[Erdélyi Magyar Adatbank]

Legkisebb közös többszörös

1

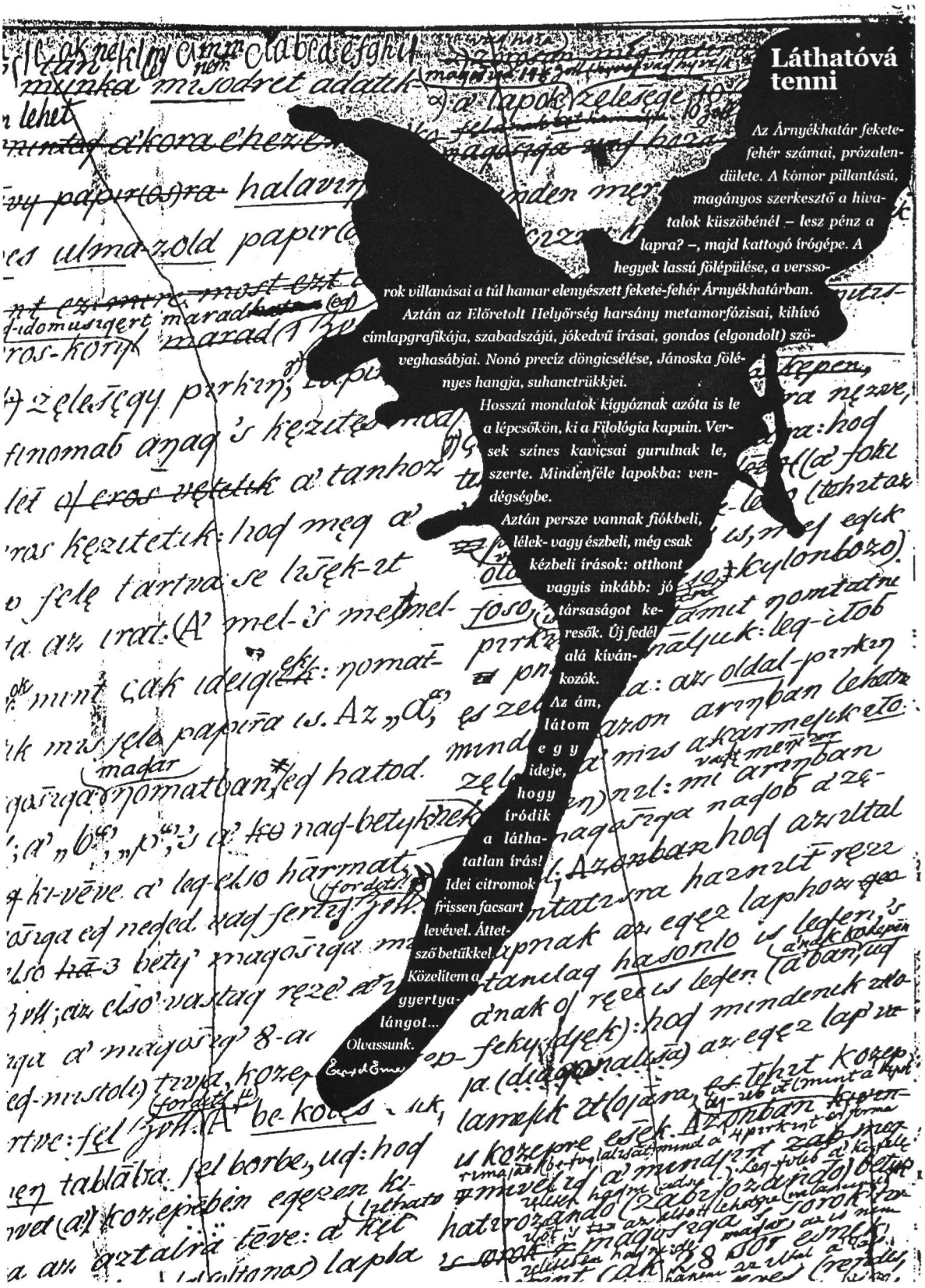
a kolozsvári Láthatatlan Kollégium elméleti folyóirata

Karl Heinz Bohrer: Búcsú

Kohlhaas-történetek

Interjú Szilágyi N. Sándorral

[Erdélyi Magyar Adatbank]



Láthatóvá tenni

Az Árnyékhatár fekete-fehér számai, prózalendülete. A kómor pillantású, magányos szerkesztő a hivatalok küszöbénél – lesz pénz a lapra? –, majd kattogó írógépe. A hegyek lassú fölépülése, a versszorok villanásai a túl hamar elenyészett fekete-fehér Árnyékhatárban. Aztán az Előretolt Helyőrség harsány metamorfózisai, kihívó címlapgrafikája, szabadszájú, jókedvű írásai, gondos (elgondolt) szöveghasábjai. Nonó precíz döngicsélése, Jánoska fölényes hangja, suhanctrükkjei.

Hosszú mondatok kígyóznak azóta is le a lépcsőkön, ki a Filológia kapuin. Versek színes kavicsai gurulnak le, szerte. Mindenféle lapokba: vendégségbe.

Aztán persze vannak fiókbeli, lélek- vagy észbeli, még csak kézbeli írások: otthont vagyis inkább: jó társaságot keresők. Új fedél alá kívánkozók.

Az ám, látom egy ideje, hogy íródik a láthatatlan írás! Idei citromok frissen facsart levével. Áttetsző betűkkel. Közelítem a gyertyalángot... Olvassunk.

KÉPEK

Az illusztrációk Bolyai Jánosnak a Teleki Tékában őrzött kéziratai alapján készültek.

[Erdélyi Magyar Adatbank]

Lk.k.t.
A kolozsvári Láthatatlan Kollégium elméleti folyóirata

2000/1. szám
Tartalomjegyzék

Egyed Emese: Láthatóvá tenni

KOHLHAAS-TÖRTÉNETEK
Vincze Hanna Orsolya: Szó és te(st/tt). *Egy lócsiszár virágvasárnapja*: három olvasat ... 2
Láng Zsolt: Szó és test. Kohlhaas Mihály története ... 7
Nagy S. Attila: A szubjektum terepe. Kleist novellája és Sütő drámája ... 10
Selyem Zsuzsa: Kohlhaas, hol történsz? Metafora és képlet három Kohlhaas-történetben ... 14

Lövétei Lázár László versei (*Társas út, A részlet hatalma*) ... 18

Karl Heinz Bohrer: Búcsú – A mindig már elmúlt reflexiós alakzata (Goethe, Nietzsche, Baudelaire) ... 19
Karol Janicki: A szavak zsarnokságáról ... 29

Sein Ármin: A kedvről (próza) ... 33

KÉPÍRÁS
Pethő Ágnes: Ekphraszisz a filmvásznon. Jean-Luc Godard és Peter Greenaway fény-képei ... 36

KITÉRŐ
Tristram Shandy margináliák ... 42

Török Ervin: „Ah"-ot mondani. Beszédaktusok Vörösmarty *Csongor és Tündéjében* ... 44
Berszán István: Beszédaktus, gesztikuláció, iterabilitás ... 46

Gál Attila versei (*Virtuál, A képromboló*) ... 50

Dánél Mónika: A Krúdy-szöveghagyomány emlékezete Kosztolányi Dezső Az utolsó fölolvasás című novellájában ... 51
Lőrincz Csongor: Folytonosság vagy ismétlés? (Bodor Ádám: Az érsek látogatása) ... 56

INKLUZÍV
„Tudják, mit? Sétáljunk egyet." Embertudományok másutt és minálunk (*interjú Szilágyi N. Sándorral*) ... 62

LEGKISEBB KÖZÖS TÖBBSZÖRÖS 1. évf. 1. szám. Negyedéves elméleti folyóirat. A kolozsvári Láthatatlan Kollégium lapja. Szerkesztik: Barabás Kálmán, Berszán István, Dánel Mónika, Pethő Ágnes, Török Ervin, Vincze H. Orsolya, Vincze Kata Zsófia, Virginás Andrea. Felelős szerkesztő: Selyem Zsuzsa. A szerekesztőség postacíme: 3400 Cluj-Napoca, str. Iugoslaviei 72/4. E-mail: lkkt@coltrans.org.soroscj.ro ISSN: 1582-0092 Grafikai szerkesztés és nyomdai előkészítés: Koinónia Könyvkiadó, Kolozsvár. E-mail: koinonia@mail.dntcj.ro Nyomtatás: Incitato Nyomda, Kolozsvár. Ára: 15 000 lej / 300 Ft.

[Erdélyi Magyar Adatbank]

Vincze Hanna Orsolya
Szó és te(st/tt)

(*Egy lócsiszár virágvasárnapja*: három olvasat)

1. Az „Egy lócsiszár virágvasárnapja" kultikus-kanonikus interpretációja

„...politikai gesztusai tollvonásait is értelmezik."
(Szász János)

Hogy Sütő Andrásnak kultusza lenne a romániai magyar kultúrában, annak Egyed Péter 1981-ben külön tanulmányt szentelt.[1] Eszerint Sütő művei egy társadalmi igénynek felelnek úgy, hogy közben természetesen alakítják is azt. A hatvan-hetvenes években érzékelhető közösségi öntudatigény reneszánsza indokolja, a tanulmány szerint, a közönség preferenciáját az ún. „sorsirodalom" iránt, és a szóban forgó művek mondanivalói meg is felelnek ennek az igénynek, így lesz szerzőjük a romániai magyar irodalom legreprezentatívabb írója.

Egy irodalmi kultusz kialakulásában azonban az irodalomszociológiai tények mellett a kritika beszédmódja legalább olyan fontos szerepet játszik. Dávidházi Péter tanulmánya szerint[2], a kritika beszéd- és magatartásmódja akkor kultikus, ha magától értetődőnek (és vitathatatlannak) tekinti a művek értelmét, ezért nem is érzi szükségesnek, hogy különösebb interpretációs erőfeszítéseket szánjon az értelmezések, értékítéletek alátámasztására, nyelvhasználatában pedig túltengenek az olyan, a vallásos nyelvhasználatra emlékeztető szuperlatívuszok és dicsőítő kijelentések, melyeket ellenőrizni nemcsak hogy nem lehet, hanem felülvizsgálni egyenesen vétek volna a közösség ellen, mely magáénak vallja a műnek tulajdonított értékeket. Hiszen, amint Egyed Péter tanulmánya állítja, a közösségek öndefiníciójának, identitásának ezek az értékek konstitutív elemei.[3]

Az *Egy lócsiszár virágvasárnapja* hazai recepciójában ilyen és ehhez hasonló kijelentésekkel találkozunk: a mű *„egyetemes érvényű* tanulságokat hordoz", „az öntörvényű, nagy és autentikus művek *igézetével* hat", a néző „ a *reveláció* erejével érvényesülő művészi sokk *lelkiismeretébresztő* hatása révén veszi újra tudomásul..."[4] azt az igazságot, melyet Sütő „tételesen *kinyilatkoztat*"[5], olyan nyelven, mely „tájakon túli és felüli *kvintesszencia.*"[6] A kiemelt szavak a vallásos nyelvi regiszterből származnak, a prófécia, a kinyilatkoztatás státusával ruházzák fel a szöveget, melyre vonatkoznak, és ennek megfelelő tiszteletet követelnek számára.

A kultikus magatartásmód meghatározza az értelmezési stratégiákat is. Bíró Béla így érzékeli a Sütő-kritikus helyzetét: „A közönség tovább ünnepel. A kritika dicsér vagy hallgat. Tapintatosan."[7] Ha mégis megszólal, olyan pozícióból szólal meg, ahonnan az interpretáció lezártnak tekinthető, hiszen a „kinyilatkoztatás" értelme vitán felül áll; ami hátra van, az a történelmi, morális, filozófiai tanulságok levonása, továbbgondolása és applikációja (pl. „E drámák gondolatvilágának fejlődésvázlata szükségessé teszi az ötvenes évek történelmi-ideológiai mozgásainak, (...) a dogmatikus torzulások fő jellemvonásainak a vizsgálatát."[8]). A kultikus magatartásmódból fakadóan az interpretációk argumentációja enthimematikus, azaz feltételezi, hogy a kijelentések, amelyekre épít, a hallgatók tudatában igazságként elfogadottak (pl. „A néző... pontosan érti a szerző erkölcsi-filozófiai ítéleteit"[9]). Innen adódik, hogy a kanonikus interpretáció, mely szerint „A *forradalomban* nem szabad félúton megállni, mert a *humanizmus igazi eszméitől* áthatott tömeg csak úgy nyerheti el *igazi szabadságát*, ha az *embertől elidegenedett hatalom* embertelenségeivel szemben *mindhalálig* védi az *erkölcs* hatalmát"[10] igen kevéssé argumentált, „tapintatosan" nem reflektál annak eldöntetlenségére, hogy tragédia vagy tragikomédia-e a darab, hogy tragikus hős-e Kolhaas vagy „botcsinálta forradalmár"[11], hiszen e kérdések számára kevésbé fontosak, mint a nagy közösségi relevanciával bíró mondanivaló.

A mű kultikus kezelésmódjából következik az az értel-

1. L. Egyed Péter: A műhely aggodalma és bizonyossága. Korunk 1981/6, 448-541.
2. Péter Dávidházi: Cult and Criticism. Ritual in the European Reception of Shakespeare. In: Péter Dávidházi and Judith Karafiáth (ed.): *Literature and Its Cults*. Budapest, 1994, 29–45. A tanulmány az irodalmi kultuszok három összetevőjét különíti el: sajátos attitűd (feltétlen tisztelet), meghatározott rítusok (pl. évfordulók közösségi megünneplése) és jellegzetes, kvázi-vallásos nyelvhasználati mód.
3. Bretter György írta: „Sütőben lehetőségeink egyik megvalósítóját látjuk, s mert úgy tűnik, hogy az embereknek szilárd értékekre is szükségük van, hát nyugodtan mutassunk rá munkáira: értékek ezek, s mert részei vagyunk ezeknek, magunk is értékesek vagyunk." (Bretter György: A hegyen túl is hegy van. In: *Itt és más*. Bukarest, 1979, 479.
4. Rácz Győző: A forradalom etikája. A Hét, 1975/16.,6–7.
5. Marosi Péter: Kolhaas haragja és Harag Kolhaasa. In: *Világ végén virradat*. Bukarest, 1980, 144.
6. Uő: Sütő genfi zsoltára. In: i.m. 149.
7. Bíró Béla: *A tragikum tragédiája*. Bukarest, 1984., 6.
8. Lázok János: A céltól az eszközig. Sütő András drámái. In *Irodalomtudományi és stilisztikai tanulmányok*. Bukarest, 1984. 177.
9. Rácz Győző i.m. 6.
10. I.m. 7. Ennek az interpretációnak az erős kanonikusságát jelzi, hogy többször idézik vagy hivatkoznak rá (l. pl. Kántor Lajos: „A megtalált színház." Korunk 1975/6., 425–433., az általam kiemelt kulcsszavai pedig majd minden kritikában visszatérnek. Hangsúlyos elem még a másság, a sajátosság méltósága, az emberi hősiesség, a közösségi felelősség stb.
11. Páll Árpád kifejezése, in: Azonos mondanivaló, különböző műfajok, avagy jegyzetek a drámaíró Sütő Andrásról. In: *Színházi világtájak*. Bukarest, 1987., 240–250.

[Erdélyi Magyar Adatbank]

mezési stratégia is, melynek célja mindenáron behelyezni a művet az életmű kontextusába: a „megtalált", végleges mondanivaló (amely, Dávidházi Péter fent említett tanulmánya szerint, a kultikus művek fő jellemzője) teljesen magától értetődő, a mű legfeljebb a teljes életmű fényében nyerhet új jelentéseket. Eszerint az *Egy lócsiszár virágvasárnapja* Bretter Györgyhöz hasonlóan Sütő „a másság etikájához és esztétikájához" vezető gondolkodói útjának egy stációja, mely út „a hétköznapoktól a történelemig s a történelemtől a metafizikáig" ível[12]. Ebben a narratívában Sütő prózája reprezentálja a hétköznapokat, a történelmi drámák természetesen a történelem stációját, a *Káin és Ábel* pedig a metafizikát. Ennek a narratívának az erősségét bizonyítja, hogy az életmű mottójaként más szerzőknél is gyakran szerepelnek az életmű betetőzésének kikiáltott (holott dramaturgiailag gyakran gyengébbnek nyilvánított) *Káin és Ábel*ből vett mottók: „az alázat: gyalázat", „...meg nem maradhatunk az alázat porában" stb.

Ennek a stratégiának természetesen a teljes életmű kanonizálása is célja: egy egységes, koherens életmű kanonikus rangja magasabb, mint egy töredékesé. A koherencia megteremtésének szükségszerűen áldozatul esik számos integrálhatatlan jelentéslehetőség, ami csak felerősíti a kultikussá válást, így ugyanis ezekre fátylat lehet (sőt kell) borítani.

Milyen következményei vannak mindennek? A kultikus kezelésmódból fakadó, azaz önmagát véglegesnek tételező és radikálisan reduktív olvasat a szövegszerűség létfeltételeit számolja fel. Roland Barthes definíciója szerint ugyanis a szöveg csak olvasásban létezik, sajátos szubverzív erővel rendelkezik, mely lehetetlenné teszi, hogy egyetlen jelöltre záruljon, ehelyett játékban tartja a jelölőt, vég nélkül elhalasztva a jelöltet, és felszámolja a közte és olvasója közti distanciát.[13] A barthes-i terminusszal élve, a fent jellemzett olvasási stratégiák viszont művé olvassák a szöveget: „... a mű egy jelöltre záródik..., a jelölt nyilvánvaló. (...) A mű a leszármazás folyamatának foglya. Három dolgot értek ezalatt: a műnek a külvilág általi *meghatározottságát* (a faj, majd a történelem által), a művek *egymásra következését* és a mű kapcsolódását a szerzőhöz."[14] A kultikus olvasat véglegesnek és egyetlennek tételezi magát, azaz kizárja az újraolvasás lehetőségét. Tételezi a szöveg végső jelöltjét, azaz lezárja a jelölő játékát. A kultikus magatartásmód által meghatározott stratégiákkal létrehozott interpretáció, mint láttuk, noha egyetemesnek tételezi a mű mondanivalóját, mégiscsak kontextuálisan, az életmű perspektívájából, és bizonyos közösség sajátos problémáira adott válaszként olvassa a művet, azaz olvashatatlanná teszi azt az önmagát másként definiáló olvasók számára.

Így minden kultikus mű újraolvasása kultuszrombolás. Fontos hangsúlyozni azonban, hogy az újraolvasás mint kultuszrombolás egyben a szöveg létfeltételeinek a visszaállítása is.

Ilyen újraolvasásként próbálom a továbbiakban Tasnádi István: *Közellenség (Kohlhaas)*[15] című darabját értelmezni.

2. Közellenség (Kohlhaas)

„A mi szavaink értelme ott van, azoknak a fejében, akik azokat olvassák."
„Akkor jobb lenne, tekintetes uram, ha magunk is kutyákká keresztelkednénk."
(Sütő András)

Tasnádi darabjának alcíme Heinrich von Kleist: *Kohlhaas Mihály* című elbeszélésére utal mint közvetlen pretextusra: „Zenés uszítás Heinrich von Kleist elbeszélése nyomán", akárcsak Sütő drámájáé: „Dráma három felvonásban Heinrich von Kleist krónikája nyomán". Ebből akár arra is következtethetnénk, hogy a két darab között közvetett viszony van, pusztán közös pretextusuk kapcsolja össze őket. Azonban mindkettő tekinthető a Kleist-elbeszélés színpadi adaptációjának, és ilyen értelemben viszonyuk már közvetlen, egymás műfaji intertextusaivá válnak. Még közelebb hozzuk a két művet egymáshoz, ha a Tasnádi darab alcímét a Sütő-darabok társadalmi funkciójára való ironikus utalásként fogjuk fel (l. a dolgozat első részének a politikai tetteket a szövegekkel összekapcsoló mottóját).

Mindez természetesen még nem jogosít fel arra, hogy a *Közellenség*et az *Egy lócsiszár virágvasárnapja* újraolvasásaként értelmezzük. Ráadásul, ha közelebbről szemügyre vesszük a szöveget, azt tapasztaljuk, hogy Tasnádi hangsúlyosan Kleist szövegéhez nyúl vissza: a párbeszédek egy része, különösen a Csődör és Kohlhaas replikái, majdnem szó szerint idézik Kardos László Kleist-fordítását:

„CSŐDŐR (halkabban): Erre a rendkívüli emberre harmincéves koráig mindenki úgy nézhetett, mint a jó állampolgár mintaképére. Gazdasága volt egy faluban, ahol szépen és jól éldegélt mesterségéből, a lókereskedésből. (...) A gyerekeket, akikkel embertársa megajándékozta, az új vallás szellemében nevelte szorgalomra és tisztességre. Egy sem akadt szomszédai között, aki ne élvezte volna jótékonyságát és igazságszeretetét..."[16]

Kleist: „Erre a rendkívüli férfiúra élete harmincadik évéig akár úgy nézhetett volna az ember, mint a jó állampolgár mintaképére. Gazdasága volt egy faluban, ahol szépen és jól éldegélt mesterségéből; a gyermekeket, akikkel felesége megajándékozta, istenfélelemben nevelte szorgalomra és tisztességre; egy sem akadt szomszédai között, aki ne élvezte volna jótékonyságát vagy igazságszeretetét..."[17]

Az a mód azonban, ahogyan az egyszerre narrátori és rendezői funkcióban levő csődör a történteket és saját helyzetét értelmezi, erősen idézi a Sütő-kritikának a dolgozat első részében kiemelt kulcsszavait (a *humanizmus igazi*

12. Kántor Lajos: A tiltakozás metaforái. In: *Korváltás*. Bukarest, 1979, 45.
13. l. Roland Barthes: A műtől a szöveg felé. In: *A szöveg öröme*. Budapest, 1996, 67–74., ford. Kovács Sándor.
14. I.m. 69-71.
15. Színház 1999/9. Drámamelléklet
16. Tasnádi, i.m. 2.
17. Heinrich von Kleist: Kohlhaas Mihály. In: *Heinrich von Kleist válogatott művei*. Budapest, 1977, 645, ford. Kardos László.

[Erdélyi Magyar Adatbank]

eszméi, szabadság, mindhalálig védeni az *erkölcs* hatalmát, *méltóság* stb.):

„CSŐDÖR: ...Engem az *emberi nem feltétlen tiszteletére* neveltek. Tisztelem is az embert, persze. Pedig... *(Csönd)* Nem, nem vagyunk rabszolgák! A feltétlen engedelmesség még nem zárja ki az *önérzetet*. (...) A külső kényszer, az... az belső *szabadság*. Úgy értem, attól. Amikor kívül ütnek, én belül erősödök."[18]

Az utóbbi mondat egyenesen a közösségi elkötelezettségű romániai magyar irodalomnak a kiszolgáltatottságra adott válaszát, helyzetértelmezéseit idézi (gondoljunk a gyöngykagyló vagy a súly alatt a pálma metaforáira), annál is inkább, hogy a csődör a drezdai sintértelepen, teljesen reménytelennek tűnő, kiszolgáltatott helyzetben beszél: „KANCA: Bizony, bizony, te is fel leszel dolgozva, öregem. Persze te öntudatos kolbász leszel... elves leves... tartás mártás!"[19]

A csődör tehát egy, az erkölcs, hősiesség és önfeláldozás köré szerveződő diskurzust képvisel, kasztrálása pedig ennek a diskurzusnak a központi jelölőjétől, értelmétől, legitimációjától való megfosztásának gesztusa, amennyiben a fallosz kulcsjelölő, „általában a társadalmi viszonyrendszerekben szereplő jelölők értékét meghatározó metafizikus középpont".[20] Tasnádi darabja azonban ezt a diskurzust nemcsak ilyen direkt tagadásnak, hanem a darab metaforikája és retorikája általi szubverziónak teszi ki.

Az események értelmezésének módja ugyanaz, mint Sütőnél: két, egymásnak ellentmondó, ugyanakkor egymást kiegészítő nézőpont folytonos ütköztetéséből bomlik ki az események értelme, a két nézőpontot pedig a két főszereplő képviseli. (Gondoljunk Kolhaas és Nagelschmidt, Kálvin és Szervét, Káin és Ábel alakjaira.) Tasnádi is a Sütőéhez hasonló bipoláris szereplőstruktúrát használ, csakhogy a szerepeket ironikusan a két lónak utalja ki. Az embert tehát, akinek felegyenesedéséért Sütő Kolhaasa küzd, itt állatok reprezentálják nemcsak a szerepcsere okán, hanem mert a rendezői utasítás szerint a lovak embernek vannak öltözve: *„A Csődörön gatya és zokni, a Kancán szakadt harisnya és kombiné."*[21] Azaz a lovaknak emberi tulajdonságok vannak kiutalva, ami azt implikálja, hogy a lovakat az ember metaforáiként kell olvasnunk. Az ember-állat azonosítás végigvonul a teljes előadásszövegen (pl. „VENCEL: Rád uszítsam a kutyákat? *Günther és Siegfried veszetten csahol Kohlhaas felé.")*.

Drámaszöveg és előadásszöveg megkülönböztetését azért fontos bevezetnünk, mert Tasnádi darabjában utóbbi folyamatosan új jelentéseket rendel az előzőhöz. Drámaszöveg alatt itt a verbális jeleket, a dialógusokat értem, míg előadásszöveg alatt a verbális és non-verbális jelek összességét (utóbbiakról a darab olvasásakor a rendezői utasítások tudósítanak, melyeknek alapján az olvasó tudatában a darab virtuális mise en scène-je végbemegy)[22]. Az almaevés Kleistnál is megtalálható mozzanatát például váratlan jelentéssel látja el az a tény, hogy Kolhaast kivégzésekor egy alma reprezentálja.

A jelentésképzésnek ezzel a módjával a *Közellenség* egy olyan paradigmába írja be magát, ahol a szó csak egyik jelentésképző elem a nem-verbális jelek között. Ezzel szemben az a tény, hogy a *Lócsiszár*-utalásokat a Csődör beszédében találjuk, aki többnyire szó szerinti Kleist idézetekkel meséli a történeteket, Sütő darabját egy olyan hagyományos színházi paradigmába írja bele, ahol az irodalmi szöveg uralkodik. Jellemző például, hogy a Kanca keresi a „vattába csomagolt ébenfa csikó" kifejezést (mely nem Kleist-, hanem Sütő-idézet), de nem találhatja meg, mert Sütő beszédét a Csődör képviseli:

„KANCA: Azt mondták, olyan vagy, mint a szárnyas Pegazus, mint a táltos unikornis, mint.. mint...

CSŐDÖR: Mint egy vattába csomagolt ébenfa csikó".

A hagyományos színházat a beszéd uralja, a racionalitással, a logosszal asszociált beszéd pedig próbálja letakarni a testet, ami a szenvedéllyel, szexualitással és femininitással asszociálódik. Ezért nem hajlandó a Csődör tudomást venni a Kancáról, a visszautasítást azzal indokolva, hogy a testiség nem tartozhat ide: „KANCA: Csináljon nekem kiscsikót! CSŐDÖR: Hogy jön ez most ide? KANCA: Úgy! Fedezzen be! CSŐDÖR: Nem ez jön!"

A beszéd emellett a hagyományos színházban a jelenlét hiányának lefedésére szolgál,[23] a szószínház a tökéletes reprezentáció, a prezencia illúzióját próbálja kelteni, úgy olvassuk, ahogyan az olvasást Gadamer definiálja: „a betűk szinte eltűnnek, és egyedül a szavak értelme épül fel."[24] „Nyilvánvalóan másodlagos reflexió, ha a színészt vagy énekest és egyáltalán a művészt közvetítő funkciójában tudatosítjuk: a műalkotás tökéletes tapasztalata olyan, hogy épp az előadók diszkrécióját csodáljuk..."[25] Ennek az olvasásmódnak áll ellen Tasnádi darabja akkor, amikor hangsúlyozza a nézők jelenlétét: a lovak a nézőknek mesélik el történetüket, a megnyugtatják a közönséget, hogy a Kanca betegsége nem fertőző, azaz bevonják a nézőt is a reprezentáció terébe. Így a játékszerűség hangsúlyozása, a teatralitásra való reflexió, a poliszém jelvehikulumok (ugyanazon tárgyak, díszletek jelentése jelenetenként változik) nem a reprezentációból való kilépést, hanem a reprezentáció kitakarását és kiterjesztését szolgálják. Ilyen gesztusként értékelhető a Kanca záróreplikája: „És ti?", amely, mint a nézőkhöz intézett kérdés, nemcsak azt implikálhatja, hogy a nézők is a drezdai sintértelepen vannak, hanem azt is, hogy ők is egy-egy saját, hasonló módon elmesélhető történetbe vannak zárva.

Egy olyan interpretációban tehát, amelyben a Csődör beszéde képviselné az *Egy lócsiszár virágvasárnapjá*nak beszédmódját (mint láttuk, a darab nagyon erősen felkínál egy ilyen befogadói pozíciót), a *Közellenség* az emberhez és a reprezentációhoz való viszonya tekintetében szubvertálja ezt a beszédmódot. A Csődör beszéde és az *Egy lócsiszár*

18. Tasnádi i.m. 1., kiemelések tőlem.
19. Uo.
20. Kiss Attila: A szubjektum-elméletek néhány kulcsfogalma. Helikon 1995/1–2, 155.
21. Tasnádi, i.m. 1.
22. Vö. Kékesi Kun Árpád: Színházelmélet és történetiség. In: *Tükörképek lázadása*. József Attila Kör – Kijárat kiadó, 1998, 15–36.
23. Vö. Jacques Derrida: A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása. Gondolat-jel, 1994-1-2, 3–17.
24. H.G. Gadamer: A szép aktualitása. In: *A szép aktualitása*. Budapest, 1994. 74.
25. I.m. 80.

[Erdélyi Magyar Adatbank]

virágvasárnapja egymáshoz rendelését azonban olyan szempontok és kulcsszavak alapján hajtottuk végre, melyeket a dolgozat első részében jellemzett kultikus-kanonikus interpretációból merítettünk, ezért a szubverziót csak erre az olvasatra vonatkoztathatjuk. Felvetődik a kérdés, hogy e szubverzió retorikája nem őrzi-e maga is Sütő szövegének nyomait, mely esetben a *Közellenség* Sütő drámájának újraolvasásává válna, olyan olvasattá, melyben az eredeti szöveg maga ássa alá a kanonikus olvasatot.

3. Reprezentáció és metaforika az „Egy lócsiszár virágvasárnapjá"-ban

„Hűség a névhez, hűség a Barthes-hoz."
(Farkas Zsolt)

Sütő drámájának felvonásai, az első kivételével, képekre tagolódnak. Az első felvonásban is megjelenik azonban egy kép: a festmény, amit Kolhaas hoz Lisbethnek ajándékba Drezdából. A kép érdekessége számunkra, hogy a drezdai mester egy jelen nem lévő, soha nem látott alakot festett meg „élethűen": Lisbethet. Mint kiderül, a mester úgy „írta meg" a képet, hogy Kolhaas tollba mondta neki Lisbeth vonásait: „KOLHAAS: Lediktáltam neki a vonásaidat. Tollba... azazhogy ecsetbe mondtam".[26] Kolhaas elszólása, az írás és festés felcserélése nem véletlen. Ami a képről elhangzik, számos ponton kapcsolódik a darab többi, írott jelenetéhez, így értelmezhető öntükrözésként, mise en abyme-ként, és egyben olyan olvasási utasításként, mely a többi „képre" is vonatkozik.

A jelenlét hiányát a mester számára a beszéd hidalja át: Kolhaas az Énekek Éneke szavaival írja le neki Lisbethet, azaz a Bibliának az egész darab során kódként, nyelvként működő kifejezéseivel. Ugyanígy rajzolja meg a darab Kolhaas alakját, mielőtt még színre lépne: „MÁRIA: (...) Aki megdob téged kővel, dobd vissza kenyérrel, ez az én jó uram: ha meg akarod ismerni, a Bibliát olvasd. Ha pedig a Bibliát óhajtanád megismerni: Kolhaas Mihály életére vess egyetlen pillantást. Ő a megtestesült tízparancsolat és annak betartása egy személyben."[27] Ez a kód nemcsak a dráma-, hanem a teljes előadásszövegre is érvényes: a kezdőjelenet hátterét a rendezői utasítások szerint istentisztelet hangjai adják, és a színen először megjelenő Mária nem is hallja a cselekményt elindító hangokat (Nagelschmidt menekülésének hangjait), „annyira csak az Istennel társalog".[28] Erről a nyelvről, amellett, hogy referenciája hiányzik (Lisbeth nincs jelen), az is kiderül, hogy önmagára zárul: Kolhaast a Bibliából kiindulva, azt viszont Kolhaasból kiindulva lehet megérteni. A spontán beszéd illúziója helyett a darabban nagyon sokszor hangsúlyozottan idézetekben beszélnek, úgy, ahogyan Kolhaas leírta Lisbethet. Amit azonban ezek az idézetek megteremtenek, az nem egy prezencia: a „tollbamondás" eredményéről nem lehet megtudni semmi biztosat: „LISBETH: Szép. Szebb nálamnál. KOLHAAS: Az igazinak csak halvány lenyomata."[29] Azaz: „értelme ott van, azoknak a fejében, akik ... olvassák."[30] Emellett utalásai nem is megbízhatóak, Lisbeth kijavítja Kolhaas kijelentéseit, amelyek alapján megfesttette a feleségét.

A reprezentáció, a nyelv megbízhatóságát elbizonytalanító, értelmét az értelmezésnek kiszolgáltató jeleneten végigvonuló állatmetaforák ráirányítják a figyelmet a darab többi állatmetaforájára is. Ahogyan Kolhaas az Énekek Éneke állatmetaforáival írja le Lisbethet, úgy a drámaszövegen végigvonuló állat-utalások is az ember metaforáiként működnek. Ezek közül a két leghangsúlyosabb elem a kutya meg a ló. A „kutyák" metafora a maga negatív jelentésárnyalataival többnyire Vencelhez és poroszlóihoz kapcsolódik, ezzel szemben a lovak Kolhaas méltóságával, családjával, igazságával azonosítódnak. Az állatmetaforika azonban egyben szubvertálja is azt a bináris oppozíciót, melynek pozitív pólusán Kolhaas, a másik oldalán a hatalom helyezkenek el. Mikor ugyanis Kolhaas fellázad a hatalom ellen, a drámaszöveg metaforikája áthelyezi őt Vencelék pólusára: „Őt is legyilkoltátok! Kutyák!"[31] – mondja Günther, mikor kiderül, hogy Kolhaasék meggyilkolták ártatlan apját. A metaforika e szubverzív erejének, a kegyetlenség, az erőszak színrevitelének (az állati léthez ezek a konnotációk is kapcsolódnak) állt ellent a darab recepciója: a Harag György rendezte kolozsvári bemutatóból például kimaradt az az epizód, amikor a vámost kidobják az ablakon.[32] Kolhaas, Lutherrel folytatott vitájában, maga is a kutya metaforájával írja le a hatalomhoz való viszonyulás alternatíváit kereső embert: „A meghirdetett és be nem váltott igazság, a drezdai és brandenburgi alkotmányok, uram, ocsmányabbak a nyílt hazugságnál, mert olyanok, mint a csalétek: fogát vicsorítja, vagy elmenekül a kutya, ha vasvillát vetnek feléje, de gyilkosának kezét nyalva pusztul el egy darabka mérgezett kenyértől."[33] A pólusok felcserélhetőségének ez a játéka az eddig egyértelműen Kolhaas igazságát jelölő lovak metaforikus értelmezhetőségét sem hagyja érintetlenül: a zárójelenetben a lovakat reprezentáló csengők hangja a császárt ünneplő kürtszóval, ágyúdörgéssel, harangzúgással keveredik el.

A hatalom működése, mely a jelölők elmozdulását, felcserélhetőségét irányítja, a nyelv működése. Müller azért boldogul sikeresen a törvény paragrafusai közt, mert tudja ezt: „MÜLLER: Ezt csak a végén. A drámai csattanót oda kell tartogatni. A nyomorúságot is, akár egy görög drámát, meg kell szerkeszteni. Különben hatástalan. (...) KOLHAAS: Nincsen már értelme a leírott szónak? MÜLLER: Csak értelmezése, kedves barátom. A mi szavaink értelme ott van azoknak a fejében, akik azokat olvassák."[34] Kolhaas sorsát mindvégig a felcserélhetőségek játéka szervezi: mikor törvényes úton keresi igazát, Lisbeth viszi helyette a kérvényt a fejedelemhez, Lisbethet pedig Nagelschmidt kíséri helyette. Mikor pedig szembeszegülni próbál a hatalommal, át-

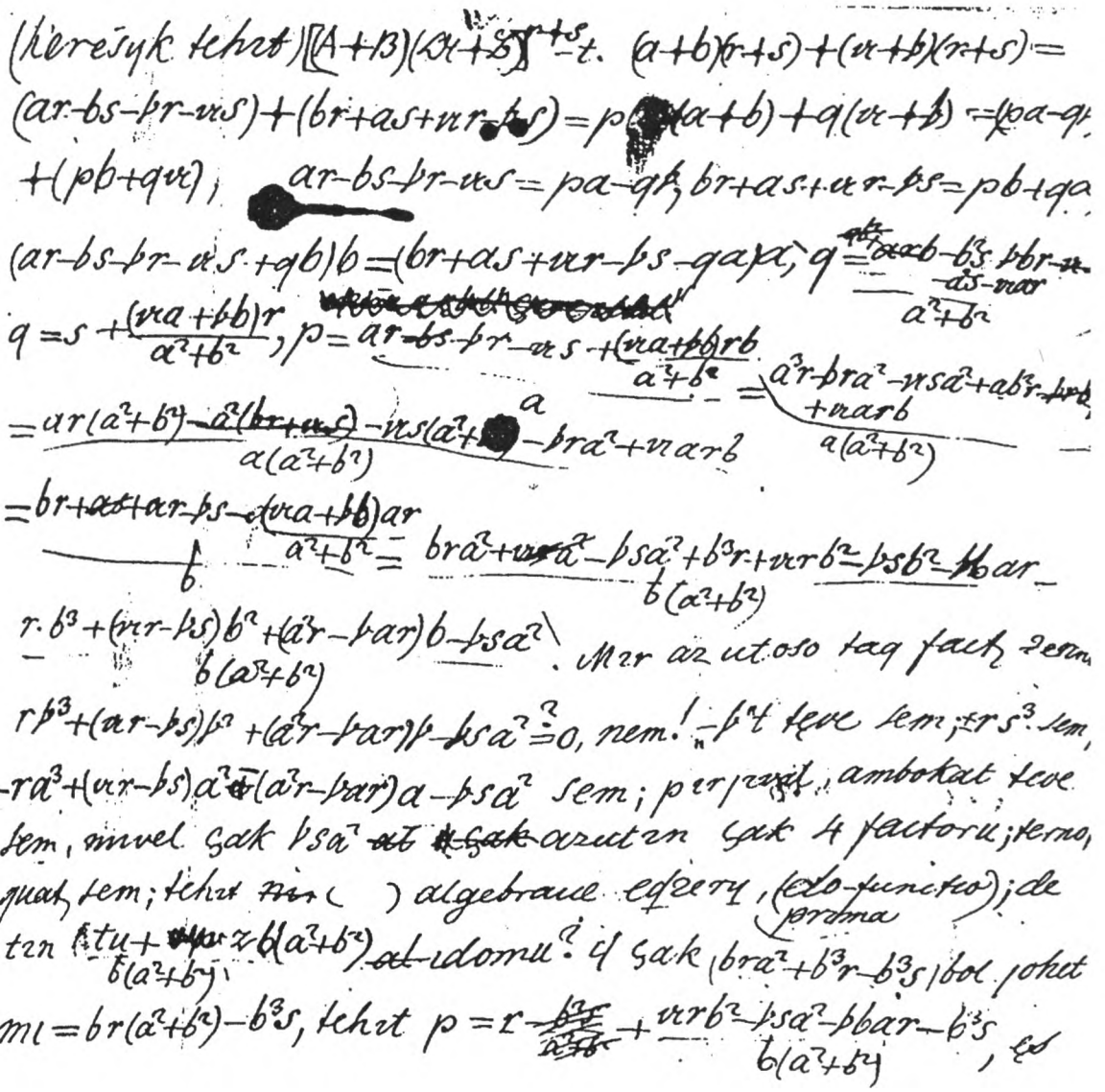
26. Sütő András: Egy lócsiszár virágvasárnapja. In: *Három dráma*. Bukarest, 1978. 17.
27. I.m., 10–11.
28. I.m. 9.
29. I.m. 17.
30. I.m. 36.
31. I.m. 52.
32. Lásd Marosi Péter, i.m. 147.
33. Sütő, i.m. 57.
34. I.m. 32., 36.

[Erdélyi Magyar Adatbank]

veszi Nagelschmidt pozícióját, míg Nagelschmidt tiszteletteljesen át akarja adni helyét Vencelnek az ítélethozatalkor, az ítélet után pedig Kolhaas korábbi attribútumait veszi fel: „KOLHAAS: Milyen szelíd most az arcod, Karl. Soha nem láttalak ennyire szelídnek. Mintha Jézus törülközőjét használtad volna."[35] Az első jelenetben ezzel szemben Kolhaasról mondja Mária: „Nálánál csak Krisztus urunk volt szelídebb és béketűrőbb..."[36] Halálát a cselekmény szintjén az okozza, hogy nem látja be: a szubjektumok pozícióit nem az ember, hanem a nyelvként működő hatalom jelöli ki, az elmozdulásoknak mindenki, így Luther is ki van téve. Luther szavában való bizalma az önazonos szubjektumpozíciók lehetőségében való bizalom: hiszi, hogy az egykori Luther azonos a mostanival, holott Nagelschmidt szavai, akárcsak saját szerepcseréi rég meggyőzhették volna az ellenkezőjéről.

A hatalom működésének tematizálása így a nyelv és az általa megvalósuló reprezentáció tematizálásaként értelmezhető: Kolhaas sérelmét csak a nyelvi alkotásokra érvényes szabályok betartásával lehet prezentálni (úgy kell szerkeszteni, mint a drámákat). Az a prezentáció azonban csak re-prezentáció lehet, a kettő közötti résben pedig elsikkad az eredeti sérelem. Ami viszont elkezdődik, azt Kolhaas már nem irányíthatja, sőt a panasz megfogalmazója, Müllner sem, mert ez már a jelölő és a felcserélhetőségek játéka.

Ha az *Egy lócsiszár virágvasárnapjának* ezt az értelmezését vesszük alapul, a *Közellenség* olyan interpretatív tettnek minősül, mely megmutatja azokat a pontokat, ahonnan a dráma újraolvasható. A kultikushoz képest természetesen Tasnádi Sütő-olvasata eretnek olvasat (kultikus szövegeket másként olvasni mindig is eretnekség volt), ám olyan olvasat, mely visszaállítja a szöveg létfeltételeit, amennyiben újra játékba, olvasásba hozza a hagyomány corpusának egy elemét. Ez a corpus ugyanis önmagában nem szöveg, csak szövegtest, új jelentéseket csakis új olvasatokban képes létrehozni.



35. I.m. 62.
36. I.m. 10.

[Erdélyi Magyar Adatbank]

Láng Zsolt
Szó és tett

(Kohlhaas Mihály története)

Hölgyeim és Uraim,

hozzászólásom címe is, alcíme is félrevezető; sokkal kevesebbről lesz szó: nem minden szóról, csak a legelsőről, s bár Kohlhaas Mihály történetéről beszélek, aligha fog valami is tisztázódni; a test pedig végig háttérben marad, mintha megfosztva alapvetőnek tartott attribútumától, ezúttal anyagtalan és láthatatlan volna; ezért, ha már szóba sem kerül, álljon most itt egy pontosító mondat: ott lesz, de úgy, ahogyan egy hatalmas templom, mondjuk a Kölni Dóm is ott van, miközben egyedi formája, tehát az a dolog (ha egyáltalán dolognak lehet nevezni), ami lenyűgözi, netán felajzza, esetleg feldühíti a nézőt, kétségbeejtően megfoghatatlan bárki számára. De a cím nemcsak félrevezető, hanem semmitmondó is, komolykodó és puffatag, amit maga a megszólítás is tetéz, „hölgyeim és uraim", nem mintha nem tisztelném kellőképpen a hallgatóságot, mindazonáltal mégiscsak az egyetem épületében vagyunk, és nem egy tekintélyelv működtette rideg kongresszuson. Saját állapotomról annyit (azon túl, hogy nős vagyok és három gyermek apja), hogy szívesebben számítom magamat a diákok, mintsem a tanárok közé, igen, egy harmincnegyedik osztályos tanuló jelent meg önök előtt, jóllehet most nem ez a lényeges, hanem az, hogy regényeket és elbeszéléseket írok, tehát amikor a fenti címmel elkészítem a magam rövid dolgozatát, akkor nehezen megbocsátható szakszerűtlenséggel arról írok, ami az írói munkában e pillanatban a legjobban foglalkoztat. Nagyjából a következő kérdésbe sűríthető: létezik-e történet az elbeszélt történeten kívül?

De kezdjem az elején... Ez meglehetősen problematikus mondat, mert a kezdethez vezet, amivel nem volna baj, ellenben ki és mi szavatolja, hogy a kinevezett kezdet volna a valódi kezdet, nem pedig az azt megelőző pillanat. Egy egyiptomi mítoszban Ptah, aki megteremti az első nyolc istent, ezt a szívében előre átgondolja, majd néven nevezi őket, vagyis gondolattal és szóval teremt. A zsidó írástudók igyekeznek bizonyítani, hogy Isten átgondolt tervszerűséggel alkotta meg a világot. A Graves-Patai szerzőpáros ezt felesleges fáradozásnak tartja, mondván, hogy a héber teremtés rendje a babilóniai hét planetáris istenség rendjéhez van kötve, mert Isten magának vindikálta mindezeket a planetáris hatalmakat (példának okáért, mivel a harmadik nap eredetileg a pásztoristené, Nergálé, és a negyedik a csillagistené, Nabué, a teremtés zsidó rendjében a legelő megelőzi a csillagokat). A héberben az ÚR neve JAHVE, amit a *Jahve aser jihve* (Martin Bubernél *Ehje aser ehje)* (és amit többféleképp is fordítottak: „létet ad annak, ami van"; „vagyok, aki vagyok", vagy ahogy épp Bubernél található: „ott leszek, ahol leszek"), Mózes második könyvéből, az Exodusból vett sor (3,14) teljes mondat rövidítésének tekintenek; megértéséhez közelebb visz az új magyarázatos Biblia fordítása: *a Vagyok küldött engem hozzátok.* Talán ide kapcsolható az is, hogy az egyik legrégibb egyiptomi teremtésmítosz külön istenségként említi a *ká-mutef*et, az isteni nemzőerőt.

Mindent megelőz valami, és ezt a valamit is megelőzi a régebbi valami, sorolható, mindaddig, míg ez a tébolyító *regressus in infinitum* valóban a téboly kavargó ködébe bele nem vész. Bár ki tudja, kavargó-e... A kezdetről megfogalmazott legismertebb, legtöbbet idézett mondat a Jánosé, a tanítványé: *kezdetben volt a szó.* És ha az Univerzum természete megegyezik az Univerzum teremtését leíró elbeszélés természetével, akkor teljes mértékben igaza van. Semmi drámai, semmi bombasztikus, semmi meredek: csak egy szó. Ellenőrizni lehet, úgyhogy feleslegesek a kacifántos érvek, minden történet egy szóval kezdődik. De azért van valami a háttérben, azért sejthető, hogy az Univerzum nem a Minden halmaza, hogy a történet, bármennyire is reményteljes, mégiscsak kisiklott kísérlete a maradéktalan és magasztos bekebelezésnek. János a későbbiekben azt írja: *A világosság a sötétségben fénylik, de a sötétség nem fogadta be.* Amit a bibliamagyarázók úgy kommentálnak, hogy *a világ már kezdettől tiltakozott ez ellen a világosság és élet ellen.*

„Élt valahol a Havel partján, a tizenhatodik század közepe felé egy lókereskedő, név szerint Kohlhaas Mihály, egy tanító fia, a maga korában az egyik legderekabb, ugyanakkor legelvetemültebb ember." Így kezdődik Kleist elbeszélése. De Kohlhaas Mihály története nem itt kezdődik, hanem jóval később, valahol a kétszázadik mondat tájékán, az elbeszélés együtödénél. Igaz, ha addig nem tartóztatják fel a tronkai várnál, ha nem tartják vissza és nem fogják be az eke elé a lovait, ha nem tudja meg, mit műveltek velük, akkor nincs Kohlhaas-történet. Ugyanakkor, maga a történet mégiscsak a kétszázadik mondat körül kezdődik. Erre épp a kezdőmondat szembetűnő ellentmondása figyelmeztet: „legderekabb, ugyanakkor legelvetemültebb ember"; azaz egy elkárhozás meséje fog elhangozni. És hogy nem pontosan a kétszázadikkal, hanem a kétszázadik tájékán kezdődik, az is igen jellemző, talán a későbbiekben kiderül, miért.

Az elbeszélés kétszázadik mondata körül arról van szó,

[Erdélyi Magyar Adatbank]

hogy Kohlhaas felesége, hogy megoldást találjon a kétségekre, ura levelét megpróbálta a brandenburgi fejedelemnek átadni a berlini városkapunál, és ott a sokadalomban egy testőr a lándzsája nyelével mellbetaszította, amitől az asszony ágynak esett, és hamarosan sírba szállt; Kohlhaas eltemette, „majd rögtön nekilátott a bosszú művének".

Néha előfordul, annyira bonyolult egy történet, hogy nem lehet elmesélni. Itt azonban minden egyértelműnek tűnik. Betelt a pohár, megvan az indítóok.

Mindazonáltal az egyértelmű mellé legalább olyan mértékű bizonytalanság társul Kleist prózájában. Az elbeszélés balszerencsés fordulataival szinte minden esetben megemlítődik egy kedvezőbb, áldásosabb lehetőség is, igaz, amolyan agyonvert, halott lehetősége ez az elkerülhetőnek, amelyet épp a végzetszerűen megjelenő véletlen dorongolt fejbe. Gyakran céloz arra a szerző, hogy könnyen elkerülhetők lettek volna a véres események, amennyiben történetesen nem esik az eső, amikor Kohlhaas áthalad a tronkai várkapun, ha nem hal meg hetekkel azelőtt az idős uraság, ha nem hallja meg a jelenlegi a várnagy sebtében kiötlött javaslatát, vagy a továbbiakban, amennyiben épp másvalaki őrködik a fejedelmi hintó mellett, ha történetesen a kivizsgálással megbízott kancelláriavezető nem rokona a tronkai uraságnak, ha egyszerűen nem balra, hanem jobbra fordul a kamarás... Jelentős momentumok leírását kísérik efféle megjegyzések: „épp arrafelé lovagolt"; „bizonyos intézkedések megtétele végett éppen ott volt"; „aki pillanatnyilag"; „mármost úgy esett". Kleist hírhedten indázó, a beszéd eleve bizonytalan és bizalmatlan természete, szaggatott ritmusa, szabálytalan üteme szerint tagolt mondatai mintha a legteljesebb kétkedéssel számolnának be arról, ami megtörtént, és folyamatosan azt a hitet táplálják, hogy nem történt volna meg ez az egész, ha...

Egy találomra kiválasztott Kleist-mondat így szól: „Kohlhaas, aki, miközben a gyermekek a rákokkal játszadoztak, elolvasta a levelet, egyéb körülmények között a csirkefogót minden bizonnyal galléron ragadta volna, és átadta volna az ajtó előtt őrködő zsoldosoknak; minthogy azonban a kedélyek jelenlegi hangoltsága közepette még ez a lépés is rosszra lett volna magyarázható, és mivel tökéletesen meg volt róla győződve, hogy már semmi a világon meg nem mentheti őt abból a háborúságból, amelybe sodródott: ezért szomorúan belepillantott a fickó előtte nagyon is jól ismert arcába, megkérdezte tőle, hol lakik, és meghagyta neki, hogy: jöjjön vissza néhány óra múlva, amikor majd értésére adja, mit határozott gazdáját illetően."

„Egyéb körülmények között" elkerülhette volna az ellenségei által felállított csapdát, ami persze a maga során talán semmivel sem hozna több gyötrődést, amit később a mondat is jelez, „még az a lépés is rosszra lett volna magyarázható"; nem kerüli el, jóllehet mégsem sétál bele rögtön, nem válaszol azonnal Nagelschmidt levelére, nem tesz visszavonhatatlan és megmásíthatatlan dolgot. Kohlhaas csupán újabb, parányi lépéssel közeledik a szakadék omladékos széle felé, miközben a Kleist-mondat, Zénón paradoxonának megszállottjaként, abban a tévhitben ringatja magát, hogy a végtelenségig aprózható, vagyis tágítható a zuhanástól elválasztó arasznyi távolság.

Ismerjük a klasszikus viccet a történetmondás sajátos kelepcéjéről. A kiskakas felszáll a kerítésre, és elkiáltja magát: Kukurikú, török császár, add vissza a gyémánt félkrajcárom! Mire a török császár kiszól a palota ablakán: Tessék! Kleist olvasása közben gyakran eszünkbe juthatnak efféle kelepcék, holott a történet lankadatlan megy előre, az események híven és készségesen követik egymást. Mindazonáltal nem tudjuk pontosan, mikor kezd zuhogni...; azaz: mikor kezdődik el a történet.

Kohlhaas történetét Kleist a barátjától hallotta, aki arra ösztönözte, hogy drámát írjon belőle. Kleist a drámát magasabb rendű műfajnak tartotta a regénynél vagy az elbeszélésnél, de most mégsem drámát ír. Nem tudjuk pontosan, miért. Sejtéseim azonban komoly (természetesen műfaji és nem más) okokat láttatnak. Az új Kleist-kötetben Márton László jóvoltából elolvashatjuk a kötet függelékében azt a részletet az ún. Brandenburgi Krónikából, ahonnan Kleist is ihletődött. A krónika első bekezdése ismerősnek tűnik: „Anno Christi 1540., virágvasárnapra virradó hétfőn Hans Kohlhase, a Spree-parti Cölln polgára, cinkostársaival, Georg Nagelschmidttel és egy sekrestyéssel együtt, ki őket házába fogadta, Berlin előtt kerékbe töretett. Miként jutott ily siralmas végre, azt kell röviden jelentenem." Úgy sejtem, hogy ez az egyik oka annak, miért nem írta meg a drámát Kleist: ez a pontosan rögzített eseménysor, a maga sodró végzetszerűségével, amely akarva-akaratlan, vállalva-nem vállalva krónikássá teszi lejegyzőjét. Ám van más magyarázat is, van még valami, mindenképpen lényegesebb: az elbeszélés műfaji lehetőségeivel érzékeltethető titokzatos, bonyolult, anyagtalan forma, amely elrejti az egymásra következő események valódi logikáját; a történet, amely a látható történet mögött elmesélődik.

Sejtésem bizonyítására azt a részletet választom ki, amely amott a kétszázadik mondat tájékán található. Arról van szó, hogy Kohlhaas, miután elhatározza, hogy megbosszulja a rajta esett igazságtalanságot, levelet ír a tronkai uraságnak, amelyben utasítja őt, hogy három napon belül jelentkezzen a lovakkal, és Kohlhaas istállóiban személyesen hízlalja fel azokat. A végzést elküldi, és a három nap leteltével, anélkül, hogy az uraság jelentkezett volna, magához szólítja béresét, és megkérdezi tőle, hogy hajlandó-e segédkezni abban, hogy a felszólításnak érvényt szerezvén, a lovakat az urasággal együtt elhozzák, és amennyiben emez restnek mutatkozna, hajlandó-e ostort alkalmazni vele szemben.

Hogy érthetőbb legyek, most két olyan drámából fogok idézni, amelyeket Kleist elbeszélése nyomán írtak. Sütő András *Egy lócsiszár virágvasárnapja* című darabjában Kohlhaas értesülvén felesége halálhíréről, ezt mondja a szolgálónak: „Kiestünk, Mária, az Isten kegyelméből. De még a szándékából is." Ekkor a puskát Nagelschmidt elől felkapva, „majd én válaszolok!" felkiáltással az érkező poroszlókra lő. És rögtön utána azt kérdi a rebellis hajlamú Nagelschmidttől: „Hány lovászunk van itthon?" Végül kiadja az utasítást: „A temetőből Tronkába indulunk." Tasnádi István *Közellenség (Kohlhaas)* című darabjában szintúgy Liesbeth halála az utolsó csepp, ezzel végérvényesen bete-

[Erdélyi Magyar Adatbank]

lik a pohár: „Herse! Hajlandó vagy velem Tronkenburgba jönni, a négy sarkánál felgyújtani a várat, s hajánál fogva vonszolni bitó alá a tronkai Vencelt?"

Kleistnél soha nem ennyire súlyosak a szavak, vagy ha a szavak súlyosak, a testek, bocsánat, a tettek nem szegődnek nyomatékul melléjük: késlekednek. A szereplők örökké lépéskényszerben cselekszenek. Amikor felesége meghal, Kohlhaas előbb eltemeti őt, közben a folyamodványra, amelyet felesége a végzetes szerencsétlenségkor átnyújtott egy lovagnak, megjön a nemleges felelet, ő ekkor elhatározza, hogy veleszületett hatalma által arra ítéli a tronkai Vencel uraságot, hogy hozza vissza a lovakat, és saját kezűleg hizlalja fel őket. Ennyit kér. Ismétlem, a legkiábrándítóbb helyzetben is egyetlen, apró, már-már látszólagos lépést tesz csupán.

Bizonyára mindannyian ismerünk olyanokat, akik soha nem hoztak komor döntéseket, ennek ellenére úgy jártak, mint Kohlhaas, akit az egymáshoz öltött lépések végül a vesztőhelyre vezettek. Az idő láthatatlan méhében érlelődnek az események, és a történet elbeszélője, akinek legtágabb értelemben vett személye maga is e méh gyümölcse, amikor kísérletet tesz, hogy megnevezze a láthatatlant és a kimondhatatlant, akkor magát kénytelen a választott formára bízni, amely persze nem kínál túl sokat, hiszen kívülről éppen hogy a reménytelen kísérlet izzadsága, a bonyodalmakkal, idősíkokkal, függő és egyenes beszédekkel teleszórt műszerkezet felemás rendje látszik, végső soron tehát egyfajta tusakodás: a forma felemelő haláltusája. (Márton László *A leírhatatlan pillantás* című Kleist-tanulmányában hívja fel a figyelmet arra a komoly kompozíciós energiákat felemésztő törekvésre, amellyel a szerző témává emeli a nyelvi megformálás elégtelenségét és töredékességét.)

Természetesen mást jelent a dráma agóniája, és mást az elbeszélése. Az elbeszélésből hiányzó éles, kinyilatkoztatás-szerű pillanat dramaturgiailag indokolt és szükségszerű. A krónika zuhogó eseményeinek megjelenítése, az események rekonstrukciója (a vég korai előrevetítésével) azonban olyasmit is szülhet, amelynek következménye a drámai erőtér gyengülése; csak két dolgot említek: elhalványodnak a színpadi szereplőket megjelenítő viszonyok, és ahogyan maga Kleist mondja *A marionettszínházról* című esszéjében: eltolódnak a súlypontok. Tasnádi István szellemes megoldással erősíti meg a drámai erőteret: az ő darabja a lovak drámája lesz, a történetet a lovak mesélik el, és részben ők játsszák el. És persze a Sütő drámában is megvannak a vasmaggal felerősített erővonalak: a „Dózsapofa", ahogy a Vámos nevezi Nagelschmidttet, vagy több hasonló utalás a hetvenes évek romániai magyar színpadán komoly háttererővel rendelkezett: „Ragaszkodjunk Karl, a meghirdetett törvényekhez: az is elegendő kihágásnak."

Kleist sorra vesz minden apró eseményt (miközben, és erre megint Márton László hívja fel a figyelmet, lényegében csak imitálja a részletező leírást), a történet szempontjából feleslegesnek tűnő apróságokat is, példának okáért igen sokat megtudunk a lovakkal megjelenő sintérről, vagy mondjuk a kamarást földre teperő Himboldt mester és a kamarás szolgájának rokoni kapcsolatáról; valamiképpen úgy mesél nekünk, ahogy gyermekek adják elő kalandjaikat. Persze minden halad a vég felé, de valami folyton ellenszegül. Ellenszegül, miközben valami folyton előrelendíti a történetet. Gyaníthatóan az elbeszélő is lépéskényszerben van. Ahogy mindannyian. Szüntelen hadakozásban állunk az idővel, amely sodor magával, holott mi a legszívesebben lefeküdnénk a selymes fűbe, és hagynánk, hogy elrobogjanak a pillanatokkal együtt vágyaink, emlékeink, terveink, szaporodó ráncaink.

De nem tudunk elzárkózni az események elől. Hiába építünk falakat, a falakon is átszivárog az, ami sorsunkat alakítja. Van egy legenda a kínai fal építését elrendelő császárról. Megparancsolta azt is, hogy égessék el az uralkodása előtt írt könyveket. Hogy mi volt a célja? Talán a halhatatlanságot akarta elnyerni, talán meg akarta állítani az időt. És hogy biztos legyen az eredményben, minden idejét a halhatatlanság elixírjének megtalálására fordította, tudósokkal vétette magát körül, korának legbölcsebbjeivel, akik valamennyien azokból a könyvekből szerezték tudásukat, amelyeket épp ő égetett el.

Úgy sejtem, Kleist azért ragaszkodott Kohlhaas történetéhez, mert ráismert valamire. Írói nagysága írói tehetetlenségének beismerésében áll; mintha hirtelen rádöbbent volna, hogy a valóság nem mintája, hanem ugyanúgy a része a történetnek, ahogy a történet elbeszélése is; és hogy nem külön-külön, hanem együtt őrzik a titkot.

(Elhangzott 1999. december 6-án a kolozsvári BBTE Irodalomtudományi Tanszéke által rendezett Tudományos Diákköri Konferencián, Balázs Imre József felolvasásában.)

[Erdélyi Magyar Adatbank]

Nagy S. Attila
A szubjektum terepe

(Kleist novellája és Sütő drámája)

Talán egy XVI. században élt lócsiszárról írni a XIX. század elején és lócsiszárról írni a XX. században nem ugyanaz. Még akkor sem, ha a lócsiszár csak ürügy, vagy akkor talán végképp nem. Jelen írás témája két szöveg összehasonlító elemzése, a szövegek Heinrich von Kleist Kohlhaas Mihály című novellája és Sütő *András Egy lócsiszár virágvasárnapja* című drámája. Eltekintve olyan nyilvánvaló különbségektől, mint amilyen a nyelvi és a filológiai származás vagy a műnemi hovatartozás, a szövegek hatásmechanizmusai által olyan szemiotikai struktúrák leírásában vagyunk érdekeltek, melyek olvasásukat modellálják. Futólagosan szemlélve, a két szöveg látszólagos hasonlóságán túl, magában azokban a központi elemekben is feltételezhetőek lényeges eltérések, melyek akár a történeti távolság függvényeként jelentkeznek, akár nem: a szövegek szemantikai hasonlósága ellenére más szemiotikai modellekbe épülnek bele. A kezdetben felvetett problematizálást folytatva, arról lehet szó, hogy míg a kleisti lócsiszár modern viszonylatainkba átfordítva *még egy autószalon tulajdonosánál is fontosabb* társadalmi-gazdasági tényező, addig a sütői lócsiszár egy ahistorikus gazdasági faktorként szerény falusi környezetéből szólaltatja meg a népi hős társdadalmi-ideológiai problematikáját. Az Egy lócsiszár virágvasárnapja című drámában könnyen belátható, hogy Kolhaas Mihály – mind gazdasági, mind társadalmi téren – egy szerény, önmaga szűkös lehetőségeivel megelégedő egyéne társadalmának. Ezt számtalan utaláson túl az is alátámasztja, ami a dráma központi konfliktusát modellálja: már a puszta létszükségletei védelmében érdekelt egyén és a határtalanul gonosz és elnyomó hatalom ellentéte. Ha egyensúlyhelyzetet feltételezünk a kleisti szöveg narratív fejlődése és a szereplők társadalmi-gazdasági meghatározottsága között, Kohlhaas szerepének megértésében hasznosítható az autószalon-tulajdonos párhuzama. A konfliktust kiváltó kezdeti történésben a lovakról pont úgy esik szó, mint a mai autóról mint státusszimbólumról:

„Az úrfi megkérdezte, mit akar, a lovagok, amint az idegen férfit megpillantották, elhallgattak, de alighogy Kohlhaas belefogott a lovakra vonatkozó keresetébe, az egész társaság kiáltozni kezdett: – Lovak? Hol vannak? – s odarohantak az ablakhoz, hogy szemügyre vegyék őket. Mikor a csillogó falkát megpillantották, az úrfi javaslatára csak úgy röpültek lefelé az udvarba, az eső már elállt, várnagy, tiszttartó, szolgák mind odagyűltek köréjük, s az állatokat mustrálták. Az egyik a csillagos homlokú fakót dicsérte, a másiknak a pej tetszett, a harmadik a fekete-sárga foltos derest simogatta, s mindnyájan megegyeztek abban, hogy olyanok ezek a lovak, akár a szarvasok, s hogy különbeket nem tenyésztenek az egész országban. Kohlhaas derűsen válaszolta, hogy a lovak nem különbek azoknál a lovagoknál, akik majd megülik majd őket, és vásárt ajánlott az uraknak."[1]

Az, hogy később a lovakat gazdasági céllal munkalovakként hasznosították, mutatja amazok gyakorlati és eszmei értékelésében azt a szakadást, amit a kereskedő károsításként tapasztal. De Kohlhaas azon lehetősége, hogy egyszemélyes háborút indítson tartománya ellen, mutatja, hogy a Kohlhaas és Kolhaas[2] közötti reflektálatlan különbség a referencia azon működését példázza, hogy amaz különböző (társadalmi) kontextusokból nyeri feltételezett stabilitását.

Hogy a drámát teljes drámaiságában megérthessük, a lehetséges értelmezés kiindulópontjaként a dráma végét kell kijelölnünk. Ezt már csak azért is, mert a cselekmény vége Kolhaas halála, a *színpadi cselekvés vége* pedig a Nagelschmidt hangján és amaz színpadi távollétében a háttérben felolvasott versrészlet. S ha a dráma egésze a szereplők ideológiai álláspontjaik vitatása közbeni megvilágosodás és az igazság keresése, engedjük meg magunknak mi is azt a felismerést, hogy a zárvers elhangzó szakaszát a kezdetben feltételezhetően elhangzó teljes vers egyik szakaszaként értsük, és feltételezhessük azt, hogy Nagelschmidt hangja így azzá a médiummá válik, amelyikben maga az író nyilvánítja ki ideológiai állásfoglalását, melyet ekként olvasójához címez. Ezt alátámasztani látszik az a tény is, hogy összehasonlítva a drámát a kleisti szöveggel, feltűnő az utóbbiban a verses prológus hiánya, s ennyiben ez a dráma írójának eredeti teljesítményeként értékelhető. Továbbá pedig: a kezdő vers a dráma szövegtestén kívül helyezkedik el, és a rendező döntése, hogy a darabban színre viszi-e, vagy valamilyen más alternatív megoldást talál a vers hovatartozását illetően. Ebből csak az segíti ki, ha a dráma végén valóban meglevő szerzői utasítást vonatkoztatja a teljes versre, s Nagelschmidt hangján a háttérből megelőlegeződik Kolhaas Mihály hősi története, mely az egész darabot – akár egy keret – a balladaszerű homályos esztétikum ködébe burkolja:

1. Heinrich von Kleist: Kohlhaas Mihály. Ford. Kardos László. In: *Klasszikus német kisregények*. Magyar Helikon 1968, 63.
2. Ugyanis Kleist Kohlhaas-át Sütő Kolhaas-ra magyarította.

[Erdélyi Magyar Adatbank]

„NAGELSCHMIDT (hangja)
Volt egyszer hol nem volt baj
Fekete lován szállt a baj
Kolhaasenbrückben
Egy lócsiszárra
Kolhaas Mihályra rontott a baj"[3]

Mindezzel szemben azonban nem merültek ki értelmezési lehetőségeink. Amennyiben az említett rendezői dilemmába kerülünk, nem kerülheti el (rendezői) figyelmünket az sem, hogy Sütő ott is hasznosítja a retoricitás bizonyos móduszát (a halmozást), ahol az első ránézésre nem tűnik föltétlenül indokoltnak, nevezetesen a szerzői utasítások kiosztásában, rögtön az első jelenet elején, megelőzve minden drámai történést:

„Kolhaas Mihály lakása Kolhaasenbrückben. Ajtó, ablak nyitva, mint amikor egy rossz éjszaka után jobb napot kezdenek az emberek; vagy ha nehéz tél után kitavaszodott; vagy ha már eltemették a házból a halottat; vagy ha már – valamilyen oknál fogva – bízni lehet a külvilágban."[4]

Megelőzve minden történést, egy olyan megszólítás tanúi és alanyai lehetünk az újraolvasásban, ami értelmezői/rendezői önmagunkat egy a sorok mögött is jelen lenni kívánó akarat ránk is kiterjedő meglétével szembesít. Ezzel egyszerre minket e megszólításban megvilágosodó alanyokká transzformál, olyan megszólítottá, mely süketen hallgatta végig a drámai párbeszédet, nem gondolván arra, hogy elsősorban róla szól a darab. E visszacsatolás bizonyos értelemben kijelölt szerep: a rendező és az író, két esztétikai szubjektum között szcenírozott, a kleisti példaanyag segítségével bemutatott vita. Ennyiben az egész darab ennek a – valódibb – vitának az áttevődött alakzata lesz. S ahogy képes valaki a történetet passzívan végigolvasni, mint Kolhaas Mihály lázadásának és halálának történetét, rá kell döbbenjen, hogy az ő mulasztása Kolhaas Mihály halála, amennyiben a vele áttételesen azonosított figura hibáiból nem – vagy csak későn (másodjára) – tanul, s csak a darab végén (mikor már minden veszve van) tud igazat adni Nagelschmidtnek, ahogy azt Kolhaas Mihály teszi:

„KOLHAAS [Nagelschmidthez] Lisbeth kívánságára ültettem, gyermekünk születésekor [a kis fenyőt]. (...) A kettőnk vitája véget ért. A hóhér tesz pontot rá. (...) Milyen szelíd most az arcod, Karl. Soha nem láttalak ennyire szelídnek. Mintha Jézus törölközőjét használtad volna. Amelyiken rajta maradtak a vonásai. Az ő türelmére lett volna szükségünk – egymás iránt a közös veszedelemben."[5]

Kolhaas, aki utolsó pillanatában hirtelen világosodott meg, és ennek feltételezhető fényénél lepleződik le számára Karl arca mint szelíd arc, megfogalmazza az összetartozás és a közös teherviselés lehetséges útját, mellyel saját tragédiája megelőzhető lett volna. A szövegrészlet tartalmazza az erdélyi magyarok együttéléséről alkotott ideológiai konstrukció transzszilvanista szimbólumát is, a kis fenyőt, melyet a gyermek/fenyő párhuzamos jelentésátvitel révén Kolhaas örökségéül hagy, persze Nagelschmidt közvetítésében. A vég apokaliptikus[6] mozzanatában a felfedés centrális helyzetét egy tematikus allúzió is kiemeli, mely Nagelschmidtet Jézushoz hasonlítja, ugyanakkor a drámának a nyelviségről és az autentikus képről vallott felfogása alapján Nagelschmidtet a transzcendens istenség helyzetébe emeli. Ez pedig indokolja részben azt is, hogy a dráma párbeszédeiben miért mennek át néhol teológiai vitába. Észreveendő ugyanakkor, hogy a „Jézus törülközője" kissé erőltetett megfogalmazás, ami valószínűleg Jézus leple vagy Veronika kendője helyett áll, és egy olyan kódot von meg az olvasástól, melyet egyszerűen a szövegrész központi metaforájává lehetne tenni. Amennyiben ott a lepel vagy kendő szó állna, annyiban mérsékelné a szándékolt értelemképzésben az olvasás és az olvasás szubjektuma számára fenntartott munkát, amely éppen az (ön)leleplezés, az elkendőzöttség felfedésének a megvilágosodó munkája kell hogy legyen.

Az értelmezői helyzetnek az esztétikai kommunikációban egy ilyen megfontolt és integráltsága folytán jól körülhatárolt lehetősége talán magyarázza a dráma utóéletének és a róla megjelent kritikai írásoknak néhány körülményét is. Ilyen például az a tapasztalat is, hogy olyan nagy jelentőségű marad a drámával való találkozás, mely a kulturális intézménytől (színház) az egyszerű olvasásig sokakat magával ragad. Az *Egy lócsiszár virágvasárnapja* a *Három dráma* című kötetbeli 1987-es megjelenésén például fel van tüntetve az ősbemutató szereposztása is, melynek puszta dokumentáris értéke aligha indokolná ottlétét. De ezen túl megtalálható a lelkendező kritikusok hadában a Sütőről írók nagy csoportja, s talán – amennyiben az írói én Sütőkénti beazonosíthatóságára alapozva – még azok az értelmezések is újratermelik az értelmezői dilemma szerepleosztásának fentebbi helyzetét, amelyek Sütőt hibáztatva alkotják meg a dráma nyelviségéről negatív értékítéletüket. Nyelvfelfogásának vizsgálatára a dráma a kleisti (pre)textussal való összehasonlítás lehetőségében szolgáltatja az egyik lehető legjobb alapot. Akár stiláris szempontok alapján, a két szöveg között lényeges az a különbség, hogy amíg a kleisti dikció viszonylag egyöntetű és a német nyelv bizonyos normatív használatának megfelelő, a drámát gyakran tarkítják „ízes" tájnyelvi elemek, oly mértékben, hogy azok a dráma beszédének egyik lehetséges modalitásává szerveződnek. Ez a modalitás gyakran szembeállítódik egy másikkal, mely a gonosz urak egyhangú (mondhatni normatív) nyelvhasználata. Nyelvelméleti szempontok szerint ez olyan komplex összefüggésrendszerben bontakozik ki, melyről elmondható, hogy a paraszti beszéd egy olyan nyelvszemlélet következménye, mely a dekoratív értelemben vett nyelvi működés – a stílus és a hangnem – két módozatát

3. Sütő András: Egy lócsiszár virágvasárnapja. In: *Három dráma*. Kriterion, 1978, 88.
4. I.m. 21. Első felvonás, szerzői utasítások.
5. I.m. 88.
6. Az apokaliptikus diszkurzivitással kapcsolatban lásd Jacques Derrida: A filozófiában újabban elhonosodott apokaliptikus hangnemről, In: Jacques Derrida – Immanuel Kant: *Minden dolgok vége*, Századvég, Budapest, 1993, Az apokalipszis eredeti jelentése is inkább a perdikciószerű beteljesülő mozgást nevezi meg, még nincs a később kialakult világvég és rettenetes katasztrófa konnotációja: a görög apokalüpszisz a héber gala származékszavainak fordítására szolgált; lemeztelenítést, fölfedést és láttatást jelentett, úgy, hogy az apokaliptikus mozdulat súlyosabb, mint amit az előidézhet.

[Erdélyi Magyar Adatbank]

ismeri: a problémakerülő, hazug és képmutató beszédet, s ennek egy lehetséges ellenpontját, az igaz beszédet. Mindkét módusz a retorikai eszközök megválasztásán alapul, s a metaforák és a szimbólumok jelenlétét hangsúlyozza. Azonban az első variáns körmönfont érdekelvűségével szemben a második modalitás szerveződését a beszélő belső, ösztönös ihletettsége határozza meg. Ilyen a Kolhaasék Vencelhez intézett fogalmazványának szövege is:

„Ide hallgass, te istentől elfajzott, kutyabagzás, szamárüzekedés keverékéből ellett fosztogató![7]

Az érdekek lezárhatatlan burjánzásával szemben az ösztönös szándék spontán megnyilvánulása egy egységes jelentést feltételez, legyen az egy valódi létező (Lisbeth), vagy egy eszmei létező (Igazság). Nem tévednénk nagyot, ha az első lehetőséget retorikainak neveznénk, a másodikat költőinek. Erre számtalan példa bíztat, ezek közül az egyik:

„LISBETH (...) Már költő módra beszélek, mint Salamon király."[8]

A dráma esztétikum és jelentés viszonyáról vallott felfogására pedig megvilágító érvényű a következő részlet:

„LISBETH (hosszú csend után) Ki festett meg engem ilyen szépen?

KOLHAAS Drezdai mester. Tetszik?

LISBETH Szép. Szebb nálamnál.

KOLHAAS Az igazinak csak halvány lenyomata.

LISBETH Hogy csinálta? Sosem látott engem.

KOLHAAS Nem elég, ha én látlak?

LISBETH Nekem igen. A mesternek kevés.

KOLHAAS Lediktáltam neki vonásaidat. Tollba – azazhogy ecsetbe mondtam.

LISBETH Ne hamiskodj. Szőke, huszonhat éves. Általánosságok.

KOLHAAS Ó, nem azt mondtam. Hanem azt mondtam: Lisbeth... a szemei galambok az ő fátyla mögött...

LISBETH Nem is hordok fátylat...

KOLHAAS Az ő szemei, mint a vízfolyás mellett való galambok...

LISBETH Egész galambdúcra való galamb...

KOLHAAS Egyéb is, mondtam én. Az ő szemei, mint a hesbonbeli halastók a soknépű kapunál. Haja mint a kecskéknek nyája, melyek Gileádról szállanak alá. Az ő fogai hasonlók a juhoknak nyájához, melyek feljönnek a fürdőből, és meddő azok között nincsen. A feje, a feje formája pedig a Kármelhez hasonló, arca úgy láttatik, mint a hajnal, szép mint a hold, tiszta, mint a nap, csak meg ne szomorodjék; akkor rettenetes, mint egy zászlós tábor... (Nevetnek.)

LISBETH (megjátszott kacérsággal) És tovább? Nyaka, válla, termete?

KOLHAAS Azután így szóltam: oh, mely szépek az ő lépései a sarukban, oh, fejedelem leánya! A te csípőd hajlásai olyanok, mint a kösöntyűk...

LISBETH Mármint a mesteré vagy a Szulamité?

KOLHAAS A te kebled, mint két őzike, a vadkecskének kettős fiai... és a te termeted hasonló a pálmafához...

LISBETH Nagyot ugrottál ám, és valamit kifelejtettél...

KOLHAAS És a te ínyed, mint a legjobb bor, melyet szerelmesem kedvére szürcsöl, mely szóra nyitja az alvók ajkait...

LISBETH A kihagyásokért Salamon király most kérdőre vonna...

KOLHAAS Mint a karmazsin cérna, a te ajkaid, és a te beszéded kedves, mint a pomagránátnak darabja...

LISBETH Már megint ugrottál... A te köldököd...

KOLHAAS A te köldököd, mint a kerekded csésze... a te hasad, mint a gabonaasztag, liliomokkal körülkerítve...

LISBETH Vigyázz, a folytatás inkább reád illik: a te orrod hasonló a Libánus tornyához, mely néz Damaszkusz felé... Ezt fogom mondani, ha egyszer rólad én rendelek képet. Az én szerelmesem fehér és piros, tízezer közül is kitetszik."

A részlet esztétikai cselekvést (festés) választva kiindulópontul egy önreflexív mozzanatot hajt végre: a szöveg leírja saját feltételezett nyelvi működését. Ezzel pedig az olvasó számára annak a biztosítékát próbálja nyújtani, hogy – amint a drezdai mester a szép leírás révén egy identikus tárgy (Lisbeth) identikus újraalkotására képes volt – amaz képes lesz az esztétikailag identikus tárgy, a szöveg eredeti jelentését anticipálni. S ezt a szövegrész bibliai idézettsége még inkább kiemeli, mivel ezzel korántsem idézettségét és szövegi voltát hangsúlyozza, hanem a bibliai szöveget[9] akarja felmutatni egy olyan autentikus kódként, melynek párhuzamára önnön szövegszerűségét megalkotni szeretné. Ennyiben jogosnak tűnik azon értelmezők felháborodása, akik Sütőben egy autentikus nyelv, egy a világot leírni képes esztétikus nyelv szószólóját látják. Egy ilyen esztétikai misztifikációval szemben pedig ott a pozitív kleisti példa, ahol az események alakulásában nagy szerepet játszik az a nyelvi instabilitás – a jelentés bizonyos meghatározatlansága –, mely például egy párbeszéd során van jelen, s ami miatt a jelölőláncolat nem mutathat egy abszolút telosz felé, s megállapításai is a referenciális nyelven kívüli tényezők okozta csúsztatások eredményeként keletkeznek. A nyelviség e felfogása ingatagnak mutatja a nyelvi kognicíót, és a döntő szerepet még a legfontosabb helyzetekben is egy a nyelvtől radikálisan eltérő és elvileg lényegtelen elemnek tartja fönn, ahogy az Kleist novellájának elején, a bonyodalmakat elindító Venzel és Kohlhaas közti beszélgetésben történik:

„Ebben a pillanatban kilépett a csoportból a várnagy.

– Hallottad – szólt –, hogy passzus nélkül nem mehetsz tovább?

Kohlhaas megfordult, és megkérdezte az úrfit, rendjén való-e igazából ez az akadékoskodás, amely tönkreteszi

7. I.m. 72.

8. I.m. 56.

9. Mely csakis metaforikusan nevezhető szövegnek a hagyomány értelmében. Írásként való megnevezéséről ugyanez mondható el: a Bibliának írásként való megnevezése nem egy olyan szemiotikai törekvés gyümölcse, amely írásos, azaz jel mivoltát akarná felmutatni, hanem egy olyan autentikus jel megnevezése, mely túllép az egyszerű írás jel jellegén is, és transzcendens jel, szemben azzal, amit pl. Derrida ősírásnak nevez.

[Erdélyi Magyar Adatbank]

egész foglalkozását? Az úrfi már csak távozóban válaszolt, s arcán látszott a zavar:

– Úgy bizony, Kohlhaas, a passzust ki kell váltanod. Beszélj a várnaggyal, s menj utadra.

Kohlhaas biztosította róla, hogy esze ágában sincs megkerülni a rendelkezéseket, amelyek a lovak kiszállításával kapcsolatosan netán fennállanak. Megígérte, hogy Drezdán átvonultában a jegyzői hivatalban megváltja a passzust, s kérte, hogy most az egyszer még, minthogy erről a követelményről sejtelme sem volt, engedjék útjára.

– Nos – szólt az úrfi, minthogy a vihar nekizúdult, és átsziszegett aszott tagjain –, hadd fusson az éhenkórásza. Gyertek, – szólt oda a lovagoknak, aztán megfordult, és megindult a vár felé. A várnagy most az úrfihoz fordult, és azt mondta, hogy a lócsiszárnak legalábbis valami zálogot kéne otthagynia annak biztosítékául, hogy valóban kiváltja a passzust. Az úrfi újra megállott a várkapuban, Kohlhaas megkérdezte, hogy pénzben vagy valami egyébben milyen értéket hagyjon itt a passzus miatt zálogban. A sáfár szakállába dörmögve azt felelte, hogy itt hagyhatná a feketét.

– Mindenesetre – mondta a várnagy – ez a legcélirányosabb; ha kiváltotta a passzust, viheti őket akármikor. Kohlhaas megütődött ezen az orcátlan követelésen, s azt mondta az úrfinak, aki ujjasa lebenyegeit dideregve tartotta maga elé, hogy hiszen ő a feketéket el akarja adni. Az úrfi azonban, minthogy éppen ebben a pillanatban egy szélroham jókora esőt vert át a kapun, véget akart vetni a dolognak, és odakiáltott:

– Ha nem akarja itt hagyni a lovakat, hajítsátok vissza a sorompón! – s azzal elment."[10]

A nyelvi dialogikusság ilyen tapasztalata valóban szembesíthető Sütő drámájának argumentatív, a tézis-antitézis átmeneteket nem tűrő dialogikusságával, amely egy központi értelem – egy elvontabb idea – kibontakoztatásának vonzáskörében marad. Ennyiben pedig beszédének egy beszéden túli értelmet feleltet meg, melynek megléte teljesen független nyelvi és értelmi leképezhetőségétől. Hiszen aligha kételkedhetünk abban, hogy Lisbeth megszűnt volna létezni, amennyiben a drezdai mester nem tudta volna őt megfesteni. Nyilván különbség van a két felfogás között, azonban kérdéses, hogyan kérhető számon egy nyelvi – s ha a nyelvit kleisti értelemben vesszük, s retorikainak nevezzük – vagy egy retorikai alakzat egy szubjektumtól. Kleist novellájában a főhős neve – Kohlhaas – nem föltétlenül jelentéses szó, viszont ennek ellenére a nem teljesen motivált párhuzamok révén megfeleltethetők neki a német szén (Kohle) főnév valamint a német gyűlölet (Hass) főnév, s beszélő névként ennyiben viselőjéről azt sejtetné, hogy az illetőben annyira elfojtott a gyűlölet, ahogyan az izzó parázsban a tűz. Ha valamelyest is hasznosítható egy ilyen szófejtés, a szubjektum sokkal komplexebb, nyelvi-pszichikai modelljét láthatjuk Kohlhaasban. A szubjektumtól számon kérni nyelviségét annak a beazonosított hibának az újratermelésével történhet meg, amely egy szubjektumnak tulajdonított nyelvi működés metaforáját – a szubjektum szándékát – azonosítja egy szubjektummal, sőt, egy szubjektum egységes szándékával. A sütői szubjektum ellen felhozott kifogás, hogy a jelölők működését egy teloszra, egy jelentésre vagy egy szubjektumra korlátozza, úgy fordul a visszájára, hogy magát a korlátozás hibáját róják fel Sütőnek magának. Talán van egy pontja a sütői szövegnek, ahol magabiztos nyelvisége kibillen referenciális kötöttségéből. Ilyet Kolhaas bevallása szerint aligha találni, mivel szerinte a retorikusság az ellenség eszköze, az egész bonyodalom fenntartója, a „közös veszedelem" mozgatórugója. Kolhaas Lutherrel vitázva az ellenfélnek a puszta beszéd, a valósághoz való kötődés teljes bizonytalanságát rója fel. Ezt egy hasonlattal teszi szemléletessé:

„*KOLHAAS* (...) A meghirdetett és be nem váltott igazság, drezdai és brandenburgi alkotmányok, uram, ocsmányabbak a nyílt hazugságnál, mert olyanok, mint a csalétek; fogát vicsorítja, vagy elmenekül a kutya, ha vasvillát vetek feléje, de gyilkosának kezét nyalva pusztul el egy darabka mérgezett kenyértől."[11]

Fontos kiemelni, hogy a puszta verbális aktusként tételezett igazságszolgáltatásban nem a referencia hiánya fenyegető, vagyis az, hogy nem jelentene semmit, hanem éppen annak bizonytalansága, hogy szép ígéretei ellenében, mit ad. Ezt a bizonytalanságot pedig az az olvasó is átélheti, aki a rendező-értelmező szerepében önmaga (esztétikai) halálának válik tanújává Kolhaas története alapján. Halálát pedig éppen attól kapja, akit igazsága prófétájaként, jótevőjeként kell hogy (f)elismerjen. S miután már önmagát vágóhídra cipelte, lehet, hogy bosszúját akkor is gyilkosán fogja kitölteni.

10. Heinrich von Kleist, i.m. 65. Annak ellenére, hogy az eredeti németbeli függő beszédmódot a magyar fordító párbeszédes formába kényszeríti, és úgy a megnevezések fordításában (a német Junkert a pejoratívan is érthető úrfira fordítja), mint a beszédhelyzet szcenírozásának kissé részrehajló bemutatásával (pl. a németben nem azonosítható be az úrfi arcán a zavar akként, ahogy a fordításbeli szöveghelyen a lovagnak az elkövetendő igazságtalanság miatti szégyenét árulja el), talán a magyar fordítás igazság-kritériumokat működtető attitűdjén túl átsejleni látszik az epizód kimenetelének alapvető bizonytalansága is.

11. I.m. 81.

[Erdélyi Magyar Adatbank]

Selyem Zsuzsa Kohlhaas, hol történsz?

Metafora és képlet három Kohlhaas-történetben

Az emberek (és az állatok) történetei összefoglalhatók egyetlen mondatban: született, ... , meghalt. Hogyan szól Kohlhaas Mihály története? 1.) „A tizenhatodik század dereka táján élt a Havel partján egy Kohlhaas Mihály nevű lócsiszár, egy tanítónak a fia, aki a maga korában a legderekabb s egyúttal a legszörnyűbb emberek közé tartozott." Vagy: 2.) „Gazdasága volt egy faluban, amely még most is az ő nevét viseli, s itt nyugton éldegélt mesterségéből; a gyermekeket, akikkel a felesége megajándékozta, istenfélelemben nevelte szorgalomra és tisztességre; egy sem akadt szomszédai között, aki ne élvezte volna jótékonyságát s igazságszeretetét, egyszóval, a világnak áldania kellett volna emlékezetét, ha egyik erénye el nem hatalmasodik fölötte." Vagy: 3.) „Volt egyszer hol nem volt a baj / Fekete lován szállt a baj / Kolhaasenbrückben / Egy lócsiszárra / Kohlhaas Mihályra rontott a baj". Vagy: 4.) „Gazdasága volt egy faluban, ahol szépen és jól éldegélt mesterségéből, a lókereskedésből. A kis ...kis ... na nézd már! (*A Kancához*) Te, hogy mondják a kiscsikót az embernél? KANCA Gyerek. CSŐDÖR Gyerek! A gyerekeket, akikkel embertársa megajándékozta ...".

A történet elmondásának végtelen variációja van. Legyen most adott három variáció: Heinrich von Kleist *Kohlhaas Mihály*a, Sütő András *Egy lócsiszár virágvasárnapja* és Tasnádi István *Közellenség (Kohlhaas)* című színműve. Három ráírás a történet-csontvázra.

De mi mozgatja a csontvázra különféleképpen írt történeteket?

Kleist *A marionettszínházról* című nagyon sokat értelmezett írásában mozgatóerőről beszél, „vis motrix", írja precízen zárójelbe a latin megnevezést, azt a benyomást keltve az olvasóban, hogy pontos, mérhető, verifikálható dologról van szó. De nézzük csak a mondatát: „A szenvelgés oka ugyanis mindig az, hogy mozdulat közben a lélek (vis motrix) a testnek valamely más pontjában tartózkodik, nem az érintett súlypontban."[1] Lehet-e kérdezni, hogy mi lehet ez a *lélek*? Milyen értelmezési lánchoz kapcsolódjunk? Pszichológia? Vallástörténet? Mindenképpen ez a kifejezés kivezet a mondat választott diszkurzusából? Értelmezhető-e a lélek kinetikai fogalomként? Vagy, más irányból közelítve a határsértést: értelmezhető a mozgás spirituális folyamatként?

Van Kleistnek egy töredéke, melyben az emberek két osztályba való sorolásának nem túl ritka gondolata van leírva, azért, hogy egy harmadik csoportot is képezzen, mely harmadik csoport aztán a legizgalmasabb számára. A töredék: „Az embereket két osztályba lehetne besorolni: 1) azokra, akik a metaforához, és 2) azokra, akik a képlethez értenek. Akik mindkettőhöz értenek, túl kevesen vannak, nem tesznek ki egy osztályt sem."[2]

Kleist szövegeiben a *vis motrix* valamiféle határsáv, ahol együtt van metafora és képlet? Van-e ilyen határsáv? Vagy képlet és metafora közötti vacillálás van, egyik helyről a másikra való menekülés: metaforából képletbe, képletből metaforába? Mozgás mint nyughatatlanság, *agitatio*?

A Kleist-írás metafora és képlet közös nem-terében történik?

A Sütő-dráma alcíme: „Heinrich von Kleist krónikája nyomán". Mi a vis motrixa ennek a nyomon követésnek, mely már alcímében határozottat mozdul: elbeszélésből egy távoli műfajba, a krónikába csúsztat?

A Tasnádi-dráma alcíme: „Zenés uszítás Heinrich von Kleist elbeszélése nyomán". Egzakt kifejezés itt az uszítás, *agitatio*? Ironikus? S ha igen, pontosan tart-e távolságot, hogy a lélek és az éppen mozgásban lévő testrész egy pontban legyenek, a szenvelgés elkerülése végett?

Nézzük annak egy esetét, amint a Kleist-elbeszélés kiűzi Kohlhaast a metaforából:

„– Azt akarod mondani – szakította félbe Kohlhaas –, hogy olyan rossz alkalmatosság volt az a lovak számára, hogy jobban hasonlított disznóólhoz, mint istállóhoz?

– Disznóól volt az, uram – felelte Herse. – Valóságos és igazi disznóól, amelyben ki-be szaladgálnak a disznók, s fel se tudtam benne egyenesedni."[3]

Jobb volna Kohlhaas számára, ha a „disznóól" metafora volna: ha lovait nem disznóólba vitték volna, hanem „átvitelbe" – gondolkodása zavartalanul folyhatna, diszkurzívan, ha ezen a ponton egy kicsit átcsúszhatna a metaforikusba, a *metá*ba. Herse, kleisti Sancho Panza figura, ezúttal is de-metaforizációs funkciót tölt be, megakasztja a megnyugvást kereső diszkurzust azzal, hogy a kínos, méltatlan, megalázó szót szó szerint kell érteni. Nem analógia, uram, fordíthatja le az olvasó Herse közbevetését, hanem azonosság. Itt a pontos (leíró jellegű) definíció: „amelyben ki-be szaladgálnak a disznók".

És figyeljük meg, hogy a képlet (disznóól=disznóól) feltartóztatja és rögzíti ugyan Kohlhaas átviteli készségét, de úgy rögzíti, hogy egy sokkal erősebb mozgást jelenít

1. Heinrich von Kleist: *Esszék, anekdoták, költemények*. Jelenkor, 1996. 188. (Ezt az írást Petra-Szabó Gizella fordította.)
2. I.m. 185. (Forgách András fordítása.)
3. Heinrich von Kleist: *Kohlhaas Mihály*. Fordította Kardos László. In: Eljegyzés Santo Domingón. Kriterion. 1979. 69.

[Erdélyi Magyar Adatbank]

meg: a disznók ki-be szaladgálnak. Ezt gondolom a kleisti *kiűző* írásmódnak: a metaforizációs folyamatot megállítja, hogy pontosítson, de ez a pontosítás azonnal egy sokkal intenzívebb és kaotikusabb mozgás irányába szóródik. A „képlet", vagyis az egzakt gondolatmenet pusztán az átmenet egy fázisa a pontatlan metaforából a viszonyítási pont nélküli, a *pont nélküli* kaotikus mozgásba. Földényi F. László idézi Kleist-szótárában, az ÁLMODOZÓ címszóban Michel Foucault különbségtételét álom, tévedés és őrület között: „az előbbi kettőt uralja az igazság struktúrája, az elmezavart viszont maga az Alany vonja ki az igazság fennhatósága alól"[4], és azt írja hozzá, hogy Kleistnél az igazság eleve csak a tévedésben nyilvánul meg. Kohlhaas nem álmodik, ami az ébrenléthez mégiscsak viszonyítható volna, hanem álmodozik: nem alszik, de ébren sincsen. Nincs pont, mihez viszonyítani lehetne. Nincs olyan igazság-fogalom sem – sem a tudományé, sem a művészeté, sem az álomé, sorolhatom, hiába –, amely ebben az állapotban érvényes tudna lenni.

Földényi az álmodozást a sérelmek *elfojtásával* hozza összefüggésbe. Ha átfordítom az írás aktusát írni próbáló nyelvre: az álmodozás *de-metaforizál*, az analógiát az azonosításon át a mindentől különbözésbe viszi, ami természetesen értelmetlenné teszi a különbözés kifejezést, mert nincsen mitől különböznie, és áthúzza a korábbi azonosítást is, mert nem volt mivel azonosnak lennie.

A demetaforizáció egy másik példája Kleist elbeszélésében az, amikor a kamarás a szelencét adó cigányasszonyhoz hasonló cigányasszonyt fogad fel, hogy játssza el a szelencés cigányasszony szerepét (vagyis a metaforizálásra szerződteti) – és kiderül, hogy valóban az a cigányasszony: „A kamarás elkövette a legszörnyűbb hibát, és a vén zsibárus asszonyban, akit a berlini utcán szedett fel, hogy a cigányasszony szerepét játszassa el vele, magát a titokzatos cigányasszonyt találta meg, éppen azt, akit utánoztatni akart."[5] Most sem áll meg az elbeszélői folyamat az azonosításnál: nagyon precízen jelzi – a mondatban önmagában afunkcionális „titokzatos" jelzővel –, hogy nem tudhatni, ki ez a cigányasszony. Máshol viszont az elbeszélés nagy gonddal teremt meg egy másik azonosítást: a cigányasszony Kohlhaas felesége, Lisbeth (anyajegy a test ugyanazon pontján, közelséget kifejező gesztusok Kohlhaas gyermekei és kutyája iránt). De az azonosítás pillanatában Lisbeth halott, Lisbethnek nem lehet teste. Azonosítás tehát a nemmel, azzal, akivel nem lehetséges az azonosulás, vagy ha mégis meg van kísérelve, akkor ez maga lesz a nem-azonosulás.

A nem-létben azonosulni vagy nem-lét, vagy csalás: Kleist írásaiban gyakran előfordul ez a látszólagos azonosulás, a látszat (Schein), mint az igazság megmutatkozási módja, pontosabban Kleistnél a látszat és az igazság nem hierarchikus viszonyban állanak, hanem teljesen egyenrangúan és kétségbeejtően azonosítva vannak.[6]

A szenvelgés elkerülését a Marionett-dolgozat C... ura a súlypont megtalálásával látja megvalósíthatónak, és ez a súlypont-keresés az esszében egy kiűző írásmód metaforából képletbe, képletből a szó szoros értelmében vett metaforába, át-vitelbe, kaotikus mozgásba, vagy hogy Paul de Man kifejezését is segítségül hívjam a rend-nélkülinek rendezett mondására történő kísérletemhez: „szüntelen *vertige*, őrületig fokozott szédület".[7] Az iróniáról mondja ezt, ami egy kettősséget – a baudelaire-i „dédoublement"-t – hoz létre, megkülönböztetve egy inautentikus, empirikus ént és egy olyan ént, amely az inautentikusság tudását hordozó nyelvben létezik. Végtelen leleplezési folyamat, végtelen, mert az inautentikusság tudása nem hoz létre autenticitást, csupán újabb és újabb érzékelését az inautentikusságnak. Kohlhaas Mihályról a Kleist-novella azt írja az első mondatban, hogy derék szörnyeteg. Ez abban az íráskezdeti helyzetben pusztán egy ellentmondásos szókapcsolat, és a dolog ott a derékség irányában van kifejtve, hogy a történet aztán a szintagma második részét bontsa tovább, a szörnyeteggé válást, de Man-i terminussal: a bukást, melynek során egyre tudatosabbá válik az empirikus Kohlhaasban a derékséggel együttlévő szörnyeteg. De Man azért mondja őrületig fokozott szédületnek az iróniát, mert a bukás tudatosulása nem vezet vissza a derékséghez, az ironikus módban legalábbis nem, és Kleist ironikus módban ír, Kohlhaasára pontosan illik de Man mondata: „Amikor a *self* úgy értelmezi saját bukását, hogy az valamiképpen hasznára válhat, rájön, hogy ezzel valójában a halált állította az őrültség helyébe."[8]

Sütő András Kohlhaas-története teljesen megszünteti az elbeszélés és az elbeszélt esemény távolságát, az iróniát, itt Kohlhaas hősként van prezentálva, aki életét adja saját igazságáért. Milyen változtatások kellenek ahhoz, hogy a történet elbeszélhető legyen tragédiaként is? És hogyan vezet ez el a részvéthez, mint a történet tragédiaként való olvasásának adekvát módjához?

A kleisti Kohlhaas is feltartózhatatlanul halad végzete felé, de ennek az útnak a kezdetén egy kis szerencsétlenség van, kis figyelmetlenség egy szánalmas úrfi részéről, amikor meg Kohlhaas az igazság angyalaként lép fel, az elbeszélő határozottan egy az övétől különböző perspektívából szólal meg: „ez a beteges képzelődés"[9] – olvassuk, vagy: „a parancsot, szinte már eszelősen, így írta alá: Kiadatott ideiglenes világuralmunk székhelyén ..."[10] A Sütő-drámában az apropó fel van növelve világméretűre: a báró hatalmas, ezerféle szálon befolyásos úr, önkényeskedése pedig szándékos, Kolhaas elszánt küzdelme így a legkevesebb, amit egy becsületes embernek az adott esetben tennie kell.

Kleistnél a történet feltartózhatatlan, mert nincs is értelme a nyugvópontnak egy olyan írásmódban, ahol a metafora le van leplezve a képlet által, hogy aztán ez a képlet látomássá fokozódjék, igazság és látszat itt nem megkülönböztethető, Kohlhaas pedig látszat-relációi által totálisan reláció nélküli ember (ezek a fogalmak az elbeszélés

4. Földényi F. László: *A szavak hálójában*. Jelenkor, 1999. 41.
5. Kleist: *Kohlhaas Mihály*. i..m. 144.
6. Lásd Földényi *Látszat* címszavát. I.m. 272-278.
7. Paul de Man: A temporalitás retorikája. Fordította Beck András. In: *Az irodalom elméletei*, I. Jelenkor – JPTE, 1996. 42.
8. de Man, i.m. 46.
9. Kleist: *Kohlhaas Mihály*, i.m. 87.
10. Uo. 92.

[Erdélyi Magyar Adatbank]

egy figurájának, a történelem egy alakjának, Luthernek a fogalmai, de az ő helyéről ezekben a történetekben később lesz szó).

Sütő Kohlhaas-történetének a recepciója mintha szintén tudna egy „képletről", allegóriáról (miszerint a mű kontextusának, a hetvenes évek szocialista Romániájának igazság-nélküli állapotát allegorizálná), ez az allegória-felfogás viszont nem jel és jelölt különbözésén, hanem egy provizórikus látszat-különbözésén alapul, hogy aztán a jelölt annál inkább nyilvánvaló és egyértelmű legyen egy adott értelmezői közösség számára, akit éppen a történet tragédiaként való elbeszélése létesít a részvét fölkeltése révén.

Nézzük, mit olvashatunk egy más pozícióból. Vegyük például azt a jelenetet, ahol Kolhaas és felesége az *Énekek éneke* verseivel beszélnek egymással. Az *Énekek éneke* szakrális szövegként egy konkrét, adott térre és időre, adott földrajzi koordinátákra és adott szokásokra jellemző érzéki-testi viszony által a nem-érzékelhetőhöz való viszonyt jelzi. Ezt a konkrét érzéki viszonyt idézi be a Sütő-féle Kohlhaas-történet egy másik konkrét, érzéki viszonyba, azzal a szándékkal, hogy az idézet reprezentálja Kolhaas és a felesége viszonyát. Kolhaas, a vizsgált másik két történettel ellentétben, itt több mint derék férfiként van bevezetve, a szolgáló mondja róla: „virágvasárnap illatú"[11], felesége szintén a szakralitás szférájában van: „ő viszont a Krisztus urunké [az ő „visszhangja"]", mondja ugyanaz a szolgáló, aki e visszhang visszhangja.

A szakrális szövegből vett idézet ilyenformán tökéletesen és teljes mértékben betölti, lefedi a párbeszéd helyét, nincs arra utalás, hogy itt bárminek még volna *helye*. Az idézet elmondja a beszélők *helyett*, amit mondhatnának. A szakrális szöveg teljesen kifejezi a „szentnek" prezentált feleket, nem is felekről van szó, hanem két tökéletes egészről. Valójában egyiküknek sincs szüksége a kommunikációra, nem is kérdeznek semmit, hanem egymást túllicitálva mondanak. A két én tökéletes, erős, szinte szégyenkezve beszélnek, amiért ennyire tökéletesek. Az *Énekek énekében* ez másképp van, ott a dicsőítő részeken kívül elkövetett vétek is van, meg keresés, ott a szerelem érthetetlen, és domesztikálhatatlan, két egymástól nagyon különböző létezőről van szó ... de álljunk meg most itt. Mert idézetként az lesz vele, hogy ez a különbség elvész. Ebben az idézésmódban nem találunk utalást sem az idézett szövegtől való különbözőségre, sem a párbeszédben résztvevők közötti különbségre, és, harmadjára, sem a beszélők önmaguktól való elkülönbözésére. Ez utóbbi volna a másik felé fordulás, a nem-én létrehozása az én visszavonása, halála által. Itt viszont egy szégyenlős önmegőrzés, öntakarás van, és nincs másik. Az én halála ebben a szituációban nem a másik életéért történik, hanem, mivel ez a másik azonosnak tételezett az énnel, a másik haláláért. Agonikus, versenyszerű beszéd, agonizáló viszony.

Sütő András drámájában a különbözés csak látszólagos, valójában akár részleteit, akár a tragédia szerkezetét tekintjük, azonosulásokon alapszik, ezért szimbolikus, és nem allegorikus. A heroikusságot úgy őrzi-takarja, hogy megszünteti azokat az aránytalanságokat, melyeket Kleist szövege tartalmazott: Sütőnél a tronkai báró nem gyámoltalan úrfi, hanem elvetemült úr, Kolhaas méltó ellenfele, Nagelschmidt nem közönséges zsoldos, aki bárki által megvásárolható, hanem szintén igazságáért küzdő jellemes férfiú. A történet akkor is meg bírja őrizni a tökéletességnek a képét, s az általa konstituált értelmezői közösség részvétét, amikor a hősök teljes nyugalommal öldökölnek: hiszen indokuk van az öldöklésre: egy szó, a világméretű apropó, a mindent és semmit jelentő szimbolikus „baj". Ebben a nem-különbözésben valóban nincs mi megállítsa a „bajt" – és Kohlhaas története valamiféle kollektív történet, melyben a baj végül is diadalmaskodik és megdicsőül.

A Tasnádi-féle Kohlhaas-történet a *derék szörnyeteg* szintagmát a maga teljes testiségében írja: van egy ló, aki azt mondja (Kleistet idézve), hogy Kohlhaas derék, és van egy másik ló, aki azt állítja, Kohlhaas „gőgös", „ostoba", „nyomorult", „szerencsétlen balek", „balek, balek, balek". Ez a történet a kleisti szédületes irónia iróniája: a történet másika, mely benne volt a történetben, mint „szörnyeteg", itt: állati lehetőség.

Ha nem volna az a két fekete ló, a kleisti történet sem volna. Az elbeszélés mégis rejtegeti őket: ahányszor Kohlhaas szembetalálja magát velük, rájuk sem pillant; mikor kihozzák őket az égő istállóból, továbbmegy; mikor megkérdezik tőle, hogy az ő lovai-e azok, akkor „tizenkét lépés távolságból" „futólagosan megszemlélve" mondja, hogy az övék, s azzal megemeli a kalapját.

Tasnádi drámája a metaforizációt nem képlettel akasztja meg, hanem a szövegtől – és a színpadi kontextustól – alapvetően idegen testekkel: láttuk, a lovak mennyire idegenek, milyen távolságtartó viszonyban vannak nem csupán Kleist Kohlhaasával, hanem a történet elbeszélésével is. Állatok meg gyerekek jelenléte színpadon, sok helyről tudható, mélyen idegen a színházi előadás műfajától. Itt sem problémamentes, mert nem is akar problémamentes lenni: egyetlen jelmez sem utal arra, hogy azt az illúziót kellene kelteni: „igazi" lovak, nem, jelmezük a legközönségesebb ember-jelmez: necctrikó, gatya, zokni, illetve szakadt harisnya meg kombiné, később frakk, lakkcipő, illetve fekete estélyi. Ha csupán a párbeszédet olvassuk (vagy ha az előadást követjük, szövegkönyv nélkül), fokozatosan derül ki, hogy lovak: „Engem az emberi nem feltétlen tiszteletére neveltek", „Én büszke állat vagyok, aki nem tűr meg bárkit a hátán" – mondja valaki, és csak utólag derül ki, hogy ezeket a mondatokat nem metaforikusan kell érteni. Akárcsak Kleistnál a disznóólat.

Kohlhaas mint lócsiszár a kleisti történetben a lovakkal látszólagos relációban van, ez a látszólagosság pedig a kleisti szöveg konstitutív eleme, a történet a látszattól halad a látomás felé, megállíthatatlanul. Luther Mártonnak, a Kohlhaas-történetek szereplőjének, a kor nagy értelmezőjének a gondolata, hogy a látszólagos reláció reláció-nélküliség, a szubjektumnak egy megkettőzése, de nem a másikra-irányultsága. Miért van beékelve a történetekbe ez a figura, akinek ugyanaz fontos, mint az elbeszélésnek, de egy teljesen más perspektívából?

11. Sütő András: Egy lócsiszár virágvasárnapja. In: *Három dráma*. Eminescu könyvkiadó, 1982. 24.

[Erdélyi Magyar Adatbank]

Ő az egyetlen, aki nagyon keveset ígér, és ígéretét megtartja, egy olyan történetben, amely szó és tett közötti szakadékban játszódik.(A szó és tett közötti szakadék műfaja az ígéret.) Bacsó Béla a kleisti nyelv-problematikát vizsgálva azt írja, hogy ebben a szakadék-helyzetben az ember valami elemi vágyat, testiséget tapasztal meg, mert a szó, az ember „szociális védettsége" érvényét veszíti.[12]

Tasnádi Luther személyében egy olyan hermeneutát ékel be a történetbe, aki nagyon kevéssé működteti a szavakat – szemben a Sütőével, aki deus ex machinaként megakadályozza, hogy megölje Vencelt, hogy utána egy agonális szerkezetű párbeszédben szavaival megsemmisítse Kohlhaas érv-rendszerét. A Tasnádi-szöveg Luthere a szóharcok önparódiája: „Olyan jó néha odacsapni! Alantas öröm ... lenne, ha nem a jó nevében cselekednénk. De a jó nevében nem bűn odacsapni. No persze az, akinek odacsapunk, általában szintén meg van győződve, hogy ő a jó, s hogy ő majd a jó nevében fog visszacsapni. Halleluja, mondom én, és megpöckölöm a római pápa orrát. Halleluja, mondja ő, és megrángatja a fülcimpámat. Még tíz halleluja, és a földön fetrengve harapdáljuk egymás valagát! *(Leül)* Jézus Krisztus erősebb volt, mint mi valahányan, és mégis mert gyengének mutatkozni."[13] A szöveg mindvégig jelzi Luther gesztusait – az utolsó idézett mondat előtt leül, és éppolyan fontos az, hogy ülve mondja, mint az, amit mond. A végén viszont ő is, természetesen habozva, de megeszi a Kohlhaas testét pontosan és következetesen allegorizáló almanegyedet. És itt újra egy történet indul? Az értelmező belátva – jóról való – tudásának határait, a fennálló látszólagos rendhez idomulva megeszi Kohlhaas történetét? Hogyan lehet viszonyulni Kohlhaas történetéhez, kérdez a Tasnádi-szöveg, amikor az értelmezés nyilvánvalóan megszünteti azt?

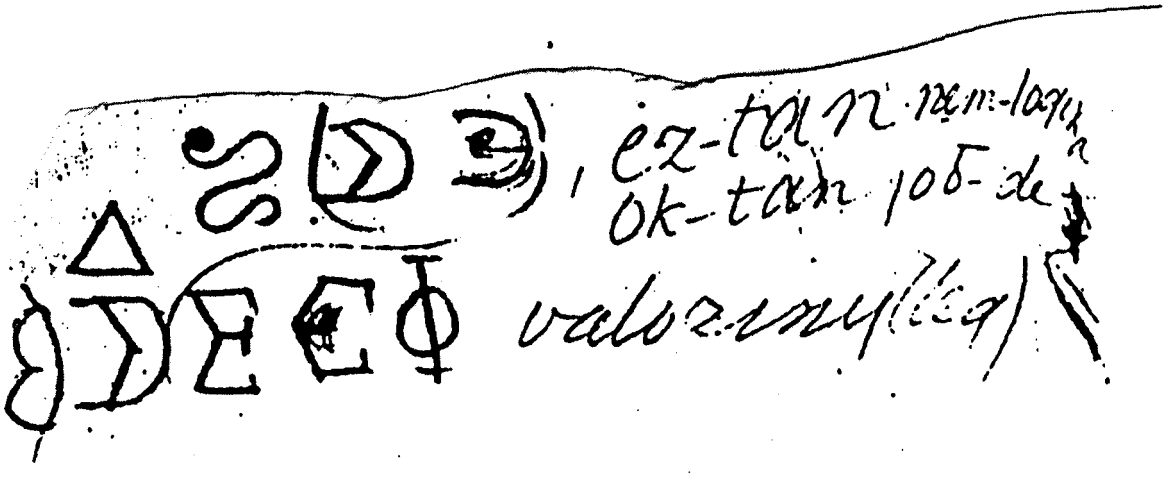
Tasnádinál a kanca kérdéseivel, ironikus megjegyzéseivel, és, ami nagyon fontos: félelmével[14] a relációk látszólagosságára hívja fel a figyelmet. A látszólagosság egy problematikus ló problémájaként jelenik meg.

A csődör mintegy mentegetőzésképpen meséli a történetet: „nekünk", olvassuk a szerzői utasításban, a végén meg azzal zárja: „Hát így kerültünk Kohlhaasenbrückből a tronkenburgi vár és a wilsdurfi csontbánya érintésével ide, a drezdai sintértelepre. KANCA És ti?"

Ez a szöveg kérdéssel zárul, vagyis éppenhogy nem zárul, hanem a kérdéssel marad nyitva. A színhely: a drezdai sintértelep, mindannyiunké.

12. Bacsó Béla: *Mert nem mi tudunk...* Kijárat, 1999. 32.
13. Tasnádi, i.m. 10.
14. Például amikor a csődör azt mondja Kohlhaasról, hogy hős volt, a kanca: „Balek, balek, balek! (Csönd) Lecsókolbász leszek, nem érted?!" (Tasnádi István: Közellenség [Kohlhaas]. In: *Színház*. 1999. szeptember – drámamelléklet)

[Erdélyi Magyar Adatbank]



Lövétei Lázár László

Társas út

Ha megszámolná, kiderülne:
legalább négyféle módon
lehet elviselni az összezártságot,
ebből csak kettő harmonikus,
a maradék alkattól függően
hol kínos, hol kényszerű,
mint abban a túlfűtött fülkében:
végigülte egyetlen zokszó nélkül,
pedig biztosan lett volna hozzáfűzni
vagy kiegészíteni valója a történethez –

mint húsvétkor gyóntatója előtt:
a témát ő javasolta,
de csak ennyi, s hogy el ne akadjak
a bonyodalomnál: ha kérdeztem
(először bizonytalankodva,
később számonkérően),
válaszolnom is kellett helyette,
hogy a beszédszünetekben,
szemben ülve, a huzatban kitartóan
csattogó függöny mögött
már a kemény penitencia
gondolata is megforduljon a fejemben.

Leszálltunk; a keskeny peronon túl
igazi télesti idill.
Már nem válaszoltam én sem.

A részlet hatalma

Csak annyira fáradni el ma is,
hogy az izgalom még erőt vehessen
megfeszült izmaimon, a zsibbadást
visszaszorítani térdem-könyököm
tájékáról egészen az ujjpercekig –

hogyha hirtelen döntést hozok,
nem a tapintás a legfontosabb,
széles, kalimpáló mozdulatokkal
könnyebben elintézem – az apró
részleteknek túl nagy a hatalma fölöttem.

[Erdélyi Magyar Adatbank]

Karl Heinz Bohrer

Búcsú

A mindig már elmúlt reflexiós alakzata (Goethe, Nietzsche, Baudelaire)

Előzetes megfontolás: a „búcsút" itt nem tartalmilag, motívumként vagy témaként gondoljuk el. Mint ilyen irodalmi motívum igen régi: Hektor búcsúja Andromakhétól, Siegfried búcsúja Kriemhildétől, Orpheus búcsúja Eurüdikétől, Jézus búcsúja tanítványaitól. Sokkal inkább a megélt idővel szembeni reflexív meghatározottság móduszáról van szó. A motívum tradíciójának különbözősége: minden egyes búcsútudat nem jelent önmagában véve egy olyan beszédet, amely magát mindig már az éppen tartó időpillanattól való búcsúzás feltételei között tudja. Hektor búcsúja a trójai háború véletlenszerűségének, a veszélyeztetett állam megmentésére irányuló cselekedetnek köszönhető. Tehát egy jövőorientált tudatformában történik. Jézus búcsúja tanítványaitól alapítja meg egyáltalán először az emberek jövőjét. Ez érvényes a legtöbb búcsújelenetre, mint az irodalom toposzára. Ezek egy kiemelt jelenet véletlenszerűségének tudhatók be, és relatív kiterjedésűek, mint mindegyik narráció szerkezeti eleme, amelynek megfelelője a viszontlátás.

Ezzel szemben a „búcsú" mint reflexiós alakzat egy abszolút, helyzettől független, szükségszerű esztétikai kiterjedés karakterével bír. Ennélfogva nyelvi forma; nem narratív-dramaturgiai szerkezeti elem, hanem az *esztétikai beszéd* egy a priorija (a filozófiai vagy a pragmatikus mindennapi, ill. a politikai argumentációval szemben); ugyanakkor nem is gondolat. Egy olyan beszédnek, mely magát mindig már az éppen tartó időpillanattól való búcsúzás keretei között tudja, az a feltétele, hogy semmiféle olyan teleologikus keretfeltétel ne legyen számára érvényes, mint amilyenek a teológia, a filozófia, a történelemfilozófia, a gyakorlati ész, a kommunikációs erkölcs. A „búcsú" ilyen beszéde a végérvényes vég tudatát nem elméleti formában mondja ki, hanem nyelvét e vég kényszerképzete határozza meg. Bassani olasz regényíró kijelentése, „azonnal múlttá válni hagyjuk a jelent" (mely által a *Finzi Continiak kerti* emlékezőprózájának a megjelenítés fölött érzett örömét vonja kétségbe) olyan tudatformára vonatkozik, amely jellemző az említett keretfeltételeknek nem engedelmeskedő irodalomra, vagyis a modern irodalom egészére. Rilke sorai valami hasonlóról tudnak: „Mindig előzd meg a búcsút, mintha múltad / volna, ez a tél, mely messze siet."[1] (Orpheuszi szonettek, II. 13). Ez a tudatforma a perspektíva lényegi faktoraként jelenik meg a klasszikus tudatmodernség (klassische Bewusstseinsmoderne) egyes szövegeiben; az előbb említettek mellett Benjaminnál, Musilnál és Pavesénél.

Kézenfekvő lehet ezt a tényállást párhuzamba állítani a klasszikus modernség két diagnosztájának gondolati motivikájával, akik a jelenbe emelt vég tudatát fogalmilag extrapolálták: az egyik Martin Heidegger, a másik Sigmund Freud. De éppen az, ahogyan ők feldolgozzák a modern jelen-tudat, a melankólia, illetve a halál iránti affinitás dialektikáját, olyan szellemi kontrukciónak felel meg, amely révén pontosabban válik megnevezhetővé a búcsú, mint a mindig elmúlt reflexiós alakzata: 1. A *Vergänglichkeit* [Mulandóság][2] című rövid szövegében, amely időben és diszkurzív értelemben közel áll a *Gyász és Melankólia* című tanulmányhoz, Freud azt mutatja be, hogy mennyire magától értetődő a folytonosság érve a racionális-diszkurzív beszédmódban. Freud egy általa meg nem nevezett költőnek a pusztulása fölötti természeti szépség gyászát éppen e természet biológiailag biztosított visszatérésével próbálta kiegyensúlyozni. Freud a patologikus reakció eseteként, nevezetesen „a gyásznak való lelki ellenszegülésként" elemzi a költő érzését, hogy az a virág, mely „csak egyetlen egy éjszaka virágzik", csökkentené, sőt megszüntetné örömünket:[3]

„A képzet, hogy ez a szép mulandó, mindkét érzékeny lénynek e szép pusztulása miatti gyász előízét adta, és mivel a lélek minden fájdalmastól ösztönszerűen visszahúzódik, a szépségben való gyönyörködést megcsorbította a mulandóság gondolata."[4]

Itt nem a freudi analízis fogalmi mechanizmusáról van szó, hanem egy végletesen sűrített költői érzés és annak pszichológiailag relativizáló megvilágítása közötti különbségről: az utóbbi annyiban gyökerezik egy pszichologizáló logikába, amennyiben nem fontolja meg, hogy a költő érzésében egyáltalán nem a fájdalommal szembeni ellenállásról, jóval inkább egy igenlésről beszélhetünk. Ez akkor válik magyarázhatóvá, hogyha a Freud által leírt szituációt többé már nem kizárólag pszichológiailag determinálhatóként, hanem mindenekelőtt irodalmi-szimbolikus szituációként értenénk, vagyis a költői képzet jelenlétének alávetve, amely semmilyen, a jövőre irányuló meghosszabbítást vagy egyéb általánosítást nem ismer, és ezért a már eltűnésben levés módján megragadott a priori gyászoló el-

1. In: *Rainer Maria Rilke versei*. Ford. Szabó Ede. Európa, Bp., 1986. Szó szerint: „Előzz meg minden búcsút, mintha már mögötted volna / akár a tél, mely éppen távozik."

2. S. Freud: Vergänglichkeit. In: *Studienausgabe*. Frankfurt/Main, 1969. 10. köt., 225. skk

3. Uo.

4. Uo.

[Erdélyi Magyar Adatbank]

képzelését, mint az irodalmi imagináció feltételét hordja magában.[5]

2. Az már belátható, hogy Heidegger „halálhoz viszonyuló lét" és a „véghez viszonyuló mindennapi lét" kategóriája (Lét és idő 51. és 56.§.) egy olyan gondolkodásból származik, amelyet elvileg kell megkülönböztetnünk az éppen érzékelttől és az érzékeléstől való „búcsú" reflexiós kategóriájától, noha Heidegger kategóriája a későbbi halál gondolatát az élő *most* szerkezeti elemeként fejlesztette ki. Ha azonban Heideggert megfosztjuk a maga egzisztenciál-ontológiai terminológiájától, akkor láthatóvá válik e kategóriának az életfilozófián keresztül közvetített, 1800 körüli romantikus-pietista haláldiskurzusból vett eredete és ennek idealisztikus konnotációi, amely az 50-es, 60-as években nem véletlenül örvendett nagy népszerűségnek az akadémiailag képzett polgári nyilvánosság körében, mint kvázi teológiai pótlék. Heideggernél is a racionalista-teleologikus struktúra elválasztja a vég egy mindig már adott-létének motívumát a „búcsú" esztétikai reflexiós alakzatától. Az ellenállás érve, akárcsak Freudnál, Heideggernél is megjelenik:

„A haláltól való szorongás nem más, mint a legsajátabb, vonatkozásnélküli és meghaladhatatlan lenni-tudás-„tól" való szorongás. E szorongás mitől-je a világban-benne-lét maga. E szorongás amiért-je egyenesen a jelenvaló lenni-tudása. Az elhunyástól való félelmet nem szabad összecserélni a haláltól való szorongással. Ez nem az egyed tetszés szerinti és véletlenszerű „csüggedt" hangulata, hanem mint a jelenvalólét alapdiszpozíciója, annak feltárultsága, hogy a jelenvalólét, mint saját végéhez viszonyuló belevetett lét egzisztál."[6]

Noha Heidegger a mindenkori *mostot* ennek a *most-nak* a vége felől határozza meg, a „lét" szemantikája ezt a véget ily módon egy folyamatosság kiterjedésének a képzetévé változtatja át. Tehát az alábbi következtetéseket vonhatjuk már le a „búcsú" kiszemelt irodalmi alakzatára nézve: noha a szellemtörténeti és ideológiakritikai spekulációk kínálnak bizonyos összefüggéseket egyrészt a korai 20. század freudi és heideggeri kultúrdiagnózisa, másrészt ugyanabból az időszakból származó, a *végről* szóló költői beszéd között, annak a kérdésfeltevésnek, amely szigorúan az esztétikai különbséget tartja szem előtt, óvakodnia kell ezektől a befolyásoktól, és arra összpontosítania, ami módszertanilag felkínálkozik. A „vég" kategóriájára vonatkozó mindkét elméleti állásfoglalás az „egész" továbbra is érvényes fogalmának keretén belül jelöli meg a határát annak, amiről a „búcsú" reflexiós alakzatában szó van.

Mivel a mi összefüggésünkben nem egyszerűen a „búcsú" modern paradigmájának stilisztikai variánsai érdekesek, hanem az, ami belőlük egy esztétikaivá vált diszkurzus belső szükségszerűségéből előreláthatóan adódik, vagyis nem egyszerűen a fakticitás, hanem az ok, a következőkben a „búcsú" alakzatát mindenekelőtt egy már adott diagnosztikai kísérleten belül tárgyaljuk, ahonnan majd a metaforikus és kognitív konklúziókat konkrét példák alapján vonjuk le. Nem Freud vagy Heidegger, hanem elődjük, a megismeréskritikus Nietzsche állította fel azt a diagnózist, amelyből a „búcsú" elemzése kiindulhat. Azért tudta ezt megtenni, mert az irodalmi beszéd móduszát teoretikusan másképp fogta fel, mint Freud vagy Heidegger. 1. Ily módon Nietzsche, mint őelőtte senki más, Goethe klasszikus korszakát és stílusát a „búcsú" fogalma révén értette. 2. A búcsú helyzetét ezenfelül a korszak esztétikai kézjegyeként magyarázta. A „búcsú" goethei nyelve reflexiós alakzatként rajzolódik ki Nietzsche munkája nyomán.

I.

Nietzsche inkább mellékesen, mint középpontba állítva beszél – Goethe képzőművészként és természettudósként való önfélreértésére tett reflexiója kapcsán – a saját megvilágosodása azon fájdalmáról, amely az elválás fájdalmává válik. Nietzsche megállapítása arról a folyamatról, amelyet a XIX. századi Goethe-filológia figyelmen kívül hagyott, mert az ellentmondott a totalitás-ideológiáknak és a Goethére vonatkozó feltételezéseknek, a goethei nyelvről tett lényegi kijelentéssé válik, amelyben az életrajzi érv a háttérbe szorul:

„A bölcs, minden tévhit őszinte ellensége végül felfedezte, miként csábította el őt a vágyakozás csalóka koboldja, hogy higgyen ebben a mesterségben, miként kell akaratának legnagyobb szenvedélyétől eloldódnia és *búcsút* vennie. A fájdalmasan hasító és felkavaró meggyőződés, hogy kénytelen búcsút vennie, teljesen egybecsengett a *Tasso* hangulatával: a halálnál is rosszabb előérzete lebegett fölötte, 'a fennköltWerther' fölött, mint amikor azt mondják: 'immár vége van – e búcsú után hogyan élhet az ember tovább, anélkül hogy eszét vesztené'. (Emberi, túlságosan is emberi)."[7]

Az a mód, ahogy Nietzsche, mondhatni Kleist stílusában, a búcsúzni kész Goethe szándékát mint egzisztenciálét írja le, és ahogy ezt újra felismeri a *Torquato Tasso* című klasszicista dráma nyelvében – ez a leírás tartalmazza a „búcsú" reflexiós alakzatára való döntő utalást; így különbözik el a fentebb tárgyalt filozófiai-tudományos felfogásoktól. Nyilvánvalóan az időbeliként észlelésnek, illetve az időben való észlelésnek a radikalizálódásáról van szó. Ami itt lezárul, azt már semmi sem vonhatja vissza. Maga a halál is, amennyiben metafizikai-teologikus stabil pont felel meg neki, mindössze a búcsú erőtlenebb minősége. Ez ugyanis nem más, mint a saját végét elgondoló ember kontemplatív bizonyossága. A „búcsú", amelyről – Nietzsche perspektívájából – Goethénél szó van, ezzel szemben teljességgel feloldja a még élők lét-képességét [Sein-Können]. Ha ellenőrizzük Nietzsche megfigyelését Goethe drámájának nyelvéről és hangvételéről, feltűnik, hogy a gyász, a melankolikus búcsúbeszéd módusza különösképp önállósul: a nyelv „búcsúesztétikája" többé már nem lélektani érvek szerint működik, hanem önállósul. E beszéd elégikus nyelvi formája elvált a XVIII. századi elégia általános diszkur-

5. Az abszolút jelen kategóriájához vö. K. H. Bohrer: *Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit.* Frankfurt/Main, 1994. 153. skk

6. M. Heidegger: *Lét és idő.* Bp., 1989. 430–431.

7. F. Nietzsche: Menschlisches, Allzumenschliches. In: *Kritische Studienausgabe*, szerk. G. Colli/M. Montinari, München, 1967-77. II. köt., 482.

[Erdélyi Magyar Adatbank]

zusától, és ahhoz a búcsútudathoz közeledett, amelyről Nietzsche beszél.

A búcsúvétel helyzete elejétől végig meghatározza a drámát. Látni fogjuk, ez a helyzet egyáltalán nem következik magától értetődően a Goethe számára adott anyagból. A hercegnő és Leonóra közötti nyitó párbeszéd – ez indítja el a dráma elégikus hangvételét – előjátékként máris tartalmazza azt a rövidesen kibontakozó perspektivizmust, miszerint minden érzéklet és gondolat azon feltétel mellett mondódik ki, hogy a vele kapcsolatos érzés nemsokára újból múlttá válik. „E nyájas órán – mondja Leonóra – ne juttasd eszembe, / ó hercegnő, hogy nemsokára válunk."[8] Ez az első, a darab kezdetén elhangzó búcsúsirám, amelyet itt még egy mellékszereplő szólaltat meg, megszakítja az aranykorra való emlékezés első replikáit, a második felvonásban pedig ez az emlékezés lesz Tasso és a hercegnő közötti párbeszéd központi motívuma. Az aranykorra vonatkozó, szándékoltan keresett idézeteket a kutatás többékevésbé úgy értelmezte, mint ami egy szellemtörténetileg releváns hagyomány motívum-készletével függ össze, nem pedig mint már a dráma elején jelentkező specifikus nyelvi tudatformák. A előttük álló búcsú belsővé válásával ugyanis, mely a dráma ideje alatt ténylegesen nem történik meg, kitágul a tudat, aminek következtében a jelen idő átélésébe újra a múlt idő élménye tör be. Ily módon az érvényes *most* közvetlensége felszámolódik: „s e zsenge zöld, e napfény tűnt időm / érzéseit idézi vissza újra"[9]). Meghatványozódik ezáltal ama bukolikus öröm reflektáltsága, ami a jelek szerint a barokk pásztorjáték hagyományának köszönhető, nevezetesen a történeti Torquato Tasso *Arminta* című színművének: ami a kertmotívumban és a művészetben szépnek tűnt, az illúziónak minősül. A jelenetből levezethető belátás mintegy a darab és a búcsú reflexiójának prelúdiumaként funkcionál.

A művelt olvasó tudja, hogy az egész darabban a költő Tassónak a hercegnőtől kikényszerített elválásáról van szó, akit szeret, és akiről azt feltételezi, hogy az viszontszereti. Ennyiben a „búcsú" az anyag által előre adott melodramatikus témaként érthető félre. A „búcsú" azon kezelése, amelyet az első jelenet sejtet, azonban megmutatta, hogy ez a drámai motívum a saját állapot szemlélésének reflexiós alakzatává és az ilyen érzések mulandóságának szemlélése révén történő interiorizációvá alakult át. A témának stílussá való szublimálása a maga legsűrítettebb kifejeződését Tasso és a hercegnő központi emlékező- és búcsúbeszédében találja meg. Ily módon Tasso reflexiója az „elíziumjelenetként" ismert passzusban (1. felvonás, 3. jelenet), amelyből a költő (mind Goethe, mind hőse) önmegértésének felmutatására következtettek, – az időbeli jelen realitástartalmának lényegi eltolódását indítja el. Vitathatatlan, hogy a kút tükrében látott férfi, bárhogy is értelmezné az „elízium-filológia" szimbolikus-mitikus hermeneutikája, mindenekelőtt a jelenidejűségből egy múltba történő transzformációt mutat be. Az imént babérral koszorúzott költő elődként látja önmagát egy elmúlt mitikus időben. A *most* egy *valahára* vonatkoztatódik, és ezáltal elveszti felcserélhetetlen egyediségét. Mint élmény már befejeződött, mielőtt elkezdődött volna. A jelenlevő érzés, itt: a költő dicsősége nem egy tulajdonképpeni most, hanem elévülésének tudatán törik meg.

Egy pszichológiai-dramaturgiai értelmezés itt egy jellegzetes, a világtól elfordult költőtípus jegyeit véli felfedezni. Leonóra felszólítása – „Ébredj fel! Ébredj! Ne érezzük úgy, / hogy a jelent teljesen elfelejted"[10] – felfogható ebben az értelemben is. De ez a felismerés csak az elsődleges cselekménysíkra vagy a dramaturgiailag szükséges „jellemelemekre" vonatkozhatna, amelyek Antonio, a politika és a valóság világi képviselőjének nemsokára bekövetkező drámai konfliktusát készítik elő. A nyelv mozgásának szigorú értelemben vett stilisztikai-szemantikai síkján azonban a búcsú megnyilvánulása mint általános reflexiós alakzat a mindenkori *most*tal szemben teljesedik ki. A költő itt éppen betű szerint vesz „búcsút" a jelenkori társadalomtól. Leonórához intézett enigmatikus válasza: „a jelen emel föl" nyilvánvalóan a mitologikus identifikáció jelenére vonatkozik, amely ugyanakkor elpusztítja a reális jelent: „Ó, bár gyűlnének e forrás köré / az ókor költői s a héroszok!"[11], „Ó, vajha ott lehetnék, látva e / legnagyobb lelkek ily egyesülését!"[12]. Ha a kezdődő, végtelenül elhúzódó „búcsú" jelenetét, mint minden jelenvaló eltávolításának nyelvi gesztusát összehasonlítjuk Kleist *Homburg hercege* című drámájának látszólag hasonló helyzetével, amelyben a főhős a dicsőségről szóló álomból felébredve újra érzékeli a reális jelent, akkor ez az összehasonlítás Tasso nyelvét, mint a mindenkori jelentől való „búcsú" nyelvét még inkább világossá teszi. Az idősíkok ilyen konstellációja válik a bonyodalom tulajdonképpeni tengelyévé.

A hercegnő és Tasso közötti első, négyszemközt folytatott párbeszéd (a II. felvonás elején) a dramaturgiailag motivált cselekmény síkján egy erotikus konfliktus lehetőségét képezi. Azt mondhatnánk, azért nem kerül rá sor, mert a hercegnő számára egy konkrét szerelmi kapcsolat tiltott egy társadalmilag sokkal alacsonyabb rangúval. A dráma anyaga által előre meghatározott pszichológiai konfliktust a két, különböző társadalmi szférához tartozó személy között mégis megváltoztatja az időre vonatkozó nyelvi reflexió: az elmúlt boldogság mulandóságáról szóló dialógussá alakul, amely egy most esedékes boldogságot eleve lehetetlenné tesz. A hercegnő most egykori boldogságának elvesztéséről emlékezik meg: egy korábbi gyászos állapotra emlékezés válik léte általános megfogalmazásává („Tárt szárnnyal lebegett szemem előtt / a halál képe, s kilátásomat / a mindig új világba eltakarta."[13]). Már akkor is a „búcsú" vetett véget a kialakuló boldog időnek:

> Szép korszak kezdődött el akkor; és ha
> az urbinói herceg nem viszi
> magával nénémet, zavartalan,
> boldog, szép évek vártak volna ránk.[14]

8. J. W. Goethe: Torquato Tasso. In: *Válogatott művei*. Szabó Ede fordítása. Európa. Bp, 1963. III. köt. 340.
9. I.m. 340.
10. I.m. 356.
11. Uo.
12. Uo.
13. I.m. 367.
14. I.m. 368.

[Erdélyi Magyar Adatbank]

Tasso válasza folytatja a felidézett búcsúsirámot:

Tudom, ó, jól tudom: ama nap óta,
hogy ő eltávozott, más senki sem
pótolhatta e tiszta örömöd.[15]

majd legvégül a hercegnőt a beteljesületlen szerelem miatt érzett jelenbeli fájdalmának okaként vádolja:

Hányszor gyötörte lelkem ez! Be sokszor
búsultam érted csöndes ligetemben!
Ah! sóhajtottam, hát e drága nőnek
csak nénje jelent, s joggal, ily sokat?[16]

Tasso itt közvetlenül mondja ki a jelenbeli érzésnek egy elmúlt érzés általi meghatározottságát; és ez mégis a cselekmény kezdete lehetne. De a hercegnő tulajdonképpen eltekint Tasso leplezetlen önértelmezésétől. Ennek okát általában az udvari etikett és az egyén pszichológiájának cselekménysíkjában látják. Ilyenkor szem elől tévesztik, hogy a búcsúhelyzet megismétlése révén – az első: a már említett első felvonás első jelenete a mellékszíntéren – immár felismerhetően egy poétikai prefiguráció szerkezeti elemeként mutatkozik meg. A „búcsú"-sirám adott a prioriként ismerhető fel, amely függetlenül a dramatikus helyzettől az egész darabon ritmikusan végigvonul. Ez a stilisztikai-szemantikai struktúra már önmagában is megakadályozza a hercegnő reális pszichológiai reakcióját, ugyanis egy ilyen reakció lehetetlenné tenné a kötelező érvényű búcsúvétel előrehaladó reflexiós alakzatának struktúráját, művészi szempontból viszont ez képezi a darab tulajdonképpeni eseményét.

A szerelmesek mindenféle spekulációkra csábító párbeszéde az „aranykorról", – a strukturális okból megakadályozott szerelmeseké – akkor nyeri el a maga tulajdonképpeni jelentését, ha funkcióját a reflektált idő síkján jelöljük ki. A kultúrfilozófiai motívum folytatja, ami az egyén pszichológiájának síkján felsejlik. Tasso panasza semmi esetre sem egyszerűen egy kultúrelméleti diszkurzust vezet be, amelynek oppozíciójában a két fél identitása létrejön. „Az aranykor, hová, hová futott, / hogy hasztalan áhítja annyi szív?"[17] Egy ilyen olvasási mód csak ott keletkezhet, ahol tisztán tartalmilag parafrazálnak, és magára a nyelvi formára nincsenek tekintettel. Az „aranykor" eltűnése fölötti panasz sokkal inkább az elégikus, a véghez tartó nyelv folyamatának egy további szerkezeti eleme: az „aranykor" eltűntsége a „búcsúnak" – mint a mindig már elmúltnak – a már említett, megtörtént evokációiba illeszkedik bele. Noha a hercegnő válasza Tasso elégikus magatartását argumentatív módon félreértésként minősíti, perspektivizmusát mégis az eltűnésre, a felvilágosult, a jelenünket jellemző képzetek visszavehetetlen végére élezi ki:

az aranykor, mellyel nekünk a költő
hízeleg, úgy látom, éppoly kevéssé
létezett, ahogy ma sem létezik;
s ha volt valaha, bizonyára úgy volt,
hogy úgy eljöhet újra is közénk.[18]

Másképpen kifejezve: strukturális szempontból itt nem csupán az „aranykor" eltérő felfogásáról van szó, hanem a „búcsú" reflexiós alakzatának mint a már mindig veszélyeztetett szép pillanat tudatának objektív megfogalmazásáról. A probléma ilyen sűrítettséget létrehívó, folyamatosan megismétlődő utalás az időre („az aranykor", „ama idők érzelmei", „e szende órák": I, 1. „e pillanat révületében", „a múltbeli ifjú": I, 3. „egy új nap", „micsoda pillanat", „szép idők", „évek", „ama napok óta", „pillanatban", „sok év után": II, 1) reflektált múlt és átélt pillanatnyiság olyan dialektikájára mutat rá, amely szerint az előbbi az utóbbit mindig utoléri. Ebben az esetben nem a késő-gótikus „memento mori" retorikai figurájáról van szó, sem minden pillanat és az élet „vanitas"-ának barokk hagyományáról. A halandóságra való ilyen premodern emlékezés teológiailag megalapozott, és valamilyen értelem allegorikus létrehozását teszi lehetővé, amelytől Goethe búcsúgesztusa ◆Nietzsche ezt ismeri fel a legpontosabban a fentebb idézett megjegyzésében, egy hermeneutikailag kiélezett perspektivizmus felől – messze eltávolodott a maga melankolikus *bezártságában* (hogy elkerüljük a divatossá vált „önreferencia" fogalmát).

A módszertani indoklásban azt mondtuk, hogy a „búcsú" reflexiós alakzata nem metaforizált teoréma, nem is elméleti úton levezetett belátás, amely a darab folyamán egy fokozott értelmi követeléssé állna elő. A „búcsú" reflexiós alakzata sokkal inkább a bensővé válás poétikai nyelvi-esítéseként jön létre. Ez a szubjektív mozgás akkor éri el a csúcspontját, amikor gyászénekében a hercegnő végérvényes rezignációjának ad hangot. (III, 2). Szerelmi vallomása ekkor folyik át búcsú-elégiára. A búcsú reflexióját, mint láttuk, egyrészt az a tudat teszi lehetővé, hogy a mindenkori boldog pillanat rövidesen feloldódik, másrészt pedig a korábbi búcsúkra való emlékezés tudata: mindkettő megrongálja a *most* hangulatát. A hercegnő központi búcsú-elégiájában mindkét változatot a végletekig kimeríti. Miközben Tasso még elérhető távolságban van, még ha pillanatnyilag nem is elérhető, a hercegnő beszédében erre a lehetséges helyzetre már az elmúlt-lét feltételei vetülnek: újfent azon végérvényes elválasztottság hangulatát igényli, amely az kora-ifjúságát meghatározta:

...magam szórakoztam,
fájdalmam, vágyam s minden óhajom
halk hangok békéjén ringattam el.
Így a kín élvezet lett, és a bús
érzelem gyakran szép összhangra vált.[19]

Az érzelmi kibontakozás létrehozandó csúcspontján a „búcsú" szerkezeti eleme immár újból esztétikai prefigurációként határozza meg a történést. Nem tudható be egyszerűen Goethe nárcizmusra irányuló explicit kritikájának,

15. Uo.
16. Uo.
17. I.m. 370.
18. I.m. 371.
19. I.m. 398.

[Erdélyi Magyar Adatbank]

hogy ez a gyász úgy öncélú, hogy az esztétikai beszédmód, pszichológiai okain túl, önmaga számára tudatossá válik. Implicit felismerés ez, amennyiben ez az elégikus beszéd már nem egy címzettnek köszönheti létét, akár személy az, akár eszmény, hanem önmagára vonatkozóvá válik. Nem Goethe patológiai tanulmányáról van szó, amely esetben a hercegnő panaszát legfeljebb Goethe lemondásideáljának klinikai megértése által oldhatnánk fel. A hercegnő szerelmi vallomását – „lelkem akkor magához vonta őt, / megragadta és megtartja örökre"[20] – azonnal aláaknázza „búcsújának" megelőlegezése:

Tasso csak menjen el! már érzem a
hosszúra nyúló napok kínjait,
ha nélkülöznöm kell majd örömöm.
Pillámról nem lebbenti fel a nap
az ő szép álomképét...[21]

A hercegnő a megrongált jelen tudatát végül a rezignáció formulájaként szólaltatja meg:

Szép bizony a világ! és annyi jó
hullámzik ide-oda tág terén.
Ó, miért is, hogy tőlünk mindig egy
lépésnyi távolban lebeg az üdv
s lépésről lépésre csal át az élten
szorongó vágyunk, míg a sírhoz ér![22]

E felismerés értelmében Tasso és a hercegnő utolsó, katasztrofális kimenetelű találkozása a már rég megtörtént búcsúvétel végérvényes feltétele alatt áll, miközben a tulajdonképpeni búcsúvétel – mindig már adott szükségszerűségként – még előttük van. Tasso végül olyan távollét helyzetébe képzeli bele magát, amely a kapcsolatot mégis lehetővé tenné. Amit ő itt bukolikus kertészidillként ír le, az korábban (I, 1. és I, 3.) több ízben is fájdalmasan szép természeti idillként idéződött fel. Ezáltal a goethei búcsúalakzat fokozatosan feltölt egy hagyományos toposzt, előkészíti szimbolikus minőségét. Mialatt Tasso még teljesen a cselekvési jelenben él, ezt a jelent, mint múltat, mint többémár-nem-jelent előlegezi meg, melyre fájdalmasan emlékezik. A szerelmi párbeszéd az aktuális lehetőségek múltszerűségének feltételei mellett teljesedik ki. A hercegnő mondja ki a búcsú-formulát: „El kell engedjelek, és mégse képes / elengedni szívem."[23] Abban a pillanatban, amikor Tasso nem engedelmeskedik a búcsúfeltételek struktúrájának, beáll a katasztrófa.

II.

Ahogyan Nietzsche éles szemmel felismerte a búcsú beszédének abszolút voltát a *Torquato Tasso*ban, az összefügg a kultúra saját maga felállította diagnózisával arról, hogy Európa búcsút vett egy eszménytől. E diagnózis metaforikáját vélte újrafelfedezni Goethe színművében. Így olyan gondolatokat jegyez le a „művészet alkonya" téma kapcsán (Emberi, túlságosan is emberi I. § 223.), amelyek az alkotás utolsó nyarának hölderlini megsejtése („Csak egy nyarat még, ó, ti hatalmasok, s egy / őszt az érett dalra..."[24]), és Hegelnek, ha nem is a művészet, akkor legalábbis ennek primátusa végéről szóló diktuma (az *Esztétika* bevezetőjében) készít elő. Ezeket pedig felizzította annak a végtudatnak köszönhetően, amely a XIX. század végén kezdődő dekadencia jegyében állt:

„Ahogy a fiatalság korában emlékeznek és az emlékezet ünnepeit ülik, ugyanúgy viszonyul hamarosan az emberiség az ifjúság örömeire való megható emlékezésként a művészethez. Lehet, hogy soha nem ragadták meg ilyen mélyen és lelkesen a művészetet mint most, amikor a halál mágiája ugyanazt tűnik eljátszani, mint a művészet (...) sohasem élvezték ennyire a görögséget, soha nem szürcsölték ekkora gyönyörrel ezt az arany nektárt, mint ezek a kihaló hellének. Hamarosan a művészt egy nagyszerű maradványnak tekintik, és tisztelettel adóznak neki, mint egy csodálatos idegennek, akinek az erejétől és szépségétől függött a korábbi idők öröme – úgy, ahogy ezt a tiszteletet nem nyilvánítják ki egykönnyen a hozzánk hasonlókkal szemben. A legjobb bennünk talán korábbi idők érzéseiből öröklődött, amely időkhöz aligha tudunk közvetlenül hozzáférni; a nap már lehanyatlott, de életünk ege tőle még felizzik és felragyog, noha mi már őt többé nem látjuk."[25]

Látható, mennyiben destruálódik a görög művészet reflexív módon visszanyerendő szépségének schilleri elégikus tudata. Ehelyett Nietzsche a végérvényes „nap"-nyugtát hangsúlyozza, amelyet a *Torquato Tasso* színdarabban, a két hős elégikus beszédének központi passzusaiban fedezhetett fel. Ez a „nap"-nyugta a hercegnő minden reménytől való végérvényes – „napfény pompájának" enyészetében történő – búcsújának, illetve a „borulatban" és „ködben" való feloldódásának metaforája:

Mily borulat ereszkedik elém!
Napfény pompáját s fenséges napunk
vidám érzését az ezer világ
dús fényű jelenét sivár, sűrű
köd takarja;[26]

Az eltűnt nap az illúzió jelévé válik („Pillámról nem rebbenti föl a nap / az ő szép álomképét"). Már a darab kezdetétől az – „e napfény tűnt időm / érzéseit idézi vissza". A hercegnő búcsúgesztusai mint a lenyugvó nap metaforái párhuzamban állnak Tasso végpanaszával [Endklage]:

20. I.m. 400.
21. Uo.
22. I.m. 401.
23. I.m. 443.
24. Friedrich Hörderlin: A párkákhoz. Ford. Szabó Lőrinc. In: *Német költők antológiája*. Móra Ferenc könyvkiadó. Bp., 1963. 426.
25. F. Nietzsche: i. h., 186. Török Gábor fordítása helyenként önkényes: „... soha senki nem élvezte erősebben a hellénséget, ezt az aranyló nektárt nem ízlelgette nagyobb élvezettel, mint e kihaló hellének között. A művészt hamarosan olyan nagyszerű embernek tekintjük, akinek hajdani erején és szépségén csüggtek hajdani korok, ám a mi korszakunk nem tehet így. Talán a legtöbbet ér bennünk azokból az érzésekből, amelyeket a letűnt korok hagytak ránk, bár hozzájuk ma már közvetlen úton alig vagyunk képesek eljutni; a nap már lement, de életünk égboltja még világít, fénylik, bár mi talán már nem is látjuk e fényt." In: *Vándor és árnyéka*. Göncöl, Bp., é. n. 167.
26. Goethe, i.m. 400.

[Erdélyi Magyar Adatbank]

Most hirtelen lealkonyul a legszebb
kegy napja; a herceg megvonja tőlem
nyájas tekintetét, hagyja, hogy itt,
e zord, keskeny ösvényen vesszek el.
Kirajzik már, surrog fejem körül
csúf, álnok szárnyas had, félőn-utált
kísérője a késő éjszakának.[27]

Nietzsche ezen szakaszok dallamában kétségtelenül azt a radikális búcsúfájdalmat [Abschiedsschmerz] látta megelőlegezettnek, amelynek mint kultúrdiagnoszta maga adott hangot. Valóban, csak azért tudott a „búcsú" reflexiós alakzatának nyelvi mozgása olyan nyomatékosan Goethe darabjának szerkezeti elemeként fellépni, mert elégikus jellege levált a XVIII. századi elégia általános diskurzusáról, illetve annak történelemfilozófiai következményeiről; ezzel az eltávolodással pedig felkeltette Nietzsche identifikációs érdeklődését. A XVIII. század elégikus tudata mind a pásztoridill irodalmi formájára, a zsánerre (amelyet Goethe darabja is utánzott), mind a történelemfilozófiai lírára jellemző, nevezetesen Schiller költészetére, nem utolsósorban pedig *A naiv és a szentimentális költészetről* című nagy hatású értekezésére.

Schiller *Don Carlos* című drámájának éppen topikus formája miatt gyakran idézett kezdősorai bizonyítják, hogy valami véget ért, és e véget érés mindenekelőtt egy melankolikus dallam formájában nyilvánul meg valóságosan: „Aranjuez tündöklő napjai / elmúltak már"[28]. Az elégikus-történetfilozófiai tudat egy sztereotip motívumát képezi az, hogy valami szép bevégződik: „S lásd csak! Sírnak az istenek, istennők valamennyin, / Hogy tovatűnik a Szép, meghal az égi Alak."[29] Schiller elégikus panasza különösen, a XVIII. századé pedig általában az elméleti modellel áll összhangban: ez abból áll, hogy a veszteségérzetet egy nyereség öröme egyenlíti ki. Ez a nyereség egy reflexiós teljesítmény tudatából áll, legyen az szentimentális-elméleti a schilleri értelemben, vagy egyszerűen érzékeny az irodalmi idill értelmében. Mindkét esetben a történelemfilozófiai horizont válik láthatóvá, amely mind a melankolikus, mind a futurológiai mozzanatot magalapozza: a múltra vonatkoztatott melankólia jövőre vonatkoztatott elvárássá alakul át. Schiller e történelemfilozófiailag megalapozott elvárást ebből eredően a „végtelen" fogalmával nevezte meg, ahol e „végtelen" a reflexiós teljesítmény által elért tökéletesíthetőséget jelenti. Friedrich Schlegel bírálja az elégikus-szentimentális tudat „végtelenség"-fogalmának ilyen racionális változatát,[30] mivel a „végtelenség" gondolatát egyáltalán nem kívánta fogalmilag redukálni, ebben az esetben morálisan felfogni. Következésképpen a történelemfilozófia által közvetített elégikus tudat és a közvetlen elégikus esztétikai beszéd különbségét nevezte meg.

Nietzsche – Goethe „búcsúról" való beszédének emfatizálása révén – Goethét a történelemfilozófián túli irodalomba helyezte. Azt, hogy itt Nietzsche a goethei búcsúmotívumnak egy központi mozzanatára talált rá, csak az tévesztheti szem elől és tagadhatja, aki a *Torquato Tasso* végéből teleologikus-harmonisztikus csattanót próbál kiolvasni. De még ez sem rendíthetné meg a tárgyalt „búcsúbeszédek" szemantikai-metaforikus természetét. Ahogy azt kimutattuk, ezek nem egy utópikus-történelemfilozofikus motívumon alapulnak. Az elégia Goethe nyelvében mondhatni radikálisan ontologikus jellegű. Ha a hercegnő „a hosszúra nyúló napok kínjairól"-ról beszél, akkor ez a végérvényes veszteség kínja, akkor ennek a fájdalombeszédnek a stílusa már önmagában egy végérvényes leválás a történetfilozófiailag közvetített elégikus hagyományról, és az elszigetelt fájdalom motívumára utal, mint a XIX. századi költő identifikációjára. A történelemfilozófiai reflexió hiányát a *Torqato Tasso* drámán belül különösen jól megmagyarázná Goethe római heroikus-elégikus búcsúbeszéde:

„Ahogy a fölbolydult lélek a maga nagyságában és mélységében átélte, ez az összegzés olyan hangulatot keltett bennem, melyet heroikus-elégikusnak nevezhetnék; költői formában egy elégia akart kikerekedni belőle. S hogyan is ne jutott volna eszembe éppen ezekben a pillanatokban Ovidius elégiája, a szintén száműzött Ovidiusé, akinek egy holdas éjszakán el kellett hagynia Rómát."[31]

Az elégikus „búcsú" hangulata a történelmileg közvetített távolságra való reflexióból és a hely auratikus vonatkozásából, mint egy már megtörtént archetipikus „búcsúnak", a római költő és példakép, Ovidius „búcsújának" tárgyából ered. Egy ilyen elégikus tudat szigorúan különbözik a *Torquato Tasso* reflexiós alakzatától, mert az *Itáliai utazás*ban megjelenő alakzatot éppen a továbbra is érvényes ideáltól való elszakadás hívja elő, és történelemfilozófiailag megerősített állapotként éppen a többé már nem közvetített fájdalom elszigeteltségéből szabadul ki. Goethe római „búcsúja" Schiller történetfilozófiailag megalapozott elégiáival szemben nem vonatkozik a futurológiai-teológiai időre, nem történetfilozófiai jellegű, jóval inkább elmélet nélküli, és mivel térben a történelmi nagyságra és a kultúrtörténeti szférák heroikus aurájára vonatkozik, a radikális fájdalomtól elválasztva marad. Éppen ez akadályozza meg a kedves végérvényes eltűnésének érzését és ez érzést fennköltté nemesíti, szemben a *Torquato Tasso*-béli végérvényes elbúcsúzás hangulatával, amely Nietzschét olyannyira provokálta. Ez a különbség újból azt bizonyítja, milyen keveset lehet elérni az önéletrajzra támaszkodó motívumkutatással, ha a szövegek esztétikai különbségéről van szó.

A kétségbeesett Tasso beszéde a „lenyugvó napról" tartalmazza a „csúf, álnok szárnyas had", „félőn-utált / kísérője az éjszakának" képeit: ebben egy olyan imágó idéződik fel, amely közvetve vagy közvetlenül a magát melankolikusan értő modernség feliratként hamarosan karriert fut be: Goya híres „Sueño I" capriccciója egy asztalra könyöklő álmodót mutat be, akit denevérek és éjjeli lények raja repdes körül. Heinrich von Kleist 1801. március 22-i menyasszonyához írt levelében önmagát egy festmény me-

27. I.m. 412.
28. Fr. Schiller: *Don Carlos*. Ford. Vas István. Irodalmi könyvkiadó. Bukarest, 1961, 7.
29. Fr. Schiller: Nénia. Ford. Gulyás Pál. In: *Az örömhöz*. Európa, Bp., 1960. 110.
30. F. Schlegel: a *Studium* előszava.
31. Goethe: Zweiter Römischer Aufenthalt. In: *Werke*. Hamburger Ausgabe, 11. köt., 555. Magyarul: J. W. Goethe: *Utazás Itáliában*. Ford. Rónay György. Magyar Helikon, Bp 1961. Itt nem fejthetjük ki, hogy Ovidiusról, Goethe felidézett alakjáról írott elégia milyen mértékben alakít ki az önmagára vonatkoztatott fájdalmon kívüli értelmet, mivel Rómára mint a civilizáció központjára utal.

[Erdélyi Magyar Adatbank]

lankolikus középpontjává stilizálta, amely ennek a hagyománynak az elemeit megváltoztatva idézi: egy asztalnál ülő, szemlélődésbe merült, egyedül maradt embert.[32] Mindkét kép Dürer „Melancholia I"-ének folyománya. A végérvényes búcsúvétel goethei hőse kétségtelenül közelebb áll az abszolút elszigeteltség romantikus diskurzusához, amint az Goya rajzában és Kleist prózájában leképeződik, mint a XVIII. századi történelemfilozófia által közvetített elégiához.

Nietzsche korai és középső korszakának kultúrelméletét végérvényes veszteség elméleteként ismerték, amelyet az a tudat határozott meg, hogy a mítosz, mely a görög tragédiát lehetővé tette, végérvényesen eltűnt. „A nagy Pán meghalt"[33] volt annak a megfogalmazása, hogy „A görög tragédia halálával ellenben mindenfelé jól érezhető, roppant űr keletkezett"; Nietzsche gondolkodása – így lehetne az utókorára való tekintettel elemezni – arra állítódott be, hogy ezt az ürességet, vagyis a görög hajós búcsúkiáltásának legendájában megfogalmazott véget új kezdettel helyettesítse. Amit a „zene szellemének" (1872) segítségével megpróbált, évekkel később el kellett vetnie; ott az új kezdet éppen annak a fogalomnak rendelődött alá, amely Nietzsche korszakdiagnózisának motívumát meghatározta. Ez ugyanakkor azt is megmagyarázza, hogy miért érdekelte Tasso búcsúfájdalma: „búcsú" - ez a szó már önmagában minősíti Nietzsche nyolcvanas évekbeli kultúrkritikáját mint éppen olyan, a dekadens modernségnek köszönhető hangoltságot, amelynek ő maga indította el a folyamatát.

A dionüsszoszi princípium mértéke szerinti kulturális megújulás nagy paradigmájának megalkotójától, Richard Wagnertől való eltávolodását (ez a megújulás általában a „romantikus pesszimizmustól" való eltávolodás programjává vált) Nietzsche a „búcsúvétel"[34] emfatikus beszédében dolgozta ki. Itt gyűjti össze még egyszer quasi ex negativo a véget érő XIX. század dekadens pesszimizmusának búcsúhangulatára jellemző szavakat és metaforákat, amelyektől el kellett búcsúzni. Mindenekelőtt összegyűjtötte a „búcsú" fogalmát és annak metaforikus meghosszabbításait, később kiváltképp a „szenvedőként"[35] való önállítást és az „életfáradtság pesszimizmusának"[36] kifejezéseit, mivel a vallásos életnek „fájdalomban lelt örömként",[37] a „lélek napfogyatkozásaként"[38] való (az *Emberi, túlságosan is emberi* elején kezdeményezett) kritikai elemzését éppen oly módon érzékelte, ahogy a „fájdalmat" és „napfogyatkozást" Goethe színműve észlelte. Ennek a „napfogyatkozásnak" a legyőzése, egy „új nap"[39] iránti „érzék" felkeltése a „modern lélek" tudatában teljesedik ki, aki ismeri a „betegséget, mérget és veszélyt",[40] és aki a pesszimizmust, a búcsú-gondolatot a végletekig űzte.

Noha Nietzsche a nyugat-európai dekadenciát mint a kereszténység örökségét elemzi, és ezt a radikális elemzést egy új „hajnalpír" metaforája szerint végzi el, különösen irodalmi prózáját mindvégig jellemzik a naplemente búskomor képei, mint a vég színei, amelyeket a francia szimbolizmus (Verlaine) vele egyidejűleg fedezett fel. *A búskomorság dala* és a *Nachtwanderlied* (*Ím-igyen szóla Zarathustra IV*), akárcsak a hátrahagyott *Dionüszosz-ditirambusok* (*Leáldozik a nap* és *Utolsó kívánság*) bizonyítják, hogy Nietzsche a 80-as években egyre inkább a „dekadens művészek", Richard Wagner vagy Charles Baudelaire ellenszólamává lesz. Nem arról van itt szó, hogy Nietzsche „búcsú"-metaforikáját a maga elméleti összefüggéseire vonatkoztatva ellenőrizzük. A kritikai kiadás voltaképpen megkérdőjelezi Nietzsche költői fordulatának és e fordulat nyelvének rendszerbeli jelentőségét.[41] Kérdésünk számára elég felvetni, hogy a XVIII. századi *Torquato Tasso* búcsúelégiájának észlelése hogyan lesz olvasható a XIX. század 80-as éveinek búcsúmotívumának kontextusában. „A halálnál rosszabb előérzete", ahogy Nietzsche a goethei fájdalom radikalitását megnevezte, mindenképpen a vég kényszerképzetét tartalmazza, mégpedig kettős értelemben: mint a szubjektum érzése és mint a korszak szignuma. A tény, hogy mind Nietzsche kultúrkritikája, mind Goethe költészetelmélete az elveszett mítoszra irányult, búcsúfantáziájukat [Abschiedsphantasie], mint a metafizikai biztonság véglegesnek érzett elvesztését, objektíve egymás közelségében engedi megmutatkozni.

Nietzsche perspektivizmusa Goethe búcsúelégiáját mindenekelőtt azért fedezhette fel, mert ő ezt az elégiát messze eltávolodottként érzékelte Rousseau teleologikus kultúrkritikájától és az idillköltészet érzékenységétől: mint első jelét egy pesszimisztikus szimbolizmusnak, amely által a XVIII. század önmagát meghaladta.[42] A teleológiai kategóriák és történelemfilozófiai színezetű érzékeny nyelv amúgy is jellemző hiánya Goethe gondolkodásában a *Torquato Tassó*beli búcsúelégia olyan heroikus önmagára vonatkoztatottságát eredményezi, amelyet Nietzsche mint „modern" kritikus a modernségre alkalmazott. Ez a recepciós folyamat már önmagában erős érv amellett, hogy a goethei búcsúvétel reflexiós alakzatában a modern irodalom központi hangulati modalitásának prefigurációját ismerhessük fel, amelyben szintén többé már nem elsődlegesen „eszmékről" van szó, hanem eszméken túli tudatállapotokról. A *Torquato Tassó*-beli búcsúbeszéd egy ilyen korai esete az, ami kétségtelenül akkor válik érthetővé, ha a darab feltörő diszkurzív tartalmainak megvitatásán keresztül – mint az „aranykor" jelentéséről folytatott párbeszéd, vagy az objektív politikai és szubjektív költői szféra rangjáról szóló vita – a nyelvként és stílusként megragadható esztétikai tudat észleléséhez jut.

Akkor is, ha ezt a feltételezésünket nem Nietzsche segítségével tehettük volna meg, és ez a segítség maga is nem

32. Vö. K. H. Bohrer: *Der Romantische Brief.* München, 1987, 226.
33. F. Nietzsche: *A tragédia születése.* Téka, Bukarest-Kolozsvár, 1994, 108.
34. F. Nietzsche: *Menschliches, Allzumenschliches.* Előszó. II.köt, 370.
35. Uo. 374.
36. Uo. 375.
37. Uo. 107.
38. Uo. 108.
39. Uo. 375.
40. Uo. 376.
41. Vö. a *Kritischen Studienausgabe* utószavával.
42. Ebben az időszakban a reflexív melankóliának nem létezik más nyelve a német irodalomban, anélkül azonban, hogy ezt a német irodalomkritika – kevés kivételtől eltekintve (vö. K. Ph. Moritz levele Goethéhez, 1789. június 6.) – megértette volna. Nietzsche éppen azért tette meg ezt oly ösztönösen, mert a német normáktól eltérően nem Rouseau-hoz és Shakespeare-hez igazodott, és nem őrizte meg rendíthetetlenül azokat a naturalisztikus-„természetes" kritériumokat, amelyek a goethei klasszicizmus „mesterséges" princípiumával és az ilyen formában felfogott búcsúbeszéddel nem sokat kezdhettek.

[Erdélyi Magyar Adatbank]

a „búcsú" mint jellegzetesen modern tudatkonstelláció mellett szóló érvként jelenne meg, akkor is kényszerítő erővel hatna a „búcsúra" mint a modern irodalmon belüli reflexiós alakzatra való figyelés. Ahelyett, hogy mibenlétét egyes, már kezdetben megnevezett modern példákon tárgyaljuk – amelyek esetében mindenekelőtt azt lenne fontos megmutatni, hogy itt mennyire soha nem egy történelemfilozófiai, eszkatológikus téma értelmében vett „búcsúról", vagy bárhogy másképp értett, elméletileg felfüggesztett tartalomról van szó, hanem az érzés és észlelés egy módusáról – figyeljük meg befejezésképpen ezt a problémát Baudelaire példáján, akit Nietzsche a 80-as években alaposan olvasott, de nem mint nagy felfedezőt, hanem csak mint a német–francia décadence képviselőjét említette, mondhatni egy francia „Wagnerként", vagyis mint tünetjelenséget. Ezért nincs rálátása a melankólia és a búcsúalakzat baudelaire-i karakterére.

III.

A „búcsú" reflexiós alakzata Baudelaire művében változatos és központi jelentőségű, úgyhogy itt csak egy megfigyelésről lehet szó, amely egy vers példájára korlátozódik, és a „búcsú" eltolódott funkcióját Goethe szövegéhez viszonyítva nevezi meg. Induljunk ki abból a belátásból, hogy Baudelaire *A romlás virágai* elején, akárcsak Goethe és Nietzsche, az antik lét elveszett mítoszát gyászolja:

J'aime le souvenir de ces époques nues,
Dont Phœbus se plaisait à dorer les statues.
Alors l'homme et la femme en leur agilité
Jouissaient sans mensonge et sans anxiété,
Et, le ciel amoureux leur caressant l'échine,
Exerçaient la santé de leur noble machine.[43]

A görög mitológiára való emlékezés szándékosan provokatív, ironikus érzékiségéhez a dionüszoszi görögök és „nembeli neveletlenségük"[44] nietzschei emfatikus megidézése áll-e közelebb, vagy a „pásztorok és pásztorlányok" (*Tasso*, II, 1) erotikus, epekedő tisztaságának goethei evokációja a heroikus idillben? Ez egy másodrangú kérdés ahhoz a ténynek képest, hogy *A romlás virágai*nak baudelaire-i imaginatív rendszere a mitológiai visszaállítás hiábavalóságából, egy „búcsú" végérvényességéből indul ki, egy „végérvényesen elveszettből", ahogy Walter Benjamin megfogalmazza,[45] amely éppen csak a kimerült szkepszis és a módszeres melankólia felfokozottsága által haladja meg a goethei elégiát, de – így hangzik a tézis – az autonómmá vált búcsúdal [Abschiedsgesang] azonos kategóriájához tartozik (a történelemfilozófiailag megalapozott elégia típusával szemben). Ezzel mindenképp elismertük, hogy a szubjektum érzékelését mindig megelőzi a korszak szignuma és ennek metafizikai bizonyosságai. A szubjektum végtelen búcsúfájdalma mögött az általános búcsúfájdalma áll. Önmagára már nem volt szüksége. Így a búcsú reflexiós alakzata, ahogy ez Goethe és Baudelaire en detail különböző motívumainak alakjában fellép, egy valaha általános és elméleti értelemben vett, bevégzett búcsúvétel szubjektivizálódásának egy korai illetve kései fázisát jelenti.

A *Chant d'automne* című vers a tipikus baudelaire-i, mindig már eldöntött „búcsú" gesztusát reprezentálja. A természeti metaforika az *Esti harmónia* című vershez hasonlóan nem tévesztendő össze Verlaine impresszionizmusával (*Les Feuilles Mortes*), hanem a reflexív mozgás szigorúságát implikálja, épp úgy, mint a bulvárdon megjelenő ismeretlen futólagos jelensége: *Találkozás egy ismeretlenel*, vagy a dolgok eltűnésének ijedt észlelése: *A hét öreg* és *A hattyú*:

CHANT D'AUTOMNE

I

Bientôt nous plongerons dans les froides ténèbres;
Adieu, vive clarté de nos étés trop courts!
J'entends déjà tomber avec des chocs funèbres
Le bois retentissant sur le pavé des cours.

Tout l'hiver va rentrer dans mon être: colère,
Haine, frissons, horreur, labeur dur et forcé,
Et, comme le soleil dans son enfer polaire,
Mon cœur ne sera plus qu'un bloc rouge et glacé.

J'écoute en frémissant chaque bûche qui tombe;
L'échafaud qu'on bâtit n'a pas d'écho plus sourd.
Mon esprit est pareil à la tour qui succombe
Sous les coups du bélier infatigable et lourd.

Il me semble, bercé par ce choc monotone,
Qu'on cloue en grand hâte un cercueil quelque part.
Puor qui? – C'était hier l' été; voici l'automne!
Ce bruit mystérieux sonne comme un départ.

II

J'aime de vos longs yeux la lumière verdâtre,
Douce beauté, mais tout aujourd'hui m'est amer,
Et rien, ni votre amour, nu le boudoir, ni l'âtre,
Ne me vaut le soleil rayonnant sur la mer.

Et pourtant aimez-moi, tendre cœur! soyez mère,
Même pour un ingrat, même pour un méchant;
Amante ou sœur, soyez la douceur éphémère
D'un glorieux automne ou d'un soleil couchant.

43. Tóth Árpád fordításában: „Ős, meztelen korok emlékén csüggnöm oly jó, / melyek szobraira aranyfényt szórt Apolló. / Akkor még férfi s nő mohó, friss kéjeken / nem tudta, hogy mi a hazugság s félelem, / s gerinczük, csókjain a csiklándó verőnek, / pezsdült s a testi gép örült az ép erőnek." (*Ős, meztelen korok emlékén csüggnöm oly jó*) In: Ch. Baudelaire: *A romlás virágai*. Szukits, Szeged, é. n.

44. F. Nietzsche: *A tragédia születése*.

45. W. Benjamin: Über einige Motive bei Baudelaire. In: *Illuminationen*. Szerk. S. Unseld, Frankfurt/Main, 1955, 228.

[Erdélyi Magyar Adatbank]

Courte tâche! La tombe attend; elle est avide!
Ah! laissez-moi, mon front posé sur vos genoux,
Goûter, en regrettant l'été blanc et toride,
De l'arrière-saison le rayon jaune et doux![46]

Az évszak-vers mindig is a természeti jelenségek változását mutatja be: az egyik szín végét és a másik kezdetét, nem minden szimbolikus konnotáció nélkül. A romantikus és kora-romantikus versekben például a nyártól való „búcsú" ősz-panaszára a természeti és lelki folyamatok közötti, egészen az ekvivalenciáig terjedő szigorú analógia jellemző. Ebből következően mihelyt a búcsúmotívum megjelenik, azonnal egy olyan értelem-összefüggésbe illeszkedik, amely ezt a motívumot transzcendálja: teologikus, allegorikus vagy önéletrajzi értelemben.

Baudelaire feloldja az évszak-szimbolika ilyen transzcendenciáját. A „búcsú", amelyről itt szó van, nemcsak a természet színeinek a megváltozását jelenti; a természet csupán a „nyár" és a „tél" nevében szemlélhető. Ez egy búcsúvétel Párizs metropoliszának utcáin és hátsó udvarain. A fa, amelyről itt szó van, teljesen elveszti természeti jellegét. A túlságosan rövid nyár „tündöklő" világosságától való „búcsú" örökre szól. A „sötétség és hideg" többé már nem az évszak hőmérsékletváltozása, hanem az egzisztencia végleges halálos feltétele. Az egzisztencia úgy búcsúzik itt a nyártól, mintha Akherón halálfelhői előtt állna. A „chocs funébres"[47] a lírai beszéd hang- és jelentéselemeiként a maguk referenciáját – lehulló fa, nyilvánvalóan tűzifa télre – a tartalékokat figyelembe vevő gondolkodás számára teljesen idegen túlvilágira változtatják. A lehulló fa ugyanis egyrészt azzal a zajjal konnotálódik, amelyet a vérpad felállítása okoz, másrészt pedig azzal, amely a koporsó leszegezéséből származik. Még a halálhoz való ilyen explicit viszony nélkül is az első lehullott fa implicit módon mint egy kimondhatatlanul riasztó folyamat jelenik meg. Így az imént még napfényesként megélt [élmény] nem egy olyan emlékként marad meg, amely remélheti, hogy visszatér. A „zuhogó" „hasábok" zajának „déja"-ja már a elmúló nyár „tegnapjában" hallható, amely zaj e „tegnapot" teljesen kioltja, e „tegnapot" a mindig már előrelátható búcsú feltételének veti alá. Ennek a búcsúnak a törvényei – az utolsó „búcsú" bejelentéseként – itt a „tomber" szó első említésével mondódnak ki, amely az a „tombe" (sír) szó későbbi megfelelőjét tartalmazza.

Az eddig tárgyalt búcsúbeszéd középponti metaforája, a változó, szubsztanciáját elrejtő nap itt is megjelenik mint „nap a sarki pokolban", mint „nap, amely a tengeren ragyog" és végül mint „naplemente". A nap a maga ellentétébe való átváltozásnak szörnyűséges képe, amely a maga valódi tulajdonságának a megsemmisülését jelenti, a tenger felett sugárzó nap képévé stilizálódik, a visszahozhatatlan fájdalmává, amelyet a szerető bája nem egyensúlyozhat ki. Egy búcsúfájdalomról van itt szó, melynek jele újból a nap lesz, s amely a végérvényes, már az első szakaszban sejtetett „búcsút" reprezentálja. A „nap, mely a tengeren ragyog", a többé már nem elérhető nap.

Elérték valaha? Nem a már mindig is elveszített helyett áll ez a kifejezés? Volt a „búcsú" nyarának valaha is nyara? Volt-e valaha más idő, mit a búcsúvételé? A fa hullása, mint a „búcsú" egzisztenciájának egy új metaforája, amely itt rétegekben bomlik ki, és a nap hagyományos metaforája, mint a vég nélküli tiszta jelen jele között semmi szín alatt sincs többé közvetítés. Nincs időbeli *korábban*, ami itt egyszerűen elmúlt volna. Ez azt jelenti, hogy a „nap", amely még hagyományos metaforaként bukkan fel a *Torquato Tasso*ban, itt alapvetően felszámolódik és annak ellentétébe vált át. A napból „a lemenő nap a sarki pokolban" lesz, ahogy a „szívből" „vörösen ragyogó jégtönk".

Ez ugyanis, túl Nietzsche *Leáldozik a nap*[48] című verse expresszív jelentésszemantikáján, egy kiemelten lírai beszéd. Ennek ellenére Baudelaire versében nem lehet nem észrevenni a nap búcsújának szimbolizmusát – a búcsúszituációként felismert időfázis szimbolizmusa, ahogy ez Nietzsche *Dionüszosz-ditirambusai*ban uralkodik – egészen a vég fölött érzett boldogság árnyalatáig. Baudelaire szimbolizmusát a Nietzschéétől egy erősen differenciált én-metaforika különbözteti meg: a jégtönkké vált szív és a szakadatlanul hulló fa hangjai az én kontemplatív „adieu"-jének retorikus kezdését egy végleges eltűnés előreláthatlan individuális tapasztalatává alakítja: „Ce bruit mysrerieux sonne comme un départ". Az az általános tudás, az arról szóló általános diszkurzus, hogy elérkezett a búcsú ideje, illetve hogy már mindig is itt volt, egy „misztikus" folyamatszerűség sajátosságát mondja ki. Ezáltal a „búcsú" baudelare-i szimbolizmusa megvonja magát az egyoldalú magyarázattól. Ez a szimbolista funkció mindenekelőtt abban áll, hogy a „búcsú" mint érvényes jelentősség a maga általánosságában mondódik ki. A „búcsú" szimbolizmusa a *Dionüszosz-ditirambusok*ban ezzel szemben elméleti értelemben szerveződik a nietzschei kultúrdiagnosztika néhány központi fogalma köré. A „dél", „este" – a napszakok a történelemfilozófiával, a teleologikus értelemkonstitúcióval szemben elfogadott létmódok Nietzsche által adott nevei; az idők vége „isten halála" után. „Leáldozik a nap" megállapítás a metafizikai értelem nélküli személyes vég elfogadása, de sztoikus derűvel: „Elsüllyedt a vágy és a remény, / elsimult a lélek s a tenger."[49]

A vég ilyen elsimulása mindkét búcsúdal sajátja. Baude-

46. Ch. Baudelaire: *Őszi ének*. Szabó Lőrinc fordításában: „1. Sötétség és hideg vesz körül nemsokára; / tündöklő nyaraink gyors tüze, ég veled! / Hallom, kopogva hull már házunk udvarára / a fa s visszhangosan dördül a kövezet. // Visszajön az egész tél belém: vad robotban / gyúr düh és gyülölet, undor és félelem, / és mint a lemenő nap a sarki pokolban, / vörösen ragyogó jégtönk lesz a szivem. // Borzongva hallom, a hasábok hogy zuhognak; / ha vérpad épül, az sem ád ily hangokat. / Lelkem torony, amely lassankint összeroskad / az ostromgép nehéz ütései alatt. // S úgy tetszik, míg ez a kopogás sír alattam, / hogy koporsót szegez itt valahol az ács... / Kié lesz? Hogy siet! – Tegnap nyár volt; ma ősz van. / A zaj titokzatos, mint egy elutazás. // 2. Szeretem hosszu zöld szemeid ragyogását, / szép gyönyöröm, de ma oly keserű vagyok, / s nem szomjazom szemed, szobád s a tűz varázsát, /csak a napot, amely a tengeren ragyog. // De azért légy anyám, szeress, hajolj szivemre, / még ha rossz vagyok is, hálátlan s hűtelen; / szeretőm vagy hugom, légy édes naplemente / vagy őszi glória tűnő életemen. // Rövid szerep! A sír már les az áldozatra! / Óh, vond öledbe, vond, s öleld homlokom át, / hadd élvezzem, fehér s forró nyarunk siratva / az őszutó szelíd sugarát!" I.m. 83.

47. Szabó Lőrinc fordításában nem jelenik meg a „chocs funébres" által keltett asszociációs mező. (A ford.)

48. In: *Friedrich Nietzsche versei*. Ford. Hajnal Gábor. Európa, Bp., 1989. 93.

49. Uo.

[Erdélyi Magyar Adatbank]

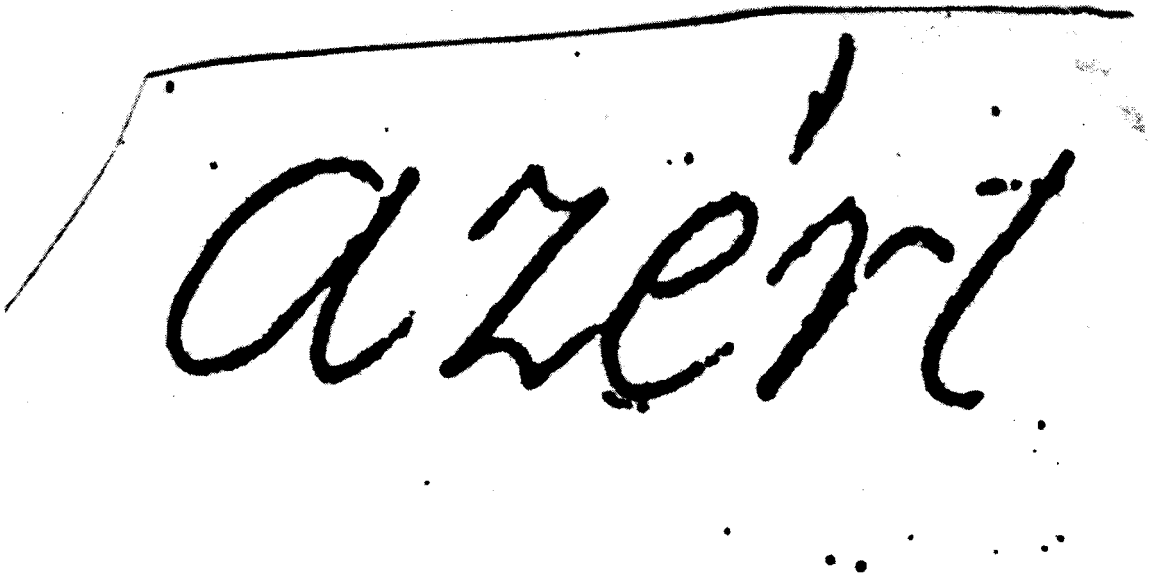
laire is a tengerbe hanyatló nap képével zár, amelyet a végre várva élvez ki. Következésképpen a búcsúmetafora Baudelaire-nél is – történelemfilozófiailag szólva – a magát utolsónak érző kor aláírása. Míg Nietzschénél a tudás filozofikus gesztusa meghiúsítja a nihilisztikus csattanót, Baudelaire minden világszemléleti konnotációt elkerül. Nála nem létezik egy olyan diszkurzív mag, mely a búcsúpanaszt átírhatóvá tenné, mondjuk így, a Fin de Siécle elméletére. A motívumnak ez az előreláthatósága csak a századforduló francia és német–osztrák poetae minores-einél lép fel. Jóllehet a baudelaire-i búcsúbeszéd sötét radikalizálódásának van valami köze az európai dekadencia történelmi folyamatának Nietzsche, mint kultúrdiagnoszta által végrehajtott analíziséhez. De ez a tudás nem témaként lépett be Baudelaire versébe. Éppen ellenkezőleg, a szubjektív fordulat, vagyis a a búcsú megfogalmazódásának kizárólagos megalapozása a tudat és az észlelés állapotában egy előrehaladott, az ilyen „kritikai gondolatról" való lemondást jelent. A „búcsú" reflexiós alakzata, mint bepillantás a mindig már elmúlt érzéseink és boldog pillanatok struktúrájába, – ideologikus mozzanatoktól mentesen –, mélyen a nyelvben gyökerezik.

Immár belátható a különbség Goethe búcsúfigurájához képest, vagyis az irodalmi búcsúvétel funkciójának az eltolódása a XIX. század végén a XVIII. század végéhez viszonyítva: túl a történetfilozófiai megalapozottságon, Goethe „búcsúnyelve" mondhatni egyedül teremtette meg a vég (mint egzisztenciális törvény) szubjektív gyászának műfaját. Elsődleges irodalmi témaként a *Torquato Tasso* ültette hajszálfinoman gyakorlatba a szükséges búcsúvétel válságát. Baudelaire tovább élesíti azt a gondolatot, miszerint minden örömérzet egyben már egy elmúlttá vált érzés. Nála ugyanis egy olyan radikalizálódás jelent meg, miszerint egy ilyen, a búcsúvételre irányuló reflexió magának az irodalmi beszédnek a móduszát képezi. Ezt már Goethe előkészíti, de színdarabjában egy társadalmilag kiemelt, az esztétika nyelvén szólva „fenséges" paradigmáról van szó; ezzel szemben Baudelaire verseiben, *A Romlás virágai*ban a búcsú reflexióját egy megszokott, mindennapi helyzet tartalmazza, de „egy örökre szóló búcsút" mond ki, ahogy Benjamin a *Találkozás egy ismeretlennel*re hivatkozva megállapította.[50] Ez az örökkévalóság váltja ki azt a „sokkot", amelyről az *Chant d'automne* is szól. Csakis a mindennapinak az egyáltalán nem mindennapival való kombinációja révén válhat Baudelaire búcsúgesztusa a modern irodalom egzisztenciális motívumává.

Ami látszólag csak motívum, azt Nietzsche quasi hozzávetőlegesen tudat- és nyelvállapotként észleli; úgymond ez teremti meg a kapcsolódást Goethe és Baudelaire szövege között. Az, hogy itt nem a szoros értelemben vett intertextualitásról van szó – Baudelaire valószínűleg nem ismerte Goethe *Torquato Tasso*-ját – csak növeli ennek a beszédalakzatnak az értékét. Ez közvetett vagy közvetlen módon lesz a modern irodalom központi része. Ezáltal levonhatjuk a végkövetkeztetést a modern irodalmon belül ennek a témának a jelentőségét illetően: ott, ahol apokaliptikus motívumként, eszkatológiai témaként, a halál személyes szükségszerűségének morális vagy teológiai szimbólumaként, összefoglalva: ahol világnézeti-filozófiai teorémaként lép fel, előreláthatóan elveszíti a maga irodalmi jegyét. Itt mutatkozik meg újból az irodalmi és a filozófiai beszéd inkongruenciája, amely okból a Freudnál és Heideggernél kezdetben idézett „búcsú" jelentésváltozatai előreláthatóan a Goethe és Baudelaire nyelvében bemutatásra kerülő „búcsút" nem tudják megragadni.

Fordította: Molnár Péter és Török Ervin

(Forrás: *Das Ende*. Poetik und Hermeneutik XVI. Wilhelm Fink Verl., München. 1996. 59.-79.)



50. W. Benjamin: *Über einige Motive bei Baudelaire*. 215.

[Erdélyi Magyar Adatbank]

Karol Janicki
A szavak zsarnokságáról

B. Hallottam a szavak zsarnokságáról, arról, hogy hogyan terrorizálnak minket a szavak. Van ennek valami köze az esszencializmushoz?

A. Ó igen. Az esszencializmusnak nagyon is sok köze van a zsarnoksághoz és terrorhoz. Először is, az esszencialisták megkövetelik, hogy a szavakat komolyan vegyük. Nem szabad szórakoznod a szavakkal, úgy értem, a szavak jelentésével. Nem illik fennhéjázó módon bánnod a szavak értelmével. Esszencialista szemszögből a szavak azt jelentik (vagy inkább „kellene, hogy jelentsék"), amit akkor jelentettek, amikor megalkották őket (beszéltem már az etimológiai téveszméről, emlékszel?) Ezért van az, hogy például a latin és görög eredetű szavak esetében az esszencialisták szeretnek visszatérni e két nyelvhez, hogy megtalálják az illető szó „valódi" jelentését. Az esszencialisták mindig gyanakodva figyelik, ha egy szónak megváltozik a jelentése. Mi több, a figuratív nyelv, a metaforákkal, metonímiákkal, idiómákkal, közmondásokkal együtt, számukra eltorzulást jelent.

B. Minek az eltorzulását?

A. Annak az egzakt, precíz, esszenciális vagy szószerinti jelentésnek az eltorzulását, amelyre szerintük a figuratív nyelv épül. Az esszencialisták számára a szavakkal való könnyed bánásmód bűn.

B. Hogy érted azt, hogy „a szavakkal való könnyed bánásmód"?

A. Úgy értem, olyan jelentések szándékos és tudatos hozzárendelése a szavakhoz, melyek általában nincsenek kapcsolatban ezekkel a szavakkal. Például, ha én az autómat „házi kedvencnek" nevezem, ezt az esszencialisták helyteleníteni fogják, mivel úgy vélik, hogy házi kedvencnek csak állatokat lehet vagy kellene nevezni. Ha azt mondom egy fiatal kollégámnak: „Sürgősen be kell szerezned a hajtási engedélyt", amin nyilvánvalóan azt értem, hogy „sürgősen be kell szerezned a doktori fokozatot", akkor ezt az esszencialisták a nyelvvel való visszaélésnek tekintik, merthogy, mondják, a hajtási engedély meg a doktori fokozat két teljesen különböző dolog, akkor meg minek összekeverni a kettőt? Könnyedén bánni a szavakkal jelentheti azt is, hogy a főneveket igékként használjuk (azokat a főneveket, melyeket nem szokás igékként használni). Például, ha a „polcot" igeként használjuk: „Felpolcozta az újságot", ahelyett, hogy „Feltette az újságot a polcra". A szavakkal való könnyed bánásmód úgy is megnyilvánulhat, hogy nem vitatkozunk arról, mit hogy hívnak, nem vitatkozunk terminusokról. A nyelvészet területén például (mint ahogy, gondolom, sok más akadémiai diszciplína esetében is) némelyek heves vitákat folytatnak arról, hogy mit hogyan kellene nevezni (pl. regiszter, stílus, beszédközösség). Számomra ezek az emberek esszencialisták. Mások viszont könnyedén bánnak az ilyen terminusokkal, abban az értelemben, hogy nem igazán érdekli őket, minek mi a neve. Nevezd „regiszter"-nek vagy „stílus"-nak, vagy mindkettőnek, ha úgy tartja kedved – ez az ő felfogásuk. Ami számít, az *nem* a szó, amivel megnevezed a téged éppen foglalkoztató dolgot. Ami számít, az az a dolog, ami foglalkoztat. Figyeld meg, egyesek gyakran használják a „nevezd, ahogy akarod" kifejezést (ezek az emberek könnyedén bánnak a szavakkal). Aztán vannak mások, akik egyáltalán nem használják ezt a kifejezést (ezek az emberek komolyan veszik a szavakat). Az utóbbiak (az esszencialisták) úgy vélik, hogy a „helyes" nevükön kell nevezni a dolgokat, és nem kellene olyan kifejezéseket használni, hogy „nevezd, ahogy akarod"!

B. Remélem, hamarosan rátérsz a szavak zsarnokságára és a terrorra. De mielőtt ezt tennéd, magyarázz meg valamit, kérlek. Egy perce a szavak*hoz* való jelentéskapcsolásról beszéltél. Tényleg így akartad ezt mondani? Úgy érted, a jelentés nem a szavak*ban* van? Úgy értetted, a jelentés a szavak*hoz* van rendelve? És ha ez a helyzet, ki végzi el ezt a hozzárendelést?

A. Először is, igen, szándékosan fogalmaztam így. A jelentést hús-vér emberek, beszélők és hallgatók rendelik a szavak*hoz*. A jelentés nem a szavak*ban* van. Örülök, hogy felvetetted ezt a problémát a jelentéssel kapcsolatosan, mert ez egyike azoknak a kérdéseknek, melyekben az esszencialisták és a nem-esszencialisták véleménye jelentősen különbözik. Röviden, az esszencialisták szerint a jelentés a szavak*ban* van. Te, mint beszélő – mondja az esszencialista – beleteszed a jelentést a szóba, elküldöd a hallgatónak, ő meg kiveszi azt a szóból; mintha csak egy kosár vagy tartály volna. Az esszencialisták tehát tartálynak tekintik a szavakat. Ezt a véleményt tükrözi a mindennapi nyelvhasználat is. Azt mondjuk például: „Ez a szó üres". „Ennek a mondatnak semmi értelme nincs" stb. Remélem, egyetértesz azzal, hogy ez az elképzelés az emberek közötti jelentés-közvetítésről összefüggésben van néhány másik, már említett nézettel. Például azzal, hogy egy szónak egyetlenegy helyes, végső (ha úgy tetszik, esszenciális) jelentése van vagy kellene, hogy legyen. Más szóval azt, amit te be-

Karol Janicki: Dialogue 3 – On the tyranny of words. In: *Against essentialism: toward language awareness*. [Az esszencializmus ellen: a nyelvi tudatosság felé] LINCOM Europa, München; Newcastle, 1999, 59–69.

[Erdélyi Magyar Adatbank]

leteszel a tartályba, másnak ugyanúgy kellene kivennie onnan. Semmi sem zavarhatja meg az utazást (a jelentés elküldését a beszédpartnernek). Ha valami mégis közbejön az út alatt, annak eltorzulás lesz az eredménye.

Ezzel szemben a nem-esszencialisták úgy gondolják, hogy a jelentést emberek tulajdonítják a szavak*nak*. Magában a szó*ban* semmiféle jelentés nem lakozik. Ebből a nézetből különféle következtetések adódnak. Az egyik nyilván az, hogy a feladó által a szóhoz rendelt jelentés (a bekódolt jelentés) teljesen különbözhet a címzett által ugyanazon szónak tulajdonított jelentéstől (a dekódolt jelentéstől). Egy ezzel összefüggő következmény pedig az, hogy soha nem lehetsz biztos benne: amit te értesz egy szón, az ugyanaz vagy legalább hasonló-e ahhoz, amit a beszédpartnered ért rajta.

B. Ezért bánnak a nem-esszencialisták könnyedén a szavakkal?

A. Igen, így van. Ez lehet az egyik ok. Nem-esszencialista szemszögből a szavak nem szilárd építmények, melyek a keletkezésük után örökre érintetlenek maradnak. A szavak jönnek és mennek, néhány közülük hosszú ideig megőrzi eredeti jelentését, más szavak jelentése sűrűn változik. Egyes szavak jelentése kitágul, más szavaké beszűkül. A nem-esszencialisták szerint a szó-jelentés birodalmában állandóan történik valami, és ez a folyamat a dolgok *normális* menetének tekintendő. E folyamat létezését természetesen az esszencialistáknak is el kell ismerniük. Ők is belátják, hogy a szavak nem szilárd struktúrák, hogy állandóan változik a jelentésük stb. Ezt a folyamatot azonban sajnálatosnak tartják. Eltorzulásnak tekintik, a dolgok *abnormális* menetének. Nem örülnek a változásnak, helytelenítik az újítást. Azt, hogy a szavakat komolyan kell venni, az esszencialisták úgy értik: „Változtatni tilos". A szavakkal való könnyed bánásmód a nem-esszencialisták számára azt jelenti: „Változtass bármikor, ha akarsz, vagy ha megvan rá az okod." Nyilván vannak emberek, akik bizonyos szavak esetében esszencialistaként, más szavak esetében nem-esszencialista módon érvelnek. Őket homályos eseteknek tekinthetjük. Nem kötelezik el magukat explicit módon e kérdésben, és/vagy egyszerűen oly módon *cselekszenek*, hogy ez semmilyen efféle elkötelezettséget nem tükröz.

B. Hol van itt a szavak zsarnoksága, a terror?

A. Ahogy várható, ez az esszencialistáknál bukkan fel (a totális esszencialistáknál éppúgy, mint azoknál, akik csak részben esszencialisták). Véleményem szerint az esszencialisták nagyjából így érvelnek: ha a jelentés a szavakban van (emlékszel, ez az egyik alapvető esszencialista előfeltevés), akkor csak *egy* jó, helyes, helyénvaló („nevezd, ahogy akarod"!) jelentés létezik. Ha egy beszélő egy szót úgy használ, ahogyan kell, a helyes jelentést küldi a beszédpartnernek, aki – mint egy csomagból – kiveszi a szóból a jelentést. A lényeg, hogy azt kapja meg, amit küldtek neki. Olyan, mintha küldenél valakinek egy csomagot, benne egy farmernadrággal: ugyanazt a farmert fogja megkapni, amit te küldtél.

B. Hacsak mondjuk egy vicces postás ki nem cseréli a farmert egy szoknyával.

A. Persze, de ez a dolgok normális menetének egyfajta eltorzulását jelentené, nem? És, ami a lényeg, ez elég ritkán fordul elő. Az esszencialista nyelvhasználó úgy gondolja, hogy az ilyen eltorzulás nem túl gyakori, vagy legalábbis nem kellene, hogy az legyen. Nos, mivel az esszencialista úgy tudja, hogy egy szónak csak egyetlen helyes, végső jelentése van, arról is meg van győződve, hogy az *ő* jelentése a helyes. Minthogy minden esszencialista (na jó, majdnem mindegyik) úgy gondolja, hogy igaza van, hogy ő jobb másoknál, hogy okosabb másoknál, hogy ő jobban tudja stb., semmi értelme nincs kihagyni a szójelentés kérdését az önelégültség e példáinak hosszú sorából. Hogy rövidre fogjam e hosszú mesét, egy tipikus esszencialista úgy gondolja, hogy az a helyes jelentés, amit ő tesz bele a szóba vagy vesz ki belőle. Általánosabban fogalmazva, úgy véli, hogy az ő szóhasználata valamiféle végső, abszolút értelemben helyes. Ha valaki másnak eltérő a szóhasználata, akkor az illetővel valami baj van; a mi drága esszencialistánk sohasem téved.

B. Itt kezdődik a terror?

A. Itt bizony. Ha úgy hiszed, hogy te a szavak helyes jelentésének birtokában vagy, a beszédpartnered meg nem, akkor ebből kifolyólag hajlamos leszel azt hinni, hogy helyesen *látod* a dolgokat (a beszédpartnereddel ellentétben), hogy helyesen *értelmezed* környezeted jelenségeit, hogy helyes *ítéleteket alkotsz*, hogy helyes *véleményt formálsz* más emberekről stb. Más szóval: csalhatatlannak tartod magad.

B. És hajlamos leszel azt hinni, hogy hozzáférhetsz az igazsághoz is, nem?

A. Így van; a végső igazsághoz, tegyük hozzá. Valójában az egész zsarnokság-ügy itt kezdődik. Ennek különböző megnyilvánulási formái lehetnek. Viszonylag enyhe változata, amikor „a szavak zsarnoksága" csak magukra a szavakra korlátozódik. Az ilyen értelemben zsarnoknak nevezhető emberek azzal vádolhatnak, hogy visszaélsz a szavakkal, hogy rontod, szennyezed a nyelvet. Így érvel a legtöbb preskriptivista mindenütt a világon. Ezeket az embereket komolyan zavarják a hibás elnevezések; hangos siránkozással árasztják el a folyóiratokat arról, hogyan megy tönkre a nyelv körülöttük. Ezek az emberek folyamatosan boldogtalanok; állandóan a romló nyelv miatt zúgolódnak. De alapvetően ártalmatlanok. Megpróbálnak terrorizálni minket (minket, nyelvi liberálisokat), de nem sok eredménnyel. Szeretnék, ha bűntudatunk lenne (a nyelvvel való visszaélés miatt), de nincs nagy sikerük. A szavak szavak maradnak, és ez így van rendjén.

B. A szavak zsarnoksága átváltozhat más típusú zsarnoksággá is?

A. Jól érzékelted, hogy hová akarok kilyukadni. A szavak zsarnokai hajlamosak más típusú zsarnokokká alakulni. Ez az érvelés is meglehetősen egyszerű. Ha *én* tudom, mit jelent egy szó, ha *én* látom helyesen a dolgokat, ha *én* értelmezem helyesen a környezetemet, akkor *én* vagyok az, akinek jogában áll a saját szempontjait másokra is rákényszeríteni.

B. Ez nagyon komolyan hangzik. Rövidesen háborúról és békéről kezdünk beszélni.

[Erdélyi Magyar Adatbank]

A. Teljesen igazad van. Az ügy kezd komollyá válni, és a háború és béke kérdése mindenképpen idevágó. A hetvenes években, amikor Görögországot a hírhedt tábornokok kegyetlen csoportja kormányozta, és a demokrácia meglehetősen forró téma volt, az egyik tábornok állítólag valami ilyesmit nyilatkozott: „A demokrácia görög szó, és mi tudjuk, hogy mit jelent!" Nos, ha azt hiszed, pontosan tudod, mi egy szó végleges értelme, akkor jogosultnak érzed magad arra, hogy a te definíciódat ráerőszakold másokra. Ha a barátodra/barátnődre próbálod rákényszeríteni a te „szabadidő"-definíciódat, esetleg elszomorítod kissé, de a legrosszabb, ami történhet, az az, hogy elhagy téged, és új barátot/barátnőt kell keresned. Ha az anyósodra próbálod rákényszeríteni a „jó feleség"-definíciódat, lehet, hogy bajba kerülsz. Konfliktus támadhat közted, feleséged meg anyósod között. Ha viszont valaki a demokráciára, szabadságra, társadalmi igazságosságra vagy hasonló lényeges politikai fogalmakra vonatkozó definícióit próbálja rád kényszeríteni, annak véres következményei lehetnek. Ha minden a legrosszabbra fordul, akár meg is ölhetnek. És most nem viccelek.

B. Azt látom. Most, hogy elmondtad mindezt, úgy tűnik, arról akarsz meggyőzni, hogy az esszencializmus háborúhoz vezethet. Ez volt a szándékod?

A. Teljes mértékben. Az esszencializmus éppúgy vezethet a szavak viszonylag ártalmatlan (bár néha bosszantó) zsarnokságához, mint a zsarnokság más, súlyosabb formáihoz, ideértve a világ minden táján oly jól ismert fegyveres erőszakot is, a múltban és a jelenben egyaránt.

B. A fogalmi esszencializmus, az a követelés, hogy a szavaknak egyetlen helyes jelentése legyen, valóban a *végső bűnös* a bennünket körülvevő problémákban, konfliktusokban, vérengzésekben?

A. Hajlok arra, hogy azt higgyem, valóban ez a helyzet. Meggyőződésem, hogy helyénvaló a *bűnös* megnevezés. Hogy a *végső bűnös* minősítés helyénvaló-e, arról talán lehetne vitázni, de, mint mondtam, ezt a hipotézist komolyan megfontolandónak tartom.

B. Hadd térjek vissza egy pillanatra a „szavak zsarnoksága" kifejezéshez. Ezt a kifejezést használták már a szakirodalomban. Egy korábbi beszélgetésünkben említetted Chase *The Tyranny of Words* című könyvét.

A. Így van. Az általánosan feledésbe merült általános nyelvészek használták e kifejezést az 1930-as és 1940-es években (pl. Korzybski, Chase, Hayakawa, Rapaport, Lee)[1]. Ők hozzám képest kicsit mást értettek rajta. A lényeg az, hogy érvelésük meglehetősen anti-esszencialista és antiarisztoteliánus (bár nem használták az „esszencialista" kifejezést), és ebből a szempontból az enyémhez hasonló. Az általános nyelvészek azt állították, jogosan, hogy az emberek összetévesztik a szavakat a dolgokkal, ami arisztoteleszi örökség. Az emberek úgy tesznek, mintha a szavak tényleg maguk a dolgok volnának, melyekre valójában csak utalnak, illetve amiket megfogalmaznak. Korzybski párhuzamot vont a *nyelv* (a szavak) és a *térképek* között. Így írt: „Ha megvizsgáljuk a nyelveket, rájövünk, hogy *csak térképeknek* tekinthetjük őket. Egy szó *nem* maga a dolog, amit képvisel."[2]

Korzybski támadta Arisztotelész azonosság-elvét. Korzybski szerint, mivel a világon semmi sem identikus, az „azonosság" *használatának* nincsen értelme. Más szóval, Korzybski (Popperhez hasonlóan, de tőle függetlenül) azt állította, hogy az olyan kérdésekre, mint „mi egy tárgy?", „mi a szerelem?", „mi a szabadság?", soha nem adható egyetlen egy válasz. Ez a következtetés, állítja helyesen Korzybski, egyrészt a szavak inherens többértelműségével (amit figyelembe kellene venni a *tárgy, szerelem, szabadság* szavak használatakor!), másrészt azzal a ténnyel kapcsolatos, hogy a szavak (a nyelv) nem dolgok (a *térkép* nem azonos a *területtel*). Korzybski bosszantónak nevezi a „mi a szerelem?", „mi a szabadság?" - típusú kérdéseket (ha még emlékszel, ezeket nevezte Popper „mi az, hogy..."- kérdéseknek).

B. Ó, igen. Ezek a kérdések kétségkívül évszázadokon keresztül bosszantották az embereket.

A. Úgy van, és kizárólag azért, mert az emberek hajlamosak azt gondolni, hogy a szerelemnek vagy a szabadságnak van valamiféle lényege, amit e szavak definíciói képesek leírni. A bosszúság rögtön megszűnik, ha belátjuk, hogy helytelen a kérdésfeltevés. Hadd térjek vissza néhány mondat erejéig arra az elterjedt nézetre, hogy a szavak maguk a dolgok, amiket képviselnek (ezt a nézetet az esszencializmus melléktermékének tekinthetjük). Hayakawa egy szép példát hoz fel a térkép-maga-a-terület típusú érvelésre:

„A Professzor történetének befejeztével megindult a beszélgetés:

'Ez pontosan azt szemlélteti', mondta a Reklámügynök, akit a barátai gyakorlatias gondolkodású embernek tartottak, 'hogy mire képes egy jó reklámkampány. B-ville városi tanácsa kitűnő üzleti érzékről tett tanúbizonyságot, a népünnepély pedig telitalálat volt... mindenkit boldoggá tett... sikerre juttatta a tervüket. Ez engem arra emlékeztet, ahogy a mi szakmánkban folynak a dolgok: mióta tonhalnak hívjuk a makrélát, hatalmas kereslet van rá. Gondolom, ha a segélyt *biztosításnak* nevezik ezután, meg lehet szerettetni az emberekkel, nem?'

'Hogy érti azt, hogy biztosításnak *nevezik*?' kérdezte a Szociális Gondozó. 'B-ville terve egyáltalán nem segély volt, hanem *valóban* biztosítás.'

'Te jó ég! Ember, tudja maga, mit beszél?' kiáltott fel a Reklámügynök meglepetten. 'Azt akarja mondani, hogy azok az emberek tényleg jogosultak arra a pénzre? Én csak azt mondtam, hogy jó ötlet volt a segélyt biztosításnak *álcázni*, ha ettől boldogabbak lesznek az emberek. De az attól

1. Korzybski, Alfred: *Science and sanity. An introduction to non-Aristotelian systems and general semantics.* Garden City, N.Y: Country Life Press Corporation, 1933. Chase, Stuart: *The tyranny of words*. London: Menthuen and Co. Ltd., 1938. Hayakawa, S. I.: *Language in thought and action*. London: George Allen and Unwin Ltd., 1939. Rapaport, Anatol: Introduction: what is semantics? In: Hayakawa (ed.): *The use and misuse of language*. Greenwich, Conn.: Fawcett Publishers, 1962, 11–28. Lee, Irving: Why discussions go astray. In: Hayakawa (ed.): *The use and misuse of language*. Greenwich, Conn.: Fawcett Publishers, 29–40.

2. Korzybski, i. m. 58.

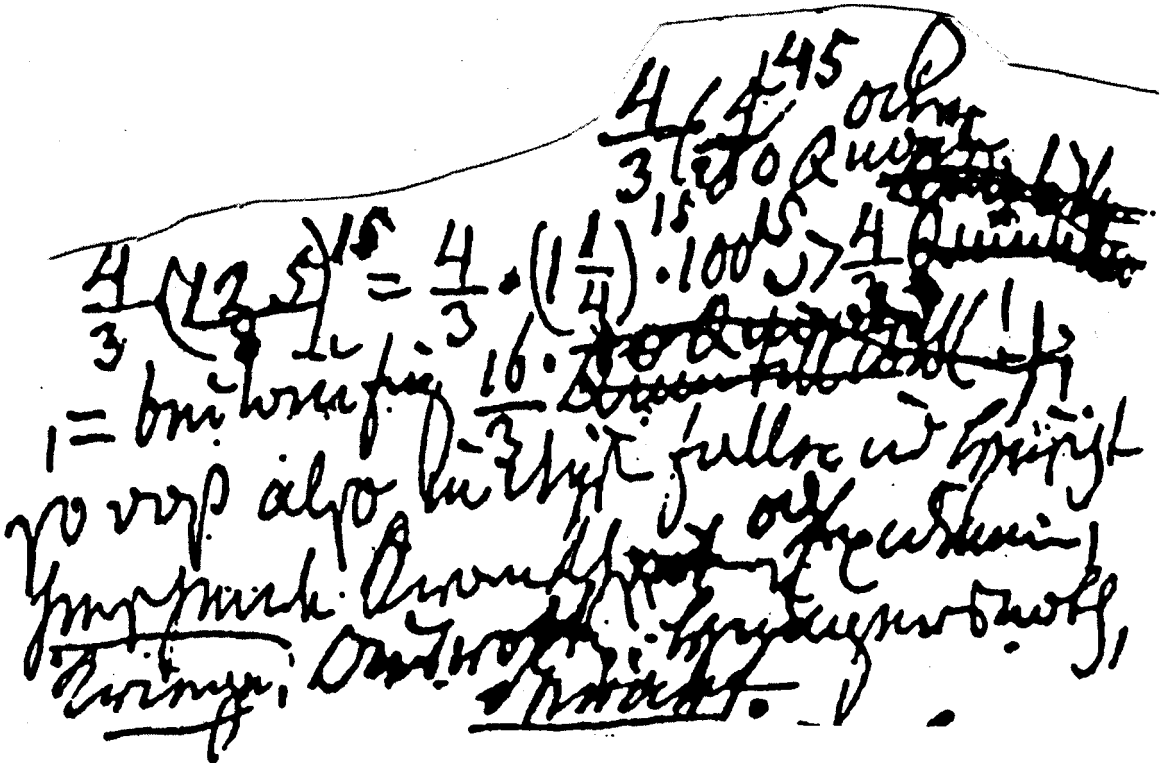
[Erdélyi Magyar Adatbank]

még segély, mindegy, hogy minek *nevezzük*. Az rendben van, hogy ámítjuk a népeket, ha ettől csökken az elégedetlenség, de magunkat azért nem szükséges becsapni!' 'De ők tényleg jogosultak arra a pénzre! Nem ingyen kapnak valamit. Biztosításról van szó. Tettek valamit a közösségért, és ez a jut-' 'Mondja, bolond maga?' 'Ki a bolond?' 'Maga a bolond. A segély az segély, vagy nem??? Mi lenne, ha a rendes nevükön nevezné a dolgokat?' 'De hát az ördögbe is, a biztosítás az biztosítás, vagy nem?' "[3]

B. Azt állítod, hogy az esszencialisták „a történet mintája szerint" élnek?

A. Pontosan. Ők azt hiszik, hogy a nem-nyelvi világ dolgainak megvan a helyes nevük; hogy nem lehetséges vagy nem szabad ugyanazt a dolgot *más* szavakkal másképp *megnevezni*, hogy természetes, nem-konvencionális kapcsolat áll fenn a szavak (a nyelv) és a nem-nyelvi világ dolgai között. A szavak és a dolgok közötti természetes kötelékről szóló ilyenfajta érvelés ahhoz a meggyőződéshez vezet, hogy a szavak valójában maguk a dolgok, amikre utalnak. Pontosan ez teszi a szavakat ilyen fontossá. Ebből ered a zsarnokság(uk) is.

Fordította: Barabás Kálmán



3. Hayakawa, i.m. 148–149.

[Erdélyi Magyar Adatbank]

Sein Ármin
A kedvről

I. Le Monde

Arra spekulál, ha élettel tölti meg a termeket, a környezet hatására megenyhülök, és felveszem régi szokásaimat. Odaadásában nem kímél engem sem, magát sem. Az emlékezésről annyit ismer, amennyit elmeséltem neki, és úgy hiszi, hogy ez minden. Annyi terve van, leszedette a függönyöket, és azt találta ki, tavasszal tavirózsákkal ülteti be a csatornát, nyilván nem tudja, mivel jár. Ki akarja cserélni az egész régimódi növényzetet. Hogy fiatalabbnak érezzem magam, fakón öltözködik, az áttetszőről áttért a konyakszínű parfümre, ami elbonyolította a testi érintkezést, csillapította, fokozta, majd ismét csak csillapította a kedvemet. De ezt az ingadozást két kedvkép között épp eleget éreztem már, hogy tudjam, mibe kerülhet.

És mozdulatai is finoman áthangolódtak, irányzásuk és követésük mintha nem csak az érzéki tudat ösztönös reflexe lenne, hanem valami tudatosabb. Mint valami, ami a birtoklással és a kiszámítottsággal van összefüggésben, minthogy újabban nem csak érzi, de bírja is, ahogy a levegő hajlik körülötte. Ha a gyönyörű és hiúságtól sem mentes nő kevesebbet tölt tükör előtt, mint azelőtt, ne tévesszen meg bennünket. Nem okvetlenül azt jelenti, hogy elérte valami sztoikus belátás, inkább azt, hogy tükör nélkül is folyamatosan figyeli magát. Fáradt, vagy sokat elemzett bénult mozdulatait már törékenységét kifejezőkbe fordítja át, és azért szereti ezeket a falakat, mert ezek veszik először állandó tükörként körül.

(– És ha mi tovább fennmaradunk, mint ez a maga-szerzeménye ház?
– Barátom, nem helyénvaló így beszélni.
– Talán maga sem változott, én sem, vagyishogy lényegi vonatkozásokban nem, csak ez a ház mozog, nyitja sorra becsületes kis titkait. Itt feltétlenül alkalmas szemlélődni, itt kint például a természetet lehet fürkészni, ami feladatot ad a képzeletnek, mégsem mondhatnám, hogy az efféle rendbe való belegondolás kedvemre volna.
– Megkérdezhetném, mi lelte, de sejtem, már kezdettől így van vele. Miért mondta mégis, hogy szereti itt.
– Hogy szórakoztat, arra gondol? Észrevette, hogy az utóbbi időben annyit alszom, mint egy oroszlán.
– Megint azt akarja, hogy féljek magától. Csak az ördög lehet ilyen ártatlanul aljas.
– Nem zavarja, ha leülök, így kényelmesebben tudom követni a veszekedésünket.)

A kedv hiánya, ha a túl sok pihenéstől ered, a vesét támadja meg, ha a szórakozás okozza, tompa gyomorérzéssel jár, ha kevés pihenés miatt támad, a felső csigolya szúró fájdalmával jár. A kellemetlen ember társaságából következő kedvhiány a tüdőt viseli meg, a jövő iránti aggodalom az alhas elnehezülésével jár. A halállal kapcsolatos tanácstalanság okozta kedvetlenség a lábat betegíti, a méltó ellenfél hiánya miatti ritkábban migrénnel, többnyire nagyon erős szemfájással jár.

Annyira elhiteti velem, hogy meg kell mentsen, hogy azon veszem magam észre, állandóan fázom, néha talán csoszogok is. Lehet, az egész az állandó hegyi nyirkosság és a járásra nem alkalmas papucsok miatt van, de az érzés, hogy a hideg és a járás akadályoztathat, mikor majd két évig a teljes vakságot is minden csonkultság-érzés nélkül elviseltem,

[Erdélyi Magyar Adatbank]

mégiscsak bántó. Van, hogy napokig nem bontom fel a leveleimet. Azt hiszem, ez gyötri a legjobban, mert nem értheti meg, ez is kicsit vulgáris időmágiám része, akárcsak az, hogy a plébános segítségével beszereztem néhány régi ismeretlen nő naplóját. A plébános szerint a holtaknak már mindegy, de engem a puritán hajlamú nők naplóival még megszerezhet az örök életnek. Naplókat természetesen mindig mély érdekkel olvastam, de újabban érdektelenségüket nyugtázom csak örömmel. Ez amúgy egy hajnalban kelő kisváros, úgyhogy minden okom meglehet rá, hogy úgy gondoljam, inkább régi leveleket találni, mint naplókat, de úgy tűnik, tévedtem, mert amellett, hogy a csempészet itt az elsődleges jövedelem-forrás, és mint tudni lehet, a csempészek korán kelnek, ezért boldogok, időnként mégis hosszúak az esték. A plébános kifogyhatatlan a forrásokból, hetente hoz egy-egy téglaszínű füzetecskét. De nagyon ritka a messze hajózható sor. Persze azt a lehetőséget sem szabad elvetni, hogy a plébános feltehetőleg szelektál. A keresztények szelektálnak.

Különös gyengeség köti a régi földgömbökhöz és a barokkos hangulatú modern orientalista festményekhez, amelyekkel környezete a kényelmet, ha lehet, még elviselhetetlenebbé teszi. Nem vagyok biztos benne, hogy nem Amerikában látta: vízzel kapcsolatos festmények a fürdőszobában is elhelyezhetők. Bizonyos energiába telik, hogy éberségemet megőrzendő, ne szokjam meg az érzést. Minden, amit főz, édeskés, de szerencsére idejében rájöttem, erről nem áll módomban gondolkodni. *Je ne t'aime plus, mon amour. Je ne t'aime plus, tous les jours. Je ne t'aime plus, mon amour. Je ne t'aime plus, tous les jours.*

Közben pedig süket szépsége, értelmetlen bája, a buta kéj, amit csípője már nyolcadig hónapja válasz nélkül kínál, a nedvek és minden felsorolható testi textil olyan mérget termelnek bennem, mely csodálatosan felfokozza az élet érzését és – kívülről hibátlan szerepjátszásom is ezt igazolja – végre olyan lelki vakmerőségeket követek el, amelyeket korábban, a kiteljesített önfegyelem híján, még lehetőségükben sem foghattam fel. Mert mi az ő boldog örvénylő szenvedélye az én szomorúságom lüktető szenvedélyéhez képest? Csak egy nagyon előkelő elme foglalatoskodhat azzal, hogy állandóan csillogó sértéseket eszel ki, amelyeket többnyire elhallgat, így szerezve önmagának titkos elégtételt. Én még csak nem is eszelek ki sértéseket, csak alkalmakat találok, hogy elhallgassam azokat, és mindent összevetve, most ez a legnagyobb szenvedély.

Feltétlen buzgalma még nyersebb emlékeket is csak ritkán idéz. Már minden másképp van, már minden másképp van. Ami mégis megérint, az valamiféle nem halk, de hangtalan jövőből jön, és ennek semmi köze a poézishoz, inkább csak a metabolizmushoz. Kaptam tőle egy pár piros ancien-vonalú lakkcipőt, de az alkalom nyújtotta fecsérlést, amit boldogságnak nevez, nem bátorítottam semmivel. A szent glória, amit csupasz lábfeje körül látni véltem mialatt mulatságból felpróbálta, egy pillanatra mégis tanácstalanná tett. Éles képeket idézhetett, de végül is könnyű volt őket elhessegetni. A vörös az egyetlen szín, ami megkerülhetetlenül bosszút szerez sértett önérzetének, visszatér, szelleme kísértő, béke-időben is megkerülhetetlen, egyedül a tunyaság biztosít védelmet, és én többnyire védve érzem magam.

Ma először egész nap migrénem volt. Vajon ez ezentúl is így lesz? A plébános bizakodó, jó jelnek látja, szerinte a migrén keresztény betegség, tudniillik az történik, hogy a lélek a tudatban is helyet csinál magának. Vagyis, máris egy kicsit keresztény vagyok. Ez tényleg nem egy nagyon rossz betegség, hideg lüktetésében akár eggyé is lehetnék az univerzummal, mert hát a szeplőtelen, de kellemes nász széplelki tévedés – a tökéletes nem élő, a tökéletlen pedig, hiányosságaiból következően, nem alkalmas az életre, mondhatni. A betegséget választani, mint tudható, módszertani kérdés, mert a legerősebb élet átmeneti, véletlen és nem ritkán valamilyen rafinált betegség következménye. Ez a betegség alkalmassá tesz arra, hogy, ellentétben a halottakkal, belülről lássuk a dolgok pusztulását, és ellentétben az egészségesekkel, kívülről a dolgok születését, lehetne hozzátenni. Bizonyos látás bizonyos betegséget feltételez, betegség ez is, megfigyelni rothadómeggy-színű, de tulajdonképpen semmi világihoz nem hasonlítható ajkait.

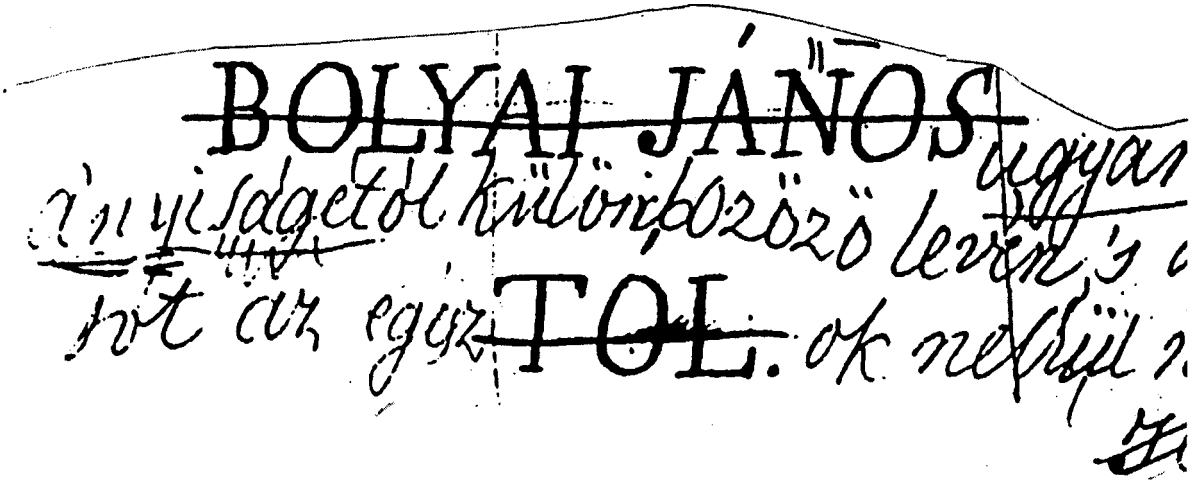
Mostanában ugyanazokat olvasom, nem túlságosan jó, lila borítású könyveket. Inkább németeket, mint franciákat; az angolokat, akiket annak idején, immár egyáltalán nem. Úgy vagyok ezekkel a könyvekkel, mint más az asszonyával, hibáik miatt megszokni és megszeretni. A tökéletes eszméjének népszerű kizsákmányolása olyan zavarokat okoz, amelyek gyengítik a történelmietlen gondolkodást, itt vagyok példának rögtön én magam. Ha lehet választa-

[Erdélyi Magyar Adatbank]

ni, jobb szeretem azt, ami túlcsordul, mint azt, ami hiányos, ami buzgólkodik, mint azt, ami itt-ott kihagy. Szeretem például, mikor a gyerekkirály hirtelen felnő, de jobban szeretem azt, amikor valaki olyasmiért hibáztatja magát, amit nem követett el. Vagy, amikor egy nő a férfi, a férfi pedig a nő, és aztán amint a nász és a vacillálás után helyreáll az ősrend. Szeretem a beszédes nevű epizódszereplőket, a sánta versbetéteket, a követhetetlen utalásokat, de leginkább az alkalmatlan helyszíneket szeretem. Ekkor hallom hogyan reszel a penna; mondhatni, mintha csak a saját pennám volna, úgy szeretem. Ezek a kívülállás afféle kis örömei, tudom. Csak nem túlságosan jó könyveket olvasok, oroszokat, mint ahogy eddig, ezentúl sem.

(Azt írja, nem lestem óhaját, hogy olyan voltam, mint a jég. Nem tudja hát, hogy elhagyom? Emlékezzen, azt kérdezte, mire gondolok, de ilyet nem kérdezhet, ezért hagyom el. Isten Önnel, bánata legyen hallgatag, gondolataiba zárt.)

Pascal mégis megkerülhetetlen, igaz, én inkább azokat a műveit ismerem, amelyek vagy elvesztek, vagy nem írt meg. A plébánosnak klasszikus elképzelései vannak a könyvekről, így Pascalról is, feltétel, hogy csak azokat a könyveket veszi figyelembe, amelyek fizikálisan is adottak, és csak ezek alapján hajlandó messzire elvonatkoztatni. De a plébános másban is becsületes, arra kérem, vigyázzon rá, mert elmegyek, amire nem hajlandó, mert ami a továbbiakat illeti, nem járulhat hozzá a nyugalmamhoz.



[Erdélyi Magyar Adatbank]

Pethő Ágnes

Ekphraszisz a filmvásznon

(Jean-Luc Godard és Peter Greenaway fény-képei)

A mozgókép mint kifejezőeszköz már a kezdetek óta heterogén elemek szövedéke volt, magába olvasztott más közlési rendszereket is: a képi kompozíció elemeit (amelyek gyakran a festői reprezentáció kánonjaira vezethetők vissza), a zenét, a gesztusokat, a grafikai jeleket valamint később a hangzó nyelvet és így tovább. A film mint általános szemiotikai értelemben vett szöveg olyan multimediális közleménynek tekinthető, amelynek jelentései az őt alkotó kodifikációk közti viszonyok révén alakulnak, illetve amely minden szinten nyitott a többi kommunikációs rendszer felé, és képes arra, hogy integrálja ezeket a rendszereket, a többi művészet poétikai eszközeit, sőt szövegeit. Erre a jellegzetességére játszott rá a filmtörténet néhány igencsak provokatív alkotása (Jean-Luc Godard egész munkássága valamint a nyolcvanas-kilencvenes évek ún. festői filmjei például), és amelyeket ezáltal a médium sajátosságaira való önreflexiónak is minősíthetünk.

A filmtörténet egészét nézve megállapítható az, hogy a nem mimetikus (nem a valóság illúzióját nyújtó) ábrázolás nagyon gyakran éppen a mozgókép festői, zenei, szövegszerű, irodalmi és intertextuális jellegzetességeiben nyilvánul meg, a filmes jelölőknek pedig a multimediális szóródása hangsúlyozódik. Tulajdonképpen a filmművészet nem egyedülálló ezen a téren, az intermedialitás lényeges vetülete más művészetek öntükrözésének is. Az irodalomban például a reflexív fogalmazásmód a szöveget szintén „egymással versengő szemiotikai rendszerek szövedékének" mutatja (Waugh 1984. 19). A filmelvűség alapvető funkciója az irodalmi szövegekben szintén az, hogy a műalkotás artefaktum jellegére emlékeztesse az olvasót, vagy a mozit a prózán belüli fiktív világot generáló erőként mutassa meg. Ez a funkció így tükörképe annak, amit az írás/irodalom tölt be a mozgókép esetében. A különbség az, hogy a tipográfiai szövegek viszonylag korlátozott lehetőségeivel szemben a mozgókép intermediális reflexív lehetőségei megsokszorozottak és igen változatosak. Ezek közül is mindazokban az esetekben, amikor egy film a mozgókép sajátos közlésmódját, kifejezési eszközeit helyezi a figyelem középpontjába, ennek az önreprezentációnak talán legfontosabb jellegzetessége nem csupán a különböző elemek hivalkodó felvonultatása, hanem az, hogy a filmen belül valamiképpen az egyik közlési rendszer a másik tükörképévé válik, tehát egyfajta *intermediális mise en abyme*-ről[1] beszélhetünk. Ennek számos variációja közül most vegyük szemügyre két jellegzetes típusát, amelyeket sok szempontból összefüggésbe hozhatunk az *ekphraszisz*nak nevezett jelenséggel.

Az ekphraszisz az antik retorikából származó eljárás, amely egy festmény vagy egy szoborcsoport részletes, a képzőművészeti ábrázolás érzékletességével versengő szemléletes leírását jelentette, és mára egyfajta gyűjtőnevévé vált mindazoknak a kísérleteknek, amelyekben az egyik művészetbeli alkotás egy másik műalkotás tárgyává válik. Az ekphrasztikus tendenciákban a legizgalmasabb az a különböző szemiotikai rendszerek közti kapcsolathálózat, amely az egyes szövegekben föllelhető metanyelvi utalásokból, poétikai eljárásokból körvonalazható. Eredetileg a nyelvnek a képiség felé való áttörési kísérleteit jelölte, amikor azonban a képek kísérlik meg a nyelvi szöveg megfelelőjét létrehozni, akkor *fordított ekphraszisz* történik.

A filmművészetben viszont tulajdonképpen nemcsak fordított ekphrasziszról beszélhetünk, hanem úgy tűnik, hogy *többszörös, többirányú ekphrasztikus tendenciák* valósulnak meg. Többen leírták már azt, hogy a multimedialitást tematizáló alkotásokban a film a saját helyét elsősorban nem a többi művészet *fölé* kerekedő Gesamtkunstwerkként[2], hanem valamiképpen a többi médium *között* jelöli ki (így például: Leutrat 1989, Paech 1989, Müller 1996). Ez azt is jelenti, hogy a film médiumközisége többnyire nem korlátozódik csupán két közlési rendszer vagy művészeti ág kapcsolatára. Akira Kuroszava *Álmok* (1990) című filmjének Van Gogh-epizódja például elszigetelt kivételnek számít: a csodált mester műveibe a szó szoros ér-

1. A *mise en abyme*-terminussal a szövegek öntükrözésének alakzatait szokás megnevezni. Ezt általában három vonatkozásban tárgyalja a szakirodalom: 1. a kijelentésre vonatkozó reflexió (amely a szövegalkotás folyamatát, az alkotót, a befogadót, a kontextust tükrözi és a narráció műviségét leplezi le), 2. tartalmi önreferencia (a jelentett/fikcionális szinten megnyilvánuló, „autotextuális" utalások), 3. a nyelvi-poétikai jellegű önreprezentáció alakzatai (az irodalom vagy film mint jelrendszer önvizsgálata). Ez utóbbi Ricardou (1975. 212) szerint az „auto-représentation horizontale littérale", amelyben a nyelvi megformáltság bizonyos elemei az egész vagy valamely részének modelljeként funkcionálnak („l'écriture imite l'écriture"), Dällenbachnál (1977) ez a „mise en abyme du code", illetve Hutcheon (1984) ezt nevezi az önreprezentáció nyelvi módozatának. A film heterogén nyelvezetét exponáló reflexív alakzatokat is ebben az értelemben nevezhetjük „intermediális mise en abyme"-nak.

2. A wagneri fogalomnak a filmművészetre való aktualizálása kézenfekvőnek látszik sok elméletíró számára. Amikor azonban poétikai jellegű vizsgálódásokat végzünk, és eleve a hibriditást érvényesítő alkotásokat, tendenciákat hasonlítunk össze, akkor a terminus használhatatlanul általánosnak minősül, a filmen belüli viszonyok jellegét pedig csupán az „összegezés", a filmezésnek alárendelt, az elemek önállóságát megszüntető „beolvadás" értelmében teszi elképzelhetővé. Ilyen tekintetben sokkal inkább a klasszikus filmnarrációkra alkalmazható, mint arra a belső (bahtyini értelemben vett) dialógusokra és külső szövegösszefüggésekre építő poétikai stratégiára, amelyet az intertextuális film érvényesít.

[Erdélyi Magyar Adatbank]

telmében belépő tanítvány le-föl szaladgál a festett tájban a festékszínfoltok között. Valójában ez esetben csupán két közlési rendszer, a film és a festészet között teremtődik kapcsolat, mégpedig elég didaktikus módon, mintha Bazin a film és a festészet mikrokozmoszának különbségeiről írt tanulmányának illusztrációjaképp történne. A filmtechnika ugyanis ez esetben valóban széttöri az egyébként „teljesen befejezett, önmagában is érvényes műalkotások" szintetikus egységét. A szemlélődés terét, amely a festmények esetében befele nyitott, a felületen való mozgás időbeliségévé kódolja a film elmozduló „takarólapként" megnyilvánuló, „centrifugális" hatású képkerete. A film így fölszámolja a festészet lényegét, mivel „olyannak mutatja a festményt, mintha természeti jelenség lenne" (Bazin 1995a. 150–151). A filmekphraszisz lehetőségeinek sorában azonban az ilyen típusú kapcsolatok viszonylag leegyszerűsítő jellegűnek tűnnek, a festői kifejezésmód (vagy bármely más művészet kifejezésmódjának imitációja) a filmben ugyanis többnyire nem a metanyelvi problematizálások célpontja, hanem eszköze, egy több médiumot bevonó viszonyrendszerbe való belépésnek az egyik „kapuja".

Ugyancsak elkülöníthető a jelenség azoktól a gyakran látható festői képmegoldásoktól, amelyekben a beállítások jellegzetességei valójában a *hipotipózis* retorikai alakzatának filmes megfelelőiként értékelhetők[3], csupán a szemléletesség festői hatáslehetőségeit valamint azok konkrét stiláris vagy szövegasszociációkkal való fokozását szolgálják. Általában azonban az ekphrasztikusnak nevezhető filmben többirányú médiumközi kapcsolatokkal kell számolnunk.

A filmtörténetben a francia új hullám volt az, amely a filmi kifejezésben teret nyitott az effajta *nyelvközi játékok*nak, ezek a tendenciák azonban a poétikai szerveződés tekintetében jelentős változásokon mentek át az azóta eltelt pár évtized alatt. A következőkben a Jean-Luc Godard és a Peter Greenaway művészetében megnyilvánuló két változatát emelném ki annak, hogyan körvonalazódhat ez a jellegzetesen többdimenziós ekphraszisz, néhány gondolattal érzékeltetve talán ennek a viszonykomplexumnak az időbeli módosulásait, hangsúlyáttolódásait is.

Ovális portré filmkeretben

A többszörös mozgóképi ekphraszisz egyfajta *permutatív reflexivitás* kibontakoztatója lehet, amelynek során a láncszerűen ugyanazt a témát, így egymást „átkódoló" filmbeli közlésformák az ábrázolásnak a megsokszorozása révén, annak a referenciától való fokozatos és végleges eltávolodását eredményezik. Godard *Éli az életét* (1962) című művének utolsó epizódja mintegy összegezője ennek a funkciónak. A filmelbeszélés, amelyet Godard az irodalmi művek fejezeteihez hasonló módon (ám „kép"-nek nevezett egységekre) tagol, egy Nana Klein nevű fiatal nőről szól, aki prostituálttá válik, majd egy utcai lövöldözés során meghal. Az említett rész indító jelenetében egy fiatalember társaságában látjuk, akivel már korábban találkoztunk, és itt mint Nana szerelme jelenik meg. A férfi kezében egy Edgar Allan Poe kötetet látunk, és egy Poe-novellából, *Az ovális arckép*ből hangzik el néhány részlet. Ebben a pillanatban megsokszorozódnak az elbeszélői, illetve a reprezentációs szintek, szövegek és médiumok épülnek egymásba és egymásra. A képhez hozzárendelt, külső narrátori hang előadásában – amely nem a fiatalembert játszó színészé, hanem magáé Godardé[4] – egy történet hangzik el egy történetből, így többszörös idézetnek tekinthető. A Poe novellabeli szereplő olvassa ugyanis ezt a leírást egy könyvben, amelyet mi most a (filmbeli, filmen kívüli?) narrátor közvetítésével hallunk. A novellába beágyazott történet magva tulajdonképpen egy festmény ekphraszisza, irodalmi leírása, egészében pedig a hasonmáshoz való mágikus viszonyulás (a tükörkép archetípusának) megjelenítője és egy ősi toposz (a megelevenedő képmás, illetve inkább ennek fordítottja: a képbe belépő, a hétköznapi élet világából a fikció, a művészet világába átlépő ember) újrafogalmazása is. Az elbeszélés egy festőről szól, aki szó szerint, ecsetvonásonként lopja el a színeket modelljének arcáról, mintegy annak életével tölti föl a képmást, és így mire a bámulatosan „élethű" festmény elkészül, kedvese holtan esik össze.

Miközben pedig az alakuló festményről hallunk, a filmképek e szöveg filmes párhuzamát nyújtják. Nanát látjuk egy (a filmkép térhatását jelentősen csökkentő) egyszínű háttér előtt, kiszolgáltatottan (falhoz állítva), amint a kamera különböző nézetekből hasonlóképp „portrét" készít róla, elidőzve a finom arcvonásokon, a lány pedig éppen a száját festi. Ugyanakkor föltűnik Nana mellett Liz Taylor arcképe, amely az analógiát továbbviszi a fotográfia világára, lévén mind az irodalmi leírás mind pedig a filmkép ábrázolásbeli jellegzetességeinek (nézőpont, képkivágás, szabályos szépségű női arc) fotográfiai megfelelője, és lényegében a mozgóképhez „legközelebb" álló parafrázisa. A fotó és a film között további, tematikus kapcsolatot teremt az, hogy Liz Taylor a kor ünnepelt, közismert sztárja, és mint ilyen egy lehetséges példakép Nana számára, aki szintén színésznőként próbál föltűnni, többször beszél arról, hogy szerepelt már filmben. A Nanát alakító színésznő, Anna Karina valóban játszott is már korábban Godard filmjében. Az irodalmi-festői arcképpel rokonítja a filmképet az, hogy az egész film maga felfogható nem csupán a filmezési módozatok azonos helyzetre való kombinációjából adódó parametrikus stílusjátéknak, ahogyan Bordwell (1996. 290–295) minősítette, hanem egy sajátosan filmszerű portré megalkotásának, végső soron pedig a reflexív ábrázolásmód és a képben megragadható életszerűség, az ön-

3. A hipotipózis a klasszikus retorika egyik gondolatalakzata, valamilyen összefüggő egész szemléletes bemutatása. A szónok vagy író elénk hoz, megjelenít egy tárgyat, szemünk előtt perget le egy eseménysort, közvetlen érzelmi ráhatást lehetővé tevő módon. A festői filmmel Jost (1993. 228) hozta kapcsolatba, ez szerinte a festészet filmbeli jelenlétének egyik legáltalánosabb funkciója.

4. Ennek fölismerését a forgalmazásban levő kópiákon a magyarra való szinkronizálás lehetetlenné teszi. Az információt a feminista nézőpontot érvényesítő Siew Hwa Beh (1976. 184) tanulmányából vettem át. Godard egyébként, amellett hogy időnként színészként is föltűnt filmjeiben, többször is szerepelt narrátorként saját alkotásaiban, a *Charlotte et son Jules* (1958) című rövidfilmben pedig Jean-Paul Belmondo az ő hangján szólal meg.

[Erdélyi Magyar Adatbank]

álló életre keltett, és a kollázsokból mikrokozmosszá rendeződő reprezentáció paradoxonjaival való kísérletezésnek is.

Narrátori jelenléte által szerzőiségében, a filmi kijelentések forrásaként megerősítve Godard maga az, aki a novellában idézett festőhöz hasonlóan szintén szerelmesének arcképét próbálja megörökíteni (Anna Karina ebben az időben Godard felesége volt). A többszörös közvetítés révén föltáruló arc: a leírt festménybeli, a lefényképezett és a lefilmezett, egyszerre fiktív (Nanát) és „reális" személyt (Anna Karinát) jelölő kép pedig egymást tükrözi és visszatükrözi. Végső soron Nana Klein, a jelentéktelen kis párizsi prostituált (vagy netán éppen ezáltal az Anna Karina?) személye az, aki az idézett festmény és modelljének történetéhez hasonló módon kitörlődik ebből a túlkódolt képszövedékből. Nana alakja mindenekelőtt úgy esik szét, hogy szerep és színésznő lesz belőle. A bemutatás pedig mindkét aspektusát kiemeli és további jelentésrétegek észlelését teszi lehetővé. A színésznő azáltal zökken ki a szerepből, hogy közvetlen pillantásokat vet a kamera, illetve a rendező-férj Godard feltételezett irányába (így a nézőkre, akiket ezáltal közvetlenül képes „megszólítani"). Miközben a szerepet lényegében csupán a beszédes név meg a foglalkozás „határozza meg", jobban mondva a megsokszorozható referenciák révén „távolítja el". Nana Klein neve ugyanis francia szleng és német szó keveréke (azt jelenti: „kis csaj"), ugyanakkor pedig egy többszörös idézet: egyrészt Zola szereplőjére, valamint Renoir azonos című filmjére emlékeztethet, másrészt azáltal, ahogyan a szereplő a képeken megjelenik, egy ikonográfiai tradícióra játszik rá. Nana a filmképeken többnyire a „magányos kurtizán egy párizsi kávézóban" festői témájának variációjaként jelenik meg, illetve olyan képkompozíciókban, amelyek a XIX. századi francia festészet mintáira vezethetők vissza. Amint Tom Conley (1978) feltárta, a képek egy része Manet, Renoir, Degas és Van Gogh parafrázisoknak tekinthető. Ugyanakkor Nana foglalkozása is javarészt a dialógusok helyett elhangzó szociológiai jellegű újságszövegek idézeteiből körvonalazódik, melyekhez képest a megmutatott „életképek" illusztrációknak tűnnek.

A filmképbe ékelődő sztárfotó, melynek kimerevített jellege összhangban van a Nana meglehetősen kifejezéstelen arcával, a filmi reprezentáció hamis illúzióira mutathat rá. Ha eddig a pontig azt hittük, hogy realisztikus helyzetképet vagy karakterrajzot kaphatunk Godard filmjéből, akkor ezek a többszörösen ekphrasztikus képek végképp felfüggesztik a reprezentáció valóságreferenciáját: Nana nem egy valóságos nő, aki hallgatja a felolvasást, hanem maga is ábrázolás, idézetek kollázsa, multimediális „szövegszíntér"[5]. Így mielőtt a filmvégi, abszurdnak ható halála bekövetkezne, Godard a reflexív technikák sorozatát megkoronázó többszörös ekphraszisz révén már megvonja tőle az élő személy státuszát. Miféle életről beszél a cím? – kérdezhetnénk tehát. Nana, akinek egyetlen ambíciója, hogy filmkép legyen, valóban képpé lesz, és meghal, mint a Poe novellabeli festmény modellje? Még pusztulása is idézetszerű, hisz a hasonlóképp *action gratuite*-szerűen elvesző *Jules és Jim* hőseit fölidéző óriásplakát előtt elhaladva,[6] Nanát a „Restaurant des Studios" előtt, a westernfilmek párbajjeleneteit urbanizáló gengszterlövöldözések tipikus helyszínén, az utcán éri e sajátos „filmhalál".

Godard szövegstratégiájának egyik legfontosabb következménye az, hogy a film az íráshoz válik hasonlóvá: az írásszerkesztéssel analóg poétikai eszközök mellett (amelyekről sokan beszéltek) a szerző-rendező vonatkozásában, aki a film révén kijelentéseket tesz, valamint abban az értelemben is, hogy a nézőnek hasonlóképp performatív cselekvést kell végeznie, előzetes szövegismereteit kell aktualizálnia ahhoz, hogy az idézetek rétegein áthaladva értelmezni tudja a látottakat. De talán még inkább egy meglévő minta újra-, illetve fölülírásának tekintetében. A filmes fölülírás funkciója meg ebben az esetben talán épp abban mutatkozik meg, hogy tematizálni tudja a mozgó fotográfiának a Bazin által leírt „bebalzsamozó" jellegét (vö. Bazin 1995b), azt hogy lényegében a film nem tud maradéktalanul elszakadni a valóságosság illúziójától, sőt abban rejlik minden varázslatossága, hogy amit zárványként keretbe foglal, az „maga az élet", a bebalzsamozott idő: Nana tehát voltaképpen a filmképnek az életet és halált egyesítő állapotában „éli az életét". Ezt a zárványt viszont jelölőrétegek födik el és keretezik a végtelenségig, és így egészében véve ez a típusú reflexivitás a reprezentáció eltárgyiasító-eltávolító jellegét hangsúlyozza, a művészi alkotást egyfajta fordított Pygmalion-mítosz értelmében szemlélve (a teremtett mű nem megelevenenedik, hanem az élet az, ami tárggyá merevedik), illetve e mítoszt felforgatva: az „élet", ami az elbeszélés „töréseiben", a fikció mellett/mögött fölvillan (például a színésznő révén, a nézőnek a képbe való „cselekvő" bevonásával, a látszólagos szemkontaktussal, a mozgókép egész ikonikus-indexikus jellegének kiemelésével a többi felsorakoztatott közlési rendszerrel szemben) és a „képmás" (a többszörös ekphraszisz) alakzatait egymásba visszatükröztetve.

Hasonló eljárással találkoztunk Godard korábbi munkájában, a *Kifulladásig*-ban (1959) is, ahol a szereplő (ön)meghatározása még explicitebben egy filmes előkép alapján történik. Ráadásul Michel, aki Bogart imázsát másolja, az eredetitől immár végletesen elidegenedett újabb másolat (Patrícia) révén pusztul el. A képi minta (mely egyben egy műfaj, a gengszterfilm, emblémája is) szintén egy fotográfia révén jelenik meg a filmben, és ezt a rendező a filmképekkel egyenrangú vizuális elemként kezeli, a film szereplőjét és a plakáton kimerevített Humphrey Bogart-arcképet klasszikus dialógushelyzetben filmezve, egy másik jelenetben pedig a sztárfotók jellegzetes beállítását idézi oly módon, hogy egy fotográfiának ható képet keretez el a filmképen belül (amikor Patrícia egy összesodort plakátot használ látcsőként, és ennek körkörös látóterében látjuk a mozdulatlanul pózoló Michelt). Vagy ugyanezt a hatást érzékeljük a már említett Truffaut-filmben, a *Jules és Jim*-ben, a kivetített fényképeken (diapozitíveken) látható szoborhoz hasonlított hősnő és a fotografikus inzertszerűvé zsugorított filmképek, az élettörténet narratív sémáit, időbeliségét kikezdő játékos helyzetvariációk, a két nyelven is elhangzó idézetek vonatkozásában. Antonioninál még tételesebben jelentkezik mindez a *Nagyítás* (1966) című alkotásban,

5. Goodwin (1994. 20) kifejezése az intertextuálisan építkező film szereplőiről.
6. A filmet François Truffaut rendezte az előző évben.

[Erdélyi Magyar Adatbank]

ahol a reprezentáció kérdései szintén egy gyilkosság témája kapcsán vetődnek föl, valamint ismét a fotográfia, festészet és film analógiája-szembeállítása történik. Alain Robbe-Grillet pedig *A szép fogolynő*-ben (1982) egy Schubert-zeneműnek, Magritte festményeinek, ezek fotografikus reprodukcióinak és egy Goethe-balladának filmes átírása révén, az „élőhalott" interkulturális motívumára épülő szövegtípusoknak a beolvasztásával rajzolja meg egy egyszerre élő és halott hölgy arcképét, amely végső soron itt sem más, mint metaforikusan maga a művészi reprezentáció, talán épp a mitikus Mnemoszüné mozgóképi mása. A filmet azonban a reprezentációformákat összekeverő, ún. *trompe l'oeil* effektusai már az alább sorra kerülő típushoz is kapcsolják.

Interszemiotikai rituálé

Úgy tűnik, hogy a nyolcvanas években Peter Greenaway filmjei többek között éppen azt a feladatot vállalták, hogy az explicit művészetközi viszonyoknak valamint a szemiotikai rendszerek keveredésének egyre több és bonyolultabb technikáját dolgozzák ki. Így az ekphraszisszal kapcsolatba hozható szövegstratégiák tekintetében is észlelhetünk lényeges különbségeket a hatvanas évek kollázshatású filmjeihez képest.

Az előző példában az ekphrasztikus variációk egy interkulturális téma köré épültek. Ha ezt összehasonlítjuk Greenaway filmjeivel, leginkább a *Prospero könyvei*vel (1991) meg *A párnakönyv*vel (1995), azt látjuk, hogy Greenaway munkái is tele vannak multimediális szövegvariációkkal és idézetekkel, ez a fajta permutatív-reflexív fogalmazásmód azonban inkább a részletek kidolgozásában, sokszor dekorációnak ható kimunkáltságában van jelen, nem pedig az egész szöveg szervezőelveként (például említhetők azok az esetek, amikor ugyanazt a cselekvéssort különböző fázisokra, nézetekre szabdalva látjuk a többszörösen osztott vásznon, vagy a fotografikus inzertek, amelyek az elhangzó szöveg illusztrációinak tűnnek, *A párnakönyv* szerelmi jelenetei, amelyek a képen megjelenő japán fametszetek filmes parafrázisaiként értékelhetők stb.).

A tendencia lényegi vonását az adja, hogy az egyes médiumok a filmen belül egyfajta hivalkodó karneváli nyelvkeveredésben egymás „álarcában" jelentkeznek, a többdimenziós ekphraszisz a film *nyelvi* „álarcainak" és az „arcokat"-„álarcokat" összekeverő játékában is megnyilvánul. Mindezek révén nemcsak a film próbál versenyre kelni a többi művészet reprezentációbeli sajátosságaival, hanem azok is megkísérlik lehetőségeiket a fim vehikulumán keresztül kibontakoztatni, és magukra ölteni valamit a film lényegéből. Ezáltal a „fordított ekphraszisz" valamiképpen ismét „visszafordítódik". Azon túlmenően, hogy a filmképek kölcsönöznek más művészetek eszközeiből, lényegében egy olyan poétikai stratégiát bontakoztatnak ki, amely konkrét képpé kódol át és narrativizál néhányat azokból a metaforákból, ahogyan egy-egy közlési rendszer lényegét (illetve az egyes médiumok közvetítésével a világot magát) érzékeljük. Ezekből a konkretizált és narratív kontextusba helyezett metaforákból szövődik maga a film „szövege".

A *Prospero könyvei* meg *A párnakönyv* című filmek például, mint részben a címek is sejtetik, az írás, a könyv és a festészet lehetséges metaforáinak egész sorát bontják ki. A *Prospero könyvei*ben megjelenő könyvek, amelyek a kanonizált tudás ellenpontozását adják a Prospero és szellemvilága által képviselt teremtő fantázia képlékeny univerzumának, egyben a hermeneutikai értelemben vett irodalmi mű/szöveg létmódjának metaforáit testesítik meg. Miközben a tárgyként szemlélhető üres lapok szabadon szóródnak a szélben, Prospero Greenaway által megjelenített könyvei lényegében fiktív konstrukciók, az imaginárius dimenziójában, tehát a filmképen, szó szerint élővé válnak: vérző, lüktető, miniatűr világmodelleket magukba foglaló kötetek tűnnek fel, amelyekben „a gondolatok kergetik egymást", „szétfeszítik" a borítót, „tükrözik az olvasót". Olyan minőségükben látjuk őket tehát, ahogyan egyik más médium sem tudná megmutatni: a filmi ábrázolás lehetőségei feloldozzák a szöveget az írás linearitásából, a könyvet tárgy voltának statikusságából, a festményeket a festék anyagiságából. A könyvlapként elterülő vásznon belül elkeretezett képek/szövegek a könyvben/festményben születő újabb szövegekként/képekként is értelmezhetők, amelyeket a kinematográfia képzelettel analóg közege kelt életre, valamint a könyvlap, a festő- és filmvászon egymásba való átlényegüléseit jelzik (az elbeszélés egyik képkeretből helyeződik át a másikba, a képek egyben filmfestmények, amelyek az irodalmias elbeszélői világszervezés függvényei). Magának a nyelvi szövegnek a multimediális lehetőségei meg szétszóródnak a filmi kommunikáció különböző szintjeire (ezáltal a szöveg hangzó és képi megjelenéseinek enciklopedikus változatosságát kapjuk), a festői képkompozíciók kinematikája viszont filmbeli mozgássá, színpadias koreográfiává alakul.

Sokat írtak már Greenawaynek a könyvekhez és a festészet kánonjaihoz való viszonyáról, *a fotográfia szerepe* filmjeinek médiumközi kapcsolatait illetően viszont még kevésbé állt az érdeklődés középpontjában. Érdemes talán erről is szólni. *A párnakönyv*ben ugyanis az említetteken kívül a fotográfia narratív és fetisisztikus kvalitásainak kibontását is láthatjuk. A Nagiko esküvőjének mozzanatait megörökítő, kevés mozgást tartalmazó fekete-fehér képeire rávetítődő, a házasság későbbi történetét elmesélő jelenetek ahhoz az élményhez hasonlóak, amit egy családi fényképalbum lapozgatása jelent. A fényképeken megörökített életmozzanatok lényegében szimbolikus birtokviszonyokat jeleznek, valamint nemcsak egy-egy „élettörténet", hanem általános szociokulturális jelenségek lenyomatai is. Az egyes szám első személyű narrátor révén megerősített, személyes kötődésű életrajz hátterében-előterében ugyanígy nemcsak fölsejlik, hanem Greenaway által a film során a kulturális idézetek révén konkrét képekben-szövegekben meg is jelenítődik egy személytelen, kollektív tudatműködés.

Emellett a filmben látszólag mellékes szerepet játszó fotóriporter, Hoki, illetve a fényképezés maga is fontos szerephez jut. A fotográfia itt a szövegmásolás, a képátírás megfelelője, hisz a festői testkalligráfiát nemcsak lemásol-

[Erdélyi Magyar Adatbank]

ják, hanem többnyire a fényképezés révén örökítik meg. A kép-szöveg viszonyok alapvetően irodalmi (kalligrafikus, kalligrammatikus és emblémaszerű) variánsai mellett a vele kapcsolatba hozott fotográfia médium-metaforájának kibontása a film talán legérdekesebb aspektusa.

Godard az előbbi példában a fotográfiát az álló és mozgókép egyaránt „bebalzsamozó" jellegére való célzásként alkalmazta. Greenawaynél *ugyanez* a metafora jelenik meg a film egyik legfontosabb jelenetében, amely az angol „to take a picture" kifejezésben is benne rejlik (lefényképezni, vagyis megfosztani a tárgyat a képétől), illetve amit a magyar „lekapni valakit", vagy „képmás" (a mágikus értelemben vett hasonmásra utaló) megjelölés is érzékeltet, és amelyet Bazin úgy ír le, hogy a fényképezés tulajdonképpen „öntvény", a tárgyaknak a fény segítségével való lenyomata, amely a „dolgok valóságát magára az ábrázolásra képes átvinni" (1995b. 21). A fotografikus reprezentációnak ez a „mumifikáló" jellege azonban *A párnakönyv*ben meghökkentő logikával naturalisztikusan konkretizálódik abban a jelenetben, amelyben Jerome könyvként használt bőrét már nem pusztán fényképlenyomatban rögzítik, hanem a szó szoros értelmében lenyúzzák, annak érdekében, hogy mind könyvként mind pedig testként megőrizhessék. Amit látunk, lényegében egy olyan rituálé, amely profánul visszájára fordít egy temetést, a testnek a világ szeme elől való elfödését (implicite Krisztus sírbatételének bármilyen ikonográfiáját). Nemcsak a leplet távolítják el, hanem testének képi hordozóját is leveszik. A bőr pedig ténylegesen könyvlappá válik, a test képe nem átmásolódik, hanem beleíródik a felületbe. Valójában maga a test az, ami megőrződik: a reprezentátum és reprezentáció eggyé válik. Erre pedig eddig csupán a fotográfia indexikus jellegében, fetisisztikus-illuzórikus recepciójában, általában a ritualisztikusan használt képekhez/tárgyakhoz való mágikus viszonyulásban (például az eucharisztia misztériumában) volt példa. Bazin írta Krisztus Torinóban őrzött lepléről, hogy az valójában „az ereklye és a fénykép szintézisét jelenti" (1995b. 21). Jerome könyvvé konvertált bőre ennek nemcsak profán és szubverzív parafrázisa, hanem ugyanakkor egy elvont gondolat, spirituális élmény sokkolóan naturalisztikus megtestesülése, egy nyelvi/képi metafora, amelyet visszafordítottak az „élet képeire". Greenaway művészetére általában jellemző a médium-metaforáknak efféle szubverziója, a nyelvi képeknek a filmérzékelések pszeudo-szenzoriális, már-már tapintható világába való áttétele. Míg a modernizmus elidegenítő effektusai mindig a reprezentáció tárgyjellegét hangsúlyozták (az „eltárgyiasítást" pedig az erőszakos halál témájával jelenítették meg), Greenawaynél az ábrázolás életszerűsége dominál, a műalkotás folyamatainak nála mindig szoros kapcsolata van élet és halál kérdéseivel, az írás/olvasás sem pusztán mentális tevékenység, hanem elsősorban érzéki élmény. Művei tele vannak az élő művészet meghökkentő vizuális metaforáival. Jellegzetesen bizarr példája ennek a tinta és a vér összekapcsolása *A párnakönyv*ben. A Shakespeare-hős, Júlia halálát átíró öngyilkossági jelenetben Jerome tintát iszik, grafikus jelekkel ellátott tablettákat nyel, a lenyúzáskor bőre alól pedig szintén tustintaszerű folyadék buggyan elő. Szimbólumokat konkretizáló képeinek organikus jellege adja filmjeinek gyomorforgató és szemgyönyörködtető élményeit egyaránt. A Godardnál közvetlenül elhangzó szövegidézetek, a helyszín kellékeiként megjelenő festményreprodukciók helyett így lesz az *élőkép* a legmegfelelőbb kifejeződése ennek a művészetfilozófiának, amelyben a halál és az élet, vagy a művészet és az élet nem állítódik egymással szembe. A halál nála az élethez képest egy másik, ám ugyancsak biológiai folyamat, amint a *Zé és két nullá*-ban (1985) láthattuk, egyfajta átkódolás, mint már *A rajzoló szerződése* (1983) is sejtette és *A párnakönyv* kifejtette. Ez tulajdonképpen megegyezik azzal, ami Szergej Paradzsanov művészetének is alapja volt, aki arra törekedett, hogy „a művészet változzon át életté, nem pedig fordítva, a művészet tükre legyen az élet, s ne az életé a művészet" (1997. 9).

A megelevenedő festői kompozíciók, a testekké váló szövegek, a kiejtett szavak dramatikus ereje, az írás plasztícitása, az olvasás és az írás aktusának rituális körülmények között való megmutatása, valamint egyidejűsége a képekkel, amelyekre vonatkoznak, a hatalmuk, hogy a dolgokat jelenlevővé tegyék túlmutat azon, hogy Greenaway művészetét a modernista filmíráshoz képest csupán valamiféle excentrikus kinemato-kalligráfiaként értékeljük, hisz lényege a jelekhez való mágikus viszonyulás. A mozgó képeken ebben az esetben szó szerint a reprezentációformák *animációja* zajlik.

Az interszemiózis pedig tulajdonképpen egy profán és szakrális elemeket egymásba átforgató rituálé,[7] melynek általános kerete (a *filmszínház*, a „picture show" elnevezésekben foglalt metaforikus tartalmak hordozójaként) egyfajta teátrális szcenírozás. Ha elfogadjuk azt az okfejtést, miszerint az ekphraszisz mindig egy olyan nyelvi „konvertálás", amely során a közlési rendszer megpróbálja meghaladni saját korlátait, megközelítve egy másik médium, sőt a természetes objektum jellegzetességeit, a kép és az írás közé helyezkedő filmről azt állapíthatjuk meg, hogy az valójában nemcsak a mozgókép, hanem ezen két jelölőrendszer korlátainak meghaladására való kísérlet is. A festmény referenciális transzparenciája nem közvetlen, a közvetítés közege, textúrája jól érzékelhető, az írás esetében viszont ez a közeg sokkal átlátszóbb: az olvasás során a betűk eltűnnek szemünk elől. A film a képhez hasonlóan vizuális kifejezőeszköz, mégis az íráshoz hasonlóan „átlátszó". Ezt az „átlátszóságot" Greenaway pedig éppen a színházi eszközök közbeiktatásával függeszti föl. A teátrális elemek nagy része viszont ugyanakkor lényegében felfogható a filmi kifejezésmód „archaizálásának" is. Ilyenek például a mozgókép korai képkompozíció típusainak használata (a színpadias díszletezés, a rögzített pontból való filmezés, a tablószerű beállítások), a *laterna magica* fényhatásához hasonlóan megjelenő betűk, az „élő" szereplők és vetített képek kombinációjára emlékeztető megoldások. Legfőképp pedig az ős-

7. Csak egyetlen példa a már említett jeleneten kívül: a film több ízben tesz utalást a krisztusi szenvedéstörténetre, meghökkentő inverzóval azonban egy nőt, Nagikót látunk a keresztrefeszítés pózában, testén a Miatyánk szövegével, ugyanakkor a rá következo képen a keresztirányban sikló kameramozgás „nyugvópontja" egy jellegzetesen festői, női aktbeállítás részlete.

[Erdélyi Magyar Adatbank]

mozi általános élménybeli sajátosságainak felelevenítése sorolható ide, a tévékorszak egyénekre izolált befogadása előtti filmélmény kulcsfogalmai ugyanis: a mozgás, a látvány önmagában való élményszerűsége, a vásári-karneváli-ünnepi jelleg. Ily módon ami végül is összeköti Greenaway intermedializált mozijában az egyes közlésformákat, az egyfajta mágikus szinkretizmus, amely minden művészet gyökerénél föllelhető.

A „rítus" és a „szemiózis" társítása ellentmondásosnak tűnhet, lévén valóban gyökeresen eltérő szemlélet alapfogalmai, viszont Greenawaynél a kodifikációk megsokszorozódása lényegében nem vezet át valami artikulál(hat)atlan komplex jelentés tartományába (az idézett profán rituálé révén sem a jelölő „hív elő" valamiféle jelentést, hanem mintegy „visszafordítva" a logikai folyamatot, a jelölt íródik bele a jelölőbe), hanem megmarad ennek az artikulálhatatlanságnak a jelölésénél, a jelölés gesztusánál és ambivalens esztétikai gyönyörénél. Murray Krieger szerint az ekphraszisz mindig „arra törekszik, hogy ellene szegüljön a nyelv közvetítő jellegének és temporalitásának azáltal, hogy a nyelvben olyan plasztícitásra törekszik, amely a képzőművészetekhez hasonlóan saját médiumát alakítja át magává a közvetítetlen dologgá" (1992. 22). Godard előbb idézett filmjében az ekphraszisz egy jól elkülöníthető szövegdarabként idézet formájában is megjelenik, ekörül épülnek ki a film egyéb ekphrasztikus viszonyai. Greenaway hibrid mozija viszont, amint láttuk a fotográfia metaforájának narrativizálásában (és az összes beszéd- meg képaktus megjelenésében vagy a szöveg és kép kalligrammatikus fúzióiban), a jelölő-jelölt elkülönülés feloldásának kísérleteit variálja. Éppen ezért azt is mondhatjuk, hogy nála valójában nem más és nem több, mint *maga az ekphraszisz esztétikai elve az, ami profán módon ritualizálódik újra meg újra.*

Egészében véve elmondható, hogy a mozgóképi intermedialitás mindkét bemutatott típusában valójában egy rekontextualizáció történik: a film visszaírása a művészetek klasszikus paradigmáit sűrítő, időtlen intertextuális-intermediális univerzumba, azonban némiképp különböző módon. A Godard-filmmel bemutatott reflexív kifejezésmód esetében inkább a film és egyéb művészetek *szövegei* között teremtődik kapcsolat: egymást variáló szövegek ékelődnek a szövegekbe, a nyelvi aspektusok pedig a tematikus-műfaji kötődések révén bontakoznak ki. Greenawaynél viszont a kulturális szimbólumok gátlástalan elegyítése mellett (ami lényegében a godardi kollázstechnika túlhajtásaként is értelmezhető), a film és egyéb művészetek *médiuma* közti keveredések, dialogikus viszonyok figyelhetők meg: nyelvek íródnak, „fordítódnak" nyelvekre, a művészetek közös szinkretikus-rituális elemei hangsúlyozódnak, valamint az elbeszélés sajátos, szubverzív módon tematizálja magát a minden nyelv lényegét adó metaforikus gondolkodást.

Hivatkozások:

Bazin, André: 1995a Festészet és film. In: *Mi a film? Esszék, tanulmányok*. Budapest, Osiris: 146–152. 1995b A fénykép ontológiája. In: *Mi a film? Esszék, tanulmányok*. Budapest, Osiris: 16–24.

Beh, Siew Hwa: 1976 Vivre Sa Vie. In: Bill Nichols (ed.): *Movies and Methods. An Anthology*. Berkeley–Los Angeles–London, University of California Press: 180–135.

Bordwell, David: 1996 *Elbeszélés a játékfilmben*. Budapest, Magyar Filmintézet.

Conley, Tom: 1978 Portrayals of Painting: Translations of „Vivre sa vie". *Film Reader* 3. Evanston: 169–179.

Dällenbach, Lucien: 1977 *Le récit spéculaire, essais sur la mise en abyme*. Paris, Le Seuil, collection Poétique.

Goodwin, James: 1994 *Akira Kurosawa and Intertextual Cinema*. Baltimore–London, Johns Hopkins University Press.

Hutcheon, Linda: 1984 *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. New York, London, Methuen.

Jost, Francois: 1993 Der Picto-Film. In: Jürgen E. Müller, Marcus Vorauer (ed.): *Blick-Wechsel. Tendenzen im Spielfilm der 70er und 80er Jahre*. Münster, Nodus Publikationen.

Krieger, Murray: 1992 *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press.

Leutrat, Jean-Louis: 1989 Des traces qui nous ressemblent. In: Jaques Aumont–André Gaudreault–Michel Marie (dir.): *L'Histoire du cinéma. Nouvelles Approches*. Paris, Publications de la Sorbonne, Colloque de Cerisy: 183–196.

Müller, Jürgen E.: 1996 *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster, Nodus Publikationen.

Paech, Joachim: 1989 *Passion oder die EinBILDdungen des Jean-Luc Godard*. Frankfurt am Main, Deutsches Filmmuseum.

Paradzsanov, Szergej: 1997 A filmbizományi. *Filmvilág* 11: 7–12.

Ricardou, Jean: 1975 La population des miroirs. Problemes de la similitude – partir d'un texte d'Alain Robbe-Grillet. *Poétique* 22: 196–227.

Waugh, Patricia: 1984 *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. New York, Methuen.

[Erdélyi Magyar Adatbank]

A bohémia királyáról és hét várkastélyáról szóló história

(Folytatás)

– Bohémiának e *boldogtalan* királya ... – kezdte[1] volna Trim.[2]

– Hát boldogtalan volt? – kiáltott fel Toby nagybátyám; mert még annyira zümmögött fejében eszmefuttatása a lőporról és egyéb hadidolgokról, hogy bár története folytatására ő kérte a káplárt, maga e históriát derűre-borúra félberontván, ezt imigyen sem érezte oly szerencsétlenségnek, amellyel a király a boldogtalan jelzőt kiérdemelte volna. – *Boldogtalan*[3] volt hát, Trim? – tette fel a kérdést patetikusan[4] Toby nagybátyám.[5]

A káplár, minekutána a szót – minden rokonértelmű pereputtyával egyetemben – a pokolra kívánta, végigpergette magában a bohémiai király históriájának főbb eseményeit; melyekből napnál világosabban kitűnt a királyról, hogy a legeslegboldogabb ember volt, ki valaha élt a földön. E ponton aztán megtorpant a káplár: jelzőjét sem visszavonni nem akarta, sem kimagyarázni értelmét, még kevésbé úgy csűrni történetét (mint eleink, hajdanán), hogy eleve bizonyítsa tételét;[6] segélykérően tekintett hát Toby nagybátyám orcájára, ám Toby nagybátyám tanácstalan tekintetével találkozva, láthatta, hogy ő – ugyanezt várja tőle; mit tehetett, hímezve-hámozva, krákogva-köhintve, imígy folytatta:[7]

– Bohémia királya, instálom – fogott bele a káplár[8] –, csakugyan *boldogtalan* volt, mármint atekintetben, hogy...

1. De amit most mindjárt az elején hangsúlyozni szeretnék, hogy az ő, mármint Tristram Shandy részéről (Karnevál), semmiféle bizalomról szó sem volt. Lehet, sőt valószínű, hogy valamilyen generálgyónást csinált, az ok most nem érdekel, és talán egyáltalában nem is érdekes és, mint agent spirituel, mondjuk, éppen én voltam ott, éppen én, ami nem volt véletlen, de akár az ő részéről, akár az én részemről nem is volt szándékos, hanem véletlen is, végzetesen értelmes is, amint ez már... (S. Zs.)
2. És a dadogás bűntudata történetet és mennyei atyát formáz a mentegetőzés köré. (V. K. Zs.)
3. Azt mondani ugyanis, hogy valaki „boldogtalan" valamiért, vagy hogy valami valakit „boldoggá" tesz, a lehető legbutább és leghatékonyabb modell, amit elhiszel. Mert, úgy-e, már tudod, hogy „boldogtalan", miért, ezt még nem. A „boldogtalan": egy szó. Te mondtad. Keress segédigéket. (T. E.)
4. Az átkozott stílus. A maszkok ellensége vagyok. De nem úgy szabadulok meg tőlük, mint my dear friend and master Bela Hamvas the Great, aki azokat le akarta vetni, hanem úgy, hogy mind magamra veszem, én vagyok Barnabás Maximus és Laura és a strucc... (S. Zs.)
5. Toby nagybátyámnak azért kellett megismételnie a kérdést, mert észrevette, hogy a história félbeszakítását nyugtázó kelletlen fintort követően Trim már nem figyel rá, hanem oldalt sandít, és szikrákat hány *valakire*. Nem elég, hogy a bakafántos bácsikád kerékbe töri a históriát – így a káplár – te ugyanazt rajta végrehajtod. Ő legalább csak a kimondott szavakban turkál, de te nem átallod feldúlni a még meg sem fogalmazódó gondolatokat. (B. I.)
6. Majd után mégiscsak bizonygatnia kell. Minek? Mert egyszer kimondta, vagy mert szép logikus, precíz, stabil alátámasztás illik hozzá? Ennyire idétlen aki csupán véletlenül beszél félre (honnan?), hazudik, s ez annyira nyugtalanítja, hogy tovább dadog? (V. K. Zs.)
7. Ha így folytatjuk, Toby nagybátyádnak lassan harmadszor is fel kell tennie a kérdést – dühöngött a káplár –, mert most az én bőröm alá bújsz galádul, és kipletykálod nagy üggyelbajjal palástolt zavaromat. De leginkább mégis nagybátyádat sajnálom, mert ő nem veszi észre, hogy mit művelsz, és roppantul meg van elégedve magával. (B. I.)
8. Én meg elhallgattam. Mi mást tehettem volna ily káplári modorú futamok után. Elhatároztam, hogy ezentúl csak a legszűkebb értelemben vett moderátor leszek, csupa *mondta, kiáltott fel, vélte* stb., s érdembeli töprengéseimmel diszkréten lapszélre vonulok. (B. I.)
9. Azt hiszem, Wittgenstein úgy magyarázná ezt a felkiáltást, mint ha valaki arra arra a kijelentésre, hogy „makk" kivágja: „kemsz". Ha nem érdekel a tét, sokat megtudhatunk a játékok természetéről. Például nem azt, mi a valóságos, mi a boldog, mi a boldogtalan, hanem azt, hogy Toby nagybátyád számára mi lehetetlen, ott meg, ha Isten úgy akarja... (T. E.)
10. Egy kezdő prózaíró részletet küldött Joyce-nak készülő regényéből. A kísérő levélben elpanaszolta, hogy a megírt fejezeteket eddig csak szállodájának portása olvasta, aki fölöt-

[Erdélyi Magyar Adatbank]

jóllehet nagy gyönyörűségét lelte a hajózásban és a tengerészet minden dolgában, ámde *történetesen Bohémiában*, de sehol az egész királyságban nem akadván valamirevaló tengeri kikötő...

– Már hogy az ördögbe akadt volna, Trim? – kiáltott fel Toby nagybátyám. – Lévén Bohémia a szárazföld kellős közepén, nem is történhetett volna másképp[9]...

– Háthiszen lehetett vón éppen, instálom – vélte Trim –, ha Isten úgy akarja...

Toby nagybátyám mindenha szerfelett félénken és vonakodva beszélt az istenség lényéről és határozmányairól.

– Alig hiszem – válaszolta Toby nagybátyám, némi szünet után –, mert lévén a szárazföld közepén, mint mondottam, és keletről Sziléziával, Morvaországgal, Lausitzcal és Felső-Szászországgal, nyugotról Frankóniával, délről Bajorországgal határos, Bohémia nem juthatott volna ki a tengerre anélkül, hogy meg ne szűnt légyen Bohémia lenni. Másrészről a tenger sem juthatott volna Bohémiáig anélkül, hogy el ne öntse Németország túlnyomó részét, a lakosság szerencsétlen millióit pusztítva el a menekülés minden reménye nélkül...[10]

– A gyalázatos![11] – kiáltott fel Trim.[12]

– Mi is a szánalomnak oly hiányáról tanúskodnék[13] mindnyájunk mennyei atyjában, Trim – tette hozzá Toby nagybátyám szelíden –, hogy úgy vélem, biz a história már csak azért is mindenhogyan képtelen.

Meggyőződésének őszinte jeléül a káplár meghajolt, s azzal imígy folytatta:

– Mármost Bohémia királya s véle a királyné és mind az udvaroncaik, hogy egy szép nyári estelen *történetesen*[14] sétálni indultak...

– Úgy ám! Jobb szót nem is találhattál volna, Trim,[15] mint hogy *történetesen* – szólt élénken Toby nagybátyám –, utóvégre Bohémia királya-királynéja ki is sétálhattak meg nem is: a lehetsége fennállott, történhetett is, meg nem is – aszerint, amint a vakeset rendelte.[16]

tébb bogaras ember lévén, nevetséges apróságokba akadt bele. Például: X megtalálta kedvese elveszített gyűrűjét az erdőben. Rögtön fölkapta, és az ajkaihoz szorította. A portás szerint ez képtelenség, mert ha a földről vesz fel valamit az ember, mielőtt a szájához érintené, előbb lefújja róla a port és a ráragadt szöszöket.

Joyce azonnal visszaküldte a kéziratot ezzel az utasítással: Kedves kartárs, konzultáljon minden nap a portással! Nincs élesebb szemű kritikus nála. (B. I.)

11. Fiam, azt álmodtam, hogy halálos ágyadon megcsókoltalak. A szád besüppedt, mint a vénasszonyoké vagy az öreg sírok, és sípolva vetted a levegőt. Amikor könnyű csókkal megcsókoltalak, a sípolás fölerősödött, hirtelen fuldokolni kezdtél, és a szádból karnyi vastag hernyó mászott ki. *Ekkora*. A hernyónak nagy, sötétzöld feje volt, olyan zöld, mint a második *Bevezetés*, Esterházy Péter fordítása, a hernyó nevetett, úgy, mint az a kabbarettista... (S. Zs.)

12. És nagybátyám nem tudta, hogy a titulus sem neki, sem nem a gyilkos tengernek szól, hanem – ezúttal lapszéli jegyzeteimért – engem illet. (B. I.)

13. Maga a tanúság lehetősége... szakítást jelent akár az érzékekből, akár a logikai-matematikai bizonyításból származó bizonyossággal. A bizonyosság, bármiféle bizonyosság felfüggesztődése nélkül sem szükség, sem lehetőség nem volna soha a tanúskodó tanúságra... Órákat és órákat kellene áldoznunk, hogy érdeme szerint foglalkozzunk a *Ki az anyá?*-nak ezzel a helyével. (S. Zs.)

14. Trim még mindig zavarban. Persze nem „zavaros". Ahogy Tobynál a pátosz nem dagály. Csak épp azt nem tudja, hogyan folytassa. „Történetesen": fordíthatnánk így: „akár", „meglehet", „talán". A „mintha" egyben a zavar forrása is. Ezen nem tudja Trim túltenni magát. Meg hát nem is akarja. A közbeszólásra vár, hogy szóljunk „közbe". Nem azért hallgatjuk Trimet, hogy bármit is megtudjunk, nem tényszerűségei miatt vagyunk zavarban, akárcsak ő. Vagy mint Toby nagybácsi. Nagyképűen fogalmazva, a beszéd az, ami ittt történik. Ez pedig zavarbaejtő módon csinál tényt a fikcióból és a fikcióból tényt. Történetesen. (T. E.)

15. Akármilyen szó jól jön ide. Csak megmentsen az egyenesvonalú logika bűnrevezető alkalmától. Vagyis hogy kioltsa annak az egy (boldogtalan) szónak igazságelvárását. (A história vakesete szerint.) (V. K. Zs.)

16. A magatok dolgában pedig világosan különöntenni e kettőt el ne mulasszátok: mert a ti lelkiesméretetek még nem törvény; mert az ebbéli tévelygés ezerek romlására vezetett; mert az Úr és az értelem alkotá a törvényt és helyezé belétek döntőbírául a lelkiesméretet; hogy ne úgy szólalkozzatok, miként valamely ázsiai kádi, maga szenvedélyének apályadagálya szerint, hanem miként az angol bíró, a szabadságnak és a józan értelemnek e honában, ki nem maga-csinálta jogon szól, de híven hirdeti a törvényt, amint esméri és írva vagyon. FINIS – Laurence Sterne: Tristram Shandy úr élete és gondolatai. Fordította Határ Győző. Európa, Bp., 1989. 151.1. (S. Zs.)

[Erdélyi Magyar Adatbank]

Török Ervin
„Ah"-ot mondani

Beszédaktusok Vörösmarty *Csongor és Tündé*jében

Az a nevezetes rész, amelyről beszélni szeretnék, a negyedik felvonásban található. Pontosabban arra a jelenetre gondolok, amikor Balga, kezében egy deszkadarabbal betoppan a színre, és szembetalálja magát Ledérrel. Párbeszédükben egy olyan nyelvi jelenség válik központi szerepűvé, melyet – legalábbis a kommunikáció jakobsoni modellje szerint – a beszélő valamihez való érzelmi viszonyulásának, érzelmi megnyilvánulásának tekinthetünk. Az „ah", „oh" szócska Balga színre toppanásától számolva mintegy 13-szor fordul elő. Idézek:

„BALGA Most majd én is rád sóhajtok.
Ah!
LEDÉR Ah!
BALGA Ah!
LEDÉR Az élhetetlen! (félre)"

Mielőtt belebocsátkoznánk ennek a mély értelmű párbeszédnek az elemzésébe, tegyünk egy kis kitérőt. Ugyanis ez a beszélgetés elvesztheti számunkra való érdektelenségét, ha nem azonnal és minden reflexió nélkül egy köznapi kommunikációs szituáció felől próbáljuk megérteni. Vagyis egy olyan beszédhelyzetként, párbeszédként fogjuk fel, melyben úgy válik hatékonnyá a valamit-mondás, hogy rejtve marad beszédünk nyelvi jellege.

Horváth János szerint „Ledér azt hiszi, ezt szánta neki az özvegy, Balga meg, hogy tetszik Ledérnek." Kis módosítással egyet is értünk az idézett szövegrészletben mondottakkal. Balgának a közönség felé mondott szavaiból ugyanis egyértelművé válik, hogy ő, mármint Balga, Ledér alakjában nem Ledért, hanem Tündét sejti.

„Á – bocsánat szép kisasszony. (félre)
Vagy talán csak őkegyelme,
A tündér, az eszemadta.
Oh! Be szépen fut szegényke."

Az a későbbiekből is kiderül, hogy ő folyamatosan Tündével beszélget:

„Úgyde Csongor? Megbocsásson,
Hogy nem ő szíveltetik,
És hogy Balga szebb kölyök tán,
Arról Balga nem tehet."

Ahogy Balga számára Ledér Tünde, Ledér számára Balga Csongor. Ez máris másképp engedi megmutatkozni az „ah"-ok természetét. Balga nem Csongor, de az ő szerepét játssza el, úgy ahogy Ledér Tündéét. Ezek a szerepek ugyanakkor hangsúlyozottan nyelvi szerepekként vannak elgondolva:

„BALGA (*Ledérhez*) Szólj, parancsolj, mit tegyek.
A világot, mint darab húst,
Érted fölfalom, ha kell! –
Eltaláltam, már vidámabb."

Mire vonatkozik Balga kiszólása, mi az, amit eltalált? Úgy tűnik, Balga nem is annyira balga: mindenesetre nagyon is „tudatában" látszik lenni annak, hogy egy megnyilatkozás hogyan töltheti be a beszédaktus szerepét. Amit úgy vélt, hogy eltalált, az nem más, mint annak a diszkurzív rendnek a szabályai, amelyek lehetővé teszik, hogy Csongor *funkcióját* felvegye. A Ledérnek sóhajtott „ah" révén úgy pályázik „Tünde" kegyeire, hogy a Csongornak tulajdonított nyelvi szerepet sajátítja ki.

Ledér „ah"-ot mondásában nincs jelen a személyes rivalizálás aspektusa. Ő, Ledér egy sikeres (beszéd)aktus eléréséért illeszkedik be ily módon ebbe a diszkurzív rendbe. Ebben az értelemben az „ah" inkább az austini beszédaktus-elmélet terminusaival válna leírhatóvá.

A kérdés mindenestre fennáll: miért maradnak ezek a beszédaktusok sikertelenek? Ugyanis ami Ledér szempontjából átverés, Balga szempontjából „tündér" átváltozás, az olvasó/néző szempontjából, aki nem azonosulhat a szereplők egymást kölcsönösen korlátozó/relativizáló nézőpontjával, megint mást jelenthet. (Zárójelben: a különböző nézőpontok itt megfigyelhető kölcsönös relativizálása a *Csongor és Tünde* általános poétikai eljárásai közé tartozik. Egy terjedelmesebb elemzés könnyedén kimutathatná, hogy ezek az eljárások hogyan lehetetlenítik el egy olyan olvasói nézőpont kialakíthatóságát, mely egy szereplő [Csongor] vagy szereplőpáros/szereplőpárosok [Csongor–Balga, Tünde–Ilma, Csongor–Tünde, Balga–Ilma] nézőpontjainak, vagy az általuk „reprezentálni" vélt „szimbolikus" értelemnek az egész darabra való kiterjeszthetőségétől teszi függővé a darab értését. Egy ilyen olvasói beállítódás könnyen Balga sorsára juthat, aki hite szerint magát Tündét, voltaképpen egy „rongyos, tömött karszéket" szorongat. Jó példa lehet erre a *Csongor és Tünde* majdnem az egész XX. századi recepciója – de erről esetleg később.)

Ez a szóváltás mindenesetre tanúsíthatja, hogy Balga számára nem egyszerűen *valaminek* az elérése a tét, pon-

[Erdélyi Magyar Adatbank]

tosabban: szexus és a szexualitás diskurzusa mint az önmegértés és a cselekvés helye közé nem tehetünk egyenlőségjelet. Balga a szexualitás egy diskurzusának keretein belül, „Tünde" megszerzésén keresztül egyben diszkurzív pozíciójának megerősítését célozza. Annak a különbségnek a felszámolására törekszik, ami őt Csongortól elválasztja. Kudarca ugyanakkor utalhat egy *nyelvi* pozíció kisajátíthatatlanságára. Ez a kisajátítás egyben e pozíció nyelviségének, jelölő és jelölt közötti távolság felszámolását is maga után vonná.

Furamód, ez ugyanakkor nem jár együtt Csongor és Balga figuráinak egy stabil oppozíciópárosba való beíródásával, mint ahogy például Babits és nyomában sokan mások erről beszélnek. „(...) Balga szimbólumának tökéletessége (...) a legapróbb részletekig és árnyalatokig kiegészíti Csongor alakját" – írja *A férfi Vörösmarty* című tanulmányában. E két figurának a nyelviséghez való viszonya jóval bonyolultabb, semmint hogy egy ilyen jellegű ideologikus[1] stabilizációt megengedne. Balga reflexióján keresztül („eltaláltam") egy nyelvi pozíciónak egy személyhez való hozzárendelése azért bizonyul illuzórikusnak, mert egyrészt ez a pozíció viszonyfogalomként értődik, vagyis diszkurzív pozíció, és nem egy személy tulajdonsága – másrészt, ebből is következően, ezek a nyelvi funkciók egy olyan tropológiai rendszerbe helyeződnek el, ahol nem „episztemológiai érdekek mentén szerveződő reprezentációs törekvések"[2] megnyilvánítottjaiként funkcionálnak.

Marad az olvasó számára a felismerés, hogy az „ah"-ok cseréje párbeszéd ugyan, de nem dialógus. „Crossing talks", egymást keresztező beszédek.

S ez a bizonytalanság feltár egy nagyobb bizonytalanságot, mely ezekben a „beszédaktusokban" lappang. Ugyanis a dolgozatom elején vázolt „szerepcsere" nem csak az alakok téves helyzetfelismeréséből következő komikus történés okozója, hanem az egész *Csongor és Tündét* meghatározó dilemma egyik felszínre bukkanása. Hiszen itt Balga nem feltétlenül *személyes* balgaságának az áldozata. Egy személytelen nyelvi „történés" és annak egy adott személyre való vonatkoztatásából táplálkozik ez a kiolthatatlan feszültség. Itt személytelen nyelvi történésen a *Csongor és Tündében* jelentkező azon általános tapasztalatot értem, miszerint az egyes szereplők beszédükben sohasem a másik szereplőt érik el, hanem a róla kialakított (nyelvi) tapasztalatot. S a másik ilyen diszkurzív megkonstruálása nem azonos magával a diszkurzív eseménnyel.

Mint mondottam, a szerepek cserélhetősége és cserélődése ennek a darabnak egyik központi jellegzetessége: Kurrah Balgává válik, Balga bitófává, Böske Ilmává, Árki Balgává, Mirigy varangyos kővé, kútbeli lány Tündévé, feudális úr (Fejedelem) felvilágosult uralkodóvá (Fejedelem). Ne feledjük, a bonyodalmat kiváltó „fürtrablás" is egy átváltozást segített volna elő: Mirigy lánya változott volna Tündévé. És talán nem mellékes adalék, hogy Tünde a nevében viseli ezt a változékonyságot. Csongor következetesen a „változékonyság" értelmében használja a „tündér" szót, az ötödik felvonásban pedig a reprezentációval és gondolkodásának „rendjével" összefüggésbe hozva jelenik meg ez a szó. „Csalfa tündér, játszi kép te –". Néhány sorral később pedig: „Elérhetetlen vágy az emberé, / Elérhetetlen, tündér, csalfa cél".

Ilyen értelemben feltűnő, hogy a Boszorkánydomb, a vele asszociálódó mozgásképzetek révén (Mirigy szerint csak „rossz bogácsot" terem – Csongor magát „elkapott levélhez" hasonlítja, „kit süvöltve hord a szél") ennek az átváltozásnak válhat a metaforájává, a „csodafa" világokat átfogó jellegéből következően pedig ennek az ellenkezőjévé: az ennek a mozgásnak ellentartó stabilizáló erő metaforájává. A darab során éppen egy ilyen, látszólag stabil oppozíciópár megképződése változik át egy rögzíthetetlen, dinamikus, tropikus rendszerré.

Valahogy úgy, ahogy Faust monológja a Tudós beszédében. Faust a „logosz" szó fordításán dolgozik. Több fordítási lehetőség kipróbálása után Mefisztó akkor szakítja félbe, amikor ezt a szót „tettként" fordítja. A darab rendezése azt sugallja, hogy Faust egy érvényesebb fordításmódot talált. A *Faustban* pozitívként beállított fordításkísérlet így hangzik a Tudós monológjában:

„Erő az isten! Úgy kell lennie,
Ész és erő, vagy inkább erő:
Erő az ész is, mert uralkodik,
S mi az? (...)
Erő vagy isten? Melyik szó erősebb?
Szavak, nevek, ti öltök minket el!"

Ahogy a megismerés a Tudós monológjaiban a nyelviség problémájába ütközik, s a megértés kiteljesülhetetlenségének okaként annak nyelvi karakterét nevezi meg („Szavak, nevek, ti öltök minket el!"), Csongor és Balga problémáját a (nyelvi) tapasztalat perspektivikussága és annak egy általánosabb kiterjeszthetősége közötti feszültség képezi. Ha az „átváltozásokat" úgy értelmezzük, mint a valamiről kialakítható személyes tudásnak a folyamatos felbillenését a Másikon, mint egy számukra közvetlenül hozzáférhetetlen (nyelvi) tudáson, akkor sikerül a *Csongor és Tünde* kérdéseit az esztétikai tapasztalat hogyanjának szintjén megragadnunk.

Maradjunk egyelőre ennél a kérdésnél, feltevésnél, mint a *Csongor és Tünde* kérdéseit számunkra hozzáférhetővé tevő problematizálásnál, abban a reményben, hogy sikerült kijelölnünk ennek a műnek egy lehetséges, jövőbeli kutatási területét.

1. Vö. Mesterházy Balázs: *Gondolatiság, ideológia, retorika (Vörösmarty)*. Literatura 1999/1
2. Mesterházy Balázs, i.m. 51.

[Erdélyi Magyar Adatbank]

Berszán István

Beszédaktus, iterabilitás és gesztikuláció

A logika fennhatósága alatt álló filozófia és nyelvészet a beszédműködés lényegét a *kijelentésben* vagy *állításban* vélte megragadni. Ez az elgondolás a szavakkal végzett szintaktikai és pragmatikai műveleteket alárendelte a jelentés logiko-szemantikai alapelvének, mely szerint a beszéd valóságos létezők tényállásainak leképezése. Amennyiben a leképezés megfelel a valóságos tényállásnak, az állítás igaznak minősül, amennyiben nem, hamisnak. Az, hogy a beszéd mindenestől a logika ellenőrzése alá került, a kijelentés episztemológiai pozícióját is megpecsételte: határozottan szembeállította a valóságos létezők tényállásainak gyakorlati, tettleges alakításával, ami az etika felségterülete.

Austin beszédaktus-elmélete a szavaknak ezt a tökéletes, episztemológiai *alibijét* azzal kérdőjelezte meg, hogy sikerült *tetten érnie* őket[1]. Kiderült, hogy a tényállások konstatálása csak egyik sajátos esete a szavak tevékenységének: a puszta elmondás lokúciós aktusain kívül olyan beszédműködésekkel is számolnunk kell, mint az, amikor valaminek a mondása tényeket alakító erővel bír (illokúciós aktus), vagy amikor valaminek a mondása bizonyos hatásokat vált ki (perlokúciós aktus). Az ilyen performatívumok kívül kerülnek az *igaz–hamis* logikáján, mivel a leképezésnek a leképezetthez való hűsége helyett a *sikerül–nem sikerül, boldogul–nem boldogul* másfajta kritériumaival ellenőrizhetők. Austin beszédtett-etikája azonban nem a megnyilatkozó morális felelősségének normáit dolgozza ki, hanem azoknak a konvencióknak a rendszerét, amelyek a különböző performatívumok sikeres végrehajtásának feltételeit képezik.[2] Még az állítások igazsága vagy hamissága sem pusztán a szavak szintaktikai jelentésének függvénye, hanem a megnyilatkozás közben végrehajtott aktusoké is, valamint azoké a körülményeké, amelyek között a megnyilatkozás történt. A valóságos beszédtett ugyanis egyszerre lokúciós és illokúciós aktus. Ha megfelelő körülmények között kimondom, hogy ezt vagy azt *megígérem*, akkor a következő tetteket hajtom végre: 1. először is hallható zajokat bocsátok ki (fónikus aktus); 2. ezeket a hangokat grammatikai szerkezetekbe tartozó hangsorokká rendezem (fatikus aktus), 3. s az így létrehozott beszédegységeket határozott értelemmel és jelölettel használom (rétikus aktus). Mindezek a kijelentés lokúciós aktusának az aspektusai. *Komoly* megnyilatkozás esetén ezeken kívül 4. egy kötelezettség vállalása vagy egy szándék bejelentése is megtörténik (illokúciós aktus) feltéve, hogy az, amit ígérek, még vagy már aktuális; hogy én vagyok a felhatalmazott személy az illető ígéret megtételére; hogy nem zuhanyozás közben hangosan gondolkodva mondom, amit mondok, hanem azok előtt, akiket az ígéret érint, vagy akik annak betartását ellenőrizhetik stb.[3]

Az aktusoknak ez az *absztrakció* útján elkülönített sokfélesége Austin számára *a voltaképpeni beszédtett*[4] vizsgálatát célozza, amely valamennyi felsorolt aktus feltétele is egyben: az a konvenció, amelynek fennállása nélkül azok egyike sem sikerülhetne. Olyan cselekvéskörülménnyel van tehát dolgunk, amely a tetten ért szavak elméletének mint megnyilatkozásnak a *boldogulását* teszi lehetővé. A beszéd a filozófiában és a nyelvészetben a pragmatikai kutatások (Peirce, Austen) előtt nem számított cselekvésnek, sőt mivel alapvetően referenciális funkciója révén határozták meg, a szó és tett klasszikus oppozíciójába helyezve éppenséggel a tettek hiányát is jelenthette. Nehéz lenne ma megmondani, hogy az érvényes tett a viselkedés milyen feltételeit igényelte Parmenidész, Platón vagy akár Kant számára. Úgy gondolom, nem volna elég ehhez a fennmaradt szövegek kritikai interpretációja, mivel azt – minden bizonnyal – már a *performatív művelet* ugyanazon „konvenciója" (még inkább gyakorlata) határozná meg, amely Austin elméletében beszédaktusként artikulálódik.

Mert valamennyi lokúciós, illokúciós vagy perlokúciós aktus performatív művelet: olyan viselkedésfolyamat szekvenciája, melynek ritmusát a *sikerül–nem sikerül, boldogul–nem boldogul* elkülönbözése képezi. A fónikus aktus a hangok elkülönbözésében boldogulhat vagy lehet sikeres, elengedhetetlen feltétele: a zajkibocsátás. Ha viszont sikertelen, akkor is fónikus aktus marad, azaz teljesülhet elengedhetetlen feltétele, csakhogy ő maga nem válhat egy fatikus aktus feltételévé. A fatikus aktus grammatikai szerkezetek elkülönbözésében sikerülhet, elengedhetetlen feltétele egy sikeres fónikus aktus. Sikertelensége esetén nem válhat egy rétikus aktus feltételévé. A rétikus aktus határozott jelöletek elkülönbözése esetén boldogulhat, elengedhetetlen feltétele egy sikeres fatikus aktus. Ha nem boldogul,

1. Austin, John L.: *Tetten ért szavak*. Ford. Pléh Csaba. Akadémiai, Bp. 1990.
2. „Léteznie kell egy elfogadott – valamilyen konvencionális hatással bíró – konvencionális eljárásnak, melynek során adott személyeknek meghatározott körülmények között bizonyos szavakat kell kimondaniuk." Lásd 1. jegyzet, 49.
3. Vö. uo., 100–101, 151.
4. „Ráadásul a lokúciós aktus, akárcsak az illokúciós, puszta absztrakció: minden voltaképpeni beszédaktus egyszerre mindkettő. (Ez ahhoz a módhoz hasonló, ahogyan a fatikus aktus, a rétikus aktus stb. is puszta absztrakció.) Természetesen többnyire elkülönítjük a különböző elvonatkoztatott 'aktusokat', mégpedig annak segítségével, hogy milyen lehetséges baklövések merülhetnek fel (...) végzésük során." (I.m. 141–142)

[Erdélyi Magyar Adatbank]

nem válhat egy illokúciós aktus feltételévé. Az illokúciós aktus performatív műveletek elkülönbözésében járhat sikerrel vagy sikertelenséggel. Ahogy azonban a hangkibocsátás „feltételei" kívül esnek a beszédtett austeni horizontján, ugyanúgy a sikertelen illokúciós aktusok is, nem-komolyakként, kizárulnak a voltaképpeni performatívumok közül. Amennyiben egy beszédtett performatív műveletként nem érvényesül, illetve *nem performatív műveletként érvényesül*, úgy beszédtettként teljességgel érvénytelen. Nos, Austin szerint egy vers minden megnyilatkozás-aktusa ilyen.[5]

Vajon azt a következtetést kell-e levonnunk ebből, hogy az irodalom a komoly performatívumok élősködője?[6] Vagy egyszerűen azt, hogy a szó az irodalomban nem performatív művelet? Úgy tűnik, hogy a beszéd többféle cselekvés, de az aktuselmélet megpróbálja a performatívumokra korlátozni valamennyit, mint ahogy a szó is kizárólag konstatívumokat jelentett a logika számára. Szerintünk a szó éppen akkor érvényes *irodalmi cselekvés*, amikor performatíve nem, azaz hogy nem performatíve „érvényesül", hanem *kultikusan tart*, mint egy liturgia vagy áldozathozatal. Az ilyen írásnak, olvasásnak nem az artikulált jelölő a feltétele, nem is valaminek az inskripciója vagy a mondása, hanem egy rítus, melyben a szó beszédaktusok helyett gesztusokban, azaz *szótlanul viselkedik*. Hallgatása azonban nem pusztán abban áll, hogy egy helyettesítő néma jelölőben ismétlődik meg, mivel ezúttal nem jelölői minőségében, hanem éppenséggel a jelölő minősége változik. Az aktus sikere, boldogulása érvényét veszti a kultusz tartamában; már nem az a *tét*, hogy a szó vég(é)re-hajtson, artikuláljon valamit, hanem hogy gesztusaiban fenntartson egy ritmust. *A performatív műveletek helyettesítő ismétlés-folyamata helyett ezúttal gyakorlás folyik.*

Ezért merülnek fel kételyek a beszédaktus-elmélet dekonstruktív kritikáját illetően is.[7] Derrida annak a kontextusnak a lehatárolhatatlansága, illetve uralhatatlansága mellett érvel, amelyben egy performatívum sikerültsége vagy sikerületlensége meghatározható. Semmiféle jelentés nem ragadható meg kontextuson kívül, a kontextus azonban strukturálisan nyitott. Azoknak a releváns körülményeknek a leírása, amelyek egy beszédaktus végrehajtásakor fennállnak, sohasem lehet teljes: újra és újra feltűnhet valami korábban figyelmen kívül hagyott körülmény, amely a beszédaktus kimenetelét döntően befolyásolhatja. A kontextus továbbá azért is uralhatatlan, mert a kodifikálására irányuló bármilyen kísérlet abba a kontextusba oltható, amelyet leírni kíván, s így mindig újabb és újabb kontextus teremtődik, amely soha sincs a leírtakba foglalva. Ahhoz, hogy a performatívum sikerüljön, konvencionálisnak, azaz ismételhetőnek kell lennie, s ez az iterabilitás ugyanúgy nem korlátozható a „komoly" végrehajtások eseteire, miként a kontextus a körülmények egy bizonyos zárt struktúrájára. Vagyis a beszédaktusoknak elronthatóaknak, mímelhetőknek kell lenniük ahhoz, hogy egyáltalán konvencionalizálódjanak.

A beszédaktus-elmélet dekonstruálása nemcsak azért problematikus, mert átveszi a performatív művelet tettmodelljét, hanem mert a performatívumoktól elhatárolt konstatívumokon túl megpróbálja azt az irodalomra is kiterjeszteni: olyan *beszédtettekre*, amelyeket nem-komolyakként, élősködőkként ugyan, de mégis jó érzékkel zárt ki Austin a sikeres performatívumok elméletből.

A jelölő aktivitás vég nélküli ismétlődést feltételez, szupplementumok szupplementumainak szupplementálását. Nem egyszerűen a jelölt ismétlődik a jelölőben, ahogy a hagyományos szemantika feltételezte, hanem minden jelölő magán viseli az összes többi jelölő nyomát, miközben maga is a többiek lenyomata. És hogyha nem csak a modell ismétli az eredetit, hanem az eredetiben is mindig már a modell ismétlődik, nincs többé eredendő eredet; jelölő és jelölt elkülönböződése csupán egyik iránya a nyom végtelenül heterogén mozgásának. Egy ilyen folyamat szétágazásainak nem lehet egy-szerű középpontja sem: minden a megkettőződéssel kezdődik. A *différance* mozgása ez a különbségeket képező ismétlődés mint a térbeliesülés és időbeliesülés textúrája. Derrida ugyanúgy elsieti kijelenteni, hogy az így elgondolt szövegen semmi sincs kívül[8], mint ahogy Austin sem ismer tettet, ami ne lenne sikeres vagy sikertelen performatívum. De vajon az *iterabilitás* csakugyan az idő időszerűsége, vagy csak egyféle temporizáció: a jelölés folyamata?

„Nem léphetsz be kétszer ugyanabba a folyóba" – tűnődik a bölcs filozóf. Austin bizonyára eltekintene a tűnődés feltételezett lelkigyakorlatától, és tipikus konstatívumként illesztené rendszerébe a mondatot. Ilyenformán egy általános kijelentéssel lenne dolgunk, amely megfigyelésként, törvényszerűségként, illetve maximaként aszerint igaz vagy hamis, hogy logikailag alátámasztható-e avagy cáfolható. Természetesen azt is megjegyezné, hogy Herakleitosz mondata a filozófiai hagyomány konvenciói szerint tekintendő konstatívumnak. Hogyha netán rituális megfontolásból mondta volna „ugyanezt" egy másodszor is a folyó felé közeledő tanítványának, akkor nyilvánvalóan performatívumról lenne szó: figyelmeztetésről, emlékeztetésről vagy kategorikus tiltásról a körülmények további tisztázásának függvényében.

Derrida a struktúra strukturalitásának egy korai, metafizikailag korlátolt modelljéről beszélhetne, a térbeliesülés és időbeliesülés mozgásáról, amely még ebben a linearizált formájában is képes dekonstruálni az azonosság logikáját. Az ismétlés ugyanis óhatatlanul különbséget teremt, még akkor is, ha a folyó nevének, illetve tulajdonnevének intézménye megőrizni kívánja jelöltje identitását. Ugyanaz a mondat egyetlen ismétlődésében sem lehet ugyanaz a mondat, kontextusának (kon)textualitásában folyamatosan át-

5. „A szavakat 'komolyan' kell kimondani, s úgy, hogy 'komolyan' is vegyék. Ez általában véve igaz – bármely megnyilatkozás célját elemezve fontos –, bár némileg ködös közhely. Példának okáért nem viccet mondok vagy verset írok." (I.m. 35–36)

6. „A nyelvnek vannak 'komolytalan'", parazita használatai is, amelyek kissé eltérnek a 'valóban normális használattól'" (I.m. 110)

7. Derrida, Jacques: Signature événement contexte. In: *Marges de la philosophie*. Minuit, Paris 1972. Lásd még Jonathan Culler beható kommentárjait. Culler, Jonathan: Dekonstrukció. Ford. Módos Magdolna. Osiris-Gond, Bp. 1997 (Jelentés és iterabilitás c. fejezet)

8. Vö. Derrida, Jacques: *A disszeminació*. Ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán. Jelenkor, Pécs, 1998, 361.

[Erdélyi Magyar Adatbank]

íródik: megfigyeléssé, maximává, figyelmeztetéssé, tiltássá avagy – ne feledjük Berszán valószínűleg még kifejtendő variánsát sem – tűnődéssé. Mert a kontextushoz való viszony is szövegszerű, és ez nem egyszerűen egy végtelenül tág kontextust, hanem egy még így, elvileg is redukálhatatlan textúrát jelent, melynek aktivitása még Herakleitosz lineáris folyó-modelljét is dekonstruálja, mivelhogy folyamatszerűsége *maga a heterogenitás*.

Herakleitosz *folyója* azonban nem föltétlenül modell. A modell egy tárgyat, illetve más modelleket ismétel, megképződése jelölés-folyamat. A folyó viszont nem artikulálja magát a folyamat (folyást ismétlő) modelljében, hanem *folyik*, ritmusa a folyásban maradásé. Ez a tautologikus megfogalmazás konstatívumként hibás definíció. Minthogy a 'folyás' fogalma a meghatározás mindkét oldalán előfordul, az állítás sem igaz, sem hamis nem lehet, így hát semmitmondó, érvénytelen. A dekonstruktor valószínűleg olyan perspektívát teremtene a szóban forgó megállapításhoz, amely a tautológia másikját, az *ellentmondás apóriáját* mutatná ki benne. A *szerző* ugyanis azt, hogy a folyás nem ismétel, a 'folyás' megismétlésével mondja el. Nos, ezek a kritikai pozíciók nagyon meggyőzőek lehetnek mindaddig, amíg kizárólag a logikával és/vagy performatív műveletekkel számolunk. Mihelyt azonban a herakleitoszi tűnődés folyásába lépünk, megszűnik minden tautológia és apória: a definíció tartammá változik, a jelölő ismétlés pedig kultikus gyakorlássá. Ez a mozgás már nem a logikai szabályok algoritmusa, nem is a jelölők strukturális játéka többé, hanem olyan *viselkedésmutáció*, amely azokból mozdít ki egy életformaként gyakorolt filozófia gesztusainak ritmusába.

A tűnődés nem ismétli meg a folyót, miként a lineáris vagy heterogén modell szerinti jelölő folyamat; az artikuláció térbeliesülése és időbeliesülése helyett folyásában marad, *sodródik*. Nem azért nem léphetsz be kétszer ugyanabba folyóba, mert a pillanatnyi hozam rögtön cserélődik, és már csak annak újabb hozamok általi folyamatos ismétlései hullámoznak előtted, hanem azért, mert *ismétlés révén sohasem léphetsz valamely folyás(ban maradó folyás) tartamába*, hanem csak a herakleitoszi tűnődés gesztusának gyakorlása *révén*. Valamely gesztus nem ismételhető egy másik gesztusban, merthogy ismétlése már nem gesztikuláció lenne, hanem performatív jelölő aktus. Gesztussá csakis *gyakorlás* lehet, melynek folyása nem az ismétlődés folyamata. A folyamatban – minthogy a folyás ismétlése – a folyás nem tarthat, hanem megszakad, hogy ismétlődjék. Ez a megszakítás vagy artikuláció és ismétlésének ismétlődései ritmizálják az időbeliesülés és a térbeliesülés folyamatát. A tartam ritmusa viszont a megszakítatlan folyás mozgása, mely magával ragad anélkül, hogy nyomot hagynék, hogy megismételném magam a nyomban.

Derrida írásaiban gyakori fordulat a „nyomot hagy", illetve a „hagyom, hogy..." (íródjék, játszódjék, diferálódjon)[9]. Nos, ez a *hagy, hagyom* a dekonstruktor jelölő viselkedése. Feltűnő, hogy Derrida a nyomhagyásnak, íródni hagyásnak csak egyetlen alternatívájával számol, azzal, hogy *nem hagyom/nem hagyja eléggé*. A metafizika logocentrizmusa – mutat rá kritikájában – korlátozza, beszűkíti, redukálja *az írás színterét*. Nem mintha nem lenne maga is írás, csakhogy kevésbé *sikeresen* az, *nem boldogul* a disszeminációt performatív aktivitásával, s emiatt megpróbálja szublimálni azt az igazság, a középpont, a jelenlét episztémikus eszméiben. A dekonstrukció kettős jegyzése/tudománya viszont kimozdítja az így megszilárdított rendszert strukturálódásának korlátlan mozgásterébe. Ám ez – a *történni hagyás*-t kizárólag az *artikulálódni hagyás*-ban engedélyező – pozíció kétségkívül a saját dekonstruktív viselkedésgyakorlatra alapozott et(n)ocentrikus te(rr)oretika. Mihelyt ugyanis viselkedésgyakorlataimban a jelölés helyett másféle mozgást, másféle ritmust *hagyok* történni, az *írás* folyamata véget ér a *gesztikuláció* tartamában.

A dekonstrukció a szubjektum kritikájával fedi el saját viselkedés-jellegét. Úgy tesz, mintha a viselkedésről csak a „ki viselkedik?" kérdéshorizontján belül lehetne szó, ami könnyűszerrel dekonstruálható. A dekonstruktív „hagyom, hogy..." is viselkedés: hit és engedelmesség abban és annak, *amin semmi sincs kívül*. A szövegaktivitás jungi értelemben vett „faktorának"[10] kultusza ez, egy jelenlétében avagy színről színre megfoghatatlan aktivitásé, melynek artikulatíve inkarnálódó *nyoma* a jelölő. *A struktúra, a jel és a játék a humán tudományok diskurzusában* című tanulmányban meghirdetett programtól kezdve Derrida megnyilatkozásai folyamatosan *ritualizálódtak*, a „jelentésömlés gyönyöre" („Könyvkívület", *Disszeminációt*) pedig már kétségkívül erősen kultikus jellegű. A dekonstruktor úgy gondolja, hogy a jelölés performatív műveletei és a jelölő-kultusz *közötti* ilyen oszcillálás több, mint ezek közül az egyik vagy a másik. A 'tagolás'-t is és 'kehely'-t is jelentő francia *coupe* jelöli azt a szövegek közötti hely nélküli helyet, melynek „többlet-hiánya" megnyitja a jelentés mégoly poliszémikus rendjét is a hangok, írások, műfajok kiszámíthatatlanul heterogén egymásbajátszásának. Ez a zavarbaejtő művelet, amit Derrida *„a disszeminációt zavarbaejtő törvényé"*-nek, *„a törvény törvénytelenségé"*-nek nevez nem más, mint a jelölő viselkedés művészete, amely *minden* viselkedés ismétlésében áll. „...nem létezik, minthogy semmi sincs a mindenen kívül. Létezik, minthogy van egy 'kivétel a mindenből', egy mindenen kívüli, vagyis egyfajta hiánytalan kivonulás."[11] De ez a többlet-hiány, a hiánytalan eltűnés tudása nem csak a *jelenlét* metafizikáját, hanem az ismétlés tartamán kívül minden más viselkedéstartamot is elveszít, miközben azt az illúziót kelti, hogy rajta kívül semmi sem *maradhat*. Pedig a gyönyörök kelyhében csakis a kehely (tagolás) gyönyöre *tart*. A viselkedéseket nem lehet

9. Pl. „... maga az 'alany' is fenyegetve van azáltal, hogy hagyja magát írni", Derrida, Jacques: Freud és az írás színtere. Ford. Bókay Antal, Gabulya Krisztina. In: szerk. Bókay Antal, Erős Ferenc: *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Filum, Bp. 1998. 274-284. 278; vagy: „A léten és a létezőn túl, ez a differencia, szünet nélkül diferálódva, (önmagát) nyomként hagyva rajzolódna, ez a *differancia* lenne az első és az utolsó nyom, ha lehetne még itt beszélni eredetről és végről.", Derrida, Jacques: Ousia et Grammé. In: *Marges de la philosophie*, Minuit, Paris 1972. 77-78 (Ford. Orbán Jolán. In: Orbán Jolán: *Derrida írásfordulata*. Jelenkor, Pécs 1994. 144–145)

10. „Ma az isteneket 'faktoroknak' nevezzük, ami a facere = csinálni igéből származik. A 'csinálók' állnak a világszínház kulisszái mögött." Jung, Carl Gustav: A kollektív tudattalan archetípusairól. In: Jung, Carl Gustav: *Mélységeink ösvényein. Analitikus pszichológiai tanulmányok*. Ford. Bodrog Miklós. Gondolat, Bp. 1993, 67.

11. Derrida, Jaques: lásd 8. jegyzet, 57.

[Erdélyi Magyar Adatbank]

műfajok, szövegek módjára egymásbajátszani, mivel ez a megsokszorozó egymásbajátszás is már/csak egy a viselkedések közül. Nincs olyan mozgás, amely egyszerűen vagy végtelenül heterogén módon a(!) mozgás lehetne: ritmusok mozognak, s ezek között a dekonstrukció a jelölés ritmusa. A performatív aktivitás tehát nem általában vett cselekvés, *számolnunk kell a kultikus gyakorlás alternatívájával.*

A herakleitoszi tűnődés nem egy modellt ismétlő és megismételhető példa, hanem *gyakorlat*, amely folyásában marad. Próbáljunk meg ritmusába lépni: hagyjuk, hogy a viselkedésünkké váljék.

Mindenekelőtt folyóra van szükség! És ez nem valami hirtelen megértés, hanem a vágy moccanása: gesztusok, ahogy összeszedődöm ebbe a vágyba. Így keresem a folyót. Nem artikulálom azt pillanatok alatt egy képzeleti interpretációban, általam ismert jelölő modelleket követve, hanem valamennyi bejáratott érzékemmel *emlékezem*. Nem tudom, és nem is érdekel, hogy érzékeim külsők-e avagy belsők, hogy öt van-e belőlük vagy ötször kettő, netán egy vagy ötszázezer: életgyakorlatom folyó-gesztusai kerestetnek...

(Félek. Felfordult a felfújt autó-belsőgumiból hajlított és úgy összekötözött csónak. A víz zöld és padmalyszagú, labdacsokká foszló csipkéje pengve hull a kifeszülő tömlőre, ahogy kezem és lábam kétségbeesetten locsolnak. Úsznék, de már lemerültem. Visz egy folyékony éj, ami mindenütt körülvesz, *légcsövembe hatol és iszonyúan* feszül a mellkasom...)

(A libatollpillantó le-lemaradna, ahogy a horog lent eléri a feneket, és a kavicsok közt bukdácsol. Áttetsző hegye ilyenkor szembefordul a sodrással, és élesen belehasít a vízhártyába. A gübbenőnél aztán hirtelen visszapördül a folyás irányába, és tovább siklik az enyhe fodrokon ringatózva...)

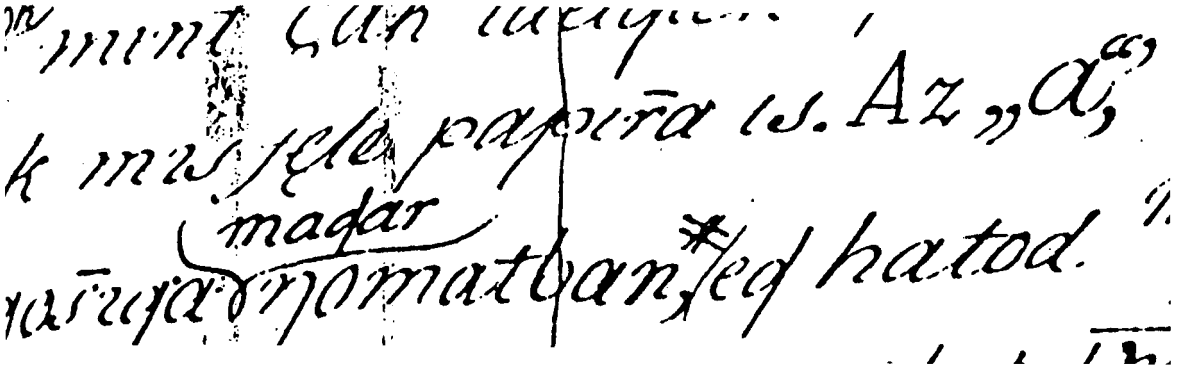
(Fehér buborékok rajoznak a zubogóban. A gátnak már csak egy kapuja maradt. Ott nincs hab, olajosan sima és hegyesedve lehajló a vastag víznyaláb. Fogást keresek a nagy, szögletes kő alján, térdig lehajolva. Számba loccsan a hűvös ár. Gyorsan becsukom a torok zsilipjét, s az orromon szippantok levegőt. Ahogy a törés felé gördítem a súlyos, szabálytalan szikladarabot, mind nehezebb megküzdeni a sodrás szilaj erejével...)

(A ferdén nőtt fűz messze behajlik a partról. Itt ülök, lelóg a lábam. A Bulgakov-regény megviselt lapjai mögött villog a khaki-szőke tükör, melyben Michelangelo titokzatos folyásrajzai meg nem szűnnek. Enyhén szédülök...)

Ezúttal egyik emlék sem ismétli, artikulálja a másikat, hanem egymásban tovább tartanak, mint ahogy a folyó vágya is megmarad ebben a keresésben. Emlékezni vagy beszélni egy emlékről nem ugyanaz. Szigorúan véve nem reflektálhatok, csak emlékezhetek az emlékeimre. Az ilyen írás- és olvasásgyakorlatokban a szó nem jelölő aktivitás, hanem szótlan gesztikuláció. A gesztus pedig olyan moccanás, amelyben hagyom, hogy az emlék tartson: így lépek be folyásának idejébe.

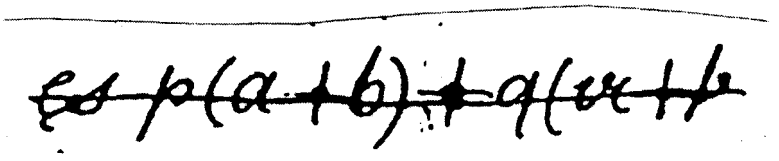
Az emlékező moccanások gyakorlása a kultikus keresés rítusa, akárcsak a herakleitoszi tűnődés. A bölcs hagyja, hogy a *tűnés* tartson, nem ismétli meg azt annak tartamából eltűnésével. Nem úgy kutatja a folyást, hogy megpróbálja performatív műveletek révén visszafordítani, kísérletileg újrajátszani, modellekkel jelölni folyamatát, hanem a tűnődést gyakorolja: *hagyja a folyót folyni.*

A kultusz hitbeli keresés. Aki hisz, az nem feltételezi, eltervezi vagy artikulálja, amit hisz, hanem abban gyakorolja magát, *amiben hisz*. Gyakorlás nélkül (vagy annak megszűntével) a hit „megholt"[12]. Ábrahám nem hihetett Jahve ígéreteiben Úr városának utcáin és piacain, hanem csak vándorlása közben vagy Izsák megáldozására készülődve. A kultikus kutatás is csak addig tarthat, ameddig a gesztusai és rítusai. Mihelyt reflexív ismétléssel „másodszor" akarom nyomon követni folyamatát, folyása eltűnik. *Mert kétszer senki sem léphet be ugyanabba a folyóba.*



12. Jakab apostol levele 2,17.

[Erdélyi Magyar Adatbank]



Gál Attila

Virtuál

Rendet tesz az asztalon,
már nem irányíthat az ész –
kőberóni elfsüveget,
mesekönyves manóvészt;
cirkalmas valóságért,
leszakadt oldal-fél házért,
nem görnyed, nem vállal részt.

Próbatétel, az első:
lelőtt eb mellső
lábán, pondrók aligfényes hátán
átalvinni a hangot,
s a sebekért a gangot
félreütni...
Nagynak hitt pillanatokban –
csak így érdemes.

S ha nem hiszi a jámbora
a próbatételt, ám bora
mindig kéznél –
felér a megrendüléssel:
nyúljon bár a dobozért,
ha a rendeljt belőle kitépték,
emellett feszítsen
posztócsuhában kültér, ég.

Próbatétel, második:
üljön a szemekbe
a régi ámulat,
s ragyogjon be mindent
amire rámutat;
az agy papírlapon már-már
ötezres lesz:
marad lefaragni, munka
rajta barkács',
szép hangján beosztja
égből jövő kartács.

A képromboló

Rálátás csak hátterekre nyílt,
egyenest a szem kép keretén húz,
girlandként sző a messzi tájba
talmi csodálatot, rőt Erebúszt.

– Nyaktilót rögtönöztél, Vándor:
bikafejed szétzúzod;
sebei közt tétlenkedik
félbehagyott vénuszod.

„Gyeridemár" így csalod,
s hozza minden szennyesét;
könnyet, szétfolyt ábrázatát:
pompának allét a rőzseláng ád.

Mint egy szétszedett mese, képpel,
rajta mozaiklány lépdel,
törésarca görgeteg;
mit tőled elhoz,
vigyázva dönt a falhoz:
majd szétomol, s dörg. Lehet.

[Erdélyi Magyar Adatbank]

Dánél Mónika

A Krúdy-szöveghagyomány emlékezete Kosztolányi Dezső „Az utolsó fölolvasás" című novellájában

Az emlékezés utólagos, ezért itt az egyenlősítő ösztön már gátoltan jelentkezik: a különbség megmarad. Az emlékezés nem egyéb, mint rendezés, rendszerezés, beskatulyázás – de kinek a tevékenysége?

(Friedrich Nietzsche)

Elváráshorizontjaink, kialakult olvasásmódjaink nagyban determinálják az értelmezendő szöveg megszólíthatóságát, illetve a műalkotás egyedi idegenségének a felismerését. Ugyanakkor előfeltevéseink mindig valamihez való viszonyulásban, egy szöveggel való dialógusban válnak láthatóvá. Vannak műalkotások, melyek játékba hozva preszuppozícióinkat, kimozdítják „megszilárdult" pozíciójukból. Ezek azok a művek, melyek a reflektáló olvasásra apellálnak, ily módon folytonos át/újra értelmezésre kényszerítve az olvasót. Mindez a befogadás szerepkörének a megváltozásával is kapcsolatba hozható. A szövegek az olvasónak nem a passzív kontempláció szerepét kínálják föl, hanem az aktív ráhangolódást, az idegen beszéd másságából való részesedés lehetőségét. Ez együtt jár a műalkotás státuszának a megváltozásával is. „A különálló tárgymű esztétikai elmélete alapjainak megingásával egyidejűleg az figyelhető meg, hogy a zárt tökéletességű, befejezett műalkotás is elveszti a maga klasszikus – modern értékvonzatait."[1] Az esztétikai tapasztalat átértékelődése a nyelvfelfogás megváltozásával,[2] a modernségben történő horizontváltással vált lehetségessé.

Számos tanulmányban, történeti munkában egymás mellé kerülnek Krúdy és Kosztolányi szövegei. Kulcsár Szabó Ernő például a korábbi művek által kialakított elváráshorizontok problematizálását tekinti e két szerző „közös" sajátosságának. „Krúdy vagy Kosztolányi epikája – noha nem lazította fel forradalmi módon a regényi jelrendszert – érthetően nagyobb ellenállásba ütközve találhatott utat azokhoz a befogadói szemléletformákhoz, amelyeknek a móriczi epika határozta meg a kódértelmező eljárásait."[3] A megváltozott elbeszélői szemléletmód hangsúlyozása fontos itt; a referencializáló olvasást kialakító naturalisztikus, tükrözéselvű epika móriczi hagyományáról[4] áttevődik a hangsúly az elbeszélés interpretatív jellegére, ezáltal olyan olvasásmód kialakulását kondicionálva, mely az elbeszélt világra, az elbeszélés hogyanjára és nem valamilyen referenciára figyel. Ugyanakkor ezen olvasás önmagára is kénytelen reflektálni, így e szövegek a befogadói magatartásokat is alakítják. *Az utolsó fölolvasás* egyik részletét akár metatextusként is értelmezhetjük az elbeszélés interpretatív voltára. „Nézegette a hómezőket, a fölöttük röpködő varjakat, ezt a nagy, *fehér–fekete tájképet*,"[5] (kiemelés: D. M.). A látás mint interpretációs művelet jelenítődik meg, és ez azért fontos, mivel egy olyan epikai hagyományhoz képest, mely „az életről szól", itt az esztétikai észlelésben, látásban „létrejött visszfény",[6] az interpretáció tematizálódik. E szövegrész mintegy azt reflektáltatja, hogy a világ eleve egy modalitáson keresztül válik láthatóvá. *Az utolsó fölolvasás* egyik lehetséges modalitásaként értelmezhető a Krúdy-hagyományhoz való viszonyulás mikéntje.

Kosztolányi szövege már címében megteremti a Krúdy-tradícióval való kapcsolatát, ugyanis az *Utolsó szivar az Arabs szürkénél* című Krúdy-novella emlékezetét idézi meg. A viszonyteremtődés annál is inkább indokoltnak tűnik, mivel mindkét szövegben az „utolsó" jelző megelőlegezi a szövegek befejeződését, amennyiben a halállal kapcsoljuk össze. A Krúdy novella olyan metaforikus szerkezetet hoz létre, amelyet a végkifejletet előrevetítő metaforák sorozatként is értelmezhetünk. „A szövegen végigvonulnak az olyan nyelvi formulák, melyek metaforikusan az ezredes halálának bekövetkezésére utalnak."[7] Ezen metaforikus

1. Kulcsár Szabó Ernő: A „befejezett" műalkotás – a befogadás illúziója és az olvasás retorikája között. Az esztétikai tapasztalat nyelviségének kérdéséhez. In: uő: *A megértés alakzatai*. Csokonai Kiadó, Debrecen, 1998. 25.

2. Vö. „Nem lehet nem észlelni, hogy Rilkétől Valéryig, Heideggertől Wittgensteinig és Kosztolányitól Bahtyinig mindinkább olyan nyelvfelfogás szolgál ekkor már az esztétikai tapasztalat értelmezésének alapjául, amely a befogadót nem valamiféle 'kontempláció' passzív alanyának tekinti, hanem (...) az esztétikai alapviszony végső instanciájának." Kulcsár Szabó Ernő: i.m. 22.

3. Kulcsár Szabó Ernő: Új jelszerűség — tevőleges befogadás. In: uő: *A zavarbaejtő elbeszélés*. Kozmosz könyvek, 1984. 58.

4. Vö. „Míg Jókainál a teremtett valóság fiktív *elbeszélhetősége*, Móricznál a tényleges realitás életszerű, hiteles epikai *tükrözhetősége* erősítette azt az illúziót, hogy a befogadónak továbbra is a történetmondó kompetenciájára kell hagyatkoznia, s az értelmezés művelete gyakorlatilag a tárgyat szemlélő passzív befogadásban merülhet ki." Kulcsár Szabó Ernő: i.m. 57.

5. Kosztolányi Dezső: Az utolsó fölolvasás. In: uő: *Esti Kornél*. Szépirodalmi könyvkiadó, Bp., 1981. 367.

6. Vö. Robert Musil: „Az olvasók azt várják, hogy az elbeszélés megszokott módon az életről szóljon , ne pedig az életnek irodalmi és emberi főkben létrejött visszfényéről." Idézi Kulcsár Szabó Ernő: i.m. 58-59.

7. Vö. Szegedy-Maszák Mihály: Metaforikus szerkezet Kosztolányi Caligula és Krúdy Utolsó szivar az Arabs szürkénél című szövegében. In. uő. *„A regény, amint írja önmagát"*. Elbeszélő művek vizsgálata. Második, bővített kiadás, Korona Nova Kiadó, Bp., 1998. 53.

[Erdélyi Magyar Adatbank]

előrevetítések a következő mondatban érnek el „végcéljukhoz": „A havanna valóban ízletes volt, mint az *utolsó* szivarhoz illik."[8] (Kiemelés: D.M.) Az ilyen vég fele tartó, vég felőli olvasást problematizálja Kosztolányi szövege. A cím anticipáló funkciója viszonylagosítódik, „megfegyelmező" jellege helyett az „összezavarás" lesz a hatása,[9] mivel az utolsó fölolvasás nem történik meg. Cím és szöveg között távolság, feszültség keletkezik, problematizálódik a cím, mint a szöveg jelölője viszony. A fölolvasás elmaradását „anticipálja", ily módon a hiányára irányítva a figyelmet. Azt is mondhatjuk, hogy annak az üdvtörténeti narratívának – melyet az *utolsó vacsora* emlékezete[10] idézhet fel – a hiánya fejeződik ki az utolsó fölolvasás elmaradásával, mely teleologikussá formálhatná a létet. Annál is inkább hangsúlyos lesz ez a cím, ha figyelembe vesszük a szöveg első címváltozatát. Az *Esti Kornél búcsúja* Estit helyezi a középpontba, mint aki a vég alakzatába íródik, patetikus, tragikus modalitással összekapcsolódva. *Az utolsó fölolvasás*, figyelembe véve a novella befejezését is, nem tragikus, mivel a tragikum értékegyensúlyt feltételez, illetve hoz létre az olvasóban, a befejezésben viszont a világ rendezőelvei kiismerhetetlenek, antiteleologikusak, nincs az az irányító telosz, értékrend, ami elrendezhetővé tenné a létet. „Miért használja ezt? – kérdezte tőle az orvos szemrehányólag, és kivette a kezéből. – Azért – felelte Esti –, *mert a földön meghalnak a gyermekek.*"[11] (Kiemelés: D. M.) Esti válaszában a kafkai hősökre emlékeztető antiteleológia fejeződik ki.[12]

A fölolvasás elmaradásával, egy szövegnek a beszéd képességével való felruházása marad el, mely a fölolvasó saját hangjának a létrejövésének, Esti létének a feltétele is. A hangkölcsönzés elhalasztódásával a klasszikus modern értelemben vett egységes személyiség megteremthetősége illúziónak bizonyul; Esti halott (hangnélküli) arcát „nézi" a tükörben. Ez a nézés értelmezhető úgy is, mint Esti kettős (nem)létének megmutatkozása, mely megosztottságra szintén példák lehetnek a „Siessünk – biztatta magát, és nekilátott", illetve „Induljunk – vezényelt magának, és a folyosóra lépett." szövegrészekben előforduló többes számú igealakok. Az önmegszólítás alakzatában történő megkettőződés ugyanakkor az irónia struktúrája szerint működik, abban az értelemben, ahogyan Paul de Man Baudelaire kapcsán értelmezi: „az ironikus nyelv a szubjektumot kettéosztja egy inautentikus empirikus énre és egy olyan énre, mely csak ennek az inautentikusságnak a tudását hordozó nyelv formájában létezik."[13] A „Siessünk" és „Induljunk" esetében ezen „kettéosztottság" magában a nyelvi kifejezésben mutatkozik meg. Az idézett szövegrészletek ironikusságát a „vezényelt" lendülete is erősíti. A későmodern nyelvhasználatban kifejeződő szubjektumfelfogás – egyszerre alanya és tárgya beszédének – érzékletes metaforája lehet a tükörben való nézés. A tükörről, mint „hely nélküli helyről" írja Foucault: „ A tükörben ott látom magam, ahol nem vagyok, a felszín mögött megnyíló irreális térben, ott vagyok, ahol valójában nem vagyok, *árnyként*, amely önmagamként adja nekem önnön látványomat, s lehetővé teszi, hogy ott szemléljem magamat, ahonnét hiányzom: ez a tükör utópiája."[14] Kosztolányi szövegében a tükör hasonlóan interpretálható. *„Ide-oda hajlongva fésülködött a tükör előtt,* s boldogan észlelte, hogy még nem vénült meg és magas." (Kiemelés: D. M.) Itt a tükör már eleve megkettőzött, szerepet játszó szubjektumot „kettőz" meg, Esti nem-identikus voltát mutatva fel. Esti halála utáni „tükörbe nézése" a végtelenbe halasztja az önazonosság létrejövését, ugyanakkor a vég alakzatának az ismétlődésbe való beleíródását hozza létre, a halál nem lezáródás, hanem inkább végtelenített tükröződés, mely egyben az irónia aspektusa is: „vég nélküli folyamat, mely nem vezet semmiféle szintézishez."[15] E működés viszonylagosítja a vég felől történő egységesítő olvasást. És valóban, ez a kimerevített nézés a szöveg „befejezésétől" az értelmezést a novella „kezdetére" irányítja, ahol már az ismétlődés tematizálódik: „Amint szokta..." Némi túlzással ebből a prespektívából azt is mondhatjuk, hogy Esti már néhányszor eljátszhatta ezt a „jelenetet".(E szó használata indokoltnak tűnik a tükör előtti hajlongásra gondolva, ugyanakkor a novella befejezése egy drámai jelenet felfokozottságához hasonlítható. Ebben a kontextusban a „színpadra vigye" szókapcsolat is reflexív értékű lesz)[16]. Az interpretációban is ezen alakzat működése jön létre, a befejezésről a kezdésre irányul a figyelem. A szöveg meg/fenntartja a történetszerű olvasás lehetőségét, de ugyanakkor olyan „labirintusszerű" interpretációt működtet, mely a szövegrészek egymásban való „tükröződésére", nem-identikus ismétlődésére figyel. Ezek az ismétlődések megszakítják az előrehaladó, történetszerű elbeszélést, a szövegen belüli idézetekként működnek. Ilyen példa lehet a rágyújtásról szóló szövegrészek viszonya. Első alkalommal[17] a rágyújtás az okozat, (...) az „Újra rágyújtott" esetében[18] az ok, a szöveg így folytatódik: „Néhány perc múlva..." A rágyújtás megelőlegezi a meg-

8. Krúdy Gyula: Utolsó szivar az Arabs szürkénél. In: uő: *Válogatott novellái.* Szépirodalmi könyvkiadó, Bp., 1990. 632.

9. Vö.„A cím d*olga* nem az, hogy megfegyelmezze, hanem az, hogy összezavarja az ember gondolatait." Umberto Eco*: Széljegyzetek A rózsa nevéhez.* Idézi H. Nagy Péter: *Kalligráfia és szignifikáció.* Vár ucca tizenhét könyvek 19, Művészetek Háza, Veszprém, 1997. 55. Szintén megfontolandó Paul de Man kijelentése: „Igen sokat számít továbbá, hogyan értelmezzük a címet, hiszen ez nem csupán szemantikai, de arra irányuló gyakorlat is, hogy *mit tesz velünk a szöveg* valójában."(Kiemelés: D. M.) Paul de Man: Ellenszegülés az elméletnek. In. *Szöveg és interpretáció.* Szerk. Bacsó Béla, Cserépfalvi, Bp., é.n. 109.

10. E kulturális toposz megidézéseként értelmezhető az is, hogy a sápadt fiatalember a *„mestert"* akarta színpadra vinni.

11. I.m. 372.

12. Vö. „Az önmagára utalt egzisztencia a lét végességére döbben rá. S miközben a létbevetettség véletlenét szükségszerűként éli át, annak tudatában eszmél kreatúra voltára, hogy egzisztenciális állapota mögött nem létezik valóságos teremtő rend, mely e létet bármely értelemben szavatolná." Kulcsár Szabó Ernő: i.m. 45.

13. Paul de Man: A temporalitás retorikája. In. (szerk.) Thomka Beáta: *Az irodalom elméletei.* Jelenkor, Pécs, 1996. 41.

14. Vö. Michel Foucault: *Nyelv a végtelenhez.* Tanulmányok, előadások, beszélgetések. Latin betűk. Debrecen, 1999. 149–150.

15. Paul de Man: i.m. 49.

16. Külön értelmezési problémakör lehet a dramatizáció szerepe a szövegben. Figyelembe véve ezen „utolsó jelenetet", az állandó jelzős „figurákat" és az ilyen jellegű reflexiókat: „mint gyermekkori színházának feledhetetlen díszletén."

17. „és mint minden alkalommal, amikor belekezdett valamibe, vagy amikor túl volt valamin, rágyújtott. Most az utazásba kezdett bele, és az induláson volt túl. Ezért, mihelyt elszívta egyik cigarettáját, a másikra gyújtott." Kosztolányi Dezső: i.m. 367.

18. „Újra rágyújtott. Néhány perc múlva kivilágított kupolák sugárkévéi törtek át a homályon, víztartályok és gyárkémények integettek feléje, aztán a kalauz beszólt, hogy megérkezett." Kosztolányi Dezső: i.m. 369.

[Erdélyi Magyar Adatbank]

érkezést, az utazás végét és a megérkezés kezdetét. Figyelembe véve a nyelvben kifejeződő ok–okozati logikát is (l. „Ezért"), az első szöveghelyen a rágyújtás az utazásba való belekezdés *után* történik, a második előforduláskor időben és szövegtérben is *előbb* van. Azt is mondhatjuk, hogy felcserélődik az előbbi viszony, itt a rágyújtás „eredményezi a megérkezést". Ez a felcserélődés a szöveg nyelvének a működésére, tropológiájára irányítja a figyelmet: az elbeszélt történet az elbeszélésben konstituálódik, a motivikus összekapcsolódásban a különbség, a széthangzás kap hangsúlyos szerepet. E szövegpéldák azonban az időtapasztalat okozatisággal való összefüggésére is ráirányítják a figyelmet, illetve le is bontják ezen összekapcsolódást. Az első szövegrész azt tematizálja, hogy nincs egy statikus idő*pont*, hanem folyamatos változásban levés van, valaminek a vége mindig valami másnak a kezdete egyben.[19] A rágyújtás mint „korszakoló", szegmentáló tevékenység maga is a folyamatban levés időtapasztalatát erősíti, mivel Esti nem egy cigarettát szív el, hanem „(Ezért) mihelyt elszívta egyik cigarettáját, a másikra gyújtott." A megszakító, tagoló aktus a folytonosság történésébe íródik bele, ilymódon szegmentáló funkciója viszonylagosítódik, az idő ok–okozati tapasztalásának paradoxonaira mutat rá. (Az „Ezért" nem a „megszokott" egyértelmű következményt vezeti be.)

Esti Krúdy vidéki kisvárosába érkezik, a „díszletek" megegyeznek. Krúdynál: „Szindbád egyszer – már nagyon régen történt ez – éjjel a vonattal egy ismeretlen városba érkezett, hegyek közé, nagy, szép havas télben: a hópelyhek..." „A sarkon egy kőszent didergett fülkéjében..." (*Hófúvásban*) „A hóval vastagon fedett pohos torony környékén, ahol láthatatlanul károgtak az elrejtőzött varjak és csókák..." (*Téli út*).[20] Kosztolányinál: „Lenn, egészen mélyen lenn a hegyekben egy kisváros szétszórt házacskái hevertek a lámpafénytől sugárzó, sárga, meleg ablakokkal, mint gyermekkori színházának feledhetetlen díszletén. Sokáig gyönyörködött ebben. Egy zömök kőtorony körül a hullongó hóban varjak keringtek."*(Az utolsó fölolvasás)*. A hasonlóságok mellett a különbségek is hangsúlyos szerepet kaphatnak. Kosztolányi kisvárosi alakjai nem egyénítettek, sőt ironikusan idézett szereplők, prototípusok, melyek állandó jelzős szerkezetekben fordulnak elő („serény elnök", „ifjú feleség", „sápadt fiatalember"). Az elbeszélés jelzi klisé-voltukat: „*Amint ilyenkor szokták*, megkérdezték tőle, hogy jól utazott-e, nem fáradt-e el túlságosan..." Az idézőjelezés szintén ironizáló funkcióval bír: „'rendkívüli tapintattal' " egy megszilárduló szókapcsolatot, az „'eltávozott'"-ban pedig egy gesztust mutat fel az elbeszélés jellegzetesként, az eltávozás egy bizonyos szertartásos módjára utalva. Hasonlóképpen funkcionál „Az orvos *megállapította*, hogy félrebeszél..."(kiemelés: D.M.) kifejezés is.[21] A nyelvi „viselkedés", a „tétlen nyelvi megnyilatkozás"[22] ironizálódik (vö. „amint ilyenkor szokták...").

Szindbád emlékeihez való viszonyulás módjaként is olvasható az alábbi Kosztolányi szövegrész: „Mindez fölbogozhatatlanul együtt van ezekben a kirándulásokban, melyek *sohasem ugyanazok, és mégis mindig ismétlődnek*."[23] (Kiemelés: D. M.) E reflexió az emlékeket felvonultató szövegrész után áll, mely emlékek szövegemlékek, a Krúdy-tradíció emlékezete. Feltűnő különbség van ezen emlékező szövegrész és a novella többi része között. Két nyelvhasználat kerül egymás mellé: esztétizáló vagy „költői" és „prózai"[24] vagy ironizáló. A Krúdy hagyomány nyelvét a díszítettség, a stilizáltság jellemzi. E szempontból reprezentatív lehet a következő mondat: „ Emlékezem vasárnapi ebédekre, mert rendszerint szombaton•rándultam le, és vasárnap még ott fogtak, a vasárnapi ebédek arany húsleveseire, melyekben duzzadtan úszkáltak a tüdős táskák, a paradicsommártások szinte harsány, hősi pirosára s a tortaépítmények felhőkarcolóira is."[25] Ezt a felfokozott, áradó jelleget a mondatszerkezetek is érzékeltetik: többszörösen összetettek, ugyanakkor szerkezetük ismétlődő. Így a fent idézett ismétlődéssel kapcsolatos reflexió ezen emlékező szövegrész szerveződésének metatextusaként is olvasható, mivel a különböző emlékek („sohasem ugyanazok") a mondottság hogyanja szempontjából „ismétlődnek". Ugyanakkor a mondatszerkezetek feltűnő szimmetriája, monotóniája az esztétizáló szövegrész „prózaiként" való értelmezését is lehetővé teszi. Ilymódon az értelmezésben konstruálódó (nyelvhasználatok) megkülönböztetés(é)t a szöveg elbizonytalanítja, arra irányítva a figyelmet, hogy a két nyelvhasználat nem csupán különbözik egymástól, hanem egymásmellettiségük interakciót is eredményez közöttük. A Krúdy stílust, modalitást idéző szövegrészben az e hagyomány által kialakított olvasói elvárások is beleíródnak (vö. „életszagúbb szonett", amely nem pusztán realisztikus elvárás, hanem ironikus módon utal az esztétizáló nyelvhasználatra is). Az esztétizáló és „prózai" nyelv közötti különbséget a színek előfordulása is jelezheti. Az emlékező szövegrész a „hősi pirossal" jellemezhető, a „prózai" nyelvhasználat a fehér–fekete színszimbolikára alapoz. Az ol-

19. Vö. *A Világ vége* c. szöveg „tanulságával": „A világ vége pedig a világ kezdete."

20. Az idézetek a Krúdy Gyula: *Szindbád*. Kriterion, Bukarest, 1989. kötetből származnak.

21. A *Nyelv és lélek* szövegeit ismerőinek bizonyára nem kell részletezni, hogy Kosztolányi mennyire „érzékeny" volt az ilyen nyelvi formákra. Az *Egy olvasó tűnődése* című írásában éppen a „megállapította" kifejezésen „tűnődik", ironizál. Vö. „ Alighogy lefejtették a merénylő ujjait szederjessé vált torkáról, alighogy kipihegte magát, mint rettenthetetlen lélekbúvár 'a beteget újabb vizsgálatnak vetette alá', és 'rövidesen megállapította róla, hogy ön- és közveszélyes elmebeteg.' Nekem itt főképp két szó tetszik. Ez a két szó: rövidesen és megállapította. Mi, akik tanulatlanok vagyunk, hasonló helyzetben bizonyára haboznánk. Talán arra gondolnánk, hogy támadónk pusztán elméskedni akart, s az elméskedésnek ezt a szokatlan formáját választotta. De az orvos azért orvos, hogy világosan lásson. Ő már *rövidesen* tudta, hogy miről van szó, s rövidesen *megállapította* azt, aminek megállapításához nekünk napokra volna szükségünk." In: Kosztolányi Dezső: *Nyelv és lélek*. Szépirodalmi könyvkiadó, Bp., 1971. 149–150.

22. Vö. Dobos István: *Az Esti Kornél önértelmező alakzatairól. (Metafiktív olvasás és intertextualitás)* Alföld, 1999/6, 69.

23. Kosztolányi Dezső: Az utolsó fölolvasás. In: uő: *Esti Kornél*. Szépirodalmi könyvkiadó, Bp., 1981. 368.

24. Magában ebben a szóban már egy ironikus kettősség érzékelhető, egyrészt pejoratív értelemben forul elő („Mint költő, nem vetem meg az ilyen prózai dolgokat"), ugyanakkor a szövegre magára is utal, mint ami az „életszagúbb szonett" ellentéte (vö, „Próza. Most veszem észre, hogy ez a nemes szó, mely még a latinban – prosa – egyenest, közvetlent jelentett, lassanként csúfnévvé vált ajkunkon. Manapság az, ami lapos, ami lelketlen, próza.", illetve „Érdekes volna követni századokon át, hogy változik a költészet nyelve azon az értéktőzsdén, melyen a szavakat szinte naponta más és más árfolyammal jelzik. Kiderülne, hogy ami tegnap *költői* volt, ma már *prózai*, de holnap esetleg újra költőivé válhat." Kosztolányi Dezső: *Nyelv és lélek*. 448, 81).

25. I.m. 367–368.

[Erdélyi Magyar Adatbank]

vasó már a novella elején beállítódik a fehér–fekete ellentétező kapcsolatok megteremtésére, a kinti „fehér–fekete tájkép" olvastán. Ez az ellentét a kint–bent világos elválaszthatóságának analógiájaként is szolgál, Esti „lehúzza az ablakfüggönyt, hogy semmit se lásson", majd „fölrántotta az ablakfüggönyt. Künn már a hósík is olyan fekete volt, mint a varjak." A világ térbeli modelljén alapuló kint–bent oppozíció a szubjektum–objektum elválasztottságának is alapjául szolgál, ilyen „határválasztó" az ablakfüggöny. A lehúzásakor még funkcionális az elhatárolás, Esti a külső *tájké*pről a belső, *emlékké*peire irányítja figyelmét. Az ablakfüggöny fölrántásakor a táj egybemosódása már „előrevetíti" a „későbbi" határ egymásba játszásokat. A következő motivikusan idekapcsolódó szövegrész azonban pontosan az ilyen „világos" ellentétezést parodizálja, mely a szöveg „öndemitizáló"[26] mozgásának is egyik példája lehet: „Önborotvapengéje harsogva szántott végig arcán, forró vízben mosakodott, aztán bőröndjéből egymás után rebbent elő a fehér ing, a fehér mellény, fehér nyakkendő, mint künn a hó, s utána a fekete frakk, a fekete nadrág, a fekete lakkcipő, mint künn a varjak."[27] Annyira szabályos grammatikai struktúra, hogy még a szótagszám is (ing–frakk, mellény–nadrág, nyakkendő–lakkcipő) megegyezik a párhuzam (fehér–fekete) két oldalán. Ily módon ironizálódik a hasonlat mimézis-elvű felfogása, ugyanakkor a fehér–fekete jellegű elkülönítés is. A szálloda egyformaságának kifejezője a szürke szín, s e szürke átmenetiségében Esti számára már nem adott a fehér–fekete hordozta szabályosan elkülöníthető értékrend, és ez nem pusztán a külső (térbeli) viszonyítási alap megingása, hanem a szubjektum–objektum jellegű oppozíció is felszámolódik. Ennek szöveg*tere* a folyosó[28], mely látszat és valóság között a határokat „átfolyóvá" teszi („s ott valahol messze ugyancsak egy tükör látszott, de a végén szintén nem volt tükör, *csak maga a folyosó*, megszámlálhatatlan ajtaival és szobáival" – kiemelés: D. M.). A tükör szintén ilyen funkcióval bír: „Amint közelébe ért, meggyőződött, hogy amit a tükörben lát, *az nem is tükörkép, hanem maga a valóság.*" (kiemelés: D. M.) A világrend feltételeként tételezett kétosztatúságok, értékoppozíciók viszonylagosítódnak, ily módon már nem szolgálnak az individuum fogódzóiként, helyettük „az egyformaság kétségbeejtő útvesztői", kontingenciák adódnak. Mindez azonban nem tragikus modalitású, „a tragikumot tematizáló Kosztolányi-művekben (...) az elbeszélésből rendszerint magának a tragikumnak *hangnemi* nyomatéka hiányzik. Kosztolányi írásmódja így a lét kérdéseiről való nem-tragikus beszéd kánonjának távlatait nyithatja meg."[29]

A szövegben az ironikus modalitás dominál. Legkiemelkedőbb példa rá a fent már idézett hasonlatsorozat. E szövegrész ismételten viszonylagosítja az általam megkülönböztetett két nyelvhasználat szigorú elkülöníthetőségét. Ugyanis e részlet a „prózai" nyelvhasználat legesztétizálóbb hasonlatsora. Kölcsönhatás figyelhető meg a grammatikai szerkezetek repetitív voltában is. Például megszorító ellentétes mondatstruktúrák mindkét nyelvhasználatban ismétlődnek: „bocsánatot kérő s mégis vádló mosollyal..." ; „mondta mosolyogva, de zavartan...", emlékező szövegrészben pedig: „hogy bár elfeledetten és névtelenül, de azért még a világon vannak"; „s mint mondtam mindenről tartózkodó, de elismerő szakvéleményt...". Ahogyan a szöveg működésében a kezdeti szétválasztó, elhatároló tendencia (melynek az ablakredőny lerántása lehet a metaforája) felszámolódik (a folyosó labirintussá változik), hasonló módon *ismétlődik* az értelmezésben is, a két nyelvhasználat megkülönböztető jegyeinek a felvonultatásával egy időben egymásrahatásuk is láthatóvá vált. A két nyelv párbeszéde nem úgy alakul, hogy a „prózai" lenne a megvilágító funkcióval bíró, Krúdy-tradíció nyelvét elnyomó entitás, hanem e hagyomány *nyelvként* szólal meg, elbizonytalanítva a „prózai" nyelvhasználat autoritását, identikusságát. Ily módon az ellentétek, megkülönböztetések egymásbaíródása nem „csupán" a szövegben történik[30] – természetesen az olvasás révén, hanem az értelmezésben létrehozott konstrukciókat[31] is elbizonytalanítja a szöveg az újraolvasások során. Reflektáltatja olvasóját saját értelemkonstrukcióira, és megtapasztaltatja az értelmezés lezárhatatlan voltát.

Az újabb recepció a klasszikus modernség és másodmodernség korszakfordulóján helyezi el Kosztolányi szövegeit[32], illetve e szövegek teszik lehetővé e korszakforduló érzékelhetőségét. Véleményem szerint *Az utolsó fölolvasás* két nyelvhasználatának az interakciója kiváló példája lehet a fenti korszakhatár megmutatkozásának. A Krúdy-féle időfelfogás, mely az ismétlődésen alapul, és amelyben az emlékezésnek, illetve a visszatéréseknek bensőséges identitásteremtő szerepe van, mely funkció Kosztolányi szövegében a következőképpen interpretálódik: „ez volt életem értelme, az *úgynevezett* dicsőség." (kiemelés: D. M.) Már itt megkérdőjeleződik ezen „értelem" az „úgynevezett" révén, a novella befejező részeiben mindez felerősödik, Esti a halállal szembesülve azon csodálkozik, hogy „az egész *csak ennyi*" (kiemelés: D.M.) A halál „értelme" is közömbösként jelenítődik meg, nem veszteségként, tragikusként értelmeződik. Jelen van a szövegben a személyiség integritá-

26. Vö. „a mű folyamatosan demitizálja önmagát, (...) Ez a demitizálás több szinten jelentkezik, jellemzője pedig egy-egy szövegrész megismétlése, felidézése negatívabb kontextusban." Palkó Gábor: Esti Kornél: Kosztolányi Dezső. In: *Az újraértett hagyomány. Tanulmányok, esszék.* Debrecen, 1996, 32.

27. Kosztolányi Dezső: *Esti Kornél.* 370.

28. Külön problémakört képezhetne a folyosó etimológiai jelentésének (folyós, gyorsan terjed értelemben 1585-től rákbetegséget jelentett) az interpretációba való bevonásából adódó értelmezői lehetőségek kibontása. Különösen a barna üveg „folyadékának" kontextusában.

29. Kulcsár Szabó Ernő: *Hatástörténet és metahistória.* Literatura, 1995/1. 79–80.

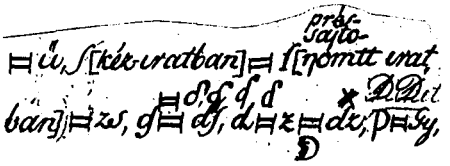
30. Vö. kint–bent, szubjektum–objektum, ok–okozat.

31. Vö. a két nyelvhasználat elkülönítése.

32. Csak két jellegzetes példát idézek. „Ezek szerint a klasszikus modernség horizontjának, és az azt szétbontó, a metafizikai várakozásokat lassan visszaszorító új horizontnak a konfrontációja az új tapasztalatot birtokló, és a régi művészetmítoszokra épülő álarcok kettősségében jelenik meg." Palkó Gábor: i.m. 39. Bónus Tibor az *Aranysárkány*ról a következőt írja: „Miközben még az elbeszélő nyelve ragaszkodik a reprezentáció narrációs jelkészletéhez, nem elsősorban az ábrázolt világ kiterjedésében, de a nyelvi - poétikai, magatartás összefüggésében már részesül a nyelv beszédszerűségének és szubjektum általi uralhatatlanságának tapasztalatában, ennélfogva esztéta modernség és másodmodernség közötti küszöbhelyzetben van." Bónus Tibor: A kontextusra ráhagyatkozó jelentés. Az Aranysárkány értelmezéséhez. In: *Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről. Újraolvasó.* Szerk: Kulcsár Szabó Ernő, Szegedy-Maszák Mihály, Anonymus, 1998, 129.

[Erdélyi Magyar Adatbank]

sának a kérdése, ám olyan válaszlehetőség fogalmazódik meg , amely kilép ebből a problematikából, *közönyössé* válik, azt válaszolja, hogy nem válaszol rá. *Az utolsó fölolvasás* ilyen kettőséget kondicionál a befogadói magatartásokat illetően is. Egyszerre teszi lehetővé a vég felé tendáló, célelvű olvasást és az azt elbizonytalanító kontingenciák dekompozíciós mozgását. A Kosztolányi – értelmezésekben gyakran előforduló[33] tragikus és ironikus megkülönböztetés mentén is érzékelhetővé válik a fenti kettősség. Kissé sematizálva a vég felé tartó, lineáris olvasás a tragikumra hangolódik, katartikus élményben részesülve olvasói identitásának megerősödése történik. A másik esetben az irónia struktúrájából következően a befogadóban folytonos elkülönböződés jön létre saját értelmezéséhez is, kényszerítve van az újraolvasásra. Az irónia mint olyan alakzat, amely az értelemegész/egység illúziójának a színrevitele, így kapcsolódhat össze az újraolvasás alakzatával. „Az ilyen identifikációs műveletek leleplezését az olvasás retorikájában az újraolvasás trópusa jelölheti, amely így azonban nem annyira allegória, sokkal inkább egy másik fontos retorikai fogalommal írható le – az iróniáéval."[34] Mindez összecseng Paul de Man kijelentésével: „az irónia nem ideiglenes (*vorläufig*), hanem repetitív, az önmagát gerjesztő tudatmozgás ismétlődése."[35] Ebből a perspektívából az *utolsó* fölolvasás meg-nem-történése a szüntelen újraolvasás allegóriájaként is értelmezhető.



33. Vö. Bónus Tibor: i.m.; Bengi László: Modalitás és önértelmezés viszonya a *Tengerszem* egy ciklusában Kosztolányi Dezső: Egy asszony beszél. In: *Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*. Újraolvasó. Szerk: Kulcsár Szabó Ernő.

34. Kulcsár-Szabó Zoltán: Intertextualitás és a szöveg identitása. In: uő: *Az olvasás lehetőségei*. Kijárat Kiadó, 1997. 13.

35. Paul de Man: i.m. 49.

[Erdélyi Magyar Adatbank]

Lőrincz Csongor
Folytonosság vagy ismétlés?

(Bodor Ádám: *Az érsek látogatása*)

Noha a 90-es évek valószínűleg nem tüntethetők ki az őket megelőző évtizedhez hasonlóan, azonos mértékben a „prózafordulat" címkével, mégis elmondható, hogy az epikai olvasásmódok alakulásában termékeny differenciálódás ment végbe. Mint azt már többen említették, nem biztos, hogy a '86-os év regényei által (is) megalapozott befogadási stratégiák igazán számottevő változásokon mentek volna keresztül, ezzel együtt mégis állíthatjuk, hogy az utóbbi évtized prózatermése eléggé szemléletes tagolódást hozott az epikai olvasás szokásrendszerében. Az *Átkelés az üvegen* szövegszerűsége, Mészöly fragmentatív „beszélyei", Garaczi kisprózájának és önéletrajzi ciklusának regiszterkeverő poétikája, illetve a hirtelen megsokasodó „történelmi" regények (Márton, Háy, Láng, Darvasi) láthatóan „élesítették", operacionalizálták az esztétikai kommunikáció eme műfaji alrendszerének önértését. Az évtized végére pl. a „történet visszatérése"-típusú képletek homogenizáló, illetve vonalszerűsítő (mind textuális, mind történeti értelemben) tendenciái is visszaszorulni látszanak, úgymint a periódus kezdetén uralkodó kritikai emfázis. Ugyanakkor úgy tűnik viszont, hogy az Esterházy-, illetve Mészöly-recepció egyes irányai inkább „visszatekintő" alternatívákat kínálnak, ami így felvetheti a 90-es évek markáns elbeszélői paradigmáival való értelmezői viszonylétesítés lehetőségének kérdéseit.

Bodor Ádám műveinek recepciótörténeti helyzete szintén érdekes konstellációt tárhat fel, még akkor is, ha a következőkben nem lesz alkalmunk pl. a Darvasi-próza alakulásaival való részletes összevetésre. A három kiadást megért *Sinistra körzet* 1992-es megjelenésekor túlnyomóan a kritika igenlésével találkozott, meglehetős gyorsasággal vált kanonikus művé majd mindegyik értelmező közösség számára. Az utóbbiak befogadási szokásai, jelentéstulajdonító eljárásai így a Bodor-regénnyel való interferenciában önmaguk „olvashatóságát" is (korlátaikat és nyitottságukat egyaránt) megmutatták, ez a mű tehát mindenképpen fontos tényezőjévé vált a 90-es évek prózaolvasása, ennek önreflexiója számára. Ezzel egy időben még mindig bizonyosra vehető, hogy a referencializáló, „katasztrofista", etizáló, illetve előzetes kódokat tételező befogadói attitűdökkel szemközt csak igen kevés számú elemzés volt képes a mű lehetséges összetettségének megmutatására, így elmondható, hogy a *Sinistra körzet* párbeszédképessége még talán messze nincs kimerítve. Mivel az addig novellistaként számon tartott szerzőnek ez volt az első regénye, amely elsősorban a saját korábbi novellák olvasásmódját változtatta meg és tette lehetővé az „egy regény fejezetei"-féle, egyszerre konvergens és széttartó poétikai észlelést, úgy ez azt hozta magával, hogy az utólag írt csekély számú novella (pl. *Rokonaink szaga, Kutyaviadalok Dolinán, Rotundán és Dobrinban*) mintegy a *Sinistra* kontextusában (is) volt olvasható. A befogadói elvárásrendek így minden bizonnyal kitüntetett pontként kezelik a 92-es regényt, ekképp egy újabb hasonló műfajú alkotás megjelenése döntően eme előfeltevésekkel találkozik. (Még ez a hevenyészett utalássor is nyilvánvalóvá teheti mű és recepciótörténete szétválaszthatatlanságát: a mégoly újító erejű interpretáció sem a „tiszta", önmagában álló művel, hanem annak korábbi, más (lehetséges) értelmezéseivel is szembesül, csak ezekhez képest tudja megváltoztatni a „mű" hozzáférhetőségének feltételeit. Az ilymód kanonikussá váló értelmezés pedig maga is túlléphetővé válik a tovahaladó recepciós folyamatban, a szöveghez való „visszatérést" eszerint nem a mű kényszeríti ki, hanem az az aktuális receptív beállítódás, amely új kérdésekkel teszi élővé annak az értelmezésre való ráutaltságát.)

Bodor 1999-ben kiadott új regénye még olvasása előtt – a műfajiság, a szerzőtől megszokott „belterjes" poétika ismeretében – aktuálissá teheti azt a befogadói horizontot, amely számára valószínűtlennek tűnik a *Sinistra* előtti novellák poétikájához való visszafordulás lehetősége. Azért is, mert a gyakori önidézés, a viszonylag belátható számú motívumból, illetve epikai képletből építkező Bodor-életmű inkább az „intern" elkülönböződésre ad példákat, látványos külső hatás nemigen fedezhető fel benne. Így elsősorban a *Sinistra körzet* kínálkozhat viszonyítási alapul, annak kiemelten az az – ezúttal – elvontabb tulajdonsága, hogy egymásnak akár ellentmondó megközelítésmódokat is lehetővé látszik tenni. Arról a kettősségről van szó, amely a recepciót is jelentékeny módon megosztotta: ez a mű alkalmat ad – Szirák Péter szavaival – „a 'tragizáló' utómodern elvárásrend" felőli olvasásra, másfelől „heteronóm jelentésintenciói" oldják is ama olvasásmód zártságát és a többértelműség felé mutatnak (*Folytonosság és változás*, 1998). A műbeli ismétlések, iterációk poétikai szerepe pedig – Bengi László szerint – egyszerre jelölhető meg a világszerűség megalkotásában és a jelentések szórásában, rögzíthetetlenségében (*Szépliteratúrai ajándék* 1997/1-2). Feltételezhető az is, hogy ez a kettős viszony maga is rögzítetlennek tartható, mivel különleges konstitutív erővel bír a regény jelképzésében, elsősorban narrációs és műfaji okokból (a későbbiekben erre hozok példákat). Lévén tehát,

[Erdélyi Magyar Adatbank]

hogy – az említett elemzések szerint is – a *Sinistra körzet* hatástörténeti szituáltságát ez a kettősség határozza meg (legalábbis még egy ideig), és hogy a körültekintő olvasatok általában valamilyen módon színre viszik ezt a poétikai kereszteződést, úgy valószínűnek látszik, hogy az új regény befogadását is ama kettősség újrafelvetése, módosult tapasztalata fogja jellemezni.

Már a regény első olvasásakor is kitűnik a korábbi művel való szoros kapcsolat: a *Sinistra* számos poétikai megoldása szerepel itt, a motívumok, epikai helyzetek, szüzsé, világmetszet (kronotopikus felépítés) tekintetében pedig szinte egy sem található, amely ott már ne fordult volna elő. A leginkább szembeszökő kivétel nem annyira poétikai jellegű, mint inkább a címben is jelzett egyházi motívumrendszerre vonatkozik: a vallási regiszter képviselőiről viszont megjegyzik, hogy „a dolinai pópák egykori ezredesek és káplárok, egytől egyig a régi hegyivadászok, éppen csak dús szakállt növesztettek, fejükre süveget tettek, és beöltöztek mindenféle papi gúnyába" (75). A regény világában eme figurák szereplői funkciói megegyeznek a korábbról ismert „ezredesek" szerepkörével, mintegy az ottani „szürke gúnárok" itt „tiraszpoli szerzetesek"-ként térnek vissza. Ez a mozzanat tematikus szinten is a két regény közötti folytonosságra (ismétlődésre) hívja fel a figyelmet.

A poétikai kontinuitás tényezőinek azonosítása – az „ismerősségből" fakadóan – többnyire könnyen elvégezhető: az időviszonyok bonyolítása (kihagyások, sorrendcsere), ezzel összefüggésben a többszöri iteráció, a narratív váltások én-elbeszélés és (részbeni) szcenikus narráció között. Azért részben, mert az elbeszélés szintjén nem történik olyan szembetűnő grammatikai váltás, mint ami a *Sinistra* 7., 10. és 13. fejezeteiben megfigyelhető, az egyes szám első személyű narrátor nézőpontja többnyire töretlen, a többszöri elszemélytelenedés pedig egyfajta kollektív elbeszélői, illetve tapasztalati tudásnak, illetve a másoktól – főleg Gábriel Ventuzától (vö. 49) – hallott történetek közvetítésének tudható be. Az elbeszélő tehát nem mindentudó abban az értelemben, hogy tudomása lenne a szereplők tudati történéseiről – idézett magánbeszéd nem található –, a regény narratív megalkotottsága egyfajta külső megközelítés eljárásait működteti. Ennek az ellenkezőjére persze a *Sinistrá*ban is kevés példa hozható, ráadásul narratív szempontból korántsem egyértelmű esetekről van szó. Mindenesetre az elbeszélés nyelvtanának ilyetén állandósága, valamint az, hogy az ismétlések itt nem töltenek be annyira fontos szerepet a regény szerkezetének felülírásában, a jelentéslehetőségek megsokszorozásában (legalábbis jóval ritkább a messzeható eldöntetlenséget okozó iterációk száma), ezt a regényt elődjénél inkább áttekinthetővé teszik (ez persze a kisebb terjedelemből is következhet). Minden narratív hiátus, enthüméma, illetve ellipszis ellenére – éppen mivel ezek nem *narratív* divergenciákat jelölnek – a történet itt jóval inkább ekvivalenciába, illetve konvergenciába helyezhető az elbeszélés szintjével, mint a *Sinistra* esetében: ezt a megszakítások ellenére is rekonstruálható krimi-típusú történetlogika is erősíti (Hamza és „hívei" hatalomátvétele, a robbanóanyag eljuttatása kijelölt helyére). A történet(ek) kifejlésének olvasói rendezése a második olvasás során már nem okoz különösebb problémát, inkább az elbeszélő szerepköre és az általa közvetített történetegyüttes közötti viszony vethet fel kérdéseket.

Az előző regényből ismert narrációs eljárás, a különböző „hallott" történet(elem)ek (ezek iterábilis megváltozása), illetve valamely kollektív közvetítettségre való elbeszélői ráhagyatkozás szerepe itt is konstitutív jellegű (még ha korántsem annyira változatos is) – amit az is kiemel, hogy ezúttal névtelen az én-elbeszélő (vö. a „Névtelen Zsák-utca" többszöri említésével). Így, noha – a grammatikai deformáció nemlétéből következően is – van „saját" története, mégis inkább kiszolgáltatódik – kevésbé az elbeszélés hermeneutikai viszonyainak, mint inkább – az oksági, történetelvű viszonylatok olvasói megalkotásának. Ez az én-elbeszélő névtelenségének köszönhetően mintegy cirkál a különböző események, történetek között, amit az is tanúsít, hogy több beszélgetést meghallgat, illetve foglalkozását egy bódéban bonyolítja le, „amilyennel a vándor árusok járják az utcákat" és amit „az Ismeretlen Vándor sírjánál" helyeznek el (44). Ezek az attribútumok mintegy afféle kereszteződési ponttá avatják az elbeszélői pozíciót.

Az elbeszélői autoritás viszonylagosítása azonban mindenekelőtt annak a narratív deiktikának tudható be, amely mintegy idézőjelbe teszi az elbeszélői beszédaktusokat. Ennek elemei az olyasféle pragmatikai indexek, amelyek az én-elbeszélő tapasztalati horizontján kívül lezajlott események elmondását jelölik: „hallottuk", „hírül hozták", „állítólag" stb. Ez a fajta narratív technika mintegy keletkezésükben teszi hozzáférhetővé a történet(ek) megalkotását az elbeszélésen keresztül, így – amellett, hogy egyfajta megbízhatatlanság-képzet alakul ki – szerencsés esetben az elbeszélés kettős jelöltséget visel magán, ami nem egyszerűen a „történet" igazságértékének kétségbevonására állhat, hanem az elbeszélés (ön)reflexióját, hermeneutikai viszonyainak ambivalenciáját is mozgósítja. Az ilyen hangsúlyozott közvetítettség – a világszerűség közegében: orális, illetve írásos továbbadások – médiumában a homo- és heterodiegetikus elbeszélői szerepkörök összekapcsolódása történhet meg, amennyiben nem dönthető el, hogy idézett magánbeszédről vagy pedig elbeszélői kommentárról, fikcionalizáló átvételről vagy „valóban" megtörtént eseményről van-e szó. Mint Szirák Péter hangsúlyozta, az utóbbi kettősség interpenetrációs folyamatot jelent, nem a puszta ellentét fenntartását, hanem annak viszonylagosítását. Ennek az interpenetrációnak a nyelvi – nem pusztán szemantikai – médiuma az orális továbbadás működésének színrevitele, melynek megvalósítói egyebek között a különböző nyelvi klisék vagy panelek, mintegy készen kapott szófordulatok. A *Sinistra körzet*ben ezek sok esetben mintegy az elbeszélői diszkurzus nyelvi előfeltételeit, előzetes elbeszélésrendszereket nyilvánítanak meg, gyakran idézve elő elbizonytalanító effektusokat, az ismétlések révén is. Béla Bundasian haláláról – amely a regény egyik funkcionálisan kitüntetett pontja, sőt annak egyik (!) zárlataként is felfogható – Andrej, az én-elbeszélő Géza Kökény, egy másik szereplő révén értesül („Váltig állította..." – 154). A Bundasian utolsó perceiről való tudósítás heterodiegetikus nézőpontból történik, mintegy közvetlenül belelátunk így a sze-

[Erdélyi Magyar Adatbank]

replő tudatába („legszívesebben", „tudta"). Eszerint pl. a „Ha nem, hát nem, egykedvűen tépett egy tárnicsot..." mondat tagadó kifejezése, egy jellegzetes klisé, Bundasian belső magánbeszéde is lehetne. Nem sokkal ezután viszont redukálódik az elbeszélői kompetencia, ugyanakkor jelezve is a narrátor jelenlétét („biztos már-már bánni kezdte az egészet..."), így Bundasian alakja kettős perspektívába helyeződik. Ennek következtében a „Ha nem, hát nem" az elbeszélő – Andrej vagy Géza Kökény – „közlése", a személyes modalitás fenntartása esetén afféle pragmatikai átsajátítás is lehet. Egyszerre fogható fel tehát referenciális viszony, illetve az elbeszélő(k) általi értelmezettség megnyilvánítójaként. Nem véletlen, hogy ebből az eldöntetlenségből és klisé voltából következően ez a nyelvi mozzanat mintegy ironikus távlatba helyezi a történteket. Arról nem is beszélve, hogy – és erre bőven hozhatni példákat – így a felstilizált, „irodalmi" beszéd egyfajta aluldeterminálását is működteti. Az ilyen ironikus és egyúttal alulstilizáló eljárásokat a kritika egyébként nem igazán észlelte vagy legalábbis az értelmezésekben nem látta el lényegesebb jelentésképző funkciókkal, jóllehet mindez a regény poétikai-nyelvszemléleti önértelmezésére is rávilágíthatott volna. (Ez a fikcionalizáló effektus figyelhető meg pl. Borcan ezredes halálának leírásakor is, amelyet szintén egy másik szereplő „hoz hírül", miszerint „Borcan ezredesre rátaláltak *földobott talpakkal* egy csupasz hegytetőn. *Sajnos nem idejében*, mivel tátott szájában már egy madár fészkelt" (10, kiem. L. Cs.). Eme két klisé egyszerre lehet tehát az orális-kollektív továbbadás, illetve az elbeszélő beszédaktusának pragmatikai jelölője.) Ide sorolhatók a különböző (metaforikus) beszédfordulatok, hasonlatok referencializálása is („ha valaki akkor megpillant (...) És az a valaki tényleg ott ácsorgott..." 11.), amely egyfajta nyelv általi megelőzöttség képzetét kelti. A regény egyik fontos önreflexiója szintén a „hozott" anyag mint profán szériatermék lehetőségeiről számol be, nyelvileg is inszcenírozva is ezt: „Mihez kezd, ha elmegy (...) Mivel keresi meg majd a betevőt? –Úgy gondoltam, *kisasszony*, csontfaragványokkal. – Ezt pontosabban hogy értsem? – *Jártamban-keltemben* elég sok csontot találtam az erdőn, elárulom, már próbálkoztam: virágok, őzikék, gombák, egy-egy őrt álló ezredes. *Veszik az ilyesmit a népek.*" (140–141, kiem. L. Cs.) Ez a mérsékeltebb bricolage-poétika pedig – a *Sinistra körzet* felépítésének, fejezetcímeinek megfelelően – mintegy a kollektív „történetek" diszkurzusának elbeszélői alakításaként is értelmezhető, amint azt egy másik önreflexívként is érthető narratív kijelentés sugallja: „Egy délután (...) pihentem, a búvópatak lankasztó mormolását hallgattam, amint rövid történeteket ismételgetve bolyongott a föld, a hó, a jég alatt..."(115)

*Az érsek látogatásá*nak narratív eljárásai és önreflexív viszonyai szintén hasonló összefüggéseket építenek ki, bár meg kell jegyezni, hogy mind az epikai közlés narratív bonyolítására és diszkurzív aluldeterminálására, mind az ismétlések elkülönböztető szerepére – ezek persze kapcsolatban is vannak egymással – igen kevés igazán releváns példa hozható. Az ismétlődések itt inkább az „uniformizált" világszerűség (Bengi László) megteremtését segítik elő, kevéssé részesítenek a rögzíthetetlenség tapasztalatában. Az iteráció így egyfajta állandósult folytonosságot, ciklikusságot látszik kiépíteni, amely a címbeli motívummal, a soha be nem teljesülő várakozással áll összefüggésben. Ezzel a többé-kevésbé identikus ismétlődéssel – amely pl. a szereplői sorsok, illetve funkciók vonatkozásában jóval inkább a különbözők hasonlóságát, konvergenciáját hangsúlyozza (noha a *Sinistra körzet* narratopoétikai eljárásai legalább ennyire létesítették a hasonlók különbözőségét is) – ellentétbe kerülhet az az önreflexív viszonyrendszer, amelyet ez a mű jórészt a hét évvel korábbi elődjétől örökölt. Itt a történetek narratív összekapcsolódásának értelmezésére ugyancsak a búvópatak-párhuzam kínálódik fel: „és volt [beteg], aki olyan kusza sorokat kapott rendszeresen, mintha azok a földalatti búvópatakok és járatok pontos rajzát ábrázolnák". Ezeket a leveleket Gábriel Ventuza olvassa, aki a névtelen én-elbeszélő alteregójának is tekinthető (49), a történetek tehát mindkettőjüket „átjárják", illetve ők maguk a különböző narratív összefüggésekben konstituálódnak. Persze maga a fiktív helysége neve is – Bogdanski Dolina – a járat-búvópatak képzetet erősíti, de amúgy az is kiderül, hogy „az utcák, a házak, udvarok alatt most is búvópatakok elhagyott járatai hálózzák be a földet" (6–7). A történetek kölcsönössége hathatósabb módon nem csak a térbeliség motivikája mentén, hanem elsősorban időbeli módon kap relevanciát. A regény amúgy is – már címében jelezve – egyfajta temporális mintát tekint érvényadónak a különböző szövegszegmentumok viszonyrendszerében. Ez az időbeli deiktika szervezi a narráció váltásait, kihagyásait, parciális átfedéseit: a legtöbb tipográfiailag elválasztott szövegrészlet mindig ilyen típusú rámutatásokkal indít, ami persze a részleges elbizonytalanítással jár együtt („aznap délben", „addig a napig", „két évvel az eset után", „azóta, hogy" stb.). Az epikai idő így térbeli hálózattá, szövevénnyé transzformálódik. Ha korábban azt állítottam, hogy ennek ellenére a regény narratív viszonyainak áttekintése nem okoz problémát, úgy most azt lehet mondani, hogy noha a gyakori sorrendcsere formálisan ugyan elbizonytalanítja az olvasói mnemotechnikát, ám elbeszélés és történet paradigmatikus viszonyai és irányai azonban könnyűszerrel felismerhetők – mintha a kihagyások funkciója is sok esetben ezt segítené elő (vö. krimi-szüzsé). Kérdés továbbá, hogy – az ismétlések rétegzettségének szegényességével – ez a regény nem egyszerűsíti-e vagy legalábbis automatizálja a *Sinistra körzet*ben magas színvonalon működtetett iterációs eljárásokat. Ezt az alkotást nehéz is volna „egy regény fejezetei"-ként olvasni, legalábbis a *Sinistrá*hoz hasonló produktivitással.

Az érsek látogatása totálisan nem illeszthető mindazonáltal igazságtalanság nélkül a fenti sémába, mivel néhány helyen az ismétlések poétikai relevanciaképzése legalábbis fontos interpretációs összefüggéseket tárhat fel. Az egyik ilyen kidolgozottabb ismétlés a Senkowitz-udvar előtörténetéről való tudósítás visszatérése (67, illetve 99–100). A Senkowitzok hangszerlerakatát felégető katonák ténykedését – mint múltbeli történést – első ízben személytelen, pragmatikailag is „befejezett" beszédmód inszcenírozza („heteken át... aztán...miután"), a másodszori előfordulás viszont megváltozott nyelvhasználatot hoz magával.

[Erdélyi Magyar Adatbank]

Ezt szintén a nyelvi klisék nagyszámú előfordulása, egyfajta dramatizáló hangvétel és ezáltal a nem identifikálható narrátorok általi elbeszéltség fokozódása jelzi: „egy időben *úgy nézett ki*, ők [a Senkowitzok] fogják ellátni egész Bukovinát harmóniummal és zongorával. De a tartományba közben bevonultak a hegyivadászok, és a szép tervek *szó szerint* füstbe mentek. A zongorákban heteken át félbe vágott bárányokat sütöttek – *a nemes fa sokáig tartja a parazsát* –, a húrok a forróságban egyenként pattantak el, zümmögésük a füsttel együtt szállt föl az udvarból, s még napok múltán is a házak fölött lebegett" (kiem. L. Cs.). Lévén, hogy a regénybeli múlt egyik jelentős és mintegy jelképi erővel rendelkező eseményéről van szó, a beszédmód ilyen megváltozása már maga is önreflexív szereppel bírhat. A profanizáló betétek – mint nem-originális klisék – mintegy regiszterközi összjátékba vonják ezt a narratív mozzanatot, amelyből az irónia aspektusa sem hiányzik. Ez a sikerült iterációs eljárás tehát poétikailag itt is az alulstilizálás összefüggései felé nyit, az esztétizáló nyelvi attitűd részleges visszavonása, idézőjelbe való tevése történik. Összefüggésben nyilván a „mondottakkal": a „zongora" és „harmónium" elégetése maga is ezt a folyamatot allegorizálhatja. (A Vidra földrajztanár által énekelni tanított fiúkórus „zümmögése" „tisztes távolban (...) egy-egy próba után még napokon át bolyongott a búvópatakok járataiban", vagyis ez a motivikus kapcsolat is mintegy az esztétizáló aspektus „lehalkítását", semlegesítését implikálhatja a regény önreflexiójában.) Ennek a mondottság hogyanja általi értelmezése azért válhat eminensen nyelvi kérdéssé, mert a narráció eldöntetlenségét is exponálja: bricolage és nyelvi alulldeterminálás eszerint szorosan összefüggnek. Nem hallgatható el viszont az sem, hogy a regény ezt a folyamatot itt mégiscsak egy történelmi konstrukció felől vagy az elbeszélő diszkurzus viszonyában: a történetből (ha nem is a referenciából) származtatja, így mintegy kauzális viszonyok termékeként fogja fel. Ellentétben tehát Andrej „alkotói" önreflexiójával, ami jóval szabadabb játéktérben (mivel nem történetelvű kötöttségben) helyezkedett el, többszörös vonatkoztatást is lehetővé téve. (Ebből a szempontból a *Kutyaviadalok Dolinán*...című novella hasonló eljárásai, önreflexív viszonyai – többfajta médium összjátékát inszcenírozva, reflektálva egyúttal a Benjamin-féle „reprodukálhatóság" poétikai következményeire is – funkcionálisan kiterjedtebb és telítettebb értelmezhetőséget generálnak, szemben *Az érsek látogatása* ilyenfajta megoldásaival.) Mindazonáltal ez az iterációs viszonylat értelmezési szerepét tekintve messze kiemelkedik a regényben, összehasonlítva más hasonló megoldásokkal. Egy másik helyen szintén sikerültnek mondható a „szakrális" irodalmi elvárások – tipográfiai elkülönítéssel is kiemelt – destrukciója, ami azért mondható sikeresnek, mert önparódiaként is felfogható: „mintha mindenki csak álmodta volna azt az olajzöld terepjárót, amely azóta elrobogott a képzelet messziségei felé, és eltűnt Bogdanski Dolinárói örökre.

Erre most kiderült, semmi káprázat, az idegenek valóságos személyek. Egy nap elteltével visszatértek, áthajtottak a már ismert utcákon, de most már csak annyira lassan..." (98)

Az én-elbeszélő névtelen volta, valamint a hozzá rendelhető „szémikus kódok" (Barthes) nagyfokú hiánya annyiban talán módosíthat a korábbi regényből származó elvárásokon, hogy a szereplők közti felcserélhetőség mértéke megnő ezáltal. Az elbeszélői megbízhatatlanság méginkább lehetővé teszi a különböző szereplők egymásravonatkoztatását. Az én-elbeszélő és Gábriel Ventuza tükörszerű kapcsolata előbbi kilátásba is helyezi („Mintha mindez velem történt volna meg", 49), fennáll a lehetősége annak is, hogy egy apától származnak. Gábriel Ventuza apja, Viktor Ventuza maradványaiért jött Bogdanski Dolinára, az én-elbeszélő pedig utóbbinak jelenti ki a következőt, amely mondat kissé szervetlenül a szereplő felől pedig motiválatlanul illeszkedik a párbeszéd összefüggésébe („Csakhogy tudja meg, amióta élek, keresem az apám", 110), gyakorlatilag az alulstilizáló effektusok funkciótlan fordítottjaként értékelhető. Emellett pedig egy olyan, mondhatni a Bodor-hősökre jellemző antropológiai állandó monologikus-konstatív megnyilvánítása, ami itt csupán az automatizmus szintjén működik, egyneműsítve a *Sinistra* ebből a szempontból is összetettebb emlékezetét. Az én-elbeszélő és Gábriel Ventuza mintegy kölcsönösen behelyettesíthetővé válnak egymás számára, jóval inkább, mint a *Sinistra* főszereplői, amit az utóbbi beszélő neve is támogat (ventuza: köpöly, égő gyertyával oxigénmentesített bögre terapeutikai célokra). Ez a cserélhetőség viszont az elbeszélés komplexitásának szembetűnő redukciójával jár, így inkább formális viszonylatról lehet szó, mindenesetre kérdés, nyer-e valamit az olvasó a két figura (részleges) identifikációjával. Ebből a szempontból itt akár súlyossá is válhat Bengi László ama, a korábbi regény elbeszéléstechnikájára vonatkozó észrevétele, miszerint a grammatikai váltások ellenére a narráció homogén maradhat, az elbeszélés így nem annyira nyelvi magatartásokat létesít vagy virtualizál, mint inkább a rögzített, empirikus szembesítés felé hajlik. Mindez azzal is összefügg, hogy az elbeszélői szituáció, illetve beszédhelyzet itt nélkülözni látszik azt a rétegzettséget, amely a *Sinistra* ambivalens narrációjában megfigyelhető (keretelbeszélés, a nyomok „olvasása"). Mivel *Az érsek*ben az elbeszélés egy semleges utóidejűségből történik („évekkel később (...) ott, ahol senki sem hallott minket, mesélni kezdett az emlékeiről", 49, vö. még 60), az olvasónak nem igazán nyílik lehetősége olyan diszkurzív érdekeltségek kutatására, amelyek dinamizálnák elbeszélő és narratív diszkurzus viszonyát. Ebből a szempontból az is felvethető, hogy noha a *Sinistrá*ban sem adódik – világszerűség és imagináció összjátékában – a „körzeten" kívüli releváns nézőpont, időbeli értelemben – a keret-szerkezet által lehetővé tett, az őt magát is érintő szemantikai módosulások – viszont potenciálisan módot adnak a narrátori szerepértelmezés és beszédhelyzet reflektáltabb összekapcsolására. A *Sinistra körzet* első fejezetében megnyilvánuló keretfunkció a narráció praeteritális formáját (a fikció „idejét") mint az elbeszélés megnyilvánítóját (Harald Weinrich) úgy reflektálta, hogy nyitottá tette azt – paradox módon, mivel már feltárta az utóidejűség figurációját – az értelmezés számára, ugyanakkor beírta abba – fikció és iteráció kölcsönösségével – annak parcialitását is.

A *Sinistra körzet* szereplői világának differenciáltsága

[Erdélyi Magyar Adatbank]

– amit nagymértékben a kettős műfaji olvashatóság is lehetővé tesz –, különböző paradigmatikus magatartásminták – legpregnánsabb módon: Andrej-Bundasian-Hutira – többsíkú viszonylatai itt nagyrészt hiányoznak, inkább az egyforma sorsok kölcsönös transzparenciája mondható jellemzőnek. Emiatt nemegyszer merevvé válnak a szereplői viszonyok, magatartásrendek, ahelyett, hogy dinamizálódnának – ezt a regényben prezentált szimbolikus rend mítoszi szingularitássá, egyneműséggé válása is okozza –, így két esetben is a funkciótlanság veszélye fenyegethet. A Bogdanski Nyíres „remetéinek" a puszta szembenálláson, elkülönülésen, ellenbeszéden kívül nemigen tulajdoníthatunk lényeges szerepet a regényben, a krimitörténet-beli – teljesen formális, eszközszerű – tettüket leszámítva. A remeték nem túl összetett szerepéhez jól illett az a rögzített távlat is, amelyben kimondásra került az „ezredesek" és „pópák" rokonsága. Ez az oppozíciószerű viszony ráadásul könnyen alkalmat adhat az olvasói moralizáló identifikációra is (amennyiben a „remeték" közelebb állnának a transzcendens tartományhoz). Vidra földrajztanár szintén különleges figura, amennyiben a Dolina lakóin túli nézőponttal rendelkezik – tér- és időbeli értelemben is, az elbeszélő őt használja fel a történelmi vonatkozások jelzéséhez –, ennyiben kevésbé homogén funkcióval bír, viszont a regény végére az ő szerepköre végül is irrelevánssá lesz, mert nem helyeződik további narratív összefüggésekbe, mondhatni szem elől vész. A kezdetben érdekesnek ígérkező viszonyok Vidra földrajztanár körül mintegy „elvarratlanok" maradnak, így akár a kidolgozatlanság gyanúja is felmerülhet.

A szereplői megfelelések narratív-temporális értelemben az ismétlődések homogén jellegével lehetnek párhuzamban: az iteráció nem annyira felnyit, pluralizál, mint inkább valóban egyfajta önmagát újratermelő, ekképp magába záruló folyamatot inszceníroz. Nem a motívumok ismétlődéséről lehet szó – mint a *Sinistrá*ban – mint inkább magának az (identikus) *ismétlés* motívumának a „visszatéréséről", ami az egyneműséget, a különbözők hasonlóságát erősíti. A vezérmotívum, vagyis a különböző „érsekek" látogatása szintén ezt a körkörös ciklikusságot nyilvánítja meg, akárcsak regényközi értelemben az „ezredesek", „hegyivadászok" és a „pópák" szerepkörének azonossága, aminek a regény nyilván történelmi értelmezését is felkínálja. Ez a kontinuitás az identikus ismétlődés eseteként lepleződik le, történelem és mítosz így meglehetősen totalizáló módon fonódnak egymásba, ami egy kissé már közhelyessé vált regionális képzetkört idéz meg. Az énelbeszélő szókése és visszatérése, majd ismét szókése, Hamza, a „szabadságharcos" adaptálódása, teljes beilleszkedése a fennálló hatalmi struktúrákba (a narrátornak ugyanazon múltbeli tette miatt kell újólag megszöknie, amiért a régebbi rend vezetői évekkel azelőtt megfenyítették), a Medárd-napi eső szimbolikája, Gábriel Ventuza rákényszerülése arra, hogy apja hetven éven át űzött illegális mesterségét folytassa, a kődobálók legendai történésének ismétlődése (bár ez persze fiktív esemény is lehet), és végül az állomásépületben talpukra kötözött párnákkal rohanó szeminaristák mítoszi vagy legendai egy-, illetve örökidejűséget sugalló képe a zárlatban: mind-mind az önmagába való, önazonos visszatérés esetei, amely jelenség nehezen hozható igazán termékeny összefüggésbe pl. a regény önreflexív viszonyaival, az összetettebb iterációs-diszkurzív eljárásokkal. A zárlat hangsúlyos szerepe tehát az így tekintett repetíciót magának a *történelmi* időnek a metaforájává emeli, tehát nem csak a világmodell megteremtésében játszik konstitutív szerepet, mint a *Sinistra körzet* iterációs műveletei, azok *egyik* funkciója (ehhez lásd Bengi László elemzését). Az utóbbi műben éppen a mitikus világrend poétikai felbontása teszi lehetővé a jelentések szóródását, a nem-identikus ismétlések heteronóm hatásfunkcióit: nem véletlen, hogy a *Sinistra* zárlatában nem a mitikus-legendai *szimbólum* kerül domináns pozícióba, sokkal inkább a nyom mint *jel* vesz fel átfogó kódrendszerbe nem integrálható rögzítetlen jelölésfunkciót. A második regény totalizáló eljárása a fiktív, reális és imaginárius közötti nem lokalizálható különbséget is mintegy inflációba vonja, így annak differális hatásfunkciói, interpenetrációs működése közömbössé válnak a mítoszi egyidejűsítés számára, és ekképp közel járnak poétikai relevanciájuk elveszítéséhez.

A repetíció így a halmozás alakzatává egyszerűsödik, amelyet már Szirák Péter – a *Sinistra körzet*et elemezve – mint „a szöveg *többnyelvűségének* rovására" dolgozó elbeszélésretorikai módozatot említett. Az ismétlés halmozássá, a fiktív reprezentáció mítoszi integrációvá válása olyan meghatározottságot sugall, amely az itt sokkal inkább előtérbe kerülő történelmi vonatkozásokkal szemközt rögzített metahistóriai távlatot nyilvánít meg. Innen nézve nem meglepő, hogy ez a regény jóval inkább megengedi a referenciális, megfejtésen alapuló olvasásmódot, ami itt a térségi „visszaolvashatóságot" jelenti. A „történelmi" álfolytonosság és a különböző referencializáló motívumok (pl. a „jó néhány millió", 8; a „Február huszonkettedike sor", pl. 44; az Al-Dunán víz alá került sziget) lehetővé teszik a regionális-kronológiai beazonosítást, ami pedig a *Sinistra körzet* esetében nemigen volt lehetséges. Félő tehát, hogy ez a regény még inkább ki lesz szolgáltatva a referencializáló befogadásmódnak, mint elődje. Az eddigiek után megkockáztatható az a vélemény is, miszerint a „folytatás" kényszere, a regényközi viszonylat automatizmusa az intratextuális értelemben többé-kevésbé identikus ismétlődést mintegy a korábbi mű egyik, vélhetőleg nem a legtermékenyebb olvasási módjának allegóriájává avatja. Éppen mivel aszimmetriává módosítja a *Sinistra körzet* eldöntetlen, produktív poétikai kettősségét (amelynek az interkanonikus helyzetét köszönhette), *Az érsek látogatása* nemhogy nem változtat számottevő módon elődje olvasáslehetőségein, de inkább azok beszűkítését látszik véghezvinni. Gyaníthatóan a szerzői önértelmezés és bizonyos olvasói elvárások viszonyának egyirányúsodása (vö. „folytatás") is szerepet játszhat a Bodor-próza poétikai kódjainak és implicit olvasói szereplehetőségeinek automatizálódásában. Bárhogy legyen is, tartani lehet a *Sinistra körzet* komplex jelentéslehetőségeinek befagyasztásától, noha a korábbi mű még számos igényes értelmezésnek kínálkozhatna dialóguspartneréül. A 90-es évek végére már több fi-

[Erdélyi Magyar Adatbank]

gyelemreméltó regény született, amelyek érdekes kérdésekkel és megoldásokkal differenciálják pl. a mítosz- és legendaképződés poétikai prezentálását, így ebből a szempontból bizonyosan összetettebb olvasási stratégiákkal lehet számolni. Ebben a kontextusban *Az érsek látogatása* kanonizálódását egyelőre valószínűleg az fogja meghatározni, hogy az a régebbi elvárásrend, amelyre ez a mű visszanyúl, illetve eme megidézés hogyanja, milyen történeti kapcsolatba hozható azzal az újabb poétikai észlelésmóddal, amelyet az (anti)utópikus előfeltevésektől nagymértékben eltávolodott „történelmi" regények lapoztak meg. Eme lehetséges kapcsolat feltárásának viszont magában kell hordoznia azt a felismerést is, hogy amiként a befogadástörténet nem az olvasói elvárások puszta érvényesítését jelenti, úgy mű és recepciótörténet elhamarkodott azonosítása is kerülendő: a kölcsönös megújulás csak a köztük végbemenő – és ezáltal korábbi önmaguktól való – elkülönböződésben történhet meg.

az fa el=azan fa el=
=az a fa el
az fa el, azan=azon

[Erdélyi Magyar Adatbank]

„Tudják mit? Sétáljunk egyet”

Embertudományok másutt és minálunk

(interjú Szilágyi N. Sándorral)

– A magyar szakos diákok azóta tanulnak kognitív nyelvészetről ezen az egyetemen, amióta te beszélsz nekik róla. De hogyan jutottál el te a kognitív nyelvészetig?

– Kognitív nyelvészettel elég régen kezdtem el foglalkozni, csak akkor még nem tudtam, hogy azt majd így fogják hívni. Tulajdonképpen, ha azt nézzük, amit a *Világunk, a nyelv* bizonyos fejezeteiben 1978-ban megírtam, az a mai felfogás szerint egészen jól beleillik a kognitív nyelvészetbe, de azt akkor még nem nevezhettem kognitív nyelvészetnek, hiszen az világviszonylatban is akkor volt kialakulóban, főleg Amerikában. Körülbelül azzal egy időben jelentek meg Eleanor Rosch tanulmányai a prototípus-elméletről. Ő nem nyelvész volt, hanem pszichológus, de az ő munkája aztán a nyelvészek számára is nagyon fontos lett. Ugyanakkor kezdett kinőni a generatív grammatikából is a kognitív nyelvészet, amiről eleinte még a művelői is azt hitték, hogy az is generatív grammatika. (Egyesek még mindig azt hiszik.) Tudniillik ez volt akkor az uralkodó paradigma a nyelvészetben, és aki igazából valami mást akart csinálni, az is úgy gondolta, hogy akkor jár jobban, ha az uralkodó paradigmán belül maradva azt próbálja tökéletesíteni. Később a kognitív nyelvészet kibontakozott, nagyon szerteágazóvá lett, és ma már egyre jobban látszik, hogy ez tulajdonképpen egy új paradigma a nyelvészetben; jelenleg annyiféle van belőle, ahány szerző műveli. Ebből persze az is következik, hogy ahogy mi itt Kolozsváron foglalkozunk vele, az is egy sajátos formája.

– Mit gondolsz, miért éppen a hetvenes évek végén kezdődött el a paradigmaváltás Amerikában és nálad is, van-e jelentősége ennek az egybeesésnek? A másik kérdés pedig az, hogy: ha annyiféle a kognitív nyelvészet, mitől lehet ezt a sokfélét mégis kognitív nyelvészetnek nevezni?

– Nem tudom, hogy az időbeli egybeesésnek van-e különösebb jelentősége; számomra mindenképpen nagyon fontos volt, hogy sokáig úgy gondolkoztam, hogy nem tudtam a nyugati nyelvészek eredményeiről. Tehát nekem egy csomó mindent úgy kellett kitalálni, sok olyasmit is persze, amit ott már előttem kitaláltak, de azt sose bántam, mert annak is megvan a maga haszna: amit az ember maga talál ki, azt nagy valószínűséggel érti is, nemcsak átveszi valahonnan. Másrészt így könnyebb volt olyan dolgokra is rájönnöm, amire mások nem, mert nem befolyásoltak a már meglévő értelmezések.

Mármost, hogy a sokféle kognitív nyelvészetet mi tartja mégis össze? Leginkább tán az, hogy valamilyen módon mindegyik nagyon jól integrálható abba, amit úgy neveznek mostanában, hogy kognitív tudomány. Ez egy sok tudományt összefogó interdiszciplináris terület, tehát a kognitív pszichológiától és a nyelvészettől a mesterségesintelligencia-kutatásig, biológiáig, etológiáig, logikáig és tudományelméletig nagyon sok minden jön itt össze. Ezt a tudományt elsősorban az érdekli, hogy az ember hogyan ismeri meg a környezetét, a világot, hogyan „fordítja le” olyan szimbólumokra, amelyekkel aztán mentális műveleteket végezhet, illetve hogy ezt a tudását milyen módon fogja a viselkedésében hasznosítani. A kognitív nyelvészet azt az újdonságot hozta, hogy a nyelvet nem próbálja nagyon szigorúan különválasztani a gondolkodástól és a megismeréstől, hanem éppen arra kíváncsi, hogy ezek hogy működnek együtt. Ebből sajátos kutatási területek jönnek létre, mert ha a nyelvész ilyen összefüggésben kezdi vizsgálni azt, hogy az emberek hogy beszélnek, akkor egy csomó olyan kérdése lesz neki, ami a korábbi nyelvészetben legfeljebb csak érintőlegesen került elő; ezek most mind központi kérdésekké válnak. Ilyen például az a felismerés, hogy az emberi nyelv ízig-vérig metaforikus. Ezt ugyan Csűry Bálint már 1910-ben nagyon szépen és világosan megírta, de ma ez már nemcsak megfogalmazódik, hanem a metaforakutatás szinte részdiszciplínává nőtte ki magát a kognitív nyelvészeten belül, és további elméletek épülnek rá, amelyek már a metaforikusság nyelven kívüli következményeivel is foglalkoznak.

Egy másik jellegzetes kutatási terület a kategorizáció elmélete. Ahhoz, hogy beszélni tudjunk a világról, mindenekelőtt az kell tudnunk, hogy mit minek kell nevezni, és mit kell éppen annak nevezni. Erre kell hogy legyen egy konvenciónk, ami azt jelenti, hogy a nyelv tulajdonképpen olyan konvencionális rendszer, ami ugyanakkor egy nagyon sajátos implicit elmélet is arról, hogy milyen a világ, és benne mi micsoda. Vagyis tagolnunk kell valahogy a világot, de nem akárhogyan, hanem másokkal egyeztetve, mert különben nem tudnánk egymást megérteni. Van, aki ezt szoros összefüggésben levőnek látja a gondolkozással, van, aki megpróbálja ezt egy kicsit különválasztani, és tudatosítani azt, hogy ez a kategorizáció tulajdonképpen a beszédhez szükséges, és nem biztos, hogy amit valamilyen módon mondunk, azt okvetlenül úgy is gondoljuk. De még aki így különválasztja is ezt a kettőt, az is számol vele, hogy bizonyos területeken a gondolkozásunkat nagyon is befolyásolhatja az, hogy hogyan beszélünk a világról. Itt persze differenciálni kell, tudniillik vannak olyan területek, mégpedig a közvetlenül megtapasztalható tárgyi világról való

[Erdélyi Magyar Adatbank]

beszéd, ahol a gondolkozásunk nincsen annyira kiszolgáltatva a nyelvi kategorizációnak. A tárgyi világ kategorizálása közben nem vagyunk tisztára csak a nyelvi kategorizációra utalva, hanem ott van egy olyan is, hogy érzékszervi kategorizáció (tehát az, hogy valami ránézésre milyen), van egy viselkedési kategorizáció, ami arról szól, hogy mire jó az nekem, mire tudom felhasználni. Aszerint, ahogy ezek a különböző kategorizációk fedik vagy nem fedik egymást, módunkban áll, hogy a fogalmi rendszert jobban elkülönítsük attól a nyelvi formától, ami esetleg különböző metaforákban egy bizonyos nevet más jellegű tárgyakra is kiterjeszt. Hadd szemléltessem ezt 1978-beli példámmal: *köpeny*-nek nevezzük azt is, amit magunkra veszünk, *köpeny*-nek hívjuk a földköpenyt is, aztán bizonyos rovarok védőburkát stb. Na most ezek annyira különböző dolgok a nyelvitől különböző kategorizációk számára, hogy ezekről biztosan más-más fogalmaink vannak: hiába ugyanaz a nevük, az ember mégse fogja a saját köpönyegét összetéveszteni azzal, ami a motorházat borítja, pedig azt is *köpeny*-nek hívják, és nem fogja megpróbálni a motorház köpenyét esős időben magára venni például – itt világosabban el lehet ezeket különíteni.

– Mi a viszony a különböző kategorizációk között? Nem játszanak azok egymásba, nincsen benne az érzékszervi kategorizációban is egy nyelvi meghatározó (vagy fordítva)?

– Hát éppen ez az, amit szerintem nem lehet általában megmondani, hanem csak differenciáltan, mert itt azt is kell nézni, hogy miről beszélünk éppen. A kognitív nyelvészet már kezdettől fogva nagy vitában van az úgynevezett objektivista szemlélettel, ami tulajdonképpen a köznapi hiedelmeinknek is az alapja, hogy tudniillik a kategóriák eleve adottak a világban, ott vannak benne, és a mi hozzájárulásunk tulajdonképpen abban merül ki, hogy ezeket a kategóriákat címkékkel látjuk el, vagyis nevekkel. Ez ma már nagyon naiv szemléletnek számít, hiszen nyilvánvaló, hogy a kategóriák nagy része nem eleve adott, hanem nagyon is függ attól, hogy mi a nyelvünk konvenciói szerint éppen hogyan tagoljuk a világot.

Ez eddig rendben is volna, de ahogy ilyenkor történni szokott, megjelentek olyan végletes vélemények is, hogy a világba minden határt és különbséget csak a nyelvi kategorizáció visz be, mert ott amúgy minden összefolyik, tehát hogy természetes kategóriák egyáltalán nincsenek. Például nincs olyan, hogy macska meg kutya, mi ezeket csak azért kategorizáljuk így, mert a nyelvünk szabályai szerint így tanultuk, és a világban is csak ezért tudunk macskát meg kutyát látni. Hát én konzervatív hajlamú ember vagyok, sőt még a józan észt is többre becsülöm, mint ahogy illene, és az ilyesmit nehezen tudom bevenni. Én a magam ódivatú módján úgy gondolom, hogy a kutya, az kutya, a macska meg macska, és ez nem függ a nyelvi kategorizációtól. Mert hogyha okvetlenül nyelvi kategorizációra van szükség ahhoz, hogy világos legyen, meddig tart a macska, és hol kezdődik a kutya, akkor meg hogy lehet az, hogy ezt nemcsak én tudom, hanem a kutya is, meg a macska is? Mert nagyon is jól tudja mind a kettő, elég megfigyelni, hogyan viselkednek, ha összetalálkoznak. Vagy ha olyan sincs, hogy vas, mert, ugye, ez is csak a mi nyelvi érzéki csalódásunk, akkor „honnan tudja" vajon a mágnes, hogy mit kell neki vonzani? Vagy akkor mágnes sincs, és mágneses kölcsönhatás sincs, hanem ezt is csak a mi sajátos beszédmódunk láttatja így velünk? Némely filozófusok számára ez biztosan érdekes szórakozás, de meg kellene hagyni annak, nem muszáj mindent komolyan is venni. A fizikus vagy a biológus ezzel nem menne sokra.

Szóval úgy gondolom, hogy az ilyen természetes kategóriák esetében a nyelvi kategorizáció nem befolyásolja azt, hogy mi mit látunk a világban. Ez az egyik véglet. Egészen más a helyzet a másik végleten, mikor olyan szavakat használunk, amelyek esetében a nyelvi kategorizáció nem is párosulhat érzékszervi kategorizációval. Például mikor olyan szót mondunk, mint amit az óráimon is szoktam említeni: azt, hogy *nemzet*. Itt már fogalmi szinten is nagyon ki vagyunk szolgáltatva annak, hogy adott közösségben, adott időpontban az a szó, hogy *nemzet*, mit jelent. Tudniillik a nemzetről az ember nem úgy szerez tudomást, mint mondjuk a köpenyről, hogy látja valahol, vagy találkozik vele, vagy bánik vele valamilyen módon. Hiszen honnan is tudjuk mi, hogy van nemzet? Onnan, hogy hallottuk mástól. Más meg szintén onnan tudja, hogy hallotta mástól, és mindazt, amit a nemzetről tudunk, csak annak a közvetítésével tudhatjuk, ahogyan mások beszéltek nekünk róla. Tehát nyilvánvaló, hogy „nemzet" fogalmunk is csak ezekből a beszédeseményekből tudott kialakulni, és emiatt az ilyen szavak esetében – és általában az absztraktumok esetében – az illető fogalmakról való gondolkozásunkat nagyon is meghatározza az, hogy a beszédben ezek a szavak mit jelentenek. Tehát itt van ez a két véglet; ezenkívül természetesen van a köztes, átmeneti típusok széles skálája. Például ha azt mondom, hogy *jegyellenőr*. Amit én ezzel megnevezek, az nem olyan, mint a nemzet, hiszen érzékelhető, látható módon tényleg ott van valami a fizikai világban, tehát nemcsak a nyelvi világban létezik, mint a nemzet, de én jegyellenőrt egyszerű ránézésre mégse tudok látni, csak egy embert. Ahhoz, hogy jegyellenőrt lássak ott, nekem azt már tudnom kell róla, hogy ő jegyellenőr, az meg nem látszik rajta. Ez tehát egy köztes eset, nem olyan, mint a köpeny, de nem is olyan, mint a nemzet: a jegyellenőr látható, de ahhoz, hogy csakugyan jegyellenőrnek lássam, ugyanúgy mástól kell előbb megtudnom, mi az, hogy jegyellenőr, mint ahogy mástól tanulom meg azt is, hogy mi a nemzet, és ahhoz nekem nagyon sokat kell még tudni erről a mi kultúránkról – hogy ez egy olyan kultúra, ahol az autóbuszra felszállva az előre megváltott jegyet ki szoktuk lyukasztani, azt nekünk muszáj csinálni, ha nem csináljuk, megbüntetnek, és az, hogy mi a jegyellenőr, csak ebben az egész rendszerben érthető meg.

– Nem ugyanez van a köpennyel is? Csak ott magától értetődőbb ez a sok tudás. Visszavezethető-e az egyik véglet a másikra, vagy sem?

– Persze, egy kicsit a köpennyel is ez a helyzet (a köpeny már tulajdonképpen nem is természetes kategória, vagyis nem pont olyan, mint a macska), de hogyha a köpeny egy teljesen más valami volna, akkor nem is beszélhetnénk fokozatosságról. A köpenyről is van egy csomó hát-

[Erdélyi Magyar Adatbank]

tértudásunk, tudjuk, hogy azt magunkra szoktuk venni stb., de amiben a kettő alapvetően különbözik, az az, hogy a köpenyről ránézésre is meg tudom mondani, hogy az egy köpeny, a jegyellenőrről meg nem (és pontosan ezt szokta kihasználni). Ami meg a két végletet illeti, nem hiszem, hogy itt a visszavezetés lenne a dolgunk, hanem inkább azt kellene leírni, hogy az egyik véglettől a másikig, a különböző fokozatokon keresztül, mert több is van, mint amit itt említettem, hogyan növekszik a kategorizáció komplexitása, és végül hogy ezek a különböző komplexitású komponensek hogyan integrálódnak mégis egy működő rendszerbe. Sejtésem szerint ez nagyjából a beszédevolúció történeti vonalának is megfelelne.

– *Mi volna még az, amiben a kognitív nyelvészet újat hozott a korábbi nyelvészethez képest?*

– Hát ami még sajátosan jellemző a kognitív nyelvészetre, az az, hogy a szemantika sokkal nagyobb szerepet kap benne, mint mondjuk a generatív grammatikában, éspedig nemcsak általában mint jelentéstan, hanem mint olyan, aminek nagyon sok köze van a szintaxishoz, tehát ami nélkül bizonyos mondattani problémákat egyszerűen nem lehet értelmezni. (Ezt azért emelem ki, mert a generativisták szerint a szintaxis független a szemantikától.) Ami különösen jellemző, hogy a szemantikában azokat a rendszerező elveket keresi, amik szerint az egyes szemantikai egységek rendszerbe szerveződnek, és ahogy ennek a rendszernek a komponensei egymásra épülnek, egy nagy hálózatba, s együttesen lehetővé teszik az ember számára, hogy beszélni tudjon a világról. Ezt én úgy neveztem el, hogy *nyelvi világmodell* – ez tulajdonképpen az az implicit elmélet a világról, amiről már beszéltünk. De ez nemcsak arról szól, hogy mit minek kell nevezni konvencionálisan, hanem arról is, hogy ha a dolgok között valamilyen relációt veszek észre, azt milyenfajta relációnak fogom minősíteni, és annak aztán milyenfajta mondattani megvalósításai lehetségesek. De az már inkább a szintaxisra tartozik; ami a kognitív nyelvészet tulajdonképpeni területe, az ennek a nyelvi világmodellnek a vizsgálata.

Erről a nyelvi világmodellről még érdemes elmondani, hogy nyelvspecifikus, tehát nyelvenként különböző; emiatt akár azt is lehet mondani, hogy az nem egészen úgy van, hogy mi mindnyájan ugyanabban a világban élünk, s a különbség csak annyi volna, hogy ki-ki úgy beszél róla, ahogy az ő nyelvi szabályai szerint lehet, hanem abban sincsen nagy túlzás, ha azt mondjuk, hogy az emberek annyiféle világban élnek, ahány nyelven beszélnek róla, és ez a fogalmi rendszerüket is érinti. A szoros értelemben vett gondolkozásukat nem biztos, de a fogalmi rendszerüket mindenképpen. Ez a hatás legkevésbé a természetes kategóriák esetében érvényes, itt a különböző nyelvi világmodellek nagyon hasonlítanak egymáshoz, és persze a fogalmi rendszerek is, de már itt sem pontosan egyformák, leginkább pedig az absztraktumok esetében érvényesül a nyelvi világmodell hatása a fogalmi rendszerre. Úgy is mondhatnánk, hogy a természetes kategóriák az univerzális felé közelítik a nyelvi világmodelleket és fogalmi rendszereket, a nagyon komplex, tisztára konvencionális kategóriák pedig a partikuláris felé. Az például, hogy *kutya* vagy *macska*, az nagyjából fogalmilag is ugyanazt jelenti magyaroknak, románoknak – nincsen nagy különbség. De ha azt veszem, hogy *nemzet*, akkor észrevesszük, hogy itt már a két nyelvi világmodell nem talál, nem egyezik. A magyar *nemzet* szó nem pontosan ugyanazt jelenti, mint a román *națiune*, emiatt aztán a magyar politikus fejében másmilyen nemzet-fogalom van, mint a román politikusában.

Ez aztán nagyon sok kellemetlenségre ad okot és alkalmat. Meg lehet figyelni, ahányszor a román parlamentben olyan problémáról van szó, ahol a „nemzet" fogalom nagyon fontos, ott szinte szükségszerűen ki fog törni a botrány a magyarok és románok között. Mégpedig azért, mert nemcsak a szójelentések nem találnak (hogy úgy mondjam, nem talál a szó), hanem a fogalmak se találnak, de mi az ilyen fogalmakhoz is úgy viszonyulunk mégis, mint a macska- vagy köpeny-szerűekhez, tehát azt gondoljuk, hogy ha más mást ért a nemzeten, ez azért van, mert ő nem tudja, mi az, hogy nemzet. Megpróbáljuk neki megmagyarázni: „A nemzet nem az, aminek te érted, hanem egész más." Mert nagyon nehéz nekünk észrevenni, hogy ezt már inkább úgy kellene mondani: „Ti ezt értitek a nemzeten, mi meg ezt értjük a nemzeten; és ezt vegyük kölcsönösen figyelembe." De nem így mondjuk, mert nem úgy tevődik fel, hogy nem talál a két konvenció, hanem úgy, hogy mindegyik abszolútnak hiszi a maga nemzet-fogalmát, és a másikat akarja meggyőzni arról, hogy a nemzet nem az, aminek ő hiszi. Itt már nagyon jól látszik az is, ami most már a kognitív nyelvészeti kutatásokban is előkerül, s amit Karácsony Sándor már a harmincas években megírt: a nyelv egy társaslogikai rendszer. Amiben nagyon nagy bölcsesség van, tudniillik ha a logika többek közt azzal foglalkozik, hogy a lehetséges igazságokat vizsgálja, akkor hamar kiderül, hogy a nyelv csakugyan egy társaslogikai rendszer, megvannak a konvencionális kategóriák, és ebben a konvencionális rendszerben bizonyos kijelentések igazak. De ezeket az igaz kijelentéseket egyik rendszerből nem lehet változtatás nélkül átvinni egy másik rendszerbe, mert ott azok már nem biztos, hogy igazak. És ez nem is csak az absztraktumok világára érvényes, hiszen a megtapasztalható dolgok kategorizációja is nagyon különböző lehet: az, hogy *fa*, románul vagy *pom* (termesztett gyümölcsfa), vagy *copac* (erdei/nem gyümölcstermő fa). Ha én a magam kategorizációja szerint egynek veszem ezt a kettőt, és románul beszélve is ehhez tartom magam, abból baj lesz. Ha azt mondom egy románnak, rámutatva egy almafára: „Asta-i un pom" – azt mondja, rendben van. De ha ugyanezt mondom, miközben egy bükkfára mutatok, akkor nem azt fogja mondani, hogy én rosszul használom a szót, hanem azt fogja mondani, hogy nem mondok igazat. Tehát nem vihetem át a magyar nyelvben érvényes igazságot: erre a kettőre, hogy almafa meg bükkfa, magyarul mondhatom együtt, hogy *fák*. Románul nem mondhatom.

– *Úgy nem mondhatom. De ha azt mondom, hogy „arbore", az összefoglalja a kettőt.*

– Az egy aluldefiniáltabb kategória, kevesebb jegyet vesz be a definícióba, és ezért beleilleszthető a kétféle „fa". Most azt lehetne hinni, hogy esetleg arról van szó, hogy a magyar *fa* tulajdonképpen annak felel meg, hogy *arbore*.

[Erdélyi Magyar Adatbank]

Csakhogy ez nem egészen így van, mégpedig azért, mert a magyarban az, hogy *fa*, az egy úgynevezett alapszintű kategória, a románban meg az alapszintű kategóriák szintjén az felel meg neki, hogy *pom* és *copac*. Az, hogy *arbore*, már egy alapszintű kategória fölötti kategória, tehát itt csak egy kategóriaszint-átlépéssel lehet ezt a kettőt egymással megfeleltetni.

– *Annyiféle világban lakunk, ahányféleképpen beszélünk a világról. Mi a helyzet az egyazon természetes nyelvet beszélők esetében ebből a szempontból, illetve mi a viszony egy természetes nyelv kategorizációi és az egyes emberek gondolkodása között?*

– Kezdjük ezt tán azzal, hogy tulajdonképpen a *nyelv* főnevünk is hasonlít ahhoz, hogy *nemzet*, ha nem is teljesen olyan. Nyelvvel se találkozott még eddig soha senki, azt, hogy van nyelv, szintén csak mástól tudjuk. Ezt pedig nagyon is érdemes szem előtt tartani akkor, mikor ezekről a kérdésekről beszélünk. Azt szoktuk ugye mondani: hát ki vonja azt kétségbe, hogy van magyar nyelv? Most attól függ, hogy mit értünk ezen. Ha azt értem, hogy van valami, ami minden egyes embertől függetlenül, mint önálló rendszer létezik, valahol „odakint", az emberek fején kívül, hát ilyen értelemben biztosan nincsen magyar nyelv. Ha azt értem, hogy ebből a hatmilliárd emberből, ahányan vagyunk a világon, van kb. tizenötmillió, akik minden különösebb nehézség nélkül beszélgetni tudnak egymással – az más kérdés, hogy hellyel-közzel merülhetnek fel megértésbeli nehézségek –, és ebből arra következtetek, hogy ezeknek az embereknek a fejében van valami olyan tudás, ami lehetővé teszi nekik, hogy meg tudják érteni egymást, hát ilyen értelemben azt is lehet mondani, hogy ez a magyar nyelv, és attól éppen magyar, hogy magyarul lehet vele beszélni. Magyar*ul*, vagyis magyar módra. Ez a beszédnek egy bizonyos módja, ahogyan mi tudunk beszélni. Ezt a módját a beszédnek, ezt csak ez a tizenötmillió ember tudja, senki más a világon; aki ezt meg akarja tanulni, csak ettől a tizenötmilliótól tanulhatja meg. Ha nagyon pontosak akarunk lenni, az mondhatjuk, hogy ez a tizenötmillió magyar nyelv az, amivel a magyar nyelvészek foglalkoznak. Ezek persze sok mindenben hasonlítanak egymáshoz, de az is nagyon valószínű, hogy nincs belőlük két egyforma.

Ha pedig ezek nem teljesen egyformák, akkor bizonyos különbségek biztosan vannak az egyes emberek nyelvi világmodelljében is. Annál is inkább, mert mindegyiknek megvan hozzá a saját tapasztalata, amilyen körülmények között ezt megtanulta; ott vannak a személyes konnotációk például, amik felerősítenek bizonyos kapcsolatokat, bizonyos asszociációkat. A szavak mást-mást jelenthetnek a különböző emberek számára. A nyelvészt bizonyos esetekben ez is érdekli, de mert nem írhat le tizenötmillió magyar nyelvet, inkább azzal foglalkozik, amiben ezek feltehetőleg hasonlítanak egymáshoz.

– *A sumér nyelvet az agyagtáblák alapján rekonstruálták; ez ellentmondani látszik annak, hogy például a magyar nyelvet csak a tizenötmillió magyartól lehet megtanulni. Beszélhetünk-e arról, hogy egy ilyen nyelv rekonstruálása meglehetősen utópisztikus?*

– Mielőtt erre válaszolnánk, lássuk tán először is, hogy mivel érdemes a nyelvésznek foglalkozni tulajdonképpen. Ha úgy képzeli el, hogy van egy absztrakt nyelv, úgy emberektől függetlenül, azzal nem fog jól járni. Ha olyasmivel akar foglalkozni, ami csakugyan van is, akkor két dolgot vizsgálhat: az egyik az, hogy megfigyeli, ahogy két ember beszélget, és megpróbál egy modellt kidolgozni arra a rendszerre, ami ennek a két embernek a fejében van. Na de miközben ezek beszélgetnek, létrehoznak valamit, ami rögzíthető, ami a beszédnek a produktuma, és a nyelvész azt is vizsgálhatja. Nagyon jó, ha tudja közben, hogy most teljesen más dolgot vizsgál, mint az előbbi esetben. Ott azt vizsgálja, hogy mi van a két ember fejében, milyen az a dinamikus szabályrendszer, aminek a segítségével ez a két ember beszél, itt meg egy statikus dolgot: azt vizsgálja, hogy mi annak a rendnek a szerkezete, ami ebben a beszédproduktumban megnyilvánul. Minden beszédproduktumban van egy nyelvspecifikus rend, amit csak annak a nyelvnek a dinamikus szabályaival lehet létrehozni, megérteni. Ezeknek a szabályoknak a végeredménye befagyasztva, lemerevítve, rögzítve, mint rend, ott van ebben a produktumban. Ha a nyelvész ezt vizsgálja, akkor nagyon jól teszi, hogyha statikus nyelvészetet művel, tudniillik abban, amit ő vizsgál, nincs semmi mozgás, ott azt írja le, hogy milyen feltételek szükségesek ahhoz, hogy egy bizonyos nyelvi elem megjelenhessen, milyen korlátozások vannak stb.; ez egy hosszú, bonyolult mese. Az emberrel meg az az érdekes, hogy a nyelvi képessége úgy működik, hogy ha valamilyen véletlen folytán nagy mennyiségben kerülnek elébe ilyen beszélt produktumok (a sumér agyagtáblák esetében ráadásul nem is hangzó, hanem írott formában), akkor ő ezek rendjéből rekonstruálni tud egy olyan szabályrendszert, aminek a segítségével az olyan és csakis az olyan beszédproduktumokat létre lehet hozni, illetve meg lehet érteni. Ha ezeket a szabályokat megtanulja, és alkalmazni is tudja, akkor az ő fejében megint lesz sumér nyelv. Az persze nem biztos, hogy pontosan olyan lesz ez a szabályrendszer, mint amilyen a sumérok fejében volt. De itt igazából az egyetlen kritérium az, hogy kompatibilis legyen azzal a renddel, ami ezekben a beszédművekben benne van. Igazából az úgynevezett élő nyelvek esetében is összesen ez az egyetlen megkötés; azt, hogy nekünk kettőnknek, hármunknak, tizenötmilliónknak a fejében pontosan milyen az a rendszer, azt mi nem nagyon tudjuk megmondani. De egy biztos: akármilyen is, magyar nyelvű szöveget létre lehet vele hozni, alkalmas erre, és magyar nyelvű szöveget meg lehet vele érteni. Az az érdekes, hogy legalább kétezer esztendeig sumér nyelv nem volt, s aztán megint lett. Mert ameddig az agyagtáblák a föld alatt vannak, addig nincs sumér nyelv. Ott vannak az agyagtáblák a föld alatt, és őrzik azt a sajátos rendet, amit csak a sumér grammatikával lehetett létrehozni. Aztán ezek előkerülnek, lesznek emberek, akik ezt kibogozzák, kialakítanak a fejükben egy olyan szabályrendszert, aminek az alapján ők megint tudnak olyan szövegeket produkálni, amit azzal a sumér grammatikával értelmezni lehet.

– *Azt mondtuk, hogy benne van az agyagtáblákban a szabályrendszer, vagyis a produktumban van egy ilyen statikus rend. Nem kellene itt is figyelembe vennünk azt, amit a nyelvi világmodell kapcsán a beszélő és a világa*

[Erdélyi Magyar Adatbank]

között tételeztünk: hogy ez a viszony nem ennyire közvetlen; hogy a beszédproduktum, a leírt vagy elhangzott szöveg is csak egy nyelvi világmodellen keresztül hozzáférhető? Ebben az esetben nem egyértelmű, hogy benne vannak-e ezek a szabályok a statikus produktumban, vagy egy interakció során képezzük meg őket, értelmezés közben.

– Ez tán világosabb lesz, hogyha itt helyesbítek. Azt mondod, hogy benne vannak a szabályok, de én nem beszéltem szabályokról. Az agyagtáblákon nincsenek szabályok, ott egy rend van, tehát az annak egy sajátos állapota. Ez a sajátos állapot nem tud véletlenszerűen létrejönni, ezt csak bizonyos szabályok alkalmazásával lehet létrehozni. A szabály meg az emberek fejében van. Az a rend persze úgy jött létre, a sumér nyelvi világmodellnek megfelelően. Mikor a szabályok rekonstruálásáról beszélek, abban benne van a világmodell rekonstruálása is.

– *Vissza lehet keresni a produktumból a szabályt? És biztos, hogy ugyanahhoz a szabályhoz jutok vissza, amely a produktum rendjét kialakította, ha mondjuk rekonstruálok egy halott nyelvet?*

– Hát éppen erről beszéltem az előbb. Egyáltalán nem biztos. Biztos lehetsz te abban, hogy miközben gyerekkorodban a környezetedtől hallottad a magyar nyelvi beszédproduktumokat, te pontosan ugyanazt a szabályrendszert építetted fel a fejedben, amit hasonló rendezettségű anyagból én építettem fel? Nagyon valószínű, hogy nem.

– *De azért tudunk beszélgetni, valamilyen szinten megértjük egymást.*

– Az egyetlen kritérium, mint mondtam, az, hogy ez a szabályrendszer alkalmas legyen az ilyenfajta beszédművek létrehozására, illetve megértésére. Hogyha a te szabályrendszered alkalmas rá, és az enyém is alkalmas rá, akkor ezen a korlátozáson belül ezek el is térhetnek egymástól. Lehet, hogy te egész más szintaktikai stratégiákat alkalmazva jutsz el egy szöveghez, mint amilyeneket én alkalmazok ennek a megalkotásakor. Ezt nagyon nehéz ellenőrizni, de az a mód, ahogy az ember kialakítja magában ezt a szabályrendszert, az nagyon is valószínűsíti azt, hogy lehetnek egészen furcsa, egyéni megoldások – különféle stratégiákkal lehet ugyanarra az eredményre jutni. A generativisták itt persze rögtön azt mondanák, hogy hát az nem egészen úgy van, mert az emberrel veleszületik egy univerzális grammatika, és ez minden ember esetében egyforma; benne van mindenféle lehetőség, és akkor aszerint fognak beállítódni a paraméterek, és aszerint fog kialakulni ez a fajta szabály vagy az a fajta szabály, hogy ennek az univerzális grammatikának milyen elemei kapnak megerősítést a környezettől. Engem eddig még nem tudtak róla meggyőzni, hogy csakugyan egy univerzális grammatika születne velünk; azt én is úgy gondolom, hogy nagyon sok minden velünk születik, de azok nem a beszéléshez, hanem a viselkedéshez szükségesek, és mert a beszéd az egész viselkedésstruktúrára épül rá, annak szerves részeként, nem lehet nem-kompatibilis a viselkedésstruktúrával. Igazából ezek biológiai univerzálék, amik veleszületnek az emberrel, és nem sajátosan arra valók, hogy az ember beszélni tudjon, hanem arra, hogy viselkedni tudjon.

– *Azt mondtad, hogy a viselkedésstruktúrára épül rá a nyelv. Ez mostanában nagyon sokszor elhangzik fordítva, vagyis hogy a nyelvre épül az egész viselkedésstruktúra.*

– Mikor azt mondom, hogy a viselkedésstruktúrára épül a nyelv, akkor itt most a kolozsvári kognitív nyelvészetnek egy specifikumánál vagyunk: mi különös fontosságot tulajdonítunk az etológiai háttérnek. Vagyis annak az evolúciós háttérnek, ami igazából már mind megvolt akkor, mikor az ember elkezdett beszélni. Mikor a beszéd eredetét vizsgálják, akkor természetes, hogy számolnak ezzel a háttérrel. Hanem mikor ennek a nyelvi világmodellnek a szerkezetéről és a szerkezeti univerzáléiról van szó, akkor viszont a kognitív nyelvészetben már ritkábban szoktak erre hivatkozni. Mikor azt mondom, hogy a beszéd ráépül a viselkedésstruktúrára, akkor ezt strukturális és evolúciós értelemben mondom. Nem kizárólag a beszélő ember viselkedésére gondolok, hanem az egysejtű állattól kezdve az állati típusú mindenféle élő szervezet viselkedésstruktúrájára, aminek elég nagy része veleszületik az ilyen élőlényekkel. Amikor te a nyelv elsőbbségére hivatkozol, az egy másik kérdés, az azzal függ össze, amit az imént a fogalmi rendszerről mondtunk, hogy tudniillik azt a nyelvi kategorizáció is befolyásolja, az emberi viselkedés vezérlésében pedig nagyon nagy szerepe van annak, hogy milyen a fogalmi rendszere.

– *A kognitív nyelvészeten kívül van még egy olyan diszciplína, amelyről nekünk itt Kolozsváron Szilágyi N. Sándor jut az eszünkbe: a konfliktuskezelés tudománya. Ezzel hogy találkoztál, miért vált számodra fontossá?*

– Kezdjem azzal, hogy a konfliktusokkal való foglalkozás tudomány. Mikor az előbb a kognitív nyelvészetről kezdtem beszélni, akkor ezt nem kellett így kihangsúlyozni, mert ezt mindenki természetesnek találja. Itt nálunk viszont a konfliktuskutatás és -megoldás tudomány voltát sajnos még hangsúlyozni kell. Ahhoz képest, hogy mennyi konfliktusunk van, erről elég keveset tudnak nálunk még azok is, akiknek pedig okvetlenül érteniük kellene hozzá. Pedig sok olyan egyetem van a világon, ahol a konfliktustudományból doktori címet lehet szerezni; sok egyetemnek ott van a tanrendjében. A konfliktusmegoldás gyakorlati módozatai, a konfliktusok antropológiája – az antropológia szakosoknak két-három szemeszteres előadásokat tartanak erről. De az is mond valamit, hogy az Internet keresője a *Conflict Resolution* kulcsszóra több mint hetvenezer címet hozott be. Még ha nem is mindegyik érdekes, ez mindenképpen azt mutatja, hogy a világon nagyon sok helyen foglalkoznak a konfliktusmegoldás problémáival, mi pedig itthon ehhez képest bizony le vagyunk maradva, pedig konfliktusokban mi sem szűkölködünk.

Mikor a konfliktusokkal kezdtem foglalkozni, akkor mindezekről még én se tudtam. Akkor kezdtem a konfliktusok iránt érdeklődni, mikor Bukarestben 89 legvégén végre nem lőttek, és az egész ország tele volt eufóriával, hogy most már egy teljesen más világban fogunk élni. Valamilyen földi paradicsom képe lebegett akkor az emberek szeme előtt, én meg nagyon meg voltam szeppenve, mert elgondoltam, hogy nekünk itt rettenetes konfliktusok fognak a nyakunkba szakadni, és fogalmunk sincs, hogy mit kell velük kezdeni. Én tehát ijedtemben kezdtem a konfliktu-

[Erdélyi Magyar Adatbank]

sokkal foglalkozni. Szerencsére, hogy megnyílt a határ, s elkezdtek az emberek jönni-menni. Nagyon sokféle ember jött akkor ide, időnként még olyanok is, akire tényleg nagy szükségünk volt. Bukarestben találkoztam először olyan emberekkel, akik élethivatásuknak tartották azt, hogy a konfliktusokkal foglalkozzanak, hogy segítsenek az embereknek a konfliktusaik megoldásában és az igazságtalanságok elleni eredményes küzdelemben. Később aztán sok derék embert volt alkalmam megismerni: osztrákokat, franciákat, hollandokat, amerikaiakat, angolokat. Holland barátaim mellett a kvékereket külön megemlítem, mert azoktól is nagyon sokat tanulhattam. A kvéker egyház, amióta megvan, az egyház fő feladatának tartja a konfliktusmegoldást és a békességszerzést, és az a háromszáz éves hagyomány nagyon meglátszik a kvéker szakembereken. Hozzájutottam egy csomó nagyon jó könyvhöz, egy csomó kevésbé jó könyvhöz, és olyanhoz is, amelynek aztán semmi hasznát nem vettem. Ezek a kedves emberek küldtek nekem mindenfélét, hátha jó lesz valamire. És egy része csakugyan jó lett. Közben részt vettem tréningeken, ahol a gyakorlati módozatait is kipróbáltuk annak, hogy mit lehet egy konfliktussal kezdeni, meg hogy hogyan viselkednek az emberek különböző konfliktushelyzetekben.

– Azon a szovátai tréningen kívül, amelyen együtt vettünk részt, még melyekre gondolsz?

– Nem nagyon sokra, de volt egy hasonló tréning Marosvásárhelyen is, és részt vettem például 1992 tavaszán az erőszakmentes konfliktusmegoldás európai konferenciáján Berlinben, ahol nagyon érdekes kerekasztalok meg előadások voltak. Ott nagyon sok mindent tanultam a helyzetelemzés módszereitől a konszenzusos döntéshozás technikájáig. Ezek az alkalmak nekem főleg azért voltak jók, mert az ember sokszor csak azért nem tud gondolkozni valamiről, mert nem tudja verbalizálni azt; a tréningek segítettek megfogalmazni, ami már lappangott bennem, és azt is sejtettem, hogy körülbelül honnan is kellene ezt nézni, de ennél tovább egyedül nem tudtam jutni. Amikor segítettek mindezt meg is fogalmazni, attól kezdve már gondolatként lehetett vele bánni, gondolkozásként tovább folytatni.

Amit így tanultam, elég hosszú ideig az RMDSZ-ben próbáltam továbbadni, mert úgy láttam, ott arra nagy szükség lenne. Így utólag meg kell mondanom, hogy nem nagyon sikerült. Ez nem azt jelenti, hogy hiábavaló foglalatosság volt, mert további tapasztalatokat szerezhettem. Ott el lehetett gondolkozni azon, hogy miért viselkednek az emberek úgy, ahogy viselkednek, hogy mit tudnak egymással kezdeni, amikor sokan vannak együtt, és valahogy egyeztetni kellene... Na, itt keletkezett a félreértés, mert mindig a véleményüket akarták egyeztetni. Nagyon érdekes! Ahelyett, hogy az akaratukat akarták volna. Azt, amit sokszor elmondtam, hogy alakítsunk ki egy konszenzust, sokan úgy értették (mert hajlamosak voltak úgy érteni), hogy a konszenzus a vélemények konszenzusát jelenti. Pedig nem erről van szó. A konszenzus az akarat konszenzusát jelenti. Lehet, hogy én nem értek valamivel egyet, de mivelhogy belátom, hogy a másiknak is vannak bizonyos érdekei, elfogadok egy olyan megoldást, ami az én érdekeimet nem sérti annyira, hogy ne tudjam elfogadni; ugyanakkor tekintettel vagyok a másik kívánságára is. Tehát mi ketten akarhatunk egyet akkor is, ha nem mindenben egyezik a véleményünk. Ezt elég nehéz volt ebben a mi kultúránkban nyilvánvalóvá tenni, de azért nagyon sok jó tapasztalatot is szereztem az RMDSZ-ben, és meggyőződhettem róla, hogy az erőszakmentes konfliktusmegoldás módszerei a mi kultúránkban is működhetnének.

Hogy miért volt mégis olyan kevés foganatja annak, amivel próbálkoztam, hát ennek már nagyon szerteágazó magyarázata van. Az igaz, hogy az emberi gyarlóságnak is nagy szerepe volt ebben, de azért mindent nem lehet csak ezzel magyarázni. Mert az is kiderült közben, hogy nemcsak a konfliktus, hanem a konfliktusmegoldás is kultúraspecifikus, és nekünk meg kellene találnunk a konfliktusmegoldásnak is azokat a sajátos, ránk szabott formáit, amelyek csakugyan működőképesek ebben a kultúrában. Ezt eleinte nem láttam elég világosan. Elég sok időt rápazaroltam, hogy olyan módszereket próbáljak működtetni, amiket Amerikában találtak ki, az ottani kultúra közegében, ahol ezek valószínűleg működnek is. Én meg váltig nem értettem, hogy akkor minálunk miért nem működnek. Hát azért nem működtek, mert nem úgy van, ahogy azt az amerikaiak sokszor elképzelik – s ez meglátszik a nyelvészetüktől kezdve a konfliktusmegoldási stratégiák amerikai elméletéig –, hogy tudniillik ami Amerikában jó, az univerzálisan jó.

– Erre fáztak rá Koszovóban is.

– Hát erre, persze, hogy erre. Mert ők ott nagy magabiztosan elgondolták, hogy a dolog nagyon egyszerű lesz: egy éjszaka bombázzuk Jugoszláviát, és akkor a szerb vezetés, Miloseviccsel az élen, egész biztosan úgy fog viselkedni, ahogy amerikai szempontból várható, vagyis rögtön nekiül, elkészíti a várható nyereség és veszteség mérlegét, ezt átszámítja amerikai dollárra, s rögtön be fogja látni, hogy neki ez a dolog nem lesz kifizetődő. Hát egyáltalán nem így történt, és másnap nagyon meg volt lepődve a NATO egész vezérkara, hogy nem úgy történik, ahogy ők számították, hanem úgy, ahogy tulajdonképpen előrelátható volt, hogy történni fog, csakhogy ehhez nem a Jugoszláviától kulturálisan és földrajzilag is nagy távolságra élő embereket kellett volna megkérdezni. Én azt hiszem, hogy ha itt Kolozsváron találomra húsz embert megállítottunk volna akkor az utcán, mikor kiderült, hogy a NATO bombázni fogja Jugoszláviát, és megkérdeztük volna tőlük, hogy őszerintük Milosevicsék erre hogy fognak reagálni, akkor a húszból legalább tizenöt előre megmondta volna azt, ahogyan végül is reagáltak. Mert innen ezt látni lehetett, ehhez itt nem is kellett szakembernek lenni. Tudniillik a konfliktus mindig egy kultúrába ágyazva jelenik meg, egész dinamikáját befolyásolják ennek a kultúrának a sajátos formái, és pontosan ezért nem lehet univerzálisan érvényes konfliktusmegoldási stratégiákat ajánlani. Ezt sajnos még sok amúgy kiváló konfliktus-szakértő sem tudja eléggé, és ez sokszor meg is látszik a kísérletek eredménytelenségén.

– A konfliktusmegoldás szakirodalma hogyan foglalkozik ezekkel a kulturális különbségekkel? Milyen fogalomrendszerben lehet ezeket egyáltalán úgy megragadni, hogy az megfeleljen a konfliktuskutatás céljainak?

– Van ennek szakirodalma, persze, de azt inkább a

[Erdélyi Magyar Adatbank]

konfliktusok antropológiájával foglalkozó szakemberek írják, és nagy a gyanúm, hogy a konfliktusmegoldás univerzális receptjeit kínálók, akik a gyakorló mediátorokat is képezik, azt a szakirodalmat nem olvassák. A konfliktusokkal foglalkozó könyvek közt találtam egy igazán nagyon jót, a David Augsburgerét (holland barátaimtól kaptam), amelyiknek az a címe, hogy *Conflict Mediation Across Cultures*. Arról szól, éspedig a konfliktusmegoldás gyakorlatában is felhasználható módon, hogy a különböző kultúrákban hagyományosan hogyan oldják meg konfliktusaikat az emberek. Ő az az általam olvasott szerzők közül, aki nemcsak hogy figyelembe veszi, hanem minden konfliktusmegoldás kiindulópontjává teszi azt, hogy az emberek különböző kultúrákban élnek.

Ez a könyv jó példa a fogalomrendszerre is. Van ott egy nagyon érdekes kultúratipológia, nem Augsburger találta ki, ő is másokra hivatkozik. Alapvetően két kultúratípust különböztet meg. Az egyik az úgynevezett szűk kontextusú kultúra, mint a nyugat-európai fajta, leginkább tán a német vagy a svéd. Erre az jellemző, hogy az emberek nagyon kevés emberrel tartanak fenn informális, személyes kapcsolatokat, a többiekkel csak formális kapcsolataik vannak. Az ilyen kultúrákban a személyi szféra nagyon szigorúan körül van határolva, és ugyanolyan szigorúan megkövetelik azt, hogy ezt a határt mindenki tartsa tiszteletben. Az ilyen kultúrákban a konfliktusok is legtöbbször formális kapcsolatokban keletkeznek, hiszen az emberek érintkezésének legnagyobb része ilyen természetű, ezért megoldásukra a formális kapcsolatokhoz igazított módszereket lehet alkalmazni. Ezért is van az, hogy az ilyen kultúrában élő emberek a konfliktusokban problémaorientáltak: nem az érdekli őket, hogy *rendezzem a másik emberrel való viszonyomat*, hanem az, hogy *oldjuk meg a problémát*. Csúnyán hangzik, de azt kell mondanom – szó szerint értve a kifejezést –, hogy „embertelenül" viselkednek a konfliktusokban, az embert mintegy kihagyva. Sokkal inkább előtérbe kerülnek a formális szabályok, az egyezmények, a szerződések. Még az is előfordul például, hogy egy nagyobb családi konfliktus megoldásához, ha nem olyan természetű, hogy pszichoterapeutának kellene foglalkoznia vele, a családtagok között közvetítő szakembereket hívnak segítségül (ezek a hivatásos mediátorok), és a végén írásos szerződésbe foglalják a megegyezést, amit mindkét fél alá is ír. Hát ez a mi számunkra egyenesen borzasztó lenne. Minthogy ott a kapcsolatok legnagyobb része formális kapcsolat, emiatt alapvetően hozzátartozik a biztonságérzetükhöz az, hogy a személyt érintő információk legyenek bizalmasak, a szabályok pedig legyenek világosak, jól működjenek, és hogy a szabályokat mindenki tartsa be. Ezért aztán a szabályok merevek, rugalmatlanok, de ez ott nem zavar senkit, sőt nagyon jónak tartják, tudniillik ez az egyetlen dolog, ami a társadalmat összetartja –hogy működnek a szabályok, a megállapodások és az egyezmények. Ezzel szemben a másikfajta, a tág kontextusú kultúra, mint amilyen – személyes tapasztalataim alapján – a bukaresti...

– *Inkább, mint a kolozsvári?*

– Inkább. Persze, hogy inkább. Az egy olyan kultúra, ahol a személyes szférának tulajdonképpen nincsen világos határa. Van persze az egészen intim szférának egy határa, amely bizonyos jellegű események behatároltságára vonatkozik, de ezen túl az ember társadalmi kontextusába és mindennapi kapcsolatrendszerébe tulajdonképpen mindenki, mondjam úgy, hogy minden felebarátja beletartozik.

– *De ez azzal is jár, hogy úgy indulok elintézni a hivatalos dolgaimat, hogy személyes ajándékokat viszek, vagyis a hivatalban is személyes relációkat működtetek.*

– Persze. De ne gondold, hogy ez nekik is olyan rossz. Ezek az emberek nem tudnak formális relációban mozogni. Nem tudnak, nem is akarnak, meg sem próbálják. Ezért az ilyen kultúrákban adódó konfliktusok nem formális relációkban keletkező konfliktusok, hanem egy kicsit mindig emlékeztetnek arra, amilyen a családi konfliktus szerkezete. Az ilyen típusú kultúrában az emberek a konfliktushelyzetben nem problémaorientáltak, hanem relációorientáltak. Tehát sokkal fontosabb számukra az, hogy *rendezzük az egymással való jó viszonyunkat*, mint az, hogy a probléma rögtön és véglegesen megoldódjon. A probléma megoldását, azt rá lehet bízni az időre, mert hogyha mi már rendeztük egymással a viszonyunkat, ezzel már megteremtettünk egy olyan helyzetet, amelyben a probléma majd valahogy magától meg fog oldódni. Azt persze nem nagyon lehet előre tudni, hogy mikor, de hát az kit érdekel? Az ilyen kultúrákban az idő nem kimért idő, és nem is kiszámítható, hanem *határtalan idő*. Ezekre a kultúrákra nem jellemző az, ami az amerikaira, hogy az idő pénz, vagy pénzre lehet átfordítani. Vannak persze itt is szabályok, de ezek rugalmasak, a „szükség törvényt bont" elve lépten-nyomon érvényesül: ha a helyzet úgy kívánja, el is lehet tőlük térni. A konfliktus megoldásához az sem fontos, hogy az igazság mindenáron kiderüljön, sőt sokszor még tapintatosan vigyáznak is rá, hogy ne derüljön ki, hiszen minek még szégyenbe is hozni valakit mások előtt, ha a relációt anélkül is rendezni lehet? Mert ott az olyan dolgok vannak előtérben, mint a *szégyen, becsület* vagy a *büszkeség*.

Mi meg, magyarok, valahol az említett két típus között, átmeneti helyzetben vagyunk. (Persze ezt már nem Augsburger mondja, hanem én teszem hozzá.) Mi a bukaresti fajta kultúrától már idegenkedünk, tolakodónak, bőrünk alá bújónak, indiszkrétnek, sőt impertinensnek érezzük, éppen azért, mert bennünket is rögtön bevonnak az ő személyes szférájukba, illetve belegázolnak a mienkbe. Ugyanakkor a német vagy a svéd fajtát meg hidegnek, ridegnek, gépiesnek érezzük. Látszik, hogy egyik se nekünk való. Mi valahol félúton vagyunk, ami pedig a konfliktusmegoldási esélyeink szempontjából nem egy jó állapot, mert a régi tág kontextusú kultúránk konfliktusmegoldó stratégiái *már* nem működnek, a szűk kontextusúhoz illők meg *még* nem működnek, hiszen a kultúránk sem igazi szűk kontextusú még (bármennyire is igyekszünk pedig arrafelé haladni). Ezért olyan kiábrándítóan stílustalanok a magyarok közötti konfliktusok. Izgágák, durvák, formátlanok – csúnyák egyszóval. Meglátszik rajtuk, hogy nincsenek rájuk jó módszereink. Lehet, hogy ezzel függ össze, vagy ezzel is összefügg az öngyilkosságok feltűnően nagy aránya a magyarok körében: akinek nincsenek hozzá megfelelő eszközei, hogy bánni tudjon a konfliktusaival, az tehetetlenségében maga

[Erdélyi Magyar Adatbank]

ellen fordítja az agresszivitását. Erre vall különben az is, hogy az öngyilkosságok akkor kezdtek el feltűnően szaporodni, mikor intenzívebben elkezdtünk „Európához csatlakozni". Ezt egyébként a maga szimbolikus módján már Arany János is megírta a *Hídavatás*ban, hiszen akkor a közlekedési hálózat korszerűsítése, az új híd jelentette a modernizációt.

Visszatérve a koszovói problémára: Szerbia fölött lelőttek egy NATO-repülőgépet, ami 40 millió dollárba került. Annak az árából a világ legjobb konfliktus-antropológiai intézetét lehetett volna létrehozni, annak a szakemberei előre megmondhatták volna, hogy Koszovóban, illetve Szerbiában és általában egy tág kontextusú kultúrában hogy fognak viselkedni az emberek, hogy fognak arra reagálni, ha ilyen módszerrel akarják őket rákényszeríteni valamire. Megmondhatták volna, hogy ebben a kultúrában senki sem fogja azt a szégyent elviselni, hogy engedjen egy ilyenfajta nyomásnak. A büszkeségük ezt el fogja utasítani, és nemhogy engednének, hanem még jobban be fognak keményíteni, annyira, hogy aztán már tárgyalni se lehet velük. Ezt egy jól felkészült antropológus előre meg tudta volna mondani. Csakhogy ehhez valakinek a vezérkarból eszébe kellene jusson, hogy kérdezzen meg egy antropológust. Viszont éppen ez az, ami nagyon nehezen tud eszébe jutni valakinek, aki azt hiszi, hogy ami náluk érvényes, az univerzálisan érvényes.

– Az *Augsburger tipológiája tartalmaz-e valamiféle értékítéletet vagy értékhierarchiát is?*

– Nem, ő egyszerűen leírja, hogy hogyan működnek ezek a kultúrák, milyen szerkezetű az értékrendszerük, illetve mi történik a konfliktusokban. Nincs arról szó, hogy az egyik jobb, mint a másik, hanem egyszerűen más. Nekem viszont nagyon nehéz megállnom, hogy ne fűzzek hozzá értékítéletet is, ha már szóba került, mert akármennyire furcsának tűnik is, az én számomra a tág kontextusú kultúra sokkal emberibbnek, vagyis emberre szabottabb kultúrának látszik, mint a nyugat-európai szűk kontextusú. Nem is jó, hogy nyugat-európainak nevezzük, mert ez azt hozza magával, hogy a kelet-európait állítsuk vele szembe, pedig az nem a kelet-európaival, hanem a világ többi részével áll szemben. Ezt meg azért kell hozzátenni, mert így könnyebb észrevenni, hogy nem a világ többi része a „sajátos képződmény", hanem az újabb szűk kontextusú kultúra. Igazából az ember normális viselkedésének nem nagyon felel meg ez a beszűkült relációhálózat. Egyáltalán nem véletlen az, hogy a neurózisoknak olyan nagyon szignifikáns földrajzi megoszlása van. Ha azt nézzük, hogy a szkizofrénia a populáció egészéhez viszonyítva milyen százalékban jelentkezik, akkor meglepő egyformaságot látunk a földkerekség bármely pontján. Az tudniillik egy betegség, valószínűleg genetikai háttere is van. Tehát körülbelül ugyanolyan százalékban lesznek az emberek szkizofrének Svédországban is, és az ausztráliai bennszülöttek közt is. A neurózisoknak ezzel szemben a szűk kontextusú kultúra a klasszikus helye, ez ott mondhatni „népbetegség". De még ott is ki lehet mutatni aránybeli különbségeket: az egyértelműen és jellegzetesen szűk kontextusú kultúrában a legnagyobb a neurózisok aránya. Tudniillik nagyon nehéz az embernek normálisan viselkedni, illetve megőrizni jó közérzetét egy nem egészen embernek való kultúrában. Lehet, hogy furcsa, hogy ezt mondom, de egy kultúrával sok minden történhet, még az is megeshetik vele, hogy olyan irányba kezd fejlődni, ami nem biztos, hogy az embernek aztán jó is lesz.

– *Akkor is, ha a mutatók meggyőzőek, vagy egyenesen elkápráztatóak?*

– Az más kérdés, hogy egy ilyen kultúra nagyon hatékony tud lenni, de nem biztos, hogy az embernek abban élni ugyanolyan előnyös.

– *Az embernek, vagy pedig a tág kontextusú kultúrában élő embernek?*

– Az embernek. Mert ha nem így lenne, akkor csak az lenne neurotikus, aki innen emigrált oda. De azok közül is sokan azok lesznek, akik ott születtek, és ott élnek.

– *Beszéltünk arról, hogy a generatív nyelvészet egy univerzális grammatikát feltételezett, a szűk kontextusú kultúra pedig egy univerzális embert képzel el. Össze lehet-e ezt a kettőt kapcsolni?*

– Lehet, hogy van valami összefüggés, de nem biztos. Én inkább ott látok összefüggést, hogy az univerzális grammatika gondolata Amerikában született meg, és – legalábbis kezdetben – elég sok minden belekerült abból, amit Chomskynak alkalma volt az amerikai angolban megfigyelni. Ugyanakkor a konfliktusok megoldásának univerzális receptjei szintén jellegzetesen amerikai produktumok. Az „univerzális ember" is, ahogy te mondtad, inkább amerikai szemléletre vall, nem annyira általában a szűk kontextusú kultúra hozza magával. Hogy ez miért van így, azt jobban megértjük, ha elgondoljuk, hogy az Egyesült Államok anyagi és szellemi potenciálját tekintve túlnőtte magát, olyan értelemben, hogy akkorára nőtt, hogy úgy érzi, beérheti saját magával. Elég sokat mond, hogy például George Lakoffnak az egyik sokat idézett, a kognitív nyelvészet egyik alapkönyvének számító munkája, az 1987-ben megjelent *Women, Fire and Dangerous Things* [Nők, tüzek és veszélyes dolgok] tartalmaz egy tizenhat oldalas bibliográfiát, amelyben kizárólag angol nyelvű irodalom van, és főleg amerikai. Ez azt mutatja, hogy Amerikában egy tudós el tud élni, akadémikus és egyetemi professzor lehet úgy, hogy esetleg amerikai szerzőkön kívül más szerzőket nem is olvas, illetve más nyelvet az angolon kívül nem is kell tudnia. Nyilvánvaló, hogy a kulturális diverzitás iránti érzékenységnek ez nem használ, így nem tűnik fontos problémának az, hogy másutt az emberek hogy gondolkoznak, milyenfajta kultúrában élnek.

Vannak ott persze olyan szakemberek is, akik más kultúrákkal foglalkoznak, azoknak elsőrangú szakértői, de nagyon érdekes őket meghallgatni, mikor idejönnek. Mert látszik, hogy mindent tudnak, amit egyszer a szakirodalomból meg a teóriákból tudni lehet, elmondják a mi kultúránk minden jellegzetességét gyönyörűen, csak azt az egyet nem látják, hogy miről is van szó. Nagyon tanulságos emlékem az, hogy éppen mikor a Mátyás-szobor körül össze voltak gyűlve a tiltakozó kolozsvári magyarok, mert erővel rászerelték azt az a ominózus román nyelvű feliratot, és nagy riadalom volt, nagy felbolydulás, szóval éppen akkor jött

[Erdélyi Magyar Adatbank]

egy amerikai csoport, jött minket a helyszínen tanulmányozni. Volt köztük politológus, szociológus, újságíró, voltak vagy öten. Ide jöttek az egyetemre, itt beszélgettünk ebben a szobában. Mesélni kezdtem nekik, hogy hogy van ez a dolog, majd egy idő után, mikor már mindenre csak azt mondták, hogy „yes, yes", ami azt jelentette, hogy most éppen egy kukkot sem értenek az egészből, azt mondtam nekik: Tudják, mit? Sétáljunk egyet. Elmegyünk a Főtérre, mutatom nekik a Mátyás-szobrot. Mondom nekik, hogy az az úr, aki ott ül a lovon, a magyaroknak talán a legnagyobb királya volt. Van arról szó, hogy esetleg félig-meddig román eredetű volt. De az egy külön dolog, ha igaz volna, se számítana sokat. A szobor viszont, az egy magyar szobrásznak az alkotása, és mint műalkotás kétségkívül a magyar kultúra tartozéka. És mi nagyon nem szeretjük azt, hogyha abba mások, akiknek semmi közük hozzá, a mi megkérdezésünk nélkül belematatnak, mégpedig úgy, hogy a mi hagyományaink nagy királyát is sértegetik vele. Így már mindjárt kezdték értegetni is a dolgot, nemcsak tudni. Mondom erre, hogy akkor sétáljunk még egy kicsit. Menet közben beszélgetünk, elérünk a Mátyás-házig. Na, jól nézzék meg, ebben a házban született az az úr, aki ott ül a lovon. Nézik, de látom, hogy nem látják. Hozzáteszem hát, hogy ez úgy ötven évvel Amerika felfedezése előtt volt. Erre az egyiküknek kiszalad a száján: „O, no!" Azt, hogy valamit a szemével láthat, ami Amerika felfedezése előttről való, azt szinte képtelen volt azonnal felfogni. De bizony igen, mondom, sőt ez a ház akkor már nem is volt új, mert nem akkor építették, csak azért, hogy itt szülessen meg Mátyás király, hanem már azelőtt is megvolt! Akkor estek végre gondolkodóba, és látszott rajtuk, hogy kezdenek csakugyan érteni is már valamit abból, amit amúgy elméletileg nagyon jól tudtak pedig, vagyis hogy itt mások az idődimenziók, meg más a háttér, meg minden... Hát ez is mind hozzátartozik a konfliktusok problémáihoz, hogy ezekre a dolgokra is tudjunk odafigyelni, mert ezek mind olyan tényezői a kultúrának, amelyek a konfliktust is alakítják.

– *Milyen átfedéseket látsz a kognitív nyelvészet és a konfliktuskezelés tudománya között, hol segített esetleg neked egyikben a másik?*

– Ez a két tudományág egy bizonyos területen nagyon is átfedi egymást. Van egy interdiszciplináris terület, ahol főleg azt lehet vizsgálni, hogy a különböző nyelvi formák, például bizonyos terminusok vagy metaforák, amiket az emberek használnak, mikor a konfliktusban a problémáról beszélnek, azok milyen mértékben járulnak hozzá ahhoz, hogy az a konfliktus fennmaradjon, fokozzák-e vagy enyhítik a konfliktust.

Nemcsak olyasmiről van itt szó, hogy milyen módon közöljük a másik emberrel az övétől eltérő véleményünket. Az nem annyira kognitív nyelvészeti, hanem inkább kommunikációtechnikai kérdés. Például sokszor nagy bajoknak lehet elejét venni azzal, ha az úgynevezett te-közlések (vagy ő-közlések) helyett én-közléseket alkalmazunk. Ezt a tudást ebben a mi kultúránkban is hasznosítani lehet, nem függ olyan nagyon a kulturális különbségektől, ezek megtanulható dolgok, kommunikációtechnikai problémák. Emlékszem rá, volt olyan kerekasztal, ahol egymástól nagyon eltérő véleményű, egyet nem értő magyarok ültek szemben egymással. Én voltam a moderátor. Eleinte bizony elég gyakran kellett megállítanom a beszélgetést amiatt, hogy valaki megint úgy mondta, hogy: „Nincs X-nek igaza abban, hogy ..." Muszáj volt megállítanom, azzal, hogy mondja már egy kicsit másképpen: „Én nem tudok egyetérteni X-szel abban, hogy ..." Ezt mindenki tudomásul fogja venni, és mindenki el is fogja ismerni, hogy a másiknak joga van egyet nem érteni. De ha úgy mondja, hogy X-nek nincs igaza, akkor legalább tíz percet, ha nem egy félórát biztosan el fogunk pocsékolni, mert azalatt nem a problémáról fogunk beszélgetni, hanem arról fogunk vitatkozni, hogy igaza van-e X-nek, vagy nincs. Pedig nem ezért gyűltünk ide össze. Mondom, az elején gyakrabban kellett emiatt félbeszakítanom az embereket, de feltűnően gyorsan megtanulták, öröm volt látni. Mert hamar belátták, hogy sokkal célszerűbb és hatékonyabb így beszélgetni. Ezt különben ugyanígy érvényesnek látom a tudományos vitákban is, mert ott is sok bajt el lehet kerülni a megfelelő fogalmazásmóddal. Ha azt mondom, hogy én valakivel nem tudok egyetérteni, akkor azt is elmondhatom, hogy miért. Az meg nem az én dolgom, hogy eldöntsem, hogy igaza van-e, vagy nincs. Ez is olyan dolog, ahol a nyelvész segíthet a konfliktusok megoldásában, de ez, mondom, inkább kommunikációtechnikai ügy.

A kognitív nyelvészetnek ott lehet szerepe, ahol azt a beszédmódot kell elemezni, ahogy a problémáinkat megfogalmazzuk, ahogy megpróbáljuk a másik ember számára is érthetően előadni. Most egy olyan példát említek, amely mindenkinek ismerős, mert sajnos itt zajlik körülöttünk: a magyar kisebbség és a román többség közti konfliktushelyzet nagyon szerteágazó elemekből összetevődő problémáját. A konfliktus tárgyát képező problémák legtöbbször politikai diskurzus formájában fogalmazódnak meg, az meg nagyon szívesen él az absztrakt kategóriákkal, valahol fenn az absztraktumok világában mozog, és semennyiért le nem szállna onnan. Világos pedig, hogy ha egy probléma csakugyan problémája az embereknek, akikről állítólag szól ez a diskurzus, akkor az ő számukra ez a probléma nem ilyen absztrakt formában, hanem nagyon is konkrét formában jelenik meg. Sokkal célszerűbb lenne tehát konkrét megjelenési formájukról beszélni, mikor a problémát ismertetjük, éspedig úgy, mint igazi emberek igazi problémáiról, és nem mint absztrakt kategóriák, elvek és elméletek problémájáról. Különösen ha figyelembe vesszük, hogy az egész dolog nálunk egy tág kontextusú kultúra körülményei között zajlik, úgy, hogy a többség inkább ahhoz tartozik. Az ilyen kultúrában az emberek sokkal érzékenyebbek a más emberek problémáira, mint az absztrakt, formális szabályok fontosságára. Itt nagy gondot okoz a kulturális különbség, az, hogy a romániai magyar politikai elit valamivel közelebb áll a szűk kontextusú kultúrához, mint a román, így aztán a mi magyar politikusaink természetesnek tartják, hogy azt a kifejezésmódot válasszák eszményképüknek, amit Strasbourgban is jól el lehet adni. A politikai diskurzus eleganciáját látják abban, hogy szakszerű, akkurátus, absztrakt, elvi vitát folytassanak. Csak egy baj van: hogy a mi problémáinkat nem Strasbourgban kellene megoldani, hanem Bukarestben, ott meg ennek az

[Erdélyi Magyar Adatbank]

égvilágon semmi hatása nincs, sőt a becsülete se nagy. Hiszen ez a beszédmód nem is nagyon alkalmas arra, hogy csakugyan arról beszéljünk, ami az embereknek problémája, hanem valami egyébről beszélünk vele, ami egy nemzetközi jogász konferencián mint absztrakt elméleti konstrukció, problémafelvetés, helyzetelemzés biztosan nagyon jól beválik. Csakhogy nekünk egy problémát kell megoldani, és azt a problémát a gyakorlatban kellene megoldani.

– *Mondhatnál erre egy példát is?*

– Többet is mondhatnék, de hosszú lenne, úgyhogy tényleg csak egyet mondok. Valamikor mindjárt 90 elején jelent meg az a kifejezés, hogy *kollektív jogok*, erről aztán rengeteget beszéltek, s a sok beszédből az jött ki, hogy amíg ezt nem biztosítják a kisebbségeknek, addig nem lehet semmit megoldani. A kognitív nyelvész persze gyanakvó: tudja, hogy olyan a nyelvünk, hogy sok mindenről lehet vele beszélni akkor is, ha az a valami igazából nincsen is, hanem csak a szavakban van. Lehet például beszélni a manóról is, pedig olyat még senki se látott. Amiről meg beszélni lehet, arról előbb-utóbb valamilyen fogalmunk is lesz, az a fogalom meg éppen olyan lesz, amilyet a beszéd – és csakis a beszéd! – alapján ki lehet alakítani. Mivel mindezeket tudja, a kognitív nyelvész, ha olyasmivel találkozik, mint a „kollektív jogok", rögtön azon kezd gondolkozni, hogy igazából mit is fed ez a fogalom, illetve terminus. Fed-e valamit egyáltalán, vagy csak szavakból konstruált valami? De nemcsak ezt vizsgálja, hiszen ezt akárki vizsgálhatja. Őt az is érdekli, hogy mit csinálnak majd az emberek ezzel a terminussal, hogyan fogja ez a fogalom a továbbiakban modellálni a problémáról való beszédüket, a gondolkozásukat és a viselkedésüket. Ha erről kezdenek beszélni, mennyire mutatja ez meg az igazi probléma természetét, vagy menynyire rejti el?

Erről nekem nagyon szomorú tapasztalatom van. Tudniillik az ember úgy van vele, hogy amiről beszélni lehet, az biztosan van is. Már annyiszor leírták újságban, elmondták nyilvánosan, hogy most már nagyon sok ember csakugyan hiszi is, hogy ameddig itt nekünk a kollektív jogainkat nem biztosítják, addig mi itt labdába nem rúgunk. Nem tudják ugyan az emberek, mit kell érteni azon, hogy kollektív jogok, csak azt tudják, hogy az valami nagyon fontos. Tehát akkor ezért kell nekünk harcolni. Erre álltunk hát rá gőzerővel. Ebben viszont az a kellemetlen, hogy mihelyt a diskurzus áttevődik erre az absztrakt szintre, ott az emberek tényleges problémáiról többet nem esik szó. A másik fél nagyon is hálás volt nekünk azért, hogy kitaláltuk ezeket a kollektív jogokat, mert nagyon kényelmes helyzetbe hoztuk vele. Tudniillik ha bármilyen vitán, dialóguskezdeményen, találkozón, kerekasztalon vagy politikai tárgyaláson valakinek kiszaladt a száján az, hogy „kollektív jogok", a másik fél rögtön lecsapott rá, és az egész beszélgetés pillanatok alatt átalakult egy elméleti diskurzussá, ami a továbbiakban arról szólt, hogy de kik a jogalanyai a kollektív jogoknak, van-e ilyen, el lehet-e képzelni kollektív jogokat egyéni jogok mellett, és így egy teljesen teoretikus szintre terelődött át a beszélgetés, ami egyszerűen lehetetlenné tette azt, hogy a tényleges, reális problémák egyáltalán szóba kerüljenek.

A dolog természetéhez tartozik, hogy mennél inkább megszokják az emberek, mennél inkább valóságosnak, reálisnak hiszik az ilyen absztraktumokat, annál inkább úgy veszik, hogy azon már nem is kell gondolkozni, hogy ezek mit jelentenek, úgy vannak vele, hogy „én ugyan nem tudnám pontosan megmondani, de más biztosan tudja". Csakhogy más se tudja. Kipróbáltam. Készítettem egy kis kérdőívet, ráírtam, hogy: „Kollektív jogainkon értjük ahhoz való jogunkat, hogy: 1. ..., 2. ..., 3. ..., 4. ...", elmentem tízig, gondoltam, annál több tán nem lesz. Szétosztogattam olyan embereknek, akik szentül meg voltak győződve róla, és fennen hirdették is, hogy nekünk a kollektív jogainkat kell kiharcolnunk. Ötöt kaptam belőlük vissza, ebből kettőn olyasmi volt, hogy „de hát ezt mindenki tudja", három meg ilyen általános dolgokat mondott, hogy legyenek iskoláink, meg legyenek templomaink. Pedig nekem nem ilyen válaszokra lett volna szükségem, mert engem nemcsak a kognitív nyelvész szemszögéből, elméletileg érdekelt a dolog, hanem egy nagyon is gyakorlati problémát szerettem volna vele megoldani. Én azt szerettem volna elérni, hogy ha már annyira beleszerelmesedtünk a „kollektív jogok" terminusba, akkor egye fene, használjuk ezt is, de csak az elméleti diskurzusban, tehát olyankor, mikor nem arról van szó, hogy konfliktust és problémát kell megoldani, hanem csak beszélünk, a magunk gyönyörűségére. De mikor problémát kell megoldani, akkor ne ezt használjuk, hanem bontsuk ezt le konkrétumokra, hogy lássuk pontosan és hiánytalanul, hogy miből tevődik össze, és akkor azzal a listával kell odamenni a másik félhez, hogy nézd, mi konkrétan ezt szeretnénk, meg ezt szeretnénk, és ebből az egészből együttvéve úgyis összeáll az, amit mi összefoglaló névvel magunk között úgy nevezünk, hogy „kollektív jogok". Igen ám, de kisült, hogy senki se tudja, hogy az miből áll! Harcolunk valamiért, és nem tudjuk, mi az! Nyilvánvaló, hogy ez egyben egy komoly kognitív nyelvészeti probléma is, mert látszik, hogy előbb megjelenik egy szó, egy terminus, aztán megjelenik egy fogalom, ez az emberek gondolkozását ráállítja valamire, arról kezdenek vitatkozni, abba ölik bele a rengeteg energiát, és közben a problémával nem foglalkozik senki, mert arra már nem marad idő. Ez pedig nagyon akadályozza a konfliktus megoldását. És sajnos nemcsak ez az egy ilyen terminus van, hanem sok.

Egyébként engem az lepett meg, hogy máig sem derült ki igazából, hogy ezek mitől kollektív jogok. Nyilvánvaló pedig, hogy amióta csak demokrácia van, kollektív jogok is vannak, mert enélkül nincs demokrácia. Csakhogy ezeket régebben nem nevezte így senki. Ha most megjelenik egy új terminus, akkor az valami új dolognak is tűnik. Miről is van szó? Itt ülünk most hárman, nekünk, ugye, külön-külön egyikünknek sincsen jogunk megválasztani az államelnököt, hanem sok más emberrel együtt van egy ilyen jogunk. A választójog arra hatalmaz fel, hogy *részt vegyek* a választásban. Ilyenként egyéni jog. De *megválasztani* az államelnököt, arra nem külön-külön van joguk az embereknek, hanem csak soknak együtt, és jól be van határolva, hogy kiknek: azoknak, akik román állampolgárok, akik nagykorúak, akik nem elmebetegek stb. Ki van jelölve egy csoport, és annak van kollektíve ilyen joga. Érdekes módon ilyenekről nem esett szó a kollektív jogok kapcsán, hanem lát-

[Erdélyi Magyar Adatbank]

szott, hogy valami homályos dologgá alakult az egész. És akkor még mi csodálkozunk, ha a másik fél nem érti! Vajon nem értené jobban, ha inkább azt mondanánk egyszer neki: „Ide hallgassatok, mi sosem szóltunk bele abba, hogy a ti gyerekeitek milyen nyelven tanuljanak bizonyos tantárgyakat az iskolában. A ti gyerekeitekről van szó, ez csakis a ti dolgotok, tirátok tartozik. És azt szeretnénk, ha ti is ránk hagynátok, hogy döntsük el mi magyarok közösen, hogy a mi gyerekeink milyen nyelven tanuljanak. Hát ti tényleg rendjénvalónak tudjátok azt tartani, hogy csupa olyan emberek döntsék el, hogy a magyar gyerek milyen nyelven tanulja a *földrajzot*, akiknek *nincs se magyar gyerekük, se* magyar unokájuk, azokat meg, akiknek van, meg se hallgassátok?" Ez például egy tényleges összetevője lehetne annak, amit a misztikus „kollektív jogok" néven szoktak emlegetni, és ezt a másik fél is mindjárt könnyebben megértené. Az persze más kérdés, hogy vajon egyet is értene-e vele, de ha vitatkozni kellene is vele, akkor is reális problémáról kellene vitatkozni, nem absztraktumokról.

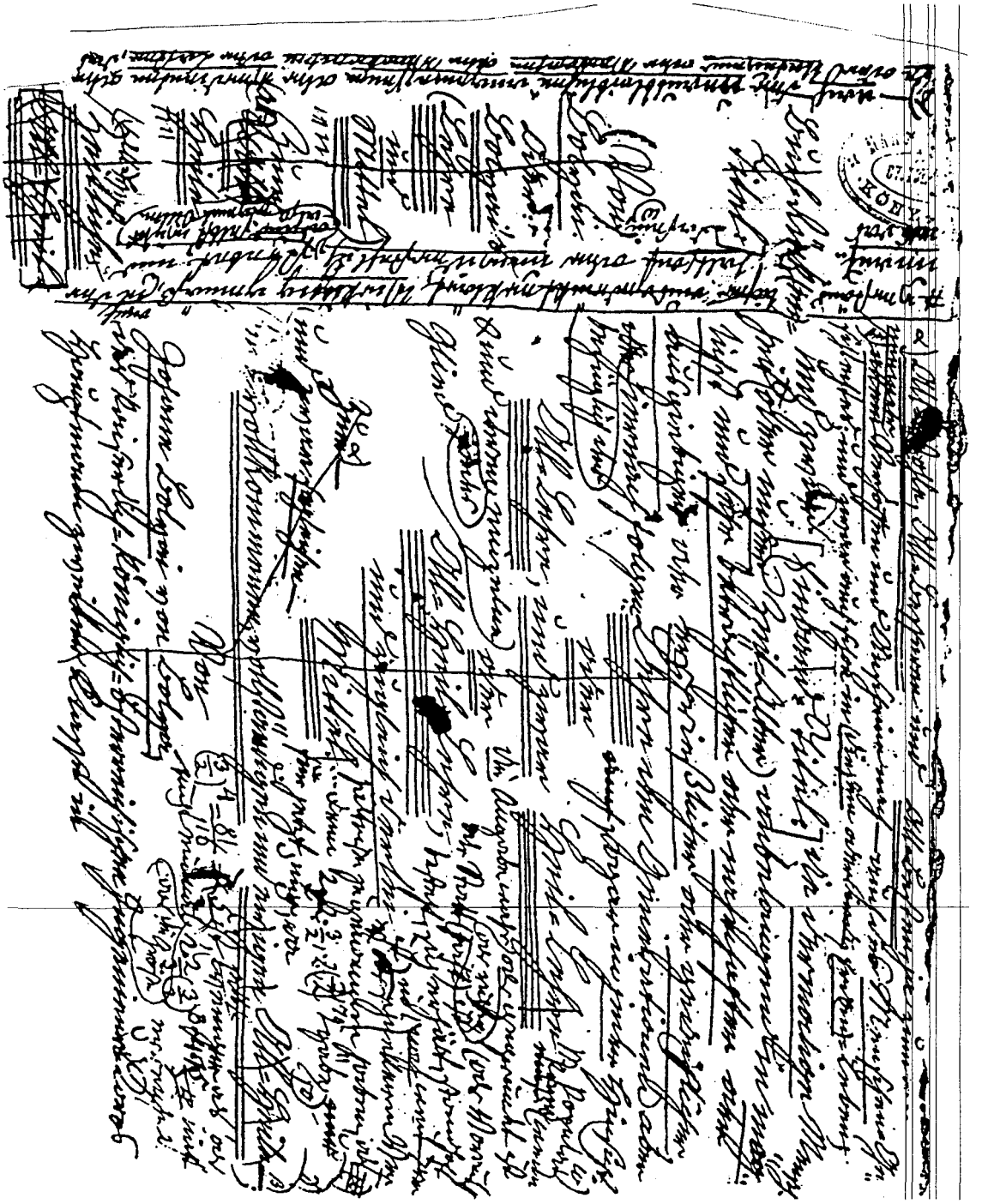
A konfliktusmegoldás nagyon reménytelenné válik akkor, mikor áthelyezzük az absztraktumok szintjére. Mi mégis azon igyekszünk folyton, hogy mennél tisztább teoretikus elvekkel lépjünk fel. Az érveinkben is ez látszik, mert állandóan a nemzetközi egyezményekre hivatkozunk, meg az európai normákra, amelyek mellesleg nem léteznek (nincs olyan, hogy európai normák, sőt ha bizonyos nyugat-európai országokat nézünk, akkor mi elég rosszul járnánk, ha azok normáit alkalmaznák nálunk is). De ez is egy ilyen homályos fogalom, és rögtön át is alakítja a problémalátást: úgy tünteti fel a dolgot, hogy a problémát csak azért kell megoldani, hogy igazodjunk a nemzetközi szabályokhoz, egyezményekhez, ilyesmihez, ami mellesleg a másik félnek nem is biztos, hogy olyan sürgős lenne, és szinte az észrevehetetlenségig elrejti azt, ami pedig a legfontosabb lenne az egészben: hogy a problémát nem ezért kell megoldani, hanem azért, mert probléma, és rengeteg ártatlan ember szenved amiatt, hogy nincs megoldva.

Hát itt lehetne szerepe a kognitív nyelvésznek: segíthetne a konfliktusokkal viaskodó embereknek kiszabadulni az üres szavak csapdájából. Nagyon érdekes tanulmányok szólnak arról is, hogy mennyivel könnyebbé lehetne tenni a problémamegoldást abban az esetben, ha nem azokat a metaforákat használnánk, amelyeket használunk, hiszen a metafora nagyon sokszor aránytalanul kiemel valamit, egy csomó mindent pedig eltakar. Ha egy másik metaforát használunk, akkor az más dolgokat emel ki, és lehet, hogy az előnyösebb. Tehát a problémáról való beszéd, a helyzetelemzés, a konfliktusban való beszéd módjának a vizsgálata nagyon is a kognitív nyelvészetre tartozik, és ha a politikusok oda is figyelnének rá, azt nagyon jól fel is lehetne használni. Csakhogy ez úgy van, ahogy Peter Trudgill mondta nekem, egy kitűnő angol szociolingvista, hogy ne csodálkozzam én azon, ha a mi politikusaink nem hallgatnak a szakemberre, hiszen Angliában se hallgatnak, és sehol se hallgatnak, mert a politikus egy más szférában mozog, és általában nem érdekli különösebben, hogy mit mond a szakember.

Kérdezett és lejegyezte:
Barabás Kálmán és Berszán István

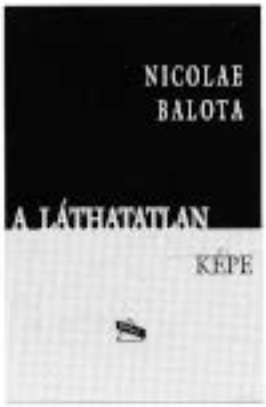
[Erdélyi Magyar Adatbank]

A Láthatatlan Kollégium a kolozsvári B.B.T.E. B.T.K. intenzív, tutorális rendszerrel működő tudományos képzési műhelye. Jelenlegi tagjai: Barabás Kálmán, Bélteki Emőke, Borsodi László, Dánél Mónika, Ferencz Anna, Gál Andrea, Megyaszai Kinga, Molnár Péter, Széles Csongor, Silló Jenő, Török Ervin, Virginás Andrea, Vincze Hanna Orsolya, Vincze Kata Zsófia, Zsigmond Andrea.



Az 1. szám megjelenését támogatták:
Nemzeti Kulturális Alapprogram
H.H.R.F. (Hungarian Human Rights Foundation)
Iskola Alapítvány
Incitato Nyomda

[Erdélyi Magyar Adatbank]



A KOINÓNIA KÖNYVKIADÓ újdonságai

„Szent Anzelm: Proslogion, I. Fejezet. Egy értelmiségi imája. »Most pedig, szegény halandó, szakadj el egy időre saját dolgaidtól, és válj meg egy pillanatra a benned háborgó gondolatoktól...«"

(ANDREI PLEŞU)

„Pontosan kiszámítható, hány lépés van innen – odáig. Körös-körül lemérhetünk minden távolságot. De az igazi út mindig az, amely előttünk áll. A ránk váró út. Lépéseinket ahhoz kell tudnunk mérni."

(HORVÁTH ANDOR)

„A számfizetés nyelve tehát, amiképpen Mallarmé mondja, a deteatralizálás eszköze, ebben a minőségében az otthont Balota és hozzá hasonlóan Tristan Tzara, Eugène Ionesco, E. M. Cioran vagy a hazában számfizetésben élő Andrei Pleşu nem eleve adottnak, hanem megkeresendőnek mutatja, a korábban emlegetett paradoxont pedig nem feloldhatónak, hanem megélhetőnek látratja."

(VISKY ANDRÁS)

Incitato

Tervezőiroda, offset és szitanyomtatás
plakát, könyv, folyóirat, címke
3400 Kolozsvár, Horea u.75/1
Tel. 40-64-433475