell tekintenünk, amelyben „minden egyes objektum csomópont, melyek különféle összekapcsolódásából viszonyok hálózata jön létre" (355.). Mivel a médiumok sem korlátozódnak a fekete-fehér, azaz a pusztán alfabetikus jelek által tárolt médiumra, így hipermédia is kialakulhat a kérdéses primér szövegek körül. A szimuláció és az új technológia melletti védőbeszéde mellett, amelyet Grésillon cikkével és cikkében tart (356.), a szerzőnek ez a jövő filológiája iránti némileg elfogult optimizmusa nem tér ki arra, hogy a valódi veszélyt mégis inkább az jelentheti, hogy a multimediális anyagok bősége nem csak ráirányítja, de el is tereli a figyelmet a szerényen fekete-fehérben megjelenő szövegről.

A kötet tartalmának a fő motivációk mentén történt sporadikus ismertetése után még „Louis Hay egyik kiemelkedően fontos, számtalanszor hivatkozott" (27.) – és egyben a francia „genetikus kritika" irányzatának egyik alapszövegeként is olvasható – írására utalok, amely Jacques Petit 1975-ös „a szöveg nem létezik" kijelentéséhez visszaugorva motiválja cikkét. A genetikus kritika felismerte, hogy a filológiai munka menete során meg kell hozni azt a döntést, hogy vagy a megalkotott írásra, vagy az írás folyamatára tekintünk; ezzel egymáshoz képest két teljesen eltérő irányba vezető megközelítésmódot vezetünk be a munka alapvetéseként. Louis Hay e tanulmányával azt is meg akarja mutatni, hogy „mennyire nehéz a négy említett szempont [szerzői akarat, szövegkiadás vagy mű és annak belső összetartó ereje, az olvasás aktusa és a társadalmi cél – Zs. A.] közül bármelyiknek egyetemes érvényt tulajdonítani" (329.). Miután izgalmas példákat hoz mindegyik szempont törékenységére, összegzésképpen azt a nyugtalanító végeredményt tárja az olvasó elé, hogy „[n]em áll rendelkezésünkre olyan négyoldalú prizma, melynek fénytörésében az adott irodalmi tárgyat kivétel nélkül, mindenkor szövegként lehetne beazonosítani" (331.). A szöveget pusztán önmagának egy végtelenül összetett eljárás során létrejött lehetőségeként, olyan megvalósulásként ajánlja elgondolni, „amely a hagyományos elképzelésünkhöz képest jóval összetettebb, mai mintáinkhoz viszonyítva pedig sokkal esetlegesebb" (337.). Számomra szim-

patikus módon tehát egyszerre hívja fel a figyelmet a filológiai műveletek esendőségére, a szöveg olvashatóságának az olvasója felől eredeztethető szükségszerű végességére. Ezt a felismerést a digitális technológia korában sem spórolhatjuk meg magunknak.

Ha abban a megjelenítésben tekintünk ezekre a „jövőfilológiákra", amelyben a *Metafilológia 1.* című szöveggyűjtemény jóvoltából az olvasó előtti képzeletbeli képernyőn különféle konfigurációkban legördülhetnek, és mindemellett még azzal az optimista feltételezéssel is élünk, hogy a számítógép uralta, minden érzékre intenzívebben ható médiumok korában lesz még a jövőben a puszta szövegre (textúrára, dinamikus szövegre, nyitott szövegre, hipertextekre stb.) kíváncsi és azzal professzionálisan foglalkozó filológia, akkor kötetünk tanulmányai egyenként, de maga a fordításkötet is egy (meta)filológiai etika vázlatát tárja elénk. Ez az etika megköveteli a szövegközeliséget, a szövegen és a szöveggel dolgozó maximális pontosságát, miközben egy a saját elméleti előfeltételeivel és apóriáival tisztában levő, azokra reflektáló szöveghagyományozói gyakorlatot is megjelenítve látunk. Olyan filológia vízióját vetíti elénk a kötet, amely (jelen esetben) járatos a szövegfordítás és ezzel a szöveghagyományozás, szövegértelmezés, szövegkiadás gyakorlatában, és talán még arra is újból és újból képessé válik, hogy elkerülje a kiadók a kötet megtérülésével kapcsolatos kifogásait. Átfogó, nemzeti érdekeken és pusztán a korszakra jellemző kívánalmakon átívelő filológiákat vizionál, amely toleranciára is nevel, Heinz Schlaffer értelmében, aki szerint a „megértés nem más, mint a növekvő mértékű idegenségtapasztalatra adott toleráns válasz" (566.). Sajnálatos módon ez a „jövőfilológia" a hétköznapitól erősen eltérő igényszintjével sosem kerülheti el teljes mértékben a vádat, hogy elefántcsonttoronyban él, mindenesetre a maga oldaláról mégis teljes mértékben nyitott a gyors (nem csak) technológiai változások világával való együttműködésre. Nehéz lenne nem szimpatizálnunk a (meta)filológiai hozzáállásnak ilyen minőségekkel bíró változatával. *(Ráció)*

ZSELLÉR ANNA

# *„Szkripturális irányváltás", avagy mi mindent szokás csinálni egy könyvvel?*

METAFILOLÓGIA 2.

*Ragasztókötésű fóliázott recepció*

Abban a szerencsés helyzetben vagyok, hogy a Déri Balázs és Kulcsár Szabó Ernő szerkesztette *Filológia*-sorozat valamennyi kötetének birtokában lehetek. Ennek megítélése azonban akár még változhat is. A négy könyvet egymásra fektetve ugyanis kiderül, hogy azok nemcsak 3036 oldalnyi hazai és nemzetközi tanulmánnyal gazdagítják könyvtáramat, de annak polcain 16 folyó(centi)méternyi helyet is követelnek maguknak. Ez nagyjából megfelel az 1983-as Proust-kiadás há-

rom kötetének, megtoldva a *Szodoma és Gomorrá*val és talán még az *Albertina nincs többé*vel is. Ez utóbbi szempont pedig még akkor is 'sokat nyom a latba', ha az olvasók a hosszabb, ám gazdaságosabb utat választva egy könyvtáron keresztül jutnak el az olvasmányhoz. Tehát, a szóban forgó kötet témáját megelőlegezve, nemcsak azt a kérdést tenném fel, mit tudhatunk meg belőle, s mennyiben változtatja meg szakmai gondolkodásunkat, de járulékosan azt is, mit kezdünk vele egyáltalán (előtte, közben és utána)? E tekintetben azt is el kell mondanom, mi történt eddig. (Vö. Szajbély Mihály hasonló irányú reflexióit a *Filológia – interpretáció – médiatörténet [Filológia 1.]* című kötetről készült recenziójában. *Irodalomtörténet,* 2011/3, 415–426, itt 426.) A sorozat itt tárgyalandó harmadik kötete (*Szerző – könyv – jelenetek*. Szerk. Kelemen Pál, Kulcsár Szabó Ernő, Tamás Ábel és Vaderna Gábor) ugyanis a legterjedelmesebb, s ennek a 856 oldalnak a befogadásához kezdettől fogva szükségeltetett némi, a ragasztókötésű és fóliázott kötettel szembeni erőszakos beavatkozás. Ebbe az első, illetve utolsó közel száz oldal aprólékos lehajtogatásán túl a kötet – akár egész éjszakákra kiterjedő – lapjára fordítása, illetve a gerincére gyakorolt határozott, a növekvő oldalszámmal egyre keményebb nyomás és gyömöszölés is beletartozott. Mindez jó lelkiismerettel történt, hisz másképp a könyv gerince felőli sorvégek, illetve -kezdetek másként, nevezetesen optikailag keskenyebb formában közölték volna mondandójukat. Amihez persze azt is hozzátehetjük, hogy a bölcsész és általában a (nem populáris) tudományos szerzők, továbbá olvasóik, mint például az egyetemi hallgatók általában megszokták a ragasztókötésű fóliázott recepciót. Jelen kötetre vonatkozóan egyébként elmondható, hogy ha tekintélyt parancsoló gerincén az intenzív használatot követően ki is rajzolódtak némely barázdák, mindösszesen egyben vészelte át olvasója atrocitásait. A könyv e tekintetben tehát nem okozott (kellemetlen) meglepetést. Lássuk, mennyiben támogatta és támogatja tartalmában e talán szokatlan felütést!

*A beválogatás gesztusa*

A *Metafilológia 2.* és a *Metafilológia 1.* a sorozat másik két kötetétől abban különbözik, hogy míg azok konferenciák dokumentációi, ezek szöveggyűjtemények: reprezentatív és tematikusan körülhatárolt válogatások a témához kapcsolódó szakterületek nemzetközi irodalmából. A *Metafilológia*-köteteknek van tehát egy olyan tudományközvetítő missziója, amelynek hagyományos orgánuma például a *Helikon* folyóirat, s amelynek sorát olyan vállalkozások bővítették, mint a kilencvenes évek szegedi *Testes könyv*ei és a pécsi *Az irodalom elméletei*-, illetve a pesti *Narratívák*-sorozat. Míg azonban abban az időszakban (és még inkább azt megelőzően) volt az ilyen kezdeményezéseknek az alapvető fizikai és nyelvi hozzáférésre irányuló intenciója, mára magának a (be)válogatásnak a gesztusa került előtérbe. A szövegekhez időközben bárki hozzájuthat, aki foglalkozik a témával, viszont egy bizonyos összeállításban önüzenetüknél többet is tükrözhetnek. E gesztust és koncepciót ismertetendő az alábbiakban a *Metafilológia 1.* kötet bevezetőjére is támaszkodom, anélkül azonban, hogy annak tartalmi részét alaposabban szemügyre venném. E döntés legitimációja egyrészt a bevezetőmben tematizált ol-

vasó, illetve a kritikai írás teljesítőképességében rejlik: izomerő és terjedelem kérdése lett volna további hatszáz oldalnyi tanulmány figyelembevétele. Másrészt ezt támogatja a két szerkesztőgárda azon eljárása, hogy a köteteket tematikus alfejezetekre tagolják (*Metafilológia 1.*: *Szöveg, Variáns* és *Kommentár; Metafilológia 2.*: *Szerző, Könyv, Jelenetek*), melyek mentén elkülöníthető az egy kötetre (ez esetben a másodikra) eső penzum. Végül pedig alább olyan olvasási ajánlatok kísérletére is sor kerül, melyek nem a tematikus alfejezetek mentén járják útjukat, s korlátozhatók a vonatkozó kötetre (illetve akkor is rekonstruálhatóak, ha 'végeik' esetleg a másik kötetbe vezetnek).

*Az írott tárgyak története*

A koncepció tulajdonképpen két irányból is megközelíthető. Az egyik irányt olyan médiatörténeti (divatosabban: médiaarcheológiai) érdeklődésnek lehet nevezni, amelynek jegyében felidézhető – megkonstruálható vagy éppen újraírható – „az írott tárgyak átfogó története" (Chartier, 398.). (Konkrét szerzőket csak a *Metafilológia 2*-ből idézek. A két gyűjtemény előszavaira *M1.* és *M2.* rövidítéssel hivatkozom.) Ebben a felfogásban azokra a médiumokra (más szemszögből: kulturális gyakorlatokra) irányul a figyelem, amelyek az írásbeliség kezdeteitől napjainkig biztosították s egyúttal meghatározták az írásos kommunikáció feltételeit. E lépéshez az irodalomtudomány korábbi paradigmáira vonatkozóan szükségessé válik a súlypont áthelyezése a nyelvre irányuló figyelemről az olyan „külsőleges tényezők[re]", melyek „az anyagi kultúra szféráját alkotó mediális-intézményes környezet[ben]" (*M1.*, 15.) mutatkoznak. Ennek egyik hozadéka az az üdítő felismerés, hogy egy könyvvel sok minden más is történik azon kívül, hogy olvassák. Hisz az „írott tárgyak" 'profiljához' az is hozzátartozik, hogy azokat „[k]inyomtatni, megvenni, eladni, gyűjteni, kölcsönadni, kölcsönvenni, ellopni, elveszteni, széttépni, összefirkálni, kidobni, elégetni, reciklálni stb." (*M2.,* 14.) is lehet. E megközelítés másik hozadéka a kultúratudományos holizmus: a figyelem kiterjesztése a Gutenberg-galaxison (és Európán) túlra, az elkülönböződött részdiszciplínákban tevékenykedő bölcsészek közös projektje, amelynek keretei között megosztják egymással az írásbeli kommunikáció vizsgálatára kidolgozott módszereiket, illetve egy a korábbinál átfogóbb korpuszban egyesítik a kőbe vésett betűket, a papiruszte-kercseket, a pergamenfóliókat, a könyvformátumokat és a digitális szövegeket. (Mely szándékot jól szolgálja a kötetek szerkesztőgárdáiban kirajzolódó szoros együttműködés klasszika-filológusok és modern irodalomtörténészek között.)

*A filológia mint kulturális gyakorlat*

A másik koncepcionális megközelítés jellemzéséhez előrebocsátandó, hogy a nyelvtől a „külsőleges" médiumhoz, „a szöveg felől a könyv felé" (Price, 417.) tett lépés egyrészt a tudománytörténet aktuális alakulása által kikényszerített kompromisszum egy olyan szerkesztőgárdától – illetve az említett két konferenciakötet szerzőinek túlnyomó többségétől is –, amelynek munkássága a „nyelvi fordulat"

(*M1.,* 15.) jegyében teljesedett ki vagy érett be. Másrészt olyan kihívás, amely a nyelviségről mint irodalmi-antropológiai univerzáliáról való meggyőződést olyan diszciplínák belátásaival szembesíti, melyek története visszanyúlik a nyelvi fordulat előtti időkbe. E helyzetet egyetlen példával illusztrálva: a *Metafilológia 2.* előszava reflektál arra, hogy a könyvészeti fordulat dokumentumaként pozícionálnia kell magát például „a *Magyar Könyvszemle* csaknem 140 évnyi anyag[ával]" (*M2.,* 15.) szemben is. Alighanem e kihívás képezi a hátterét annak a programnak, amelyet a *Metafilológia*-kötetek a filológiai gyakorlat előtérbe állításával hirdetnek meg. Hisz az írott tárgyak történetét számtalan olyan tevékenység és foglalkozás is övezi, amely nem kapcsolódik a különböző médiumok hordozta (és formálta) szövegek megértéséhez: amely valójában külsődleges az írásos kommunikációhoz képest, s amely egyébként korlátozott funkcionális rekonstruálhatósággal is bír (vegyük példaként azon fuvaros vagy szállítómunkás viszonyát a könyvhöz, aki azt a régi frankfurti könyvvásárokra még *hordónként* mozgatta; vagy a *targoncást* egy mai nagykiadó raktárépületében). Az írott tárgyak történetének ilyesfajta széles spektrumával szemben „a filológia mint kulturális gyakorlat" (*M1.,* 9., *M2.,* 9.) programja azon szűkebb tevékenységek és foglalkozások körét célozza meg és teszi a médiaarcheológiai revízió tárgyává, amelyek *továbbra is* a nyelvhez és a szöveghez kapcsolódnak. Ilyen értelemben elmondható, hogy a „filológiai gyakorlat" fogalma nem korlátozódik a tudományra, még kevésbé a filológia 19. század óta intézményesült formáira, ugyanakkor megáll az olvasás határain (mondjuk a nyomdai szedőnél vagy a számítógépes *software* készítőjénél, mint szélsőséges eseteknél).

Míg az „írott tárgyak története" átfogó és számtalan nem-filológiai szakterületet felölelő interdiszciplináris koncepció, a „filológia mint kulturális gyakorlat" a szűkebb irodalomtudományos érdeklődés kultúr- és médiatörténeti szempontú újrakalibrálásának mutatkozik – egyetlen (mégoly szerteágazó) diszciplína önmeghaladására irányuló transzdiszciplináris kísérletnek. Ezt a szerkesztők előszava is reflektálja, amikor a 'meta-' prefixum jelentését egyrészt „túllépésként", másrészt „reflexióként" (*M1.,* 16.) értelmezi. Túllépni e kezdeményezés „a »puszta rekonstrukció« 19. századból fennmaradt ideológiájának örökségén" (*M2.,* 11.) kíván, egy olyan hagyományon, amelynek legrészletesebb dokumentációját a *Metafilológia 2.* a modern szövegkiadás történetének összefüggésében nyújtja. Ez utóbbi történet az „alapszöveg-kiadástól" – pl. a szöveggondozás Karl Lachmann-féle módszerétől, a Greg-Bowers-féle analitikus módszertől – a „genetikus kritikán", a „társadalmi szövegkritikán", az „új filológián" (*M1.,* 19–27.) át olyan mai felvetésekig vezet, mint a „filológiai szkepticizmus" (Nichols, 457.) és a „befejezetlen […] posztmodernista irodalmi szövegkiadás" (Greetham, 590.) eszméje. Szűkebb értelemben a filológia tehát *szöveg*filológia, amely a maga kézenfekvőségében – s ha túllép kezdetein, annál inkább – demonstrálja, hogy a filológia szövegeken végrehajtott „műveletek történetileg változó együttese" (*M1.*, 9.). Ugyanakkor a metafilológiai projektumban megfogalmazódó „filológiai kérdés" (*M2.*, 10.; Schwindt, 709.) túl is mutat a szövegfilológiai érdekeltségen. (Vö. Hárs Endre: *Was ist eine philologische Frage? Beiträge zur Erkundung einer theoretischen Einstellung.* Szerk. Jürgen Paul

Schwindt / *Kulturtechnik Philologie. Zur Theorie des Umgangs mit Texten*. Szerk. Kelemen Pál, Kulcsár Szabó Ernő, Tamás Ábel. In: Irodalomtörténet, 2011/3, 427–434.) A 'metafilológus' azon megfigyelése, miszerint „a szövegek keletkezésének, forgalmazásának, hagyományozásának, archiválásának, tudományos és nem tudományos feldolgozásának folyamataiban minduntalan tetten érhetők a filológiai műveletek […] és társadalmi gyakorlatok" (*M2.*, 10.), a szövegkiadás gyakorlatánál többet is magában foglal. A szövegfilológia radikalizálódásának története egy másik és (talán mondhatjuk) tágabb értelemben vett *modern* filológia önmeghaladásának útját is egyengeti. Az említett műveletiség előbb belátható ugyan a szerkesztők, mint az értelmezők – előbb az előszó- és kommentárírók, mint a műfajilag és publikációs formáikban is elkülönülő tanulmány- és monográfiaszerzők – esetében. De a metafilológia érdeklődése ez utóbbiakra, azon filológiára is irányul, amelynek munkája nem mutatkozik meg szükségszerűen közvetlenül a szöveg mediális megjelenítésében, s amelynek hatáskörében olyan 'műveletek' is felsorakoztathatók, amelyeket például csak a szemünkkel (és a hozzá tartozó kognitív apparátussal) végzünk. Azok a szövegek, amelyek a modern filológusok keze alól kerülnek ki, ritkán kerülnek egy kötetbe azokkal, amelyekre vonatkoznak. S munkájuk e tekintetben akkor is közvetett, ha a szerzőt, a szöveget, az olvasót mindösszesen az irodalmi kommunikációt érintő modellalkotó tevékenységükkel (lásd pl. a kötet Barthes-, Foucault-, Derrida- és Paul de Man-hivatkozásait) motiválják is a szűkebb értelemben vett szövegfilológia önrevízióját.

*Praxeológiai fordulat*

A modern filológia médiaarcheológiai újraértelmezése így egyúttal a feltételezett műveletiség *közvetettségén* való munkálkodás is. Mint ilyen a 'meta-' prefixum másik értelmezéséhez, a „reflexióhoz" kapcsolható, s itt a kötet harmadik tematikus blokkja, a *Jelenetek* válogatása szolgál a legtöbb útmutatással. E szövegegyüttes – „filológiai *Wunderkammer*" (*M2.*, 12–13.) – egyaránt olvasható a modern filológiai gyakorlat megszüntetve megőrzéseként és radikális meghaladásaként. A megszüntetve megőrzés szolgálatában az imperatívuszok uralják a terepet. „[F]ilológiainak vagy nem filológiainak lenni – nem ez itt a kérdés – olvashatjuk például Barbara Johnsontól –, hanem az, hogy miként olvassunk úgy, hogy áttörjük a jelentés előre kialakított képzeteit, hogy számot vethessünk a nem várt mássággal" (Johnson, 606.). Ugyanezen irányban fogalmazza meg Jonathan Culler is a „[n]em megalapozó filológia" (Culler, 607.), illetve Edward W. Said a „részletes, türelmes fürkészés, és [az] egész életen át tartó, a szavakat és a retorikát illető figyelem" (Said, 616.) kritikus attitűdjét. A „személyes *idzstihád* vagy […] szoros olvasás" (Uő, 630.) dekonstruktív programjának itt erős politikai üzenete is van (félreérthetetlenül áthangzik a második iraki háborút legitimáló állami propaganda kritikája), de éppúgy illeszkedik a kritika fogalmának 18. századi hagyományába is. A filológia e koncepciója visszatérés az intézményesülés és a professzionalizmus előtti (hipotetikus) állapotba, „egy diszciplína előttiként felfogott filológiai élet[be]" (Schwindt, 714.). Egy tevékenység megtisztogatása, mely annyiban is kapcsolódik a kötet

programjához, hogy – a 'nézd meg a saját szemeddel, de még annak se higgy' jelszavával – a filológus személyes diszpozíciójára tereli a figyelmet. Itt kezdődik a modern filológia radikális meghaladása.

A műveletiség fent idézett definíciójában a tágabb értelemben vett *modern* filológia a szövegekhez kapcsolódó olyan tevékenységként foglaltatik benne („a szövegek […] tudományos és nem tudományos feldolgozásának folyamatai"), amely a szövegfilológia gyakorlatán innen vagy túl pozícionálható olvasási (és másodlagos írási) gyakorlatnak tekinthető. A modern filológia kitüntető tevékenységi területe a metafilológia reflexiójában ugyanakkor azon „jelenetek" sorába is illeszkedik, amelyeknek az intellektuson kívül részese a test, illetve a testet övező mediális-technikai környezet is. Az „írásjelenet" Rüdiger Campe szerint például „nyelv, instrumentalitás és gesztus instabil együttes[eként]" (Campe, 732.) a már elkészült szövegben is látni engedi azt, aki e tevékenységet folytatja, illetve azon körülményeket, amelyek között az írásaktus végbement. A „tárgyiságjelenet" Christian Benne szerint a „konkrét [írásos] tárgy és [az] élményinstancia közötti élményviszony[t]" (Benne, 744.) jelöli, azon belül pedig az „olvasásjelenet" olyan modelljével szolgál, amelynek a szövegértés csak egyik, nevezetesen a gondolati jellegű mozzanata. Az írás- és olvasásjelenet fogalmai ekként szembemennek az irodalmi kommunikációt érintő azon korábbi (annak idején forradalminak számító) elgondolással, amely a jeleket jelszerűségükre, az irodalmi kommunikációt a szemiózisra korlátozta. Jelen felfogásban a jel képes arra is, hogy a létrehozás, a közvetítés és a befogadás körülményeit is kommunikálja; hogy ha nem is a szerzőt (mint önazonos szubjektumot), de az író kezet, s ha nem is az olvasót, de az olvasó tekintetet is megjelenítse, és mindezt releváns módon azon médium lehetőségei szerint valósítsa meg, amelyben létrehozták. Az ilyen értelemben vett médiaarcheológiai „jelenet" a filológiai elméletalkotás teljesítménye, amely új megvilágításba helyezi az írásos kommunikációt. Ugyanakkor a filológia saját tevékenységének modellje is, hisz ugyanezzel a logikával magának a filológiának a műveleti sora is megjeleníthető. Maga „a filológiai olvasás" eszerint egyrészt „a nyombiztosítás archeológiai aktusa" (Alt, 703.), másrészt olyan „filológiai archeológia", amely „[a] jelek összekötésének aktusában hajtja végre […] tárgyainak megkonstruálását" (Alt, 704.). Sőt, ennyiben a képlet meg is fordítható, s mondhatjuk azt is, hogy a törlés, a javítás, az újraírás gesztusaiban, vagyis „magában az írásban [is] eleve ott munkál a »filológiai mozzanat«" (*M2.*, 10.).

Az olvasás és az írás gyakorlataként a modern filológia – amely hagyományos értelemben annyit sem változtat a szövegen, mint a szövegfilológia – a szöveggel való aktív viszonynak minősül tehát, s radikálisabbnak a könyv 'puszta' lapozgatásánál. Az ekképp értett filológiai gyakorlat aztán kapcsolatba hozható az archaikus „vadászó és gyűjtögető" (Schwindt, 714.) életmóddal, a „bekebelezés" és az „emésztés" (Balke, 779.) fizikalitásával; eredeztethető a 18. századi „emberismeret" (Pethes, 786.) antropológiai mintázataiból; s leírható „intim kapcsolat[ként]" (Martus, 809.) vagy a múlt nem értelmező jellegű „újra-megtestesítése[ként]" (Gumbrecht, 682.) is – attól függően, mely szerző miként artikulálja ezt az újkeletű másságot. A modern filológia ilyesfajta reflexióinak felvonultatása a kötet adaptációjában mindenesetre

azt a célt szolgálja, hogy kiegészítse a filológia szűkebb gyakorlatát annak tágabb értelemben vett pragmatikus (nemcsak intézményi, hanem praxeologikus) körülményeivel, s ezáltal mindahány változatában beemelje a műveletiség azon paradigmájába, melyet a mediális fordulat hozott magával.

*Guided tours – a könyvön keresztül-kasul*

Az itt ismertetett s egyúttal értelmezett koncepció persze mit sem árul el 850 oldalnyi szöveg gazdag kínálatából. Az önmagában csak a legelszántabb filológusok (vadászok, gyűjtők, recenzensek stb.) számára teljesíthető betűtömeg meghódítására álljon itt néhány, a tematikus blokkoktól eltérő olvasói útvonalterv, *guided tour,* amelyből ki-ki szűkebb érdeklődése szerint válogathat.

*A könyvészet emendációja.* A kötet legmarkánsabb, s eddig csak röviden érintett csapásiránya természetesen a könyvészet és a szövegfilológia megújulását reprezentálja. A könyv szociológusaként elhíresült Donald Francis McKenzie 1992-ben elhangzott beszéde „a könyv nem-nyelvi jelei[nek]" (McKenzie, 342.) rehabilitációját hirdeti, és provokatív programként azon történetek felkutatását szorgalmazza – az egyébként százéves brit Könyvészeti Társaság jubileumi ülésén –, amelyet a könyv beszél el, „meglehetősen függetlenül attól, amit a szövege elmond" (Uő, 343.). Ehhez társul Robert Darnton számadása saját könyvtörténeti módszerének kialakulásáról, illetve Roger Chartier elemzése a francia könyvtörténeti kutatások sajátosságairól: arról az útról, amelyen a francia könyvtörténészek a csak számokban és átfogó (például marxista) társadalmi modellekben gondolkodó társadalomtudománytól eljutottak a könyvvel folytatott konkrét tevékenységek vizsgálatáig, az írásos médiumok jóval sokrétűbb figyelembevételéig. Hisz a könyvkiadás folyamatában – így Chartier – „keresztezi egymást a technikatörténet és a gyártástörténet, a könyvkereskedés világának szociológiája és az olvasás szociológiája, a könyvek materiális tanulmányozása és a szövegek kulturális tanulmányozása" (Chartier, 402.). E tendenciát Leah Price „az irodalmi (*literary*) felől a betű szerinti (*literal*) felé, az absztrakt felől a konkrét felé tolódás[ként]" (Price, 417.) jellemzi, s azon műfaj 18. és 19. századi történetén explikálja (vagy inkább: allegorizálja), amelyben a könyvek mint megelevenedett tárgyak, mint narrátorok beszélik el saját 'életüket'. Ugyancsak itt említhető Stephen G. Nichols okfejtése a „materiális filológiáról": arról, miképpen módosíthat egy konkrét szövegtárgy, például egy kódex „kéziratmátrixa" (Nichols, 471.) bevett irodalomtörténeti kliséket. S végül ide sorolható a kötet nyitótanulmánya is: Wolf Kittler kísérlete a szövegfilológia rövid kultúrtörténetére – annak bemutatására, miképpen formálódott a 18–19. században „[a]z első, eredeti tapasztalat reprodukciój[a]" (Kittler, 30.) a szerzőn, a kiadón és a korabeli olvasókon át a kritikai kiadások koncepcionális munkájáig.

*Körséta az alexandriai könyvtárban.* A kötet klasszika-filológiai súlypontú tanulmányainak visszatérő hivatkozási pontja az alexandriai könyvtár mint a filológia ősjelenetének helyszíne – azon intézmény, amely megalapozta a nyugati világ kultúr- és médiatörténetét. „[M]ai kultúránk egész rendszere, különösen irodalmi kommunikációnk jellege a hellenisztikus korszakban gyökerezik" (Pretagostini,

522.) – írja Roberto Pretagostini, bemutatva azt az Alexandriából kiinduló paradigmaváltást, amely a „könyvekre, olvasásra épülő irodalom" (Uő, 521.) keletkezését, a szerzői, olvasói és műfaji kategóriák radikális átalakulását hozta magával. Az alexandriai könyvtárban kialakuló szerzőség fogalmát is érinti Jed Wyrick vizsgálata, aki összeveti a zsidó és a keresztény kanonikus hagyomány tulajdonítási és szöveglegitimációs stratégiáit. E számvetés előremutató eredményeként Wyrick megállapítja, hogy „a modern szerzőség természete teológiailag meghatározott, és egészében [sic!] átjárja a vallásos dimenzió" (Wyrick, 308.). Egy az alexandriai könyvtárnak szentelt tanulmánykötet bevezetője Christian Jacob írása, amely szintén „a filológiai nézőpont archeológiájá[ra]" (Jacob, 564.) törekszik. Jacob szerint „a művelt világok térképe" (Uő, 534.) „a történetileg és kulturálisan meghatározott konfigurációk heurisztikus összevetésé[vel]" rajzolható meg; így válnak láthatóvá „azok a sokrétű folyamatok, melyek a könyvtől a szövegig vezettek" (Uő, 566.). Végül a konkrét könyvészeti korpusz kérdéseivel foglalkoznak a Luciano Canfora könyvéből idézett részletek: a tekercsek és a kódexek között lezajló szövegtranszformációval, a „könyvtár-könyv" (Canfora, 274.) hagyományával, s nem utolsó sorban az alexandriai könyvtárhoz kapcsolódó azon úgynevezett „panglosi elképzelés[sel]" (Uő, 284.), amely szerint a könyvtár pusztulásakor – a kanonikus hagyományozásnak köszönhetően – semmi sem veszett oda, amiért valóban kár lett volna – egy eszme, melyet maga Canfora is cáfol.

*A betű teste.* Képiség és szószerintiség feszültségéből építkeznek azok a tanulmányok, amelyek az irodalmi kommunikáció történetének tárgyi illetve testi vonatkozásait helyezik előtérbe. Lisa Maruca két, saját korában reprezentatív nyomdai kézikönyvet szembesít annak bemutatására, milyen mértékben és meddig ismerte, illetve fogadta el a könyvészeti szakma a szellemi termékek mögött rejtőző fizikai munkát: hogy miképpen hadakozott „a kéz a szemmel, a gyakorlat az olvasással, a megtestesített »izommemória« a nyomtatott információval" (Maruca, 160.). Míg Maruca a szedő testét helyezi előtérbe, Jeffrey Masten a 16–17. századi szerzők azon „érintkezését [*conversation*]" (Masten, 190.) – a közös lakhely, az együttírás és a férfiszerelem azon összevegyülését – elemzi, amely a későbbi kritikai kiadások törekvéseivel szemben szinte lehetetlenné teszi a világos szerzőtulajdonítást. Az „együttműködésből született szövegek" (Uő, 221.) – „Shakespeare és Fletcher; Fletcher és Beamont; […] Marlowe és Nashe; Marlowe és Kyd" (Uő, 187.) stb. közös munkájának – logikája „a szerzőség véletlenszerűségét" (Uő, 213.) sugallja. Ezzel is hasonló eredményre jut Margaret J.M., aki a 17. század angol nyelvű kéziratos könyveit, levelezéseit, illetve azok nem nyilvános író- és olvasóközönségét elemzi – felmutatva egy olyan kéziratkultúra társadalmi hátterét, amely a nyomtatás korában is zavartalanul folytatódott. – A medialitás (testi) megtapasztalhatóságáról szól Joseph Farrell tanulmánya, arról, miképpen tematizálódik „a materiális szövegek törékenysége" (Farrell, 485.) a Kr. e. 1. századi római költészetben. Főképp Catullustól vett példák illusztrálják a költői reflexiót arra, milyen szerepet játszik a művek 'életében' a hordozó médium (például a papirusz minősége), illetve a mecénás könyvtára, amelyben azok (ha egyáltalán) fennmaradhatnak. Ugyancsak a médium materialitásának előtérbe állítását célozza Friedrich

Kittler médiatörténeti esszéje: egy kísérlet annak a mások (például Ezell, 116. és Nichols, 458.) által vitatott tételnek az igazolására, miszerint a „mozgatható betűk" feltalálása mindmáig a médiatörténet alapvetően meghatározó „eseménye" (Kittler, 569.). Még a számítógépek is „csak azt automatizálják – írja Kittler –, ami Gutenberg mozgatható betűi óta a *korszerű* […]. Ezek mind: a könyv még egyszer; csak éppen a világháborúk és a hírközlési technikák összes szelleme által megfosztva az embernek szánt terektől és időktől" (Uő, 573.).

*Foucault, a klasszika-filológus.* Bár a *Szerző* tematikájú blokk indokolttá is teszi, mégis feltűnő a francia filozófus magas hivatkozottsága a kötet tanulmányaiban (az *Előszó*t is ideszámítva tizenkét írásban a harmincnégyből). Ezek újszerű tendenciája a foucault-i útmutatások alkalmazása az új kontextusra. Uwe Wirth elemzése például abból a szempontból idézi fel Foucault és Barthes szerzőséggel kapcsolatos elgondolásait, hogy azokat a „kiadó funkció" (Wirth, 82.) irányába elmozgathassa. Martha Woodmansee „a kollektív, korporatív vagy együttműködéses elem" (Woodmansee, 97.) feltárására használja a szerzőségről való funkcionális gondolkodást. Konkrét példája Samuel Johnson esete, aki „[a]nnak ellenére, hogy […] segített megteremteni a modern mítoszt, miszerint a valódi szerzőség az eredeti alkotás egyéni aktusain alapul, […] maga is olyan írásmódban vett részt, amely megkérdőjelezi ezt a szerzőfogalmat" (Uő, 103.). Bernhard F. Scholz 16–17. századi poetológiai példákat hoz annak demonstrálására, hogy a foucault-i szerző funkció kiegészíthető, sőt korszerűsíthető (sic!) a kora újkori mintázatokkal. Ugyancsak az antik szerzőség keletkezésének foucault-iánus újragondolásaként olvasható (anélkül egyébként, hogy itt Foucault konkrétan megemlíttetnék) Erich Klenschmidt elemzése a szerzői beszéd antik „eredetjeleneteiről" (Kleinschmidt, 309.). S végül tulajdonképpen Foucault a 'dublőrje' (avagy archimédeszi pontja) Friedrich Balke Nietzschéről szóló tanulmányának is.

*Best of.* Végezetül hangozzék el néhány, a nem szigorú értelemben szakmai olvasóknak szánt ajánlás. A kötet írásairól is elmondható az a szakmai körökben közhelynek számító tapasztalat, hogy az angolszász nyelvterületről származó tanulmányok fogyaszthatóbbak a német nyelven születetteknél. (A kötet három francia írása egyébként az előbbiek felé dől, ami nem magától értetődő. Van ezen felül két olasz eredetű szöveg is.) Mindazonáltal ami követhető, az néha szájbarágós, s nem kizárólagos szempontja a szűkebb válogatásnak. Mely sorban a legfrappánsabb (habár a fenti értelemben 'német') írás Wolf Kittler tanulmánya a szövegfilológia születéséről, illetve Stefen Martusé az irodalomtudomány 'intimitásáról' (hogy-hogynem a kötet nyitó-, illetve zárótanulmányai). Az irodalom- és médiatörténeti 'események' izgalmával szolgál Jeffrey Masten (a Shakespeare korabeli írókról), Luciano Canfora (a tekercsekről, a kódexekről és a könyvtárakról), Joseph Farrel (a római költők papirusztudatáról) és (bár szájbarágósan) Lisa Maruca (a nyomdai kézikönyvekről). Informatív továbbá (és jól is olvasható) Roberto Pretagostini (a modern irodalom antik eredetéről) és Nicolas Pethes (az irodalomtudományos emberképek alakulásáról). Egy ilyen 'sétára' mindenképpen el lehet tehát indulni.



Valószínűsíthető azonban, hogy a kötetet mégis csak azok forgatják majd legtöbbet, akik leginkább szokva vannak a ragasztókötésű fóliázott recepcióhoz. Rá-

juk nézve e recenzió végezetül csupán egyetlen rossz (avagy jó) hírrel szolgálhat: azzal, hogy ezt a formátumot fénymásolni vagy szkennelni aligha lehet. Ki lehet tehát kérni a könyvtárban (vagy hozzá lehet jutni a könyvesboltban, esetleg kölcsön lehet kérni, vagy el lehet lopni stb.), s természetesen lehet hajtogatni és nyomogatni, vagyis lehet vele művelni mindazt, amiről (részben) szól (is). Ennyiben a *Metafilógia 2.* gyakorol(tat)ja is, amivel foglalkozik, s ez több mint *kézenfekvő. (Ráció)*

HÁRS ENDRE

# *Alföld-díj 2015.*

2015-ben a szerkesztőség döntése alapján *Alföld-díj*at kapott:

Bereményi Géza: Kiemelkedő film- és színházművészeti munkásságáért, kortörténeti értékű rendezői és dramaturgiai életművéért, a Cseh Tamással közösen szerzett, immár klasszikussá váló dalok szövegírói tevékenységéért, önéletrajzi elemekkel gazdagon átszőtt, dokumentumértékű prózai műveiért, ezek folyóiratunkban közölt részleteiért, valamint *Kincsem* című drámájáért.

Géczi János: A neoavantgárd vonzáskörében alakuló experimentális költészetéért, a vizuális irodalom területén végzett kutatásaiért, szociografikus mélységű prózája megalkotásáért, kultúrtörténeti értekezéseiért, valamint jelentős szerkesztői munkásságáért, köztük a több évtizede szerkesztett *Iskolakultúra* című oktatáselméleti folyóirat működtetéséért, a lapunkban hosszú ideje jelenlevő publikációiért.

Kappanyos András: Kiemelkedő irodalomtörténeti és elméleti munkásságáért, az avantgárd kultúra, a modern angol irodalom és a poétika területén végzett kutatásaiért, a kritikai fordítás területén elért tudományos eredményeiért, különös tekintettel a Joyce írásművészetét elemző kutatócsoport irányítására, valamint a folyóiratunkban történő rendszeres jelenlétére.

Főszerkesztő és felelős kiadó: ACZÉL GÉZA
Kiadja az Alföld Alapítvány megbízásából az Alföld szerkesztősége
Tipográfia: Kass János
Szedés, tördelés: Alföld szerkesztősége.
Nyomás: PIREHAB Nonprofit Kft. Nyomdaüzeme, Debrecen
Felelős vezető: Becker Norbert vezérigazgató
Index: 25 901 ISSN: 0401—3174

Szerkesztőség és kiadóhivatal: 4024 Debrecen, Piac u. 68. Telefon és fax: (52) 412-626 — Postafiók száma: 4001 Debrecen 144. — Kéziratot nem őrzünk meg és nem küldünk vissza. — Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág. Előfizethető közvetlen a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján, Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál (Bp., VIII. ker. Orczy tér 1. tel.: 06 1/477-6300; postacím: Bp., 1900). További információ: 06 80/444-444; hirlapelofizetes@posta.hu — Évi előfizetés 7200 Ft, félévi 3600 Ft. — Befizetéskor minden esetben kérjük feltüntetni az *Alföld* irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat nevét.