

SZERKESZTETTE:
DARIDA VERONIKA



Konstellációk

MŰVÉSZETELMÉLETI
TANULMÁNYOK

KONSTELLÁCIÓK – MŰVÉSZETELMÉLETI TANULMÁNYOK

Konstellációk – művészetelméleti tanulmányok

Tanulmánykötet
Somlyó Bálint 60. születésnapjára

Szerkesztette: Darida Veronika

Budapest, 2017

ISBN 978-963-284-888-4

 **E L T E**
EÖTVÖS
KIADÓ www.eotvoskiado.hu

Felelős kiadó: az ELTE Bölcsészettudományi Kar dékánja
Projektvezető: Sándor Júlia
Felelős szerkesztő: Gaborják Ádám
Tördelőszerkesztő: Bornemissza Ádám
Borítóterv: Csele Kmotrik Ildikó



TARTALOMJEGYZÉK

I. Benjamin nyomában

Bacsó Béla: A levél mint bizonyíték	9
Miklós Tamás: A műfordítás teológiája. Walter Benjamin esszéjéről – első közelítés	17
Weiss János : Az irodalomkritika lényege és lehetséges eltévelyedése (Kísérlet Walter Benjaminből kiindulva)	27
Gálosi Adrienne: A tökéletes helyettes	41
László Laura: Hipertextualizálhatóak-e a <i>Passzázsok</i> ?	51
Darida Veronika: Párizsi melankóliák (Benjamin, Atget)	63

II. Idő és természet

Radnóti Sándor: Valami az időről	73
Gyöngyösi Megyer: „Mit van mit kívánni még ily áldott időben?” (Adorno és a megismerés utópiája)	79
Teller Katalin: A természet-érvek természetéről. Három példa a XX. és a XXI. századból	87
Bora Gábor: Változatok érzékelhetetlenségre	97
Popovics Zoltán: A másik temporalizációja. (Fenomenológia, etika, narratológia)	107
Papp Zoltán: „A szabadsághoz a szépségen keresztül” (Schiller esztétikájáról)	113

III. Olvasatok

Pintér Tibor: „Mi vagy nekem, Don Juan?” (A <i>Don Giovanni</i> mint szimbólum a <i>Vagy-vagyban</i>)	125
Bársony Márton: A bolondság mint topografikus gesztus. Egy kísérlet Mihail Bahtyin Rabelais-jegyzetei alapján	133
Bartha Judit: Egy romantikus lélekzsonglőr (Mesmerista mutatványok Jókai Mór regényeiben)	143
Farkas Noémi: Két műfaj búcsúelemei: a halotti beszéd és a halottbúcsúztató közös vonásai	155
Horváth Ágnes: A fölfeslett nyelv – A nyelv újbóli meghódítása	167
Tatár György: Olvasatok	179

IV. Művészeti kérdések

György Péter: A Forrásnál (A műalkotásfogalmak átváltozásának őstörténete)	193
Nagy Edina: A részvételiségen alapuló művészet lehetőségei és buktatói – kritikai észrevételek a műfaj jellegzetes példái kapcsán	205
Gács Anna: Amatőr testünk. A profi és a laikus Jo Spence és Horváth M. Judit betegséget dokumentáló fotósorozataiban	213
Nemes Z. Márió: Dupin és hasonmásai. Az állat kísértése <i>A Morgue utcai kettős gyilkosságban</i>	225
Almási Miklós: Antropológus a milliomosok közt. Insider a Park Avenue-n	233

I. BENJAMIN NYOMÁBAN

A LEVÉL MINT BIZONYÍTÉK

„Sein eigentlicher Stoff ist das Gewesene;
aus den Trümmern erwächst ihm das Wissen.”
S. Kracauer: *Zu den Schriften Walter Benjamin*¹

Még az 1931–32 közötti, *Frankfurter Zeitung*ban történő közlést megelőzően Walter Benjamin, feltehetően a megjelenés előtt álló sorozatra való felhívásként, írt egy be-
köszöntő szöveget *Auf der Spur alter Briefe* címmel² a *Német emberek*-levélgyűjteményhez. A régi levelek *nyoma* nem pusztán egy individuumot őriz magában, inkább őrizi az embert – legyen az akár egy jelentős alkotó –, amint magára tekint, ahogy magát látja és láttatja, vagyis azt kell megérteni, hogy miként *állítja ki* magát a levélíró. A levél igazsága nem a közlés *tárgyi* igazsága, hanem az az igazság, amit a levél a történeti változások közepette is magába rejt, s amire a felszínes olvasat ügyet sem vet. „[...] az én a levélben már valami tünékeny (Scheinhaftes). Azonban szubjektíven nézve az emberek, a tapasztalat széthullásának korszakában, nincsenek levélírára indíttatva.”³

A levél annak *dokumentuma*, ahogy írója magára tekint, és magát mutatja a címzettnek, s végül a konkrét korrespondencián túl megmutatja a személy igazságát, ami a közlésben időtálló, még ha maga ebből mit sem észlelt. Dilthey egy Benjamin felől is lényeges szempontra utalt kései művében, amikor az önéletrajz és a levél kapcsán megjegyezte: „Minden emberi dokumentummá válik a számunkra, ami létezésünk végtelen lehetőségei közül valamelyiket megjeleníti. [...] Ezek a dokumentumok az individuumot erőhatások középpontjaként mutatják, amit megtapasztal és maga gyakorol.”⁴ Nem-címzettként a levelekben éppen egy lehetséges igaz-lét elvételének vagy megsejtésének dokumentumát olvashatjuk ki a későbbiekben. Benjamin persze nem áztatja magát azzal, hogy az ember mindenkor képes a viszonyok átlátására, hogy képes a helyzet adta helyes válaszra, sokkal inkább ragaszkodik ahhoz a feltevéséhez, hogy semmi sem változott, s minden jobbra fordulhat még: „Újra meg újra

¹ S. Kracauer: *Zu den Schriften Walter Benjamins* in uő: *Das Ornament der Masse*, Frankfurt a. M., K. Witte Suhrkamp, 1977, 254. o.

² W. Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Bd. IV.1., Frankfurt a. M., T. Rexroth Suhrkamp, 1991, 942–945. skk. o.

³ Th. W. Adorno: Benjamin, der Briefschreiber in uő: *Noten zur Literatur*, Frankfurt a. M., R. Tiedemann Suhrkamp, 1981, 586. o.

⁴ W. Dilthey: *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, Frankfurt a. M., M. Riedel Suhrkamp, 1981, 305., 309. o.

bebizonyosodott, hogy az emberek oly mereven ragaszkodnak megszokott és immár rég odavesztett életükhöz, hogy emiatt az intellektus tulajdonképpen emberi alkalmazása, az előrelátás még drasztikus veszélyben is megghiúsul. Így tehát a veszélyben teljesedik ki az ostobaság képe: az életfontosságú ösztönök elbizonytalanodása, sőt perverzítése és az intellektus tehetetlensége, sőt pusztulása. Ez a német polgárok összességének mentalitása.”⁵

Ha tehát a megírt és rögzített nem pusztán az, ami közvetlenül kiolvasható belőle, akkor egyértelművé válik, hogy a levél több mint annak dokumentuma, hogy kinek, mit és miért írt valaki – lényegessé az válik, hogy ebben az írásban mint dokumentumban mi marad fenn, ami más élet-értése számára is meghatározó lehet. A mulandó közepette olvashatóvá válik a lényeges.

Valószínű, hogy Benjamin ezzel a rövid szöveggel, kísérő-értelmező írással akarta a későbbi könyvként is megjelentetett *Német emberek*-levélgyűjteményre felhívni az (újság)olvasók figyelmét. Ennek a rádióközlésre szánt szövegnek a kapcsolódása Benjamin kortárs munkáihoz sokféle módon került már elemzésre. Kracauer Benjaminsnak ebben a periódusban írott szövegeit *monadológikusnak* nevezte, amely ellentétje a filozófiai rendszernek, és minden absztrakt általánosítás ellen van, ahogy fogalmazott: „varázsvesszője ráérez a tünékeny, az általánosan leértékelt, és a történelem által meghaladott térénumára és felfedezi benne a legfőbb jelentéseket”⁶.

A kísérő szöveg centrumából kiemelkedik az a finom *metaforika*, amellyel a feltehetően soha el nem hangzott szöveg igazolja Adorno szép megfigyelését, mely szerint Benjaminsnak, magának mint levélírónak is „a levelek számára azokat a természet-történeti képeket képezték, amelyek kiállják a mulandóságot.”⁷ Benjamin szellemsen és megvilágítóan *hóhatárról* (*Schneegrenze*) írt, vagy éppen *az író mint hős kultuszának gleccseréről*, amellyel lényegében arra utalt, hogy az alatt és efölött egészen másként kell haladni, ha nem akarjuk elvéteni a lépést, vagy inkább egyáltalán a keresett irányt meg akarjuk tartani. Míg a gleccser a már bejárhatatlan, fagyott területet képezi, ami bármikor maga alá temetheti az óvatlan mászót. Csúszásával mindent eltörölhet. Vagyis a kultúra bizonyos korábban megismert részei megszilárdulnak és visszahúzódnak a *hóhatár* fölé, azaz a korábbi és hagyományos és ismert eszközökkel történő bejárása lehetetlenné válik. Mi felé halad a *hóhatárt* megközelítő ember, a *Német emberek* olvasója; ez itt nem más, mint a *német klasszika* terepe, amely ily módon – Benjamin értelmezése szerint – elválasztott, sőt elvált az az alatt húzódo területtől. Jelenti ez azt, hogy a határ feletti részt kevesen járják be, a terep nem könnyű, másrészt azt, hogy ennek megközelítése a későbbi korban egészen más „technikát” igényel. Vagyis a *hóhatár feletti* rész elkülönül azoktól a részekről, ahol

⁵ W. Benjamin: *Egyirányú utca*, ford. Berczik Á., Budapest, Atlantisz, 2005, 24. o.

⁶ Vö. Kracauer: id. mű, 252. o.

⁷ Th. W. Adorno: Benjamin der Briefschreiber, in uő: *Noten zur Literatur*, id. kiad. 586. o.

a közönséges bejárás még lehetséges, s amely eluralta a levélközlés és olvasás modern kultúráját, amelyben már nem bocsátkoznak olyan területre, ahol változtatni kell a járásán, s főként nem fenyeget azzal, hogy valaki nehezen uralható terepre téved, vagyis azon az úton járnak, ami már ösvényként kitaposott. Tartózkodnak a *tapasztalatok* néven nevezésétől.

Igen meglepő, bár Benjamin olvasottságát tekintve mégsem kell csodálkozni azon, hogy ebben a rövid előadásszövegben Gervinus 1836-ban publikált könyvéhez⁸ kapcsolódott – lehet, hogy ez is az *álcázás művészetének része* – amelyben a rég feledésbe merült értelmezéséhez kapcsolódva Goethe levelei alapján kívánta megmutatni az alkotó lelki-írástechnikai-életvezetési változásait. Benjamin kivételes jelentőségűnek tartja ezt a művet, s kiemeli, hogy Gervinus tisztában volt vele: a levélközlés és az alkotó ennek alapján történő megértése többnyire azt az érdeklődést erősíti, hogy az olvasó bepillantson *a függöny mögé, vagy éppen lássa, hogy miként rejtekezik az alkotó az ember mögött, vagy akár fordítva*, mindenesetre helyesen ismeri fel már műve elején, hogy ezek a dokumentumok *a dolgokat sem végső alapjukban, sem pedig végső igaz alakjukban nem mutatják meg*.⁹ Miként Benjamin, úgy már Gervinus is látta modern publikum növekvő igényét az ilyen szövegközlésekre, hogy olyan *titkoknak* legyen a részese – *pikáns részletek, intrikák stb.* – ami el volt zárva eddig előle, vagyis elkezdődik a levél- és dokumentumközléssel való visszaélés (*Mißbrauch*) kora. Ha öt évvel Goethe halála után bekövetkezik ez, és fel is ismeri a szövegeket elemző történész, akkor Benjamin joggal mondja ki, hogy a *történeti távolság*, ami számunkra már adott, megengedi, sőt megköveteli, hogy a levelek *tárgyszerű vonatkozásait értsük meg (sachliche Bezüge)*, és ezzel *eljussunk oda, hogy az emberi közepette (mitten in das Menschliche) álljunk*. Ebbe a közegbe kilépni Benjamin igazi szándéka, nem ad korrajzot, ahogy nem kíván fiziognómiai rajzolatot adni az egyes írástudók kapcsán, nem művelődéstörténeti kézikönyvet ad át az olvasónak, hanem belekényszeríti ezekkel az alig ismert, alig figyelemre méltatott levelekkel az olvasót abba a helyzetbe, hogy megértse, mi az, ami emberi és emlékezetre méltó az adott levélben. Gert Mattenklott¹⁰ a *Német emberek*-kötet kapcsán írott tanulmányában fogalmazott úgy: ezt az *emberit célozva éppen arra törekszik, hogy semmissé tegye a puszta élet vulgáris talaját, amely az intelligibilis rész elvonásával visszamarad*. A távolság már annak lehetőségét adja meg, hogy a nagyság tiszteletén tülemlelkedve, az író mint a korszak „hőse” szempontot elhagyva lássuk azt, akit nem takar el az irodalmi nagyság, a hírnév, a kész mű stb., ahogy ne érdekeljen minket az – mint

⁸ G. G. Gervinus: *Über Goethischen Briefwechsel*, Lipcse, W. Engelmann, 1836.

⁹ Vö. Gervinus: id. mű, 2. o.

¹⁰ Vö. G. Mattenklott: Benjamin als Korrespondent, als Herausgeber von „Deutsche Menschen” und als Theoretiker des Briefes, in uő: *Ästhetische Opposition. Essays zur Literatur, Kunst und Kultur*, Hamburg, D. Linck Philo, 2010, 315. o.

ahogy Gervinust még nagyon is érdekelte –, miféle viszonya volt az előző korszak olyan nagyságához Goetheéé, mint Wieland, hogy Wieland miként ítélte őrá, meglátva a fiatal Goetheben *a brutális természet brutalizálóját*¹¹, hogy mennyire volt egyenrangú viszony Goethe és Schiller között stb. Ugyanakkor olyan megfigyeléseket tett Gervinus, amelyekből kiderül, hogy számára legalább annyira érdekessé vált, hogy Goethe miként lépett túl az akadályokon, vagy azon a mindinkább felismert tényen, hogy a létezése a (weimari) udvarban a *balgaság ünnepe*in (*Feste der Torheit*) történő celebrálás.

Egy döntő ponton azonban Benjamin mintha nem hallaná a Goethét olvasó Gervinust, ez pedig az a homlokegyenest más olvasata a kései leveleknek, ahol Gervinus az *időskor lelki nyugalmaról vagy éppen arról írt, hogy mennyire elviselhetetlen (unleidlich), mennyire tűrhetetlen az én elhagyása a levelekben, amivel a kései lélekrajz a változatlan felé hajlik, és magával állandóan azonosnak mutatkozik*. Gervinus ennél is lesújtóbb véleménnyel van Zelterről mint Goethe alakjának és nyelvének tükörképéről.

De nem is ez a lényeg, Benjamin és Gervinus más történeti konstellációban olvassa ugyanazokat a leveleket, s ebből is kiviláglik, hogy egyetlen *emberi és lényegi szempont juthat csak érvényre – mi az, ami az olvasás történeti idejében felmutatható, ami kiállja az idők nyomását, és az elsötétülés közepette is őrzi az emberit. A szöveg, a levél megidézi a múltat, ami nincs, nem tér vissza, de képes igazságát ismét kifejezésre juttatni, mindenek ellenére, vagy az ellen, ami van*. Ahogy Somlyó Bálint írta a képek, és az álommunka és a történelemértés kapcsán Benjamin műveit értelmezve: Benjamin nem múltidéző, nem hiszi sem az elmúlt gyerekkor visszaidézését, sem kedvező korokba való elmerülés lehetőségét, de Szondival kijelenti, hogy a vizsgált múlt darabjaiban – emlékképeiben, tárgyaiban, leveleiben – azt a jövőt keresi, ami még lehetséges: „nem idézi fel a múlt minden pillanatát, kizárólag csak azokat, amelyekben valami először történt meg, azokat a pillanatok, amelyek mintegy a jövővel várandósak”¹².

Peter Szondi¹³ fogalmazta meg ennek a Somlyó Bálint által idézett írásnak a végén a levelezéskötet egészére fényt vető, döntő elemet. A levelek olyan *reményt* és *ígérvényt* hordoznak magukban, amit a német polgárság legjobbjai végül nem teljesítettek be, ám minden egyes *megidézett darabjában* ott van annak a lehetősége, hogy a kései kor emberei megértsék, mi ment veszendőbe, és miként esett áldozatul a német polgárság a maga által előidézett barbárságnak. A *Történelem fogalmáról* hatodik darabjában írta Benjamin: maga a történés, a *hogyan történt valójában* nem lehet

¹¹ Vö. Gervinus: id. mű, 20. o.

¹² Vö. Somlyó B.: Gyermekkor és történetfilozófia, in uő: *Kerülő úton*, Budapest, Kijarat, 2014, 35. o.

¹³ Vö. P. Szondi: Hoffnung im Vergangenen Über Walter Benjamin, in uő: *Schriften*, II. kiad., Frankfurt a.M., J. Bollack és mások Suhrkamp, 1978, 293–294. o.

értelmes kérdés tárgya, ellenben a megtörtént és végbement esemény *emlék(kép)e* felvillantja mindazt, ami fenyegetve van, ami *veszélybe került*, ennek a képnek a rögzítése az igazi feladat, hiszen ami itt veszendőbe ment/megy, nemcsak a hagyományt, hanem annak értelmezőjét is fenyegeti. „Csak *olyan* történetíró képes az elmúlt dolgokban fölszítani a remény szikráját, akit egészen áthat az, hogy még a halottak sem lesznek biztonságban, ha győz az ellenség. És eddig még mindig győzött.”¹⁴ S ha igaz az, hogy maga a kulturális hagyomány védtelen, és bármire alkalmazható, akkor már érthető, hogy Benjamin miért teszi közzé ezeket a leveleket, egy klasszikus korszak leveleit, amelyik nem jobb és nem rosszabb a rákövetkezőnél, csak éppen már kitett a barbár kézhezvételnek. „Einbandlektüre”! „Nincs olyan dokumentuma a kultúrának, amely ne volna egyben a barbárságnak is a dokumentuma” – vagyis a hagyomány visszavétele az üres kultúrfecsegéstől, a pikáns részletek fogyasztóitól, azaz a konformizmustól a legfőbb feladat Benjamin szerint. Ahogy Somlyó Bálint éppen erre az egyszerűre és közvetíthetetlenre utalt, ez válik a benjamin-i történelemértés centrumává, és válik el egyben attól a felfogástól, amit ebben az időben Adorno¹⁵ számon kért rajta. Az emlékkép, a levél *monadikus* különállása és az erőket egybefoglaló működése minden üres célképzetes kontinuumot megrendít.

A *Német emberek*, ahogy Michael Diers¹⁶ utalt rá, olyan *álcát hord magán*, amivel egyrészt a náci cenzúrát is elkerülte a Svájcban kiadott kötet, másrészt belesimult a szokásos *egykötetes művek* sorába, amit az átlagolvasó szívesen vett kézbe. Benjamin *reménye szerint* alkalmassá tette a múltbeli szövegeken keresztül arra, hogy érthetősé, mi ment végbe körülötte, és mivé vált ő maga. Persze maga Benjamin sem gondolhatta, hogy az ellenállás szövegeként válik olvashatóvá. A kultúra önmagában nem véd meg a barbárságtól. Adorno¹⁷ egyértelműen megjelölte ezt az *ellenzéki szándékot a szövegközlés kapcsán*.

Ha mármost megnézzük a levelekhez fűzött rövid megjegyzéseket, akkor világossá válik, hogy Benjamin miként működtette ezeket a levéldokumentumokhoz írott kommentárokat. Benjamin mindjárt az *előszóban* utalt arra, hogy a Goethe-kor végével a *polgárság őrzi pozícióit, ám azt a szellemet, amelynek születését köszönheti, már nem*. Vagyis világossá teszi, hogy a levelek annak dokumentumaként és bizonyítékeként szolgálnak, miként válik, ahogy a Dilthey egykor mondta, a szövegben

¹⁴ W. Benjamin: A történelem fogalmáról in *uő: Angelus Novus*, ford. Bence Gy., Budapest, Magyar Helikon, 1980, 964. o.

¹⁵ Vö. G. Agamben: *Der Prinz und der Frosch. Das Problem der Methode bei Adorno und Benjamin*, in *uő: Kindheit und Geschichte. Zerstörung der Erfahrung und Ursprung der Geschichte*, ford. D. Giuriato, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2004, 153. skk. o.

¹⁶ Vö. M. Diers: *Einbandlektüre*, folytatás. Zur politischen Physiognomie der Briefantologie, in *Walter Benjamin's „Deutsche Menschen”*, Göttingen, B. Hahn – E. Wizisla Wallstein, 2008, 23. skk. o.

¹⁷ Th. W. Adorno: Utószó in W. Benjamin: *Német emberek*, ford. Berényi G., Budapest, Európa, 1984, 149. o.

bemutatott életvezetés tartássá (*die Haltung dieser Bürger ist unverbraucht*)¹⁸, miként ezt Lichtenberg gyásza mutatja. Kant öccsének levele¹⁹ kapcsán jegyzi meg, hogy mindaz a *humanitás*, aminek legfőbb szószólója a címzett, bizony *csak egy szűk szoba közegében van otthon*. Az sem véletlen, hogy Collenbusch levelét tartotta a legszebbnek, amelyben Kanthoz fordulva kijelenti: „Nyáron néhányszor felolvastattam magamnak az Ön morálról és vallásról írott könyvét, s nem tudom elhinni, hogy komolyan gondolná, amit ott írt. Egy mindenfajta reménytől teljesen megtisztított hit és mindenfajta szeretettől egészen mentes morál – ritka tünemény ez a tudósok respublikájában.”²⁰ Ha megnézzük Adorno kommentárját²¹, akkor világosan kiderül, hogy miért állt ez a levél a centrumban, és miért jelzett egy bizonytalan helyzetet az egész német idealizmus viszonylatában Benjamin filozófiafelfogásában. Lerövidítve a levelek sora mentén írott megjegyzéseket és kommentárokat, Benjamin végső soron észleli ezt a visszahúzódat, a polgár világa a falakon belül rendezkedik be, és tart fenn egy már nem eleven és teljes viszonylatot a kultúrához – de őrzi annak kicsinyített mását vagy másolatát. „Mégis felkészületlenül éri a látogatót, amikor az egyik ilyen szobácskában a kanapé fölött a Colosseum parányi, ám pontosan kivésett utánzatára bukkan. A Colosseum a babaszobában [...]”²² Vagy a mellszobor mint szobadísz. Vagy az a korábban *tükör-játéknak* nevezett érintkezés, amint Gervinus olvasatában oly visszatetsző, Benjaminsnál *csodálatos pohárköszöntőként* látjuk viszont, amelyben a kornak nevet adó szerző, Goethe fogadja az elragadtatott barát sorait, s csak egy *cérnaszál* választja el attól, hogy nevetségessé ne tegye magát, amikor úgy fogalmazott Zelter: »Fiatal koromtól kezdve érzem, hogy kényszerítő erővel vonzanak magukhoz azok, akik többet, akik a legjobbat tudják [...]. Te voltál az egyetlen, aki elviselt és elvisel; – magamtól is el tudnék szakadni, csak tőled nem.»²³ De Goethe nem csak ennek a tükörjátéknak a részese, ezt mutatja meg a Benjamin által idézett utolsó Goethe-levél: „A filológiai értelmezés az ilyen nagy jelentőségű dokumentumnál valóban a legszerényebb viselkedésmódnak látszik, kivált azért, mert még sokáig nem szorul kiegészítésre mindaz, amit Gervinus *Goethe levelezéséről* című írásában a késői levelek általános jellegzetességeiről írt.”²⁴ S itt hangzik el a könyv egyik legszebb, jóllehet idézett megfogalmazása, mely szerint ezekben a levelekben Goethe szinte annak a már levált és elkülönült világnak lesz az *írnoka, ami ő maga. Úgy is*

¹⁸ Vö. W. Benjamin: *Német emberek*, id. kiad. 14. o., valamint M. Brodersen: Für eine Neuausgabe der „Deutschen Menschen“, in *Global Benjamin. Internationale Walter Benjamin Kongress 1992.*, Bd. 1. kiad., Paderborn, K. Garber – L. Rehm W. Fink, 1999, 584. skk. o.

¹⁹ Vö. Benjamin: id. mű, 19. o.

²⁰ Uo. 28. o.

²¹ Vö. Th. W. Adorno: *Utószó*, id. kiadás, 154–155. o.

²² W. Benjamin: *Német emberek*, id. kiad., 69. o.

²³ Uo. 96–97. o.

²⁴ Uo. 107. o.

mondhatjuk, egy világ, amely mind kevésbé érintkezik azzal, ami körülöleli, hiszen a magában tapasztalt elégséges a számára. Miként szemlélte Goethe ezt a magában és magától kiépült világot, aminek, mint Benjamin gyönyörűen fogalmazza, „falán végül is áttörnek a gyenge növények, mohák, úgy tört át, egy megrendíthetetlen magatartás hézagait szétrobbantva, az érzés”.²⁵ Ha megnézünk egy olyan levelet, mint Dieffenbaché, akkor itt ismét világossá válik, hogy a gyűjteményt miért szánta a magát feladó német polgárságnak Benjamin, és tartotta magát távol a nagy nevek kulturális öntetszelgésétől. Amiről ír, bizony megfontolásra érdemes: az alázat és a névtelenség igénye néz itt szembe egymással, valaki (Dieffenbach a sebész és orvosi művek írója), aki tudja, hogy mire jutott, a névtelenség igényével léphet fel, s mivel tudja, mit vitt véghez, nem követel ünneplést.²⁶

Talán igaza van Adornónak, amikor azt írta az utószóban, hogy Benjamins, miként más emigránsokat is, a *könyv és a kultúra* tisztelete megcsalta, és „osztozott abban a tévedésben, hogy a szellem és a furfang képes még valamire egy olyan hatalommal szemben, amely a szellemet már egyáltalán nem ismeri el önállóan, csupán céljai eszközének tekinti, s ezért nem kell félnie a vele való szembesüléstől”.²⁷ Lehet. Mégis, ha felidézzük azt az 1919 szeptemberében Ernst Schoenhöz²⁸ írott levelet, amelyben fenti címünk gondolatát fejti ki, nevezetesen azt, hogy a levél *Zeugnis*, olyan bizonyíték, ami nem adja meg magát könnyen a megfejtésnek, hiszen ahogy fogalmazott, a levélnyelv, a benne magát kinyilvánító karakter benne rejtve él tovább, és újra és újra bizonyítékkal szolgál „az ez ő” pusztá azonosításával szemben, az egyszerű ráismeréssel szemben. Ami bizonyító erejű, az képes fennmaradni, bizonyítékkul szolgál a későbbiekben is, ezért joggal írhatta Mattenklott²⁹, hogy nem szólít a levél, nem is merül ki abban, hogy mit közöl a másikkal, nem dialogikus jellege a lényeges, hanem az, hogy tartalmait ebben a *Fortlebenben* képes mozgósítani. Így sokak számára „egy meghaladott kor levelei” a *remény* hordozójává válhatnak.

²⁵ Uo. 112–113. o.

²⁶ Vö. uo. 117. o.

²⁷ Th. W. Adorno: *Utószó*, id. kiad., 150. o.

²⁸ Vö. W. Benjamin: *Briefe*, I. kiad., Frankfurt a. M., G. Scholem és Th. W. Adorno Suhrkamp, 1978, 220. o.

²⁹ Vö. G. Mattenklott: id. mű, 306–307. o.

A MŰFORDÍTÁS TEOLÓGIÁJA WALTER BENJAMIN ESSZÉJÉRŐL – ELSŐ KÖZELÍTÉS

„Vajon egy fordítást és egy eredeti verset látunk-e, vagy két különböző fordítást,
amelyeknek persze mindegyike egyben eredeti is?”

Somlyó Bálint: *Apámról*¹

Ha, mint Benjaminszólunk, a műfordítóknak műzsájuk nincs is, istenük – legalább nekik – még ebben az istenektől elhagyott világban is biztosan van, legalábbis biztosan helye van benne a szövegek urának, így, ha már minden istenérvünknek fogytán vagyunk, elég a legkiválóbb fordításokat elővennünk.

A *műfordító feladatában*² Walter Benjamin ismeretesen félretolja a forma vagy tartalom iránti hűség régi fordítói dilemmáját. Megteheti, hiszen szemében a fordítás nem tartalomközvetítés, s nem elsősorban az olvasónak szól. Nem lehet tartalomközvetítés – ez feladatának együgyű félreértése volna –, hiszen a fordítás tulajdonképpen célját tekintve a konkrét tartalom maga, mondja, lényegtelen. A rossz fordítás ezért pusztán a lényegtelen tartalom pontatlan közvetítése. A fordítás akkor lehetne talán jogosan valamiféle tartalom közvetítése, ha a fordítandó műnek volna egy olyan, minden műfordítás *előtti*, szilárd tárgya, melynek az eredeti nyelv éppúgy azt *csupán* a forma dimenziójára hozó *közvetítője* volna, s az eredeti üzenethez hű fordítás is ehhez az üzenethez igyekezne hozzáférni – az eredeti megformálást felidézve, azt átültetve (tulajdonképpen mintegy tükrözni próbálva) egy másik nyelvre.

Csakhogyan Walter Benjamin szerint a műfordítás nem valamely régvolt üzenet tolmácsolása. A műfordítás nem az eredeti műhöz való hűség vagy a közönség ítéletének mértékével méretik meg. Benjamin a fordítást metafizikai, teológiai dimenzióban értelmezi. Mű és fordításai egyetlen történetet alkotnak, a jelenben emberileg megragadhatatlan, a megformálás emberi aktusában mégis anticipált, felvillanó, megidézett *teljesség* felé fordulás történetének – szövegek monádjaiba zárt, ám egymásnak feszülő, egymásra rétegződő – mozzanatai. Viszonyuk egy végső metafizikai szempontból nem alá-, fölé-, hanem mellérendelő. A műfordítás természetesen éppúgy nyelvileg megformált szöveg*világot* hoz létre, ahogy az eredeti mű is.

¹ Somlyó Bálint: „Apámról”, *Holmi*, 2015. 1188. o. Barátom születésnapjára köszöntőjeként e szöveg szívesen kapcsolódik „A megmentett éjszaka” című írás néhány kedvenc Benjamin-idézetéhez. (Vö. Somlyó Bálint: *Kerülő úton*, Budapest, 2014.)

² Walter Benjamin: „A műfordító feladata”, in uő: *Angelus Novus*, ford. Tandori Dezső, Budapest, Magyar Helikon, 1980, 71–86. o.

Ahogy minden mű értelmezés, névadás, a valóságlemek kontextusba állítása, a valóságnak világára vonatkoztatása, úgy minden fordítás is a műnek mint a fordító számára adott (egyszer már megformált, világára vonatkoztatott) valóságnak újraformálása, világára vonatkoztatása. Szerző és fordító ugyanazt teszik: interpretálnak. Értelmezésük *előfeltételezi egy világ lehetőségességét* (akár a műben formált világ monása utal erre, akár a művet értelmező fordítás hivatkozik hallgatólágyosan egy közös világra, mely a művet is magában foglalja, s mely annak értelmező olvasatát egyáltalán lehetővé teszi).

Benjamin szerint mű és fordítása végső soron egyaránt a nyelvek sokaságának egyikén tett *utalás* egy, a szövegek konkrét tárgyán, megformáltságán és nyelvén túlmutató *egészre*, a „tisztá nyelvre”, amelyben minden nyelv és megformáltság benne foglaltatik. Szükségképpen tökéletlen, töredékes és ideiglenes szövegeink, fordításaink itt-ott olykor összeillő szélű cseréptöredékeként egy egész edény töredékeinek összetartozó sokféleségét láttatják. Noha „az idegen nyelvek minden eleme kizárja egymást [...] maguk a nyelvek mégis egymás kiegészítői”.³

Bár persze gyakran nem az, de az eredeti műalkotás szerzője lehet naív, s tekintheti művét egésznek – az igazi fordító nem lehet az. A fordító, ha tisztában van feladatával, szükségképpen reflexív viszonyban áll saját formáló tevékenységének kettős paradoxonával: egyrészt az eredeti műhöz való hűtlen hűsége feloldhatatlannak látszó feszültségével, másrészt vállalkozása eleve kudarcra ítéltségével és nélkülözhetetlenségével. *A fordítás filozófusa* – a saját fordítói reflexióit gondolkodása tárgyává tevő fordító – pedig látja a képtelenség harmóniáját is, pontosabban a harmónia feltételét. A feltétel egy olyan nézőpont felvétele, ahonnan tehát a mű és fordítása egyaránt annak a közös történetnek elemeit képezik, amely csak utólag mutatkozhat történetként: a megváltás felől visszatekintve. Innen nézve e szövegek az egész, a teljes, a megváltott, a „tisztá nyelv” legalább részleges anticipálására tett kísérletekként mutatkozhatnak, egy olyan nyelvre előre utaló múltként, amelynek már nincsen konkrét üzenete, hiszen ő maga az üzenet, amelynek ezért nincsen hangja és formája, mert ő minden hang és forma foglalata. Nem kell ahhoz magabiztos kijelentést tennünk egy ilyen, minden igazi mű és műfordítás néma intenciójában felvillannó végső, „tisztá nyelv” *létére*, hogy annak *lehetősége* – e lehetőség feltevése – felől úgy tekintsünk művekre és fordításokra, mint amelyekben (*A történelem fogalmáról* írt későbbi esszé szavával) egyfajta „gyenge messiási erő” mutatkozik meg. Nem pusztán azért, mert a valóságlemeket a mű saját kontextusába – világába – emelve, építve, vagyis megformálva-értelmezve *kiváltja* őket értelemlékiükéből, és mert a saját nyelvének formájára hozó (valójában eközben a saját nyelvet is újraformáló) műfordítás is kénytelen egy új, értelmező világteremtést megkísérelni, hanem mert már maguk

³ Id. mű, 77. o.

a nyelvek – valamennyi nyelv – *világteremtések* (a világnélküliségből való megváltás történései), még ha részleges és töredékes világteremtések is. A nyelvek sokfélesége nem hasonlóságuk együttese, de hasonló metafizikai státusuké. Nem fordíthatók le egymásra, de összetartoznak: együtt egy egész – Bábelben túli, megváltás utáni – nyelvre irányulnak, melynek (e nyelv felől tekintve) töredékei.

Ebben az értelemben azt mondhatjuk: a *Műfordítás-esszé A történelem fogalmáról*⁴ elő- és párdarabja. Mindkét írás *az interpretáció metafizikai státusát* törekszik megfogalmazni. A történelmi események, folyamatok rendre újra megkísérelt értelmező, birtokba vevő felidézése, néven nevezése éppúgy egymásnak feszülő, töredékes és ideiglenes, de legalább pillanatnyi birtoklásukhoz megkerülhetetlen *megváltási kísérletek* sora, ahogyan a művek és megújuló fordítási kísérleteik is. Miként a történelmi „faktumok”, úgy a művek is csak az új meg új, egymás helyére lépni törekvő *interpretációkban* „élnek”.

Ahogy az interpretált történelmi mozzanatok sem „beszélnek önmagukért”, hanem épp felidezésük állítja őket új jelentésösszefüggésbe, így tulajdonképpen új nevet kapnak, úgy Benjamin szerint az egyes műalkotások is az értelemképzés történetének új jelentésösszefüggésbe állított mozzanataivá válnak. Legalábbis utókorukból visszatekintve úgy tűnik, hogy a művek, mint *A történelem fogalmáról* mondaná, „titkos indexet viselnek magukon”, amely interpretációjukhoz rendeli őket. A műalkotások, bár eredetileg saját értelmező világot formáltak, maguk is értelmezendő faktummá váltan „várnak ránk”, késői értelmező olvasóikra, fordítóikra, kritikusaikra.

Az, hogy a művek interpretációikban élnek, persze nem azt jelenti, hogy intenciójuk szerint a mai vagy holnapi interpretációk *kedvéért* születtek volna, aminthogy azt sem, hogy idővel történeti valóságdarabbá válva *pusztán ránk várnának*. Minthogy lényegük szerint – éppúgy, ahogyan az őket értelmező szövegek is – a végső, „tiszta nyelv” felé törnek, arra való végső lefordításukra „várnak”, „az írásos művek fordíthatósága akkor is latolandó még, ha emberek számára lefordíthatatlannak bizonyulnak. És a fordítás szigorú fogalmának jegyében ne mutatkoznának valóban bizonyos fokig annak?”⁵

Hiszen a műfordítás egyfelől, emberileg megragadva megoldhatatlan feladat. De mert a szövegek nem is pusztán véges, emberi fordítóra várnak, a műfordítás *közvetlenül* megnyilvánuló kudarca csak addig látszik annak, ameddig úgy véljük, dolga valamely eredeti mű tartalmának egy másik nyelv lehetőleg hasonló formai megoldásait alkalmazó közvetítése az adott nyelvet nem ismerő olvasó számára. Tekintve azonban, hogy Benjamin szerint az eredeti mű lényege nem konkrét tartalmában áll,

⁴ Walter Benjamin: „A történelem fogalmáról”, in uő: *Angelus Novus*, id. kiad., 960–974. o.

⁵ Walter Benjamin: *A műfordító feladata*, id. kiad., 72. o.

a nyelvek pedig nem *eszközök* valamiféle tartalmak közlésére, s a fordításnak sem ez a célja, értelme, ez a kudarca nem okoz metafizikai fejfájást. Éppen nem, ha a műveket és fordításait a maga abszolút voltában számunkra elérhetetlen, tiszta nyelv aktuális (a töredekenesség, viszonylagosság és ideiglenesség formáira tört, de e formákban is önmagára utaló) létmódjának tekintjük.

S ez mutatja, miért más a mű, mint a többi valóság-elem.

A nem interpretált vagy újra nem értelmezett, ismét birtokba nem vett valóságdarab, így valamely műalkotás is, történetileg – *az emberi történelem küzdelmei felől tekintve* – *eltűnhet*, innen nézve nem létezik. Mégis *más* az egyszer már megformált mű, mint a többi értelmezés előtti vagy aktuális értelmezés nélkül maradó valóság-elem. Mert még ha a valóság egy-egy valaha megfogalmazott értelmezése folytatás, új interpretáció nélkül kihull is a napi, emberi emlékezetből, még ha nem éli is az újraértelmezett szövegek eleven életét, azért egykori, világra vonatkoztató értelmezői kísérlete, *a végső, a tiszta szöveg felől tekintve nem volt hiábavaló*: örzi „Isten emlékezete”, amelynek részévé vált.

Ez jelzi a mű és a műfordítás metafizikai funkcióját s igazi emberi tétjét. Nem értek egyet a *Műfordító*-esszé azon olvasóival, akik abból a gondolatból, hogy „a vers sohasem az olvasónak szól, a kép nem a nézőnek, a szimfónia nem a hallgatóságnak”, a műfordítás sem olvasójának, arra következtetnek, hogy Benjamin fordításelmélete egy ember nélküli, a végességen túllépő világ misztikus teológiája volna. Éppen ellenkezőleg látom: e szöveg – ahogyan *A történelem fogalmáról* című is – *a valóságot interpretáló mű és annak interpretációja, a fordítás (s a fordítás egy másik aspektusa, a műkritika) szövegformáló tettét a legsajátosabban emberi lényegi önállításként mutatja be*. Az ember szubjektumként éppen csak a valóság-elemek formálással tárgyává tett – vagyis világra vonatkoztatott – birtokbavétele, sajátta interpretálása révén létezik, vagyis olyanként, aki megítél és megnevez, aki tehát azáltal, hogy a tárgyává tett valóság-elemeket, önmagát is a közvetlen adottságok esetlegességén túli mércével méri. *Az emberlét az interpretációban nyilvánul meg*, „minden emberi tudásnak [...] interpretáció formájúnak kell lennie, és nincs semmilyen más formája...”⁶

Bár *a műalkotás és a fordítás végső soron egyaránt fordítás*, vagyis a valóság-elemek tárgyává tett körének interpretációja, s közben *egyaránt eredeti*, hiszen minden interpretáció újakezdi – és másképpen, a töredekenesség, ideiglenesség és viszonylagosság más formára hozásával kezdi újra – a világra vonatkoztatást, egy lényeges tekintetben *mégis különböznek*.

⁶ Walter Benjamin levele Florens Christian Ranghoz 1923. december 9-én, in uó: *Gesammelte Briefe*, II. k., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1966, 395. skk. o.

Amennyiben a műalkotás a maga valóságinterpretációja során zárt formát hoz létre, egy terjedelmében behatárolt intenzív totalitást, annyiban nem csupán egy világ lehetőségeire utal, hanem meg is formál egy művön belüli saját világot. Zártsága miatt – a mű világa felől tekintve – nem szorul más, külső vonatkoztatási pontra, kontextusra. „A műalkotások [...] olyan természet modelljeként definálódnak, amely semmiféle napra, tehát ítéletnapra sem vár, olyan természet modelljeként, amely nem a történelem színtere, és nem az ember lakhelye.”⁷ A műalkotásoknak saját, önmagában teljes idejük van, mely nem az emberi történelem dimenzójában értelmeződik, s éppen mert formájuk határain belül totalítások, belső végtelenségük, teljességük nem lehet a véges, töredékes emberi élet tényleges közege. Nem költözhetünk be a műbe.

A mű világa ebben a belülről tekintve zárt voltában különbözik az őt interpretáló fordítástól/műkritikától, amely egyrészt, reflexív szöveg lévén, eleve önmagán kívülre vonatkoztatja magát: látszólag „visszafelé”, a műre – valójában magát (és a művet) „előre”, minden interpretációk igazságára, teljességére, közös kontextusára, a *Műfordító*-esszében a „tisztá nyelvre”. Másrészt reflexív voltából adódóan nem csak ő maga nem lehet zárt (akkor sem, amikor formailag maga is mintegy másodlagos művé látszana záródni). Megtámadja és feltépi a tárgyául szolgáló mű zártságát is, azzal, hogy kívülről tekintve rá, abszolút kontextusba – egy egyszerre extenzív és intenzív totalitás erőterébe – állítja. A fordítás, a reflexió, az interpretáció: kritika. A mű zárt világa a kritika szemében monád. De – éppen, mert kívülről lép vele szembe – e viszonyulásával egyszerre megsérti, tagadja a határait. A mű – bár belülről tekintve totalitás – a kritika nézőpontjából „pusztán” annak tárgyává tett valóságélem. Ezért „a kritika a művek mortifikációja”⁸. Ahogy József Attila mondaná: a valóságélemek tárggyá tétele, vagyis világukra vonatkoztatása *valóságölő*.

A fordítás, mely interpretáció, kritika, ironikusan viszonyul a mű zártságához. „Az egyes mű meghatározott formája [...] áldozatul esik az ironikus felbontásnak. E felbontás fölött azonban örök forma egét feszíti ki az ironia, a formák eszméjét, azt, amit abszolút formának nevezhetünk: ez biztosítja a mű továbbélését, amely ebből a szférából meríti elpusztíthatatlan fennállását, miután elsorvasztotta az empirikus formáját, a mű elszigetelt reflexiójának kifejeződését.”⁹

A mű tehát éppen nem zártságában, hanem annak utólagos szétrobbantása révén, rajta kívüli kontextusra, teljességre vonatkoztatva élhet tovább. Pontosabban: így léphet át egy rajta kívüli időbe, történetbe.

⁷ Uo.

⁸ Uo.

⁹ Walter Benjamin: *A műkritika fogalma a német romantikában*, Budapest, Gond-Cura Alapítvány – Új Palatinus Könyvesház, 2004, 116. o.

E történet azonban nem a művekhez tartozik, a művek tartoznak őhöz. „A művészetnek nincs [saját] története.”¹⁰ Benjamin szerint a passzív, művészettörténeti megközelítés, amely a műveket valamiféle külön múzeumi kontextusban véli megragadhatni, s kronologikus vagy stíluszempontok alapján próbálja őket sorba rendezni, nem képes mit kezdeni sem látszólag különálló, zárt világukkal, sem azon túlmutató lényegükkel. „A műalkotások specifikus történetisége [...] nem a »művészettörténetben«, hanem csakis az interpretációban tárul fel. Ugyanis az interpretációban a műalkotások egymás közötti összefüggései lépnek elő, amelyek időtlenek, és mégsem történeti jelentőség nélkül valók. Mert ugyanazok az erők, amelyek a nyilvánlatkoztatás világában (és ez a történelem) explozív és extenzív módon válnak időbenivé, az elzárultság világában (és ez a természet és a műalkotások világa) intenzív módon lépnek elő.”¹¹

A műalkotások, a műkritika, a műfordítások – az interpretációk – története elbeszélhető, de csak mint az értelmezésünk, elbeszélésünk nélkül világhiányos valóság világáá értelmezésének, világára vonatkoztatásának története. Az abszolútum felől. S ez az elbeszélésünk persze – ha magát újra részlegesnek kell tudnia is – nyomban maga is értelmezői erőfelmutatás, birtokbavétel, agresszió a valóság tárgyáá hódított elemein, a pillanat zsákmányul ejtése: forma.

Kézenfekvő a *Műfordító-esszé és A történelem fogalmáról* interpretáció-elméletének erős kapcsolata.

A történelem fogalmáról téziseit szövegvariánsainak kontextusában is vizsgálva Benjamin történelemfilozófiája szempontjából középpontinak mutatkozott a történelmet egyfajta *szöveggént* olvasó szemlélet.¹² A történelmet „olvasó” fel-felidéz, értelmez egy-egy számára, önképe, önállítása szempontjából fontos „történelmi” mozzanatot, melyet – mert épp ezzel fenyeget az adott pillanat – különben elveszítene, s vele elveszítene a lehetőségét annak, hogy ő legyen az, aki a konkrét elbeszélés, az interpretáció ura. Aki nem interpretál, nem beszél el saját történetet, az csupán idegen, számára ellenséges történetek tárgya lehet, szubjektumként eltűnik. Ezért a történelmi interpretációk élet-halál harcukat (*A történelem fogalmáról* kontextusában egyben osztályharcukat) vívják egymással: akié az elbeszélés, akié a nyelv, azé a pillanat hatalma. Benjamin történeleminterpretáció-elmélete azt is világosan jelzi, hogy minden interpretáció – minden, a jelentésnélküliségből megváltó jelentésadás, minden névadás – részleges, ideiglenes és viszonylagos, és hogy csak egy végső messiási tekintet (volna) képes a történelem egészét átfogni (interpretálni, jelentéssel

¹⁰ Walter Benjamin levele Florens Christian Ranghoz 1923. december 9-én, i. h.

¹¹ Uo.

¹² Vö. Miklós Tamás: „»Die Geschichte als einen Text betrachten« – Walter Benjamin történelemfilozófiai téziseiről”, in uó: *A hideg démon. Kísérletek a tudás domesztikálására*, Pozsony, Kalligram, 2011, 227–278. o.

bírónak tekinteni) – ha úgy tetszik, a mindenségnek nevet adni (mely mindenség másfelől persze már minden nevet magában foglaló, így magának nem lehet neve, mely határol). E tekintet azonban természetesen magát a történelmi időt is felszámolná, hiszen azt teljesen magában foglalná, s egyetlen időtlen jelenvalóságban látná a történelmi idő során egymással viaskodó, töredékes interpretációkat. Amikor tehát történelemelméletéről írva arra utaltam, hogy Benjamin szemében a történelmi interpretáció nem különbözik a szöveginterpretációtól, hogy a történelem teológiája és a filológia végső soron egy és ugyanaz, s amikor azokat a helyeket idéztem fel életművéből, ahol a történelem végső, minden olvasatot átfogó messiási olvasata és a „tisztá nyelv” minden nyelvet magába záró totalitása egybeesik, akkor ezt olyan kontextusban tettem, ahol az emberfeletti olvasat a *történelmi interpretációk harcát* old(hat)ja fel, békít(het)i össze.

Ha *A műfordító feladata* című írás e tekintetben korai párdarabja is *A történelem fogalmáról* téziseinek, s az életművön következetesen végigvonuló interpretációelméleti, -teológiai építkezést demonstrálja, mégis érdemes figyelmet fordítanunk egy lényeges különbségre.

A mű és műfordítás viszonyában az interpretációk harca nem kevésbé kíméletlen, mint a történelem pillanatnyi birtoklásáért folytatott osztályharcos elbeszélések küzdelme, de itt e szó szerint pusztító értelmezéstörténet a történelminél is *közvetlenebbül teológiai* dimenzióban kerül tárgyalásra. Ennek oka, hogy ezúttal *maguk a nyelvek* csapnak össze, hogy azután egyetlen tiszta nyelvben találják csak meg küzdelmük végső értelmét. Márpedig Benjamin szerint a nyelv nem végső soron, hanem közvetlenül, mivoltában utal a teremtésre-megváltásra, s valójában – akár reflektál erre mű és fordítás szerzője, akár nem – csak arra.

Bár a műfordítás éppúgy kitepi az általa interpretált szöveget eredeti (szerzői s valaha volt kortársi) kontextusából, mint a történelmi interpretáció a megragadott történelmi mozzanatot, éppúgy önmagába, saját nyelvébe ragadja azt, s éppoly destruktív, amikor szétveri a mű belső kontinuitását (a műalkotás intenzív totalitását), mint amikor *A történelem fogalmáról* történésze szétrombolja a historista konformizmus elbeszélésének kontinuumát – végső soron hamisnak, pusztán látszólagosnak, relatívnak mutatva minden, narráció felkínálta belső egységet, s már létrejöttének gesztusával is megtámadja és elpusztítja e látszatot – itt a hangsúly mégsem pusztán ezen van, hanem a rombolás mellett azonnal az *összetartozáson* is. Bár mű és interpretációja – a műfordítás, a kritika – feszült viszonyban állnak egymással, mintegy tagadják egymást, itt épp az interpretáció s az egymásra következő interpretációk sora teszi világossá, reflektálttá *egymásrautalságukat*, egymást egy (a megváltásig, a „tisztá szöveg”-ig) véget nem érő folyamatban mindegyre kiegészítő voltukat. Ezért az, amit a történelem esetében pusztán a történelem anyyala, illetve az anygal perspektíváját felvevő filozófusa lát – az egyes interpretációk szükségképpen

fragmentum-jellegét és megváltásra utaltságát –, az a műfordító *közvetlen* tapasztalata, önreflexiójának megkerülhetetlen belátása. Már amennyiben a műfordító Walter Benjamin komolyságával tekint saját interpretatív munkájára. S míg a történelem értelmezője, egy-egy pillanatra megragadva a valóság elsuhanó – magát csak e pillanatban s csak neki felkínáló – darabját, aligha szembesül közvetlenül azzal, hogy narrációja csak a végső, nagy elbeszélő minden történetet magában egyesítő abszolút „szövegének” („melyre élők és holtak minden szövege lefordítódik”) kontextusában nyerhet az eltűnő pillanaton túli értelmet, addig a műfordító mintha eleve csak a „tisztá nyelv” eszméjének legalább hallgatólagos feltevése felől láthatna a dolgához. „A fordító feladata, hogy azt a tiszta nyelvet, amely idegenbe száműzetett, a maga nyelvének közegében megváltsa, hogy a műben foglyul ejtettet az átköltés során megszabadítsa.”¹³ Igaz, a történelem interpretálója is kiszabadítja, megváltja az értelmezett mozzanatot az értelemnélküliség vagy az idegen értelmezésbe zártság, „száműzöttség” fogságából, amikor magáévá ragadja azt. De a műfordítás eleve messzebbre tekint: „A fordítás intenciója [...] végső, eszme jellegű”,¹⁴ „végső, végérvényes és döntő stádium felé igyekszik.”¹⁵ A műfordítás egyben a nyelveknek a teljesség anticipált nézőpontjából való megmérése, *ítélete*: „a fordítás az, amely a művek örök továbbélésén és a nyelvek végtelen újjáéledésén kigyúlva, elvégzi minden nyelvek szent sardadásának próbáját: mennyire jár közel rejtett tartalmuk a kinyilatkoztatáshoz, s mennyire lehet jelenvaló e távolság tudatában”.¹⁶ Nem csupán a megváltás gyöngé és részleges előgyakorlata, hanem annak mintegy megjelenése a még megváltatlan valóságban. Viszonya a megváltáshoz tehát egészen direkt, bensőséges.

Azt látjuk, hogy *A történelem fogalmáról* felől újraolvasva *A műfordító feladatát*, feltárul a műfordító s műve szédítő metafizikai dimenziója. A műfordító nem egyszerűen a benjamini történész-interpretátor (a teológiát *rejtő* „történelmi materialista”) irodalmon belüli megfelelője, nem is egyszerűen a történész tisztább alakja, hanem *a magát és tetteit csakis a megváltás lehetősége felől értelmezni tudó ember*. S ez persze fordítva is értendő: ő nem egyszerűen „hisz” a mindent magában egyesítő, mindenhez valamely konkrét nyelven írt szöveg nélkül is nevet rendelő, abszolút kontextusban, hanem létével, a folyamattal, amelybe belép, s amelyet tovább alakít, *maga is része a létrejöttének*. Úgy tűnik, mintha a műfordító több volna pusztán *gyenge messiási erővel rendelkező* (mert egy-egy valóságmozzanathoz értelmet, világot rendelő) interpretátornál (amilyen a történész-értelmező) – ő egyben az *erős messiási aktus* részese, s amennyiben reflektál a munkájára, annak is tudja magát. Míg a történelem pillanatainak felidéző-értelmezője nem feltétlenül kényszerül arra,

¹³ Walter Benjamin: *A műfordító feladata*, id. kiad., 84. o.

¹⁴ Id. mű, 80. o.

¹⁵ Id. mű, 78. o.

¹⁶ Id. mű, 77. o.

hogy felülemelkedjen a pillanat fenyegető kihívásán (egybeforr azzal), és rálásson saját interpretációjának részlegességére, a cserépedény teljességének hiányára utaló töredékjellegére (ez más történelemértelmezésekkel vívott harcában elgyöngíthetné), addig *a műfordító egy pillanatra sem hihet maradéktalanul saját konkrét interpretációjában, abban, hogy az túlélheti az adott pillanatot.* Munkája során állandóan egy olyan kontextus perspektívájából kénytelen mérlegelni minden szót, bekezdést, formai megoldást és gondolatot, mely eleve túlmutat a saját, éppen választott megoldásán. Bár természetesen egyetlen ember sem képes a „tiszta szöveg” létrehozására, az hallgatólagosan mégis mindvégig jelen van a fordítások sorának emberi horizontján. A műfordító ezért, úgy látszik, különleges ember. Ő a folyamatosan kibontakozó, *általa is realizált megváltás* folyamatában munkál, és e különleges státusával a munka minden pillanatában szembesül is. Egyszerre *éli át* emberi erőinek, lehetőségeinek végességét és abszolút horizontját. Miközben e fordításfelfogás eliminálja, mert irrelevantnsnak mutatja a fordítás mű és olvasó közötti közvetítői kudarcát, rögzíti és abszolutizálja minden értelmezésnek a teljességgel szembeni töredékességéből adódó metafizikai gyöngeségét – ám egyben, éppen e töredékességükben, az abszolút szöveg kontextusába állítja, emeli a műveket és fordításait. A benjamini műfordító mintegy a megváltás *hírnöke*, angyali munkása, aki szövegét művelve egyben az abszolút szöveghez írja himnuszát. Ahol a történelem angyala darabokra tört egészet lát, ott ő összetartozó cserépdarabokat. Minden műfordítás, s annak minden szava a megváltás dicsérete.

AZ IRODALOMKRITIKA LÉNYEGE ÉS LEHETSÉGES ELTÉVELYEDÉSE (KÍSÉRLET WALTER BENJAMINBÓL KIINDULVA)*

„a kritika [...] szerepkörét [...] nehéz meghatározni”¹

I.

Walter Benjamin *Egyirányú utca* című könyvében szerepel a kritikus technikájáról szóló tizenhárom tézis. Ezek közül most az elsőt szeretném földézní: „A kritikus az irodalmi harc stratégyája.”² Ez a mondat egy figyelmes olvasás után messzemenően rejtélyesnek tűnik. Nem értjük, hogy mi is lenne az „irodalmi harc”; de annyi talán derengeni kezd, hogy ebben a harcban vannak különböző szerepek és pozíciók; a kritikus az személy, aki ebben a harcban éppen a „stratéga” szerepkörét tölti be. Nézzük először a téziseket magukat, különös tekintettel a harc metaforikájának előfordulására. Egy szoros olvasatban az derül ki, hogy a tézisekben legalább háromféle vonatkozásban is előfordul a harc metaforája. (1) „A kritikának az artista nyelvén kell megszólalnia. Mert a *cénacle* fogalmi jelszavak. És csak a jelszavakban harsog a csatakiáltás.”³ Vagyis a kritika maga is egy csatamező: és a kritikusknak nemcsak az elemzés a dolga, hanem a markáns fogalomalkotás is, amit Benjamin a jelszavak képzéseként határoz meg. Kicsit lelassítva azt mondhatnánk, hogy a kritikusknak olyan fogalmakat kell alkotnia, amelyek nem egyszerűen leírnak, hanem a szimpátiát is kifejezésre juttatják.⁴ És ennek a szimpátiának egy program alapjaként kell szolgálnia. (2) „A polémia annyit jelent, mint egy könyvet néhány mondatban megsemmisíteni. Minél kevésbé tanulmányozzuk, annál jobb. Csak aki meg tud semmisíteni, az tud bírálni.”⁵ Az eredeti görög szó, a *πόλεμος* egyszerre jelent háborút, harcot és viszályt. Ennek németesített változata – Benjamin szerint – a megsemmisítés jelentését tolja előtérbe. De az nem lesz egészen világos, hogy a megsemmisítés a kritika egyik változata, vagy éppenséggel annak előfeltétele. (3) A művészet iránti lelkesedés

* Előadás Pécssett A hatalom művészete és a művészet hatalma című konferencián, 2014. szeptember 10-én

¹ Goethe levele Heinrich Carl Abraham Eichstädtnek, 1809, in *Goethes Werke. Weimarer Ausgabe*, IV. rész, 21. kötet, 141. o.

² Walter Benjamin: „Einbahnstrasse”, in uó: *Gesammelte Schriften*, IV.1. kötet, h. n., Suhrkamp, 1972, 108. o.

³ Uo.

⁴ Ehhez én csak kiegészítésnek tekinteném a következő tézist: „A »tárgyilagosságot« mindig föl kell áldozni a pártos szellemnek, ha a tárgy érdemes arra, hogy a harc körülötte folyják.” Uo.

⁵ Uo.

idegen a kritikustól. A műalkotás az ő kezében eszköz a szellemek harcában.⁶ Itt mintha Benjamin több pontatlanságot is elkövetne. Az első mondatban nem lesz egészen világos, hogy „művészet” alatt az általában vett művészetet, avagy a konkrét alkotásokat kell-e érteni. A második mondat mintha már inkább a műalkotásokat tartaná szem előtt: ebben az esetben Benjamin mondanivalóját úgy összegezhetjük, hogy a kritikus számára a legfontosabb mindig a megsemmisíteni-tudás, és nem a lelkesedés. Azt nem gondoltuk volna, hogy a műalkotások a harc eszközei, inkább a kritikusnak kell megküzdenie az alkotások fogalmi megragadásáért. De most mintha átlépnénk a kritikus és a mű szembeállítását, az irodalmi harc általánosodásnak indul. Benjamin így szinte észrevétlenül kiszélesíti a felvázolt összefüggést: a kritikusok pluralizálódnak. Miközben mindegyikük az előtte lévő művel harcol, egymással is küzdelmet folytatnak. Az nem lesz teljesen világos, hogy ez a harc még összeegyeztethető-e a πόλεμος-szal.

Mindjárt fölmerül bennünk a gyanú, hogy Benjamin a harc, a πόλεμος és a szellemek harca kifejezéseivel a marxi osztályharc koncepcióját szerette volna aktualizálni. Ugyanakkor tudjuk persze, hogy Marx az elméleti írásaiban ezt a kifejezést sohasem használta, igazából csak *A kommunista kiáltványban* fordul elő. „Minden eddigi társadalom története osztályharcok története. Szabadok és rabszolgák, patriciusok és plebejusok, földbirtokosok és jobbágyok, a céhek vezetői és a tanoncok, az elnyomók és az elnyomottak állandó ellentétben álltak egymással, és szakadatlan, néha rejtett, néha nyílt harcot vívtak egymással, egy olyan harcot, amely mindig az egész társadalom forradalmi átalakulásával, vagy pedig az egymással harcoló osztályok közös elmerülésével végződött.”⁷ Később Friedrich Engels már dogmatikus formában ismétli meg ezt a tanítást: „A burzsoázia és a proletariátus közötti osztályharc annak következtében lépett a magasan fejlett európai országok történelmének előterébe, hogy azokban egyrészt a nagyipar, másrészt a burzsoázia újonnan megszerzett politikai uralma kibontakozott. A tények egyre nyilvánvalóbban cáfolták a polgári gazdaságtan tanítását a tőke és a munka érdekeinek azonosságáról, az általános harmóniáról és az általános népjólétról [...]. Mindezeket a dolgokat nem lehetett visszautasítani, ugyanúgy, ahogy a francia és az angol szocializmust sem [...].”⁸ Ezt a marxi-engelsi koncepciót Walter Benjamin első megközelítésben mintha magáévá tenné: „az osztályharc egy Marxon iskolázott történésznek mindig a szemei előtt lebeg [...]”⁹ Közelebről tekintve mégis két fontos kritikai ellenvetést is megfogalmaz: (1) Ebben a koncepcióban van egy naiv haladás-hit, amely később a szociálde-

⁶ Id. mű, 109. o.

⁷ Karl Marx – Friedrich Engels: „Manifest der kommunistischen Partei”, in *MEW*, 4. kötet, 471. o.

⁸ Friedrich Engels: „Herrn Eugen Dührings Umwälzung der Wissenschaft”, in *MEW*, 20. kötet, 24–25. o.

⁹ Walter Benjamin: „Über den Begriff der Geschichte”, Nr. 4, in uő: *Gesammelte Schriften*, I. 2. kötet, h. n., Suhrkamp, 1974, 694. o.

mokrata tradícióban folytatódott. Benjamin ezt a koncepciót Josef Dietzgen következő mondatával szemlélteti: „Az ügyünk napról napra világosabb, és a nép napról napra okosabb lesz.”¹⁰ Pedig a fenti marxi megfogalmazás már tartalmaz egy bizonyos kiutat: az osztályharc nem vezet szükségképpen az előrelépéshez, hanem a szembenálló osztályok el is sülyedhetnek. (Ez a gondolat az I. világháború utáni marxizmusban meghatározó jelentőséget kap: a történelmi harcok eredménye lehet az általános pusztulás vagy a barbárságba való belezuhanás is. Benjamin egy olyan érvet fogalmaz meg, amely szerint a konfliktusokból semmit sem lehet következtetni a történelem útjára nézve. „Az emberi nemnek a történelemben való haladására vonatkozó képzet nem választható el attól a képzettől, hogy a történelem egy homogén és üres időben zajlik. E folyamat képzetére vonatkozó kritika a haladás-hit kritikájának általános alapja.”¹¹ (Ebből indul ki Benjamin történelemfilozófia-konstrukciója, amely szerint a történelem nem egy homogén és üres időben, hanem a most-idő által feltöltött időben zajlik. „Így Robespierre számára az antik Róma egy most-idővel feltöltött múlt volt, amelyet a történelem kontinuumából kiszakított. A francia forradalom önmagát Róma visszatéréseként értelmezte. A régi Rómát éppen úgy idézte, mint ahogy egy divat egy múltbeli viseletet idéz fel.”)¹² (2) Benjamins az osztályharc tulajdonképpen nem nagyon érdekelte, mert úgy gondolta, hogy ez elsődlegesen az anyagi szükségletekről és az anyagi termelésről szól. „Az osztályharc [...] a nyers és az anyagi dolgokért vívott harc, de enélkül nincsenek finom és spirituális dolgok sem.”¹³ Azt is tudjuk, hogy Marx ezt a jelenséget rendszerint az „alap” fogalmával ragadta meg, aminek egyik első leírása így szól: „Egy közös családi gazdaság berendezése már feltételezi a gépek kifejlesztését, a természeti erők és sok más termelési erő felhasználását – pl. a vízvezeték, a gázvilágítást, a gőzfűtést stb., a város és a falu ellentétének felszámolását. E feltételek nélkül a közös gazdaság nem lenne új termelőerő, és minden anyagi bázist nélkülözne, és csak egy elméleti alappal rendelkezne [...]”¹⁴ Benjamins a finom és a spirituális dolgok érdeklik, és számára a kérdés az, hogy ebben a szférában hogyan lehetne újraértelmezni az osztályharcot. Benjamin döntő felismerése talán az volt, hogy itt nem azok a poláris szembenállások működnek, mint amiket Marx és Engels a gazdasági harcban leírtak. Ezért nyúl vissza Benjamin a harc régi fogalmához, a *πόλεμος*-hoz. Az irodalom maga is egy sokszereplős harc. És ezt a harcot most Benjamin a termelés marxi szerkezetét szem előtt tartva írja le. Ennek megfelelően négy komponensről beszélhetünk.¹⁵ (1) Benjamin

¹⁰ Id. mű, Nr. XIII, 700. o.

¹¹ Id. mű, 701. o.

¹² Id. mű, Nr. 14, 701. o.

¹³ Id. mű, Nr. IV, 694. o.

¹⁴ Karl Marx – Friedrich Engels: „Die deutsche Ideologie”, in *MEW*, 3. kötet, 8. lábjegyzet.

¹⁵ Marx ironizálva írja le a termelés általános összefüggéseit, mintha csak másokat parodizálna; a spekulatív hajlamú közgazdászokat. De kik voltak ezek? Nem ő maga volt az, illetve lett azzá?

a szerzőt, az irodalmi művek alkotóját magától értetődően termelőnek nevezi, miközben ezt a jelentést közelebről nem bontja ki.¹⁶ És talán ebben a megnevezésben még egy kis félreértés is meghúzódik: Benjamin az író a munkással rokonítja. (A munkás dolgozik egyedül, de a termelésben a gazdasági élet más szereplői is részt vesznek.) „[Az író] döntése az osztályharc bázisára épül, amennyiben a proletariátus oldalára áll. És így az autonómiája véget ér. A tevékenységét arra irányítja, ami a proletariátus számára az osztályharcban hasznos. Azt szoktuk mondani, hogy egy *tendenciát* követ.”¹⁷ A harmincas évek első felének szóhasználatában az autonómiával a tendencia vagy a tendenciozítás állt szemben. Benjamin elemzései egyáltalán nem mentesek a pusztá szólamoktól, de mégiscsak rájön arra, hogy egy transzformációs folyamatot kellene leírnia. „Tehát mielőtt azt kérdezem, hogy [egy író] hogyan viszonyul a korszak termelési viszonyaihoz, ezt kell kérdezniem: hogy állnak ezek a termelési viszonyok *benne* magában?”¹⁸ A transzformáció lényege az, hogy az anyagi vonatkozások a finom és a spirituális dolgokban (az irodalmi műalkotásokban) is jelen vannak. Ennek alapja az a megfigyelés, hogy a műalkotás létrehozása is megkövetel egyfajta fizikai vagy legalábbis kvázi-fizikai munkát. Ezt az anyagot és a megmunkálás módját nevezi Benjamin *technikának*. (A technika tehát nem egyszerűen a megmunkálást jelenti, ahogy azt pedig a köznapi szóhasználat sugallja.) A fenti kérdésről aztán Benjamin ezt írja: „Ez a kérdés közvetlenül arra a funkcióra irányul, amellyel a mű egy kor írói termelési viszonyain belül rendelkezik. Vagy más szavakkal, közvetlenül a művek írói *technikájára* utal.”¹⁹ Nem tudjuk meg pontosan, hogy mit takar ez

És közben az az érzésünk, hogy nem az összefüggést vonja kétségbe, hanem csak annak leírását. Vagy talán a leírásait. Közelebről tekintve Marx négyeszer rugaszkodik neki az összefüggés leírásának. Tény, hogy a leírások egyre lényegretörőbbek, de ezzel együtt egyre sematikusabbak és üresebbek is lesznek. Nézzük tehát: (1) „A termelésben a társadalom tagjai elsajátítják [...] az emberi szükségletek természeti produktumait; az elosztás azt a viszonyt határozza meg, amelyben az egyes ember részesülhet ezekből a termékekből; a csere eljuttatja hozzá a különös termékeket [...]; és végül a fogyasztásban az élvezet és az individuális elsajátítás tárgyai lesznek.” (2) „A termelés létrehozza a szükségleteknek megfelelő tárgyakat; az elosztás társadalmi törvények szerint szétosztja őket; a csere a már elosztottat még egyszer elosztja az egyedi szükségletek szerint; végül a fogyasztásban a termék kilép ebből a társadalmi mozgásból, közvetlenül tárgya és szolgálója lesz az egyes szükségleteknek, és az élvezetben kielégíti azt.” (3) „A termelés így kiindulópontként jelenik meg, a fogyasztás végpontként, az elosztás és a csere mint a közép, amely maga is újra kettős, amennyiben az elosztás a társadalomból, a csere pedig az individuumból kiinduló mozzanatként határozható meg.” (4) „A termelésben objektívalódik a személy, a személyben szubjektívalódik a dolog; az elosztásban a társadalom veszi át – az általános és uralkodó meghatározások formájában – a termelés és a fogyasztás közvetítésének szerepét; a cserében az individuum véletlenszerű meghatározottsága által vannak közvetítve.” Karl Marx: „Ökononómische Manuskripte” 1857/58 (Grundrisse), in *MEGA*, II. rész, 1.1 kötet, Berlin, Dietz, 1976, 26. o.

¹⁶ Lásd Walter Benjamin: „Der Autor als Produzent”, in uó: *Passagen. Schriften zur französischen Literatur*, szerk.: Gérard Raulet, Suhrkamp, 2007, 221. o.

¹⁷ Id. mű, 211. o.

¹⁸ Id. mű, 213. o.

¹⁹ Uo.

a fogalom: Benjamin talán a leginkább azt szeretné, ha az anyagon végzett fizikai munkát és annak mikéntjét jelölné. Mindenesetre szerintek ennek a fogalomnak van két nagy előnye: egyrészt egy materialista esztétika vagy irodalomtudomány alapjává lehet tenni, másrészt így el lehet kerülni olyan hagyományos esztétikai problémákat, mint a tartalom és a forma viszonya. (2) A közönség szerepét Benjamin a fogyasztáshoz köthetné, de ezt általában csak nagyon óvatosan teszi. A *Programm der literarischen Kritik* című tézisgyűjteményében Benjamin a közönségen belül megkülönbözteti egymástól a publikumot és a kört. „És ez a két rész csak ritkán fed egymást.”²⁰ A közönség tehát két jól elválasztható részre esik szét (és ebben a vonatkozásban nincs különösebb jelentősége, hogy Benjamin a megjegyzést kimondottan Németországra specifikálja). „A »publikum« az irodalomban a szórakozás és a megélénkítés eszközt vagy a társiaság elmélyítését látja, az időtöltést egy magasabb vagy alacsonyabb értelemben.”²¹ A publikum be van kapcsolva a társadalom funkcionális rendszerébe, az irodalmat (pontosabban az irodalom befogadását) magasabb célokra rendeli alá. „A »körök« viszont [az irodalomban] látják az élet könyveit, a bölcsesség forrásait [...]”.²² A kör tagjai az olvasásért olvasnak, számukra az irodalom az emberi lét kiteljesedése. Az eddigi kritika csak az elsővel foglalkozott, és egyfajta kulturális visszaesésre lett figyelmes. De a „körök” tevékenysége sem kínál kiutat, az olvasás belterjessé és szektássá válik. Nem lehetünk egészen biztosak benne, hogy a következő súlyos mondat mindkét esetre, vagy csak az utóbbira vonatkozik-e: „Csak azt lehet előre látni, hogy ez a barbárság tulajdonképpen formája, amelynek Németország áldozatául esik, ha a kommunizmus nem győz.”²³ Benjamin minden bizonnyal a szétforgácsolódást, az ezeryi érdekszövetség és párt létrejöttét, a konfliktusok átláthatatlanságát és kezelhetetlenségét látta a legnagyobb problémának a Weimari Köztársaság idején. A *Der Autor als Produzent* című előadásában Benjamin magáévá teszi az „epikus színház” koncepcióját, amelynek célja a közönség aktivizálása és gondolkodásra bírása. Így el lehetne kerülni a közönség szétesését. De közelebbről tekintve ez a javaslat mintha nem is illene a korábbi koncepcióhoz. A publikum befogadójára még csak-csak lehet azt mondani, hogy az irodalomfogyasztása passzív, de ezt már semmiképpen sem lehet elmondani a körökről, ahol inkább az irodalom túlzott fölértékelésével találkozhatunk. Benjamin mintha azt akarná mondani, hogy el kell mozdulni az irodalom egzisztenciális fogyasztásától a társadalmi fogyasztás felé. (3) Általában kevesebb figyelmet kap, hogy az irodalmi műveket az elkészültük után könyvként vagy fogyasztóként kell eljuttatni az olvasókhöz. Benjamin erről ritkán beszél nyíltan, de van egy hangjátéka, amely kimondottan ezt

²⁰ Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, VI. kötet, h. n., Suhrkamp, 1985, 161. o.

²¹ Uo.

²² Uo.

²³ Id. mű, 162. o.

tematizálja. (A hangjátékot 1932-ben be is mutatták.) Ebben könyvkiadók beszélgetnek egymással, és miről is? Hát arról, hogy az életük nehéz, de már mindig is nehéz volt. És közben mindig úgy tűnik, hogy a helyzet éppen romlóban van. A darabban az egyik kiadó így szól: „Ön tudja a legjobban, kereskedelmi tanácsos úr, hogy húsz év óta egyetlen vásárt sem hagytam ki, és itt mindenféle alakkal lehet találkozni, és az ember olyan dolgokat is hall, amik nem tartoznak a közvéleményre. Tudják önök, hogy hány előfizetője volt Göschennek arra a Goethe-összkiadásra, amelyet nyolcvanhét és kilencven között adott ki? A számot tőle magától hallottam – hatszáz. És az egyes kiadásokat tekintve a kereslet állítólag még sokkal kisebb volt. Az *Iphigenia* és az *Egmont* pl. csak háromszáz példányban kelt el. [...]”²⁴ A helyzet ugyan sohasem volt rózsás, de a mostani zuhanásnak az az oka, hogy a népszerűbb könyvek egyre jobban kiszorítják a szépirodalmat. Egy másik kiadó ezt kérdezi: „Mindenesetre az emberben fölmerül a kérdés, hogy tulajdonképpen kinek is dolgozunk ma Németországban, ha olyan fércművek jelenhetnek meg, mint amilyeneket [az egyik berlini kiadó] kiad.”²⁵ Lehetne ezt a marxi „elosztás” értelmében tekinteni? Kétségtelen, hogy az egész kiadói hálózat feladata, hogy a művet eljuttassa az olvasókhoz (a fogyasztókhoz). De itt már meg is áll az analógia: a kiadók nemcsak elosztanak, hanem anyagi alakot is adnak a „produktumnak”, és ugyanakkor ebben az értelemben a tulajdonképpeni elosztás a cenzor dolga. (4) De Benjamins tulajdonképpeni elsősorban a kritikus helyzete, szerepköre és feladata érdekli. Itt aztán már semmi esélyünk arra, hogy megmentsük a marxi sémával való analógiát. Már csak a csere mozzanata jöhetne szóba, ami az elosztás konkrét, az egyedi esetre vonatkoztatott megvalósítása. Először is az tűnik fel, hogy a kritikus mind a három másik szereplővel kapcsolatot tart fenn. Elsődleges feladata a szerző művének értékelő megítélése. „Aki nem tudja [valakinek vagy valaminek] a pártját fogni, annak hallgatnia kell.”²⁶ Azt is láttuk, hogy ezt Benjamin a negatív oldalról tekintve „megsemmisítésnek” nevezi.²⁷ Másodszor, a kritikus kapcsolatot tart fenn az olvasóval: „A közönségnek sohasem lesz igaza, mégis mindig úgy kell éreznie, hogy a kritikus őt képviseli.”²⁸ Ez egy bonyolult viszony: a kritikus sohasem a közönséget képviseli, a közönségnek mégis ezt kell éreznie; ebből következik, hogy a leginkább a kritikus járulhat hozzá a közönség

²⁴ Walter Benjamin: „Was die Deutschen lasen, während ihre Klassiker schrieben”, in uő: *Gesammelte Schriften*, IV. 2. kötet, h. n., Suhrkamp, 1972, 666–667. o.

²⁵ Id. mű, 667. o.

²⁶ Walter Benjamin: *Einbahnstrasse*, in i. k. 108. o.

²⁷ „Amíg egy műalkotás még nincs előttünk, senkinek sincs fogalma a lehetőségéről, de mihelyst előttünk áll, a dicséret és a feddés mindig szubjektív marad, és lesznek olyanok – akiktől az ízlést egyébként nem lehet elvitatni –, akik szerint valami hiányzik, vagy valamiből túl sok van, aminek a korrekciója talán az egész munkát tönkretenné. Úgy a kritika tulajdonképpeni negatív értékével – amely, meglehet, mindig a fontosabb – nem sokra megyünk.” Goethe levele Friedrich Schillerhez, 1798, in *Goethes Werke. Weimarer Ausgabe*, IV. rész, 13. kötet, 8–9. o.

²⁸ Id. mű, 109. o.

formálásához. Végül a kritikus a kiadókkal is kapcsolatban áll, sőt ő oldhatná meg a kiadók problémáját, a szennyirodalom térhódításának megakadályozásával. De hogy történhet ez? A már említett hangjátékban találunk erre utaló megjegyzéseket, melyek szerint a megoldás az új irodalom térnyerése. A darabban a második irodalmár mondja: „Addig nem tudunk tiszta lapot nyitni, amíg a Nicolai, Garve, Biester, Gedeke és más berlini csillagok tekintélyét nem törjük meg, és Schlegelt és Novalist nem állítjuk arra a helyre, ami megilleti őket.”²⁹ Ezek alapján a következőképpen foglalhatjuk össze a kritikus feladatait: a mű megsemmisítő megítélése, a közönség nevelése és a modern művek kanonizálásának előmozdítása.

II.

A fentiekben nagyjából körvonalaztam, hogy Benjamin mit gondol az irodalomkritikus feladatairól, de ennek főlvázolása közben a hangsúly egyre inkább az irodalom meghatározása felé tolódott el. Az irodalom nem egyszerűen a megírt műveket jelenti, a regényeket, a drámákat és a lírai alkotásokat. Nem, az irodalom egy többszereplős játék, amelyet Benjamin néha irodalmi üzemnek (*Literaturbetrieb*nek) is nevez. A kritikus ezen belül helyezkedik el, mint láttuk, nagyon szép és markáns feladatokkal. És talán azt a következtetést is levonhatjuk, hogy a többi szereplő már teljesíti a maga feladatát, de a kritikának most kell felnőnie a maga küldetéséhez. És ez nem is öröktől fogva van így, hanem egy aktuális kihívás, mert a kritika a romantika óta hanyatlak. Ennek magyarázatára Benjaminnek legalább háromféle koncepciója van. (1) A társadalom közösségi szellemének hanyatlásával eltűnt az kollektív szubjektum, amelyet a kritikus valaha képviselt; ennek újra megkonstruálására történtek kísérletek, elsősorban a generációk középpontba állításával, de ez csak nagyon kivételes esetekben működhet.³⁰ (2) A kritika hanyatlásának legfőbb oka a megítélésre vonatkozó bátorság elvesztése, aminek következtében a kritika elméleti szerkezete is összekuszálódik. A kritikus is benne él egy konformisztikus világban: a „megsemmisítés” már távol áll tőle. Benjamin még azt is elismeri, hogy ennek sokszor akadálya a művek túlzottan alapos tanulmányozása. „A polémia annyit jelent, mint egy könyvet néhány mondatban megsemmisíteni. Minél kevésbé tanulmányozzuk, annál jobb. Csak aki meg tud semmisíteni, az tud bírálni.”³¹ Benjamin azt sugallja, hogy a konformizmus oka egy megváltozott műveltségeszmény. Ebben az ítéletformálás visszaszorul egy hosszú tanulási-megismerési folyamat mögé. Benjamin itt nyilvánvalóan Nietzsche historizmuskritikájára céloz: „Csak ameddig a történelem az életet

²⁹ Walter Benjamin: Was die Deutschen lasen, während ihre Klassiker schrieben, i. k., 667. o.

³⁰ Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, VI. kötet, i. k., 163. o.

³¹ Uo.

szolgálja, akarunk mi neki szolgálni: de van egy foka a történelem művelésének és megbecsülésének, amely mellett az élet elkorcsosul és eltorzul: ezt a jelenséget korunk különös szimptomáin keresztül megtapasztalni most ugyanannyira szükséges, mint amennyire talán fájdalmas is.”³² A történelemnek és a historizmusnak a művek elmélyült, véget nem érő tanulmányozása, az életnek pedig az ítéletalkotás és a megsemmisítés felel meg. A véget nem érő elmélyült tanulmányozás így a historizmus végső jelentésmagja. (Korunkat tehát egyáltalán nem a felületesség és a gyors, felületes ítéletalkotás jellemzi.) (3) A kritika hanyatlásának azonban van még egy magyarázata, amely szintén az *Egyirányú utcáiban* bukkan fel (a „Diese Flächen sind zu vermieten” című szövegben). „A kritika az igazi távolság dolga. Egy olyan világban otthonos, amelyben még voltak perspektívák és kitekintések, és amelyben még el lehetett foglalni egy álláspontot.”³³ A modern technikai civilizációban azonban a dolgok túlzottan közel léptek hozzánk. „A mai merkantilista pillantást a dolgok szívébe reklámnak hívják. Ez lerombolja a megfigyelés szabad játékterét, és a dolgokat olyan veszélyesen közel hozza a homlokunkhoz, ahogy a mozivásznonról egy autó egyre növekedve robog felénk.”³⁴ Ez a gondolat a lukácsi eldologiasodás-koncepciót fogalmazza át egy nagyon szemléletes képpé, amelyben egyszerre szerepel a reklám, a pénz és a mozi. De ha ilyen társadalmi átalakulások, műveltségbeli átrendezések és társadalmi-antropológiai változások taszították válságba a kritikát, akkor nehezen lehet belátni, hogy ezen hogyan lehetnének úrrá, vagy Benjamin maga miként tehetné rajta túl magát.

Mindenesetre Benjamin kritikakoncepciójával szemben néhány ellenvetést már most érdemes megfogalmaznunk. *Először is* Benjamin eltekint attól, hogy a romantika-korabeli kritika éppen a hevesége miatt (amit Benjamin „megsemmisítésnek” nevez) állandó támadásoknak volt kitéve.³⁵ A Schlegel-fivérek töredékeiben ezért az *Allgemeine Literatur-Zeitung* – a kor legjelentősebb recenziós hetilapja – a gúnyolódásig menő kritikának volt kitéve. És eltekint attól is, hogy Schelling és Hegel éppen azért alapítanak folyóiratot, hogy a „kritika” lényegét tisztázzák, és ezzel végre módszertani bázist adjanak neki. „A kritika [...] megkövetel egy mércét, amely éppúgy független a megítélőtől, mint a megítélttől, nem függ sem az egyes jelenségtől, sem a szubjektum különösségétől, hanem magából a változatlan és örök dolog ősképeiből

³² Friedrich Nietzsche: „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben”, in uő: *Kritische Studienausgabe*, h. n., Deutscher Taschenbuch, 1988, 245–246. o.

³³ Walter Benjamin: *Einbahnstrasse*, in uő: *Gesammelte Schriften*, IV.1. kötet, i. k. 131. o.

³⁴ Id. mű, 131–132. o.

³⁵ „Ha tanúi vagyunk annak, hogy egy ilyen világos évszázadban néhány szakmában a kritika mennyire hiányzik, akkor csak örülhetünk egy olyan mintapédánynak, amely a szemünk elé állítva megvilágítja nekünk, hogy mi a kritika lényege.” Goethe levele Berthold Georg Niebuhrnak, 1827, in *Goethes Werke, Weimarer Ausgabe*, IV. rész 42. kötet, 138–139. o.

táplálkózik.”³⁶ Ebben a korban a legnagyobb visszatetszést éppen a kritika önkényesége váltotta ki, vagy ha tetszik, a „nagyszájúsága”. A kritika megalapozása pedig ebben az időben azt jelentette, hogy tudományos-filozófiai alapra kellene hozni. *Má-sodsor*, ha csak egy nagyon futólagos pillantást is vetünk Benjamin legjelentősebb kritikáira (és most csak hármat szeretnék felsorolni: a Goethéről, a Kafkáról és a Döblinről szólókat), akkor az az érzésünk, hogy azok sikere valami egészen másra épült. Semmiképpen sem gyors, néhány mondatban megfogalmazott ítéletekről van szó, hanem olyan nagyszabású elemzésekről, amelyek a művekben rejlő reflexív tartalmat próbálják filozófiailag artikulálni (nagyjából a romantika elképzeléseivel összhangban). Egy nagyon általános szinten azt lehetne mondani, hogy az irodalmi mű anyagának egyfajta filozófiai transzformációjáról van szó; és e kritikák sikere annak köszönhető,³⁷ hogy a transzformáció ellenére a művészi ábrázolás elemei és a filozófiai fogalmak a lehető legszorosabban simulnak egymásra.³⁸ Ezért arra az eredményre jutunk, hogy Benjaminsnak az irodalomkritikára vonatkozó programatikus megfogalmazásai nehezen kezelhetők.³⁹

Célszerűbb tehát, ha egy újabb kerülőutat választunk az irodalom meghatározására. Láttuk, hogy Benjamin az irodalmat mint irodalmi üzemet fogja föl, és egy négy szereplős játék keretei között mutatja be. Ezeket a szereplőket pedig a tágabb értelemben vett termelés mozzanataival hozza kapcsolatba. De azt is láttuk, hogy már Benjamin is rájön a hasonlóságok törékenységére, és nem viszi keresztül őket mindenáron. És most nem is a konkrét konstellációt akarom felidézni, hanem annak belső szervezőelvét, a *πολυμοσ*-t. Láttuk, hogy ez a fogalom Benjaminsnál legélesebben a kritikus és a mű viszonylatában merül föl, de ugyanakkor érezhető, hogy az egyes mozzanatok általában feszültségteli viszonyban állnak egymással. És volt egyetlen pont, amikor Benjamin ezt a feszültséget megpróbálta leszerelni, de ez csak a közönségen belüli feszültségre vonatkozott. (Valószínűleg érthető politikai tapasztalatok

³⁶ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling – Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Über das Wesen der philosophischen Kritik überhaupt [...]*, in Hegel: *Werke*, 2. kötet, h. n., Suhrkamp, 1986, 171. o.

³⁷ Ezen azt értem, hogy hosszú ideig, sőt mind a mai napig meghatározzák e művek értelmezéseit, és mintát nyújtottak más művek elemzéseikhez is. Adorno pl. számos irodalomelméleti, zeneesztétikai és filozófiai dolgozatban követte Benjamin elemzéseinek eljárás módját.

³⁸ „Ami Benjamins mint kritikust kitünteteti – aki 1926 és 1933 között még recenzióíróként is tevékenykedett –, azt nem lehet fölmérni a korai filológiai munkái nélkül, mivel a gyakorlati irodalmi-kritikai munkái a nyelvre és a kritika funkcióira vonatkozó fejtegetésekre mint előfeltevésekre épülnek.” Michael Opitz: *Literaturkritik*, in Burkhardt Lindner (szerk.): *Benjamin-Handbuch*, h. n., J. B. Metzler, 2006, 312. o.

³⁹ A legtávolabbról szeretném tehát elkerülni azokat a véleményeket, amelyek a hetvenes évek elején az összkiadás harmadik kötetének megjelenését követően merültek föl, mint Benjamin irodalomkritikus-voltának bírálatai. Elsősorban Marcel Reich-Ranicki állította azt, hogy Benjamins egyfajta escape-izmus jellemezte, csak a „jelentéktelen újdonságok” foglalkoztatták, és nem mutatott különösebb érdeklődést korának jelentős alkotásai iránt. És aztán Reich-Ranicki így összegzi a véleményét: „Benjamin mindössze az irodalmi élet originális peremfigurája volt”. Id. mű, 311. o.

által motiválva.) Ezért azt javaslom, hogy az irodalmat e belső dinamikus princípium alapján vegyük szemügyre újra, és eközben Michel Foucault *diskurzus-fogalmára* támaszkodjunk. Vagyis az irodalmat tekintsük diskurzusnak, pontosabban az irodalmi üzemet tekintsük az egymásba fonódó és egymást keresztező diskurzusok keretének. Foucault-tól tudjuk persze, hogy a diskurzusok szabályozottak. „Én azt feltételezem, hogy minden társadalomban a diskurzus termelését kontrollálják, szelektálják, organizálják és kanalizálják – mégpedig bizonyos procedúrák által, amelyeknek az a feladatuk, hogy a megszelídítsék a diskurzus erejét és veszélyeit, megzabolazzák a kiszámíthatatlan eseményszerűségét, és megkerüljék a nehéz és fenyegető anyagiságát.”⁴⁰ Ha az irodalmat diskurzusnak tekintjük, akkor az első kérdésünk az, hogyan lehet meghatározni a diskurzus-termelés „kontrollálását, szelektálását, organizálását és kanalizálását”. Foucault ebben az összefüggésben olyan procedúrákról beszél, amelyek általános vonása a kizárás vagy a kirekesztés. Ebből annyi a fontos számunkra, hogy a procedúrák azt határozzák meg, az adott körülmények között mi az, ami elfogadott, szokványos és érvényes. Ha elfogadjuk, hogy az irodalom egy négy szereplőből összeálló diskurzus, akkor azt mondhatjuk, hogy a kontrollálás, szelektálás, organizálás és kanalizálás végső soron arra fut ki, hogy az adott körülmények között melyik pólusnak *milyennek* kell lennie, *hogyan* kell viselkednie. Milyennek kell lennie a műnek, a kiadói munkának, a kritikus tevékenységének és a közönségnek? A procedúrák helyett én talán determináló elvárásokról beszélnék. Ezeknek az eredménye a definiálás és a legitimálás. Ha most kicsit elszakadunk Foucault-tól, akkor azt mondhatjuk, hogy ezek a determináló elvárások csak a többi szereplő felől érkehetnek. Így egy bonyolult összefüggésrendszer jön létre, és minden egyes szereplőre az összes többi hatást gyakorol, vagy megfordítva, mindegyik hatást gyakorol a többire. Így a megszületett mű hat a kiadókra, nekik megfelelő anyagi formát kell adniuk a műnek, a műből könyvet kell létrehozniuk. A mű ugyanakkor hat a kritikusra, és nemcsak abban az értelemben, hogy ő nyújtja a tevékenységének anyagát, hanem azzal is, hogy (a régi romantikus elképzelés szerint) a kritika már benne van a műben, a kritikusnak csak meg kell találnia az explikáláshoz vezető fogalmi transzformációt. És végül a mű erősen meghatározza az olvasás ritmusát is, az olvasást inkább aktívva vagy passzívva teheti, kellő komplikáltság és magas fokú relevancia esetében megkövetelheti a nyilvános megvitatást stb. Ezeket a kívülről jövő, mégis egyetlen üzemen belül zajló vagy lefolyó hatásokat Foucault-t követve hatalomnak is nevezhetjük. „Hatalom alatt nem a globális hatalom masszív tényét [...] értem, hanem a hatalom sokféle formáját, amelyet egy társadalom belsejében fejtenek ki.”⁴¹ De ez a gondolat számunkra csak részben tűnik relevánsnak; egyrészt Foucault programjának köz-

⁴⁰ Michel Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*, h. n., Fischer, 1992, 10–11. o.

⁴¹ Michel Foucault: „Recht der Souveränität” / „Mechanismus der Disziplin”, in uő: *Dispositive der Macht*, h. n., Merve, 1978, 79. o.

ponti eleme, hogy az uralkodóból mint egyetlen pólusból kiinduló hatalmat a hatalom mikrostruktúrájának leírásával helyettesítse. „A jogrendszer már ősidők óta a király köré szerveződött [...]”⁴² Vagyis az egész jogrendszer a legfelső uralkodó hatalmának kiáradása volt. „Az én tervem viszont az volt, hogy a jog egész diskurzusának a középkor óta meglévő irányát megfordítsam. Arra tettem tehát kísérletet, hogy ennek ellenkezőjét tegyem, azaz az uralom faktumát a maga szubtilitásában ugyanúgy, mint a maga erőszakosságában előtérbe helyezzem.”⁴³ Ez egyelőre koncepciózusan csak azt jelenti, hogy a hatalom ilyen hangsúlyeltolódása teszi lehetővé bizonyos „üzemek” működésének leírását. Ha ez a specifikálás megállná a helyét, akkor azt mondhatnánk, hogy a mikrofizikai értelemben tekintett hatalom nem más, mint az idegen befolyás. És minden ilyen befolyás egy tehetetlenségi erővel találkozik, egy bizonyos ellenállással. Ebben az értelemben beszélhetünk a πόλεμος gondolat átfogalmazásáról: a determináló elvárásoknak az egyes mozzanatok szembeeszegetülnek, de nem tudnak nekik teljesen ellenállni.

III.

„A kritikus az irodalmi harc stratégiája.”⁴⁴ Az előbbieken az irodalmi harc jelentését próbáltam felbontani. De továbbra is zavarba ejtő, hogy Benjamin a kritikust *stratégának* nevezi. Azt gondolhatnánk, hogy stratégia a taktikussal áll szemben, és így a stratégiát egyfajta hosszú távú gondolkodás jellemzi. A *Programm der literarischen Kritik* című tézisyűjteményben azonban Benjamin részletesen meghatározza ezt a fogalmat: „A döntő a kritikai tevékenységben az, hogy egy tárgyi tervrajz (stratégiai terv) szolgál-e az alapjaként, amely magában foglalja a [kritikus] logikáját és tisztességességét is.”⁴⁵ A kritikus tevékenységének kell, hogy legyen valamilyen fundamentuma, amely kijelöli e tevékenység alapvető értékeit, normáit és preferenciáit. A stratégia így azt jelenti, hogy a kritikus tevékenységében van valamilyen állandóság. Egy kicsit később Benjamin ehelyett, úgy tűnik, programról beszél. „A [...] kritika [...], amely a maga mércéit a műben improvizálja, vezethet néhány szerencsés eredményre. De ennél fontosabb a program.”⁴⁶ Azt láthatjuk tehát, hogy a „stratégia” vagy a „stratégia” szóval Benjamin igazából a hegel-schellingi problémát akarja megoldani: „A kritika [...] megkövetel egy mércét [...], amelyet magából a változatlan

⁴² Id. mű, 78. o.

⁴³ Id. mű, 78–79. o.

⁴⁴ Walter Benjamin: „Einbahnstrasse”, in uő: *Gesammelte Schriften*, IV.1. kötet, h. n., Suhrkamp, 1972, 108. o.

⁴⁵ Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, VI. kötet, h. n., Suhrkamp, 1985, 161. o.

⁴⁶ Id. mű, 166. o.

és örök dolog ösképeiből kell meríteni.⁴⁷ Pontosabban: Benjamin ezt a nagyon szigorú és rigorózus követelményt lazítani próbálja. Azt tudja, hogy ezek az ösképek a maguk objektivitásában nem léteznek, ezek csak a kritikus preferenciái és normái lehetnek. Ennyiben a kritikusról is vallanak, az ő tisztességességét jelenítik meg. Ugyanakkor – nehéz lenne tagadni – a „stratégának” és a „stratégiának” van egy másik jelentésaspektusa is: bizonyos tanulmányokban az érezhető, mintha Benjamin igényt tartott volna az irodalmi élet valamiféle általános irányítására. A *Der Autor als Produzent* című tanulmány beszédmódja mintha egy ilyen szerepigényt implikálna. És most jutunk el Benjamin koncepciójának alapvető ambivalenciájához. „A kritikus az irodalmi harc stratégiája”⁴⁸ – ez a mondat legalább kétféleképpen értelmezhető: egyrészt a kritikus az irodalmi üzem egyik szereplője, idegen hatások nehezdednek rá, ezeknek megpróbál ellenállni, és erre az ellenállásra a tevékenységében rejlő állandóság teremt lehetőséget. De az is elképzelhető, hogy a kritikus kívül helyezkedik az egész összefüggésen, és az egész irodalmi üzemet próbálja új pályára állítani. És most egy finom megkülönböztetést kell bevezetnünk. A kritikus elsődlegesen a művet bírálja, de kétféle úton is eljuthat az irodalmi üzem bírálatához: vagy úgy, hogy a mű bírálata annyira radikális lesz, hogy ez fölborítja az egész irodalmi üzemet (és Benjamin sugall is valami ilyesmit a „megsemmisítés” szóval), vagy úgy, hogy a kritikus a bírálatot a kiadókra és a közönségre is kiterjeszti. (Bár láttuk, hogy a közönséggel szemben a diszkrepancia ellenére egy látszatbéke uralkodik.) De még ezt a megrázkódtatást sem lehet azonosítani az irodalmi élet teljesen új pályára terelésével. Talán azt mondhatnánk, hogy néhány írás és gondolatmenet ellenére (amelyek egyébként szinte valamennyien Brecht hatását tükrözik) ez a beállítottság idegen volt Benjamtól. De ez nem egészen így van. Ha visszagondolunk a kritikát megnehezítő vagy lehetetlenné tevő érvekre, akkor azt láthatjuk, hogy azok mindannyian feltételezik a kritika és a kritikusi lét kontextualizálását. A kritikus így egy társadalmi összefüggésben áll benne; a *Der Autor als Produzent* című tanulmány elején Benjamin kifejezetten a politikai és az irodalmi szempontok összefonódásáról beszél. „Tehát mielőtt azt kérdezem, hogy [egy író] hogyan viszonyul a korszak termelési viszonyaihoz, ezt kell kérdezmem: hogy állnak ezek a termelési viszonyok benne magában?”⁴⁹ Ha ennek a beállítottságnak a végső alapját akarjuk megragadni, akkor azt mondhatjuk, hogy az nem más, mint az irodalmi üzem autonómiájának föladása. (Ezzel szemben az irodalmi üzemen belül soha nem beszélhettünk az egyes mozzanatok autonómiájáról.) Így Benjamin kritika-koncepciójának horizontján megjelenik egy olyan lehetséges beállítottság, amelyet már nem annyira a „kritikus” szóval

⁴⁷ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling – Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Über das Wesen der philosophischen Kritik überhaupt [...], i. k., 171. o.

⁴⁸ Walter Benjamin: *Einbahnstrasse*, i. k., 108. o.

⁴⁹ Walter Benjamin: *Der Autor als Produzent*, i. k., 213. o.

illetnék, hanem inkább a „művészetpolitikus” avagy a „kulturpolitikus” kifejezésével. Most a művészet (vagy inkább egy műalkotás) megítélése helyett a művészet hosszú távú, „stratégiai” alakítása kerül előtérbe. Erről az előadásról Gershom Scholem így emlékezett meg: „Miközben a nagy Kafka-esszéjén dolgozott [...] és erről élénk levelezésben álltunk, megírta ezt a szöveget [...], amelyet az »Institut pour l'étude du fascisme«-ban, egy kommunista frontorganizációban adott elő. Ez az előadás egy szemmel látható *tour de force*-ban Benjamin materialista erőfeszítéseinek csúcspontja. Ezt a szöveget, amelyre Benjamin a leveleiben és az elbeszéléseiben néha hivatkozik, én sohasem kaptam meg elolvasásra. És amikor 1938-ban Párizsban megpróbáltam elkérni tőle, ezt mondta: *azt hiszem, jobb, ha nem olvasod el.*”⁵⁰ Scholem azt sugallja, hogy Benjamin kommunista kulturpolitikusként való fellépése egy kisebb (vagy nagyobb) kisiklás. De egy olyan kisiklás, amelynek megvan a maga szisztematikus alapja, és amelynek feltételei között bizonyos elméleti deficitek is találhatóak. Egy naplófeljegyzésében Benjamin ezt írja a szóban forgó tanulmányáról (illetve előadásáról): „Az ebben kifejtett elmélet [...] a művészi formák és ezzel együtt a szellemi termelési erők *átfunkcionálására* fut ki.”⁵¹ (És azt is tudjuk, hogy az „átfunkcionálás” fogalmát éppen Brecht alkotta meg: „A termelési formák és a termelési eszközök megváltoztatására vonatkozó koncepciót egy haladó értelmiség [...] szellemében Brecht alkotta meg. Ő fogalmazta meg az értelmiségivel szemben elsőként azt a messze ható követelményt, hogy a termelési apparátust nem kiszolgáltatni kell, hanem egyidejűleg a lehetőségek mértékében a szocializmus értelmében meg is kell változtatni.”⁵² Most egy pillanatra térjünk vissza még egyszer a Foucault-i fogalmisághoz. Ez a program azt jelenti, hogy Benjamin nem tudta tartani magát a diskurzusok „kontrolljának, szelektálásának, organizálásának és kanalizálásának” tisztán decentralisztikus modelljéhez. És ezt nem is könnyű tartani: mert ebben az esetben nem lehet közvetlenül megadni a szereplőt vagy szereplőket. Sokkal egyszerűbb azt mondani, hogy ezeket a mechanizmusokat *valaki* vagy *valakik* működtetik. Azt is tudjuk, hogy Foucault lényegében ehhez köti a hagyományos politikai filozófia beállítottságát: „Én azt hiszem, hogy az egész nyugati [politikai] építmény központi alakja a király. A nyugati [politikai rendszer] általános szervezetében lényegében a királyról van szó, az ő jogairól, hatalmáról, és ennek esetleges korlátairól.”⁵³

⁵⁰ In Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, II. 3. kötet, h. n., Suhrkamp, 1977, 1461. o.

⁵¹ Id. mű, 1462. o. Kiemelés tőlem.

⁵² Walter Benjamin: *Der Autor als Produzent*, i. k., 218. o. „Nem szellemi megújulásra van szükség, ahogy azt a fasiszták proklamálják, hanem *technikai újításokat* kell javasolni. Ezekre az újításokra még vissza fogok térni.” Id. mű, 219. o. Kiemelés tőlem.

⁵³ Michel Foucault: *Recht der Souveränität / Mechanismus der Disziplin*, i. k., 77–78. o. „A jogtudósok lehetnek a király szolgálói vagy ellenfelei, de a jogtannak és a jogtudománynak ezekben a nagy építményeiben mindig a reális hatalomról van szó.” (Vagyis arról a hatalomról, amelyet a köznapis szóhasználatban annak is hívnak.) Id. mű, 78. o.

A királynak az állam felel meg mint az központi vagy legfelső hatalmi orgánum, amelyből „a kontrollálás, a szelektálás, az organizálás és a kanalizálás” kiindul. Foucault fogalmisága egyértelműen rámutat arra, hogy amiről Benjamin még úgy gondolja, hogy egy mozgalom irodalomelképzeléseit hirdeti meg, az tulajdonképpen egy állami kultúrpolitika közege lesz. „A kritikus az irodalmi harc stratégiája”⁵⁴ – vagyis a kritikus az állami kultúrpolitika irányítója lesz, vagy inkább azzá szeretne válni. Ezt úgyis megfogalmazhatjuk, hogy a kritikust egy új kollektív szubjektumra épülő lelkesedés tölti el. Miközben már Goethe is gúnyolódva írt az olyan kritikusról, aki a „könyörtelen bírálatot és az értelmetlen lelkesedést” próbálja összekötni egymással.⁵⁵ Ez *nem lehet* a kritikus szerepköre.

⁵⁴ Walter Benjamin: „Einbahnstrasse”, in uő: *Gesammelte Schriften*, IV. 1. kötet, h. n., Suhrkamp, 1972, 108. o.

⁵⁵ Goethe levele Carl Friedrich Zelterhez, 1813, in *Goethes Werke. Weimarer Ausgabe*, IV. rész, 23. kötet, 242. o.

A TÖKÉLETES HELYETTES

Az utóbbi néhány évben a digitális technológia és a 3D-nyomtatás fejlődése új reprodukciós eljárások megjelenését tette lehetővé. Az elmúlt évek közel-keleti háborúiban, terrortámadásaiban számos jelentős ókori emlék pusztult el, melyekről a még fellelhető adatok alapján legújabb digitális technológiákon alapuló 3D-másolatokat készítettek. 2016 áprilisának szenzációja volt, hogy Londonban a Trafalgar téren felállították a palmürai Bel-templom felrobbantott diadalívének ugyan kicsinyített, de egyebekben teljesen hű, szintén márványból készült másolatát. Fényképek sokaságából fotogrammetria segítségével alkották meg a 3D-modellt, amelyet aztán egy olasz cég márványból „faragott ki” számítógép irányította robot szerszámgépekkel. És 2016 őszén volt látható az a szenzációnak szánt kiállítás a római Colosseumban, amely három, Szíriában és Irakban lerombolt műalkotás életnagyságú, 3D-technológián alapuló rekonstrukcióját mutatta be.

Már a '90-es évektől tucatjával jelentek meg az olyan tanulmányok, amelyek címükben Walter Benjamin technikai sokszorosítással foglalkozó írásának¹ jelzőjét variálták, cserélték fel digitálisra, informatikaira, biotechnológiaira, digitális manipulatívra – és még lehetne sorolni. Valamint az elmúlt néhány év technikai változásait (is) értelmezendő, jó pár jelentős szerző benjamin fogalmak új megközelítésével állt elő: kép, autenticitás, aktualizálás, és még mindig az aura vannak a középpontban. Jele ez annak, hogy amennyiben a technológiai robbanás által provokált új művészetfilozófiai kérdéseket kívánják megválaszolni, még mindig Benjamin fogalmai tűnnek a legkézenfekvőbb kiindulási pontoknak. Abban a kérdésben, hogy e gondolkodók valóban eligazítást nyerne-e Benjaminsól, vagy annak köszönheti töretlen népszerűségét, hogy érvelését mind a melankolikus kultúrpeszimizisták, mind a technika demokratizáló potenciáljában hívők magukénak érezhetik, nem foglalnék állást, inkább csatlakozom, amennyiben én is Benjamin néhány fogalmát előcítálva teszek kísérletet annak leírására, hogy a „tökéletes helyettes” képes-e, mennyiben és hogyan a múlt jelenvalóvá tételére.

Két dolgot kell először világosan szétválasztani, amit szövege első részében Benjamin is megtesz. Külön kezeli azt, amikor a reprodukció az örökségként kapott műalkotásokat teszi tárgyává, azaz egy eredeti műalkotás – bármilyen célú – helyettesítésére

¹ Walter Benjamin: „A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában” (1936), in uó: *Kommentár és prófécia*, Budapest, Gondolat, 1969, 301–334. o.; a továbbiakban a főszövegben belüli zárójeles oldalszámok erre a műre vonatkoznak.

szánt reprodukciót, valamint azt, amikor a technikai reprodukció saját maga számára is helyet hódít a művészi eljárások között, azaz a különböző sokszorosítási technikákat alkalmazó *eredeti* műalkotásokat.² A XX. század folyamán számos művészi irányzat alkalmazott különböző másolási, sokszorosítási és kisajátítási technikákat, amelyek arra törekedtek, hogy a művészet fogalmát a mű individualitása, helyettesíthetlensége, eredetisége felől támadják. Az appropriáció e változatai az eredetiség fogalmában benne lévő egyediséget ugyan feladták, de az új mű jelentésképzésének megváltozása miatt a fogalomban benne lévő újdonság értéket megtartották. Ezen irányzatokkal a technikai sokszorosítás különböző formái megtalálták az utat a magaskultúrába, aminek legitimációs alapja az a paradoxon, hogy akkor képes a befogadó az autenticitás fogalmát önmagán kikezdő műalkotások autentikusként való elfogadására, ha saját szubjektivitása autentikusságára is rákérdezni kényszerül. A művészet – és tegyük hozzá, a művészeti világ – nem vette figyelembe, hogy Benjamin a sokszorosítási technikával létrejövő műveket egyáltalán nem mint autonóm műalkotásokat, hanem mint az emancipáció szolgálatába állított politikai eszközöket igenevelte. És ha Benjaminget fel is háborította, mert az új művészet teljes félreértésének tartotta, ha egy filmről úgy beszéltek, ahogyan egy Fra Angelico-képről lehetne (315. o.), a sokszorosítást nem kívülről, hanem az előállítás technikájában hordozó műalkotásokból sem tűnt el a (rég) művészeti funkció, bár Benjamin úgy vélte, ez később „mellékesnek” tűnik majd (312. o.). Hogy a művészet változása nem teljesítette be Benjamin várakozásait, ez talán még érdekesebbé teszi, hogy mégis az ő gondolkodása mentén haladva próbáljuk végiggondolni, miként érzékeljük és értjük manapság a művészi autenticitás és a reprodukció viszonyát.

Benjamin a fenti különbségtételt csak írása kiindulópontjaként használja, és amikor felrója a teoretikusoknak, hogy azon töprengtek, vajon művészet-e a fényképezés, ahelyett, hogy a megelőző kérdést feltették volna: nem változtatta-e meg a művészet összjellegét (313. o.), akkor ezzel azt állítja: akkortól, hogy az eredetiek vagy a manuális másolatok helyébe a minden befogadási helyzetben újraaktualizált tömeges technikai reprodukciók lépnek, nemcsak ezek alakítanak ki maguknak új funkciót, hanem mind a régi, mind a kortársi művészet egészének létmódja változik meg. Ahogyan *A fényképezés rövid története* tanulmányában írja: „nem a fényképről mint művészetről, hanem a művészetről mint fényképről beszélünk”.³ Bár Benjamin a sokszorosítás tanulmányban elköteleződni tűnik a művészet új, a sokszorosítás által megváltoztatott paradigmája mellett, szövegei, úgy vélem, végül is mély vívódást mutatnak azzal a kérdéssel, hogy a régi, a kultikus értékben megalapozott egyedisége

² Lásd Benjamin: id. mű, 304. o.

³ Walter Benjamin: „A fényképezés rövid története” (1931), ford. Pór Péter, in uó: *Angelus Novus*, válogatta és jegyzetekkel ellátta Radnóti Sándor, Budapest, Magyar Helikon, 1980, 689–709. o., itt: 705. o.

a műnek és a technikai sokszorosítás által lehetővé tett kollektivitása közül melyik szolgálja érvényesebben a történelem valódi értelmét.

Jelen írás nem ezt a kérdést kívánja aktualizálni; hiszen már rég nemcsak a fasizmus esztétizálja a politikát, és az esztétika politizálása sem tűnik politikai változások katalizátorának, ahogy a művészetet sem látszik megmenteni a teljes integrációtól. Mint ahogy azzal sem kívánok foglalkozni, hogy az ilyen tökéletes helyettesek mennyiben fedik el és mennyiben fedik fel világunk általános szimulákrum-voltát. Kérdésem jóval szerényebb igényű: csupán arra vonatkozik, hogy Benjamin fogalmait használva leírható-e, hogyan kapcsolódik a kópia jelene eredetijének múlt idejével. Milyen tapasztalatot kínál – vagy várunk el tőle – egy olyan másolat, amely mögött már nincsen eredeti, tehát amelynek magának kell teljes egészében azt az esztétikai és történelmi tapasztalatot a befogadó számára közvetítenie, amely korábban az eredeti tárgyra hárult. Hogyan képes az eredeti műalkotás a maga múltját a befogadó jelene felé megjeleníteni, s mennyiben képes ezt a feladatot a másolat átvenni tőle. E kérdések megválaszolásához nemcsak a Somlyó Bálint iránti tiszteletből fordulok Walter Benjamin írásaihoz, hanem azért is, mert úgy vélem, ő az egyike azoknak, akik legmagasabbra emelik e kérdésben a tétet, amennyiben az ő történetfilozófiájában a múlt felidézhetősége, ennek képi karaktere és a műalkotások sajátos időbelisége döntő szerepet kap.

Eredeti mű, reprodukció és befogadás időbeli viszonyát nehéz kibogozni a tökéletes helyettes esetében, mert egy historista történettudományos módszertan itt nem felel meg a tárgy aktualitására vonatkozó kérdésünknek, mivel ez a vonatkozás nem a kontinuitásra épül, hanem diszkontinuus kapcsolatokat létesít múlt és jelen között. Benjamin, az „extrém időbeliség” nagy filozófusa a historizmussal szemben dolgozta ki saját történelemfilozófiáját, olyan fogalmai, mint a dialektikus kép, a valódiság és az aura egy sajátos, a diszkontinuitásra épülő ismeretelméletnek a meghatározó kategóriái. Annak ellenére fordulok ezekhez, hogy tudom, az intellektuális rossz ízlés lelepleződésének egyik legbiztosabb módja ilyen „szubsztanciális” kategóriákhoz folyamodni.

A kép (Bild) fogalma Benjamin szóhasználatában, bár a képzőművészettel való intenzív kapcsolatban gyökerezik, megelőzi a mentális, vizuális és anyagi képek közti különbséget, nem a reprezentációhoz kötődik. A lineárisan előrehaladó, diszkurzív gondolkodás helyett a dialektikus kép alakzatával írja le a tudás (Erkenntnis) azon formáját, amelyben a nem egyidejűek szimultán konstellációjában a valaha volt és a jelen egy adott pillanatban összeérnek – képként. E képként felvillanó tudásforma nem totalitással, hanem csak töredékekkel szolgál a historizmus Benjamin számára elégtelen programjával szemben – hogy tudniillik hogyan is történt valójában – mégis egyedül ez képes a múlt darabjainak megmentésére. „Nem úgy van, hogy az elmúlt a jelenbelire vagy a jelenbeli az elmúltra veti fényét, hanem a kép az, amiben a volt

a Mosttal villámszerűen áll össze egyetlen konstellációvá⁴ – írja Benjamin, és ezt a sűrített történelemelméletet nem metaforikusan kell értenünk. Nem a múlt homályos analógiáit jelenti ez az aktuálisra nézve, hanem a történelem folytonosságának szétrobbantását és lényegének kiemelését egy, az ellentétes erőket pillanatnyilag kiegyensúlyozó képben.

A kérdés az, hogy amint Benjamin gondolkodásában az ébredéskori álomkép vagy az akaratlan emlékezet képes dialektikus képként múlt és jelen egybefogására, megteszi-e ezt a műalkotás, és az eredeti híján megteheti-e annak tökéletes helyettese. A reprodukciók sajátos időbeli helyzetéből adódik, hogy kettős perspektívában, múlt és jelen tartományaiba egyszerre kell integrálódniuk. Ezt látszólag egyszerűen megteszik: mivel a reprodukció formája azonos az eredeti művel, mint annak reprezentációja vonatkozik a múltra, s mivel érzékileg jelen lévő, az esztétikai tapasztalat a befogadás jelenébe vonja. A fent idézett töredék azonban így folytatódik: „Mert amíg a jelen vonatkozása a múltra tisztán idői, kontinuum vonatkozás, a volt vonatkozása a Mostra dialektikus: nem folyamat, lefutás, hanem kép [...] robbanásszerű.”⁵ Tehát Benjamin szerint nem egyszerű kölcsönösség, reciprocitás az, ahogyan múlt és jövő egymásra vonatkozik. A jelen vonatkozása a múltra kontinuum, tehát a történelem fonálán additív eljárással végighaladva a mindenkori jelen képes a múltból az információkat kinyerni, azokat felhalmozni, majd lineáris sorban továbbadni a jövőnek. A tökéletes másolat képes az eredeti mű *rekonstrukciójára*, elvégzi azt a munkát, amit a Goethe-tanulmány a *kommentár* feladatának tekint, tudniillik dologi tartalmának (Sachgehalt), reáliáinak összegyűjtését.⁶ És nem is lehet más a kései befogadás alapfeltétele, mint ezen elemek számbavétele, magyarázata. Ám hiába épül a bármennyire is becses vagy történeti tudásként kivételesnek gondolt dologi tartalomra az, amit igazságtartalomnak nevez Benjamin, ehhez csak akkor férhetünk hozzá, ha az előbbi átítatódik a megállított időnek a dimenziójával, amit e tanulmányában öröklétnek mond. Enélkül a dologi tartalmak minden szintézise csak a múlthoz való látszatkapcsolódás, méltatásuk „kulturális javaknak” szól, amelyeket éppannyira tart a kultúra, mint a barbárság dokumentumaiban.⁷ A művészetet kontemplációja valódi tárgyává tevő befogadó nem fetisizálódott dokumentumaiban, nevezetességek üledékeiként tekint kulturális „javakra”, mert „számára a múlt műve még nincs lezárva”.⁸

⁴ Walter Benjamin: „Passzázatok” [N 2a, 3] (1927–1940), ford. Szabó Csaba, in uő: „A szirének hallgatása”, válogatta, fordította és szerkesztette Szabó Csaba, Budapest, Osiris, 2001, 201–249. o., itt: 226. o.

⁵ Uo.

⁶ Lásd Benjamin: „Goethe: »Vonzások és választások«” (1925), ford. Tandori Dezső, in uő: *Angelus Novus*, 99–190. o., itt: 99. o.

⁷ Lásd Benjamin: „A történelem fogalmáról” (1940), ford. Bence György, in uő: *Angelus Novus*, 961–978. o., itt: 965. o.

⁸ Benjamin: „Eduard Fuchs, a műgyűjtő és a történész” (1937), in uő: *Kommentár és profécia*, 335–375. o., itt: 346. o.

Benjamin egy töredéke mintha épp a mostani helyzetet találná el: „Megmenteni a fenoméneket, mitől? Nemcsak és nem is annyira a [...] semmibevételtől, ami osztályrészük lett, hanem inkább a katasztrófától, ami abban van, ahogyan azokat hagyományozásuk egy bizonyos formája: »örökségként való méltatásuk« jeleníti meg oly gyakran.”⁹ A történelem katasztrófáját elfedő konformista hagyományozódásnak való engedés helyett Benjamin „szállirány ellen akarja fésülni a történelmet”.¹⁰ Tehát a mű autentikus történeti élete nem őrződik meg abban az extenzív művészettörténeti kontinuumban, amely a mű állandó kiállításával annak állandó aktualizálhatóságát is feltételezi. Mert a múlt művének maradandósága a mindenkori jelenben való érvényességében rejlik, s ez csak intenzív tapasztalat eredménye lehet. A kérdés az, hogy a dologi tartalmakon keresztül el lehet-e jutni a reprodukció esetében a *kritikához*, a műalkotás igazságtartalmának (Wahrheitsgehalt) megértéséhez, ami egyedül jelenti a mű ránk vonatkozását, valódi aktualizálását. Benjamin képét használva: holt fa és hamu, avagy eleven láng-e a kópia diadalív?¹¹ Esélyről és nem szükségszerűségről lehet csak beszélni még az eredeti műalkotások esetében is. Míg tények bármikor mozgósíthatók az üres idő feltöltésére, a valódi megértés számára csak bizonyos konstellációkban és csak bizonyos művek válnak „olvashatókká”. Múlt és jövő pillanatai nem önkényesen vagy meghatározatlanul kapcsolódnak. „A képek historikus indexe ugyanis nemcsak azt mondja, hogy egy bizonyos időhöz tartoznak, hanem mindenekelőtt azt, hogy a képek csak egy bizonyos időben válnak először olvashatóvá.”¹² Tehát pontosítani kell a reprodukciókra vonatkozó kérdést, hogy vajon az esélyt hordozzák-e, az a titkos index megőrződik-e reprodukciók esetén is. Evidensnek tűnik a válasz: nem. Az a múlt elmúlt, szó szerint felrobbant. Az eltűnt idő Benjamin történetfilozófiája szerint persze újra fellelhető, de nem a kultúrjavakká mortifikálódott emlékekben, hanem a felejtve emlékezés álommunkájában.

Két fogalmat használ Benjamin, amelyek a műalkotás befogadásbeli megújításának feltételei, illetve eredményei, s amelyek a reprodukcióból hiányoznak: ezek a valódiság és az aura. Benjaminszót idézem: „*Egy dolog valódisága minden eredeténél fogva átadhatónak az összességében rejlik, materiális maradandóságától egészen történeti tanúságáig. Mivel pedig ez utóbbi az előbbin alapul, így a reprodukcióban, ahol az előbbi kikerült az emberi ellenőrzés alól, ingataggá válik az utóbbi is: a dolgok történeti tanúsága*” (306. o.). A történeti tanúsághoz tehát az kell, hogy az adott dolog egyszeri létezésén menjen végbe a történelem. Úgy tűnik, mintha a digitális sokszorosítás „újracsinálása” abban hinne, hogy e két tényező elválasztható egymástól. A digitális másolat nem hamisítványként kíván egy őt nem megillető történelmi helyet elfoglalni,

⁹ Benjamin: „Passzázsok” [N 9,4], 230. sk. o.

¹⁰ Benjamin: „A történelem fogalmáról”, 965. o.

¹¹ Lásd Benjamin: „Goethe: »Vonzások és választások«”, 100. o.

¹² Benjamin: „Passzázsok” [N 3, 1], 226. o.

tökéletes voltában már nem akarja elhíttetni anyagi azonosságát, és ezzel az eredetiségfogalom materiális tartalmát kritizálja. Az új sokszorosító eljárások az eredetiség régi mércéjét illuzórikussá teszik. Amennyiben a másolat tökéletes, az autentikus és a reprodukált valóság közti különbség eltűnik, úgy bármikor felcserélhető az eredetivel, és a tanúságot mint szerepet is eljátszhatja, ráadásul, mint látjuk, tetszőleges színpadokon.

Ha a valódiság benjaminii kritériumát a reprodukció teljesíteni nem is tudja, bár látjuk, szerepként nagyon hitelesen magára öltheti, hogy ezzel máris egy paradoxonba helyezzem, nézzük meg, hogy az auratikuság kívánalmának megfelelhet-e. Miért nem képes az auratikus élmény kiváltására a reprodukció, és hogyan kapcsolódik e hiány az időhöz való viszonyához? „Mert hát mi az aura?” – kérdezi Benjamin „*A fényképezés rövid története*” című írásában. „A tér és idő különleges szövedéke: akármilyen közel legyen is, valaminő messzeség egyszeri megjelenése.”¹³ Ez a szemlélő számára megmutatózó „egyszeri megjelenés” hordozza az aura temporális dimenzióját. Az auratikus élmény tovasuhanó pillanata valamit aktualizál a múlt távolságából vagy a szellemi értelemben távoliból, ami nem hozzáférhető a hétköznapi érzékelés számára, vagyis a pillanat a transzcendencia elemeit az immanencia elemeivé alakítja. Régi korok műalkotásainak auratikus létezőmódja vagy a kultikus értékhez kapcsolódik, vagy annak profán alakjához, a szép látszat kultuszához. Sem a vallási funkcióban, sem az autonóm művészetében nem szűnik meg a távol közelségének vagy inkább a közel távolságának e kettőssége. Ahogy a kultuszban a távolság megmarad, bármennyire közel legyen is, úgy otrombaság azt gondolni, hogy a szépség igazsága feltárható, és általa a múltól való távolság egyszer és mindenkorra áthidalható, mert – ahogyan azt a Goethe-tanulmányban megfogalmazza – „a szép nem a burok, de nem is burkolt tárgy, hanem: burkában a tárgy”.¹⁴ Vagyis távolság és közelség a passzivitás akaratlan pillanatában együtt szakítja át a hétköznapi tértapasztalat dimenzióit. *Motívumok Baudelaire költészetében* című szövegében az aura egy másik, nem tér-időbeli, hanem a szubjektum–objektum-viszony felől közelítő definícióját találjuk: egy „jelenség auráját akkor tapasztaljuk tehát, amikor azzal a képességgel ruházzuk fel, hogy a szemét felnyissa”.¹⁵ Itt egyértelműen egy magatartásforma közvetítéseként határozza meg az aura tapasztalatát, amikor azáltal tudjuk a művet befogadni, hogy az mintegy engedi magát megfigyelni, Benjaminsal szólva, pillantásunk ajándéka nem marad viszonzatlan. *A kószáló visszatér* szövegben pedig Hesselt idézve mondja: „Csak ami ránk néz, azt látjuk.”¹⁶ A műalkotás által viszon-

¹³ Benjamin: „A fényképezés rövid története”, 701. o.

¹⁴ Benjamin: „Goethe: »Vonzások és választások«”, 182. o.

¹⁵ Walter Benjamin: „Motívumok Baudelaire költészetében” (1940), in uő: *Kommentár és prófécia*, 228–274. o., itt: 268. o.

¹⁶ Walter Benjamin: „A kószáló visszatér” (1929), in uő: *Angelus Novus*, 577–583. o., itt: 582. o.

zott pillantás nem feleltethető meg a gyakorlati vagy a reprezentáció fogalmának megfelelő tekintetnek, hiszen a megteremtett kölcsönösségben alany és tárgy szét nem választható.¹⁷ Tehát a műalkotás befogadásának az aurával jellemzett módjában a lineáris idő fonala megszakad, a térviszonyok lehetetlenül egymásra torlódnak, és a szubjektum stabilitása inogni kezd. (Elég félelmetesen hangzik, de ne feledjük, az ilyen múltat és jelent együtt, egymásból intenzíven egybetartó pillanatokban nem kevesebbről van szó Benjaminsnál, mint megváltásunk előszeléről.) Ám mindez a reprodukció számára ismeretlen, nem egyszerűen elérhetetlen, hanem maga rombolja le az aurát, amennyiben mindent közel hoz, minden egyszerűséget ismételhőséggé alakít, a tárgy valódi képe helyett annak kézzelfogható, ám mulékony hasonmásképét nyújtja, ezzel a tárgyat megismerhetőségének titkos burkából kihámozza, a belsejében szunnyadó történelmi idő helyett marad az ízetlen mag.¹⁸

Fogadjuk el, hogy Benjamin prognózisa érvényes az új reprodukciókra, és kiállítási értékük révén képesek politikai eszközzé válni. Látványosságként, a tömegigényeknek megfelelően, sőt szórakoztató módon töltenek be politikai funkciót, a destrukcióval szemben az élet új változatát állítják. Azt üzenik: amit a terrorizmus lerombol, azt a nyugat képes újjáépíteni. A tökéletes másolat paradoxona így, bármennyire is nem tetszene Benjaminsnak, hegeli módon oldódik meg, megszüntetés és megőrzés dialektikus egységbe lép a történelem narratívájában. Ez lenne hát az egyetlen lehetőségünk: politikusként vissza a történelembe?

A műalkotás dologi tartalmainak erőfeszítést nem sajnáló és minden eszközt bevető felhalmozása után mit remélünk ettől a történelmi tudástól? Felismerhetjük-e a múlt eme képében, hogy ránk utal¹⁹ – ha jelen identitásunkat nem a történelmileg távolival való összevetésből származtatjuk, ha nem bízunk semmiféle történelmi indukcióban? Vagy ami ugyanennek a másik oldala: ha újhistorista módján azt gondoljuk, a múltat mint múltat elvesztettük, s csak magunk teremtette szubjektivitással és nem a valósággal találkozunk a történelemben.

Vessünk még egy pillantást a tökéletes másolatokra, hátha mégis felruházhatóak valamilyen pozitív potenciállal, még ha nem is egészen benjamin értelemben, bár tőle, úgy gondolom, egyáltalán nem távol. A hitelesség és vele a valódiság kritériuma, bármennyire is kicsúszik majd a kezünk közül már a közeljövőben ennek ellenőrizhetősége, úgy tűnik, nem menthető. A diadalív a Trafalgar téren nem valódi. De aurája sem lehet egy tökéletes reprodukciónak? Nem úgy, mint régi korok műalkotásainak, nem úgy, mint a korai fotóportréknak, hanem úgy, mint a természetnek. Benjamin is természeti példákon illusztrálja az aurát, amelyek esetében szintén nem

¹⁷ Nem véletlen, hogy többek között Merleau-Ponty, Lacan és Didi-Huberman a nézett néző képének toposzát előszeretettel használta.

¹⁸ Vö. Benjamin: „A történelem fogalmáról”, 972. o.

¹⁹ Vö. id. mű, 963. o.

beszélhetünk hitelességről, valódiságról. Hegyvonulat íve, faág ránk vetülő árnyéka a pillanat jelenében – így lélegezzük be az aurát, írja Benjamin (308. o.). És jó ígét választ, hiszen az aura etimológiájában olyan konnotációkat hordoz, mint lélegzet, fuvallat, atmoszferikus anyag, amelyek mind az érzéki percepciónak a jelent ki- és betöltő erejét és nem a befogadás értelemrekonstrukcióját emelik ki. Ha a délutáni vetett árnyék a domboldalon alkalom lehet az auratikus tapasztalatra, akkor lehetséges, hogy a műalkotást is szűken vett formai esztétizmus, a szép látszat felől tekintsük, és ennek elismerésébe sem a mű valódisága, sem egyszerűsége nem játszik bele.²⁰ Amire képes lehet egy adott pillanatban a táj, arra talán képes lehet a tökéletes helyettes is.

Hans Ulrich Gumbrecht gondolatát idézném egyetértőleg, hogy tudniillik az esztétikai mező osztozni látszik a történelem mezejének új elgondolásával.²¹ A túlélés történeti paradoxonja talán ebben az új történelemszemléletben elnyeri a történeti mű történetentúltságának nyugvópontját. De mi ez az új történelmi mező, milyen az az új történelemszemlélet, amelybe a tökéletes helyettes is belesimulhat? Úgy látom, meglehetősen történetietlen. Világunk több kontextusa számára, úgy tűnik, az idő egyenes vonalú haladása megállt. Gumbrecht találó kifejezését használva a „tágas jelen” kronotopozsában élünk. Semmit nem hagyunk már magunk mögött, egyidejűségek folytonosan táguló jelenében élünk, ahol az idősíkok közti határ egyre halványul, ahol az elmúlt világok jelenvalóvá tételének vágya technikákat dolgoz ki, így a múlt emlékei egyre összetettebb módon kerülnek átfedésbe a jelennel. Ahogy a benjaminiai aura nem írható le a hagyományos szubjektum–objektum–viszonyból való kilépés nélkül, úgy Gumbrecht jelenlétfilozófiája is a karteziánus paradigma kiegészítésére épül. Vagyis a tágas jelen, amely a múlt jelenvalóvá tételének tere, éppen tér voltában az érzéki jelenléteket hangsúlyozza, itt nem tehető zárójelbe a dolgok érzéki oldala, vagyis az esztétikai. Ahogyan ezen esztétikai térben az önreferencialitás nem teljesen lefedett az öntudat által, úgy a történeti tárgy megjelenítésének sem a historikus-narratív-reflexív, hanem az érzéki oldala lesz hangsúlyos. „A történelem csupa lyuk” – írja Sartre,²² s a tágas jelen mintha e lyukakat akarná a technika segítségével befoltozni, csak az érdeklő, hogy a múlt műve hogyan élheti túl *kézzelfoghatóan* a saját megszűnését. A kortárs technológiák, úgy látszik, már nemcsak a mindenütt jelenvalóság álmát teljesítik számunkra, hanem lassan a mindenkor jelenvalóságét is.

²⁰ Tudom, Benjamin egyik alapkérdése éppen az, hogy a műalkotás pusztán szép látszatként, autonómiaként hogyan vonatkozatható vissza a valóságra, de úgy gondolom, ebben is, mint annyi minden másban, ambivalens marad mindvégig.

²¹ Lásd Hans Ulrich Gumbrecht: *A jelenlét előállítása – amit a jelentés nem közvetít* (2004), ford. Palkó Gábor, Budapest, Ráció, 2010, 80. o.

²² Jean-Paul Sartre: „Az egyedi egyetemesség” (1960), ford. Nagy Géza, in uő: *Válogatás Jean-Paul Sartre filozófiai írásaiból*, válogatta Tordai Zádor, Budapest, Gondolat, 1976, 285–324. o., itt: 286. o.

Mégis miért az ambivalencia, a rezignáció, amely a bővülő lehetőségek eufóriája helyett úrrá lesz rajtunk az új reprodukciók kapcsán? Mert bár tökéletesek, mégis helyettesekről beszélünk. Megőrzésük destrukció, látszólag tökéletesként, ám lényegileg romosként örökítjük meg őket. Olyan új tárgyak keletkeznek, melyek egyszerre adnak alkalmat kvázi-autopsziára, ugyanakkor arra, hogy egy valahai dolog emlékműveként tekintsünk rájuk; egyszerre állítják létezésüket és saját destrukciójukat. Meglehet, az esztétikai élmény intenzitása lehetővé teszi az ellentmondások nem narratív megjelenítését. Nem a historizálás diszkurzív formája, hanem a (tágas) jelenlét már-már súrlódást nem ismerő vivőereje képes a kettős mozgás egymással szembe-menő vektorainak eredőjét magában foglalni. De csak felvillanó képként. A megjelenés és az eltűnés, a közel és a távol csak a pillanat villámfényében állhat össze dialektikus képként egy konstellációvá. A tágas jelen esztétikai horizontjának ideje, amely jelenként és nem múltként kínálja fel az időknak ezt az „egymásbatörténését”,²³ a pillanatot. Ennek múltával az *élmény (Erleben)* azonnal *tapasztalattá (Erfahrung)* íródik át, és a jelenlét fegyverletétele után a jelentés a maga arzenálját keresi. Az esztétikai *tapasztalat* nem más, mint mikor e kettő – mondjuk most így, jelenlét és jelentés – mintegy váltóáramként indukálja egymást: az élmény történetileg specifikus tárgya történeti reflexióban kristályosodik tapasztalattá. És ha a múlthoz való viszonyt az annak *valóságként* való re-prezentációja iránti vágy vezérli, akkor tudnunk kell, hogy ennek megvalósítása csak ironikus vagy rosszhiszemű lehet. *Mauvaise foi*, mondja Márkus György a kultúránkhoz való ambivalens viszonyulásunk jellemzéseként, és itt is találónak érzem.²⁴ Rosszhiszemű, ha mikor a domináns önleírások szupplementaritáson és távolléten alapulnak, olyan igényt szeretnénk érvényesíteni, amelynek hitelt, legitimitást adni nem tudunk. Vagy ironikus: egyrészt mert az ismétlés, tudjuk, mindig ironikus, hiszen az eredetiből egy darabka mindig kisiklik kezünk-ből tovább az örökkévalóságba, másrészt mert azt is tudjuk, hogy a valóság ilyen reprezentációja lehetetlen. Nancy szavaival: „A jelenlét nem jön el anélkül, hogy ki ne törölné azt, amit a reprezentáció jelölni akar.”²⁵ Am belátva saját beteljesülésének lehetetlenségét, a jelenlét iránti váagnak nem kell beérnie a közvetlenség illúziójával. Amit tehetünk, hogy zavarainkkal birkózva újra és újra vállaljuk a történelmi önreflexió feladatát, hogy habár ideiglenesen is, értelmet adjunk annak a mégis *megjelenő* és elsuhanó képnek, amelyben ha nem ismerjük fel, hogy ránk utal, elveszítjük azt.

²³ „Ineinander-Geschehen” – Johannes Becher kifejezését idézi Gumbrecht: *1926 – Élet az idő pere-mén* (1997), ford. Kelemen Pál – Mezei Gábor, Budapest, Kijarat, 2014, 377. o.

²⁴ Márkus György: „A kultúra társadalma: a kulturális modernitás konstitúciója”, in uó: *Kultúra és modernitás*, Budapest, T-Twins, 1992, 67–90. o., itt: 89. o.

²⁵ Jean-Luc Nancy: *The Birth to Presence*, ford. Brian Holmes, Stanford, Stanford UP, 1993, 5. o.

HIPERTEXTUALIZÁLHATÓAK-E A PASSZÁZSOK?¹

„Egy interaktív Benjamin kalauzolhatna végig Párizson.”

(Gregory L. Ulmer)²

Sokan jártak már a praxis útján, kevesen a teóriáén – több a *Passagen-Werk*-feldolgozás, mint a kérdésfeltevés: miért szükséges hipertextbe írni Walter Benjamin kolosszus jegyzet- és idézetmontázsát? Miért mutatna „természetesebben” egy interaktív képernyőn? Beteljesíthető-e ez egyáltalán, s lehet-e ennek esztétikai jelentősége?

Hogy az angolszász címén *Árkádok-projekt*³ intenzíven vonzza a hiper-tekinteteket, talán nem meglepő. Az 1927-től 1940-ig „tematikus dossziékba gyűjtött, bonyolult keresztutalásokkal teli [írás]halmaz”⁴ éppen töredékességével, végtelen hivatkozási rendszerével és passzázaival látszólag csalhatalan jegyeit viseli a hipertexttel való rokonságnak. Itt ezekre a jegyekre fókuszálunk, majd adaptációs kísérletekre is rákérdezzünk – de mindenekelőtt megvizsgáljuk, miként kerül Benjamin a hipertext-diskurzusba.

¹ A kérdés az ELTE Esztétika Tanszékén hangzott el egy államvizsgák hévítette nyári napon. Somlyó Bálint ekkor opponensként hallgatott, miközben doktori vezetésemet is vállalta azon a képzésen, mely sok éve éppen az ő *Bevezetésével* indult: nem tudjuk meg, „mi az esztétika”. Talán ezért is jártunk be újra és újra, vállalva a tanár úr jelezte kockázatot is, hogy itt minden alkalommal egy esetleges „balett-táncos-karriertől” távolodunk. Én azóta is ezt teszem, és szeretettel gratulálok az évforduló alkalmából.

² Müllner András fordítását enyhén módosítottam. Lásd „A Körösi Csoma Sándor-paradigma.” In Müllner: *A császár új ruhája. Esszék a könyv és a hipertext kapcsolatáról*, Budapest, Józsefvárosi Műhely, 2007, 126. o.

³ Walter Benjamin: *The Arcades Project*, ford. Howard Eiland – Kevin McLaughlin, h. n., Harvard University Press, 2002.

⁴ Somlyó Bálint: „Saját kézzel megírni!”, in Somlyó Bálint – Teller Katalin (szerk.): *Filozófus a műteremben. Tanulmányok Radnóti Sándor 70. születésnapjára*, Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2016, 203–208. o., itt: 208. o.

BEHÁLÓZNI BENJAMINT

Minden jel arra mutat, hogy a könyv a maga hagyományos alakjában a végéhez közeledik.
(Walter Benjamin)⁵

A hipertext elmélete, úgy tűnik, ezer szállal kötődik Walter Benjaminhoz. Valószínűleg két okból: a szerző formai és tartalmi értelemben is „túllép” a „hagyományos” filozófiai szövegalkotáson, ami egy könyvmédium elleni retorikában „termékenyen”, kanonizációs céllal is felhasználható. De mi is az a hipertext? Vannevar Bush már 1945-ben felveti egy memex nevű „álmogépezet” tervét, amelyben „egy magánszemély az összes könyvét, feljegyzését, kapcsolatát tárolja, és olyan mértékben gépesített, hogy hihetetlenül gyorsan és rugalmasan kikereshető a keresett adat.”⁶ Erre azért van szükség, mert az információátvitel technológiája „a keresztvitörölátatú hajók óta nem változott”, miközben a szellemi értékek felhalmozási sebessége exponenciálisan nő. Az alfabetikus vagy numerikus rendszerek nincsenek a gondolat sebességére programozva, míg a memex harmonizál az emberi agy „asszociatív” működésével, mivel általa értelmileg kapcsolhatóak össze az ismerethalmazok.⁷ Később ebből fejlődik ki Theodore Nelson meghatározása: a hipertext „elágazik és választási lehetőséget kínál az olvasónak, s amely legjobban egy interaktív képernyőn olvasható. [...] ez szövegdarabok linkekkel összekapcsolt sorozata, amelyek különböző útvonalakat kínálnak az olvasó számára”.⁸ A nyomtatott szövegek nem kelhetnek vele versenyre, hiszen végtelen mennyiségű adat rögzítése alkalmas – a link az alapja továbbá a „nonlineáris” olvasásnak is: „a szövegek eddig azért voltak folytonosak, mert a könyv oldalai egymás után következtek. Milyen más lehetőség van? Nos, a hipertext – a nem folytonos írás.”⁹ George P. Landow definíciója is a soha be nem fejezett textualitást emeli ki, ahol nemcsak szövegek, hanem vizuális elemek is előfordulhatnak.

Már e rövid összefoglalót is áthatja a hipertext-elmélet komparatív szelleme, miszerint a könyvvel (mint „lineáris” paradigmával) szemben határozza meg önma-

⁵ Walter Benjamin: *Egyirányú utca. Berlini gyermekkor a századforduló táján*, ford. Berczik Árpád – Sztítás Erzsébet – Márton László, Budapest, Atlantisz, 2005, 32. o.

⁶ Bush: „As We May Think”, *Atlantic Monthly*, 1945/176/1., 101–108. In <http://www.theatlantic.com/doc/194507/bush>, utolsó letöltés dátuma 2017. január 1.

⁷ Kappanyos András egy olyan enciklopédiához hasonlítja, ahol a „macska” szó mellett nem a többi m-betűs főnév kap helyet, hanem akár a „sajt” is megtalálható. Kappanyos: „Irodalom a digitális közegben”, *Literatura*, 2003/1. 59–79. o. Lásd még Müllner András: „A hipertext elmélete mint az interaktivitás technológiai ideológiája”, in uő: *A császár új ruhája. Esszék a könyv és a hipertext kapcsolatáról*, 87–117. o.

⁸ Nelson: „Hipervilág: a szellem új otthona.”

⁹ Uo.

gát.¹⁰ A gépalapú információáramlás hatékonyságát persze nehéz vitatni – probléma akkor merülhet fel, ha a könyv a „szó szerintiség” szintjére kerül, és a hipermédia gyakorlati előnyeit túlhangsúlyozzák a rovására: vagyis a könyv „tényleges” meghaladása kerül fókuszba. Ez akkor történhet meg, ha a Gutenberg-érát a szépirodalom és az irodalomelmélet terepén, mondhatni „hazai pályán” igyekeznek legyőzni – nyomtatott „előzmények” keresésével és mediális „hiányosságaik” kidomborításával. Lindow például könyvet szán a „felismerésnek”, hogy a számítástechnikai és a posztstrukturalista irodalmi teóriák összecsengnek, s ehhez a barthes-i „ideális szöveg” a kulcsfogalma.¹¹ Ez már önmagában elvi kérdésekre ad okot: nem implikál-e azonnal egy hipertext felé mutató fejlődéstörténetet? Az ehhez vezető út ráadásul könnyen kiépíthetőnek tűnik: a protohipertextnek tekintett, a könyv határait tudatosan feszegető művek narratívába emelésével.¹² S e nem is olyan „kerülő úton” érkezünk meg Walter Benjaminhoz.

A könyv végét jósoló benjamin mottóknak a legnépszerűbbek közé tartozik e kontextusban – bár forrása, a *Hites könyvvizsgáló* is szinte szóról szóra bevonult a hipertext „aranykönyvébe”.¹³ Fontosak a „vízszintes” írás reklámkori „felegyenesedésére” s a „háromdimenziós” írás meghódítására vonatkozó helyek, s főként egy zárójeles megjegyzés a könyvről mint „elavult közvetítő[ről] két különböző kartotékrendszer között. Ugyanis mindaz, ami lényeges, annak a kutatónak a cédulás dobozában található, aki a könyv szerzője, az a tudós pedig, aki a könyvet tanulmányozza, beolvastja azt saját kartotékjába.”¹⁴ Ám a hipertext nem áll meg a médiumkritikánál: egy második szinten is válogat, vélhetően az asszociatív szerkesztés és a végtelen szövegláncok melletti érvként:¹⁵ ezek többségében Benjamin az „egészelvű” filozófiai

¹⁰ Müllner András: „A hipertext elmélete mint az interaktivitás technológiai ideológiája.” Id. mű, 93. o.

¹¹ „Az S/Z-ben Roland Barthes olyan leírást ad az ideális textualitásról, mely pontosan megegyezik azzal, amit kompjúter-hypertextnek nevezünk – szavak (vagy képek) csoportjaiból számtalan útvonallal, láncsal, nyomvonallal elektronikusan összekapcsolt, nyitott, soha sem befejezett textualitást képező szöveg, melyet a link, a csomópont, a hálózat, a háló és az útvonal kifejezéssel írunk le” (Lindow: „Hypertextuális Derrida, posztstrukturalista Nelson?”)

¹² Józsa Péter a következő „átmenetiséget” képviselő könyveket említi: Sterne: *Tristram Shandy*; Italo Calvino: *Az egymást keresztező sorsok kastélya*; Julio Cortázar: *Rayuela*; Raymond Queneau: *Cent mille milliards de poèmes*; Milorad Pávic: *Kazár szótár* stb. Lásd uő: „Irodalom a digitális közegben.”

¹³ A hipertext-genealógiát említve szinte már „érezzük” is Benjamin „auráját”: lépten-nyomon felbukkan a kapcsolódó diskurzusokban. A Benjamin-idézetre közkedvelt passzusként hivatkozik „a hipertext-teoretikusok körében” Noah Wardrip-Fruin: *The New Media Reader*, Cambridge–Massachusetts–London, The MIT Press, 2003, 94. o. A szöveghely előkerül pl. Peter Krapp vagy Silvia M. Stoyanova munkáiban is, és impliciten pl. Ulmertől (*Grammarology–Hypermedia*) Lindowig (*Hypertext 3.0.*). „Észre kell vennünk azt az intencionális rokonságot, ami Ulmer kísérletét [értsd: a hipertextről szóló idézetgyűjteménye] Benjamin *Német emberekjéhez* teszi hasonlóvá”, lásd Müllner András: „Teknősbéka-sétáltatás”, id. mű, 147. o. Hima Gabriella egyenesen a „könyv univerzális gesztusáról lemondó” Benjaminról ír.

¹⁴ Benjamin: „Hites könyvvizsgáló”, in uő: *Egyirányú utca*, id. mű, 32–33. o.

¹⁵ Újabb párhuzamokat tárgyal pl. Mike Mosher (akit Ted Nelson elképzelései Walter Benjaminra „emlékeztetik”), Jaishree K. Odin (az „újramesélések” révén elérhető „tökletes narratívával” kap-

gondolkodást bírálja, mely pókhálóval próbálja megragadni az igazságot, mintha az „kívülről repülne feléje”.¹⁶ Megvilágító erejű a kép:

Ahogy a mozaikok mit sem veszítenek fenségükből azáltal, hogy szeszélyes részecskékre aprózódnak, a filozófiai szemlélődés sem félti lendületét. Különálló, egyenlőtlen elemekből illeszkedik össze; semmi sem tanúsíthatná hathatósabban akár a szentkép, akár az igazság transzcendenciájának súlyát. [...] A mozaik és a traktátus, legmagasabb nyugati fejlettségük szemszögéből, a középkorhoz tartoznak; összehasonlításukat valódi rokonságuk teszi lehetővé.¹⁷

Ebben a keretben tematizálódnak a *Das Passagen-Werk* ismeretelméleti jegyzetei is.¹⁸ Fontos referencia itt az „irodalmi montázs” metódusként való megjelölése (N 1a, 8), a célelvű írást (haladást) felváltó *aktualizálás*, s a „volt a Mosttal” villámszerűen összeálló *kép* fogalma (N 2a, 3) vagy az idézőjelek nélküli idézés legmagasabb művészetét célzó megjegyzés (N 1, 10). De a hipertext még ennél is tovább megy: egy harmadik, allegorikus szinten is támaszkodik Benjaminra, mikor a *flâneur* alakjában saját *működését* látja „megelevenedni”.¹⁹ A *Passagen-Werk* kószáló „hőse”, az átmenetiségben létező párizsi határfigura ipar és kapitalizmus között, aki „a város minden kis szegletének, legapróbb kis üzemeinek is filozófusává, krónikásává” válhat,²⁰ éppen sétáival, „linkelő” természetével, céltalan „szörfözésével” kelti fel a hiper-teoretikusok figyelmét. E vonásban ugyanis könnyen „magára ismer” a *szabadon* bolygó kompjúterfelhasználó – a szabadságfogalom egyébként is alapköve az olvasás „demokratizálását” célzó diskurzusnak. Az egyedi szövegláncát kötöttségektől „mentesen” megalkotó, „(társ)szerzővé” emelkedő olvasó előképét pedig olykor hajlamosak Benjamin szövegeiben megpillantani: például az olvasók tömeges „íróvá válásával” kapcsolatban.²¹

csoportban W. Benjamin „A mesemondó”-jára utalva); vagy Ursula Marx (összefüggésbe hozzák Benjamin eljárásait a számítógépek szövegszerkesztési módjával).

¹⁶ Benjamin: *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*, vál. Radnóti Sándor, Budapest, Magyar Helikon, 1980, 196. o.

¹⁷ Uo., 197. o.

¹⁸ Magyarul lásd Benjamin: „A szirének hallgatása”. *Válogatott írások*, vál. és ford. Szabó Csaba, Budapest, Osiris, 2001, 200–249. o.

¹⁹ Néhány példa a számtalan közül: „in a sense, the hypertexter may be said to navigate through data, much like the *flâneur* image that Benjamin made central to his own work. In fact, hypertext data, strung along in a manner of the reader’s own choosing, might resemble Benjamin’s famous desire to have a collection of quotes, without transitional or introductory material”. Lásd George Cotkin: „»Hyping the Text«”. Lásd még Ulmer: „Post-Criticism. Conceptual Takes.”

²⁰ Benjamin: „A kószáló”, in *Angelus novus*, id. mű, 873. o.

²¹ Pl. Ulmer hivatkozik Benjamin: „Az alkotó mint termelő” és „A műalkotás a technikai sokszorozhatóság korában” c. esszéire. Kiemeli Müllner András: „Teknősbéka-sétáltatás.” In *A császár új ruhája*, id. mű, 146. o.

Látjuk, a hipertext is összeállítja a maga Benjamin-montázsát, a kérdés csak az, hogy valóban ilyen „szoros kötésben” illeszkednek-e az elemek. A mozaikok közé már a *Hites könyvvizsgálót* továbbolvasva is bepillantathatunk – nem éppen egy „új korszak” áhitatából erednek a könyv reklámkori, gazdasági káoszbeli válságát tematizáló sorok, amikor is az írást „könyörtelenül az utcára rángatják”, s „diktatorikus vertikálisba kényszerítik”. Persze itt nem csak a nosztalgikus hangvétel a lényeges:²² Benjamin a *változásban lévő* olvasásfogalmon s az írás lehetséges jövőképén töpreng az új közegben. „Eljön az a pillanat, amikor a mennyiség minőségbe csap át, és az írás, mely egyre mélyebben nyomul új, excentrikus képviségének grafikai tartományába, egyszerre csak birtokba veszi adekvát tárgyi tartalmait”,²³ hangzik a prófécia, de valószínű, hogy idáig már nem jut el a hipertext: nem ezt a „képírást” vonatkoztatja magára, ha számára itt a „könyv elavultsága” a leglényegibb. Persze ezt nem is tehetné meg, hiszen ezzel csakis önnön médiumát ünnepezné, függetlenül a benne megjelenő tartalomtól – ez olyannyira abszurd, mint azt állítani, hogy egy könyv pusztán médiuma okán a minőségi írás záloga lehet. S bár nyilvánvaló, hogy a hipertext-forma (is) interakcióban van a „tárgyával” (az elvlasztás is csak absztrakció), veszélyeket rejt a „médium maga az üzenet” túlhangsúlyozása. Az „elavultság”-gondolat kiemelése mégis ezt implikálja: mintha már Benjamin is hiper-gépezetre vágyott volna. Ezt erősítik az idézéssel kapcsolatos kimetszések is: a hipertext újra abból profitál, hogy Benjamin semmit sem tekint befejezettnak, így mondhatni „adott”, hogy az alakuló folyamat végére önmagát helyettesítse be. Abból, hogy e „munkának [*Passagen-Werk*] a legmagasabb fokra kell fejlesztenie az idézőjelek nélküli idézés művészetét”,²⁴ a jelek szerint azt olvassa ki, hogy ez a „legmagasabb fok” elérhető, ráadásul egy valóságos és gigantikus „idézőgéppel”. Praktikus szempontból talán Benjaminszámra is hasznára válhatott volna egy „memex”, de tévedés lenne bármiféle „tökéletesedés-eszményt” látni egy modernebb technikai apparátusban. A hipertext eljövetele felől megírt narratíva éppen efelé tart, ha történeti „előzményeként” Benjamin-részleteket is felhasznál. Ám a Benjamin-idézetek, „mint az útszéli rablók, akik felfegyverkezve előugranak, és a henye sétálótól elveszik a meggyőződést”,²⁵ visszavernek mindenfajta utilitarista felhasználást – hipertext nélkül is.

Amikor a diskurzus a barthes-i, több egyenrangú bejárattal rendelkező „ideális szöveghez” ér, ugyanezt a hibát követi el: azt sugallja, hogy a médium pusztán hálószerkezetéből adódóan „megvalósíthatna” egy irodalomelméleti eszményt. Hogy Barthes egy műalkotás, Balzac *Sarrasine* című novellájának elemzését vezeti fel ezzel,

²² „A reklám lerombolja a szemlélődés szabad játékerét, és a dolgokat oly veszélyesen közel rántja arcunkhoz, mint amikor a mozivásznonról egy óriásira növekvő autó száguld felénk.” Benjamin: *Egyirányú utca*. [Ezek a felületek bérelhetők], 74. o.

²³ Benjamin: „Hites könyvvizsgáló”, in uő: *Egyirányú utca*, id. mű, 33. o.

²⁴ Benjamin: „A szirének hallgatása”, id. mű, 223. o.

²⁵ Szabó Csaba fordításában, lásd Benjamin: „Egyirányú utca. Részletek”, [Rövidáru].

újra elhomályosul: így fel sem merülhet, hogy az absztrakt idealitás-fogalom nem éppen a technikával áll rokonságban, s a szöveget nem a digitális linkek „repsztk csillagokká”.²⁶ Úgy tűnik, a kanonizációs szándékú hipertext többszörösen is a szó szerintiség csapdájába esik. Amikor protohipertextnek tekinti például a *Das Passagen-Werket*, beleírja azt egy technikai fejlődés perspektívájából nézett „hőstörténetbe”, melyből szinte egyenesen következik a kérdés: nem „rehabilitálhatóak”-e digitális formában a még nyomtatott, ám rizóma szerkezetű művek. Így Gregory L. Ulmeren sem csodálkozhatunk, aki az Árkádok-programhoz a hipermédiát tekinti „ideális technikai formának”, ahol is a felhasználókat „egy interaktív Benjamin kalauzolhatná végig Párizson, melynek történelme egy kulcs érintésével felvillanhatna a jelenben.”²⁷ Ez az álom ugyan nem vált valóra, de alapot adhatott ezer másíknak – néhány adaptációhoz közelebb is lépünk.

E-ÁRKÁDOK?

A feldolgozásokhoz érve valóban egy „végtelenbe vesző írott tájra”²⁸ tévedünk, hiszen maga az „eredeti” is „feldolgozás”. Az 1982-ben *Das Passagen-Werk* címen megjelent könyv Rolf Tiedemann összeállítása.²⁹ A XIX. századi Párizs „történelemfilozófiai” arcvonásainak ábrázolására tematikus dossziékban gyűjtött német és francia nyelvű idézetek és kommentárok komplikálttá tesznek egy hagyományos könyvkiadást, ráadásul Benjamin is sokszor átrendezi az anyagot, majd „félbehagyja” a projektet. Tiedemann mindenesetre a „teljességet” célozza: a *Passázások* fő motívumait tartalmazó tanulmánytól³⁰ a „korai vázlatokig” és egyéb munkajegyzetekig szinte mindent közöl, beleértve egy Benjamin utolsó napjairól szóló írást is a terjedelmes mappák (Konvolut) mellett. A Harvard angol kiadása is ezt a logikát követi, kiegészülve Tiedemann előszavának fordításával is – látszik, hogy a „kötet” szinte lezárhatatlan. Egy „teljes” magyar kiadásnak már a „kiegészítő” szövegekkel is számolnia kellene, létrehozva egy újabb *változatot* a szerkesztések szerkesztéseinek sorában.

Amikor tehát a hipertext a *Passagen-Werk* ideális médiumának tekinti magát, nem feledkezhet meg arról, hogy ez a „mű” nem létezik. Ám az „ideális feldolgozhatóság” (paradox) fogalma a megragadhatóság illúzióját hordozza, hiszen egy adaptá-

²⁶ Roland Barthes: *S/Z*, ford. Mahler Zoltán, Budapest, Osiris, 1997, 55. o.

²⁷ Idézi és fordítja Müllner András: „A Kőrösi Csoma Sándor-paradigma”, in uő: *A császár új ruhája*, 126. o. Lásd még Ulmer: id. mű.

²⁸ Somlyó Bálint, id. mű, 208. o.

²⁹ Benjamin: *Das Passagen-Werk*, szerk. Rolf Tiedemann (Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Vol. 5.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982.

³⁰ Magyarul lásd Benjamin: „Párizs a XIX. század fővárosa”, in Benjamin: *Kommentár és profécia*, Budapest, Gondolat, 1969, 228–275. o.

ciónak mindig van fókusza, csakis egy elképzelt egységből indulhat ki; másrészt olyan érzetet kelt, mintha ez a non-egzisztencia a könyvformátumból fakadna, ami a hipermédiában megszüntethető. Már Susan Buck-Morss „feldolgozása”³¹ is leszögezi, hogy minden olyan kísérlet bukásra van ítélve, amely „egyetlen narratív keretbe zárna” a *Passzázso*kat, hiszen az esetleges „interpretátort a jelentések örvénye ragadná magával.”³² Így ő is csak meghatározott szögből (a „látás dialektikája” felől) közelít, vázol, kísérletezik – és nem a nyomtatott médium elégtelensége okán. A hipertext könyvvel szembeni „végtelenség-érve”, miszerint benne „minden” megjeleníthető, tényleg viszont, hiszen ezzel azt állítja, hogy a könyvet a „borítói” teszik könyvvé, hogy „első és utolsó oldala” teszi azt értelmileg koherenssé. A totalitás hangsúlyozása ezért éppen a visszajára sülhet el – a teljes káoszra utal.

Az elvi aggályok persze rögtön felszínre törnek a gyakorlati hipertextualizáláskor. Egy erre vállalkozó *Arcades Awakening* című blogoldal³³ már bemutatkozó sorában megnevez néhányat, annak ellenére, hogy a leírás szerint éppen azért jött létre, hogy az olvasók virtuális flâneurként bolyonghassanak a szöveglabirintusban, mivel Benjamin „konstellatív” írásmódjával nem harmonizál a könyvformátum. „Ám hamar kiderült, hogy egyfelől egy ilyen projekt túlságosan nagyszabású ahhoz, hogy egyedül megvalósíthassam; másrészt a szöveg egészének digitalizálásával az olvasó nem láthatja át a teljes képet.”³⁴ A hipertext ezért keretek közé szorítkozik: ahelyett, hogy „még jobban összekuszálná a szálakat”, inkább csak „felerősíteni” kívánja azokat a belső kapcsolatokat, amelyek már szövegszerűen is jelen vannak: a Benjamin alkotta hivatkozási rendszer formájában. A projekt 138 efféle utalósót számlált a *Paszszázso*kban. A „mappák” a „Convolute” oldalmenüben érhetők el – emellett nem létező dossziékra utaló fragmentumok is felkerülnek, mivel Benjamin nem készült el „mindegyikkkel”. Ezeket az „Emergent Convolutés” mappában találjuk meg, de a szerkesztő az „Orphan Convolutés” menüpontban a nem csoportosítható konvolutokat is összegyűjti. A fragmentumok végén található benjamin jelzetre kattintva máris eljutunk a következő mappához – amelyekhez a „blogger” olvasók is hozzátehetik a maguk gondolatait.

Már ez is mutatja, hogy a hipertext-elmélet szinte minden hangzatos elemétől meg kell válni a „megvalósítás” esetén. A hipertext önlegitimációjának sarkalatos része például a folytonosan változtatható fókusz, hiszen „korlátlanul újraközéppontozható rendszernek” nevezi magát:³⁵ ám láttuk, éppen ez a korlátlanúság került elsőként

³¹ Susan Buck-Morss: *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge, The MIT Press, 1989.

³² Uo., 57. o.

³³ In <https://arcadesawakening.wordpress.com/>, utolsó letöltés dátuma 2017. január 1.

³⁴ „I wanted to wander through the work like a flâneur, drifting slowly through on a whim”. Lásd uo.

³⁵ „A hypertext [...] ideiglenes fókuszpontját az olvasó jelöli ki, akiből ennek ellenére egy más értelemben válik valódi aktív olvasó.” Lásd Landow: id. mű.

kiiktatásra, hogy az olvasó „ne veszítse el a fonalat”. Az ellinkesített fragmentumok persze állandó nézőpontváltást eredményeznek (s így megszűnik a főszöveg fogalma), de a „flâneur-olvasó” így egyik szövegben sem érezheti magát „otthon” – fél szemét már a következő hivatkozáson tartva. A hipertext kedvelt flâneur-metaforáját talán itt vizsgálhatjuk felül – a kószáló nemcsak „átjárószerű”, hanem dialektikusan „át-szellemítő” is: tűnődő sétái során úgy „helyezkedik bele” a körülötte lévő dolgokba, hogy *kívülről* nézi, elidegeníti, át-látja azokat – nem siet, szemben a célelvű járókelővel: olyan, mint egy elmélyült olvasó, aki vissza-visszatér tárgyához.

Azzal, hogy a „sokszínű, civakodó betűk zivatarában” oly nehéz *behatolni* a könyv „archaikus csendjébe”, éppen a *Hites könyvvizsgáló* figyelmeztet a kontemplatív olvasás továtünésére – a hipertext mintha már médiumából kifolyólag váltaná fel szörfözéssel az elidőzést. Ez persze nem csoda, hiszen az adatok gyors kinyerésének *informatív* igénye hívta életre – ám kérdés, hogy ez a vonás mennyire illik Benjamin *Passzászaihoz*. A hipertexttel való összes hasonlóság, mint a lexikonszerű elrendezés, a belső „linkek”, a fragmentumos szerkesztés, az interaktivitás, mind pusztán külsődleges összecsengés marad *olvasás* nélkül. Ha a *Passzászokat* valóban *olvasni* kell, akkor világos, nem csak „informatív” funkciót lát el – vagyis két, „átjárhatatlannak” tűnő szövegszint találkozik benne.³⁶ Espen J. Aarseth szerint a textusok lehetnek *informatív* vagy *interpretatív*, s előbbihez a non-lineáris *kereső olvasás* társul, mivel ahhoz egy előzetes kérdésfeltevéssel közelítünk,³⁷ utóbbihoz pedig az *esztétikai igényű* befogadás, amellyel természetesen nem a kíváncsiságunkat kívánjuk kielégíteni. A *Passzászok* betűrendes formája tehát félrevezető – a „megismerés [itt] csak villámszerűen fordul elő. A szöveg az utána hosszan tovagörgő dörgés.”³⁸ Benjamins különleges érzéke van ugyanis a „miniatúrához”: a legapróbb nyomokban, akár a legköznapiabb tárgyakban is világokat mutat fel. Az óntányérok alján lévő vágásokból így bomlik ki az „étkezések története”, a bélyegekből és pecsétekből a „nagy államok névjegykártyái”, a legyezőből a szeretett lény vonásai vagy a lámpásból a gyerekek: „amit hallok, ha fülemhez közelítem ezt a kagylót, az az [...] ahogy a gázizzóharisnya lángja fellobban, a csörömpölés [...], ahogy a kulcsok anyám kulcsoskosarában egymásba gabalyodtak, [...] a lámpaharangé a sárgaréz karikán, amikor a lámpát egyik szobából a másikba vitték.”³⁹ A *Passzászokban* is így merülhetünk alá – az irodalmi montázs programja itt nemcsak „manifesztum”, hanem praxis is egyben, ami az olvasót is *körbe-járásra* invitálja: a traktátus – mint „szaka-

³⁶ A pusztán technikai, történeti, társadalmi objektumként, valamint az egyediként, vagyis műalkotásként felfogott szöveg különbségéről van szó. Lásd Aarseth: „Nem-linearitás és irodalomelmélet”, in Kappanyos András (szerk.): *Hipertext, Helikon*, 2004/3, 313–348. o.

³⁷ Értekező szövegeket olvasunk így, de a lexikonban is így keresünk, lásd Kappanyos: „Irodalom a digitális közegben”, *Literatúra*, 2003/1, 59–79. o., itt: 62. o.

³⁸ Benjamin (2001): *Passzászok* [N 1, 1], 222. o.

³⁹ Benjamin: „A »lámpá«-hoz”, in uő: „A szirének hallgatása”, 69. o.

datlan lélegzetvétel”,⁴⁰ mint kerülő út⁴¹ – megelevenedik. Azaz „forma” és „tartalom” finoman tükrözi és áthatja egymást, ahogyan a nyelv is önmagát közli, önmagát „osztja meg” minden megnyilatkozásakor.⁴² Induljunk akár a „nyom” fogalmától, amely arcot kap azzal, hogy a legkülönfélébb szögekből tér vissza újra és újra – miközben maga a projekt is Párizs nyomolvasásának tekinthető. Valamikor az enteriőr képében látjuk, ahol a tér felöltözködik a hangulatok kosztümjeibe; máskor a lakozással, az otthonnal mint „hüvellyel” kapcsolatban, amely viseli lakójának lenyomatát; a modern ember életérzésében, amint bársonytokokon és plüssszuhatokon igyekszik otthagyni „ujjlenyomatait”, vagy éppen mint a „közelség” megtestesítője, az aura ellenpontjaként. Az összecsengés egybeszövi a fragmentumokat, a motívum hol az exposéban, hol az enteriőrnek és nyomnak szentelt „I”-mappában, hol egy A. J. Wiertz-idézetben, hol a passzázsokon „kívül” tűnik fel, például „A kószáló”-ban⁴³ vagy a *Berlini gyermekkor* „Loggiái”-ban⁴⁴ és még ezer helyen, különböző intenzitással, *kimondva és kimondatlanul*. A hipertext azonban nem tud árnyalati különbséget tenni az allúziók között: benne minden egyenrangúan manifesztálódik. S azzal, hogy mindent kimond, mintha azt is sugallná, hogy a „mindent” mondja ki – hogy a beágyazott linkek, átjárók ki is méritenek minden intertextualitást.⁴⁵ Az „Arcades Awakening”-ben például a „nyom” kizárólag ott detektálódik, ahol konkrét link mutat az I-konvolutra – persze tudjuk, hogy a készítő nem is töreked(het)ett a „teljesre”. Pusztán arra, hogy „felélessze” a már meglévő benjamin „forró nyomokat”, mellyel ugyan közelebb hozza egymáshoz a „szó szerint” kapcsolódó fragmentumokat, ám ez a „közelség” is csak szó szerint érthető: valóban gyorsabban juthatunk el egyik pontból a másikba, ám ezek technikai, információs, kényelmi dimenziók, s nem „tartalmiak” vagy esztétikaiak. A sebesség leplezte le a száguldó „hiperflâneurt” is, aki nem ismeri a kerülő utakat: a hipertext „kiegyenesíti” azokat, amikor összefűzi az egy „tematikához” tartozó szövegeket, készen kapott kapcsolatokat adva ezzel az olvasónak⁴⁶ – a „rejtőzködő” relációk felfedezéséhez továbbra is elidőzés szükséges. Vitatható tehát, hogy a hipermédia „nem alkotja meg [...] az érvelés egy

⁴⁰ Benjamin: „A német szomorújáték eredete”, in uő: *Angelus novus*, 197. o.

⁴¹ „[a traktátus] [t]öprengéseinek felületét nem festőiség élénkíti, inkább az ornamentika hálója borítja, mely megszakítás nélkül kacskaringózik tovább. Az okfejtés ornamentális sűrűjében elenyészik a különbség a témához kapcsolódó és a kitérő jellegű fejezetek között.” Lásd Benjamin: *Egyirányú utca* [Belsőépítészet], 45. o.

⁴² Benjamin: „A nyelvről általában és az ember nyelvről”, in uő: „A szírének hallgatása”, 9. o.

⁴³ Benjamin: „A kószáló”, in uő: *Angelus novus*, 850–888. o.

⁴⁴ Lásd Benjamin: *Berlini gyermekkor a századforduló táján*, 170–172. o.

⁴⁵ „Az intertextuális kapcsolatoknak a hipertext linkjei is csak kis töredékét jeleníthetik meg [...] [s] az olvasó produktivitása az irodalomelméletben jóval gazdagabb mentális folyamatokat jelent, mint a bejárású útvonalak megválasztását vagy a szövegelemek újrakombinálását.” Lásd Gács Anna: „Irodalomelmélet és hipertext.”

⁴⁶ Müllner András ezt nevezi „helyből kritikai funkcióknak”: a hipertext eleve már saját médiumából kifolyólag „kritikusabb”, „asszociatívabb”, „interaktívabb” olvasóknak nevezi felhasználóit – bár

határozott vonalát, hanem [csak] az állítások készletét, meghagyva a kifejtés elvégzését [...] a felhasználónak.⁴⁷ Esetében a *szörfözés* ezért helyesebb metaforának tűnik a *belemerülés*nél.⁴⁸

Az idealitástól tehát nagyon messzire kerül a hipertext, de voltaképpen a könyvhöz képest is lépéshátrányba kerül azzal, hogy a Harvard kiadását és hivatkozási rendszerét követi – ami csak azért lehet gesztusértékű, mert a hipertext kapcsán „új írásbeliségről” és a könyv elavultságáról olvashattunk. Reálisabbnak tűnhet inkább a különböző médiumok termékeny együttműködéséről beszélni, és nem egy magától értetődő „korszakváltásról”, amelyről a hipertext eszményiségének szentelt retorika igyekszik meggyőzni a világot – ez azonban mind elméleti, mind gyakorlati síkon megdőlt. Elfogadhatjuk persze, hogy hipertext-feldolgozások gazdagíthatják a *Passzázso*krol kialakított képet, de nem állíthatjuk, hogy adaptálásuk „szükségszerű” lenne. Még akkor sem, ha az egy „interaktív Benjaming” ígérne nekünk, aki végigkaulozhatna minket Párizson. Léteznek ehhez hasonló, *Passzázso*-ihletésű hipertextek, például Todd Presner „Hypermedia Berlin”-je,⁴⁹ amelyben „egy kulcs érintésével” Berlin 800 éves történetét lehet nyomon követni – találunk itt térképeket például 1234-ből, utcaképeket és történeti áttekintést a központi terekről, leírásokat a fontos épületekről, nevezetes megállókról, a város arculatát alakító meghatározó személyiségekről, de olvashatunk akár Berlin-központú filmelemzést is. Am irányadó, hogy ez a University of Carolina Los Angeles projektje, amely *oktatási segédanyagként* a „digitális bölcsészet”-programot szolgálja, nem pedig az „idealitást”. Egy további hipertextualizálás, Heather Marcelle Crickenberger „The Arcades Project Project”-je pedig már egy Benjamin haladás-fogalmáról szóló doktori disszertáció⁵⁰ része, amely a *Passzázso*k „felépítését” követve tartalmaz a szerző által írt betűrendes „konvolutokat”, szépirodalmi, filozófiai művekből választott idézeteket, saját tanulmányokat, de kapcsolódó linkeket, képanyagot, és chatszobát is.⁵¹ Azaz itt egy kevésbé szoros hipertextuális „feldolgozásról” vagy inkább kiterjesztésről van szó, amely

az interakció itt inkább technikai, mint szellemi jellegű. Müllner: „Teknősbéka-sétáltatás”, in uő: *A császár új ruhája*, 151. o.

⁴⁷ Uo., 98. o.

⁴⁸ „A linkek gátolják a szövegben való elmerülést, valahányszor a felszínre hozzák az olvasót, ugyanis a nem-linearitásnak köszönve mintegy sürgetik, fusson végig a szövegen, nyomozóként göngyöltsen föl minél több szálát [...] Ezáltal az olvasás aktusából kimarad az elmélyülés [...], a szövegbe zárt jelentések keresése pedig kevesebb teret kap, vagy teljesen elvész.” Lásd Tóth Barna: „Hipertext-olvasás.”

⁴⁹ In <http://vectors.usc.edu/issues/2/hypermediaberlin/>

⁵⁰ Heather Marcelle Crickenberger: *The Structure of Awakening: Walter Benjamin and Progressive Scholarship in New Media*, University of South Carolina, 2007.

⁵¹ In <http://www.thelemming.com/lemming/dissertation-web/about/about-nav.html>, utolsó letöltés dátuma 2017. január 1.

szintén kutatási céllal jött létre, s távolról sem tekint(het)i magát az *Árkádok-projekt* szükségszerű, természetes közegének, netán megvalósításának.⁵²

A hipertext és a *Passzázsok* „szembetűnő” kapcsolatát tehát több szinten is érdemes felülvizsgálni. Láttuk, már a hipertext Benjamin-olvasata is meglehetősen „részrehajló”, mellyel egy önmaga felé (félre)vezető folytonosságot sejtet a kanonizáció érdekében: s e folytonosság egy fejlődéselvű narratívába ágyazódik, amikor az „ideális szövegiséget” nemcsak szó szerint érti, hanem önmagára is vonatkoztatja – külső, mediális jegyek révén. A tökéletesedés-eszmény a „nyomtatott előzmények” keresésekor is kísért: a *Passzázsok* ilyesfajta tematizálása egyrészt csak a szerkezetre reflektál, másrészt azt a konnotációt rejti, hogy „ideálisabb” lett volna, ha az már eleve hipertextként jelenik meg; ennek tarthatatlansága nemcsak elvi síkon, de az adaptációk terepén is megmutatkozott. A rokonság tehát, bizonyos szerkezeti hasonlóságok ellenére, nem feltétlenül szerves: a *Das Passagen-Werk* ki is csúszik a hipertext hálójából. S bár mindkettlen végtelenek, egyikük a másikonál is „végtelenebb”.

⁵² Érdemes itt utalni még két benjamini ihletésű hipertext-projektre: Giles Peaker: „Reading in the Ruins”; Robin Michals: „e-Arcades”.

PÁRIZSI MELANKÓLIÁK (BENJAMIN, ATGET)

A *fotográfia rövid történetében* Walter Benjamin néhány sorban megvilágító képet ad Eugène Atget fényképészetének lényegéről. Az általa említett kevés életrajzi motívum közül kiemelkedő fontosságú, hogy Atget színésznek indult, majd „megelégtelven e mesterséget, letépte magáról a maszkot, s aztán arra törekedett, hogy a valóságról is lemossa a festéket”.¹

A régi Párizs fényképésze és fáradhatatlan kutatója, szintén Benjamin szavait idézve, szegényesen és ismeretlenül élt, miközben képeit műgyűjtőknek vesztegette el. Ennek ellenére a fotográfia jelentős forradalmáraként tekinthetünk rá, egyrészt a szürrealista képek előfutáraként, másrészt mert ő kezdeményezte „a tárgy megszabadítását aurájától, mely az újabb fotóművészet vitathatatlanul legnagyobb érdeme”.²

Mit tudhatunk meg Benjamin írásából Atget témáiról, stílusáról, művészi attitűdjéről?

Elsősorban azt, hogy egy olyan melankolikus alkotóval állunk szemben, aki képeivel fáradhatatlanul azt kutatja, ami már nincs meg, eltűnt vagy elveszett. Párizs fényképésze nem a látványos, hivalkodó várost akarja megörökíteni, hanem a kopott, elhagyott, néptelen utcákat, lépcsőket, épületeket. Ezért mondhatja Benjamin, hogy „ezek a képek majdnem üresek”.³ A melankolikus tekintet azonban épp ez az üresség vonzza. Az Atget-képek segítségével olyan ismeretlen terekbe nyerhetünk betekintést, ahol többnyire nincsenek emberek, melyek ugyanakkor „nem magányosak, hanem hangulatnélküliek”.⁴

Ez azt is jelenti, hogy az atget-i helyszíneknek nem ragadható meg semmilyen speciális karakterük. Éppen semlegességük által igazak, így prezentálják a városi környezet sivárságát. Ahogy Benjamin, Brecht ismert kifejezésével élve, hozzáteszi: „ember és környezet általános elidegenedése Atget képeiben kezdődik”.⁵

Külön figyelemreméltó ebben az elemzésben, hogy a várost kiüresedése egy olyan kirámolt lakáshoz teszi hasonlóvá, melybe még nem érkezett meg az új bérlő. Benjamin egy másik ismert írásában, *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában* is felbukkannak Atget néptelen párizsi utcákról készített fényképei, melyek itt

¹ Walter Benjamin: *Angelus novus*, vál. Radnóti Sándor, Budapest, Magyar Helikon, 1980, 700. o.

² Uo., 701. o.

³ Uo., 702. o.

⁴ Uo.

⁵ Uo.

nem egyszerűen egy hátrahagyott, hanem egy kifosztott otthonhoz hasonlítanak. Egészen pontosan egy tetthelyhez.

„Felvételei olyanok, mintha egy tetthelyről készültek volna. A tetthely is néptelen, bizonyítékok miatt fényképezik le. Atget-nél a fényképfelvételek a történelmi folyamat tárgyi bizonyítékaivá válnak. Ebben áll rejtett politikai jelentésük.”⁶

Ugyanakkor ezek a képek egy vizsgálódó, érdekelt és elkötelezett befogadót igényelnek. A nyomkereső detektív tekintetével kell néznünk őket. Ezek a felvételek nyugtalanítóan hatnak a szemlélőre, aki úgy vizslatja őket, mintha valami rejtett bizonyítékot őriznének, amely csak egy előre meghatározott, de még ismeretlen rejtekúton lehet felfedezhető.

MELANKOLIKUS TEKINTETEK

Hogyan képzeljük el ezen melankolikus tekintet hordozóját? Az Atget-ről készült legmegragadóbb portrén egy sűrke háttér előtt ülő, fekete nagykabátos öregembert látunk, aki oldalt fordul nekünk, teljesen természetes és hétköznapi pózban, kissé előredől, és a semmibe néz. Az öregség apoteózisa lehetne keresetlen egyszerűségével ez a kép. A portré alkotója a későbbi híres fényképész, Beatrice Abbott, Atget fotografiai örökségének megmentője, művészetének egyik első és talán legfontosabb közvetítője. Megismerkedésük egy véletlennek köszönhető: a fiatal amerikai lány párizsi tartózkodása alatt Atget képeivel először Man Ray galériájában találkozik. Man Ray ugyanis a szürrealisták számára kedves „talált tárgyaknak” (*objet trouvé*) látta ezeket a felvételeket, melyek közül hozzá a lépcsőkről, ajtókról, próbabábukról és prostituáltokról készült sorozatok álltak a legközelebb. Szintén Man Ray közbenjárására Abbott hamarosan a műtermében is felkeresheti az idős alkotót, akit viseltes ruháiban egy balzaci figurának lát. Atget ekkor közel hetvenéves. Megítélése szakmai körökben ambivalens: „primitív”, „naiv” fényképésznek tartják, akinek nincs saját stílusa, aki szemben áll a piktorializmus (festői fotográfia) irányzatával, és egyfajta átmenetet képez a topografikus és dokumentarista fényképészet között. Mindezek a kritikák azonban hidegen hagyják a magányos és csendes alkotót, aki nem tartja művésznek magát, csak a munkáját végző, pontos és fegyelmezett mesterembernek. Ehhez hozzájárul az is, hogy korábban matróz, majd epizódszínész volt, és csak meglehetősen későn, negyvenéves kora körül kezdett el a fényképészettel foglalkozni. Fotográfiájának valóban nincs sajátos tárgya, hacsak az egész várost nem tekintjük annak. Atget ugyanis Párizs szerelmese, ám nemcsak kihalt utcákat és tereket örökít

⁶ Kurucz Andrea és Mélyi József fordításában idézem: http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html, utolsó letöltés dátuma 2017. március 1.

meg (ahogy ezt Benjamin elemzése hangsúlyozza), hanem közparkokat (Versailles, Saint-Cloud, Parc de Scéaux), életképeket (éneklő, vak verklissel és kisgyerekekkel, vidám utcai jelenetekkel vagy akár a nyomor arcaival), és különböző lakásbelsőket is. Ebben a megrendelők igényéhez alkalmazkodik, hiszen részint a történeti múzeumok és levéltárak megbízására dolgozik, másrészt alkalmazott művészek (pl. építésszek, színházi díszletezők) is a vevőköréhez tartoznak. Mégsem kiszolgáló művész, mivel tárgyait maga fedezi fel magányos városi és kiránduló útjai során (miközben csodálatos természetfotókat is készít: kiszáradt fákról, gyökerekről és burjánzó növényzetről vagy a tájban magányosan álló szobrokról). Képei azt igazolják, hogy nincs olyan tárgy (a kirakatban felsorakoztatott cipőktől a beárazott termékeken, a bolti cégéreken át a próbabábukig és a csillogó kirakatüvegekig), amely ne lenne a fotográfus figyelmére érdemes. Ahogy Abbott visszaemlékezésében hangsúlyozza, Atget a körülötte lévő világot alázattal és a tárgyak iránti tisztelettel ábrázolja. Utolsó éveiben egy nagy terv motiválja: a „régii Párizs mesterségei” címen készít egy albumot.

Halálát követően, mely néhány héttel Abbott portréjának (1927) elkészülte után éri, közel húszezer negatív marad utána. A hagyatékot nagyrészt Abbott vásárolja meg, és ő adja ki 1930-ban az első nagyobb, Atget-ről szóló monográfiát.⁷

Benjamin azonban nem Abbot könyvét, hanem az Atget képeiből 1931-ben készült német válogatást forgatja,⁸ az ebben közölt fényképek nyomán alakítja ki saját Atget-értelmezését, mely egyszerre lényeglátó, és néhány vonatkozásban hiányos. Mégis érdemes legalább egy gondolatkísérlet szintjén eljátszanunk a gondolattal, hogy a *Passagenwerk* szerzőjének, akinek főműve végleges formába nem rendezett töredékekben maradt ránk,⁹ látásmódja mennyire hasonlít a fényképészéhez.

Mind Benjamin, mind Atget megteremti a saját, képzeletbeli Párizsát. Mindketten, mint a nagy melankolikusok¹⁰, szenvedélyes és megszállott gyűjtők, akik egy hanyatlóban lévő város és egy végnapjait élő korszak emlékképeit próbálják összegyűjteni. Az archívum vágya azonban, ahogy ezt Alain Buisine a fotográfia melankóliájáról írt könyvében állítja, eleve a képzelet világa felé vezet.

Az archívum az imagináriust támogatja, mivel maga is egy sorozatban, szerializálásban jön létre. És mivel minden sorozat már maga is fantáziaszerű. Párizs szüntelen archiválása során Atget megteremtette saját városának képzeletbeli mását. Összegyűjteni a várost annyit jelent, hogy fantáziává tesszük.¹¹

⁷ *Atget photographe de Paris*, Párizs, Jonquières, 1930.

⁸ *Eugène Atget Lichtbilder*, München, Rogner und Bernhard, 1930.

⁹ Walter Benjamin: *Paris. Capitale du XIX^e siècle*, Párizs, Les Éditions du Cerf, 1989.

¹⁰ Benjamin melankóliájáról lásd Susan Sontag tanulmányát, in *A Szaturnusz jegyében*, ford. Lázár Júlia, Budapest, Cartaphilus, 2002, 119–147. o.

¹¹ Alain Buisine: *Eugène Atget ou la mélancolie en photographie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994, 56. o.

Közös vonásuk továbbá az is, hogy mindketten átélik azt az élményt, melyet Benjamin a „gyűjtő boldogságának” nevez, és ami az emberektől való eltávolodásban és a dolgokhoz való közeledésben ragadható meg.

A gyűjtő boldogsága, a magányos boldogsága: *tête à tête* a dolgokkal. Vajon nem ama átszellemülés, ami emlékeinket uralja? Hogy bennük dolgokkal vagyunk egyedül, melyek hallgatva körénk rendeződnek, és hogy még az emberek is, akik közben felmerülnek, a dolgoknak ezt a megbízható, szükségszerű hallgatását veszik fel. A gyűjtő „elcsendesíti” („*stillt*”) sorsát. S ez azt jelenti: eltűnik az emlékezés világában.¹²

Atget fotográfiái, még ha hiányzik is belőlük minden festőiségre törekvés, ebben az értelemben csendéletek. Vagy úgy is mondhatnánk, hogy a fénykép már lényegénél fogva is egyfajta „nature morte”, mivel a rögzítés és kimerevítés gesztusa által megöli az életet, hogy ezáltal támassa fel és tegye időn túlivá a rajta megjelenő dolgokat, melyek ettől fogva mindörökké jelen lesznek távollétünk látható nyomaiban.

Ezek a képeken a gyűjtő maga is fantommá változik, akinek alakja ott kísért az általa teremtett, képzeletbeli terekben. Benjamin *Passagenwerkj*ét olvasva szinte látjuk a sétáló filozófus alakját, Atget városképeit nézve pedig azt kutatjuk, hogy a fényképezés a tér melyik (a képről kimaradó, láthatatlan) szegletébe állította le a kameráját.

Együtt vagy egymás után olvasva és nézve Benjamin és Atget Párizsát, az is feltűnő lehet, mennyi hasonló motívum található rajtuk: nemcsak a passzázsok, de a különböző lépcsők, kirakatok, tükörszerű perspektívák... és még hosszan sorolhatnánk. Ahogy legnagyobb és leginnovatívabb tanulmányában, *A német szomorújáték eredetében*, Benjamin megfogalmazza: „a melankolikus felveszi a holt tárgyakat szemlélődése körébe, azért, hogy megmentse őket”.¹³ Benjamin és Atget az írás és a fényképezés melankolikus gesztusa által megmentik a maguk körül látott, pusztulásra ítélt világot. Mindketten a hanyatlás, az elkerülhetetlen katasztrófa kitartó krónikásai. Miközben rendíthetetlenül hűségesek maradnak az őket körülvevő dolgokhoz (ahogy minden melankolikus, személyek helyett ők is a tárgyakhoz ragaszkodnak).

Ez az elfogulatlan, minden szenvedélytől mentes, tisztán megfigyelő és rögzítő, objektív tekintet adja képeik időtlen érvényességét, melynek révén nem csupán a századvég (*fin de siècle*) és az új század kezdetének világa jelenik meg rajtuk, de legalább annyira a „XIX. század őstörténete”.¹⁴

¹² Benjamin: „Passzázsok”, in uő: *A szirének hallgatása*, vál. és ford. Szabó Csaba, Budapest, Osiris, 2001, 206. o.

¹³ Benjamin: *Angelus novus*, id. mű, 355. o.

¹⁴ Benjamin: *A szirének hallgatása*, id. mű, 227. o.

BELSŐ TEREK

Létezik Atget-nek egy olyan fényképsorozata, mely ismeretlen volt Benjamin számára, de amelynek darabjai együtt olvashatók a *Passagenwerk* néhány töredékével. A fényképezést ugyanis – éppúgy, ahogy a filozófust – egyaránt érdekelték a külső és a belső terek, és az ezeket összekötő passzázsok. Forduljunk most a belső terek felé!

„Nincs még egy század, amely annyira lakásmániás lett volna, mint a tizenkilencedik. A lakást az ember tokjaként, hüvelyeként fogta fel”¹⁵ – írja Benjamin, és ennek a ténynek Atget is tudatában van, amikor 1910-ben kiadja *Párizsi enteriőrök* című albumát.¹⁶ Ezt a gyűjteményt nyilvánvalóan dokumentumnak szánja, hiszen 1911-ben a BNF-nek, a Musée Carnavalet-nek és a Bibliothèque Historique de la Ville-nek nyújtja át az anyagot. Az összesen hatvan képet tartalmazó album látszólag tizenkét párizsi lakásba enged betekintést. Mitől válhat ez kordokumentummá? Azáltal, hogy a legkülönbözőbb társadalmi osztályok életkörülményeit mutatja be: a munkás lakásától egészen a nagypolgári otthonig. Miről árulkodnak ezek az otthonok? Ismét Benjaminszót idézve: „A lakozás mint tranzitívum – pl. a »meglakott élet« fogalmában – ad képzetet arról az izgatott aktualitásról, ami ebben a viszonyulásban rejlik. Ez abban áll, hogy kialakítsunk magunknak egy hüvelyt, tokot.”¹⁷ A XIX. század embere számára (és ez természetesen igaz a XX. század emberére is) az ingóságok egyre fontosabbá válnak. A berendezési tárgyak, bútorok és csecsebecsék egyre nagyobb választékban és egyre szélesebb réteg számára lesznek elérhetőek. Ez ugyanakkor elvezet az egységes stílus megszűnéséhez, a „stílusok maszkvirágzásához” (váltakozásához, egymásra tolódásához). Ezért ez egyben a „rossz ízlés álmodozó ideje”¹⁸ is lesz, amikor a stílusok kiválasztásában minden megengedetté válik, még az is, hogy (Benjamin szellemes leírásait idézve) egy háziasszony budoárja egy gótikus kápolnára vagy egy háziúr dolgozószobája egy perzsa sah kényelmes termére emlékeztessen. Miközben ez a mindent megengedő szemlélet öntudatlan módon a korszak nihilista szelleméről árulkodik. Ugyanis a tér szabadon kiválasztott kosztümökbe való öltöztetése a korszakból való menekülés képzeletbeli lehetőségét teremti meg az otthon maradó (az otthonába bezárkózó) ember számára:

E belső terekben élni annyi volt, mint magunkat sűrűn beszőni, befonni egy olyan pókhálóba, amelyben a világtörténet szétszórva csüng köröset, mint kiszívott rovar tetemek. Ettől a barlangtól az ember nem hajlandó megválni.¹⁹

¹⁵ Uo., 244. o.

¹⁶ *Eugène Atget – Intérieurs parisiens* (Molly Nesbit, Francois Reynaud), Paris, Éditions Carré/Paris Musées, 1992.

¹⁷ Benjamin: *A szirének hallgatása*, id. mű, 244. o.

¹⁸ Uo., 241. o.

¹⁹ Uo., 243. o.

Az otthon barlangjába tokosodó ember elveszti kapcsolatát a külvilággal, ezekből a belső terekből mintha nem lenne kilépés. A Benjamin által pontosan leírt látszatvilág-teremtés szintén jelen van Atget fotográfiáiban. Azt is mondhatnánk, hogy ezekben a munkákban mutatkozik meg a leginkább Atget színészi természete. A színész az illúziókeltésben, a megtévesztésben leli örömét, és ez a csalóka gesztus végig ott kísért ezek mögött a látszólag (!) dokumentáló képek mögött, melyek hitelessége ugyanakkor igencsak kétes. Először is, a tizenkét lakás voltaképpen csak kilenc, továbbá a minden képaláírásnál szereplő utcanevek, melyek (látszólag legalábbis) segítenek elhelyezni Párizs térképén a lakásokat, sem mindenhol szavahihetőek. Ugyanígy a lakások tulajdonosainak személyazonossága is megkérdőjelezhető. Nevük nem mindenhol szerepel a képek aláírásánál, időnként csak a foglalkozásuk jelzi őket. Láthatjuk így több művész (két színész, egy színésznő), egy műgyűjtő, egy munkás, egy kalaposnő, egy bankár, egy kereskedő, egy bolti alkalmazott, egy pénzváltó, egy gyáros, egy lakberendező és egy pontos foglalkozással nem rendelkező egyén (egy eltartott) otthonát. A képek elrendezése sem mutat semmilyen társadalmi hierarchiát, sokkal inkább azt a benjamin belátást igazolja, hogy a társadalmi és uralmi viszonyok ebben korban – ismét csak a „stílusok maszkvirágzása” miatt – homályossá válnak.

Ha már a maszkoknál járunk, leplezzük le Atget legnagyobb csalását! Ez abban áll, hogy a sorozatban három különböző lakásként is lefényképezi a saját otthonát, miközben három különböző társadalmi réteghez tartozó, fiktív tulajdonost is kreál neki(k). Így Atget otthona egy drámai színész, egy műgyűjtő és egy munkás lakásként jelenik meg a képeken. Természetesen a címek is fiktívek (a saját lakcímét nem tünteti fel). Mindezek közül a legnyilvánvalóbb „maszk” a drámai színészé, hiszen Atget maga is sokat színészkedett. Ezt a játékot a legkönnyebb leleplezni. Nem véletlen, hogy ezzel az enteriőrrel kezdődik az album: a művész bevezet a saját világába, mely egy könyvekkel, képekkel, apró tárgyakkal telezsúfolt tér. Erről a lakásról van a legtöbb kép az albumban (csak egy ismert színésznő otthonát örökíti meg ennyi kép, mivel az valószínűleg a legnagyobb érdeklődésre tarthatott számot az album korabeli nézői körében). Atget egyébként mintha azt akarná, hogy felfedezzék a „csalását”, legalábbis erre utal, hogy számos árulkodó nyomot helyez el a képeken. A drámai színész lakcíme van a legközelebb a saját otthonához, és az elég éles szemű néző a falakon függő képek között felfedezheti Atget fényképeit. A legnehezebb a leleplezés a munkás otthonának esetében, ahol Atget valóban díszlettervezővé válik: pontosan berendezzi a helyszínt, elhelyezi a megfelelő kellékeket (kitaposott cipőket egy kopott mosdótál alján, valamint fogásra vetett viseltes ruhákat). A műgyűjtő esetében már nem rejtőzik ennyire. Itt mintegy fel is hívja a „két” lakás közötti hasonlóságra a figyelmet, amikor a gyűjtő lakásának képei után még egyszer bemutatja a drámai színész lakásának képeit. Ez a tematikus visszatérés és egymás mellé helye-

zés akár nyílt beismerésként is olvasható (bár sok néző és értelmező még így sem vette észre).

Milyen közös vonást mutatnak ezek az egyébként különböző lakásbelső(k)? Mi köti össze őket? Valamennyi képen lakók nélküli, üres tereket látunk. Olyanok, akár a bűnügyi helyszínek, csak itt a tárgyak nem az elkövető, hanem a tulajdonos személyazonosságára (vagy annak fiktív voltára) utalnak. A dolgok, visszatérve a benjaminini teóriára, nyomokat rejtenek: „A tokok, huzatok és dobozok, melyekkel beborították az előző évszázad polgári háztartásának felszerelését, megannyi intézkedés volt, hogy nyomokat fogjanak fel és őrizzenek rejtve.”²⁰

Ilyen szempontból a legérdekesebbnek a saját lakásbelső(k) tárgyainak elemzése tűnik, vagy épp bizonyos tárgyak hiányának konstatálása. Érdekes például, hogy míg más lakások esetében Atget előszeretettel fényképezi le az ágyat, saját lakásának ezen berendezési tárgyról egyetlen áldentitása esetében sem készül kép. Ahogy már említettük, a saját otthonban rengeteg a könyv és a csecsebecse, a falakat és polcokat elborítják az apró emlékek, ahogy itt is megtalálható a párizsi otthonok nagy részére jellemző kandalló és tükör. Meglepő viszont, hogy a drámai színész lakásáról készült öt kép közül négy gyakorlatilag ugyanazt az olvasósarkot ábrázolja. Ezt talán nem félrevezető úgy értelmezni, hogy ez a legintimebb „zug”, a személyiség legsajátosabb burka.

Ugyanakkor a különböző nézőpontokból fényképezett sarok eszünkbe juttathatja Leibniz egy mondatát (melyben csak a „város” szót kell kicserélnünk szobára): „egy és ugyanaz a város más és más látványt nyújt, ha más és más irányból szemléljük, és a nézőpont változásával mintegy megsokszorozódik”²¹.

Atget albumát fellapozva, a különböző lakásbelső(k)ben bolyongva mindig visszatérünk ugyanarra a helyre, mintha ez lenne a labirintus középpontja. Különféle irányokból járjuk be ugyanazt (az egyébként nem túl tágas) teret, mely Atget legközvetlenebb lakhelye. Ez a lakhely – a könyvek, képek, szobrok, órák, csecsebecsék miatt – jogosan nevezhető a művészet mentsvárának. A felhalmozott tárgyak sokaságára tekintve mégis akaratlanul is megfordulhat a fejünkben az a kísértő gondolat, hogy vajon mi lenne, ha egy kisebb lökés megmozgatná ezt a kényes egyensúlyt. Egy pillanat alatt romhalmazzá változna a teletsúfolt szoba. Rámutatva minden gyűjtés haszontalanságára, a felhalmozott relikviák törékenységére, a gyűjtő melankóliájára.

²⁰ Uo., 245. o.

²¹ Leibniz: Monadológia 57, ford. Endreffy Zoltán, in uő: *Válogatott filozófiai írásai*, Budapest, Európa, 1986, 318. o. (idézi: Somlyó Bálint: *Kerülő úton*, Budapest, Kijárat, 2014, 16. o.)

II. IDŐ ÉS TERMÉSZET

VALAMI AZ IDŐRŐL

Majd' másfél évtizedig osztottuk meg a tanári szobát az egyetemen Bálinttal. Néha vizsgáztatott ott, s én belehallgattam. Ámulattal láttam benne az igazi tanárt: a legutolsó pillanatig, időt nem kímélve meg akarta tanítani valamire a diákot. Beszélgettünk, és mindig élveztem finom kultúráját. Talán még most is benne van a telefonomban – megnéztem: benne van – az a Schiller-passzus, ami hirtelen nem jutott eszébe, majd hamarosan elküldte: „des Lebens ungemischte Freude / ward keinem Irdischen zuteil”. Felvilágosításokat kértem tőle, s megkaptam. S néztem évről évre a képernyővédőjén Claude Lorraint.

Ez a kép 1672-ben keletkezett, címe *Tájkép* – máshol *Tengeri tájkép – Aeneással Déloszon*. Ma a londoni National Galleryben látható. A lotaringiai származású, de egész hosszú életét Rómában töltő festő a hetvenes éveiben festett meg hat jelenetet az Itáliában új hazára találó trójai hősnek, Romulus és Remus ükapjának életéből, s ez a kép az első ezek közül. Aeneas vándorlása és honalapítása tragikus viszontagságokkal teli, ám itt békés jelenetet láthatunk, amint Déloszon Anius, Apolló papja és a sziget fejedelme vendégbarátsággal fogadja Aeneast, annak apját, Anchisest, s fiát, Ascaniust. Olvasható Vergilius *Aeneis*ében (III. 73–83), de éppígy két évtizeddel később, Ovidius *Átváltozások*jában (XIII. 630–635) is. Tudjuk, hogy Claude Lorrain olvasta Ovidiust olasz fordításban, és sok témáját onnan vette. Itt is vélelmezhető, hogy főként az ő leírása járt a fejében, hiszen a tárgyi és természeti környezetet, melyet megjelenít, hiába keresnénk Vergiliusnál. Viszont Ovidiusnál Anius „szívesen befogadja a hőst templomba, lakába, / várost megmutogat, szentélyt s közelében a két fát, / melynek törzséhez Latona vajúdvá fogódzott” – (Devecseri Gábor fordítása). Itt született hát Apolló (és Artemis/Diana), hiszen Latona anyjuknak, Létónak a latin neve. Még abban is pontosan követi a festő Ovidiust, amit a költő görög források nyomán máshol említ, hogy egy pálmafának és Minerva olajfájának a törzsét markolva hozta világra ikreit (VI. 335). A négyes találkozót ugyanakkor Vergilius említi.

Látható tehát a képen Anius palotája, amely előtt a pap-király az öbölre mutat. A közelben Apolló szentélye. Mögötte bástya-erődítmény védi a kikötőt, ahogyan a kép baloldalán is, a tengerbe benyúló földnyelv végén. Középen a szent ikerfa, amelynek környéke most pásztorkodás színhelye. Claude Lorrain képein a *Biblia* és a mítosz is pasztorállá válik, amely itt a kép középterét, a partmenti utat és egy patak fölött átívelő hidat tölti ki. A kisméretű főalakok a kép jobboldalán láthatók, Aeneas és fia dárdával, édesapja bottal, a vendéglátó pedig talán tisztségének jelével, egy aranynyíllal. Viszonylag kis méretű, intim kép ez (100 × 34 cm).

A művészettörténészek sok mindent mondhatnak erről a festményről, de engem most egy filozófiai kérdés foglalkoztat: azok az időrétegek, amelyeket ez a mű magába foglal. Mert ahogy a tárgyaknak van könnyük – hogy egy olyan mondást említsek, mely megannyi társával együtt Vergilius *Aeneis*éből lett két évezredre a művelt emberek köztulajdona –, a látszatra megállított idejű képeknek is van idejük, és nem is egy.

A megállított idő egy *mostot* jelent, amelynek van előtte és utána, amire ez a *most* sokféleképpen utal. A megállított idő azt jelenti, hogy nincs változás. Anius az idők végezetéig, vagy a képnek mint fizikai tárgynak a pusztulásáig kiterjeszti a karját, és mutat valamit vendégeinek. De ennek a gesztusnak múltja és jövője van. A változás foglalkoztat bennünket, amely Lessing tanítása szerint egy termékenynek nevezett *mostba* belesűrítendő. S nemcsak akkor van ez így, ha az események rendje drámai, s nem is csupán akkor, amikor a képnek általában narratív tartalma van, amely az elbeszélés természete szerint szükségképp az időben történik. Minden kép statikája dinamikát feltételez, irányt sugall, események játszódnak le benne, még akkor is, ha azok csak a szín, a vonal eseményei.

Claude Lorrain képe egy várost ábrázol, amely már régóta kihasználta földrajzi adottságait, az öbölből kikötőt alkotott, mely képes nagy vitorlánhajókat befogadni és megóvni. Helyét világítótorony jelzi, támadástól védművek óvják. A szárazföldön épületek emelkednek profán, kultikus és stratégiai célból. Ezek sok nemzedékkel azelőtt is ott álltak már, mielőtt a képen látható fő- és közemberek jártak volna a földi tájakon, és sok nemzedékkel utánuk is fennmaradnak. A történelem, vagy általánosabban egy hosszú tartamú történet sodrában állnak, amely az emberi életidővel nem mérhető. Ahogy e kifejezés – *longue durée* – francia történész alkalmazói hangsúlyozták, a földrajzi feltételek mélyen befolyásolták azokat az uralmi, társadalmi, gazdasági struktúrákat, amelyek között sok generáció élte le az életét. A Földközi-tenger görög szigetvilágának jól hajózható biztos kikötője – ezt a festmény is meg akarja mutatni.

A sziget mitikus eredettörténete mind a szent öbölben, mind a szent fákban, mind a szentély épületében megmutatkozik. Még olyan egészen kicsi ábrázolatban is, mint a tripodusz a templom előtt, Apollón jóserejének szimbóluma. Vagy a reprodukciókon szinte kivehetetlen jelenetben a palota domborművén, amelyen Apollón és Artemisz megvédi anyját az erőszaktevőtől. Délosz az *Odüsszeia* és a homéroszi himnuszok keletkezése idején is Apollón-kultusz helye volt, és a görögség egyik spirituális központja. Nyolc évszázad múltán Vergiliusnál is hasonló a szerepe.

A sziget látogatói ugyanakkor egy másik eredettörténet – mítosz és történelem – szereplői. Aeneas úton van megtalálni új hazáját, hogy megszülessék a római kultúra, amely majd vetekszik a göröggel, s egyben megválasztja mint saját hagyományát és mintáját. Ennek a vetekvő választásnak a főműve az *Aeneis*, amely közismerten egyszerűen akart új *Odüsszeia* és új *Iliász* lenni. Van azonban a vergiliusi műnek egy érde-

kes emlékezetpolitikai vagy propagandisztikus sajátossága, amely a mi idő-problémánk szempontjából méltó figyelemre, hogy ugyanis a múltat elbeszélve minduntalan előrefut a jövőbe, amely az augustusi béke-kor jelene. Elegendő csak a két eposz pajzs-leírásának különbségére utalni: az egyik térben, a másik időben terjed ki; Homérosz pajzsán az ismert világ látható, Vergiliusén – jóslatként stilizálva, egy idő nélküli isten által alkotva – az alapító tettől Augustusig eltelt idő eseményei.

Aeneas története nem zárult le Vergilius művével, hanem annak hatástörténete-ként folytatta pályáját, s még ezerhatszáz év múltán is műveltség és hagyomány. Claude Lorrain képének leleménye, hogy Apolló déloszi oltára és szentélye nem más, mint a Panteon, amely Róma egyik legjelentősebb épülete volt az Augustus-kor kezdetétől, az volt Claude korában, mint ahogy ma is az. Mintegy kétszeresen ismétlődik meg itt az eposz fogása: Aeneas már vándorútján, az alapító tett előtt megláthatja küzdelmeinek kései eredményét, a kép nézője pedig meghosszabbíthatja a hagyományt a kora újkori Rómáig.

Mindazok az időtényezők, amelyek most szóba kerültek – legyenek történelmi, mitikusak vagy kulturálisak – igen hosszú periódusok, amelyekhez képest az emberi életidő kurta. Claude emberalakjait már életében sok kritika érte, s ezen a képen is azt látjuk, hogy ezek a bábszerű, kicsi figurák távol állnak attól, hogy azok a szenvedélyek és pátoszformák töltsék ki lényüket, amelyek lehetővé tennék mitikus küldetésük teljesítését. Aeneas nem hős, nem istenfélő, nem népének atyja, hanem, ahogy egy monográfia írója jellemzi Claude figuráit, törekeny és határozatlan, csipőre tett kezével (amelyet fia megismétel) és táncosan előre lépő lábával még azt is megkockáztatnám, hogy üres és kellemedő.

Az alakoknak ezt a paradox ellenállását a nagy időtávú nagy elbeszéléssel szemben a kétféle idő, a történelmi-mitikus és az életidő ellentmondásaként interpretálhatjuk, amely kiéleződve egy harmadik idősíkhöz való viszonyában nyeri el értelmét, melyet a táj idejének nevezek.

Mielőtt azonban ezt megvilágítanám, szeretném arra felhívni a figyelmet, hogy a képen három nemzedék látható, Aeneas, apja és gyermeke. Ez a három generáció él általában egy időben a földön. Ez az az időtáv, amelyet Jan Assmann kommunikatív emlékezetnek nevezett. Nagyszüleink életideje nem azonos a mienkkel, de a kettő között van átfedő egyidejűség, és az ő közvetlenül elbeszélte történeteik nyilvánvalóan más viszonyban vannak a mi időnkkel, mint a mitikus-történelmi-kulturális emlékezet ideje. Mindannyian tanúi vagyunk annak az állandóan sodródó állapotnak, amely kiiktatja a közvetlenül elbeszélhető, az orális emlékezésből a I. világháborút, készül kiiktatni a másodikikat, és belátható időn belül kiiktatja majd az '56-os forradalmat is. Az viszont a ma élő nemzedékek túlnyomó részében a kommunikatív emlékezet centrumában áll, hogy miképp értesült az ikertornyok lerombolásáról.

Anchises korábban már járt Déloszon, s barátságot kötött Aniuossal. Most – Ovidius szerint – visszaemlékezik erre, s tudakozódik gyermekeiről. Mint bármi más, ez az apró esemény is alkalmas arra, hogy megmutassa a személyes kommunikációban megkonstruált idő természetét. Egy időben élökként egymás tanúi vagyunk, akik beszélünk egymással, akik kitüntetett módon, a személyes tanúságtétel révén osztjuk meg emlékeinket, vagy csak néma tanúk vagyunk, mint a palota tetejéről bámészkodók, akik majd elmondhatják gyermekeiknek és unokáiknak, hogy látták Aeneast.

Az idő meghatározása, mint objektív múlás, semmilyen nehézséget nem jelent; de annál többet az idő szemléletei, azaz időtudatunk rétegei. A tagolást ekkor is a múlt, jelen, jövő hármasa kínálja, de nem kvantitatív homogenitásban. Most e három fogalomnak más és más a minősége. A jelen pontszerű, amely mindig múlásban van, a jövő státusza pedig nyilvánvalóan bizonytalanabb a múltnál és a jelennél, tulajdonképpen továbbgördülő jelenként foghatjuk fel. Időszemléleteink rétegeit minden esetben emlékezések és emlékezésekből létrehozott várakozások formálják meg – végességünk tudatában. Az idő emlékezés a végesség tudatában. Az emlékezés kitüntetett szerepét az időben jól mutatja, hogy az emlékezőképesség megsemmisülése éppen az időt semmisíti meg, ugyanúgy, mint elképzelt abszolutizálása. Aki mindenre emlékezik, mint Borges híres gondolatkísérlet-novellájában Ireneo Funes, az nem az időben él, miközben – ez is figyelemre méltó eleme a fikciónak – a mechanikus idő adatait mindig tökéletes pontossággal tudja közölni. Azaz óraművé válik, amely számot ad a másodperc töredékeiről is, de az óraműnek nincs időtudata. Meghatározásunkat tehát így kell kiegészítenünk: az idő emlékezés és felejtés a végesség tudatában.

Az időszemlélet két alapformáját említettem, a transzindividuális, de persze ezerféle módon individualizálódó kulturális-mitikus-történelmi időt, és a személyes, de az együtt élő nemzedékekkel, és még általánosabban az egymással élő emberekkel megosztott időt. Ezekben a nagy formákon belül lehet aztán gyorsuló és lassuló, hideg és forró (ahogy Assmann módosította Lévi-Strauss fogalmát), akaratlagos és szándékolatlan (ez Benjamin nagy témája Proust nyomán), fogyó és telítődő emlékezetéről, és ennek megfelelően időről beszélni.

Heidegger már elutasította, hogy az időt az örökkévalóságból értsük meg. Ez a hívők kiváltsága, akik számára Krisztus feltámadásával eljött a *plenitudo temporis*, az idők teljessége. Az időt az időből, annak végességéből kell megérteni, s pusztá hit kérdése, hogy ennek ellentéte, az örök élet ígéretként vagy semmiként jelenik meg előttünk.

Ha most visszapillantunk képünkre, amelynek éppen az az előnye, hogy az itt tárgyalt filozófiai probléma, mint létünk legáltalánosabb kérdéseinek egyike, csak kiolvasható belőle, de nem tárgya, s azt sem mondhatjuk, hogy valamilyen értelemben gondolja a mű (csak tanúsítja), akkor azt látjuk, hogy van még egy idősíkjá,

amely talán a legközelebb áll az időtlenhez vagy örökkévalóhoz. És ez maga a természet, ahogy a fák, a tenger és az égbolt képében tájként megjelenik előttünk.

Claude Lorrain ideje hihetetlen korszaka volt az emberi szellemnek. Az ő Anchi-ses-nemzedékébe tartozott Shakespeare, Cervantes, Rubens, Caravaggio, Monteverdi, Kepler, Galilei, Richelieu, Grotius. Az Ascanius-nemzedékbe Pascal, Racine, Molière, Spinoza, XIV. Lajos, Vermeer, Newton, John Locke, s tegyük hozzá szerény büszkeséggel az *Aeneist* modelláló Zrínyi Miklóst is. Saját nemzedékébe pedig Hobbes, Descartes, Corneille, Bernini, Borromini, Calderón, Velázquez, Milton, Rembrandt, Poussin, Cromwell. Nem volt Claude kora legnagyobb festője, de bizonyos értelemben ő volt az első tájfestő. Nem mintha nem jelent volna meg már három évszázaddal korábban Sienában a táj mint festői probléma, s nem mintha a késő középkorban az arany alapot ne szorította volna ki a táj-háttér. Több mint száz évvel korábban Albrecht Altdorfer már festett független tájképeket (még korábban Dürer, de ő kis grafikai remekeit még nem tekintette műalkotásoknak), s Pieter Bruegel oeuvre-jében is jelentős szerepe volt a tájnak. Másfelől pedig kisebb északi mesterek egész hada specializálta magát a nagy keresletnek örvendő műfajra. Claude volt azonban az első, aki miközben csak tájképet festett – azaz minden képén a természet (mindenekelőtt a természeti fény) volt a főszereplő –, megmaradt a *grand art* kontextusában, s ezt saját korában, ha a teoretikusok és kritikusok nem is, de a megrendelők és műélvezők messzemenően elismerték. Egyike volt azoknak – ahogy Theodor Hetzer írta –, akik a *grande siècle grandeurjét* formálták. Messzire vezetne, ezért csak jelzem itt, hogy ebben a témától elszakadó folyamatot, a művészet esztétizálódását sejthetjük.

Mit jelent, hogy a természet válik a főszereplővé? Mindenekelőtt most nyer magyarázatot a figurák viszonylagos jelentéktelensége, amely a kicsiségükkel függ össze. Hiába olyan súlyos az ikonográfiai téma, mint Aeneas népének hazát kereső erőfeszítései, az égbolt, a felhők, a fák, a tenger és a napfény hatalmával nem vehetik föl a versenyt. A figurák azért kicsik, mert nem takarhatják ki a tájat.

Mármost világos, hogy a természet nagyon különböző idődimenziókat egyesít. Vannak pillanatok alatt szétoszló felhők, élő növények, elmúló és visszatérő évszakok, beláthatatlan ideig megmaradó tengerek és hegyláncok és így tovább. Mindezek azonban a mechanikus idő alapján méretnek. A táj mint egység ezzel szemben valamilyen végtelenséget fejez ki – térben és időben egyaránt. Valami időtlen állandót, amely mindig is itt volt, és mindig is itt marad. Ez természetesen a mi szemléletünk vagy hangulatunk, amely ebben végességünk ellenképét látja, egy olyan hatalmat, amelyen erőfeszítéseink megtörnek. Ezért van az, hogy a táj szépsége fájdalmas, és amikor az ember a szó szoros értelmében megadta magát a táj fenségének, akkor az erőivel szembeni eltörpülését, a fenyegetettséget, a rémületet transzformálta esztétikai hatássá. (Montaigne még úgy védekezett az Alpések veszedelmeivel szemben, hogy csúnyának minősítette őket.)

Az itt számba jövő időképzet nemcsak az életidő idejétől, hanem a hosszú távú történelmi-kulturális-mitikus képződmények idejétől is alapvetően különbözik. Gondoljunk csak arra, hogy az épületek, amelyek – mint a Panteon – hatvanhat generáción keresztül fennmaradhatnak, és még tovább, de ha rommá válnak, és nem konzerválják romként őket, akkor egy idő után visszaváltoznak természetté (a növényzet benövi őket, dombbá válnak stb.), és csak a véletlen segítségével vagy szisztematikusan, a légi archeológia eszközeivel tárhatók föl újra.

Három idő van tehát: a kis idő, a nagy idő és a végtelen idő. Róma több mint ezer évig állt fenn. A csillagokról Kosztolányi ezt írta: „kimondhatatlan messze s odaát, / ők, akik nézték Hannibál hadát / s most néznek engem...”

„MIT VAN MIT KÍVÁNNI MÉG ILY ÁLDOTT IDŐBEN?” (ADORNO ÉS A MEGISMERÉS UTÓPIÁJA)*

E kötethez, mely Somlyó Bálintot hatvanadik születésnapja alkalmából köszönti, még akkor is nagy öröm szerény hozzájárulást tenni, ha írásom inkább nekirugaszkodást jelent egy készülő, nagyobb lélegzetű munkának. Több történet is elmesélhető volna arról, hogy miért. Ezek közül egynéhányat már személyesen el is mondtam. Ezért álljon itt most inkább egy szó, ami egyébként sajnos olyan idegen, hogy más környezetben nem is nagyon jut eszembe, hogy volna: a derű. Két emberrel találkoztam, akik valamit ennek a szónak a jelentéséből számomra hozzáférhetővé tettek. Az egyikük, ha ezen talán éppen ő maga csodálkozik is leginkább, Somlyó Bálint. Sajnos a másikkal már nemigen fogok tudni beszélni. Ezért is remélem, hogy a következő, és mind boldogabb hatvan évét ünneplő kötetbe is írhatok majd, mert nem nagyon néz ki úgy, mintha ennek a szónak más környezetben is értelme volna.

Az eddig elmondottakkal legalábbis hangulati összecsengésben jelen írás témájául az utópia adornói fogalmát választottam. Hogy Adorno írásai alapvetően sötét tónusokkal festenek, aligha kérdés. Mégis, ha csak egyetlen pillantást vetünk az elmúlt években megjelent szakirodalmi munkák címére, egyértelműen kirajzolódni látszik, hogy ezen sötét tónusok közé világosabb is vegyül. Mindenekelőtt olyan művekre gondolok itt, mint Yvonne Sherratt *Adorno's Positive Dialectic*, Brian O'Connor *Adorno's Negative Dialectic: Philosophy and the Possibility of Critical Rationality*, Roger Foster *The Recovery of Experience*, Rolf Tiedemann *Mythos und Utopie*, illetve (bár a cím esetén kevésbé eklatáns módon) Jay M. Bernstein *Disenchantment and Ethics* című írása. Önmagában az, hogy ezek a könyvek megkísérelték az adornói utópia rekonstrukcióját, még nem is volna újszerű, hiszen a kérdés már Albrecht Wellmer vagy Weiss János korábbi publikációiban is felmerül. Éppen ezért nem is annyira fordulatról, mint inkább hangsúlyeltolódásról érdemes beszélni, amennyiben ezek az értelmezések kimondottan az esztétikum szféráján kívüli aspektusból exponálják a kérdést. Ha beszélnek is esztétikai tapasztalatról, annak potenciális tárgyterületét a műalkotásokon túl jelentősen kitágítják.¹ Jelen írásban ezen szövegek részletes

* A dolgozat az ELTE Tehetséggondozási Tanácsa által támogatott „Adorno interdiszciplinárisan” nevet viselő kutatócsoport munkájának részeként jött létre. A kutatócsoport vezetője Olay Csaba.

¹ Hogy meddig is tágítható pontosan az esztétikai tapasztalás potenciális tárgyainak köre, az persze nehezen megválaszolható kérdés. Yvonne Sherratt mindenesetre amellel érvel, hogy az olyan szöveghegyek, mint az *Esztétikai elméletben* található: „Az orrszarvú, ez a néma állat, mintha azt mondaná: én egy orrszarvú vagyok” (Adorno: *Ästhetische Theorie*, szerk. Rolf Tiedemann, Suhrkamp, 1997, 171–172. o. Teller Katalin kéziratban lévő fordítása) egyértelműen arra utalnak, hogy egyes

kritikai bemutatására, illetve a közöttük feszülő koncepcionális különbségek tárgyalására nem vállalkozhatok. A fent említett szerzők belátásaira csak annyiban támaszkodom, amennyiben segítik a tanulmány gondolati ívének kibontását.

Tengelyi László szerint Adorno egyik kései főművének, a *Negatív dialektikának* voltaképpen kvintesszenciája a következő állításban fogalmazódik meg: „A megismerés utópiája a fogalom-nélkülinek a fogalom általi felnyitása volna, úgy, hogy mégsem tesszük egyenlővé a fogalommal.”² Mielőtt ennek a gondolatnak részletesebb tárgyalásába kezdenénk, érdemes néhány trivialitást rögtön leszögezni. Először is, a Hegelen iskolázott Adorno számára világos, hogy a filozófia feladata nem lehet valamiféle, a fennállótól radikálisan különböző, más térben vagy időben szituált társadalom pozitív tételezése. Egy ilyen utópikus társadalom a fennálló fogalmiság számára nem hozzáférhető. A filozófia Minerva baglyához hasonlatosan csak a beálló alkonnal kezd meg röptét. Hogy az utópia fogalmát Adorno a filozófiai gondolkodás szempontjából mégis jelentőségteljesként ismeri el, az alighanem Walter Benjaminsnak köszönhető, aki az utópiát a *Passagen-Werk* egyik központi fogalmává teszi.

A megismerés utópiája Adornónál az azonosság-gondolkodással (*Identitätsdenken*) mint uralkodó megismerési móddal szemben fogalmazódik meg. Ennek kétségtelen klimaxa Adorno szerint a kortársi társadalom, különösképpen a haláltáborok működése,³ mégis, az azonosság-gondolkodás egy olyan tág történeti periódushoz kapcsolható, amelynek már Odüsszeusz is előalakja volt.⁴ Adorno hangsúlyozza ugyan, hogy minden megismerés azonosítás, vagyis hogy a tapasztalat a megismerés tárgyát és a fogalmakat összekötő ítéletben artikulálódik. Az azonosság-gondolkodás azonban ennél minőségileg többet is kifejez: ez egy meghatározott tapasztalati forma, amely egy reduktív, irracionális viszonyulásnak, az instrumentális racionalitásnak ágyaz meg. Éppen amiatt, hogy hangsúlyozni tudjam, hogy az azonosság-gondolkodás csupán egy a lehetséges gondolkodási formák közül, jelen tanulmányban a terminus „azonosság-gondolkodás”-ként történő fordítása mellett döntöttem a kétségtelenül kellemesebben hangzó „azonosító gondolkodás”-sal szemben.

élőlények is sajátos énséggel vagy aurával rendelkeznek, és esztétikai kogníció tárgyává tehetők. Ehhez hasonló belátásra jutott korábban már Jay M. Bernstein is, aki kifejezetten erre a tapasztalattípusra alapozta az adornói (meta)etikai pozíció rekonstrukcióját.

² Tengelyi, László: „Negative Dialektik als geistige Erfahrung? Zu Adornos Auseinandersetzung mit Phänomenologie und Ontologie”, *Phänomenologische Forschungen*, 2012, 47–65, itt: 61. o.

³ Weiss János szerint Auschwitz tapasztalata két aspektusból jelentős Adorno számára: (1) mint az egyének szociális helyzetének tükré, mely „az emberek funkcionálisát és felcserélhetőségét állítja középpontba. [...] Akik meghalnak, totálisan integrált emberek, akik a társadalmi alkalmazkodást *abszolúttá* tették.” Illetve (2) „Auschwitz [egyszersmind] az egész addigi *kultúra* csődjét jelenti.” Weiss János: *Az esztétikum konstrukciója Adornónál*, Budapest, Akadémiai, 1995, 74–75. o.

⁴ Adorno egész pontosan a polgári individuum ösképeként hivatkozik Odüsszeuszra. Adorno–Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung (Gesammelte Schriften III)*, szerk. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997, 61. o.

Az azonosság-gondolkodás reduktív jellegét Adorno a „nem-azonos” fogalmának bevezetésével szeretné megragadhatóvá tenni. A nem-azonos azonban maga is több szinten értelmezhető. Beszélhetünk (1) a fogalom és a tapasztalat tárgya közötti nem-azonosságról, (2) a fogalom és egy fogalmi rendszer nem-azonosságáról, illetve (3) egy tapasztalati tárgy és azt körülvevő társadalmi világ immanens nem-azonosságáról. Az elsőként említett viszony talán a legvilágosabb. Adorno szerint a nyelv mindig egy meghatározott, társadalomtörténetileg is szituált perspektívában teszi hozzáférhetővé a megismerés tárgyát. Ilyen értelemben a fogalom egyszerre több és kevesebb, mint a tapasztalati tárgy, minőségileg különbözik a kettő.

A fogalom és a fogalmi rend közötti nem-azonosság megértéséhez érdemes Yvonne Sherratt szemléletes példájához fordulnunk. Sherratt szerint az azonosság-gondolkodás által meghatározott konceptuális rend hierarchikus szerveződésű, a nemfogalmak és fajfogalmak közötti feszültségek benne csak mint esetleges anomáliák értelmeződnek. Ilyen feszültség detektálható például a „kacsacsőrű emlős” fogalma körül, amely, lévén tojásrakó és nem elevenszülő, az emlős nemfogalmának csupán sajátos eseteként értelmezhető. Sherratt szerint a fogalmi rend számos ilyen feszültséget tartalmaz, amelyeknek artikulációja és episztemikus státuszának emancipációja a nem-azonosság-gondolkodás feladata.⁵

Mielőtt a harmadik pontra térnénk, vagyis a tapasztalati tárgy és a környező társadalmi világ immanens nem-azonosságára, érdemes az adornói tapasztalatelmélet gyakorlati ambícióját világossá tennünk. Ahogy azt Olay Csaba is kiemeli, Adornónál „[a]z új tapasztalása [...] társadalomkritikai jelentőséget is kap, amennyiben az új tapasztalását gátló fogalmi gondolkodás Adorno szerint az egyik megnyilvánulása a társadalmi valóságban szintén működő elnyomó racionalitásnak”.⁶ Adorno szerint az azonosság-gondolkodást a természeturalás mind magasabb fokának elérése motiválja. A természet fogalmi megragadása egy instrumentális viszonyban értelmeződik, vagyis a cél-eszköz gondolkodás paradigmájában, amelyben a cél mindenekeelőtt a túlélés biztosítása. Az instrumentális racionalitás ugyanakkor, amely a kortársi társadalom szervezőelve, irracionális, ez a belátás nyitja meg az adornói megismerélmélet társadalomkritikai dimenzióját. Az irracionalitást az magyarázza, hogy az instrumentális racionalitás, amely az emberiség mind teljesebb uralmát volna hivatott szolgálni, valójában az emberek fölötti totális elnyomás forrásává vált. A cselekvés irracionálisát tehát az adja, hogy éppen az ambicionált céllal ellentétes következményekhez vezet. A kvalitatív különbségek eliminálásán alapuló kalkulatív gondolkodás ugyanis részint haszonkalkulációk potenciális tárgyává züllesztí

⁵ Yvonne Sherratt: *Adorno's Positive Dialectic*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, 135–141. o.

⁶ Olay Csaba: „Reguláztalan tapasztalat. A tapasztalat értelmezése Gadamer-nél és Adornónál”, *Magyar Filozófiai Szemle*, 55(4), 2011, 50–66. o., itt: 60. o.

az embereket, részint saját késztetéseik feletti uralomra neveli őket. Épp ezért válik Adorno szerint a hidegség „a polgári szubjektivitás alapelvévé”.⁷

A társadalmi valóság Adorno szerint tehát alapvetően antagonisztikus. A társadalom céltételezései, így például a szabadság kiterjesztése vagy a társadalmi egyenlőség biztosítása fonákjukra fordulnak. Ennek megfelelően a társadalmi valóság egyes fenoménjeit is a maguk ellentmondásosságában kell megérteni: hogyan válik például a polgári enteriőr a bensőségesség reziduumává és ugyanakkor kiüresedésének szimptomájává, hogyan lehetnek a kultúraipar demokratikus, mert széles körűen hozzáférhető termékei egyben a társadalmi elnyomás fenntartói. Adorno így kettős feladatot fogalmaz meg gondolkodása számára: egyfelől az azonosság-gondolkodás és az arra épülő instrumentális racionalitás immanens kritikáját, másrészt egy alternatív tapasztalatelmélet kidolgozását. A dolgozat gondolatmenete szempontjából most az utóbbi törekvés az igazán érdekes. A megismerés utópiája különböző megfogalmazásokban ugyan, de visszatérően felbukkan mind a *Negatív dialektikában*, mind pedig a negatív dialektikáról tartott 1965/66-os egyetemi előadásokon.⁸ A megismerés utópiáját Adorno a szellemi tapasztalat (*geistige Erfahrung*) fogalmának kidolgozásán keresztül szeretné megragadni.⁹

Adorno a szellemi tapasztalat fogalmát a modern filozófiatörténet kiemelkedő alakjaival, így mindenekelőtt a Kanttal, Hegellel, Bergsonnal, Husserllel és Heideggerrel szembeni vitában határozza meg. Ezek a szerzők jelentették ugyanis szerinte a legkomolyabb hozzájárulást a tapasztalat fogalmának megértéséhez. Kant a megismerés feltételeire és korlátaira való transzcendentális reflexióval, Hegel a Kant által diszkreditált dialektika fogalmának revíziójával és a megismerésben betöltött szerepének hangsúlyozásával, Bergson és Husserl pedig a szubjektivitásközpontú gondolkodás kritikájával. A legkomplikáltabb viszonyulása Adornónak talán mégis Heidegger gondolkodásához volt, a vele való szembenézéshez élete végéig különböző szöveghelyeken vissza-visszatért. Jelen dolgozatban nincs mód ezen viszonyok behatóbb elemzésére, ezt részben a korábban hivatkozott szakirodalmi munkák már megtették. Ehelyett a szellemi tapasztalat néhány centrális aspektusát szeretném a továbbiakban bemutatni.

⁷ Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1966, 354. o. A kérdésről bővebben lásd Jay M. Bernstein könyvének *Coldness: The Fundamental Principle of Bourgeois Subjectivity* című fejezetét (Bernstein, 2001, 396–414. o.).

⁸ Theodor W. Adorno: *Vorlesung über Negative Dialektik*, szerk. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2007.

⁹ Jelen tanulmányban a szellemi és a filozófiai tapasztalat terminusát szinonimként kezelem. Sőt egyes, az esztétikai tapasztaláshoz társított sajátosságokat is tárgyalok, ahogy Adorno is megvilágító erejűnek tekintette ebben a kontextusban a műalkotás befogadásának tapasztalatát. Ezzel viszont nem szeretném azt a benyomást kelteni, mintha a két tárgytapasztalat közötti különbséget elhanyagolhatónak tartanám.

Adorno azzal, hogy elismeri a megismerés fogalmi mozzanatát, és hogy a fogalmakban meglévő inherens tendenciaként látja az absztrakció mozzanatát, mégis elveti az azonosság-gondolkodást, mely ennek *par excellence* megvalósulása, láthatólag nagyon nehéz helyzetbe hozza magát: „A filozófiában így fogalmakat kell használnunk ahhoz, hogy fogalmakról beszéljünk. És ez azt jelenti, hogy amivel a filozófia foglalkozik – nevesen a nem-fogalmi, amelyre a fogalmak utalnak – már előzetesen ki van zárva a filozófiából.”¹⁰

Amivel mindenekelőtt le kell számolni, az az azonosság-gondolkodás uralmi igénye. Ez csak egy olyan megismerési modell keretén belül képzelhető el, amely nem a szubjektum és nem is az objektum pozíciója felől definiált, hanem a szubjektum és az objektum kölcsönös és eredendő egymásra vonatkoztatottsága felől. A megismerési helyzetet Adorno tehát elsődlegesen egy dialogikus vagy O’Connor szavával reciprociális helyzetként ismeri fel,¹¹ melyben szubjektum és objektum egymás által kölcsönösen közvetítettek. Világos ugyanis, hogy az objektum csak a megismerő szubjektum tevékenysége révén válhat tapasztalati tárggyá, és hogy másfelől a szubjektum is mindig egy tárgy tudat korrelátumaként adott. (Adorno szerint a megismerés egy, a szubjektivitás és az objektivitás pólusai között lejátszódó kétirányú folyamat, amely természete szerint nyitott és végtelen, és amelynek dinamikáját a szubjektum konceptuális tárgymegragadási kísérleteinek folyamatos kényszerű újraíródása határozza meg. Kényszerűnek azért nevezhető a fogalmi megragadás ezen korrekciója, mert a fogalom mindig az objektum heteronóm vonatkozásában tűnik inadekvátnak.)

Pontosan az objektum ilyen értelemben vett primátusának felismerése és kategóriális másságának elismerése nyitja meg Adorno számára az utat a tapasztalat újdonságigénye felé, vagyis a felé „a reguláztalan [...], nem standardizált, uralhatatlan” tapasztalatfelfogás felé, amely „a meglévő elvárások keresztülhúzását tekinti tapasztalatnak.”¹² (Ez persze lényegesen más viszonyulásmódot követel meg, mint az azonosság-gondolkodás kategorizáló-absztrakt tapasztalatalkotása.) A szubjektumnak el kell merülnie a tárgyban és annak egyedi részletgazdagságában ahhoz, hogy a tapasztalat újdonságigénye érvényesülni tudjon. Ennek a beállítódásnak szemléletes példája, a műalkotás befogadásának folyamata azonban korántsem korlátozható erre. A műalkotás befogadásának folyamata ugyanakkor ennek a tapasztalásmódnak egy alapvető jelentőségű jellemzőjét is aláhúzza, mégpedig azt, hogy a tárgyban való elmerülés nem egy akonceptuális vagy reflektálatlan folyamat. Éppen ellenkezőleg,

¹⁰ Adorno: *Vorlesung über Negative Dialektik*, id. mű, 95. o.

¹¹ O’Connor: *Adorno’s Negative Dialectic: Philosophy and the Possibility of Critical Rationality*, id. mű, 3. o.

¹² Olay Csaba: „Reguláztalan tapasztalat. A tapasztalat értelmezése Gadamer-nél és Adornónál”, id. mű, 50. o.

a fogalmak mind intenzívebb használatát követeli meg. Ahogy Adorno Hegel kapcsán fogalmaz:

Ha a tárgygal szembeni kötetlenség kívánalma teljesül, amelyet én a voltaképeni filozófiai kívánalomnak tartok, [...] akkor ezáltal az objektumot nem mint egy teljességgel meghatározatlant gondoljuk el, hanem, azáltal, hogy a gondolat a tárgy felé irányuló spontán törekvésében folyamatosan a tárgyhoz mérí magát, a gondolathoz végül több, nem pedig kevesebb strukturáltság, meghatározottság és érvényesség tartozik.¹³

Adorno a leibnizi fogalmat átértelmezve egy *disharmonia praestabilitáról* beszél,¹⁴ vagyis a megismerő fogalmiság és a tapasztalati tárgy közötti eredendő inekvivalenciáról. A megismerés tökéletlenségének felismerése a szubjektumban az objektummal szembeni adósság/bűnösség (*Schuld*) érzetét kelti. Ez a tapasztalásnak egy regulatív elvére mutat, mégpedig arra, hogy a megismerő szubjektum mind adekvátabb megragadására tör az objektumnak, folyamatosan szofisztikálja és gazdagítja a megértését, ez azonban egy telosz nélküli teleológia. Nem létezik ugyanis olyan pont, mikor a fogalmi megragadás teljesen adekvát módon ki tudná meríteni azt a nem-fogalmi, aminek a megismerésére tör. Emiatt is hangsúlyozza Adorno a megismerés nyitott és végtelen jellegét.

Egy ilyen megismerési modell természetesen a filozófiát és annak „módszerét” is újradefiniálja. Absztrakt és általánosan meghatározott módszere voltaképpen a filozófiának így nem lehet, Adorno ehelyett inkább modellelemzésekről beszél, amelyek az egyéni, partikuláris tárgyhoz való viszonyukban meghatározottak:

Rendszer nélkül az érvényes állítások követelménye a gondolati modellek követelményét jelenti. [...] A modell úgy kapcsolódik a specifikushoz, és a specifikusnál is többhöz, hogy azt nem engedi feloldódni az általánosabb nem-fogalomban. Filozófiailag gondolkodni azt jelenti, modellekben gondolkodni; a negatív dialektika modellelemzések gyűjteménye.¹⁵

Adorno szerint mindazon ismeretek, amelyek egy reduktív és előzetesen meghatározott absztrakciós folyamat eredményeként állnak elő, a filozófia számára alapvetően érdektelenek. A szigorú módszerrel szemben a játék fogalma válik ezért a filozófiai megismerésben hangsúlyossá.¹⁶ A játék természetesen nem a megismerő én önkényét

¹³ Adorno: *Vorlesung über Negative Dialektik*, id. mű, 121. o.

¹⁴ Adorno: *Negative Dialektik*, id. mű, 23. o.

¹⁵ Uo. 37. o.

¹⁶ Adorno: *Vorlesung über Negative Dialektik*, id. mű, 129. o.

és a megismerés kaotikus természetét artikulálja, hiszen ez a mozzanat nagyon is előfeltételezi bizonyos szabályok meglétét, ellenkező esetben a játék létre sem jöhetne. Amit ehelyett hangsúlyoz, az a megismerés eseményszerűsége és előzetesen nem rögzíthető eredménye.

Mint hogy a nem-azonoshoz a megismerő énnel nincs közvetlen fogalmi hozzáférése, ezért a filozófiának nem egy vagy egynéhány, a tapasztalati tárgyról szóló igaz állítás megfogalmazására kell törekednie, hanem összefüggérendszer ábrázolására. „Csakis az ábrázolás tesz eleget a fogaloméval ellentétes pólust jelentő mimetikus elemnek” – hangsúlyozza Adorno¹⁷. Ismételten Walter Benjamin az, akihez Adorno ezen a ponton nagyon közel kerül. Benjamin volt ugyanis az, aki a konstellatív ábrázolást munkaelvévé tette. Adorno szerint tehát a filozófiai ábrázolás feladata a fogalmak konstellációba rendezése, hogy azok talán lehetővé tegyék a nem-azonos megismerését.

A nem-azonos megismerését itt a korábban ismertetett mindhárom szint vonatkozásában értelmezni lehet. Egyrészt a konstellatív fogalomrendezés kritikus az azonosító fogalomhasználattal szemben. Hangsúlyossá teszi ugyanis azt, hogy egy adott tárgy mindig egy kulturálisan meghatározott értelemösszefüggésen belül válik jelentéssé. A tapasztalati tárgyhoz rendelt fogalom tehát mindig a társadalom érdek- és értelemkonstrukciója által közvetített. A konstellatív ábrázolás képes a fogalom elidegenítésére, és arra, hogy a jelentéstulajdonítás társadalmi aspektusaira irányítsa a figyelmet. Ahogy Roger Foster fogalmaz, a cél ebben a vonatkozásban „egy olyan konceptuális kompozíció megalkotása, amely leleplezi a fogalom rejtett függését azon művön kívüli feltételektől, amelyek jelentést adnak a fogalomnak.”¹⁸ Másrészt, a konstellatív fogalomrendezés hangsúlyosan nem egy piramidálisan rendezett struktúra, vagyis a fogalmak általánosabb fogalmakban való feloldásának tendenciája ellen dolgozik. Harmadrészt pedig egy konstellációban kifejezhetőek azok a feszültségviszonyok is, melyek a tapasztalati tárgy és annak környezetét jelentő társadalmi valóság immanens feszültségeiként foghatók fel.

Jelen írás célja az adornói gondolkodásban jelenlévő utópikus potenciál felvillantása volt. Adorno számára az utópia nem egy pozitívan tételezett alternatív társadalom képét, hanem egy teljesebb emberi megismerés lehetőségét jelenti. A dolgozat ennek a szellemi tapasztalatnak is nevezett megismerésmódnak olyan meghatározó jellemzőit mutatta be, mint a szubjektum és objektum eredendő egymásra vonatkoztatottsága, az objektum primátusa, a szubjektum által érzékelt adósság-/bűnösségérzet, a tárgyban való elmerülés, az eseményjellegű tapasztalás végtelensége és mindezekkel összefüggésben a filozófia írásmódja mint konstellatív ábrázolás. Adorno

¹⁷ Uo., 161. o.

¹⁸ Roger Foster: *The Recovery of Experience*, State University of New York Press, 2007, 38. o.

szerint a kortársi társadalmat egy reduktív megismerésmód jellemzi, az azonosság-gondolkodás, és ennek a reduktív megismerésmódnak termékei a totális uralomra törő társadalmi intézményrendszer deficienciái. Hogy mit van mit kívánni még ily áldott időben? Mindenekelőtt teljesebb tapasztalatot.

A TERMÉSZET-ÉRVEK TERMÉSZETÉRŐL HÁROM PÉLDA A XX. ÉS A XXI. SZÁZADBÓL¹

Annak számbavétele, hogy ki, mikor és miként használta a természet fogalmát argumentatív elemként, bizonyára kitenne egy tekintélyes könyvtárat. Esszémben ezért csupán arra szorítokozom, hogy a természetfogalom érvelésbeli helyét és retorikai jellegét három olyan példán szemléltessem, amely nagy vonalakban megfeleltethető elsőre a modernítésre adott konzervatív válasznak, másodsorra a modernség és késő modernség neomarxista kritikájának és harmadszorra a posztmodern és a poszt-humán diskurzus közti átmenetnek. Ezek három különböző területet érintenek: a politikatörténetét, az irodalomszociológiáét és -elméletét, harmadszorra pedig a műelemzését. Jóllehet bevallottan elszigetelt és nehezen összevethető esetekről lesz szó, éppen történeti kontextusuk, érvelési szerkezetük és a természetről szóló beszéd hagyományához való specifikus kapcsolódásuk mutathat rá arra: nem lehet elégszer elmondani azt, amire a természetfogalommal foglalkozó kutatók ma már konszenzusként tekintenek, nevezetesen hogy természetről mint olyanról nem beszélhetünk, hanem csakis a természetről alkotott képekről és fogalmakról, ezek történeti helyéről és a diszkurzív rendben betöltött szerepükről. Vagyis arról, amit az orvostudomány történetét feldolgozó Heinrich Schippers azzal a tétellel érzékeltetett, mely szerint a természet nem valamiféle állandót jelent, hanem hipotetikus fogalmi képet közvetít.² Röviden tehát csakis a természetről alkotott képek és fogalmak konstruált voltáról lehet szó, amely minduntalan távolságtartásra vagy kritikára sarkall.

Előljáróban viszont tisztázandó egy olyan körülmény, amely különösen a természettudományokban, de időnként az irodalom-, a művészettörténet-írásban és -elméletben sem kap kellő hangsúlyt: a kritikának csakúgy, mint annak, hogy a természet valamilyen formában beilleszthető legyen a diskurzusba, egyszerűbben: beszélni lehessen róla akár tudományosan, akár nem tudományosan, alapvető feltétele a nyelv használata. A médiumra, a közvetítő közegre való ráutaltság különösen azért izgalmas a természet esetében, mert olyan más jelenségekkel ellentétben, mint például a kultúra, az ideológia, a politika stb., a természet aligha fejezheti ki önmagát, nincsenek

¹ Esszém annak az előadásomnak az átdolgozott változata, amely Somlyó Bálint utólagos, az alább következő első hosszabb idézet kapcsán megfogalmazott kommentárjának köszönhetően maradt számomra emlékezetes.

² Heinrich Schippers: „Natur”, in Otto Brunner – Werner Conze – Reinhart Koselleck (szerk.): *Geschichtliche Grundbegriffe*, 4. k., Stuttgart, Klett-Cotta, 1978, 215–244. o., itt: 216. o.

ágensei, reprezentánsai, amelyek valamiféle közvetlen információforrásként működhetnének, ezért általános fogalmának konszenzuális jellege roppant csalóka. Hiszen ő maga és törvényei, ahogy a freiburgi társadalom- és orvostudomány-történész Franz-Josef Brüggemeier fogalmazott, csakis úgy mutatkozhatnak meg, ha van valaki vagy valami, aki vagy ami fel- és megméri, megmutatja, megnevezi azokat.³ Ezért is roppant problematikus a természetet emlegetni. Mindez persze nem a XX. vagy XXI. századi eszmetörténet vagy filozófia belátása, hiszen a komolyan komolytalankodó Novalis például már 1802-ben húsz különböző természetfogalmat sorolt fel,⁴ Kant pedig a szemléleti kategóriáknak a természettel szemben élvezett elsőbbségével érvelt.⁵ Ám, és erre röviden kitérek majd, az önreflexivitás képességével dicsekvő humán tudományok időnként még ma is hajlanak arra, hogy ezt elfelejtsék, és a természet-tudományos kvantifikálhatóság és verifikálhatóság szilárdnak képzelt elveinek behódolva épp a természettel kapcsolatos tudás és a róla kialakított képek közvetítettségét, tehát magát a diszkurzív tényezőt, vagyis végső soron a kritika lehetőségét sikkasztják el. Ezért kevésbé a természet és esztétika kérdéskörét, mintsem inkább a természetfogalom és kritika problémáit járom körül.

I.

A természetes környezet sokféleképp hat az [...] emberi alkotóerő kibontakoztatására és formálására. Ha gazdag, termékeny, eleven és rendezett, ez a környezet pozitívan hat, ha viszont egysíkú, puszta és sivár, akkor gátlón [...]. Messzemenően meg kell őrizni a táj természetes szerkezetét, amely az ember által történő átalakítás alapja kell, hogy legyen. A tervezés és a kivitelezés során figyelembe kell venni az átfogó országépítés célját és az emberek, állatok és növények életközösségét. A növényvilágnak, az emberi építményeknek, a zöldterületnek és a falvaknak egységet kell alkotniuk. [...] A városoknak szervesen illeszkedniük kell a tájba. Az ipari területek különösképp gondos tájépítést tesznek szükségessé. Ez utóbbi esetben nem a szépítés gondolata áll az előtérben, hanem az arra irányuló szándék, hogy a sebeket, amelyeket a létrejött természeti tájon kénytelenek voltunk ejteni, begyógyítsuk.

³ Heinrich Brüggemeier: „Natur und kulturelle Deutungsmuster. Die Kulturwissenschaft menschlicher Umwelten”, in Friedrich Jaeger – Jörn Rüsen (szerk.): *Handbuch der Kulturwissenschaften*, 3. k., Stuttgart–Weimar, 2004, 65–78. o., itt: 65. o.

⁴ Novalis [Friedrich von Hardenberg]: „Die Lehrlinge zu Saïs” [1798–1799, posztum. 1802], in uő: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Historisch-kritische Ausgabe* (HKA), 1. kötet, szerk. Paul Kluckhohn – Richard Samuel, Stuttgart, Kohlhammer, 1960, 79–114. o.

⁵ Immanuel Kant: *A tiszta ész kritikája*, ford. Kis János, Budapest, Atlantisz, pl. B314/A259.

A szöveg normatív, előíró jellegű, olyan, amely a természetet az emberi tevékenységek, a kultúra, közelebbről az agrikultúra és a tájépítészet, illetve a termelőmunka viszonyában határozza meg; árulkodó, hogy nem a természetről, hanem természeti környezetről és tájról, természetes tájszerkezetről beszél, jelzős szerkezetekkel. Vagyis minőségként tekint a természetre, és mintha sugallná azt az áttételességet, amelyre utaltam fent, nevezetesen hogy a természet egyfelől csak viszonyfogalomként működhet, másfelől pedig csak valamilyen ágens bírhatja szóra, vagy juttathatja valamilyen kifejezési formához. Ez a látszólag felvilágosult meghatározás azonban kevésbé az ágens és a tárgy, vagy ha tetszik a szubjektum és az objektum kölcsönösségére épít, inkább egyértelműen előnyben részesíti a természetes természeti állapotot, ha szabad ilyen tautológiát használnom. Hiszen itt az egység kívánalma, vagyis hogy az emberi építmények alkossanak egységet a tájjal, nyilvánvalóan a természeti adottságokhoz való adaptációt jelenti. Erre utal a „tájon ejtett sebek” kifejezés is, amely az emberi munka által és számára kitermelt materiális környezetet legalábbis az iparterületek esetében egyértelműen negatívan ítéli meg. Az idézett mondatok – persze retorikailag talán valamelyest színesebben és kidolgozottabban – visszaköszönhetnének akár egy mai nyugat-európai zöldpárt programjában is, ahol bizonyára a homöosztázis, vagyis az egyensúly, a környezettudatosság és a fenntartható fejlődés fogalmai mellett állnának.

Ugyanebből a szövegből idézek még egyszer:

Az elcsatolt keleti területeken elterülő tájak az idegen népesség kulturális alkalmatlansága miatt nagy területeken elhanyagoltak, roncsoltak, és a vadornak köszönhetően kipusztultak. A germán-német ember számára azonban a természettel való foglalkozás életszükséglet. Régi hazájában és azokon a területeken, amelyeket népi erőből betelepített, és nemzedékeken át alakított, az udvar és a kert, a település, a telek és a táj ennek az embernek az ismertetőjegye. Ha azt akarjuk, hogy az új életterek a telepések hazájává váljanak, akkor a táj jól tervezett és természetközeli átalakítása döntő előfeltétel.

És az elsőként idézett passzus kiegészítve: „A természetes környezet sokféleképp hat a faj által meghatározott emberi alkotóerő kibontakoztatására és formálására.”

Az elsőként idézett szövegrész előíró, normatív jellege és e második szakasz programszerű hangvétele nem véletlen: egy rendeletről van szó ugyanis, amelyet 1942. december 21-én adott ki az úgynevezett német népiség megszilárdításának birodalmi biztosa, SS-Reichsführer Heinrich Himmler.⁶ A rendelet, amely mindössze

⁶ „Allgemeine Anordnung Nr. 20/VI/42 über die Gestaltung der Landschaft in den eingegliederten Ostgebieten” [21. 12. 1942], in Mechtild Rössler – Sabine Schleiermacher (szerk.): *Der „Generalplan Ost”*, Berlin, Akademie, 1993, 136–147. o.

12 oldalon határozza meg a helyes, *völkisch* földhasználatot, persze nem előzmények nélkül való, még akkor sem, ha eltekintünk a 2. világháború náci hódító hadjárataitól, amelyek a komoly gazdasági haszonnal kecsegtető, hiszen emberölések és vagyonelkobzások árán elérendő területszerzést célozták. Már 1923-tól kezdve épül ki ugyanis az úgynevezett artaman-mozgalom, amely a természettel való harmonikus együttélés és a náci-árja nevelőmunka összekapcsolásának elvét hirdeti, különösképp a keleti területek felvirágoztatását szem előtt tartva.

Az artamanok és még számos rokonlelkű ifjúsági mozgalom ideológiájának alapját tehát egy agrár- és szociálmantikus, „vissza a természethez” elképzelés jelentette, kiegészülve a *Blut und Boden*, vér és rög jelszavaival, ami itt legalábbis roppant prózai módon azt takarta, hogy a kelet-európai vidékeken autonóm, önkéntes és közösségi földműveléssel kizárják az akkoriban tömegesen foglalkoztatott lengyel szezonális munkásokat. 1927-re épült aztán ki a mozgalom roppant hierarchikus szerkezete, melynek köszönhetően 1929-re erdélyi munkások mellett a szocialista munkásifjúság tagjait is foglalkoztató, 2000 fős csoport született, amelynek Himmler maga is tagja volt.⁷

De miért is hozható fel ez a radikális, ám az 1920-as, 30-as években paradigmikusnak tekinthető példa, hiszen ez a mozgalom csak egyike volt a gombamód szaporodó, főleg a fiatalokat mobilizáló csoportoknak? Meglátásom szerint azért, mert a természettel való érvelés elsősre legalábbis kétélű: egyfelől esszencializáló, vagyis mintha a természeti környezet egy megkérdőjelezhetetlen értékeket képviselő, autochton, önmagában megálló entitás lenne, amelyhez az emberi nemnek alkalmazkodnia kell, azzal egységben kell élnie vele. Másfelől viszont az árja faj – amely maga is esszencia persze – önmaga képére formálhatja a lepusztított keleti végeket annak érdekében, hogy önmaga kifejeződéséért, árja kultúrtájként (*Kulturboden*) virágozhassanak ezek a régiók, amelyek éppen ennek az eredeti, persze csak képzetben eredeti állapotnak a visszaállítása és egyúttal kiaknázása révén érhetik el a kultúrtáj minőségét. És éppen a „kultúrtáj” szóösszetételben van a kutya elásva, vagyis abban, hogy egy adott kultúra vindikálja magának az így vagy úgy leírt természeti tájat: a szerves egységként elképzelt természet itt ugyanis nem más, mint egy projekciós felület, allegória, amely – a terminust lefordítva – csak másképp mondja azt, hogy a felsőbbrendű árja faj területi integritása az elképzelt természeti kép egységességének feleltetendő meg. Azt a látszólagos ellentmondást az idézett rendeletben, hogy miként kerülhet egyenlőségjel a szeplőtelen, a maga eredetiségében elterülő

⁷ Vö. Stefan Brauckmann: „Artamanen als völkisch-nationalistische Gruppierung innerhalb der deutschen Jugendbewegung 1924–1935”, *Jahrbuch des Archivs der deutschen Jugendbewegung*, NF, 2/05 (2006), 176–196. o.; Marie-Luise Heuser: „Was Grün begann endete blutigrot. Von der Naturromantik zu den Reagrarisierungs- und Entvölkerungsplänen der SA und SS”, in Dieter Hassenpflug (szerk.): *Industrialismus und Ökorumantik. Geschichte und Perspektiven der Ökologisierung*, Wiesbaden, Deutscher Universitätsverlag, 1991, 43–62. o.

táj és a kultiválást végző, vagyis beavatkozó ember közé, épp a két esszencia találkozására oldja fel: a természet egyenlő lesz az árja fajjal.

II.

Leo Löwenthal, aki 1930-tól a Frankfurti Iskolán belül tevékenykedett, és az Iskola tagjai közül utolsóként menekült az USA-ba, irodalomszociológusként foglalkozott a tömegkultúra jelenségeivel. Elemzései bár korántsem olyan sűrűk és teoretikusak, mint Adorno, Horkheimer vagy Benjamin írásai, a fogyasztói társadalom egyes kulturális szegmenseinek nagyon is alapos képét rajzolják meg. Löwenthal mindezt a marxista művészet- és irodalomelmélet hagyományán belül, illetve ennek részleges kritikájával teszi, és általánosságban a Frankfurti Iskola szellemét folytatva a kispolgári tudat, illetve a kapitalizmus bírálataként vázolja fel kultúrakritikáját. Az 1930-as évektől foglalkozik azzal a kérdéssel, hogy mi különbözteti meg a népszerű kulturális termékeket az elit művészet és kultúra alkotásaitól, ám számára kevésbé a különbségen vagy a befogadás módján, mintsem inkább a tömegkultúra belső logikáján van a hangsúly, és azon, hogy milyen ideológiai, történelemszemléleti sajátosságai vannak ennek a kulturális szegmensnek. Az egyik ilyen tanulmánya 1937-ből származik, bár csak 20 évvel később jelent meg, a másik pedig 1955-ből, ám mindkettő tematikus rokonságban áll az angolszász irodalom körében végzett 1944-es irodalomszociológiai elemzésével, amely a folyóiratokban, magazinokban megjelentetett folytatásos regények tartalmi és formai jegyeivel, illetve ideológiai töltetével foglalkozott. Az *életrajzok divatja* (pontosabban *Die biographische Mode*) című 1955-ös tanulmánya a történelmi regények egyik válfaját veszi górcső alá, az 1937-es pedig Knut Hamsun Nobel-díjas norvég író regényeit, kisregényeit és elbeszéléseit tárgyalja.⁸ A két írás többek közt kimutatja, hogy a roppant sematikus felépítésű művek hogyan jelenítették meg a tekintélyelvűség működését, és miként kódolták előre a weimari köztársaság hanyatlását, a náci ideológia, illetve a náci Németország felemelkedését. Ami ebből a két analízisből lényeges a kérdésfelvetés szempontjából, az egyfelől az a mód, ahogyan a természettel való érvelés illeszkedik a maga elemzési kontextusába, a másik pedig az, hogy ez miként köthető, illetve érdemes-e kötni az első példaként emlegetett náci tájépitészet érvelési szerkezetéhez.

A löwenthali alapvetések jól ismertek lehetnek a marxista esztétika, illetve a kritikai elmélet hagyományából, jóllehet a kiforrott dialektika Löwenthalnál kevésbé explicit, mint például Adornónál vagy Benjaminsnál. Ami lényeges a természettel

⁸ Vö. Leo Löwenthal: „Die biographische Mode”, in uő: *Schriften*, 1. k., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1980, 231–257. o.; uő: *Das bürgerliche Bewußtsein in der Literatur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1981, 245–299. o.

kapcsolatos meglátásaiban, az annak a bírálata, hogy a tömegkultúra termékei kioltják a történelmet, a történelmi tudatot és egyáltalán a társadalom történeti szemléletét, s ily módon olyan ember- és világképet alkotnak meg, amely – teljesen függetlenül magától a történelmi folyamattól – a természeti állandóságot teszi meg mércéjéül. Hamsun műveiben például már a XIX. század utolsó évtizedeiben látni, hogy a természet nem valamiféle új perspektívát vagy a kultúra, a történelem, a technika vagy a társadalmi berendezkedés ellentételezését jelenti, hanem alternatívát. Alternatívát, menedéket nyújt az egyén számára az immár értelmezhetetlen, mert kaotikussá vált társadalmi valóságból, amely társadalmi valóság épphogy az ember teremtette hatalmak és intézmények világa. A menedékként értett természet itt nem valamiféle távolság fenntartásával elérhető kontemplációnak, s főleg nem a kritikának ad esélyt, és nem is egy új világ építését teszi lehetővé, mint ahogy a náci területszerzés programja hirdeti. Ehelyett azt az illuzórikus elképzelést erősíti, hogy az ember olyan hatalmak alávetettje, amelyek befolyásolhatatlanok, és az embernek önnön fennmaradása érdekében feltétlen engedelmességet kell fogadni e hatalmak törvényeinek. Ez pedig akkor teljesíthető maradéktalanul, ha az ember maga is dologgá, a természeti erők egy darabkájává válik, és mintegy akarattalanul, öntudatlanul része lesz a természet örökkön ismétlődő, ciklikus rendjének. A ciklikusság, a kiszámítható ritmus elve és a természettel való megbékélés azonban nem a fenséges természet képét közvetíti, mint Kantnál, ahol az ember emancipált szubjektumként viszonyulhat a természethez, hanem azt, hogy az ember kizárólag a természet tehetetlen alattvalójaként boldogulhat. Persze ez az alávetettség korántsem negatív programként jelenik meg Hamsunnál, hanem az ellenségként értett nagyvárosi, polgárian rendezett világ egyszerű elutasításaként. Ezzel azonban Löwenthal szerint a fasiszta ideológiák romantizáló primitivizmusát előlegezi meg az író, hiszen nem a történeti-társadalmi életben keresi az értelmet, hanem a természetből próbálja ezt kinyerni, amely ekképp az egyetlen tekintélyként működik.

Ugyanakkor ez a természetkép, és erről esik szó a másik Löwenthal-tanulmányban is, roppant gazdag abban az ironikus értelemben, hogy a lehető legellentmondásosabb jelenségeket képes magába olvasztani, illetve – ez lenne a pontosabb kifejezés – homogenizálni. Mert még ha a történeti személyiségek regényes életrajzai esetében történelmi regényekről van is szó, mindenféle történeti szemléletet nélkülöznek, illetve – hogy pontosabban értsük – a marxi hagyományra épülő történelemszemlélet hiányát viszik színre. A hősök, akár tragikusak, akár heroikusak, a kifürkészhetetlen, megmagyarázhatatlan, időtlenné és mitikussá tett sors foglyai maradnak. Bármennyire egyszerűnek, kiemelkedőnek vagy kivételesnek hatnak, mint Napóleon, Mary Stuart, Bismarck és a többiek, a természeti, befolyásolhatatlan hatalomként vagy – ahogy Löwenthal mondja – „felettünk álló robotként” értett végzetüknek alávetettjeik maradnak minden – és persze nagyon kalandos – esetben. Ez a történeti

fatalizmus, melynek fogalmát Löwenthal Nietzschétől kölcsönzi, a kispolgárság legfőbb ismérve, hiszen „a világtörténelem acélos ritmusként, kérlelhetetlen korsellemként”, mintegy természeti szükségszerűségként uralja a kispolgár tetteit, amelyekre nem is érdemes valamilyen racionális magyarázatot keresni – ezért lesz például e regények egyik meghatározó toposza a mitikus titok, amelyet a szövegek nemritkán természeti metaforákkal szemléltetnek. („A vidáman csordogáló folyón nem lehet látni, hogy a kanyar után szurdokká szűkül.”)

A természettel való érvelés Löwenthal két elemzésében tehát két különböző szinten bontakozik ki: a Hamsun-tanulmány motivikus-tartalmi elemként vizsgálja a regénybeli természetábrázolásokat, majd arra a belátásra jut, hogy a természetbe való szüzsésintű menekülés a társadalmiságtól, a történelemtől való menekülést jelenti, és ekképp áthúzza azt a liberális eszmei tervezetet, mely szerint az emancipált egyén az élet minden területén önmagáért felel. A második szinten viszont, és erre példa az életrajzi divatról szóló tanulmány, a természet elsődlegesen az analízis eleme lesz, vagyis az érvelés egy része, amely nem a szövegekből magukból adódik közvetlenül, hanem metaszinten lesz funkciója, amikor is a löwenthali magyarázat darabjaként, a történelmiség és a társadalmiság elvesztésének metaforájaként működik. Az első esetet messzemenően rokoníthatjuk a Himmler-féle rendelettel és annak kontextusával, hiszen mindkettő az esszencializálás stratégiájával dolgozik. A kérdés mármint az, hogy a második szinten, amikor Löwenthal az életrajzi regények kapcsán a természetérvhez folyamodik a társadalmi hanyatlás diagnózisának felállítása érdekében, nem lép-e hasonló csapdába, mint az általa keményen ostromozott Hamsun. Hiszen végső soron az idealisztikus természeteszemlély hagyományához kapcsolódó, roppant sematizált természetfogalommal dolgozik, és még ha a kritika tárgyaként kezeli is, explicite nem reflektál arra, hogy mi is a baj ezzel a természetképpel. Löwenthal mentségéül egyetlen dolog szolgálhat, bár ha belegondolunk, ez is védelemre szorulhat. Ha tudjuk ugyanis, hogy irodalomszociológiáját a marxista történelem- és művészetszemlélet határozza meg, s ekképp az a tétel, hogy a történelmi és a társadalmi tudatosság elsőbbséget élvez a természet tudattalanságával szemben, akkor mindjárt világosabbá válik a kép, ám változatlanul hiányzik a saját álláspontra történő reflektálás. Vagyis annak belátása és explikálása, hogy mind a természet, mind a történelem esetében konstrukciókkal és viszonyfogalmakkal van dolgunk, és maga az elemzés is történelmi produktum. Ennek a belátásnak a hiánya már csak azért is elgondolkodtató, mert a tíz évvel a 2. világháború befejezése után született elemzés a végkövetkeztetéseit tekintve nem sokban különbözik az 1937-es, visszatekintve valóban profetikusnak mondható Hamsun-tanulmánytól. Egyszerűen amit Löwenthal szemére lehet vetni, az pont az, amit ő maga is bírál, s ez nem más, mint a természet időtlen érvvé tett használata.

KITÉRŐ

Tudománytörténeti vizsgálódás tárgya lehetne, hogy ilyen történeti tudással a háttünk mögött, amelyre példák voltak a természetfogalom ezen reflektálatlan alkalmazásai, hogyan szaporodhattak el azok a tudományos kezdeményezések, amelyek az esztétikai ítéleteket agyhullámokon, illetve laborkörülmények biztosításával kívánják mérni. A nagynevű Winfried Menninghaus vezetésével létrehozott Max Planck Intézet, amely az empirikus esztétika elnevezést viseli, bár dicséretes módon hangsúlyosan interdiszciplináris keretek között képzelel el a kutatómunkát – ha hihetünk bemutatkozásuknak –, a diszciplínák nagyon is hierarchizált viszonyára épít.⁹ A kutatók ugyanis empirikus, kvantitatív és elsősorban az ideggyógyászatban meghonosodott módszerekkel akarják megmagyarázni, miért ítélünk valamit szépnek vagy kevésbé szépnek, elegánsnak vagy kevésbé elegánsnak stb. Végző soron tehát az észlelést és az esztétikainak nevezett ítéleteket, amelyeket inkább többé, mint kevésbé megfosztanak történeti, társadalmi kontextusuktól, természettudományos módszerekkel akarják felmérni anélkül, hogy a fogalmaink használhatóságára, eredetére, kontextusára stb. rákérdéznének. Intézménypolitikai szempontból érthető ez az elképzelés – gondoljunk csak a humántudományokra nehezedő legitimációs kényszerre –, én azonban csak egy érdeklődőt idéznék, aki az intézetben folyó munka bemutatása után így szólt: „Ha ez esztétika, akkor inkább legyen aneszteziológia.”

III.

A harmadik példához meglehetősen nagy időbeli ugrással jutunk. Három évvel ezelőtt mutatták be Matthew Barney amerikai képzőművész és Jonathan Bepler zeneszerző nyolc éven át készült operafilmjét, a *River of Fundamentet*, amely finoman szólva is megosztotta a kritikusokat. Az elsődlegesen Norman Mailer *Ancient Evenings* (kb. *Valaha volt esték*) című regényén alapuló forgatókönyv tematikusan megismétel néhány központi elemet az úgynevezett *Cremaster*-filmciklusból, amelyet Barney 1994-től szintén nyolc éven át készített. Ám ez a háromrészes, közel öt és fél órás film, amely állítólag minden idők legdrágább művészfilmje, a *Cremasterrel* ellentétben egy ültő helyünkben nézendő végig.¹⁰ A film egyik szekvenciája Barney-ék egyik performanszát dokumentálja, amely aztán a *River of Fundament* egyik

⁹ Vö. n. n.: „Das Institut”, <https://www.aesthetics.mpg.de/de/institut.html>, utolsó letöltés dátuma 2016. szeptember 29.

¹⁰ A 2014-es adelaide-i filmbemutató kapcsán született kritika jó összefoglalót ad, vö. Alex Needham: „Matthew Barney’s *River of Fundament*: what was that all about then?”, *The Guardian*, 2014. március 7., <https://www.theguardian.com/culture/australia-culture-blog/2014/mar/07/matthew-barneys-river-of-fundament-what-was-that-all-about-then>, utolsó letöltés dátuma 2017. február 3.

fejezete lett, és amelyben a detroiti szimbolikus erejű autó, a Chrysler újjászületését viszi színre. A film Norman Mailer azon nem kevés ezoterikával fűszerezett programját jeleníti meg – és mutatja be ironikusan –, amely a lélekvándorlást poétikai és egyúttal szerzői programként tűzte zászlajára. Barney-ék műve ezt a témát több szinten tárgyalja: metamorfózissal újjászületik egy autó; egy tehéntetemben, amely a *River of Fundament*ben, a fekáliák folyójában található, újjászületik az ember. Ám a Norman Mailer felett ült halotti tort – ez egyébként az egész film kerete –, és az újjászületéseket nemcsak az élők és a halottak harca kíséri, hanem testvérgyilkosság, családi rivalizálás és a nemek harca is, amelyet Barney-ék az óegyiptomi Isis és Osiris történetéből kölcsönöztek. Az egyiptomi uralkodók egyik legfontosabb mítoszáat azonban a film kétszeresen is kiforgatja: egyrészt – a mítosz számos áthagyományozott variánsának megfelelően – felhasználtak egymásnak is ellentmondó történetelemeket és szimbólumokat, másrészt a mítosz által megalapozott rítusokat egybegyűrték a kortárs ipari és nagyvárosi társadalom emblémáival és alakjaival, mégpedig szó szerint. Isis egy folyóból kiemelt és az említett filmrészletben látott Chrysler következő prototípusának, újjászületett változatának hátsó ülésén hozza világra a már halott Osiris fiát, Hóruszt egy sólyom képében. És ami a fő, Norman Mailer állítólagos lelke több ízben is egy gépkocsi formájában vándorol, hogy aztán ne támadjon fel soha többé, épp ellentétben az eredeti mitikus történet lényegével. Fontos eleme a filmnek, hogy nemcsak egyidejűséget, hanem egyterűséget is teremt régmúlt és jelen, szerves és szervetlen, élő és halott, pusztítás és alkotás, szülés és ölés között – az egyik utolsó jelenetpárban például a nagybáty és unokaöcs halálos kimenetelű összecsapása párhuzamosan zajlik egy csecsemő születésével egy szerelőműhelyben. A filmbeli beállítások és egyáltalán a képi szerkesztés ugyancsak kettősséggel dolgoznak: egyszerre mondhatók naturalisztikusnak, amennyiben a film a fajfenntartó, vegetatív funkciókat és tevékenységeket, mint a nemi aktust, a székelést, a születést, a halált stb. leplezetlenül, gátlástalanul, tabuk nélkül viszi színre, s mindezt nagyrészt extrém közeli felvételekkel mutatja, másrészt viszont a zenével és a kamera sokszor motiválatlannak vagy épp túlzottan szándékoltnak tűnő mozgatásával ellentozozza, elidegeníti ezeket a képeket. Összességében tehát Barney-ék búcsút vesznek többek között a ciklikusságból, a természetiségben rejlő egészlegesség illúziójától, a sértetlenségtől, a feltételek nélküli értelemtulajdonításoktól, és játékeret biztosítanak az esetlegességnek és az ellentétek egyidejűségének.

Ennek a valóban emberpróbáló filmnek a példáján látható két olyan szempont, amelyek miatt a film messzemenően kapcsolható az előző példákhoz: a *River of Fundament* ugyanis a mítosz beemelésével idézi meg azt a hagyományos, esszencializált természetfogalmat, amelyet a náci rendelet és a löwenthali elemzés is alkalmazott, mi több, a születés–halál–feltámadás körforgását szimbólumokkal gazdagítva a legdominánsabb szüzséképző elemmé emeli. Amit Barney-ék műve azonban az első

kettővel ellentétben megtesz, az az, hogy ironikusan kifordítja ezeket, és leleplezi konstruált mivoltukat. A film zárása ugyanis épp az, hogy reflektál a történet akaratlagosan szerkesztett mivoltára és a filmkészítés folyamatára: az utolsó előtti jelenetben az addig intaktnak tűnő házat, amelyben a halotti tort rendezték, fokozatosan lebontják, és így láthatóvá válik a hajólakás minden darabja és a filmforgatás kellékei maguk is. Az „anesztetizált” esztétika helyébe itt léphet a természettel való érvelés reflektált módszere.

VÁLTOZATOK ÉRZÉKELHETETLENSÉGRE

I.

A *Star Trek: Voyager* tévésorozat egy epizódja¹ olyan értelmes lényt mutat be, mely képes blokkolni az őt érzékelők memóriájának minden rá vonatkozó tartalmát; másnapra nem emlékeznek őrá. Egy másik sorozat, a *Doctor Who* egy évadnyitó programja² pedig egy olyan lényt, „Silence”-t, mely csak aktuálisan érzékelhető, elég elfordulni vagy másfelé nézni, és abban, aki látta, semmi emléke nem marad, azonnal elfelejtődik. Az aktuális percepciót gátló vagy megzavaró mimikritől, kamuflázs-tól eltérően ezek a lények az emlékezetre hatnak, ekképpen az észrevehetetlenné válás olyan lényekre irányul, melyek döntéseiben és cselekedeteiben az emlékezet kiemelt szerephez jut: értelmes lényekre.

A *Star Trek: Voyager* és a *Doctor Who* lényei tartalmazzák (ismétlik, lemásolják) ismert mimikrik és kamuflázsok adaptív mintáit, s az eredmény megkülönböztethe-tetlenség, felismerhetetlenség, azonosíthatatlanság. Mi több, evolúciós okfejtésekre utalnak. (Egy érvelés, mely mindkét sorozatban gyakorta visszatér; a *Doctor Who* „lényéről” később kiderül, nem annyira életforma, inkább szekta.) A *Star Trek* által bemutatott életforma álcázottá fejlődött egy olyan környezetben, ahol a számos értelmes létforma oroszlánrészének ragadozó az életstílusa. És a Delta kvadráns, a *Voyager* környezete ilyen. Mi több, e lények nem pusztán álcázott fajjá fejlődtek: társadal-mukban minden az álcázás, az észrevehetetlenség körül szerveződik, az alkotmány, a jog, a kultúra. Úgy vélik, mindenáron felderíthetetleneknek kell maradniuk. Technológiájuk is a mimikrijük mimézise, űreszközök álcázottak, ami csak természetes, egy létforma technológiája e létforma tulajdonságainak meghosszabbítása – egy sajátos technikafilozófia, ám ebben az esetben azzal az érveléssel megtagadva, hogy létforma és technológia között egyértelmű közelség létezik, minden az álcázásra összpontosul.

A sci-fi irodalma tele van darwinista lényekkel, evolúciós elméleteket mozgósító képzelettel. Az emberitől eltérő természetes és kulturális körülményekhez maximálisan,

¹ „Unforgettable” *Star Trek: Voyager*, negyedik évfolyam, 22-es epizód, Paramount, 1998, forgatókönyv: Greg Elliot & Michael Perricone. (A későbbiekben felbukkanó idézetek a dialógusok leiratai, nem a forgatókönyvből származnak.)

² „The Impossible Astronaut”, *Doctor Who*, második sorozat, hatodik évfolyam, 1-es epizód, BBC, 2011, forgatókönyv: Steven Moffat.

azaz sikeresen adaptálódott lények az antropogenezist egy imaginárius sík perspektívájába helyezik, legalábbis a látszat szerint az antropocentrikus képzelet imaginárius feloldását tartalmazzák. Az észlelésfelejtésre kifutó mimikri és álcázás meghaladja az antropomorf perspektívát, mivel nem kizárólag és nem is elsősorban emberi lények elől való eltűnés; lehetőleg minden értelmes lény elől való eltűnés az adaptáció eredménye.

Az időtartam mint mimikri vagy kamuflázsok alkotórésze nem jellemző ezek biológiai eredetijeire, ám – talán – van kivétel. Miriam Rotschild szerint bizonyos aposzematikus, riasztó színezések és minták rovaroknál, különösen lepkéknél a következőképpen működnek: a színezet, a minta egy pillanatra kellemetlen emlékeket ébreszt a ragadozóikban, különösen a madarakban, például darazsak emlékét, és elriasztja őket. A hasonlóság lehet felületes, és ilyenkor a ragadozó visszatérhet, ám az idő melyet a rovar nyer ezáltal a pillanatnyi megzavarás által, gyakran elégséges ahhoz, hogy biztonságba jusson.³ Nem nagy elmozdulás ez az érzékelés aktualitásától, mégis elmozdulás, érzékelés, plusz az egérút ideje plusz a ragadozó feltehető visszatérésének ideje. És a két végpont között van valami mentális, mely nem az eredeti elriasztásra vonatkozik, attól eltérő. Rövid, bizonytalan, de magába a mimikribe kódolva működik. Az effektus temporális, időbelisége van. Két lépésben kódolt taktika, az első passzív, ez a mimikri, a második aktív, a menekülés. (Ez a két lépés különbözteti meg a kamuflázs aktív formájától, melyben az aktivitásnak tartama van, de nincsenek egymásra következő mozzanatai.)

Ha nem is tudunk olyan mimikrióról vagy álcázásról, mely kiiktat emlékeket, felülírja vagy kioltja őket, az emlékezés logikája nem zárhatja ki létezésüket; a tény, hogy nem emlékszünk, nem biztosítja, hogy nem léteznek: ha léteznek és működnek, nem emlékszünk rájuk. A legátolt emlékek ötletének hatalma (azaz unheimlich mivolta) abban rejlik, hogy ellenkezőjük, hogy tehát nincs mire emlékezni, mert semmit nem érzékeltünk, nem bizonyítható. Mivel azonban nincs ismert biológiai minta (modell), mely illene erre a fajta álcázásra (noha földi létformák elvileg lehetségesek, éppen mivel nem emlékszünk rájuk), máshol lehetne mintákat keresni. Elveszett emlékek, felejtés, emlékezetkihagyások – vagy legalábbis, ezek kulturális képzelete. Esetleg elméletek vagy elképzelések arról, hogyan kapcsolódnak aktuális érzékelések az emlékezethez.

Az aktuális érzékelés és az emlékezet közötti kapcsolatok elképzelt (fiktív) hiánya nem csupán felfedheti az erről való emberi vélekedéseket, de hozzájárulhat ahhoz is, hogy megértsük, hogyan képzeljük el az ilyen kapcsolatokat akkor, amikor ezek fennállnak.

³ Peter Forbes: *Dazzled and deceived: mimicry and camouflage*, New Haven, Yale University Press, 2009, 204. o. A szerző a következő cikkre utal: Miriam Rothschild: „Aide memoire mimicry”, *Ecological Entomology*, 1984, 311–319. o.

II.

A nem emlékezés önmagában nem jelenti azt, hogy a mimikri vagy kamuflázs a memóriára hat. A Philip K. Dick által írt *A Scanner Darkly*⁴ hagyományosabb elgondolást mutat be egy szerkezet formájában, melynek viselője az abban futó program milliók jellemzőit tartalmazó adatbankjának megfelelően minden pillanatban másnak néz ki, s hamarosan a tökéletes átlagembernek („everyman”); ezért aztán értelmetlen szeméyleírást kérni róla. Ez a kamuflázs nem az emlékezetre hat, azért nem lehet emlékezni rá, mert a) amire lehetne, az csak egy pillanatnyi állapot, vagy mert b) mint tökéletes átlag nem válik előtérre egy háttér előtt, beleolvad abba. Úgy tűnik, a regényben leírt taktika kettős, a „szkafander” használója minden pillanatban valaki másnak néz ki, valakinek, aki nem ő, ez mimikri; nem rí ki, nem kelt feltűnést, mintegy a háttér része marad, ami inkább kamuflázs. Minden pillanatban más, és mindig olyan, mint mindenki más. Deleuze és Guattari válasza a kérdésre, hol keresendő az érzékelhetetlenné válás kezdete, milyen viszony van az (anorganikus) érzékelhetetlen, a (nem jelölő) megkülönböztethetetlen és az (a-szubjektív) személytelen között, így hangzik: „olyannak lenni, mint mindenki más”. Példájuk pedig Kierkegaardtól származik: „a hit lovagja”, akire nézve senkinek nem tűnhet fel semmi, egy polgár, csak egy polgár...⁵ Nem az, akinek látszik, mert bárki másnak látszik. Ám észrevehetetlensége és megkülönböztethetlensége nem az emlékezet kiiktatásának vagy zárójelbe tételének következménye.

Az *A Scanner Darkly* tehát az aktuális érzékelést zárja ki, azért nem lesz a regényfigura emlék, mert nem volt észrevehető; és mivel technológiára utalva érvel, inkább ennek az imaginárius továbbvitele, mint evolúciós elméleteké. Talán a mimézis is felfogható a mimikri domesztikált verziójának, technológiának, a kamuflázs viszont bizonyosan az. Érdemes tehát a két másik elbeszéléshez visszatérni. A *Doctor Who* prezentálta „Silence” azonnal elfelejtődik; ez pontatlan, mert elfelejteni azt lehet, ami emlékezet volt. Az aktuális érzéklet megszűnése a Silence-t mintegy soha nem érzékeltté teszi, hiányzik a felejtés folyamata, mintha az érzéklet nem válna észleletté. Az elvárás az elfordulás, másfelé nézés pillanatában az immár megszakított percepció folytatódása az észlelet folyamatában, ám ez nem történik meg. Azonban még ez is pontatlan, nem az aktuális percepció időbeli meghosszabbításának, horizontjának törlése ez, inkább zárványozás, a lényt, monstremot újra megpillantva az emlékek is visszatérnek. Ilyenkor egy önmagában összefüggő emlékezeti mező lép fel, mely

⁴ Philip K. Dick, *A Scanner Darkly*, New York, Doubleday, 1977.

⁵ G. Deleuze – F. Guattari: *A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987, 279. o. Deleuze és Guattari műve az itt megfogalmazottak szinte minden szegmensét tárgyalja, ám a mimikrit, a mimézist, a kamuflázst, az észlelhetetlenség és érzékelhetőség viszonyát teljesen átírják a valamilyen és valamivé válás vonalvezetései mentén, a de- és reterritORIZÁCIÓ logikája szerint.

azonban az érzékelés megszakításával újfent azonnal eltűnik. Újra megpillantva a visszaemlékezés is felbukkan, ez is bizonyul a monstrum gyenge pontjának: láthatósága állapotában üzeni lehet abba az állapotba, amikor a lény nem az aktuális érzékelés része, emlékezni ugyan nem lehet rá, de tudni lehet róla. A kamuflázs megtörik, amennyiben a róla való tudás kompenzálni tudja a perceptuális visszaemlékezés, a tapasztalati tudás hiányát.

Tudni lehet róla, emlékezni nem lehet rá. Az „Unforgettable”, a *Star Trek: Voyager* elbeszélése azonos ezzel, ám egészen más hangsúlyokkal: egy boldogtalan szerelem története kap itt kvázi-evolúciós átírást. Tudni ugyan lehet róla, de mit ér a tudás emlékezés nélkül... Az elbeszélés egy románc két megszakított ismétlésének története. Kellin, a tökéletesen antropomorf lény, aki azonban az emberektől eltér annyiban, hogy másnapra nem lehet emlékezni rá, megjelenik, és elbeszéli korábbi látogatását és szerelmi történetét a Voyager parancsnokával. Ám nemcsak Chakotay (a parancsnok), de más sem emlékszik semmire. Kellin magyarázata, hogy az elfelejtődés a hozzá hasonló lények biológiájának része („...the memories of my people can't be held in the minds of other races. When we encounter others, which we do infrequently, they remember us for a few hours... but then the memories fade away. We're completely forgotten by the next day. [...] It's a factor of our biology.”) Noha Kellin egésze apró részleteket is tud az állítólagos előzményekről, történetének hitelessége mindvégig lebeg; mindvégig kizárhatatlan, hogy ez a múlt esetleg soha nem volt. Hamarosan románc kezd kibontakozni kettejük között. Új? Ismételt? Egyiküknek új, másikuknak ismételt? A *Doctor Who* monstruma esetével ellentétben az elfelejtett nem tér vissza, Chakotay számára minden új. Bizonyíték-e a mostani románc arra, hogy az elfelejtett valóban létezett? (Azért kezd megismétlődni, mert egymás iránti affinitásuk objektív, vagy azért, mert az eredendő románcról való tudás hatni kezd?) Az alig elkezdődött történet hamarosan megszakad, ezúttal Kellin memóriájából tünteti el a legutóbbi napokat egy kéretlen látogató (és teszi ezt teljes összhangban zárt társadalmuk törvényeivel). Most Chakotay mondja el a történetüket, Kellinnek volt még ideje megkérni erre, ám elbeszélése nem hiteles, és Kellin távozik. Chakotay írásban rögzíti a történeteket, még mielőtt elfelejtené, miközben úgy gondolja, esetleg elkövetett valami hibát. Esetleg valóban hibázott: az első románcot úgy mesélte el, mint saját élményét, noha nem emlékezhetett rá, csak elmondásból. A kezdődő ismétlődés talán kvázi-emlékké változtatta azt, amiről nem lehetett emléke. Az epizód címe „Unforgettable”, valójában az „emlékezhetetlen” lehetne. Marad az írásban rögzített történet, mely senkiben semmilyen emléket nem idézhet fel (hacsak a nem kívánt látogatóban nem...). Az archiválás, a leírás zárja le azt a folyamatot, melyben emlékezés és annak hiánya cserélnek pozíciót többször is, és amelynek kezdetén is a kettő aszimmetriája áll:

Kellin

I knew you'd come.

Chakotay

Do I know you?

Kellin

You see... we've met before.

Chakotay

If that were true, I'm sure I'd remember.

Kellin

No, you wouldn't. You couldn't.

Nem annyira ez a klisészerű felütés, mint inkább a folytatás teszi, hogy az elbeszélés emlékeztet egy másikra, A *Tavalý Marienbadban*⁶ sztorijában felfejlő narratív szá-
lak egyikére, melyben az elbeszélés ismétlések és megszakított ismétlések ritmikája.
„A” (a női főszereplő) nem emlékszik (például egy korábbi találkozásra), vagy mert
nem emlékszik, vagy mert nincs mire emlékeznie, vagy mert az esetleg vég nélkül
ismétlődő eseménysor e meghatározott pontján mindig ugyanígy és eleve nem em-
lékszik. E narratíva szerint „X” (az egyik főszereplő és többnyire narrátor is), aki ki
akarja ragadni „A”-t a parttalan repetíció, a kastély és a park zárványából, maga sem
más mint az ismétlés funkciója, az ismétlődő loop része, és a pillanat, amikor vagy
elhagyják a kastélyt, vagy sem, maga is megszámlálhatatlanul ismétlődik, feltehe-
tően mint az a momentum, ahonnan minden kezdődik előlről. A loop repetitív jelen,
minden „jelen-ség”, egyszersmind minden emlék, hiszen minden megszámlálhatat-
lanul megesett már. Mint egy gondolatkísérlet hume-iánusoknak: ha az emlékezet
által képzett képzetek halvány másai az aktuális érzékelés adta képzeteknek, hogyan
lehet megkülönböztetni az emlékezetben adott képzetek ismétlődés által elhalványu-
ló halványságát az aktuális érzékelés képezte képzetektől? E proximitásban a különb-
ség infinitezimális, érzékelhetetlen, a distinkció kizárólag kategoriális, ami talán
nem túlzottan elragadó egy nominalista számára.

Új elemek híján az elvárások lehetséges horizontja csak az ismétlődő elemekre
vonatkozhat, mintegy olyan protencióként, mely tudja magáról, hogy nincsenek új
elemek. A *Tavalý Marienbadban* végtelenül értelmezhető, de a benne felmutatott
tapasztalati tér örök körforgásba zárt elmozdulások, variációk nélkül. Ezért analízise
is a monotónia analízise, a bezárult tapasztalati szféra analízise. „A” nem emlékszik,
mert ezen a ponton soha nem emlékszik, és mert nincs mire emlékeznie, nem azért,
mert amire emlékezne az egy soha meg nem történt múlt, hanem mert mindig ez

⁶ *L'année dernière à Marienbad*, rendezte: Alain Resnais, forgatókönyv: Alain Robbe-Grillet, Alain Resnais. Francia–olasz, Cocinor, Terra Film, 1961.

a múlt történt meg. A loop automimézis, olyan iteráció, melyben semmilyen irány nincsen. Tehát a film talán végtelenül értelmezhető, ám akiknek a tapasztalati folyamatait a film mutatja, nem reflektálnak, ha pedig állandó ismétlésben léteznek, akkor maga a tapasztalat függesztődik fel. Ugyanabban a momentumban, melyben jelentés vagy értelem jöhetne létre, el is tűnik, mert ugyanannak az állandó ráíródása ugyanarra felfüggeszti az időtapasztalatban adódónak és magának az időtapasztalatnak a különbségét, felfüggeszti az emlékezet lehetőségét. Ez az állapot a tapasztalat létrejöttének tapasztalata, mely azoknak az állapota, akiket a film mutat: talán névtelen, talán jobb is, ha nincs neve, talán megnevezhetetlen. Husserl analízise szerint ha az élet monoton létezés lenne, például egy folyamatos hang, homogén és változatlan, akkor nem volna lehetséges ebbe az állapotba visszamenni. („[W]äre das Leben ein »eintöniges« Dasein, etwa ein Ton in immer gleichförmigem, unterschiedslosem Verlauf, so könnte ich nicht zurück.”) Egy ilyen lét az áthatolhatatlan felejtés („undurchbrechbaren Vergessens”) állapota lenne.⁷ A *Tavalý Marienbadban* ugyanazok a társalgások, színtelen hangon, értelmetlenek, vagy senkinek sem fontosak, megfagyott történetek, márványba öntött múlt, a nem találkozó tekintetek, a várakozás, a mire sem várakozás jelenetei esetleg akkor is felvillantják a Husserl által leírt állapotot, ha a történet nem egy folyamatos ismétlődés vetületében szemléltetik.

A létezők státusza, jelen vagy múlt mivoltuk válik érzékelhetetlenné. Az emlékezetre vonatkozó mimikri radikális esete, nem tudni, érzéklet vagy emlékkép. Az itt felvázolt narratív fonal, noha önmagában is megáll, megerősítést nyerhet, ha arra utalunk, hogy a film forgatókönyve kapcsolatban lehet egy korábbi elbeszéléssel. Ez pedig Bioy Casarestől a *Morel találmánya*.⁸ Miután a társaság a szigeten, melyre menekülése során elvetődött, semmilyen közeledésre sem reagál, a főhős arra a következtetésre jut, hogy (talán láza, legyengült állapota következtében) érzékelhetetlenné, nem hallhatóvá és láthatatlanná vált – amíg csak fel nem fedezi, hogy a szigetet benépesítő emberek 3D-s audiovizuális projekciók, hologramok, akiknek párbeszédei, cselekedetei végtelenül ismétlődnek: rögzített emlékképek, a jelenség, a mimikri álcazza aényt, hogy már régen nem léteznek más formában, mint az elvileg örökké ismétlődő loop. Két párhuzamos állapot ez, a főhős csapongó, bizonytalan magyarázatkísérleteinek sorozata, melyek végül eljuttatják a felismeréshez, ugyanakkor a holográfikus projekció egyre ismétlődő hete, ahol minden kiszámítható, hiszen soha semmi új nem történik. Kétségbeesés, szerelem, kétely, megszállottság és féltékenység váltakozik az egyik oldalon, tiszta indifferencia és változatlanság stagnál a másikon. Ez a különbség akkor tűnik el, amikor a főszereplő működésbe

⁷ Edmund Husserl: „Zur Frage nach der Potentialität des Leerhorizonts”, Beilage XIII, in uő: *Analysen zur passiven Synthesis: Aus Vorlesungs- und Forschungsmanuskripten 1918–1926*, Husserliana: Gesammelte Werke, Bd 11, Hága, Nijhoff, 1966, 424. o.

⁸ Adolfo Bioy Casares: *Morel találmánya*, Budapest, Koszmosz könyvek, 1981.

hozza a felvevőgépet, és egy héten át beleolvad a már jól ismert jelenetsorokba, mintha a társaság tagja lenne, mintha intim viszonyban lenne a nővel, akibe szerelmes. Ezután megsemmisíti az eredeti felvételt, így ezután ő is a holografikus örök körforgás része. Ez ugyan az életébe kerül, a felvevőgép sugarai halálosak, ám amit nyer, az, ahogy Maurice Blanchot fogalmazza, örökkévalóság és boldogság. A kép boldogsága, boldogtalansága.⁹ Mint kép, tiszta látszattá válik, jelenséggé, a hologram részeként minden attól való különbsége felfüggesztődik. Egy ideig azt hitte, érzékelhetetlenné vált, végül talán valóban azzá válik, ha, mint felteszi, soha senki nem fogja látni a módosított projekciót. Az elbeszélés, mint olyan sokszor, egy talált napló formáját ölti; ez ekkor értelmet kap. Az egyetlen archivált dolog az írás (mint ahogy Chakotay is igyekszik leírni azt, amit majd elfelejt).

III.

Az érzékelés és az emlékezet itt bemutatott változatai fikciókhoz, fiktív karakterek tapasztalataihoz kötődnek, ezért el lehet tekinteni egy pszichológiai realizmus követelményeitől. Így ezek tiszta pozíciók, kizárólag a képzelettől, a képzetek képzésének képességétől függenek.

Az emlékezés azonnali blokkolása, kirekesztése, zárványolása. Az érzékletre csak akkor lehet emlékezni, amikor ismétlődik: ekkor a pillanatnyilag érzékelttel együtt fellép az emlékezet is, ez volt a „Silence” érzékelhetetlensége. Eliminált, kiiktatott tapasztalat, ahol aktualitás és emlék különbsége vált érzékelhetetlenné Resnais filmjében. Az írás mint feltehetőleg sikertelenségre ítélt kísérlet arra hogy amit ez archiválni igyekszik, újra megjeleníthető legyen, a *Voyager*-epizódban és Casares elbeszélésében...

Itt elérkeztünk a pillanathoz, amikor az emlékezetre és nem pusztán az érzékelésre vonatkozó kamuflázs vagy mimikri egy nem perceptuális, nem-érzéki mimézissel találkozik.

Érzékelhetetlenség, a pillanatnyilag érzékelttel együtt felvillanó „emlékezet” és a beszéd vagy a szöveg, melyben felvillanhatnak váratlan és nem saját emlékek, együttesen bukkannak fel, ám nem a mimikri vagy a kamuflázs, hanem a hasonlóság és a mimézis összefüggésében, nevezetesen Walter Benjamin két rövid írásában, az egyik „A hasonlóról szóló tanítás”, a másik pedig „A mimetikus képességről”.¹⁰

⁹ Maurice Blanchot: *The book to come*, Stanford, Stanford University Press, 2002, 91. o.

¹⁰ Walter Benjamin: „Lehre vom Ähnlichen”, in uő: *Gesammelte Schriften*, Berlin, Suhrkamp, 1991, Bd II. 1, 204–210. o.; „Über das mimetisches Vermögen”, id. mű, 210–213. o. (Magyarul in uő: *A szírének hallgatása*, Budapest, Osiris, 2001.)

E hasonlóságok belátása pillanatnyi, tovaillanó, ebben a felvillanásban ott rejlik az emlékezethez való specifikus viszony is: ha esetleg visszaidézhetőek is, más észleletektől eltérően nem válnak az emlékezet részévé.¹¹ (Ebben egyeznek meg az emlékezetre ható mimikri és kamuflázs fent felsorolt eseteivel. A nem – vagy nem pusztán – perceptuális mimikri és a nem-érzéki mimézis közös nevezője, hogy nem válnak emlékezetté.) Az időbeliség egy másik értelemben is specifikus, amennyiben ez a hasonlóság egy múlt vagy régmúlt tudatforma állapotának a maradványa. Egy mimetikusan meghatározott állapoté, melyben a dolgok között fennálló hasonlóságok belátása annak a függvénye, hogy aki hasonlóságot érzékel, önnön hasonulásán keresztül képes azt érzékelni. „A hasonlóságok felismerésének képessége nem egyéb, mint az egykor erőteljes kényszer csökevényes maradványa, mely ebben állt: hasonlóvá válni és ennek megfelelően viselkedni.”¹² E mimetikus kor vagy kultúra döntő közelségbe kerül ahhoz, amit Deleuze és Guattari valamivé-valamilyenné válásként teoretizál.¹³ Ám Benjamin számára a nem-érzéki mimézisben adódó érzékelhetetlenség a mosthoz, a hasonlóságok hasonulás által való belátása a múlthoz rendelődik hozzá. A most, a jelen nem lát be új hasonlóságokat úgy, ahogyan a múlt, a régmúlt, az őskor beláthatott, a történelmi változás iránya, úgy tűnik, a mimetikus képesség háttérbe szorulása, noha lehet, hogy e képesség más formában őrződött meg, archívumként.¹⁴

A jelen nem lát be új hasonlóságokat, de esetleg képes azokat felidézni. Talán. Ha fel tudja használni a nyelvet és az írást mint elmúlt tudati formák archívumait. A transzformáció iránya a nyelv és az írás, melyekben a mimetikus képesség archiválódik, felvillantva a nem-érzéki hasonlóságokat. „Die Schrift ist so, neben der Sprache, ein Archiv unsinnlicher Ähnlichkeiten, unsinnlicher Korrespondenzen geworden.”¹⁵ Archívum, melynek kulcsa hasonlóságok észrevételének képessége, nem pedig az emlékezet.

¹¹ „Ihre Wahrnehmung ist in jedem Fall an ein Aufblitzen gebunden. Sie huscht vorbei, ist vielleicht wiederzugewinnen, aber kann nicht eigentlich wie andere Wahrnehmungen festgehalten werden. Sie bietet sich dem Auge ebenso flüchtig, vorübergehend wie eine Gestirnskonstellation.” Benjamin, „Lehre vom Ähnlichen”, id. mű, 206. o.

¹² „Die Gabe, Ähnlichkeit zu sehn, die wir besitzen, ist nichts als nur ein schwaches Rudiment des ehemals gewaltigen Zwanges, ähnlich zu werden und sich zu verhalten.” Benjamin: „Über das mimetisches Vermögen”, id. mű, 210. o.

¹³ Lásd G. Deleuze – F. Guattari, id. mű, különös tekintettel a „1730: Becoming-Intense, Becoming-Animal, Becoming-Imperceptible...” című fejezetre (232–309. o.).

¹⁴ „Bekanntlich war der Lebenskreis, der ehemals von dem Gesetz der Ähnlichkeit durchwaltet schien, umfassend [...] Die Richtung dieser Änderung scheint durch die wachsende Hinfälligkeit des mimetischen Vermögens bestimmt zu sein. Denn offenbar enthält die Merkwelt des modernen Menschen von jenen magischen Korrespondenzen und Analogien, welche den alten Völkern geläufig waren, nur noch geringe Rückstände. Die Frage ist, ob es sich dabei um den Verfall dieses Vermögens oder aber um dessen Transformierung handelt.” „Über das mimetisches Vermögen”, id. mű, 210., 211. o.

¹⁵ Uo., 213. o.

A mimetikus képesség, így Benjamin történetileg változik, a múltban (és a rég-múltban) sokkal inkább volt az emberi megismerés meghatározó eleme. Zárványként őrződik a nyelvben és az írásban (és nyelvhasználatkor, olvasáskor aktiválódhat, de ez soha nem garantált); egy archívum tartalma szerint hasonlóságok szövedéke, mely nem érzékelhető és nem azonos – bár összefügghet – a nyelv és az írás kijelentő szintjeivel, valamint onomatopoetikusán a hangzással, vizuálisan az írásképpel vagy a tipográfiával. E zárvány, mely megőrzi évszázadok (-ezredek) gondolkodását és vélekedéseit, pontszerűen viselkedik az időben, a pillanatra van utalva, kontinuitása zéró (addig, amíg nem sikerül ezt valahogy biztosítani pl. egy módszeresebb „Wiedergewinnung” segítségével).

A mimetikus érzékelhető tartalmán túl valami mást is hordoz, mely nem egyedül mimetikus, a hasonlóság szignifikáció, jelölő (miközben nem vagy nem szükségszerűen azt jelöli, ami a hasonlóság foglalatosa). A múlt, a rég-múlt tudására vagy ismereti rendszereire utalva Benjamin – feltehetően – egy premodern episztémé formációjára céloz, egy premodern kultúrára jellemző szemiotika állapotára. Azonban a premodern episztémé nem egy, hanem több, s a kultúra gyakorlata, ahogyan jeleket használ, sem kizárólag függő változó: maga a „rezsím”, az adott kultúra nem definiál egy rögzített állapotot. A példákból úgy látszik, a jelek azért jelek, mert jelentenek valamit, nem pedig azért jelentenek valamit, mert jelek; eleve jelentéshordozók, ekkor pedig a hasonlóságok fölfedezése szunnyadó jelentések felfedezése. Ez ugyan minden bizonnyal lehet premodern (is), ám valószínűtlen, hogy minden premodern kultúra jele ilyen. (Mint ahogy nem is mindig mágikus, a jeleket hatóoknak tekintő, mint ahogy ez Benjamin több utalásában szerepel.) Egy szemiotikai rend, mely eleve képzetként szemléli a jelentő és a jelentett viszonyát, egy olyan jel elképzelésével dolgozik, amely nem lép át a jel túloldalára, akármi legyen is ez, dologi valóság vagy képzeteken túli tiszta gondolat. Az ilyen rend, mely például a korai modernítésre jellemző, nem ad sok helyet a Benjamin által leírt mimetikus tudásnak. Más szerkezetek mások. A XIX. század diakrón elgondolásainak jele, mely önmagába csomagolja történetiségét, nyitott az eredeti használat – nem szükségszerűen, de gyakran – mimetikus volta felé. Mindez – e két rövid szöveg vonatkozásában – valószínűvé teszi, hogy Benjamin a mimetikus ismereti formákat vagy tudati formációkat talán nem azonosítja egy meghatározott nyelvfelfogással vagy szemiotikai renddel, sokkal inkább olyan nyelv- és írásfelfogást keres, mely képes a mimetikus gondolkodást megközelíteni.

Mikor alapozódtak tehát meg azok a jelek, melyek hasonulás által felfedett hasonlóságokat archiváltak (s melyek ma a nem-érzéki mimézis tapasztalatát képesek fellillantani)? Ahogy Benjamin utalásaiból kitűnik, a válasz bizonytalan. Múlt, rég-múlt, ősidők. Csak őstörténete van, amennyiben hasonuló hasonlítás, csak feltehető jelene, amennyiben nem-érzéki mimézis, a kettő között semmi. Egy geológiai múlt,

egy mély idő körvonalazódna, kerülne felszínre (mindennel, amivel ez jár, hiszen a mimetikus viselkedés nem pusztán antropológiai sajátosság)? Talán nem, inkább egy diakronia, melynek történetisége a történelmi időket csak saját hiátusaként láthatja. A meghatározatlan, bizonytalan datálás instruktív: a múlt, régmúlt, ősidő egy hipotetikus pozíciót körvonalaznak. Ennek a pozíciónak felel meg a nem-érzéki mimézis archívumának pillanatnyi felvillanása. Időtlen, múltja pontatlan. Jelen van, de érzékelhetetlen, honnan jön.

*

„Die Natur erzeugt Ähnlichkeiten; man braucht nur an die Mimikry zu denken. Die allerhöchste Fähigkeit im Produzieren von Ähnlichkeiten aber hat der Mensch.”¹⁶
A hasonlóságok alkotásának képessége egykor, egy meghatározatlan és talán meghatározhatatlan múltban sokkal inkább kiteljesedett formát ölthetett, annyira, hogy az emberi lény nem-érzéki hasonlóságokban, ismétlés által üressé redukált tapasztalati mezőben, önmaga bemásolásával a tisztán imitációként létezőbe talán saját eltűnését is színpadra tudta állítani, önmaga számára is érzékelhetetlenné válhatott.

¹⁶ „Lehre vom Ähnlichen”, id. mű, 204. o.

A MÁSIK TEMPORALIZÁCIÓJA (FENOMENOLÓGIA, ETIKA, NARRATOLÓGIA)

Ha a narratológia és az etika kapcsolatára szeretnénk rákérdezni, egy narratív etika lehetséges kiindulópontjait szeretnénk megkeresni, semmiképpen sem feledkezhetünk meg a fenomenológiáról. S bár Ricœur és a fenomenológia igen szoros kapcsolata nagyon is nyilvánvaló, közben azt is látnunk kell, hogy Ricœur számára épp akkor lesz majd a narratológia fontossá, amikor a fenomenológia *filozófiai* programja már kevésbé vonzó. Azaz nagyon is úgy tűnhet, hogy egy narratív etika – legalább részben – más fenomenológia-olvasatot követel meg, mint Ricœur saját olvasata a fenomenológiáról, nagyon egyszerűen egy fenomenológiához közelebbi narratológia-felfogásra lehet példa az etika felől (is) látott narratológia.¹

Ricœur számára – mint ahogyan azt az *Idő és elbeszélés*ben számtalanszor hangsúlyozza – a narratológia egyrészt ugyanazokra az *idővel* kapcsolatos kérdésekre keresi a választ, mint a filozófia, mint például a fenomenológia, másrészt túl is lép ezeken a „teoretikus” válaszokon. Azaz – legalábbis Ricœur számára – az elbeszélés az idő filozófiai kérdéseire ad magán a filozófián is *túlmutató* válaszokat. Ugyanakkor ha az elbeszélés és az etika kapcsolatát szeretnénk firtatni – Ricœurrel ellentétben –, mégiscsak vissza kell fordulnunk a filozófiához, miközben – Ricœur követve – a temporalitás filozófiai problémáját sem hagyhatjuk figyelmen kívül. Vagyis azt a pontot keressük, ahol *etika* és *temporalitás* találkozhat. Ez lesz az a pont, ahol egy narratív etika kérdése egyáltalán felvethető. Ez a pont pedig, legalábbis a fenomenológia felől, *a másik temporalizációja*. A másik, az idegen – mint kitüntetett etikai probléma – időbeli felfogása, időbelivé tétele. Időbeliesítése. Ami persze együtt jár magának az etikának a temporalizációjával is.

Nagyon egyszerűen fogalmazva a filozófiai etikák többsége igen sokáig jóformán teljesen érzéketlen volt az időre. Olyan formában biztosan, hogy a temporalitás konstitúciójában tevékeny részt szánának etikai problémáknak. Ez a XX. sz. első felében drasztikusan megváltozik. Először látványosan talán Lévinasnál történik meg mindez a másik időbelivé tételével. Erről szólna – legalább részben – a lévinasi „*diakronia*”

¹ Gyakorlatilag Tengelyi is ezt javasolja a saját szövegeiben, lásd pl. Tengelyi László: *Élettörténet és sorseseemény*, Budapest, Atlantisz, 1998, 16., 111. o. (Sőt már amikor az *Önmagunk mint másban* Ricœur elkezd felvetni az elbeszélés és az etika kapcsolatát, „*az önmagaság sajátosságosan etikai dimenziója*”-t, elindul ez a közeledés nemcsak az etika és a narratológia, de a narratológia és a fenomenológia között is – lásd Paul Ricœur: *Soi-même comme un autre*, Párizs, Seuil, 1990, 195. o.; vö. id. mű, 180., 193. o.)

fogalma (lásd például *Az idő és a másikat* vagy a *Diakronia és megjelenítést* stb.).² Lévinas számára az idő, pontosabban az időbeliség mélyén egy olyan idegenség tártható fel, mely semmilyen módon sem közvetíthető az én és az én jelene, „önjelenléte” [présence à soi] felé. Ez az „abszolút más” [absolument autre]. Ez az abszolút más egyszerre egy etikai és időbeli fogalom. Etikai, mivel az én és a másik nem-azonosságát állítja, a másik másságának redukálhatatlanságát hangsúlyozza, és időbeli is, mivel egy olyan temporális szakadásról beszél, mely az idő homogén egységét is megbontja, szétzilálja a jelen pontok töretlen, irreverzibilis szukcessziójaként felfogott időt. Avagy Lévinas számára a másság, az alteritás nem lehet *csak* egy térbeli vagy kulturális stb. másság, *az idegen, a másik számára szükségszerűen egy temporális alteritás is, egy időbeli idegenség.* (Ahhoz, hogy ebből a temporalizált másikból egy elbeszélés legyen, lehessen, még fel kell tárnai a másik és a nyelv, az idő és a nyelv kapcsolatát is, de Lévinasnál a *Máshogyan, mint lenniben* majd ez is megtörténik.³)

Ugyanakkor meggyőződésem, hogy a másik temporalizációjának logikáját nem Lévinas, hanem Husserl fedezi fel. Ez a husserli temporalizált alteritás, mint az idő és a másik új felfogása, az a közös pont, mely egyszerre lehet egy újfajta etika – például a lévinasi etika – és egy új időfilozófia – legalább részben a narratológia – kiindulópontja is. Az, hogy Husserl időbeliesíti, temporalizálja a másikat, már akár a *Kartéziánus elmékedésekből* is jól látható. Itt ugyanis Husserl végig időbeli fogalmakkal (is) írja le a másikat, így például a másik „*múltszerű*” – mondja.⁴ Sőt az „*apprezentáció*” is erről szól, nem a jelen észleléséről, hanem a jelennel „együtt-jelenné-tett” valamilye nem-jelenlévőről.⁵ (Ezen a ponton könnyen belátható Lévinas adóssága is Husserl felé, hisz mégiscsak ő az elmékedések egyik fordítója.) Ugyanakkor Husserl itt még nem hozza meg egyértelműen a saját döntését e felé a másikon alapuló etika és e felé az idegenségen alapuló temporalitás felé, de mint tudjuk, az *Elmékedéseket* egyrészt be sem fejezi, másrészt az *Elmékedések* valójában bevezető céllal íródott, azaz Husserl eredeti intenciójától is távol áll egy ilyen radikális döntés meghozatala. Az, hogy a szöveg mégis, legalább részben ilyenre sikerült, elsősorban a másikkal foglalkozó ötödik elmékedésnek köszönhető, mely mind terjedelmében, mind a benne megfogalmazódó gondolatok tekintetében teljesen szétfeszíti a szöveget, és a befejezetlenségének is az egyik legfontosabb oka.

² Emmanuel Lévinas: „Az idő és a másik”, ford. Gulyás Péter, *Világosság*, 2007/10; uő: „Diakronia és megjelenítés”, in uő: *A nyelv és a közelség*, Pécs, Jelenkor, 1997.

³ Lásd Emmanuel Lévinas: *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Párizs, Kluwer Academic (Le Livre de Poche), 1978.

⁴ Edmund Husserl: *Kartéziánus elmékedések*, ford. Mezei Balázs, Budapest, Atlantisz, 2000, 33. o. (Az apprezentáció azért is fontos, mert szinte ez az egyetlen Husserl-kategória, amit mentesít Ricœur a saját kritikája alól, bár még ennek ellenére sem alapoz rá sem az idő, sem a másik elemzése kapcsán – lásd Ricœur: *Soi-même comme un autre*, 384–385. o.)

⁵ Husserl: *Kartéziánus elmékedések*, 126. o. (A magyar kiadás a „Mitgegenwärtig-machens” kifejezést „együttesítő jelenné emelés”-nek fordítja.)

Ugyanakkor a hagyatékból azt láthatjuk, hogy a döntést Husserl sokkal korábban, gyakorlatilag már az időelőadások környékén vagy legalábbis nem sokkal azután meghozta, amikor elveti a jelen centrumán alapuló temporalitás fogalmát. (Ez az a fordulat, amit az *Idő és elbeszélés*ben Ricoeur nem ismer el,⁶ és amit Lévinas oly erősen hangsúlyoz *A megjelenítés csődje* című Husserl-tanulmányában.⁷) Nagyon röviden: Husserl leírásában a jelen sohasem egy magányos, „absztrakt”, „geometriai pont”, sokkal inkább egy folt – Husserl szép hasonlatával egy „üstökös csóvá”-ja –,⁸ mely mindig magában tud valamilyen a jelen számára soha jelenné nem tehető múltat és jövőt is.⁹ Azt a múltat és jövőt, amihez képest a jelen egyáltalán jelenné lehet (a jelen „viszonylagos” – írja Husserl¹⁰). Azaz a jelen mellett, azzal együtt mindig valamilyen nem-jelenszerű is megjelenik. Valamiféle redukálhatatlan alteritás, idegenség is megjelenik. Az a múlt (és az a jövő), ami sohasem vezethető le a jelenből, sohasem volt jelen (és soha nem is lesz jelenné), amit soha nem előzött meg (és soha nem is követ) a jelen. Az az „örök múlt” (és örök jövő),¹¹ ami magának a jelennek a „lehetőségfeltétele” – írja Bernet és Richir is.¹² Egy „mindig is” [immer schon] volt és mindig is csak eljövendő.¹³ Ez a múlt (és ez a jövő) nem egy elmúlt jelen (és nem is egy eljövendő jelen). Vagyis azt láthatjuk, hogy az a különös múlt, amivel a *Kartéziánus elméletek* a másikat magyarázza, a másik kiküszöbölhetetlen nem jelenszerűségét magyarázza, már sokkal korábban is megvan, és sokkal korábban is nyilvánvaló annak temporális karaktere. Tehát az időben, az időbeliségben előálló radikális alteritást – mint a jelen szükségszerű összetevőjét – Husserl már nagyon hamar felfedezi (gyakorlatilag erről szól a „retenció” és a „protenció” fogalma is), jóval azelőtt, hogy belátna ennek a másikhöz köthető következményeit. Avagy valójában Husserl-nél előbb következik be a temporalitás alterációja, mint az alteritás, a másik temporalizációja. De ez mit sem változtat azon, hogy alapvetően Husserl ötlete a másik,

⁶ Lásd az *Idő és elbeszélés* Husserl-elemzéseit (Paul Ricoeur: *Temps et récit*, 3. kötet, Párizs, Seuil, 1985, II. fejt. 1. rész).

⁷ Emmanuel Lévinas: „A megjelenítés csődje”, ford. Harmati Gergely, *Athenaeum*, 1993, II/1.

⁸ Edmund Husserl: *Előadások az időről*, ford. Sajó Sándor – Ullmann Tamás, Budapest, Atlantisz, 2002, 48. o.

⁹ Lévinas és Ricoeur nyelvén gyakorlatilag itt válik a jelen pusztán „azonosság”-a [mémété] egy „önmagaság”-gá [ípséité].

¹⁰ Edmund Husserl: *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins (1893–1917)*, Hága, Nijhoff, 1966 (Husserliana X.), 175. o.

¹¹ Edmund Husserl: *Analysen zur passiven Synthesis*, Hága, Nijhoff, 1966 (Husserliana XI.), 379. o.

¹² Marc Richir: *Phantasia, imagination, affectivité*, Grenoble, Millon, 2004, 83. o.; Rudolf Bernet: *La vie du sujet. Recherches sur l'interprétation de Husserl dans la phénoménologie*, Párizs, PUF, 1994, 116., 118. o.; uő: *Conscience et existence*, Párizs, PUF, 2004, 14. o.

¹³ Edmund Husserl: *Späte Texte über Zeitkonstitution (1929–1934). Die C-Manuskripte*, Dordrecht, Springer, 2006 (Husserliana Materialien VIII.), 131. o.; uő: *Erfahrung und Urteil*, Hamburg, Meiner, 1999, 23., 26. o. (magyarul: uő: „Tapasztalat és ítélet”, ford. Hernádi Miklós és mások, in Hernádi Miklós (vál.): *A fenomenológia a társadalomtudományokban*, Budapest, Gondolat, 1984, 70., 73. o.)

egy radikális másság és az idő összekapcsolása. A másik temporalizációja. (Ahogyan ennek a temporalizált másiknak és a nyelvnek a kapcsolata is – lásd például *A jelen-tés elméletéről* Leervorstellung fogalmát.¹⁴)

Ez a jelent körülölelő, soha tisztán jelenné nem tehető, mindössze a jelennel „együtt-jelenné-tett”, azaz „*apprezentált*” múlt az „*elsődleges emlékezet*” [primäre Erinnerung].¹⁵ Ezt a soha jelenné nem levő múltat Husserl a korábbi jelenekre való „visszaemlékezés”-sel [Wiedererinnerung], a „*másodlagos emlékezet*”-tel állítja szembe. Míg a visszaemlékezés az idő lineáris, szukcesszív vonalát adja, egy „*hosszintencionalitás*”-t – ahogy Husserl nevezi –, addig az erre merőleges, nem szukcesszív elsődleges emlékezet egy „*keresztintencionalitás*” [Querintentionalität].¹⁶ Az idő hosszanti, lineáris vonalának, az idő múlásának az előfeltétele – Husserl szavával „horizont”-ja – a keresztintencionalitás. Ennyiben pedig a keresztintencionalitás maga az *időbeliség*, a *temporalitás*. Ugyanakkor itt azt is felfedezhetjük, hogy a keresztintencionalitást és a másikat ugyanaz jellemzi: az én jelene számára sohasem lehet aktuális, mindig mindössze a jelen *mellett*, a jelennel *együtt*, de sohasem a jelenben, jelenként létezik. Sem az időbeliség, sem a másik *nem lehet azonos* az aktuális jelenemmel (máskülönben az sem másik, sem időbeliség nem lehetne). Miközben persze az aktuális jelenem sem az időbeliség, sem a másik feltételezése – horizontja – *nélkül sem* lehetséges. Azaz a keresztintencionalitás nem lehet a jelen előtt vagy azután sem. Mégsem jelenbeli. Erre a jelen mellett, de mégsem jelenként létező fenomén jellemzésére találja ki Husserl az *apprezentáció* (ez előtt pedig a „*prezentifikáció*” [Vergegenwärtigung]) fogalmát.¹⁷ *Mind a másik, mind a keresztintencionalitás, az elsődleges emlékezet egy apprezentáció.* Csakhogy ha elfogadjuk, hogy a másik, az idegen egy elsődleges emlékezet – mint ahogyan azt többek között Natalie Depraz is állítja –,¹⁸ ebből az is következik, hogy itt egy *temporális másikkal* van dolgunk. Az is következik, hogy a másik mássága mindössze egy időbeli másságként képzelhető el. Vagyis már Husserlnél is előáll *a másik temporalizációja*, ahogyan a *temporalitás alteritása, alterációja* is. (Lévinas a kései szövegeiben maga is elkezdte az *apprezentációt* ebben az értelemben

¹⁴ Edmund Husserl: *Vorlesungen über Bedeutungslehre. Sommersemester 1908*, Dordrecht, Nijhoff, 1987 (Husserliana XXVI.). Husserl számára mind az *időbeliség*, mind pedig a nyelvi *jelentés* egy „üres reprezentáció” [Leervorstellung], ami bár utal valamire, az, amire utal, sohasem realizálható.

¹⁵ Edmund Husserl: *Előadások az időről*, Budapest, Atlantisz, 2002, 59. o.

¹⁶ Husserl: *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins (1893–1917)*, 379–380. o.

¹⁷ A „*prezentifikáció*” [présentification] Ricoeur fordítása Husserl „*Vergegenwärtigung*”-fogalmára (lásd Edmund Husserl: *Idées directrices pour une phénoménologie*, Párizs, Gallimard, 1950), amit Husserl az *apprezentáció* bevezetése, 1916 előtt – és azután is – az interszubjektivitás leírására is használ.

¹⁸ Natalie Depraz: *Transcendance et incarnation. Le statut de l'intersubjectivité comme altérité à soi chez Husserl*, Párizs, Vrin, 1995, 243. o. (A másik temporális jellegéhez lásd még Lanei M. Rode-meyer: *Intersubjective temporality*, Dordrecht, Springer, 2006.)

használni!¹⁹ Az, amit Lévinas diakroniának nevez, gyakorlatilag nem más, mint az apprezentáció.)

Persze még ezen a ponton is meglehetősen távol állunk egy narratív etikától, hiszen ehhez nem pusztán a nyelvben kellene felfedeznünk ezt a temporalizált másikat, hanem *egy adott* nyelvi megnyilvánulásban, az elbeszélésben magában is. De a problémák még jóval ez előtt jelentkeznek, körülbelül ott, hogy egyáltalán *be-látja-e a fenomenológia magában ennek a temporalizált másiknak az elbeszélés felé való megnyílását*, illetve, hogy *a narratológia elismeri-e az elbeszélés mögött megbújó temporalizált alteritást?* Avagy ha a fenomenológia számára is evidens a másik és a másikhoz kapcsolódó etikai problémák alapvető temporális karaktere, sőt a temporalizációban játszott központi szerepe, illetve ennek a nyelvi karaktere, miért nem beszélnek ennek kapcsán egy narratív etikáról, de legalábbis egy narratív etika lehetőségéről (sem Lévinas, sem Depraz, sem Rodemeyer nem teszi ezt), másrészt Ricœur és a narratológia miért nem foglalkozik többet és nyíltabban a fenomenológia temporalitásfogalmával, a másik temporalizációjával mint saját közvetlen előzményeivel? Jómagam azt feltételezem, hogy ennek nem logikai, avagy filozófiai, sokkal inkább történeti okai vannak. Sőt, ha nagyon keresgélünk, akár találhatunk olyan szerzőket is, akik egyszerre látják a fenomenológiából származó temporalizált másikat és ennek az elbeszéléshez köthetőségét – még akkor is, ha ezeket nem feltétlenül fogják sem a fenomenológusok fenomenológiának tekinteni, sem a narratológusok narratológiának.

Amikor történeti okokról beszéltem az imént, elsősorban Ricœur fenomenológia-kritikájára gondoltam, arra, hogy mind az *Idő és elbeszélés*, mind az *Önmagunk mint más* meglehetősen nagy távolságot szeretne feltételezni a fenomenológia és a narratológia között, amit – sajnos – úgy látszik, a fenomenológusok túlfentül is komolyan vesznek. Így például az *Idő és elbeszélés*ben Ricœur – megfelelően a kor közvélekedésének – már sokkal inkább látszik egyetérteni Derridával, miszerint ha van valamiféle fordulópont a temporalitás filozófiai leírása kapcsán, az nem Husserlnél, hanem Heideggernél következik be,²⁰ másrészt az *Önmagunk mint más*ban, ahol Ricœur támaszkodik a lévinasi „soi-même” fogalmára, de közben Lévinas filozófiáját magát meglehetősen kritikával illeti.²¹ Vagyis úgy tűnik a számomra – legalábbis Ricœur-t olvasva –, hogy a narratológia idegenkedik a fenomenológiától, és *vice versa* a fenomenológia is idegenkedik a narratológiától (ez akár Tengelyi

¹⁹ Lásd például Emmanuel Lévinas: *Entre nous*, Párizs, Grasset (Coll. Le Livre de Poche), 1991, 81. o.

²⁰ Paul Ricœur: „L'apparaître du temps: les « Leçons » de Husserl sur la phénoménologie de la conscience intime du temps”, in uő: *Temps et récit*, 3. kötet, Párizs, Seuil, 1985 (II. fejt. 1. része).

²¹ Paul Ricœur: „Ipséité et altérité”, in uő: *Soi-même comme un autre*, Párizs, Seuil, 1990 (X. fejt. 3. része). Ricœur számára például a lévinasi „más” egy „paroxikus” [paroxystique] álláspont megfogalmazódása, mindössze egy „hiperbola” (id. mű, 390. o.).

Ricœur-elemzéseiből is jól látható²²), miközben akár segíthetnék is egymást. Hogy ez könnyedén működhetne akár máshogyan is, talán Blanchot lehetne a példánk, ugyanis az, amit Blanchot mond az „elbeszélés ideje”-től [temps du récit] egy „narratív hang”-ról [voix narrative],²³ az ezt jellemző „jelen nélküli jelenlét”-ről [présence sans présent], egyértelműen²⁴ szövegszerűen is kapcsolódik a lévinasi *másikhoz* (ahogyan a blanchot-i „*dehors*” és a lévinasi „*extériorité*” paralelitása is egyértelmű).²⁵ Számomra Blanchot lenne az, aki képes a fenomenológiát és az elbeszélést együtt látni, miközben igazából Blanchot-t sem a fenomenológusok nem tartják fenomenológiának,²⁶ sem a narratológusok narratológiának.²⁷ Ugyanakkor az, hogy ennek a temporalizált másiknak komoly művészetelméleti vonatkozásai is vannak, persze máshonnan, a fenomenológián belülről is látszik, például Richir felől,²⁸ de hogy ennek lennének narratológiai vonatkozásai is, még ezekben az esetekben sem igazán világos – ez Richirre is igaz.²⁹ Avagy számomra nagyon is úgy tűnik, hogy Ricœur saját – finoman szólva is – ambivalens viszonya a fenomenológiához nagyban megnehezítette, megnehezíti a narratológia és a fenomenológia egymáshoz közeledését, egymásra találását, a temporalizált másik fenomenológiai programjában egy narratív etika lehetőségeinek belátását.

²² Tengelyi László: „Önazonosság és másság Ricœurnél”, in uő: *Élettörténet és sorseseemény*, Budapest, Atlantisz, 1998; uő: „Időfenomenológia és időregény”, in uő: *Tapasztalat és kifejezés*, Budapest, Atlantisz, 2007.

²³ Maurice Blanchot: *Après coup précédé par Le ressassement éternel*, Párizs, Minuit, 1983, 98. o.; uő: *L'entretien infini*, Párizs, Gallimard, 1969, 566. o.

²⁴ Maurice Blanchot: *L'attente L'oubli*, Párizs, Gallimard, 1962, 98. o.; uő: *L'entretien infini*, 98., 563. o.

²⁵ Blanchot: *L'entretien infini*, 78. o.

²⁶ A fenomenológia idegenkedése Blanchot-tól lassan, de biztosan megváltozni látszik, lásd pl. Jean-Luc Lannoy: *Langage, perception, mouvement. Blanchot et Merleau-Ponty*, Grenoble, Millon, 2008.

²⁷ Persze ugyanakkor már az sem problémamentes, hogy a blanchot-i „récit”-t egy ricœur-i „récit”-nek értsük, ugyanis míg Blanchot sokkal inkább egy „műfajtalán” műfajnak érti a récit-t – mint ahogyan azt Derrida is hangsúlyozza a *La loi du genre*-ban (Jacques Derrida: „La loi du genre”, in uő: *Parages*, Párizs, Galilée, 1986) –, ez Ricœur számára még mindig sokkal inkább tűnik egy műfajszerű műfajnak.

²⁸ Lásd pl. Marc Richir: *Phantasia, imagination, affectivité*, Grenoble, Millon, 2004.

²⁹ Ez még annak ellenére is így van, hogy például Tengelyi épp a richiri „magától képződő értelem” [sens se faisant] fogalmában próbálja a saját, fenomenológiát hangsúlyozó narrativitás-elméletének a gyökerét látni (lásd Tengelyi László: *Élettörténet és sorseseemény*, Budapest, Atlantisz, 1998, 28., 40. o.).

„A SZABADSÁGHOZ A SZÉPSÉGEN KERESZTÜL” (SCHILLER ESZTÉTIKÁJÁRÓL)

A XVIII. század végének német filozófusai rendszerint magas rangra emelik az esztétikumot. Kantnál az ízlés közvetít elméleti és gyakorlati törvényadás között, Novalisnál és Friedrich Schlegelnél a művészet az abszolútum ábrázolása, Schellingnél az intellektuális szemlélet egyetlen lehetséges objektivációja. De Friedrich Schiller még ebből a mezőnyből is kitűnik. Alkalmasint könnyebb volna azt felsorolni, hogy a *Levelek az ember esztétikai neveléséről* mire nem tartja gyógyírnek a művészetet, mint azt, hogy mire igen. Túl is vállalja magát így, inkohereenssé válik, sok benne az ellentmondás, a következetlenség, a bizonytalanság, az elvarratlan szál – és persze a ragyogó belátás is. Az összes ilyennel a jelen tanulmány természetesen nem foglalkozhat.¹ Egyetlen témát próbál kibontani, nevezetesen, hogy miként igazolódik a szöveg elején tett, ott még csak ígéretszerű kijelentés, miszerint „a szabadsághoz a szépségen keresztül jutunk el”², azaz milyen értelemben kedvezhet az esztétikai tapasztalat a morális autonómiának.

Schiller valamennyire megkönnyíti az elemzés dolgát a 10. levélben végrehajtott tematikai és módszertani váltással. Elhagyja az addigi szerteágazó empirikus-történeti vizsgálódást, és „transzcendentális út”-ra lép azért, hogy „a szépséget az emberiség szükségszerű feltételeként” mutassa fel (187.). De ez az út is elég kacskaringós lesz. Sőt, a vége felől nézve zsákutca. Az utolsó, 27. levélben, annak is a második felében Schiller feldobja az esztétikai állam ideáját – és rögtön realizálhatatlannak nyilvánítja. Szükségképpen, mert „az esztétikai látszat birodalma” (259.) épp valóságos és működőképes társadalmi alakulat nem lehet;³ a mindenre kiterjedően kényszermentes emberi együttlétezés, amelyben „még a szolgáló szerszám is szabad polgár, akinek egyenlő jogai vannak a legnemesebbel”, ilyen formában „a rajongó” eszméje, egyébként „csak néhány válogatott körben találhat[ó] meg” (uo.), vagyis exkluzív.

¹ A főbb problémákhoz lásd Rose Riecke-Niklewski: *Die Metaphorik des Schönen. Eine kritische Lektüre der Versöhnung in Schillers „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen”*, Tübingen, Niemeyer, 1986, valamint Frederick C. Beiser: *Schiller as Philosopher. A Re-Examination*, Oxford, Oxford University Press, 2005, 119–237. o.

² Friedrich Schiller: „Levelek az ember esztétikai neveléséről”, ford. Papp Zoltán, in uő: *Művészet- és történelemfilozófiai írások*, Budapest, Atlantisz, 2005, 155–260. o., itt: 158. sk. o. A továbbiakban a főszövegen belüli zárójeles oldalszámok erre a műre vonatkoznak.

³ Az állam fogalmát Schiller sokszor a társadalom értelmében használja; lásd ehhez Klaus Disselbeck: *Geschmack und Kunst. Eine systemtheoretische Untersuchung zu Schillers Briefen „Über die ästhetische Erziehung des Menschen”*, Opladen, Westdeutscher, 1987, 114. skk. o.

Nota bene, ez nem cáfolata annak, hogy „a szabadsághoz a szépségen keresztül jutunk el”. Hiszen az esztétikai állam valami egyszerre szép és szabad képződmény volna, nem a szabadságnak a szépséget előfeltételező kiteljesedése. Rossz válasz, de nem az eredeti kérdésre.

A „transzcendentális út” elején háromféle kezdeményezés keveredik. Schiller nem különbözteti meg őket, reflektálatlanul váltogat közöttük, aminek az lehet a fő oka, hogy mindhárom az ösztöntanra épül. Az első „a személy [...] abszolút és oszthatatlan egység”-ét (193.) érvényre juttató, a külső és a belső természetet részint elméleti, részint gyakorlati törvényeknek alávető forma- vagy észösztön diadalához vezetne:

Ahol [...] a formaösztön uralkodik [...] ott végbemegy a lét legfőbb kitágulása, ott eltűnik minden korlát, ott az ember mennyiségi egységből, melyre a szegényes érzék korlátozta őt, *eszmei egységgé* emelkedett, mely maga alá foglalja a jelenségek egész birodalmát. E műveletnél már nem mi vagyunk az időben, hanem az idő van mibennünk egész, soha véget nem érő sorával. Már nem egyének vagyunk, hanem az emberi nem [...]. (194.)

Kétes diadal: az egyéni, tehát a véges létezés tagadása. Fichtével szólva – akinek *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* című 1794-es művére Schiller hivatkozik is (lásd 195., lábjegyzet) – a nem-én teljes felszámolását, mintegy a tiszta vagy abszolút én egyeduralmát jelentené. Csakhogy Fichte végtelen törekvésről beszél ezzel kapcsolatban;⁴ a nem-én az empirikus én vagy intelligencia, közönségesen a véges emberi tudat feltétele. Itt nem lehetséges „maximális teljesülés” (191.), „az istenségre való diszpozíció” (190.) nem realizálódhat. Másodjára a „kultúra” (195.) fogalma annyiban módosít ezen, hogy mindkét ösztönt a jogaiba helyezi. A követelmény szerint az ember az érzéki ösztönnek „biztosítsa a legsokrétűbb érintkezést a világgal”, a formaösztönnek viszont „a legnagyobb öntevékenységet és szabadságot”, s közben ügyeljen arra, nehogy „az anyagösztönrel elébe vág[jon] a formaösztönnek”, illetve „a formaösztönrel [...] az anyagösztönnek” (196.). Éljen tehát egyszerre tartalmas és egységes életet, olyat, amely sem szét nem forgácsolódik a sokféleségen, sem el nem nyomja azt a formák túlzott érvényesítésével. Ez önmagában minden további nélkül elfogadható. Csak nincs összhangban az első kezdeményezés-

⁴ Lásd Johann Gottlieb Fichte: „Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre”, in uő: *Sämtliche Werke*, szerk. Immanuel Hermann Fichte, I/1. kötet, Berlin, Veit und Comp., 1845, 83–328. o., itt: 261. o. és passim. A *Levelek* és a *Grundlage* viszonyáról eltérő értelmezések születtek, Hans-Georg Pott szerint Schiller végső soron nem érti Fichtét (*Schöne Freiheit: eine Interpretation zu Schillers Schrift „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen”*, München, Fink, 1980.), míg Emiliano Acosta – Pott-tal is vitázva – tudatos és fogalmilag kimunkált polémiaként olvassa a *Leveleket* (*Schiller versus Fichte. Schillers Begriff der Person in der Zeit und Fichtes Kategorie der Wechselbestimmung im Widerstreit*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2011.).

sel, hiába akarja Schiller így láttatni. Ha „az ember a létezés legnagyobb gazdagságával összekapcsolja a legnagyobb öntevékenységet és szabadságot”, akkor „ahelyett, hogy elveszne a világban, sokkal inkább magába vonja azt jelenségeinek egész végtelenségével, és aláveti esze egységének” (uo.). Ez nem stimmel. A lehető „legnagyobb gazdagság” is relatív gazdagság lesz, minőségi elmaradásban a jelenségek „egész végtelenségé”-től; ennél fogva az ész formai egysége is korlátozott anyagra terjed ki. Végül a harmadik kezdeményezés az út elején épp csak felsejlik:

Mivel mindaz, ami időben van, *egy más után* van, ezért az, hogy valami van, kizár minden mást. Amikor egy hangszeren lefogunk egy hangot, akkor valamennyi hang közül, amely a lehetőség szerint megszólalhat rajta, csak ez az egyetlenegy valóságos; amikor az ember az éppen jelenvalót érzékeli, akkor meghatározásainak egész végtelen lehetősége a létezésnek erre az egyetlen módjára korlátozódik. (191.)

Ebben benne rejlik, hogy az aktualitásnak mint olyannak a felfüggesztése – ahol tehát nem valamely másik lép a helyébe szukcesszív módon – visszavezethet a személy fogalmába beleértett potencialitáshoz. Kérdés, hogy ténylegesen is nyílhat-e így átjárás valóságtól lehetőség, meghatározottságtól meghatározatlanság, végességtől végtelenség felé.

Schiller értelmezésében az esztétikai tapasztalattal nyílik. Ide konkludáló fejtegetését nem a legszerencsésebben indítja. A 11–12. levelekben világossá teszi, hogy az ember nem lehet sem tisztán forma-, sem tisztán anyagösztön, mert az előbbi önmagában „üres képesség” (190.), az utóbbi „kizárólagos működése esetén” pedig az ember csak „az idő egy kitöltött pillanata” volna, ami annyit tenne, hogy „ő maga nincs is” (191. sk.). Ehhez képest a játékosztönnek mint az esztétikai befogadás ágensének azzal ágyaz meg, hogy az ember „nem lehet a szó teljes jelentésében ember [...] mindaddig, amíg kizárólagosan csak a két ösztön valamelyikét, vagy csak az egyiket a másik után elégíti ki”, tehát vagy „csak érzékel”, vagy „csak gondolkodik” – s innen adódik a teoretikus igény, hogy bár „volnának olyan esetek, amelyekben *egyszerre* tenne szert e kettős tapasztalatra, egyszerre tudatosítaná szabadságát és érzékelné létezését, egyszerre érezné magát mint anyagot és ismerné meg magát mint szellemet” (200.). Ez legalábbis pontosításra szorul. Az ember nem „a szó teljes”, hanem a szó elemi értelmében attól ember, hogy érzékel és gondolkodik (amihez persze figyelmen kívül kell hagyni a csecsemőkort és a súlyos agykárosodás filozófiailag is releváns problémáját). Ezt számtalan módon teheti, de csak a kettősség spektrumán belül. Olyan nincs, hogy az érzéki adatokat ne dolgozná fel valamiképpen az elméjével, illetve hogy gondolkodása nélkülözne mindennemű, közvetlen vagy közvetett érzéki vonatkozást. Következésképp a „játékosztön”-nek nem elégséges

megkülönböztető ismérve az, hogy benne a másik „kettő egyesülten működik” (201.), vagy hogy „közösség a formaöszön és az anyagöszön között” (203.). A „két ellentétes öszön [...] egyensúlya” (207.) adja inkább a specifikumát. Ez kell, hogy érvényes legyen arra is, ahogyan Schiller az „élő alak”-ot mint a játéköszön tárgyát, azaz mint „szépség”-et magyarázza: „Alakja, amíg csupán gondolkodunk róla, élettelen valami, pusztá absztrakció; élete, amíg csupán érezzük, alakatlan, pusztá impresszió. Csak azáltal élő alak, hogy formája érzetünkben él, élete pedig értelmünkben formát nyer” (202. sk.). Meglepő módon ez az egyetlen olyan leírás az egész *Levelekben*, amelyből kivehető, milyen mentális működés Schiller szerint az esztétikai befogadás. Az érzetben élő forma szükségképpen azt jelenti, hogy az érzékileg adott kiváltja, de a maga egyediségével nem engedi nyugvópontra érni a konceptualizálás vagy szabály alá rendelés elvonatkoztató mozgását. Amaz „egyensúly” csak dinamikus egyensúly lehet, érzékelés és gondolkodás egymást gerjesztő aktivitása – játéka, ha már a játéköszönre tartozik. Márpedig a játékhoz szükséges valamilyen éltető feszültség.

Érdeemes idézni itt a két évvel korábbi, a nagy elméletalkotói korszakot nyitó *Kallias, avagy a szépségről* egy helyét:

A természeti szép esetében szemünkkel azt látjuk, hogy önmaga által van; azt, hogy szabály által van, nem az érzék mondja nekünk, hanem az értelem. A szabály mármost úgy viszonyul a természethez, mint a kényszer a szabadsághoz. Mivel a szabályt pusztán *elgondoljuk*, a természetet viszont *látjuk*, így kényszert gondolunk el, és szabadságot látunk. Az értelem szabályt vár el és követel, az érzék viszont azt közli, hogy a dolog önmaga által, nem pedig szabály által van. Mármost ha a technika [a szabályra utaló szemléleti forma] lenne fontos számunkra, akkor az elvárás teljesületlensége kedvünket kellene hogy szegje, holott sokkal inkább tetszésünkre van. Így hát a szabadságnak, nem pedig a technikának kell fontosnak lennie.⁵

Schiller radikálisabban fogalmaz, mint a *Levelekben*, mentális konfliktusként mutatja be az esztétikai tapasztalatot: az értelmi szabályelvárás visszapattan az érzékileg adotról, és éppen ez a „tetszés” alapja (hogy a természeti szépről beszél, az másodlagos, mert mondandója kiterjeszhető a művészetre). Így konkretizálódik a befogadás szempontjából a *Kalliasnak* az az alapgondolata, hogy a szép valami önmaga által, nem szabály által meghatározott, s mint ilyen, a szabadság megjelenése. Kétségtelen, a *Levelek* álláspontja kiegyensúlyozottabb: az „élete pedig értelmünkben formát nyer” kitétel az intellektuális tevékenység ugyanolyan lényeges a befogadás komp-

⁵ Friedrich Schiller: „Kallias, avagy a szépségről”, ford. Papp Zoltán, in uő: *Művészet- és történelem-filozófiai írások*, 23–69. o., itt: 53. o.

lex aktusán belül, mint az érzéki hatás. De ez is implikálja, hogy a szép ellenszegül a fogalmi uralásnak: miközben „vonz”, egyszersmind „távol tart magától”, s olyan „csodálatos érzélem” forrása, „amelyre értelemnek nincs fogalma” (207.).

Nem mellékesen pár sorral az élő alakról szóló mondatok után Schiller ismét „akár az érzéki, akár a formaöszönön kizárólagos tevékenysége”-től (203.) különbözteti meg a játékosztönt. Aztán újabb néhány sorral lejjebb: „Az ember – tudjuk – nem kizárólagosan anyag és nem is kizárólagosan szellem” (uo.) Erre az ingadozásra a szövegnek egy későbbi részében, a 24. levélben található magyarázat. A 18. levélíg az esztétikai nevelés programja úgy néz ki, hogy a szépség képes a forma felé terelni azokat, akikben az érzéki, illetve érzékileg nyitottá tenni azokat, akikben a formaöszönön teng túl. A következő levélből ennek eltűnik a második fele: „azt állítjuk a szépről, hogy átmenetet nyit az ember számára az érzékeléstől a gondolkodáshoz” (216.). Ez a felfogás látszik azután dominálni a *Levelek* végéig, pontosabban az esztétikai államnak szentelt utolsó bekezdésekig: „az érzéki embert semmilyen más módon nem lehet észessé tenni, csak úgy, ha előbb esztétikaivá tesszük őt” (230.); „az érzékelés passzív állapotából a gondolkodás és az akarás aktív állapotába csak az esztétikai szabadság közbülső állapotán keresztül lehet átmenni” (uo.); az első lépés „a fizikai állapottól az esztétikaihoz (a pusztá, vak élettől a formához) vezet”, a második „az esztétikai állapottól a logikai és morális állapothoz (a szépségtől az igazsághoz és kötelességhez)” (232.). És még hosszan lehetne idézni. Ha ez ennyiben maradna, az két okból is végzetes volna. Először azért, mert előfeltételezi, hogy létezik gondolkodás és akarás nélküli, tisztán fizikai állapot. Nem létezik, így az esztétikum nem is vezethet ki belőle. A másik ok: ezzel az elképzeléssel összeegyeztethetetlen az előzőleg leírt esztétikai tapasztalat. A formaöszönön hiánya esetén játékosztönt sincs.

Szerencsére a 24. levél árnyalja a képet. Kulcsmegállapítása így hangzik: „Az ész első megjelenése az emberben még nem jelenti egyúttal emberségének kezdetét is. Embersége majd csak szabadságával dől el, ám az ész azzal kezdi, hogy határtalanná teszi érzéki függőségét” (237.). E kétféle emberfogalom fényében revideálható az iménti idézetek sugallta konstelláció. Nem a „pusztá állatóság” (238.), nem valamilyen ember-előttés létezés áll szemben a racionalitással, hanem az „eszés állat” (240.) az erkölcsi önmeghatározásra képes lényel. A „nyers természet [...] állapota” elméleti absztrakció: „pusztá eszme” (237.), ezen túlmenően legfeljebb őstörténeti vonatkozásban van valóságos jelentése. Schiller sokszor kétségbeejtően hanyag terminológiailag, például abban, hogy hol érvényesíti, hol elmossa értelem és elméleti ész kanti megkülönböztetését; mindenesetre amit értelemnek mond, az az ösztöntipológián belül kizárólagos alapon csak a formaöszönhöz tartozhat, mert az érzékihez biztosan nem tartozik. Ezt figyelembe véve az eszes állat olyasvalaki, aki már „elkezdte értelmét használni, s a körülötte lévő jelenségeket okok és célok szerint összekapcsolni”.

De hiába, hogy „elveszíti az állat [...] boldog korlátozottságát”, és eszével „boldogságrendszerek”-et konstruál magának, ezek „pusztán rá mint egyénre korlátozód[na]k”, az „önszeretet” művei, a pillanatnyi érdek sérülékeny projekciói: „elhagyja a jelen szűk korlátait”, ám „az egész határtalan messzeségben sem keres mást, csak a jelent”. Így hát nem lehet azt mondani, hogy „az ész ilyenfajta megnyilvánulásával bármit is nyerne embersége számára” (238. sk.). Igaz, a korábbi ingadozás nem tűnik el teljesen. Továbbra is él az a változat, hogy „az ész még egyáltalán nem szólalt meg az emberben” (240.). De Schiller rögtön helyesbít:

Nem [...] szabad úgy elgondolni a dolgot, mintha lett volna olyan idő, amikor az ember csak a fizikai állapotban leledzett, és olyan idő, amikor teljesen kiszabadult belőle. Amint az ember *tárgyat lát*, már nem pusztán fizikai állapotban van, s ameddig még lát tárgyat, nem kerül ki a fizikai állapotból, hiszen csak úgy láthat, hogy érzékel. (241., lábjegyzet.)

A kurzivált szavak a 24. levél elejére utalnak vissza. A pusztá természeti állapotban „a világ pusztán sors az embernek, még nem tárgy, amit szembeállítana magával” (235. sk.). Ez akkor ér véget, amikor „a reflexió elválasztja *öt magát* a dolgoktól, és a tudat visszfényében megmutatkoznak végre a tárgyak” (237.).

Innen már elég jól megfogható a 24. levél hozadéka, még ha Schiller nem explikálja is. A *Levelek* legnagyobb részében adottnak veszi, hogy a formaöszön két komponense kéz a kézben jár: aki képes az elméleti észhasználatra, az képes a gyakorlatira is. Csakhogy ez nem szükségszerű. Erkölcsi tartást az elméleti racionalitás legnagyobb foka sem garantál, az pedig még kevésbé, hogy az ember a maga értelmével/eszével a megismerés módján uralja és saját érdekei szolgálatába állítja a környezetét. A 24. levél éppen erre a formaöszön belüli (lehetséges) aszimmetriára mutat rá, amikor a moralitást különválasztja a „boldogságrendszerek” racionális konstrukcióitól és a természet ennek alapjául szolgáló tárgyiasításától. A tárgytudat már a formaöszön műve, még ha csak elemi szinten is, hiszen aki „tárgyat lát”, az egy fogalom esetét látja, fogalom pedig az egyes dolgokban meglévő közös forma értelmi képzete. Így a valódi választóvonal nem „érzéki” és „eszés” ember között húzódik, hanem a formaöszönön belül: ott, ahol a természeturalásban tetszőlegesen messzire jutó ember erkölcsileg is autonóm emberré válik.

Hogy az esztétikum valódi helye és szerepe is itt keresendő, ahhoz kínálkozik mindenekelőtt egy külső támpont. A *Kallias* merészen továbbfejleszti azt a kanti belátást, miszerint az elméleti és a gyakorlati racionalitás között ellentét támadhat. A szép: *analogon rationis* – mint volt Baumgartennél az érzéki megismerés –, de

a szabadság megjelenéseként a gyakorlati ész analogonja, nem az elméletié.⁶ Kezdetben Schiller csak állítja ezt. Igazolni a befogadás felől a már idézett megállapítással tudja, amely szerint a szép nem rendelhető értelmi szabály alá. Ez az a „minősége [...], amelynek megjelenítése okvetlenül *rákényszerít* bennünket arra, hogy magunkban előhívjuk és az objektumra vonatkoztassuk a szabadság eszméjét”.⁷ Azáltal mutatkozik tehát szabadnak és ezzel a gyakorlati ész analogonjának, hogy a fogalom- és szabályorientált elméleti megismerés számára hozzáférhetetlennek bizonyul. A *Kallias* ambíciója jóval szerényebb a *Levelek*énél. Schiller nem foglalkozik azzal, hogy az esztétikum előmozdíthatja-e, és ha igen, hogyan, az emberi szabadságot. Az összefüggés még csak az ellenkező irányból van meg. A „kanti diktum” úgy szól, hogy „határozd meg magad önmagadból”, és „[a]z önmeghatározásnak ez a nagy eszméje visszasugárzik ránk a természet bizonyos jelenségeiből, s ezeket nevezzük *szépségnek*”.⁸

A *Levelek* egyrészt a szabadság feltételének nyilvánítja a szépséget, másrészt – akár Fichte hatására, akár más okból – ejteni látszik azt a gondolatot, hogy az esztétikai tapasztalat az érzéki tartalom értelmi megragadhatatlansága révén válik morálisan konnotálttá. Legalábbis nyíltan nem operál vele. De túl azon, hogy a 24. levél átrendezi a felállást, a szöveg két másik része is érdekes ebből a szempontból. Az egyik a 26. levél. Schiller itt nagyszerűen érvel a logikai látszattól mint hamiságtól megkülönböztetendő esztétikai látszat létjogosultsága mellett, és pedig azzal, hogy annak élvezni tudása a realitástól való függetlenségről s így „szabadságról tanúskodik” (246.). De ez nem jellemző mindenkire:

A legnagyobb ostobaságot és a legnagyobb értelmet bizonyos affinitás fűzi össze annyiban, hogy egyaránt csak a *realist* keresik, s egyformán teljességgel érzéketlenek a puszta látszat iránt. Az előbbit semmi más nem ragadja ki nyugalmából, csak valamely tárgy közvetlen jelenvalósága az érzékekben, az utóbbit semmi más nem nyugtatja meg, csak fogalmainak visszavezetése tapasztalati tényekre. Más szóval, az ostobaság nem képes fölébe emelkedni a valóságnak, az értelem pedig nem képes az igazságnál lejjebb megállni. (Uo.)

A „legnagyobb ostobaság” a fizikai állapot sajátja. A „legnagyobb értelem” nyilván nem. Számára a világ csak fogalmakban rögzített tárgyiasságként létezik. Az esztétikai látszat kontemplációja mint az ezen „realitás iránti közömbösség” (uo.) a dolgok értelmileg tételezett létmódjának feladása tehát, s ha ekként mutat a szabadság felé, akkor itt visszaköszön a *Kallias* forгатókönyve.

⁶ Lásd Schiller: „Kallias”, 29. skk. o.

⁷ Id. mű, 43. o.

⁸ Id. mű, 34. o.

A vonatkozó másik szövegrész a 19–21. levél, a mű egyik legkülönlegesebb gondolatmenete. Különleges nemcsak jelentősége miatt, hanem azért is, mert van egy jó kiindulópontja, eredménye pedig felülmúl minden mást, amivel a *Levelek* szolgál, a kettő között azonban nagyon félremegy. A kiindulópont nem új: Schiller a meghatározatlanság-meghatározottság témájához tér vissza, melyet előzőleg a hangszer példájával illusztrált. Az eredmény az, hogy „az esztétikai állapot[ból ...] hiányzik minden különös determináció” (224.), s ennél a meghatározatlanságánál fogva kedvez a morális önmeghatározásnak. Félre pedig ott megy a gondolatmenet, ahol a meghatározottságot Schiller kizárólag az érzékeléshez köti, és ebből arra következtet, hogy az esztétikai tapasztalat valamiképpen az érzéki benyomást függeszti fel. A „meghatározásnélküliség” állapotában az ember „üres végtelenség” (215.), majd

valamilyen hatás éri érzékét, s a lehetséges meghatározások végtelen tömegéből egyetlenegy valóságossá válik. Egy megjelenítés keletkezik benne. Ami a puszta meghatározhatóság előző állapotában nem volt egyéb üres képességnél, az most hatóerővé válik, tartalomra tesz szert; egyúttal azonban mint hatóerő határt kap, holott puszta képességként határtalan volt. Realitás tehát van, a végtelenség azonban elveszett. (216.)

A következő bekezdés erejéig Schiller még tudja, hogy az érzékelés önmagában nem ad realitást:

Puszta kizárásból azonban sohasem lenne realitás, puszta érzéki érzetből sohasem lenne megjelenítés, ha nem volna valami, *ami által* a kizárás történik [...]; az elme ezen művelete az ítélet vagy gondolás, eredménye pedig a *gondolat*. (Uo.)

Aztán ez elvész. Feltehetőleg azért, mert Schiller itt még csak érzék és szellem, anyag és formaöszton egyszerű ellentétével számol, az utóbbin belüli széttartással nem. A „gondolás”-t (vagy gondolkodást – mindkettő *Denken*) teljes egészében a szellemi szférába utalja, illetve ennek szinonimájaként veszi, megfelelkezve arról a funkciójáról, hogy fogalmi megismerésként tapasztalati tárgyiassággá formálja az érzéki sokféleséget.

Így viszont a másik oldalon egy puszta érzékelésre redukált lény marad. Ebből nem sülnhet ki semmi jó.

Van tehát egy pillanat, amikor az életöszton, minthogy a formaöszton nem hat még ellene, természetként és szükségszerűségként cselekszik; amikor az érzékiség hatalom, mivel az ember még nem kezdett lenni [...]. A gondolkodás

állapotában azonban, amelybe most át kell mennie az embernek, épp fordítva, az észnek kell hatalomnak lennie, s logikai vagy morális szükségszerűségnek kell ama fizikai szükségszerűség helyébe lépnie. Következésképp az érzet hatalmának muszáj megsemmisülnie, mielőtt a törvény emelkedhetnék hatalommá. Nem egyszerűen arról van tehát szó, hogy elkezdődjék valami, ami még nem volt; előbb meg kell szünnie valaminek, ami volt. Az ember nem mehet át közvetlenül az érzékeléstől a gondolkodáshoz; kell *tennie egy lépést visszafelé*, mert csak a már meglévő determináció megszűntével léphet föl az azzal ellentétes. Ahhoz tehát, hogy az ember az elszenvedést öntevékenységgel, a passzív meghatározást aktívval váltsa fel, az szükséges, hogy egy pillanatra *szabad legyen minden meghatározástól*, és a pusztá meghatározhatóság állapotán menjen keresztül. Bizonyos módon vissza kell térnie ezért a pusztá meghatározásnélküliség azon negatív állapotához, amelyben akkor leledzett, amikor még semmilyen benyomás nem érte érzékét. [...] Arra van tehát szükség, hogy az érzékelés által kapott meghatározás maradjon meg, mert az embernek nem szabad elvesztenie a realitást, ugyanakkor szűnjék is meg, mert határtalan meghatározhatóságnak kell előállnia. (221. sk.)

Ezt az egészet a 24. levél felől kell korrigálni, máskülönben nincs értelme, vagy csak az ember és az emberiség legkorábbi gyerekkorára vetítve; ez viszont ellentmond mindannak, amiről az első tíz levél szól (bár aztán az utolsó egy ponton nyíltan kivezet a modern kontextusból, amikor „a régi germán”-nal és „a kaledóniai”-val [255.] példázza, mire képes a játék). Formálisan helyes az a struktúra, hogy az aktív meghatározás a meglévő meghatározottság tagadását előfeltételezi, tartalmilag azonban minden eleme valami mással helyettesítendő. A még nem ember az eszes emberrel; az érzéki meghatározottság a dolgok mint tárgyak fogalmi birtoklásával; a differenciálatlan „gondolkodás” vagy „öntevékenység” egy olyan spontaneitással, amelynek morális fele annak ellenében is meghatározóként kell hogy tudjon fellépni az emberben, amit elméleti fele realitásként biztosít számára; végül az érzéki meghatározottság megszűnése az ettől a realitástól való elszakadással. Ehhez pedig az szükséges, hogy a szép ne engedje betagozni magát az értelmileg-fogalmilag rendezett objektivitásba. Mert így befogadója sem korlátozódik arra, hogy objektumok szubjektuma legyen.

A *Leveleknek* ebben a központi gondolatmenetében is tovább él tehát a *Kallias* befogadásmodellje. Tovább él, és kiegészül. Az „esztétikai hangoltság”-ot „minden adományok legnagyobbikának, az emberség adományának” (225.) nevezi Schiller. Morális jelentősége nem valamilyen didaxis: „Az esztétikai állapotban [...] az ember *nulla*, amennyiben konkrét eredményt keresünk”, „a szépség egyáltalán semmilyen konkrét eredménnyel nem szolgál sem az értelem, sem az akarat számára” (224.).

De a fentiek szerint más-más módon nem szolgál. Az értelem számára azért nem, mert az esztétikai látszat nem neki való. Az akarat számára azért nem, mert „nem segít semmilyen konkrét kötelességünk teljesítésében” (uo.), azaz nem ezt vagy azt az erkölcsi normát prezentálja. Fundamentálisabb jelentősége van. Az esztétikai hangsúlyosság a maga determinálatlanságában egyfajta lebegés, bizonytalanság azt illetően, ami van, s következésképp azt illetően is, amiként maga az ember van. Ám ekként termékeny bizonytalanság, mert „lehetőség” (uo.) a másféle önmeghatározásra. Csak lehetőség, nem olyan előfeltétel, amelyből szükségszerűen következne valamely erkölcsileg helyes döntés. Arra viszont jó, hogy az ember visszanyerje a „legnagyobb értelem” működésébe és művébe belefeledkezett önmagát.

III. OLVASATOK

„MI VAGY NEKEM, DON JUAN?” (A DON GIOVANNI MINT SZIMBÓLUM A VAGY-VAGYBAN)

Mozart Da Ponte-operái közül a *Don Giovanni* esett át a legtöbbször komoly, lényegbe vágó átalakításokon a zenei előadóművészet történetében, utóélete hányatott sorsú. Már Mozart életében két változata volt az operának: az eredeti 1787-es prágai és az 1788-as bécsi verzió. Az utóbbiban Mozart hat számmal bővítette az anyagot, ebből kettő olyannyira nagy jelentőségű, hogy még a prágai verziót favorizáló előadóknak is fáj a szívük kihagyni: Don Ottavio *Dalla sua pace* és Donna Elvira *Mi tradi quel'alma ingrata* kezdetű áriája a hozzájuk társuló egy-egy recitativóval. Ám az opera recepciótörténetében a két verzió közötti különbségek eltörpülnek azon előadástörténeti változatok mellett, amelyek az 1787-es bemutató és a XX. század eleje között jöttek létre. A legtöbbjüket mai fogalmaink szerint nyugodtan nevezhetjük hamisításoknak. George Bernhard Shaw nem véletlenül fakadt ki a rá jellemző satirikus módon: „Miért nem hagyjuk békében a polcon a *Don Giovannit*? Igazán könnyű lenne nem előadni!”¹ A zenés színházi előadóművészet természetesen nem tudott lemondani a *Don Giovanniról*, de egészen a XX. század első feléig kellett várni arra, hogy a mű eredeti formájában hangozzék el. Ezt elsőként Edward Dent 1913-ban megjelent nagy hatású Mozart-monográfiájában szorgalmazta, és a tekintélyes muzikológus hangja nem maradt pusztába kiáltott szó. Ugyanakkor e fordulathoz szükséges volt az is, hogy az előadóművészet új irányai szembeforduljanak a romantikus örökséggel.

A *Don Giovanni* először daljátékká (*Singspiel*) alakult a német nyelvű területeken. A *Singspiel*ben a recitativók helyett német nyelvű prózai dialógusok hangzanak el, az áriák szintén német nyelvűek. Ez a műfaj nem volt idegen Mozarttól, hiszen *A varázsfuvola* is *Singspiel*. Az 1790-es évek elejétől a *Don Giovanninak* több német nyelvű énekelhető fordítása is keringett, de Friedrich Rochlitz 1801-es átültetése majd' ötven évig uralta a német színpadokat. E népszerűség ellenére 1789 és 1900 között közel húsz különböző német fordítás látott napvilágot, amelyek közül több újabb és újabb fordítás alapja lett: például egy holland fordítás már 1804-ben megjelent. Rochlitz a két felvonást négyre osztotta fel, ezzel a drámai hangsúlyokat jelentősen eltolta, és ami igazán mélyen érintette az opera testét, hogy a második felvonás utolsó jelenetét

¹ Idézi Julian Rushton: *W. A. Mozart: Don Giovanni*, Cambridge Opera Handbooks, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, 66. o.

teljes mértékben elhagyta. Így a mű eredendően tragikomikus karaktere határozot-
tan tragikussá vált, hiszen az opera Don Giovanni elkárhozásával ér véget. Mozart és
Da Ponte egyébként eredetileg a saját korukban sem gyakran használt *dramma gio-
coso* műfaji megjelöléssel illették művüket. (Szintén a Rochlitz-féle verziónak kö-
szönhető, hogy a mű bevett címe közel 150 évig *Don Giovanni* helyett *Don Juan* volt.)
A színpadi megjelenítés tekintetében Kierkegaard is ebben az alakban ismerte meg
a művet. Még Otto Jahn, a legjelentősebb XIX. századi monumentális Mozart-mono-
gráfia szerzője is szükségtelennek ítéli az utolsó jelenetet, mondván: Don Giovanni
elkárhozása után a közönség épp eleget tud már a szereplők sorsáról, és az utolsó je-
lenet, noha remekül megkomponált, dramaturgiailag felesleges, mert csak morális
tanulssággal szolgál. Továbbá Jahn beszámol egy közelebről meg nem nevezett pári-
zsi előadásról, amelyben az utolsó jelenetet helyettesítendő behozzák Donna Anna
holttestét [!], aki persze az operában nem halt meg, és a kihűlt test fölött elhangzik
a *Dies irae*-tétel Mozart *Requiem*jéből. Ezt az ötletet fejeli meg egy másik előadás,
amelyben Don Giovanni bukását követően a színpad a Kormányzó mauzóleumává
változik, és a kórus a *Lux perpetua luceat eis*, majd az *Osanna in excelsis* éneklí, szin-
tén Mozart *Requiem*jéből.² Jószérivel az egyetlen hang a XIX. században Thomas
Love Peacocké, a *Nightmare Abbey* című gótikus regényeket parodizáló regény szer-
zőjéé, aki mint a felvilágosodás korából itt maradt író és kritikus vette védelmébe az
opera utolsó jelenetét, és azt „a téma lezárásának lehető legmegfelelőbb módjaként”
jellemzte.³ Jellemzővé vált a címszereplő tenorrá avanszálása, a műnek ilyen for-
mában való párizsi előadásáról írt recenziót Berlioz 1835-ben.⁴ Stendhal arról tudósít,
hogy egy olasz előadásban a zenekar rettentő hangos volt; Donna Elvira alakját
rendre leegyszerűsítették, elvéve a szerepéből két meghatározó áriáját, az *Ah, fuggi
il traditor* és a *Mi tradi quel'alma ingrata* kezdetűt. Ezzel az előadások azt a képet
hozták létre, hogy az opera abszolút női főszereplője Donna Anna, és így le is egysze-
rűsítették a drámai konfliktusok szerkezetét.⁵

A német irodalmi reflexiók sajátos kölcsönviszonyban állnak az operával. Hoff-
mann-nak egy korai, 1795-ös Hoppelhez intézett leveléből tudjuk, hogy beszerezte az
opera partitúráját, s ezt írja:

Most már a *Don Juant* is megszereztem [gyanús a spanyol címmegnevezés,
arra utal, hogy német nyelvű kiadásról van szó – P. T.] és sok boldog órát kö-
szönhetek neki [...] A lány melódia felnövekvése a zúgásig, a mennydörgés

² Lásd Otto Jahn: *The Life of Mozart*, Trans. Pauline D. Townsend. London, Novello & Co. 1–3. kö-
tet, 1882. 3. kötet, 212–213. o.

³ Lásd Rushton: id. mű, 75. o.

⁴ A recenziót teljes terjedelmében közli Rushton: id. mű, 131–136. o.

⁵ Rushton: id. mű, 73–76. o.

megrázkódtatásáig, a szelíd panaszhangok, a dühöngő kétségbeesés kitörése, a hős nemessége és fensége, a bűnös félelme, s a szenvedélyek váltakozása lelkében: mindent átfog ez a muzsika és minden lehetséges változásában megmutatja a komponista szellemét.⁶

Hoffmann számára a Mozart-zene univerzalitása magával ragadó, és ez teljességgel felülírja az *ancien régime*-ben játszódó történet mondáságát, a letűnt *libertinage* hagyományát. Ez utóbbiról persze keveset tudhat egy 19 éves polgárfiú, az azonban több mint tanulságos, hogy az opera buffa-jellege háttérbe szorul. A zeneszerző, karmester és zenekritikus Hoffmann, aki az operát nemcsak előadásokból, hanem, mint láttuk, a partitúra tanulmányozásából is ismeri, elég tekintéllyel rendelkezik majd ahhoz, hogy a *Don Giovanni* romantikus interpretációja megkérdőjelezhetetlenné váljék. Itt elég csak arra utalni, hogy 1809-ben a *Gluck lovag* című novellát, 1810-ben a *Beethoven hangszeres zenéje* című recenziót, 1813-ban pedig a *Don Juan* című novellát éppen Friedrich Rochlitz, az *Allgemeine Musikalische Zeitung* főszerkesztője fogja kiadni folyóiratában. A Beethoven-recenzióban így ír Mozartról Hoffmann:

A szellemvilág mélységeibe vezet Mozart. Félelem veszi körül a hallgatót; de nem kín van ebben, inkább a végtelen megsejtése. A szende hangzatokban szeretet és bánat zeng; a szellemvilág éje világos bíborfényben oldódik fel és kimondhatatlan vággyal tekintünk a bűvös alakok után, akik a szférák örök táncában a felhőkön átrepülve, barátságosan hívnak minket soraik közé.⁷

A „szellemvilág mélységei” fordulat óhatatlanul is a hoffmanni *Don Giovanni*-képet idézi fel, mely közeli kapcsolatban áll a *Don Juan* című novella opera-értelmezésével. Sőt, Hoffmann interpretációjában Don Giovanni méltó párja lesz, ha kimondatlanul is, Faustnak:

...csoda hát, ha Don Juan azt remélte, hogy a szerelemben gyógyírt talál a keblét szaggató vágyakozásra, és hogy az ördög hurkot vetett a nyakába? Don Juan lelkébe az ősellenség ármánykodása ültette el azt a gondolatot, hogy a szerelem, az asszony élvezete révén már itt, e földi létben beteljesülhet, ami pusztán mennyei ígéretként lakozik keblünkben, és épp ez ama vágyakozás, mely közvetlen kapcsolatot teremt közöttünk és a földöntúli hatalmak között.⁸

⁶ E. T. A. Hoffmann: *Válogatott zenei írásai*, szerk. és ford. Várnai Péter, Budapest, Zeneműkiadó, 1960, 280. o.

⁷ Hoffmann: id. mű, 107. o.

⁸ E. T. A. Hoffmann: „Don Juan”, in uő: *Fantáziadarabok Callot modorában 1. kötet*, ford. Horváth Géza, Budapest, Cartaphilus, 93–94. o.

Az opera főhőse metafizikai magaslatokba emelkedik, és az opera tragikus melodramává válik.

Hoffmann *Don Juan*-novellája, amit Kierkegaard ismert és szeretett, olyannyira nagy hatású, hogy bizonyosan nyomot hagyott a berlini előadásokon is. Ez már csak azért is fontos körülmény, mert Kierkegaard 1841 és 1842 közötti négy hónapos berlini tartózkodása idején biztosan megnézett nem egy *Don Giovanni*-előadást. Hogy Berlinben voltak az operának előadásai, arról biztosan tudunk, mert Gaspare Spontini, aki 1819 és 1842 között volt a Staatsoper főzeneigazgatója, kifejezetten favorizálta a *Don Giovannit*, és Kierkegaard Berlinben töltött ideje alatt repertoáron volt az opera. Mellesleg a *Don Giovanni* 1811-es párizsi bemutatója is Spontini nevéhez fűződik.

Azonban Kierkegaard berlini hónapjai előtt már jó pár évvel megismerte az operát. A *Don Giovannit* a koppenhágai Királyi Színházban 1807-ben mutatták be. 1829 és 1839 között összesen 28-szor játszották. Az operát dán fordításban adták elő, és Hans Peter Holst a Kierkegaard-kortárs dán költő szerint a fiatal filozófus „egyetlen *Don Juan*-előadást sem mulasztott el”.⁹ Kierkegaard egy 1839-es feljegyzésben így ír:

Elvira Don Juanhoz intézett szavai tulajdonképpen érvényesek a hozzá [az operához] fűződő kapcsolatomba: „Boldogságom gyilkosa”; - valóban: ez a darab oly ördögien magával ragadott, hogy képtelen voltam szabadulni tőle; ez a darab késztetett arra, hogy Elvirához hasonlóan elhagyjam a kolostor csendjét.¹⁰

A Berlinben töltött négy hónap azonban kitörölhetetlen nyomokat kellett, hogy hagyjon Kierkegaard *Don Giovanni*-felfogásán. Hazatérte után (1842. március 6.) ugyanis három hónappal elkészül a *Vagy-vagy A közvetlen erotikus stádiumok avagy a zenei erotikus* című esszéje.

Don Juan tradicionális, libertinus, 18. századi felfogásának megértéséhez érdemes segítségül Stendhalhoz fordulnunk. A francia író *A szerelemről* című művében négyféle szerelmet különböztet meg:

1. A szenvedélyes szerelem, a portugál apáca, az Abélard-t szerető Héloise [...] szerelme.
2. A kedvtelés-szerelme, abban a formájában, miként Párizsban uralkodott 1760 körül, s miként e korszak emlékirataiban és regényeiben, Crébillon [...] és mások műveiben jelentkezik.

⁹ Idézi Joakim Garf: *SAK – Søren Aabye Kierkegaard*, ford. Bogdán Ágnes – Soós Anita, Pécs, Jelenkor, 2004, 94. o.

¹⁰ Garf: id. mű, 95. o.

3. A testi szerelem. Vadászat közben egyszerre megpillantunk egy friss és csinos parasztlányt, aki bemenekül az erdőbe. Mindenki ismeri az ilyenféle gyönyörökön alapuló szerelmet; bármily ösztövért és nyomorúságos az ember természete, tizenhat éves korunkban itt kezdjük valamennyien.

4. A hiúság-szerelem. Különösen Franciaországban a férfiak túlnyomó része úgy kíván és birtokol egy-egy divatos nőt, mint egy fiatalember fényűző életéhez szükséges holmit, például egy lovat. [...] Néha, de nem mindig, része van a dologban a testi szerelemnek is, de gyakran szó sincs testi gyönyörről.¹¹

Don Juan alakja legelső irodalmi megjelenésétől, Tirso da Molina *A kövendég, avagy a sevillai szédelgő* című 1630-as drámájától a XVIII. század végéig a második és a harmadik stendhali típusnak felel meg. A *burlador*, a szédelgő egyik kedvtelésből esik a másikba, s olykor-olykor – természetesen vadászat közben – egy-egy friss és csinos parasztlány is a horgára akad. A Mozart – Da Ponte-mű közvetlen előzményeként Giuseppe Gazzaniga Velencében 1787 tavaszán bemutatott *Don Giovannijában* maradéktalanul érvényesül a XVII–XVIII. századi szédelgő alakja. Ezt tükrözi, hogy Da Ponte – aki a Gazzaniga-opera Bertali által írt librettójának sokat köszönhet – Don Giovannit eredetileg így jelölte meg a *dramatis personae*-ban: *giovane cavaliere estremamente licenzioso*, vagyis szélsőségesen szabados fiatal lovag. A librettóban Da Ponte remekül megragadta a libertinus csábítás három mozzanatát: az introdukcióban Donna Anna elcsábítására tett kísérlet a stendhali értelemben vett kedvtelés-szerelem, amely minden későbbi értelmezéssel szemben – elsősorban a Hoffmannéval szemben – fiaskónak bizonyul. Zerlina elcsábítása a testi szerelem stendhali típusának feleltethető meg, míg Elvira a múltbeli kedvtelés szerelem kínos emléke. Az is ismert a Don Juan-feldolgozások toposzai között, hogy Don Juan bukása merőben a morális igazságszolgáltatás jegyében történik, elvégre a Kormányzó gyilkosa. A szoborjelenetben a Kormányzó szelleme látogatja meg – mint Hamletet apja –, és a keresztény, pontosabban katolikus dogma szerinti bűnbocsánatra szólítja fel. Ezt elfogadva Don Juan feloldoztatna bűnei alól, és teljeséggel megtisztulna.

Mozart azonban a zenei ábrázolásban és kidolgozásban olyan erőket enged a felszínre törni, amelyek kizárólag zenei vonatkozásukban teljességgel felforgatják a XVII–XVIII. századi mintákat. A nyitány nagy erejű rézfúvós állásait vagy a vonóskar lefelé és felfelé haladó skálameneteit, amelyek majd visszatérnek a fináléban, nehéz lenne pusztán a morális igazságszolgáltatás hangjaként értelmezni. A zenei fenséges túllép a moralizálás hangján – és ez az a körülmény, amely megbabonázza

¹¹ Stendhal: „A szerelemről”, ford. Kolozsvári Grandpierre Emil, in Stendhal Művei 7. kötet, Budapest, Magyar Helikon, 1969, 23–24. o.

a korai romantikus *Don Giovanni*-interpretációt is. Ugyanakkor Mozart nem szakít a komikus elemek toposzszerű használatával: Leporello igazi buffo-alakjával, Masetto a bumfordiságával, mi több, még Donna Elvira is e körbe tartozik, mert ő az opera buffa hagyományában az úgy nevezett *femmina abbandonata*, azaz az elhagyott nő tradicionálisan komikus jellegű alakját testesíti meg.¹² Ez az alak azonban már Mozartnál határozottan átrajzolódik tragikomikus figurává. A mozarti kiegyensúlyozott, ugyanakkor rendkívül ambivalens zenei világ a romantika olvasatában elveszti kettősségét, és, amint erre már utaltam, tragikussá válik. Akárcsak Hamlet vagy Faust esetében, ezt egyetlen lépés választja el a hős karakterének életfilozófiai és a világdramai olvasatától. Az eredetileg libertinus hős, a *burlador*, a szédelgő életfilozófiai kérdések hordozója lesz, és egy világdrama hőisévé magasztosul.

Kierkegaard számára rendkívül fontos, hogy az opera értelmezése során magának az érzékiségnek a keresztény kultúrkörben betöltött szerepe legyen a kiindulási pont. Az a tétel, hogy az érzékiséget mint a szellem által negatív meghatározottságú princípiumot a kereszténység hozta be a világba, első olvasatra merész tézisnek tűnik – ezt maga Kierkegaard is elismeri.¹³ Az érzékiség miért lenne keresztény princípium? Kierkegaard számára azonban nem az érzékiség maga, hanem annak a keresztény világban való elhelyezkedése az igazi kérdés. Azaz: hogyan lehet ebben a világban topográfiai-
lag elhelyezni az érzékiséget? Amint Croxall értelmezéséből kitűnik, az antik értelemben vett érzékiség Érossz világához tartozik, és mint ilyen a *pszükhé* által meghatározott. A keresztény *pneumához* viszont nincs köze az érzékiségnek. A *pneuma* a XIII. században, például Roger Baconnál a latin *spiritusszal* lesz ekvivalens, és a *spiritus* leválasztja magáról a *sensualist*. Az *agapé* mint szellemi szeretet szembe kerül az *érosszal* mint érzéki szeretettel. A *pneuma* vagy *spiritus* éppen az *agapé* jegyében elhatárolódik az érzékiségtől, és ebben a vonatkozásban végső fokon a szellem kerül szembe a testtel.¹⁴ Ezért lesz az érzékiség a szellem számára a legelvontabb eszme, hiszen éppen a negáció által kizárja önmagából, és saját eszközével, a fogalmisággal nem tudja megközelíteni. Az érzékiség az esztétikumban találja meg a saját szféráját, míg az antik hagyományban az Érosszal találkozó *Pszükhé* számára az érzéki nem elvont. Kierkegaard a szellemmel szemben álló érzékiség legszélsőségesebb megjelenési formájának, az érzéki zsenialitásnak a szimbólumát találja meg Don Juanban. Csakhogy ehhez szüksége van egy *bizonyos* megjelenési formára, mert a Don Juan által képviselt eszme csak érzékileg tud megvalósulni. Megjelenés nélkül pusztán elvont eszme marad. Ha a szellem világának otthona az a nyelv, amely az érzékivel szembetalálkozva szükség-szerűen elnémul, akkor ennek megfelelően meg kell találni azt a közeget, amelyben az érzékiség a maga teljességében mutatkozik meg. Ez a közeg a zene.

¹² Lásd Fodor Géza: *A Mozart-opera világgépe*, Budapest, Typotex, 2002, 170. o.

¹³ Kierkegaard: *Vagy-vagy*, ford. Dani Tivadar, Budapest, Osiris, 1994, 61. o.

¹⁴ Lásd T. H. Croxall: „Kierkegaard and Mozart”, *Music & Letters*, 1945/6, 151–158. o., itt: 154. o.

A zene nyelvvel szemben betöltött helye az egyik leghangsúlyosabb szólam a romantika zenei gondolkodásában. Wackenrodertől Hoffmannon át Schopenhauerig és Nietzscheig hosszan lehetne sorolni azokat a szerzőket, akik a zenében mintegy a nyelv ellenlábását látják, mi több, a zene fogalommentessége miatt éppen arra való, hogy kifejezze mindazt, amiről nem lehet nyelvileg megnyilatkozni. Kierkegaardnak azonban, mint láttuk, a Don Juan-alakban felfedezett érzékiség szimbolikus megtestesülésére van szüksége. Ha a zene teljes fogalommentessége, ezáltal a nyelvtől legtávolabb álló közegszerűsége az érzéki zsenialitás eszméje nélkül lenne fontos szerzőnk számára, akkor tárgyát, a zenét a hangszeres zenében találná meg. Egy szimfónia ugyanis fogalommentesebb, szigorúan fogalmi-nyelvi értelemben tartalmatlanabb, mint egy opera. Ebben az esetben azonban elvész a Don Juan által megtestesített érzékiség mint eszme. Ahogy Kierkegaard fogalmaz:

Azzal ugyanis, hogy a nyelv megszűnik, és a zene veszi kezdetét, azzal, hogy azt mondjuk, minden zenévé lesz, nem előre megyünk, hanem hátra. Ezért van az, hogy – és ebben talán még a szakértők is igazat fognak nekem adni – soha nem élt bennem szimpátia a szublimált zene iránt, mely úgy véli, hogy nincs szüksége a szóra.¹⁵

Egy szimfónia ugyanis nem képes az eszme világos közvetítésére, mert egy szimfóniában az eszme tisztán zenei. (Ezt a paradoxont igyekszik majd feloldani Liszt a romantikus programzene, közelebbről a szimfonikus költemény létrehozásával.) Don Juan mint az érzéki zsenialitás alakja azonban nem zenei eszme, hanem a szellem által negatív meghatározott eszme hordozója. Ezért a zene csak szimbolikus tudja felmutatni ezt az eszmét. A zenei eszmék, úgymint motívumok, témák, szólamok drámai alakokban való kivetülései szimbolikus tudják láttatni az érzékiséget mint a zenében megtestesült eszmét. Kierkegaard számára olyan metszéspontra van szükség, amelyben az érzékiség eszméje találkozni tud a zenével, és így tárulkozik fel az érzékiség a nyelvtől legtávolabb eső közegben, a zenében.

Kierkegaard a legtökéletesebben sikerült, klasszikus érvényű Don Juan-ábrázolást Mozart operájában találja meg. Ehhez azonban szükség volt arra is, hogy számára *egy bizonyos alakban* mutakozzék meg a *Don Giovanni*. Mivel Kierkegaard saját bevallása szerint nem szakértő, hanem szerelmes, számára a zenei felhangzás elengedhetetlen követelmény, noha nem feltétlenül színpadi, hiszen ahogy írja, legszívesebben a színház folyosóján hallgatta az operát. De éppen ezért válik az interpretáció számára kulcskérdéssé a *Don Giovanni* alakváltozatainak sora. Az érzéki zsenialitás kívül áll a történelmen, ismétlése nem lehetséges, de az azt közvetítő mű előadása

¹⁵ Kierkegaard: id. mű, 69. o.

része a történelemnek. Az előadóművészet története visszahat a filozófiai konstrukcióra: a konstrukció egy, de az előadás végtelen számú.

Azonban természetesen a filozófiai konstrukció is hatással van az előadóművészetre: Fodor Géza írja Wilhelm Furtwängler 1950-ben rögzített *Don Giovanni*-felvételéről a következőket:

[Furtwängler felvétele] ízléstörténetileg már a régmúlthoz tartozik, és nagyon távol áll korunk Mozart-képétől. Furtwängler szélsőségesen romantizálta, sőt, ha tekintetbe vesszük Fritz Busch 1936-os és Bruno Walter előadásának 1942-es felvételét, melyek érvényre juttatták a darab opera buffa jellegét, reromantizálta és német zenedrámává formálta a *Don Giovannit*. Előadása monumentális [...], sarkosan fogalmazva azt lehetne mondani, hogy Furtwängler nem a művet vezényli, hanem a vele kapcsolatban E. T. A. Hoffmann és Kierkegaard szellemében kialakult romantikus életfilozófiai felfogást teszi hangzó valósággá, de ez megkerülése volna a furtwängleri paradoxonnak, hogy tudniillik a karmesteri zsenialitás ezt a későbbi romantikus életfilozófiai felfogást tökéletesen igazolja Mozart zenéjével. [...] Ha nem azonosulunk is a *Don Giovanninak* Hoffmann és Kierkegaard szellemében történt romantikus glorifikálásával, annak a többletnek az ismeretétől kár volna megfosztani magunkat, amely ezt az operát kiemeli az operák többségének köréből, és életfilozófiai, egzisztenciális jelentőségűvé teszi. S interpretációinak ezért egyik értékmérője, hogy a műnek ezt a többletét érzékeltetni tudják-e. [...] E *Don Giovanni*-interpretációnak a szellemtörténeti órája már a múlté, de az előadás mint sajátos műalkotás ugyanúgy megőrzi elevenségét, mint a múlt bármely más nagy műalkotása.¹⁶

Azt soha nem tudjuk meg, mit hallott Kierkegaard, azonban operaértelmezésének recepciója oly meghatározó erejű volt, hogy talán a hangfelvétel segítségével Furtwängler hozzásegít a hangzó anyag rekonstruálásához, és talán kapunk egy fenntartásokkal kezelendő választ Kierkegaard általunk elképzelt kérdésére: „Mi vagy nekem *Don Juan*?”

¹⁶ Fodor Géza: „Régi és új Don Giovanni – felvételekről” in uő: *Mi szól a lemezen? Operafelvételek Monteverditől Lisztig*, Budapest, Typotex, 2012, 127–129. o.

A BOLONDSÁG MINT TOPOGRAFIKUS GESZTUS EGY KÍSÉRLET MIHAIL BAHTYIN RABELAIS-JEGYZETEI ALAPJÁN

1.

Michel Foucault számára, mikor nagyívű történeti-filozófiai vállalkozása során a bolondság vagy – egyesek szerint – az őrület történetével foglalkozott¹, valójában csak addig volt fontos a maga a bolondság, amíg az azt megnevező kor episztemológiai differencia specifikumaként igazolta diskurzus-filozófiájának történelemszemléletét. Az episztemék – Foucault szerint – egymásra következő hatalmi diskurzusai a vándorúton élő, folyamatosan *mobil* bolondságot egy időre megállították, bilincsbe verték, rögzítették, elzárták a kora újkor során. Ez Foucault történetmesélésében azt az időszakot jelenti, amelyikben a bolondokat a társadalom egy újonnan kialakuló gyakorlat szerint az ún. elmeegógyintézetekbe zárta, miközben az elzárást megelőző kor mentalitása egy másmilyen, mobilizáló gyakorlatot alkalmazott, még hozzá a stigmatizált bolondok száműzését. Ahhoz, hogy a mobilitás radikális elvesztése nyilvánvaló legyen, Foucaultnak bizonyítania kellett, hogy egy ilyen száműző hagyományra épülő mobilitás, még hozzá (a radikális elzárással szemben) radikális mobilitás létezett az elmeegógyintézeteket megelőző korokban. Azt írja:

Valóban voltak olyan hajók, melyek egyik városról a másikra szállították esztelen rakományukat. Akkoriban a bolondok többnyire vándoréletet éltek. A városok gyakran elűzték őket a falaik közül, hagyták, hadd kóboroljanak távolabbi vidékek felé, vagy csoportosan utazó kereskedők, zarándokok gondjaira vagy a folyami hajósokra bízta őket, akik gyakran kitétték valahol útközben kellemetlen utasaikat. Az európai városokban gyakran kötöttek ki bolondokat szállító hajók. [...] A bolondot a hajósokra bízva biztosra vehették, hogy az illető nem kószál többé a város falai alatt, s messzire kerül az ott lakóktól, mintegy saját távozása foglya lesz.²

¹ Michel Foucault: *A bolondság története a klasszicizmus korában*, ford. Sujtó László, Budapest, Atlantisz, 2004. A fordítás problémáival kapcsolatban: Bársony Márton: „...egy igazság talánya», Az archaikus-rituális bohóc Foucault *A bolondság története* című művében”, in Bárdosi Vilmos (szerk.): *Asteriskos, Eötvös Loránd Tudományegyetem Doktori Iskolák tanulmányai 4.*, Budapest, ELTE BTK, 2013, itt: 211–212. o. jegyzete.

² Michel Foucault: id. mű, 19. o.

Egy 21. századi történész számára Foucault grandiózus képe a középkorról, amelyen Európa nagy folyóit ilyen örült rakománnyal rakott hajók szelik, meglehetősen abszurd, hisz létezésüket nem támasztja alá a történettudomány legfontosabb a prioritija: a forrás. Foucault olyan „blöffjéről” van itt szó, amely hosszú távon nem csak a *Bolondság története* megítélésének tett rosszat, hanem általában véve is megkérdőjelezhetővé tette Foucault történészi kvalitásait a tudomány számtalan művelője számára.³

Pedig Foucault valójában kiváló példára talált. Ugyanis a bolondok hajója, bár vélhetően nem garázdálkodta végig a középkori Európa partvidékeit *a valóságban*, azért nagyon is jelen volt a kor művészetében és kultúrájában. Mind jól ismert irodalmi, mind festészeti ábrázolást is kapott például Sebastian Brant és Hieronymus Bosch révén, de ezeken kívül is számtalan alkotásban szerepelt, még ha azok nem is tették meg címszereplővé.⁴ Foucault figyelmét pusztán az kerülte el, hogy a művészet számtalan területére nemcsak az élet reális, vagy más szóval *hétköznapi* tapasztalata volt hatással, hanem az is, amelyet Mihail Bahtyin terminusával *karneválnak* nevezünk. Később számtalan, a motívummal foglalkozó történész egyöntetű véleményévé vált, hogy a *bolondok hajója* motívum karneváli gyökerekkel bír⁵, ilyenformán pedig a mitologikus gondolkodás és a pogány szertartásosság rituális formáiból ered, amelyek jelen voltak a középkori és a reneszánsz kultúra jelenségeiben.

³ A teljesség igénye nélkül: H. C. Erik Midelfort: „Madness and Civilisation in Early Modern Europe: A Reappraisal of Michel Foucault”, in Barbara C. Malament (szerk.): *After the Reformation: Essays in Honour of J. H. Hexter*, Manchester, Manchester University Press, 1980, 247–266. o., itt: 254. o.; Andrew Scull: „Michel Foucault’s History of Madness”, *History of the Human Sciences*, 3, 1990, 57–77. o., itt: 63. o.; Andrew Scull: „The fictions of Foucault’s scholarship”, *Times Literary Supplement*, 2007. március 21., <http://www.the-tls.co.uk/articles/private/the-fictions-of-foucaults-scholarship-2/>, utolsó letöltés dátuma 2016. november 2., valamint az erre posztolt válaszok és az azok által körvonalazódó vita.

⁴ Itthon egy 2014-ben írt disszertáció, Turi Zita kitűnő munkája foglalta össze a legkiválóbban a *Narrenschiiff* irodalmi értelemben vett toposzának közvetlen hatástörténetét, különösen a brit színházi hagyományok világában. Ez a munka dolgoz fel olyan, a motívumot felhasználó szövegeket, mint amilyen a külön műnek aposztrofálható korai angol fordítás, Alexander Barclay munkája (1509, 1570), de például Thomas Nashe (*Summer’s Last Will and Testament*), Thomas Dekker (*The Whore of Babylon*) és John Marston (*The Fawn*) drámái vagy Robert Armin „bolondos” adomagyűjteményei (*Foole upon Foole* és *A Nest of Ninnies*) is remek példái a hagyománynak.

⁵ Többek között Charles Herford: *Studies in Literary Relations of England and Germany in the Sixteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1886.; T. H. Jamieson: *The Ship of Fools*, Edinburgh – New York, W. Paterson – D. Appleton, 1874.; Robert C. Evans: „Forgotten Fools: Alexander Barclay’s Ship of Fools”, in Clifford Davidson (szerk.): *Fools and Folly*, Kalamazoo, Medieval Institute Publications, 1996.; Aurelius Pompen: *The English Versions of The Ship of Fools: A Contribution to the History of the Early French Renaissance in England*, Shannon, Irish University Press, 1971.; Edwin H. Zeydel: *The Ship of Fools by Sebastian Brant*, New York, Dover Publications Inc, 1962.; Edwin H. Zeydel: *Sebastian Brant*, New York, Twayne, 1967.

A hajó a mitológiai gondolkodás számára transzgresszív eszköz, amely „a túlvilág felé kel útra”⁶, és a túlvilágba szállítja sokféle portékáját. A hajó *pszüchopomposzi* (lélekvezető) jelentősége talán tényleg valódi gyakorlatból ered, azonban semmi esetre sem egy olyan középkori vagy kora újkori hagyományból, mint a bolondok hajója, hanem ezeknél régebbi, rituális tradícióból. A hajók rituális vízre bocsátása a „túlvilág” felé olyan *pharmakosz*-hagyományokhoz kapcsolódik, amelyek valójában „a bajok exportálását”⁷ célozták meg. A hajó vízre bocsátásának rituáléja tisztító hatású, rakománya pedig mindaz, ami a hétköznapiak rendjén *tüli*. Ugyanakkor a hajó nem a legnagyobb, tabudöngető bűnöktől szabadítja meg a közösséget, amelyeknek önálló kriminál-episztémológiai története van (mint a királyölés, a szexuális erőszak stb.), hanem jellemzően kisebb-nagyobb botladozásoktól, erkölcsi és etikai hátrátlépésektől, egészen addig a pontig, ameddig valamit – még mai értelemben is – „bolondságnak” nevezhetünk. Olyan bűnökről és tévedésekről van szó, amelyek visszafordíthatóságukból adódóan ártalmatlanok, kigúnyolhatók, kicsúfolhatók és ki-nevethetők, és amelyeket a „karneváli nyelv” fejez ki a középkorban és a reneszánszban. Ahhoz, hogy lássuk, pontosan mi tartozik ide, elég röviden átfutni a *Narrenschiff* fejezetcímeit „a kapzsiságról”, „a fecsegésről”, „a haladékkérésről”, „az éjjeli zenéről”, „az istenkáromlásról”, „a balga csereberéről” vagy „az asztali ocsmányságokról”. Ezek a bolondságok, amelyeket Brant a hajóra száműz, olyan bűnök és hibák, amelyek nem okozhatnak valódi károkat, mi több, olyan játékok részei, amelyeket a karnevál során egy időre egyenesen kötelezővé tesznek. A karneválon a társadalom egésze jelen van, egyszerre *bolondozik* mindenki a bajok rituális kiűzésének (a bolondkirály trónfosztásának) szertartásáig, tévelygéseik pedig a *bolondság* definitív alkotóelemei. Vagyis a *pharmakoszi* hagyományoknak nem csupán a hajó elbocsátásának rituális cselekedete, de a hajót megtöltő bolondság mint olyan is *lényege szerint* nélkülözhetetlen eleme. A kettő összetartozik, és együtt érvényes: a transzgresszív hordozó a *bolond* rakománnyal együtt száműzetik, hogy ezzel a *normalitás* megtisztuljon, önlényegévé váljon, újra világosan elkülönüljön attól, ami nem az, és aminek éppen ezért távoznia kell. A bolondok távozó hajója mint karneváli motívum egy szimbolikus térben zajló játék, amely során a közösség a nevetés által megtisztul saját apró tévelygéseitől. A tisztító rítus, ahogy Walter Burkert fogalmaz,⁸ „társadalmi katarzisként” tapasztalható, vagyis nemcsak a szimbolikus térben zajló performatív játék,

⁶ Michel Foucault: id. mű, 23. o.

⁷ A témában: Jan Bremmer: „Scapegoat rituals in ancient Greece”, *Harvard Studies in Classical Philology*, 1983/87, itt: 299–320. o. Walter Burkert: *Greek Religion*, Cambridge, Harvard University Press, 1985. Burkert mellett René Girard munkája az, amely a téma modern feldolgozásai között különösen kiemelkedő: René Girard: *Látám a sátánt, mint a villámlást lehullani az égből A kereszténység kritikai apológiája*, ford. Bodrogi Tibor, Bónis György, Budapest, Atlantisz, 2013. itt: 177–180. o.

⁸ Walter Burkert: id. mű, 82. o.

de maga az *élmény*: a hajó útjára bocsátásának befogadói tapasztalata is drámai működést feltételez. Amit látunk „félig élet”, azonban mindig művészet is⁹, méghozzá performatív, „színházi” fajta.

2.

Rabelais-ról szóló híres könyvében Bahtyin úgy fogalmaz, hogy a karneváli játék nem „tisztán művészi” látványosság, hanem valami olyasmi, ami a „művészet és az élet mezsgyéjén helyezkedik el”, tulajdonképpen „maga is élet – különleges játékos formába öntve”.¹⁰ Ezeket a sorokat Bahtyin szociológus követői úgy értelmezték, hogy Bahtyin végső soron radikálisan elhatárolja a karnevált és a színházművészetet, pedig a *Rabelais*-ban később részletezett idegenkedése a színháztól inkább a reneszánsz utáni állapotok kritikáját tükrözi, vagyis ez az idegenkedés alapvetően nem mediális, hanem fejlődéskritikai okokra vezethető vissza. Shakespeare színházát például igen nagyra tartja, és eszébe sem jut elvitatni a karneváli elemeit¹¹. A karnevál és a színház legfontosabb különbsége, amely az előbbit a *művészettől* inkább az *élethez* közelíti, a játék össznépisége. A színházművészet által megkülönböztetett „néző” és „előadó” kategóriái semmit sem jelentenek a karneválban, hisz annak – a karnevál szigorú időkeretein belül – mindenki résztvevője, egyszerre játékos és néző, aki *éli* a karnevált. A reneszánsz színház a karnevál kiragadása az össznépiségeből azáltal, hogy valakire ráirányítják a rivaldafényt. Azonban ennek a különbségtetésnek színház és karnevál között megvannak a határai. Nem pusztán arról van szó, hogy akár a színház eredetét vizsgáljuk általában – mondjuk a dionüszoszi alapokon vagy a középkori folklór-hagyományokhoz való kapcsolódása révén –, akár a modern színház – a hagyományos néző-színész felosztást elutasító – gyakorlatait nézzük, jól láthatók ennek az oppozíciónak a korlátai. A karnevál és a színház határát jelző különbségek ugyanis Bahtyin számára sem tűntek áthidalhatatlannak. Bár a *Rabelais*-kötet ismert kiadásában kevés szó esik színházról, azóta publikálták Bahtyin jegy-

⁹ Mihail Bahtyin: *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, ford. Könczöl Csaba, Budapest, Európa, 1982., itt: 12. o.

¹⁰ Uo.

¹¹ Ezzel kapcsolatos olvasnivaló: Mihail Bahtyin: „Discourse in the Novel”, in uő: *The Dialogic Imagination. Four Essays*, Austin, University of Texas Press, 1981., itt: 266. o. Újabban még: Philip D. Collington: „Sallets in the Lines to Make the Matter Savoury: Bakhtinian Speech Genres and Inserted Genres in *Hamlet 2.2*”, *Texas Studies in Literature and Language*, 53/3, 2011, ősz, itt: 237–272. o. és Tara Collington – Philip Collington: „The Time When... The Place Where: Chronotopes and Chronologies in *Love's Labour's Lost*”, *Studies in Philology*, 111/4, 2014, ősz, itt: 786–820. o. Természetesen a *Rabelais*-ban sem nyilatkozik valójában másként: Mihail Bahtyin: *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, ford. Könczöl Csaba, Budapest, Európa, 1982., itt: 17., 27., 57., 68., 85., 9.2, 154–159., 341. o. Az itt tárgyalt, nemrég lefordított jegyzetek szinte teljes egészében Shakespeare karneváliságáról szólnak: Excerpts, itt: 530. o.

zeteit (1992-ben oroszul, fontosabb részeit 2014-ben angol nyelven¹²), amelyeket szövege kiegészítéséhez szánt a negyvenes évek közepén. A Sergeij Sandler gondozásában kiadott szöveg egy, a regény és a vásártér mellett a színház iránt is érdeklődő Bahtyint mutat be, aki különös figyelemben részesíti a tragédia műfaját, és azon belül is a tragédiákat író William Shakespeare életművét. Bár vizsgálódása felületes olvasásra – itt külön nem tárgyalt elemei miatt – a freudi pszichologizáló drámaértelmezések egy variánsaként hathat, valójában Bahtyin olyan *pszichológiáról* szól, amely Shakespeare drámai értelmezésében a kezünkre játszik, miközben csupán „az élet saját, mély pszichológiája”, amely bizonyos tekintetben különbözik az egyéni, individuális psziché tanulmányozásától. Ez a „mély pszichológia” „magához az individualitáshoz” kapcsolódik, „*soma* és *plasma* harcához” az emberi lélekben (527). A biológus Weismann¹³ munkája alapján itt Bahtyin arra az ellentétre utalhat, amely megváltozhatatlan és változó, személytelen és karakteres, cirkuláris és lineáris között feszül. A személyiség kikristályosítója, a tapasztalatalapú fejlődés biztosítója és a fejlődés továbbörökítője állandó harcot vív azzal, ami az én legegyszerűbb, önmagában fenntartó, motorikus, alapvető, a fejlődés irányába érdektelen lélekrésze. Ha a lélek *plasma*-része a személyiség, az egyéniség építője, akkor a *soma* az, amely alapján az ember karneváli: leveti minden álarcát, megszabadul minden „jegytől”. A *plasma* történeti és tragikus, a *soma* ismétlődő, liminális és komikus. Bahtyin szavaival: a *plasma* a világ *komoly* oldalát képviseli. Bahtyinnál a „komolyság” (*seriousness*) princípiuma, amely szembeszegül a karneváli nevetés „komolytalanságával”, maga is összetett szerkezetű. Nem egyszerűen arról van szó, hogy a hétköznapiság komolysága nem-komikus, vagyis „nem-nevető”, hanem arról, hogy a *komolyság* maga a világban kikristályosodó ideologikus (524). A világ egy képének *megkomolyítása* a valmiről való gondolkodás irányba-állító szűkítése, a többértelműség lehetőségének az elvetése, a vélekedés *reális* opciójának a megszilárdítása, vagyis az ambivalencia, a bizonytalan többértelműség megszüntetése. A befejezetlenség feladása a befejezettség kedvéért. A szekerkerék forgásának és bukdácsolásának megállítását jelenti (526), vagyis a komolyság felfüggeszti a cirkuláris idő logikáját: megkülönbözteti az elülsőt és a hátsót (megállítja a folyamatos forgást egy bizonyos pillanatban, ideologikus meghatározottsága szerint, amikor az arc arra áll, amerre a komolyság az „elő-rét” sejt), ezáltal elválasztja a *dicséretet* és a *szidalmazást*, lenyesve a számtalan különálló hajtást és az apróbb ágakat (526). Bahtyin szerint a *dicséret* és a *szidalmazás* különválasztása az emberi kultúra egyik legfontosabb pillanata, hiszen a *dicséretben* gyökerezik „a valódi individualitás”. A forgás megállítása, a *kép megkomolyítása*

¹² Mihail Bahtyin: „Bakhtin on Shakespeare. (Excerpt from »Additions and Changes to *Rabelais*«)”, ford. Sergeij Sandler, *PMLA*, 129/3, 2014., itt: 522–537. o. Innentől a szövegben jelzem Bahtyin jegyzetére történő hivatkozásaimat.

¹³ August Weismann: *Das Keimplasma: eine Theorie der Vererbung*, Jena, Fischer, 1892.

és a gondolkodás ábrázoló funkciójának (Cassirernél *Darstellungsfunktion*) munkája az individuális viszony megteremtésében újra meghatározza a tárgyak helyét az univerzumban, meghozza a tárgyért nyúlóhoz képest.

Ez annak a pozíciónak a születése, amely számára a topografikus színház, még inkább: a *topografikus pozíció*¹⁴ megszűnik. A karnevál-utáni színházban az elkülönített nézői pozíció felülbírálja a színész pozícióját, hisz az individuális befogadó világa és a színpad topografikus világa különül a modern tapasztalat számára. Ez Bahtyin számára a modern színház legnagyobb és eredendő tévedése, hisz fikció és valóság párbeszéde teljesen újradefiniálódik a *komolyság világában*. A „valódi” (reneszánsz, karneváli) művészet számára a *komolyság képe* indifferens, ezért a dráma és a drámai gesztusok egésze gazdagabb jelentőségű: minden gesztus magában foglalja az élet egész ambivalenciáját. A karneváli művészet alapja a *soma*. A reneszánsz színpadon álló színész minden gesztusa *topografikus gesztus*, vagyis nemcsak a lélek, a psziché individuális tartalmait fejezi ki, hanem nagyon konkrétan rámutat a topografikus tér *közös tárgyaira*. A hős számára a „kint” és a „bent”, a „felül” és az „alul” mind a topografikus tér egy-egy eleme. A hős topografikusan „jelen van” a világban, és kívülre mutató gesztusai a világ dolgainak helyére utalnak. A felfelé mutató ujj nem a színház tetejére mutat, hanem a menyország felé (mindenki feje felett), lefelé mutató ujjá nem a földet, hanem a poklot méri be összes ördögével (mindenki alatt). A hátat fordító, alsó felét mutató bohóc a karneváli kultúra komplex jelentésviszonyait kelti életre, amelyben megjelenik az életet fenntartó *anyag-csere* és a *föld* dionüszoszi hatalmának képe, vagyis arra mutat, ami mindenki számára közös és alapvető (*soma*). Mégis, például a mitologikus gondolkodás segítségével ugyanúgy reflektálható, mint a tudományos beszély segítségével az egyediség (*plasma*). Ez előbbi az, amit Bahtyin *altesti képek* nevez. A fikció világa nem „másodlagos” ezen a színpadon, sem nem a valósághoz képesti *ad hoc* vagy *l'art pour l'art* művészi logika szüleménye. Nem véletlen, hogy az angol reneszánsz színház alsó színpadát pokolnak nevezték.

A drámáknak alapvetően – Bahtyin szerint – három szintjük lehet. A legtöbb (főleg modern) drámaíró pusztán a legfelületesebb, harmadik szintet képes használni, amely „ornamentikus”, és pusztán a műalkotás korához kapcsolódik. Csak nagyon kevés drámaíró képes az első szint, a topografikus szint alkotójává válni, amelyben adott a teremtés egész topografikus világa: pokol és menyország, angyalok

¹⁴ A *topografikus gesztusok* alap gondolata talán Cassirer filozófiájából (és azon túl Aby Warburgtól) eredeztethető: Brian Poole: „Bakhtin and Cassirer: The Philosophical Origins of Bakhtin’s Carnival Messianism”, *South Atlantic Quarterly*, 1997/3–4, itt: 537–578. o. Saját értelmezésem messzemenőig a Rabelais-monográfia karneválfogalmából indul ki, amely a *topografikus színház* bahtyini elméletét nemcsak magyarázza, de visszafelé is igen sok tanulság levonható általa.

és démonok, föld és ég, élet és halál, a felső és az alsó (530). William Shakespeare-t, akinél minden képből érződik a pokol a lábunk alatt és a menny a fejünk fölött, ide sorolja Bahtyin.

3.

Shakespeare *Vízkereszt, vagy amit akartok* című darabja első felvonásának ötödik jelenetében a darab bolondkirálya, Feste hosszan felesel a fő cselekményszál egyik fehérbohócával, Olivia úrnővel. Rögtön a találkozásuk elején elhangzik Olivia részéről a vitájuk vezényszava: „Vigyék el a bolondot!” (1.5.31)¹⁵ A parancsszó Leslie Hotson szerint¹⁶ egy kortárs angol színpadi gyakorlatra, klasszikus Erzsébet-kori viccre utal. Az ilyen jelenetek során az alkalmatlankodó bolondot levitetik a színpadról, méghozzá egy olyan zsákban, amelynek az anyaga köpenykészítésre is szolgál (*cloak-bag*). Ráadásul Hotson szerint a kor angol tébolyultjait (*naturals* vagy *innocents*) épp ilyen zsákokból varrt ruhába öltöztették, hogy könnyen felismerhetőek legyenek. A színpadról zsákban elvitt bolond azonban – Hotson példái alapján sem – pusztán gag; a motívum egyes részletei feltételezik egymást. A bolond kivitetését célzó parancs felidézi a zsákban száműzött bolondság gégjét, a bolond-zsákban kivitett ember *de jure* bolonddá válik, mi több, a zsák pusztán említése is feltételezi valakinek a bolondságát. A gesztus pedig, amely a topografikus színpadról száműzi a bolondot a zsákban, épp az a gesztus, amely a bolondot a bolondhajón száműzi a tengerre: a *bolondság transzgresszív mobilitásának* gesztusa, amely a *bolondságnak* a belső lényegéből fakad, vagyis abból, hogy *a bolondságnak mindig lennie kell valaminek a nem-bolondság számára*. Ebben a tekintetben a foucault-i álláspont helyes. A száműző parancs Olivia és Feste számára bizonyos hiányosságok (a bőjti mélabú és a karneváli vidámság, a Fehérbohócok és az Augustok örök háborúja) felemlegetése és az azoktól megszabadító topografikus gesztus. A bolondság épp az Olivia szempontjából, aminek az önként jelentkező normalitás számára a bolondságnak *lennie kell*: nyilvánvaló bolondság, amely sipkát hord. A karneváli bolondság azonban épp azt igyekszik bizonyítani, hogy a normalitás árca mögé bújók valójában a legnagyobb bolondok: a felelősség közös, a tévedések és tévelygések nem a száműzött bolond eredendő személyiségjegyei, mert az egész közösséghez hozzátartoznak. A hajóra végső soron mindenki felszáll.

¹⁵ Az idézett sorokat a New Cambridge kiadása szerint adtam meg: William Shakespeare: *Twelfth Night or What You Will*, szerk. Elizabeth Story Donno, Cambridge University Press, The New Cambridge Shakespeare, Updated Edition, 2004. Az egyszerűség kedvéért saját célratörő fordításaimra kell hagyatkoznunk, amelyek nélkülöznek más fordítások nyelvi művességét.

¹⁶ Leslie Hotson: *Shakespeare's Motley*, New York, Oxford University Press, 1952, itt: 44–52. o.

Ki jól tükröz, az megtanolja,
 Hogy magát bölcsnek föl ne tolja,
 Hogy amije nincs, legyen végül,
 Mert nincs ember fogyatéknélkül,
 És nincs, ki joggal olyat mond,
 Hogy ő bölcs, nem pedig bolond.¹⁷

Feste a karnevál pozíciójából egy pillanatig sem tagadja saját bolondságát¹⁸, Shakespeare jelenetében szembeszáll Oliviviával: ellene fordítja saját fegyverét, és több ízben is kiadja az utasítást az úrnőre vonatkozóan: „Vigyék el a bolondot!” (1.5.32.; 1.5.42–43; 1.5.59.) Vagyis a bolondság pozíciója, és az, hogy ki dönt a bolondság pozíciója felől, nem rögzített. Éppúgy „bolonddá tehető” bárki, mint ahogy bárki ki is érdemelheti azt, hogy bolondnak neveztesse. A bolondság konzisztens *állapota*, vagyis előre váltott jegy a bolondok hajójára nem létezik. A karneváli vita közben Feste a következőket találja mondani, mikor Olivia azt állítja róla, hogy „száraz bolond” (valószínűleg arra utal, hogy unalmas), és hogy egyre megbízhatatlanabb:

Két hiba, úrnőm, amit megjavít majd az ital és a jó tanács: adj csak inni a száraz bolondnak és rögtön nem lesz száraz többé. A megbízhatatlan embernek pedig tanácsold, hogy javuljon meg. Ha megjavul, akkor többé már nem megbízhatatlan, ha nem tud megjavulni, akkor majd megjavítja a szabó. Minden, ami megjavul, valójában csak foltozva van: a becsületesség, amely túllépett valamely határon, bűnnel van foltozva, a bűnösre pedig, aki jót cselekedett, becsület-foltot varrnak. (1.5.33–40)

Ahogy Brant hajóján a bolondság minden apró bűnnek, tévedésnek és tévelygésnek a gyűjtőfogalma, úgy Feste számára is ezt jelenti a bolondság: foltokat a ruhán vagy a ruhát a foltok alatt. Az emberi bolondság éppolyan eldönthetetlené válik, mint a zebra valódi színe, amelyre a komplementer csíkjait festették. A karnevál megtagadja a különbségtevést fekete és fehér, jó és rossz, okos és bolond között, hisz saját „igazsága” épp a korlátok megkérdőjelezéséből fakad. Ahogy a bolond Feste a *Vízkereszt*-ben olykor eszesebbnek tűnik a nem-bolondoknál, a dörzsölt Malvólióra igencsak felvarrják a bolondság foltjait a dráma során. A bolond-zsákba, ahogy

¹⁷ Sebastian Brant: *A Bolondok Hajója*, ford. Márton László, Zebegény, Borda Antikvárium, 2008., itt: 6. o.

¹⁸ Ezért ő a *Bolond*, és nem *egy féleszű*. Transzgressziós képessége teszi képessé arra, hogy – a nemi transzgressziók sorozatát produkáló Viola/Cesario mellett – ő legyen az, aki a darab nemesi udvarai és társadalmi rétegei között szabadon vándoroljon, ahogy ő maga is megfogalmazza: „A bolondság, uram, körbejárja a glóbuszt, mint a nap; mindenhol süt” (3.1.32–33).

a bolondok hajójára is, valójában csak az nem való, aki – karneváli értelemben – nem is létezik.

Foucault, amikor a bolondok hajójával kísérte meg felvezetni a bolondság transzgresszív mobilitását, félreértelmezte a motívumot, mert bár a farmakószi hagyomány tényleg az „abnormalitások” elűzéséből sejtette megtisztítani önmagát, a hajón nem egy megkülönböztetett ember, *a bolond* ül, hanem maga a liminális helyzetben lévő társadalom (*communitas*), még akkor is, ha valaki a topografikus színpadon „el kell, hogy játssza a szerepet”. A topografikus gesztus üzőttjei mind ott ülnek Bosch hajóján, szegény és gazdag, világi és egyházi, férfi és nő, aggastyán és gyermek. A karneválon felvonuló bolondhajón nem *a bolondok* ülnek, hanem a liminális társadalom minden közös, összegyűjtött *bolondsága*, amelyet száműznek a „normalitás” világából. Ez a száműzés topografikus gesztus, vagyis a halálnak és a bajnak a transzgresszív világon-túlba és életem-túlba való száműzése, amely jellemzően a karneváli kultúrában értelmezhető és értelmezendő. A bolondság vagy az örület kutatója pedig ebből kell, hogy kiinduljon. Ha el is vezett a *transzgresszív mobilitás* a karneváli transzgresszió elvesztésével a kora újkorra, azért néha magában az elzárásban is visszaköszönni látszik a bolondság száműzésének topografikus gesztusa. Amikor például a bolondság modern jogi fogalma kialakul, és a szabályt sértő, akár bűnt elkövető bolond nem-beszámíthatóságát megállapítják, vajon nem a *transzgresszív mobilitás*-e az, amely a börtön helyett az elmeegógyintézetbe száműzi őket, túl a hétköznapok vagy a normalitás büntetőjogi keretein?

EGY ROMANTIKUS LÉLEKZSONGLÓR (MESMERISTA MUTATVÁNYOK JÓKAI MÓR REGÉNYEIBEN)

„Valamennyi okkult tudomány, minden telepatikus és telekinetikus experimentum, az alvalátók, az álomfejtők végső ágon Mesmer »magnetikus« laboratóriumából származnak.”

(Stefan Zweig)¹

„A *magnetico mesmerismus* olly tökélyre vitetik, hogy senkinek sem lehet titka, mert a magneticusok mindent kitudnak. Vége a diplomatiának. A mit egy percben az Elyséeben zárt ajtóknál határoznak, azt a másik percben már a *Globe* nagy betűkkel közli az ujdonságai közt. Az ember még nem is fog gondolkozhatni átokban.”

(Jókai Mór)²

Az angol „mesmerize” szótári jelentései: „delejez”, „hipnotizál”, „megbabonáz”, „megigéz”. Sehol nem találkozunk fordításként a „mesmerizál” szóval, jóllehet ez utalna vissza leginkább arra a cselekvésre, amelyet Franz Anton Mesmer (1734, Iznang – 1815, Meersburg) német orvos tanításaiból és orvosi gyakorlatából eredeztetnek. Mesmer orvostudományban és okkultizmusban egykor jól ismert neve mostanra a köztudatban feledésbe merült. Élénken élt azonban a XIX. századi romantika hétköznapi világában, amelynek ő maga hosszú élete és számos tanítványa által a részese lett. S él máig a tudománytörténetben, amelynek különböző területein rengeteg tanulmány készült róla. Olvashatunk többek között a Bodeni-tó partján született csodadoktor teológiai, filozófiai és orvosi képzéséről és munkásságáról; Mária Terézia bécsi udvarát és a forradalmi Párizst is átszelő kalandos életéről; botrányt kavarázó disszertációjáról³, amely Paracelsus nyomán feltételezi az égitestek közti, valamint a Föld és annak lélekkel bíró lakói közti mágneses fluidum létezését s annak befolyásolhatóságát, avagy az állati magnetizmus (*animalische/tierische Magnetismus*) lehetőségét a gyógyításban; továbbá a magyar származású bécsi csillagásztól, Hell Miksától kapott, delejes gyógyításra használt mágnesvasáról; arisztokratákat és pórnépeket tömegesen mozgósító magnetizált dézsáiról (*baquet magnétique*); a Francia

¹ Stefan Zweig: „Mesmer”, ford. Szegő István, in uő: *A lélek orvosai*, Budapest, Kairosz, 2006, 27–127. o., itt: 125. o.

² Jókai Mór: „Találmányok”, in uő: *Cikkek és beszédek. 1850–1860*, I. rész, 4. kötet, s. a. r. H. Törő Györgyi, Budapest, Akadémiai, 1968, 55–57. o., itt: 57. o.

³ Franz Anton Mesmer: *Dissertatio Physica-Medica de Planetarum Influxu In Corpus Humanum (Orvos-fizikai értekezés a bolygók hatásáról az emberi testre)*, Bécs, 1766.

Akadémia tekintélyes bizottságának⁴ személyét elmarasztaló, tanait és gyógykezelését egész Franciaországban hosszú időre betiltó ítéletéről, vagy éppenséggel a mágnesvas mellőzésekor is delejes álmot előidéző szuggesztív erejéről, amely a gyógyszer nélküli orvosi altatásnak, a pszichoanalízisben használt hipnózisnak és a spiritiszta szeánszoknak is az előfutárává tette. Hűséges tanítványai, fanatikus követői, elmés kritikusai és ádáz ellenségei saját korában és később is bőven akadtak. Elsősorban mégsem róluk lesz most szó, hanem egy ugyancsak hosszú életű magyar íróról, Jókai Mórról (1825, Komárom – 1904, Budapest), aki anélkül, hogy maga mesmeristává vált volna, sokat merített a magyar mesmerista hagyományból, hogy aztán az eredeti tanításokat a spiritizmussal és némi bűvészkedő „houdinizmussal” ötvözve a tudományos-fantasztikum mezején is hozzájáruljon a romantikus lélekábrázoláshoz.

I.

A magyarországi mesmerizmust hagyományosan Reiner Bertalan kutatásaira alapozva⁵ Komáromy György máig tisztázatlan mesmerista tevékenységétől szokás eredeztetni.⁶ Reiner szerint Komáromy György (debreceni földbirtokos, a XVII. századi Bibliafordító református teológus, Komáromi Csipkés György leszármazottja) személyes kapcsolatban állt Mesmerrel, s valamikor a XVIII. század vége felé tanulmányt is közölt róla a bécsi *Allgemeine Literatur-Zeitung*-ban. Hogy hol és mikor ismerkedhetett meg Komáromy Mesmerrel, mennyire volt szakmai jellegű kettejük kapcsolata, s mik a szóban forgó tanulmány pontos adatai, arról nem kapunk bővebb információt Reinertől. Csak annyi tudható, hogy 1775 nyarán maga a pályakezdő Mesmer hosszabb ideig tartózkodott Magyarországon a felvidéki Nyitra vármegyében, Horeczky báró rohovi kastélyában, ahol delejezéssel gyógyította a vár urát és a környékelieket, s Bécsbe való visszatérését megelőzően valóságos tömeg búcsúztatta.⁷

⁴ A mesmeri magnetizmus szakértői kivizsgálását XVI. Lajos 1784-ben udvari parancsban rendelte el. A felkért bizottság tagjai voltak: Antoine Lavoisier (kémikus), Joseph-Ignace Guillotine (orvos), Jean Sylvain Bailly (asztronómus), Antoine Laurent de Jussieu (botanikus), Benjamin Franklin (politikus, természettudós, feltaláló).

⁵ Reiner Bertalan: *Magyar kultúr-képek*, Budapest, 1891, 74–75. o.

⁶ Lásd Sándor István: „Gondolatolvasás és szuggesztio Jókai korában”, in Jókai Mór: *A lélekidomár*, s. a. r. Sándor István, Budapest, Akadémiai, 1967, 546–555. o., itt: 549. o.; vö. Tarjányi Eszter: *A szellem örvényében. A magyarországi mesmerizmus, szellemidézés, teozófia története és művészeti kapcsolatai*, Budapest, Universitas, 2002, 27. o., továbbá vö. Jászberényi József: „Kontextusok Kőlcsey Ferenc magnetista tematikájú műveihez”, *ITK*, 105, 2001/3–4, 373–396. o., itt: 381. sk. o.

⁷ Lásd erről Bugyi Balázs orvostörténész írását: „Franz Anton Mesmer és magyarországi tartózkodása 1775-ben”, *Comm. Hist. Artis Med.*, Budapest, 1971, 62–63, 117–120. o. Lásd még: http://orvostortenet.hu/tankonyvek/tk-05/pdf/2.10.1/1971_062_063_bugyi_balazs_franz_anton.pdf. Sajnos a szerző a konkrét forrásokkal adósunk marad.

Konkrétan bizonyítható, írásban is dokumentált formában azonban a mesmerizmus csak az 1810-es évek végén tűnt fel Magyarországon. Gyógymódként id. Bene Ferenc orvos alkalmazta először, aki Karl Christian Wolfarttól sajátította el a módszer lényegét 1817-ben a Berlieni Egyetemen, majd széles körűen ismertté tette Pesten is. Bene 1817-ben friss információk birtokában érkeztetett vissza Pestre, mivel akkoriban Wolfartot Mesmer egyik legbizalmasabb tanítványaként tartották számon. Wolfart volt az, aki 1812-ben, Hardenberg kancellár megbízásából egy porosz orvosi bizottság képviselőjeként felkereste a Frauenfeldben önkéntes száműzetésben élő, már idős és beteg Mesmert, hogy szakértői véleményt készítsen annak tanításairól, amit el is végzett, mi több, a mester 1812-ben saját maga által *Mesmerizmus* címen összegzett tanait magyarázó kommentárokkal is ellátta.

Az első magyar nyelvű tanulmány születése a témában ugyancsak erre az időre tehető. Szerzője Lenhossék Mihály Ignác, a Magyar Királyi Universitas orvosprofesszora (Szent-Györgyi Albert dédapja), aki 1817-ben a *Tudományos Gyűjteményben* *Az állati magnetizmus rövid rajzolatja* címmel jelentetett meg tanulmányt Mesmerről. Lenhossék írásában hangsúlyozza, hogy bár a Mesmer által alkalmazott módszer egészében nem elvetendő, részleteiben erős bírálatra szorul. Magyarországon ettől kezdve egészen az 1850-es évek végéig szép számban jelentek meg tanulmányok a mesmeri magnetizmusról, míg nem az 1860-as évek végétől a probléma fokozatosan beleolvadt a medicinába, a pszichológiába és a spiritizmusba.⁸

II.

Jókai ifjúkori mesmerista ismereteiről leginkább csak hipotézisek állnak a rendelkezésünkre. Első forrása a *Tudományos Gyűjtemény* címet viselő, 1817 és 1841 között kiadott enciklopédikus jellegű havi folyóirat lehetett, amely fennállásától fogva több cikket is közölt a mesmerizmusról. Mivel a folyóiratnak Jókai édesapja rendszeres előfizetője volt, az ifjú Jókai könnyen hozzáférhetett az egyes számokban olvasható mesmerista írásokhoz.⁹ Későbbi regényei magnetikus témáihoz azonban a *Tudományos Gyűjteményen* felül is számos műből meríthetett. Az 1840-es években Magyarországon az egyik legfontosabb mesmerista orvos Kikó Károly volt, aki neves korabeli orvosi szaklapokban publikálta eredményeit (pl. „Tökéletes szótalanság

⁸ Lásd erről bővebben: Tarjányi: id. mű, 24–43. o., valamint Jászberényi: id. mű, 381–387. skk. o.

⁹ A *Tudományos Gyűjtemény* Jókai számára is hozzáférhető számaiban megjelent mesmerista írások: Lenhossék Mihály: „Az állati magnetizmus rövid rajzolatja” (1817, 10. kötet, 3–41. o.), valamint „Az állati mágnességnek négy históriája (1822, 6. kötet, 57–78. o.); Cselkövi [Kölchey Ferenc]: „Az állati magnetizmus nyomairól a régiségben” (1828, 1. kötet, 5–19. o.). Lásd Jókai Mór: „A magnetizmus” című cikkéhez írt jegyzeteket, in uő: *Cikkek és beszédek. 1850–1860*, I. rész, 4. kötet, s. a. r. H. Törő Györgyi, Budapest, Akadémiai, 1968, 615. o.

érczdelejjel meggyógyítva”, *Orvosi Tár*, 1845, II.). De a téma népszerűsítői közé tartozott a Jókai által nagyra becsült politikus és publicista Lukács Móric is, aki „Az állati magnetizmus és annak viszonya a lélek- vagy kísértetlátáshoz” (*Budapesti Szemle*, 1840, I, 22–89. o.) című művében a természettudományos magyarázatokat filozófiai elmékedésekkel ötvözte. Az 1850-es évek Magyarországnak mesmerista divathullámában számos orvos-író követte őket. Inspiratív művek születtek a témában például Orosz Antal (*Schoderiana*, Pest, 1850); Mailáth János (*Der animalische Magnetismus als Heilkraft*, Regensburg, 1852); Bajkay Endre (*Az állati- vagy életmagnetismus [delejeesség tudománya] mint biztos gyógy mód*, Pest, 1852); Szapáry Ferenc (*Magnétisme et magnéto-thérapie*, Párizs, 1853; 2. bőv. kiadás, 1854) vagy Oroszhegyi Szabó Jósa (*Az ód és életdelejeesség közéleti értéke*, Pest, 1858) tollából.¹⁰

Közülük is az egyik legfontosabb személy a már saját idejében európai hírnévre szert tevő, a mesterség alapjait állítólag magától Komáromy Györgytől elsajátító¹¹ mesmerista orvos, Szapáry Ferenc gróf volt. Szapáry, aki orvosi praxisa kezdetén még nagyabonyi birtokán gyógyított, a ’40-es években már Pesten a Váci utcában rendelőt, később Drezdában magnetikus kórházat nyitott, közvetlenül a szabadságharc leverése után pedig több mint tíz évig Párizsban gyógyított magnetizmussal az általa alapított gyógyintézetben, hogy aztán az ’50-es évek közepén ismét visszaköltözve nagyabonyi birtokára, a környék betegeinek nyújtson segítséget, akár spiritiszta eszközökkel is. Tisztelői közé tartozott a korabeli író–költő-társadalom jó néhány jeles alakja, köztük a párizsi Pierre-Jean de Béranger, id. Alexandre Dumas, Prosper Mérimée, Jules Verne, a brüsszeli emigrációban élő Jósika Miklós vagy a Nagykőrösön tanító Arany János. Szapárytól tanulta a mesterséget Mailáth János és Gárdos János is, akik az ’50-es években nagy sikerrel ötvözték a mesmeri delejezést a spiritizmusmal, valamint a pályáját a ’40-es években Kossuth Lajos titkáraként indító Szöllősy Ferenc, aki a bukott szabadságharc utáni emigrációban előbb a törökországi Kutahban, majd Párizsban folytatott legendás mesmerista tevékenységet.¹²

III.

A „mesmerizmus à la Jókai” hipotetikus receptkönyvének összeállításához a fenti hozzávalókat kell számba vennünk, hogy eljussunk a speciális fogásokig: (1) a klasszikus alapoktól (2) a spiritiszta és (3) az intellektualista változatokon át egészen (4) a tudományos-fantasztikus irodalmi kreációkig.

¹⁰ Lásd Tarjányi: id. mű, 32. skk. o.

¹¹ Lásd Tarjányi: id. mű, 33. o., vö. Sándor: id. mű, 549. o.

¹² Lásd Sándor: id. mű. 549. sk. o.; valamint Tarjányi: id. mű, 32. skk. o.

(1) *Klasszikus mesmerizmus*

Jókai már egy 1847-es kisebb írásában megemlíttette Mesmer nevét¹³, 1852-ben pedig teljes cikket szánt a „Magnetizmus”¹⁴ témájának. Ez utóbbiban álláspontja bevezetéseképpen a következőket írja: „E nagy mysterium, mellynek csak jelenségeit látni, de nyomait követni nem lehet, naponkint nagyobb hitet viv ki tanainak. E helyen áll tudós és szemfényvesztő egy kalap alatt, a mythologia és a mathesis egy alapon.”¹⁵ Példái között megjelennek mitológiai és bibliai alakok („[a] hajdankor sybillái, prophetái, oraculumai, pythouissái”), csakúgy, mint korabeli bűvészek (többek között a magyar származású Harry Houdini (született Weisz Erik) és szeánszokat rendező neves írók (Alexander Dumas és Victor Hugo).¹⁶

A mesmerizmus témájához eszmetörténeti előzményeket nem nevez meg ugyan, ókori repertoárja összeállításánál halványan mégis felismerhető a *Tudományos Gyűjtemény*ben közölt, fent hivatkozott mesmerista írások hatása. Mindenekelőtt Kölcsey Ferencé, aki Karl Alexander Ferdinand Kluge¹⁷ és az ő nyomán elinduló Lenhossék Mihály Mesmer-kutatásait alapul véve¹⁸ két tanulmányt is közölt a mesmerizmusról: az elsőt *Levelek a mesmerizmusról* (1823)¹⁹, a másodikat Cselkövi álnéven *Az állati magnetizmus nyomairól a régiségben* (1828)²⁰ címmel. Ez utóbbi írása az, amely a Jókai-könyvtárban is meglévő *Tudományos Gyűjtemény*ben jelent meg. Kölcsey tanulmányában nem illeti kritikával magát a mesmerizmust, hanem csupán azt a legendaképződést kérdőjelezi meg, amely Klugét követve a mesmerizmus történeti előzményeit egészen az ókorig vezeti vissza. Érvelésével nyilvánvalóvá teszi, hogy az ókori jósdákban folytatott jósló tevékenységet s a jövőmondást megelőző hipnotikus álmodást nem tekinti a mesmeri delejezéssel fellépő szomnambul álom igazi előzményének. Vele szemben Jókai nem mutat be semmilyen argumentumot, mindössze ironikus szkepszissel lajstromozza a mesmerizmus néhány legendás előzményét és következményét.

Erre vonatkozó, tervszerűen felépített gondolatmenetet a későbbiekben is hiába keresnénk nála. Csupán annyit feltételezhetünk, hogy Jókai az 1850-es évek elején,

¹³ Lásd Jókai Mór: *Cikkek és beszédek*, 1. kötet, 1847. jan. 2. – 1948. márc. 12., s. a. r. Szekeres László, Budapest, Akadémiai, 1965, 66. o.

¹⁴ Jókai Mór: „A magnetizmus”, in uő: *Cikkek és beszédek*, 4. kötet, 1850–1860., I. rész, s. a. r. H. Törő Györgyi, Budapest, Akadémiai, 1968, 61–63. o.

¹⁵ Jókai: id. mű, 61. o.

¹⁶ Jókai: id. mű, 62. sk. o.

¹⁷ Karl Alexander Ferdinand Kluge: *Versuch einer Darstellung des animalischen Magnetismus als Heilmittel*, Bécs, 1815.

¹⁸ Jászberényi Kölcsey két, szóban forgó forrását egymással párhuzamba állítva említi, lásd Jászberényi: id. mű, 383. o.

¹⁹ Kölcsey Ferenc: „Levelek a mesmerizmusról”, in uő: *Összes művei*, I. kötet, s. a. r. Szauder József és Szauder Józsefné, Budapest, Szépirodalmi, 1960, 977–996. o.

²⁰ Kölcsey Ferenc: „Az állati magnetizmus nyomairól a régiségben”, in uő: *Összes művei*, I. kötet, s. a. r. Szauder József – Szauder Józsefné, Budapest, Szépirodalmi, 1960. 1082–1096. o.

némi iróniával ugyan, de még elfogadja azt a mesmeri tételt, hogy a világegyetemben létező éteri erő (fluidum) felelős az égitestek és az emberek egymással való kapcsolatáért, a szimpátiáért és az antipátiáért, s hogy e magnetikus fluidum áramlása megfelelő személyek segítségével, magnetikus úton irányítható, miáltal a felbomlott harmónia helyreállítható, a fizikailag vagy lelkileg megbetegedett élőlény pedig gyógyítható. Ezért a szimpátiát vagy antipátiát előidéző fluidum a szerelmes számára éppúgy lehet életadó elixír, mint halálos méreg.

1850-es évek regényei közül válogatva rögtön szembetűnik mindannyiunk ifjúkori kötelező olvasmánya, az *Egy magyar nábob* (1853–1854). A regény vészesen idősödő, duhaj földesura, Kárpáthy János számára például viharos júniusi időben, a hideg hintóban ez az éteri erő kifejezetten elixírnek minősül, mert mint azt megtudjuk:

Az agg férfi fázik a hűvös, nedves éjszakában, a farkasbőr bunda nem képes testét melegen tartani, azért ültették mellé a két fiatal pórleányt, hogy azoknak életerős magnetizmusa kölcsönözzön meleget szétbomlaldozó életműszereinek.²¹

Míg az előző regény folytatásaként közölt *Kárpáthy Zoltánban* (1854) az egyik hősnő, Kőcserepy Vilma épp attól szenved, hogy a címszereplővel, Kárpáthy János egyetlen fiával kell találkoznia, minthogy az, igazolva legbensőbb félelmeit, nem viszonozza erősödő vonzalmát:

Vilma nagyon beteg. De beteg attól a gondolattól, hogy ez ifjúval találkoznia kellene e helyen. Vilma nagyon szenzitív, benne sok magnetizmus van; ön hisz a magnetizmusban, ugyebár? Óh, én azt csalhatatlannak tartom. Vannak titkos rokonszenvek és ellenszenvek, miket a legkérgesebb szív sem képes megtagadni.²²

Nem titkolt rokonszenvei ellenére a mesmerizmusból való kiábrándulás tünetei is igen korán jelentkeznek Jókainál. A *drágakövek* (1856) című elbeszélésében például olyan misztikus történetet sző, amelynek központi figurája, az egyik budai mecsetben élő, különböző korok delejező titkát hordozó hétszáz éves ulema minden erejét összeszedve sem képes hatást gyakorolni a bukott szabadságharcot követő pokoli ürességben.

[Az ulema] [e]redetét a hajdani magusoktól vette, e mystikus lényektől, kik minden országban, minden égöv alatt megtarták rejtélyes hatalmukat [...] A mag-

²¹ Jókai Mór: *Egy magyar nábob*, I–II. kötet, s. a. r. Szekeres László, Budapest, Akadémiai, 1962, I. kötet, 10. o.

²² Jókai Mór: *Kárpáthy Zoltán*, I–II. kötet, s. a. r. Szekeres László, Budapest, Akadémiai, 1963, I. kötet, 162. o.

netizmus előttök rég ismeretes erő volt. Évezredekkel azelőtt, hogy egy újabb nemzedék lángeszű fia azt ismét fölhalálta, már ők be voltak avatva az isteni erő titkaiba, jósálmokat mondatának elaltatott idegkórósokkal, beteget gyógyítottak ujjaik által, s kényszeríték a koporsóból kivett halottat a galvanismus csoda hatalmával megmozdulni, fölnyitni tört, homályos szemeit, s merev idegeit megrázkódtatni s elkékült arcán megjeleni a kárhozat kinvonaglásait. E magnetikus erő fiúról-fiúra szállt, az apa véreből átment a csodás fluidum a gyermek ereibe [...].²³

A mesmeri fluidumot akarata szerint irányító ulema szerepe itt azáltal nyer jelentőséget, hogy segít a depressziós tüneteket mutató ifjú hősnek ép bőrrel kikecmeregni a frontvonalról, a Komáromban kapituláló, majd menlevelet kapó várvédőktől elvezeti őt a Madzsar dág (Magyar erdő) kellős közepére, s a boldogság, a szerelem, a honvágy és egyéb emberi gyarlóságok levetkezéséért cserébe örök hírnévről tanúszkodó sírkövet kínál neki. A főhős az üres életet megkoronázó örök hírnevet természetesen visszautasítja. Inkább meghal egy eldugott faluban, jeltelenül. Az utolsó, zárójeles mondat igen beszédes: „(Íródott az 50-es években.)”²⁴

(2) *Spiritizta mesmerizmus*

Az 1850-es évekre valóban jelentős változás megy végbe a mesmerizmus történetében. 1848-ban indul útjára az észak-amerikai Hydesville-ből a spiritizta mozgalom, amely magába gyűrve a mesmerizmus néhány vívmányát is, látványos asztalkopogató szeánszaival hamarosan igen széles rétegeket hódít meg szerte Amerikában. Az 1850-es évek közepére a mozgalom misszionáriusainak utazásokkal, előadásokkal, sajtóközleményekkel és különféle társaságok létrehozásával sikerül Európában is elterjeszteniük az új tanokat. Az amerikai spiritizmus az 1849 utáni Magyarországon is kiváló táptalajra talált: a háborúban eltűnt katonák keresése, az otthon maradók folyamatos gyászja, az emigrációban élő Kossuth újabb toborzó munkájának sikerében való reménykedés mind a mozgalom felé fordították a figyelmet.

Jókai, engedve az általános közhangulatnak, időnként maga is az asztaltáncoltató szeánszok vendége lett, amiről több korszakában is megemlékezett. Már viszonylag korán, 1854. február 22-én írt levelében arról faggatja anyját: „Vannak-e már Komáromban *író asztalok*?”. S hogy itt nem helyesírási hibáról van szó, azt a folytatással világosan igazolja:

²³ Jókai Mór: „A drágakövek”, in uő: *Művei*, Centenárium kiadás, 66. kötet, Novellák, 3. kötet, Budapest, Franklin Társulat, 1930. 88–108. o.

²⁴ Jókai: id. mű, 108. o.

Nálunk ugyancsak írnak mindenféle nagy dolgokat. Bámulni fog kedves anyám, ha egyszer meglátja. Nem tréfából beszélek. A dolog olyan komoly, hogy a legnagyobb kételkedőt is meggyőzi. Legvilágosabb bizonyítéka az, hogy ír mindenféle nyelven a föltett kérdésre, tótul, oroszul, ráczul és törökül; azt nem is említtem, hogy mondásai többnyire beteljesülnek.²⁵

Jókainak a témában való későbbi elmélyülése is egészen figyelemre méltó, még akkor is, ha beszámolóí mellől már nem marad el a szkepszis, a fanyar ironia és a humor sem. *Politikai divatok*²⁶ (1862–1863) című önéletrajzi ihletésű regényében például teljes fejezetet szán „A table moving korszak”-nak, s nagy szakértelemmel ír a „tán-coló asztal” nevű új játékról, melyet „a nép-óriások számára a kedves Amerika talált ki”, s „egészen politikai divattá nőtte ki magát”.²⁷ Ha azonban valakinek ezek után kétsége maradna azzal kapcsolatban, hogy Jókait a '60-as években a mozgalom komoly hívői közé számíthatja-e, elég, ha rögtön a fejezet második oldalán megállapodik a tekintete, ahol is a nevezetes asztalkákról a következő szarkasztikus kiegészítő megjegyzést olvashatja:

[...] a velük szövetségben élő „médiüm” érintése mellett válaszokat adtak a legcifrabb kérdésekre, bámulatos precízióval, melynek helyességét kétségbehozni nagy tisztelelhiány lett volna, amint hogy ha a table moving azon kérdésre: mi volt a kérdező nagyapjának keresztneve, azt felelé „Mátyás”, s az ember úgy tudta eddig, hogy nagyapja Kristóf volt, világért sem merte volna megcáfolni a szellemet, sőt inkább skrupulusokat támasztott magában, hogy hátha mégis annak van igaza.²⁸

Ugyanezen író asztalkák (avagy „psychographok”) feltűnő szerephez jutnak még az *Egy ember, aki mindent tud*²⁹ (1874) regényvilágában, hogy újabb csalódást mérjenek annak mindent csak félig tudó hősére, illetve látványosan árnyékba húzódnak a *Kiskirályokban*³⁰ (1885), hogy érvényesülni hagyják a történet szemképrázttató szépségű bűvész-médiümát, mígnem aztán méltó összegzést kapnak az *Astral szellemek*

²⁵ Lásd Jókai 1854. febr. 22-én írt levelét édesanyjának, özv. Jókay Józsefnének, in Jókai Mór: *Levelezés*, 1–4. kötet, s. a. r. Kulcsár Adorján, Budapest, Akadémiai, 1971, 1. kötet, 127–129. o., itt: 129. o.

²⁶ Lásd „A table moving korszak” című fejezetet, in Jókai Mór: *Politikai divatok*, s. a. r. Szekeres László, Budapest, Akadémiai, 1963. 397–410. o.

²⁷ Id. mű, 398. o.

²⁸ Uo.

²⁹ Jókai Mór: „Egy ember, aki mindent tud”, in uő: *Egy ember, aki mindent tud. Egész az északi pólusig. Egy asszonyi hajszál*, s. a. r. Sándor István, Budapest, Akadémiai, 1976. 5–102. o. A spiritizmusról szóló részt lásd: VI. fej., 42–65. o.

³⁰ Jókai Mór: *Kiskirályok*, s. a. r. Oltványi Ambrus, Újházy Sándor, Budapest, Akadémiai, 1968., lásd „A másvilági hölgy” című fejezetet.

(1897) című önéletrajzi írásban. Ez utóbbi már komoly leszámolásnak tekinthető a „table moving” divattal, amely, mint azt Jókai töredelmesen bevallja:

Több is volt, mint divat: vallás volt; magam is a hívői, sőt a prófétái közé tartoztam. Huszonnyolczesztendőös voltam: gyerekeMBER. Aztán meg 1853 volt az idő! Értitek meg 1853 volt az idő! Értitek, mi az? Nem volt haza. Nem volt mennyország. Nem volt Európa. Nem volt magyarok istene. Hit, remény, szeretet? Mind holt szavak!³¹

Megtudjuk, hogy a Jókai által látogatott asztaltáncoltató szeánszok valódi tétje Magyarország és Európa sorsának „megismerése” volt. S miután a társaság tagjai valóssággal belebetegedtek a várakozásba és a be nem teljesült jóslatokba, szép lassan felhagytak az asztaltáncoltatással. Az idős, beteg Jókai itt nyilvánosan leszámol az amerikai spiritizmussal, mi több, a mesmerizmus házi gyakorlásával is. Tolmácsolásában megszólal: 1) az orvos, aki a magnetizmus nem hivatásszerű használatát a természet jótékony adományával való visszaélésnek tekinti, s ezért óva inti tőle az avatatlan személyeket; 2) a materialista, aki megtiltja az emberi magnetizmussal való játékot, mivel árt az idegrendszerünknek; 3) a vallásos hívő, aki a keresztény hittételekkel összeférhetetlennek tartja a földön bolyongó, mindentudó szellemeket; 4) és az etikus, aki utolsó erejével is tiltakozik az ellen, hogy holta után bárki kénye-kedvére elcitolhassa őt, s ostoba szövegek lediktálására kényszerítse. Míg végül elhangzik a konklúzió: „Hagyjuk mi ezt a mesterséget a bonczoknak, shamánoknak, fakiroknak és egyéb keleti szemfényvesztőknek, kik jobban értenek hozzá.”³²

(3) *Intellektuális mesmerizmus*

Mielőtt azonban idáig eljut, *A lélekidomárban* (1888–1889)³³ még megteremti Lándory Bertalan alakját, akinek delejező személyiségében ismert korabeli magyar közszereplők rendkívüli adottságait egyesíti³⁴, amúgy hamisítatlanul jókais módon. Az elbeszélő jóvoltából már az előszóból értesülünk Lándory különleges képességéről:

³¹ Jókai Mór: „Astral-szellemek”, in uő: *Túl a láthatáron*, Budapest, Révai Testvérek Irodalmi Intézet Részvénytársaság, 1912, 65–71. o., itt: 65. o.

³² Id. mű, 69–71. o.

³³ Jókai Mór: *A lélekidomár*, s. a. r. Sándor István, Budapest, Akadémiai, 1967.

³⁴ A Lándoryt ihlető alakok közé tartozik: Gróf Ráday Gedeon (belügyminisztériumi tanácsos és királyi biztos, az alföldi rablóhordák felszámolója); Laucsik Máté (Ráday rettegett vizsgálóbírója); Somogyi József (szegedi csendbiztos, Rózsa Sándor kézre kerítője); Gróf Szapáry János (mesmerista orvos); Lukács Móric (politikus, újságíró, mesmerista író); Nyáry Pál (pesti forradalmár, szabadságharcos katona, politikus). Lásd erről: Sándor István: „A regény főhősének mintái”, in Jókai: *A lélekidomár*, 565–591. o.

Ami az állatszelistító a fenevadak ketrecében, ami a hindu kígyóbűvölő a csúszómászói között, ami a lóidomár a fék nem szokta szilaj ménnel szemben: – az a „lélekidomár” a lelkes állatok világában. [...] Lát szívet és lelket – a börtönök sötétjén, s az úri termék csillogó ragyogásán keresztül. Idegen országban, új társaság, ismeretlen világ közepett is egyszerre otthon találja magát, s úgy játszik az emberek lelkein, mint a virtuóz a hegedűn.³⁵

Eszerint Lándory nem mesmerista orvos, nem híres spiritiszta, nem szemfényvesztő bűvész, nem váteszi költő vagy nagy hatalmú politikus, „csupán” egy szuggesztív erejű vizsgálóbíró, akit hatalmas erkölcsi fölénye, rendkívüli empatikus készsége és könyörtelen logikája miatt tartanak embertársai hipnotizőrnek vagy gondolatolvasónak. A probléma csak az, hogy ugyanez az elbeszélő mintha időről időre megfeledkezne a beigért hétköznapiságról, s hőstét az átlagos embert messze meghaladó képességekkel ruházza fel: hiszen Lándory kék-zöld szeme hipnotikus erejű, jelenléte egyeseknél gyógyító hatású, érintése villanyütéshez hasonló, homlokra helyezett tenyere nyugtató álmodást elidéz stb. S mivel a történet folyamán a főhős fent említett adottságai többeknek feltűnnek, mi, olvasók is hajlamosak vagyunk a hétköznapiságában kételkedni, s őt a sokszor emlegetett szemfényvesztő bűvészekhez, Hermannhoz, Cagliostrohoz és Houdinihez hasonlítani.

(4) Tudományos-fantasztikus mesmerizmus

Végül felmerül a kérdés, hogy Jókai utópista-mesmerista víziói alapján mit rejt a jövő – a még távoli XX–XXI. század. Mi mást, mint vegytiszta „magnetico mesmerizmust”, amelynek delejes fényénél nappali világosság tölti be az éjszakát, s a legnagyobb titkok is semmivé foszlanak (*Találmányok*, 1852);³⁶ olyan világot, amelyben nincs halál, csak anyagcsere, s a nyugodni nem tudó lelkekből spiritiszta lélekpantomim-színházak szerveződnek, amelyek színészei nem igényelnek többé sem öltözéket, sem gázsit (*Bosszú a túlvilágon*, 1898)³⁷; hatalmas spiritiszta öntőformát, amelyben felolvadnak a világ vallásai; a „vital magnetismus” gyógyerejével betöltött közös életteret, ahol magától értetődő módon használják a mesmeri hipnózist és a „vilányos baqué”-kat; s ahol „rendszeres tudománnyá vált a perychismus, hipnotizmus, elektrobiológia, s az ózon rendelvevényeképpen lett osztogatva” (*A jövő század regénye*, 1872–1874)³⁸. Vagy másként szólva, egy olyan biztonságos, de színtelen delejes világot,

³⁵ Jókai: *A lélekidomár*, 5–6. o.

³⁶ Jókai: „Találmányok”, in uő: id. mű, 55–57. o.

³⁷ Jókai Mór: „Bosszú a túlvilágon”, in uő: *Összes művei*, Nemzeti kiadás, 92. köt.; *Őszi fény. Újabb elbeszélések*, Budapest, Révai Testvérek, 1898. Lásd még: <http://mek.oszk.hu/07300/07307/07307.htm>, utolsó letöltés 2017. január 9.

³⁸ Jókai Mór: *A jövő század regénye*, 1–2. kötet, s. a. r. D. Zöldhelyi Zsuzsa, Budapest, Akadémiai, 1981. 2. kötet, 58. sk. o.

ahol az embereket utánzó lelkek előbb-utóbb belebetegszenek az átlátszóságba. Hacsak nem lepleződik le az egész jövővízió ügyes trükként, amelyben a bűvész főhős előadja a nagy Houdini–Jókai-féle szabadulószámot, hogy elmeneküljön a magnetico-mesmerizmus tökéletes világából.

KÉT MŰFAJ BÚCSÚELEMELI: A HALOTTI BESZÉD ÉS A HALOTTBÚCSÚZTATÓ KÖZÖS VONÁSAI

A halotti beszéd megírása, a szertartáson való elhangzása, majd kinyomtatása Magyarországon német evangélikus mintára leginkább protestáns körökben terjedt el a XVII. században. A beszédek általában két részből álltak, az első, a hosszabbik tudományos értekezés, főként teológiai, de filozófiai, filológiai, lélektani értekezés is lehetett volna, 40-50 oldalon át tartó, körmondatokban hömpölygő szenvedélyes érzések kifejezési formája volt. A második rész jóval rövidebb, az úgynevezett alkalmazás vagy alkalmaztatás. Ez foglalkozott az elhunyttal, ismertette életrajzi adatait, családtagjairól, ismerőseiről, barátairól szólt, felfedte a halott társadalmi környezetét.

Az erdélyi nagy arisztokrata temetések során elhangzott halotti prédikációk és orációk formáját és tartalmát az ott jelenlévő szolgák, cselédek, jobbágyok és zsellérek mind hallották, megtanulták, és a maguk temetéseinél egyszerűsített formában alkalmaztatták a helyi kántorokkal halotti búcsúztató versek formájában.

Hasonló búcsúversek már a XVIII. századból fennmaradtak. Bár a XVII. század folyamán tiltotta az egyház a laudáció alkalmazását, ezért a lelkészeknek meg lett tiltva a búcsúztatás, a kántorokra ez a restrikció nem vonatkozott, így ők búcsúztathattak és búcsúztattak is, több helyütt még a XX. század első felében is. A verseket a falu idősebb, általában férfi tagjaival közösen írták a kántorok, mivel ők ismerték az elhunyt életének útját és állomásait, ők tudták felsorolni a családtagokat, hozzátartozókat és barátokat.

Egyes kutatók halottbúcsúztatóként írnak róla, mások halotti búcsúztatóként, abban viszont mindegyikük egyetért, hogy szerepe – akár a halotti beszédeké és a búcsúverseké – a halott és a hozzátartozók közötti kapcsolat feloldása, annak rendezését valósítja meg.

A XVI–XVIII. században azokat a verses, pap, kántor vagy más szólóénekes által előadott búcsúztatókat nevezi a szakirodalom halotti búcsúztatóknak,¹ amelyeket

¹ A halottbúcsúztatók kutatását Kríza Ildikó (1993) és Bartha Elek (1995) kezdeményezte. A Homoród menti halotti búcsúztatókat Balácsi Dénes (2000), az aranyos-vidéki búcsúztatókat Keszeg Vilmos (2002) és Fodor Attila (2008), Lukács Sándor unitárius lelkész ravai búcsúztatóit Adorjáni Rudolf Károly (2006) gyűjtötte össze és tette közzé, Gyöngyössy Orsolya egy csanyleleki (Csongrád megye) kántor halotti búcsúztatóit gyűjtötte össze (2010).

a főúri temetési szertartás részeként alkalmazták, s az arisztokrácia temetési rituáléjának megfelelően, ennek hatásaként a XIX. század közepétől a paraszti, falusi temetkezési tradícióba is beépültek.²

Kezetben, a XVII–XVIII. században a verses halotti búcsúztatás „alapvetően meghatározta a temetési rítust”, azaz a társadalom felső rétege által alkalmazott verses búcsúztató forma állandó velejárója volt a temetési ceremóniának.³ Annak ellenére alkalmazták, hogy tiltotta az egyház, sőt gyakorlásáért a lelkész felfüggesztését is kilátásba helyezték. Noha a nyomtatott példányok alapján nem lehetünk biztosak benne, ki olvasta fel vagy mondta el ezeket – arra következtethetünk, hogy a legközelebbi hozzátartozók, házasársak, gyerekek és szülők nevében hangzottak el.

Az 1638-as nagyenyedi zsinat végzéseinek 1. pontja szerint a halotti prédikáció kötelező a halott fölött, de lehetőleg csak egy ízben. Szónokolni azonban nem ajánlott, s ha mégis elkerülhetetlen, mert az egyház hathatós támogatója és „nemzetes ember” az elhunyt: latin nyelvű legyen a szónoklat. Mindezek mellett a verses búcsúztatás (a „ritmizálás”) még kevésbé tanácsos, bár rendkívüli ünnepi alkalmakkor arra is sor kerülhet.⁴ Amennyiben a pap a megengedettnél hosszabb búcsúztatót mond vagy énekel, 3 forint bírságot fizet, ha diákról van szó, végleg kicsapatásra kerül.⁵ A XVII. századi egyházmegyei vizitáció jegyzőkönyve megemlíti, hogy a temetésen a helybéli lelkész csak prédikációt (tanítást) tarthat, a szónoklatot (orálást) nem vállalhatja, mert az az evangéliumból nem következik; így mint a világi nyilvánosság műfaját, a temetési orálást csak az iskola (a kollégium) teológus professzora gyakorolhatja.⁶ Ez a pontosítás is azt támasztja alá, hogy már a XVII. században volt igény az orálásra a temetési rítus keretén belül, és a család megrendelte azt, akár az elhunyt végrendelezése miatt, akár önálló döntésként, fenntartva a társadalmi státusszal járó reprezentációt.

Az egyházi főhatóság (mint állandó értekezlet) érzekelte a halotti kárták szöveg-együttesét, hármas tagolásról, konkrétan három szövegtípusról tettek említést, ezek: tanítás, alkalmaztatás, búcsúztatás. A főhatóság az elsőt tekintette olyannak, amely minden tekintetben elfogadható volt. Egyed Emese ismerteti, mi volt a tényleges kifogás az „alkalmaztatás” és a búcsúztatás ellen. Az alkalmaztatás és a búcsúztató átírja az életrajzot – tűnik ki egy XVII. századi egyházkerületi vizitációs jegyző-

² Sápy Szilvia: *A halotti búcsúztató eredete, történeti rétegei*, PhD-disszertáció, Debreceni Egyetem, 2013, 4. o.

³ Keszeg Vilmos: A genealógiai emlékezet szervezése, in Árva Judit – Gyarmati János (szerk.): *Közéltések az időhöz. Tanulmányok*, Tabula könyvek 3, Néprajzi Múzeum. Budapest, 2002, 172–173. o.

⁴ Bod Péter: Erdélyi református zsinatok végzései. 1606–1762, in Buzogány Dezső – Sipos Gábor (szerk.): *Kolozsvár*, Erdélyi Református Egyháztörténeti Füzetek, 1999, 46. o.

⁵ Gyöngyössi Orsolya: „*Adom végbúcsúzásom, a legutolsó szólásom*”. *Knapek Dezső halotti búcsúztatói Csanytelek*, Szeged, 2010, 17. o.

⁶ Bod: id. mű, 91. o.

könyvből –, az egyházi szemlélettel ellentétes módon földi embert ajándékoz meg a tökéletességnek a protestáns kereszténység szerint csak Istent megillető jelzőivel. „Az alkalmaztatás tudatosan változtat a tényeken: az értékviszonyokat mind pozitívként állítja be, az elhunyt személyt (bármilyen is volt életében) mint minden gyarlóságtól mentes jó keresztényt mutatja be”, azaz az egyházi hatóság állásfoglalása: a vallásosságot vissza kell rendelni ellenőrizhető, eredeti „medrébe”.⁷

Bartha Elek a zsinati szabályozásnak tudja be, hogy a halottbúcsúztató versek megírása a lelkészek kezéből átkerült a kántorok, majd a parasztkántorok kezébe,⁸ illetve hogy a búcsúztatás a temetési szertartási helyét illetően áttevődött a szertartás legvégére, az áldás utáni részhez, a szertartás terében pedig a templomból a temetőbe. Ez a folyamat Keszeg Vilmos meglátása szerint évszázadok során ment végbe, hiszen, mint írja, a XVIII. századi arisztokrata, nyomtatott halottbúcsúztatók a hivatalos vallásos szertartás szerkezetébe teljesen beilleszkedtek, elkészítőjük vallásos személy vagy közismert literátor volt.⁹ Ehhez hozzá kell tennünk, hogy sok esetben a vers a nemesi család tagjának nevében, az elhunyt közeli rokonaként került nyomdába, aki maga is más irodalmi mű előállítója volt, a nők esetében, gyakran Bibliamagyarázó szövegek fordítója. Tán ezért is járatosak a hivatalos vallásos frazeológiában a vers írói, ha valóban ők állították elő ezeket a búcsúverseket, és ekképpen a versek szemlélete emiatt van összhangban a vallásossággal. Hangsúlyozzuk, e szövegek szerzőinek kilétét nehéz meghatározni, elképzelhető, hogy valóban az a személy írta őket, akinek a nevében elhangzottak, de megrendelt rigmusokról is ír a szakirodalom, így nem lehet általános következtetést megfogalmazni. Ezekkel szemben a kinyomtatott versek előtt feltűnnek a családtagokon kívül – leginkább nők búcsúztatása esetén – „hív barátnék”, de gyakran „poézist tanuló diák” is.

Hellebrant Árpád közöl XVIII. századi „egyleveles halotti verseket” a XX. század legelején, ekkor azt írja róluk, hogy alkalmi versek, „különösen Erdélyben volt ez szokásban, a kiváló férfiak emlékét haláluk alkalmával nagy folio-alakú íven versekkel dicsőítették, s ezeket a templomban kifüggesztették.” Három ily „emlékversezetű nyomtatványt” közöl, és már az első esetében láthatjuk, hogy „kiváló asszony” emlékére készült, tehát az az állítás, hogy a férfiak emlékét őrizték volna ekképpen meg, nem pontos, hiszen a versek is, akár a halotti beszédek prédikációi és orációi, nők fellett is elhangoztak. Az elsőt a kolozsvári református kollégium növendékei készítették 1718-ban Kemény Zsigmondné, szül. gróf Bánffi Krisztina elhalálozása alkalmával.

⁷ Egyed Emese: *A gyászkönyv mint az életrajz kiegészítése*, Erdélyi Múzeum, 64. kötet, 2002/3–4. szám, 84–98. o., itt: 85–86. o.

⁸ Bartha Elek: *Halotti búcsúztatók a dél-gömöri falvak folklórájában*, I–II., Debrecen, 1995, itt: I. kötet, 8. o.

⁹ Keszeg: id. mű, 173–174. o.

A másik kettő a marosvásárhelyi református kollégium növendékeinek műve. Az egyik báró Jósika Imre halálára 1726-ban íratott, a másik gróf Gyulay Ferencz tábornok 1780-ban bekövetkezett halála alkalmával látott napvilágot. Hellebrant szerint azért sem érdektelen a közlésük, mert oly férfiú írói munkásságához nyújtanak adalékot, akik később más téren „működtek”. Valóban, ha számba vesszük a versek szerzőit, későbbi lelkészek és kollégiumok professzorai avagy arisztokrata családok „főemberei” köszönnek vissza a lapokról.¹⁰

A műfaj a kötetlen párhuzamos mondattani szerkezetű búcsúztató típustól a kötött szótagszámú, rímes, strófákba rendeződő típusig hosszú fejlődési folyamat eredménye, több évszázad átalakulásának hozadéka.¹¹ A stílus fennmaradása is igazolja, hogy a halottbúcsúztató hosszú időn át fontos, a temetési rítust meghatározó, kedvelt műnem volt.

A XIX. század közepéről így ír Ipolyi Arnold róla:

Külön tartatik még [...] a temetésnél az úgynevezett búcsúztató, melyben ismét nem csak a halott dicsérete, élete, különös eseményei elmondanak, de az beszélve hozatik fel, mint vesz búcsut nem csak családjától, de lelkészétől, uraságától, a falu közösségétől, mennél hosszabban s többektől annál méltóbban s díszesebben búcsúztatik el. Több helyütt még faluszerte legközelebb rokonai házaihoz körülhordatik gyász menettel, hol azután az ezeket illető búcsúztatási versszakok újra elénekeltetnek... Ma ezen búcsúztatást, mint tudva van, már a falu kántorai által énekeltetik, mire mindegyik néhány példánybamón általános formulékkal el van látva, amelyeket azután az illető esetre alkalmaz.¹²

Az erdélyi aranyosszéki halottbúcsúztatás módjáról szintén a XIX. század második feléből jegyezte fel Orbán Balázs:

Aranyosszéken többhelyt, de főleg itt Kocsárdon megvan az az ős szokás, hogy temetések alkalmával, miután a lelkész végezte teendőjét, egy székely áll a sírra a végtisztességet megadni a halottnak, mikor a boldogult rövid életrajza s emlékének megáldása után, a halott nevében búcsút veszen a visszamaradott szülők, testvérek és rokonoktól.¹³

¹⁰ Hellebrant Árpád: Egylevelés nyomtatványok a XVIII. századból, *ITK*, 1908/66–95. o.

¹¹ Sápy: id. mű, 4. o.

¹² Kríza Ildikó: *Felsőnyéki halotti búcsúztatók*, Budapest, MTA Néprajzi Kutatóintézet, 1993, 9. o.

¹³ Orbán Balázs: *A Székelyföld leírása történelmi, régészeti, természetrajzi s népismei szempontból*, V. Aranyosszék, Pest, 1871, 76. o.

Ipolyi és Orbán már a falusi szférában meghonosodott búcsúztatóról beszél, ám álljon itt az 1739-es évből egy erdélyi arisztokrata felett mondott református prédikáció hatvan oldala után elhangzott búcsú egyes szám harmadik személyben, ahol az elhunyt feleség búcsúzik férjétől a prédikátor szavain keresztül:

Szólni kezdvén, mindjárt el fogódik Szíve, Tégedet Szívének Felét említvén, Méltóságos Széki Teleki Ádám [...] Gróf és Consiliarius úr: el fogódik, látom, Neked is Szíved, hallgatni kezdvén Szíved felének Szavait Hozzád. A'Ki Ditsőséged vala és a'Kivel mint Koronával ékeskedtél, A' Szól Hozzád és állván a' Halandóság utolsó Lineáján, holott tsak az Igaz.mondásnak vagyon helye, ditséri és köszöni Házassági tökéletes Szeretetedet, és Grófi Két Tsemétét Lelkedre kötven, Kivánja: hogy az Isteni Gondviselés és a Tsászári kegyelmesség' Szárnyai alatt Haltzióni Tsendességben töltsed Életedet.¹⁴

A búcsút a kendilónai udvarháznál mondta el a lelkész, és a prédikáció és értekezés végébe volt belefoglalva, egy egységbe az egész halotti beszéddel. Tehát esetünkben, a zsinat tiltásának épp centenáriumi évében a lelkész búcsúztat.

Ezzel szemben az Erdélyben is igen népszerű műfajjá vált falusi búcsúztató kialakulásakor a kántortanító a XIX. századtól a személyekhez szólóan a halott nevében egyes szám első személyben elmondott búcsúztató versekkel és énekekkel zárta a tort megelőző temetési rítust.

Nagyfokú hasonlóságot, rokonságot vélünk tehát felfedezni a halotti beszédek búcsúelemei és/vagy búcsúversei és a paraszti halotti búcsúztatók között.

A halotti beszédek végére illesztett búcsúelemek vagy a prédikációk és orációk után elhangzott búcsúversek következő szakaszát a XIX. század kéziratos halottbúcsúztatói képezik.¹⁵ Keszeg Vilmos megerősíti az erdélyi kutatásai során szerzett tapasztalatainak megfogalmazásával azt, amit Bartha Elek és Kríza Ildikó leírt a magyarországi halottbúcsúztatók kapcsán, miszerint a XIX. század közepének verseit kántortanítók, parasztkántorok fogalmazták, a család elvárásához igazodva. Ez a jelenség, a család feltételeihez való alkalmazkodás közös elem a halotti beszédek keletkezésével. Érdekes az Ipolyi-idézetben előforduló megjegyzés, miszerint minél hosszabb a vers, annál több személytől búcsúzik el a halott. Ez a halotti beszédek reprezentációs elemeivel mutat közös vonást, hiszen azok esetében is hosszasan voltak felsorolva a laudációban azok, akik elbúcsúztak az elhunyttól.

A búcsúztatók szerepe a halál fölötti meditációtól a fájdalom kifejezésén át a búcsúztatás lebonyolítására és a szertartás irányítására tevődik át. Tulajdonképpen

¹⁴ Tsepregi T. Ferentz 1739: Férjének ditsősége, ... hadadi Vesselényi Su'sanna ... gr. széki Teleki Ádám ... szerelmes házas-társa, Kolozsvár, 1739, [61. o.]

¹⁵ Keszeg: id. mű, 174. o.

az igazi váltás a halotti beszédekben előforduló búcsúztatótól vagy versektől abban nyilvánul meg, hogy a halottbúcsúztató szemléletében és stílusában is eltávolodott a halotti prédikációtól, ezáltal aztán ki is szorult a temetési szertartásból. Az egyházi ellenőrzés alól kikerülve laikus és népi vallásos igényt elégített ki. Szerzője a XVIII. századiakkal szemben az egyházi formulákban járatlan volt, ebből adódóan a búcsúztató világképe beszűkült, csupán a konkrét halál- és temetési eseményre korlátozódott. Ám az eseményre való reflektálás miatt az aktualitása megnőtt.¹⁶ A halotti beszéd megszerkesztése és kinyomtatása mint búcsúztató elem kikopott a XIX. század második felére, de a század végére teljesen eltűnnek a forrásokból, ezzel szemben halotti búcsúztatót még a XX. századból is felleltek a kutatók.

A szakirodalom a verses halotti búcsúztatók három szerkezeti egységét különíti el. Ezek általánosnak tekinthetők mind a magyarországi tapasztalatok alapján, mind az erdélyi kutatások szerint. Az első rész a bevezető, amely a halott életkorára, a halál okára és körülményeire utal. A második, terjedelmében jelentősebb rész maga a tulajdonképpeni búcsú, a halott leszármazottainak, hozzátartozóinak áttekintése. A harmadik, záró rész a temetés soron lévő eseményére mozgósít, a halotttért való imára szólítja fel a jelenlevőket.¹⁷

A búcsú a halottbúcsúztatás legnagyobb terjedelemben kifejtett szövegrésze. A szöveg a tulajdonképpeni rituális búcsúzkodás forgatókönyve, a család egész kapcsolatrendszere benne foglaltatik a szövegben. A nyomtatott halotti beszédek is meghatározták az elhunyt és családja helyét a társadalmi reprezentációban, ott is ugyanezt a szerepet tölti be a beszéd és később a szöveg: általa válnak láthatóvá a család kapcsolatai, a mikro- és makrokörnyezete. A vers szerkezeti kötöttségét a társadalmi igény alakította, akár a halotti beszédnél. Itt is a megrendelő igénye szerint járt el a kántor, még akkor is, ha falubélit búcsúztatott, és tanító volta miatt jól ismerte a családot. Ugyanilyen volt a halotti beszédeket írókkal szembeni elvárás is: meg kellett felelni minden kritériumnak, noha általában a birtokra bejáratos lelkészt bízták meg a prédikátori feladattal.

A fent említett, általunk vizsgált halottbúcsúztatók szövege modellálja a halott társadalmának szerkezetét. Rendre szólítják meg a hozzátartozókat és ismerősöket, felhívva figyelmüket a családtag és ismerős elhunytának elfogadására, ugyanakkor a fájdalomnak a holttest jelenlétében való kifejezésére szólítva fel a jelenlevőket. Ezért is volt hatalmas szerepe a halottbúcsúztatónak a gyász feldolgozásában, a haláleset elfogadásában és lezárásában, egyszóval a vigasztalásban, akár a halotti beszédnek, csak utóbbi esetében egyházi indíttatásra.

¹⁶ Keszeg: id. mű, 174–176. o.

¹⁷ Kríza: id. mű, 16–24. o.; Keszeg: id. mű, 175–177. o.

A halottbúcsúztatóban az ember elmúlását helyezték a vers középpontjába, ezért a kutatók által vizsgált búcsúztatók nem tesznek különbséget az eltérő társadalmi rétegek nevében mondott szövegek között, hiszen a közös vonás: a halottbúcsúztató mindenkit megilletett. Ez is közös vonás a halotti beszéddel, ahol prédikációt mindenki felett mondtak, orációt a felett, aki megfizette. Keszeg kutatása szerint a búcsúztatásért a szerző nem várt el és nem kapott fizetséget. Ezért nem érvényesül a terjedelem és a társadalmi presztízs közötti lappangó összefüggés, Kríza ezzel szemben azt írja: „a verset megrendelték és a vers terjedelme vagy a család vagyoni helyzete szerint fizettek.”¹⁸

A szöveg élére címet írtak, amelybe a halott neve volt a fő elem. Leggyakoribb az X. Y. búcsúztatója típusú cím. A versek általában strofikus szerkezetűek. Az átlagos terjedelem 20-25 × 4 sor, de előfordul 10 és 30 strófából álló vers is. Előadása általában 30-40 percet vett igénybe. A búcsúztatás helyzetképpel indul. Ehhez a szerző gyakran természeti képet választ, hogy retorikai fordulattal ellensúlyozza a temetés, a haláleset tragikumát.

Most nyílik a búza virág
 Oh de szép is ez a világ
 Szép most minden körülötünk
 Mégis szomorú a szívünk
 (Várfalva, 1950-es évek)

A helyzetkép gyakran utal a halott jelenlétére, a gyászra, a halálra figyelmeztető hangszóra, vagy sokszor a szenvedő családot, a felravatalozott halottat jeleníti meg.¹⁹

Ezután sor kerül a családtagoktól való búcsúzásra: a legközelebbitől távolodva, az özvegyen maradt féllal indítva, majd a legidősebb, legrangosabb gyerektől a legifjabbikig, a sógorokkal, sógornőkkel és távolabbi rokonokkal zárva a sort. Ezt követi a helység előljáróihoz intézett név szerinti búcsú, s végül mindenkihez szól a búcsúztató.

A szöveg bemutatja a halott státuszát, pontosan felsorolja az elhunyt családi körülményeit, életét, esetleges balsorsát, betegségét, élettörténetét. Miután egyenként búcsút vesz rokonaitól, ismerőseitől, a távolabbi kapcsolatban lévőktől, legvégén megjelenik a falu népe.²⁰

¹⁸ Kríza: id. mű, 16. o.

¹⁹ Keszeg Vilmos: Szövegtípusok, szövegfunkciók és íráshasználat az aranyosszéki temetési szertartásban, in Cseri M. – Kósa L. – T. Bereczki I. (szerk.): *Paraszti múlt és jelen az ezredfordulón*, Szentendre, 2000, 131–164. o., itt: 138–139. o.

²⁰ Kríza: id. mű, 10. o.

Legtöbbször elhangzik a halott neve, életkora, családi állapota, foglalkozása, társadalmi státusa, életének fontosabb eseményei (pl. a XX. században a frontszolgálat), betegsége és annak lefolyása, halálának oka és körülményei. Ám a kutatók észrevétele, hogy ezek leginkább az erdélyi halotti búcsúztatók elemei, a magyarországi gyűjtések azt mutatják, hogy általános formulákkal mutatják be az elhunytat. Ezek az elemek a halotti búcsúztató azon tartozékai, amelyek bizonyítják, hogy a búcsúztató szerepe, az emlékállítás és az elhunyt életpályáját megidézhetővé teszik a közösség számára. Az életrajz megszerkesztésében kettős szelekció és interpretáció érvényesül – jobbra akár a halotti beszéd esetében. A halott életrajzát a család vagy valamelyik megbízott családtag állítja össze, majd közli a búcsúztató szerzőjével, aki az életrajz megszerkesztését, textualizálását, interpretálását, értékelését végzi el.²¹ A búcsúztató évszázadokon átívelő népszerűségét az tartotta fent, hogy az adott korban érvényben lévő életpályamodellhez próbálta közelíteni az elhunyt életpályáját, és ekképpen értékelte a halott teljesítményeinek fényében életútját az egész közösség előtt, példát statuálva vele. Ugyanez a konklúzió köszön vissza a halotti beszédek esetében is, hiszen társadalmi reprezentációként értelmezhető az is a maga szerepében. A műfajbéli eltérések ellenére a két temetési rítusban oly fontos szerepet játszó elem, noha két különböző társadalomban fejtette ki hatását, ugyanazon okból született: hogy fenntartsa egy egyensúlyt a közösségen belül, kijelöljön követendő irányokat és példákat, és segítséget nyújtson a gyászhoz, vigasztaláshoz.

A halottbúcsúztató mindenképpen a végtisztesség pompáját emelte azzal, hogy a temetésen részt vevőket az elhunyt nevében a szónok mintegy megköszönő enume-rációval felsorolta, különösképp, ha idős, népes család sarjaként, megbecsülésnek örvendő távozott a környezetéből: 10-20 rokont, 20-30 távolabbi rokont, és 20-40 családfőt, rangosabb előljárót sorolt fel a búcsúztató. Mindenkitől személyesen búcsúzott el, megszólítva őket, elköszönve tőlük, egyes szám első személyben.²²

Ugyanakkor ebben a részben kapott helyet a köszönetmondás az esetleges ápolásért, bocsánatkérés a tévedésekért. A rendezetlen, lezáratlan viszonyok mind az elhunyt, mind hozzátartozója nyugalma számára zavarók voltak, ezért sok hozzátartozó várta neve elhangzását, hiszen a halott és családja részéről történő feloldozásként, a nézeteltérések miatti megbocsátásként értelmezték az enumerációt. Ez az egyik elem, amit a református egyház zsinata nehezményezett, s ezért a búcsúztatást a temetési szertartás lezárása utánra, az áldás utánra költöztette.²³ Emiatt fordult elő

²¹ Keszeg: *Szövegtípusok, szövegfunkciók és íráshasználat az aranyosszéki temetési szertartásban*, 139–140. o.

²² Kríza: *id. mű*, 11. o.

²³ Nagy Ödön: *Temetési szokások a Maros megyei református gyülekezetekben, Néprajzi Látóhatár*, I, 1992/(3–4), 53–63. o., itt: 58. o.

a búcsúztatóban oly nagyszámú név, és a közösségi szerep megőrzésének fontossága miatt ragaszkodtak évszázadokon át a felsoroláshoz, ezáltal a búcsúztatáshoz.

A halottbúcsúztatót általában a halott nyugalmlára vonatkozó kívánság zárja.

Sirod fellett béke lengjen
Isten veled s velünk. Ámen. (Bágyon, 1915)

E záró motívum a halott elbocsátásának, feloldásának változataként jelenik meg. A motívumok közül kiemelkedő az élet és a halál fölötti meditáció. Mindegyikük a halál kérlelhetetlenségét, az élet mulandóságát, a belenyugvást hangsúlyozzák, ezáltal vigasztalva, miként a halotti beszédek hasonló elemei. Még a versek képanyaga is hajaz a halotti beszédek metaforáira: az emberi élet és a növény (virág, gabona, fa, falevél) és mulandó életének párhuzama teremődik meg.²⁴ A halál a halottbúcsúztatók és a halotti beszédek értelmezésében a megnyugvást, a sír a hazát jelképezi, örökös nyugvóhelyet; az elmúlás maga pedig a hazatérést. Minden búcsúztatóban általános vágy az örök üdvösség elnyerése, melyért fohászkodik az elhunyt, és erre kéri a gyászolókat is:

Nekem boldogságot már csak a menny adhat
Hallgasd meg Isten könyörgő szavamat
Hallgasd meg énekét a gyászkíséretnek,
Add meg örök üdvét az elhunyt lelkének.²⁵

A verses halottbúcsúztatás egy rituális kommunikáció része, melynek során a szöveget felkérésre szerkeszti meg a közösség egy kiemelkedő tagja, gazdagon használva a paraszti elmúlást idéző sztereotip nyelvi és a témában meghonosult egyházi tartalmú fordulatokat. A végtiszteesség során a szöveg elhangzásának kijelölődött a pontos helye és ideje, ehhez hozzájárul, hogy a búcsúzkodás általában a halott nevében történik. A szöveg felkért előadója az előadást leginkább dallamhoz köti, ez is fokozza a feszültséget a hallgatóság soraiban, ám a ceremónia egyik legfeszültebb, közfigyelem kísérte eseménye az elhangzott név lereagálásának jelentősége, hiszen a név halatán a megnevezett személynek fel kellett zokognia.²⁶ A kívülállóknak a nevek felsorolása nem adott sem érzelmi, sem esztétikai élményt, de a falubéliek számára egy jól sikerült búcsúztató a temetés legfontosabb része volt, különben, ha elmaradt a várt

²⁴ Keszeg: *Szövegtípusok, szövegfunkciók és íráshasználat az aranyosszéki temetési szertartásban*, 142–143. o.

²⁵ Kríza: *id. mű*, 24. o.

²⁶ Keszeg: *A genealógiai emlékezet szervezése*, 177. o.

hatás a kántor által énekelt búcsúztató után, többen úgy ítélték meg: „még meg sem siratta” a hozzátartozója az elhunytat.²⁷

A búcsúztató szövege a temetési rituálé keretéből a nyomtatás és sokszorosítás során beépült kegyeleti tárgynak, emléktárgynak. Elsődleges kontextusból egy másodlagos tárgyi, textuális kontextusba lépett át. Ugyanez történt a halotti beszéd nyomtatása során is az ott verbálisan elhangzott szöveggel, sőt mi több, a szöveg további útja is azonos: emléket állítani. Emlékezzünk vissza Hellebrant Árpád egylevelűs halotti verseire, amelyeket a templomokban függesztettek ki. Céljuk a jó emlékezés fenntartása volt. Hasonló motiválta az aranyosszékieket, hiszen a XX. század első felében a gyászjelentőhöz hasonlóan gyászkeretes lapon 50-100 példányban nyomtaták ki és osztották szét a halottbúcsúztató verset. Több faluban (Harasztos, Várfalva) emlékeznek arra – írja Keszeg, hogy a közeli hozzátartozók, a szomszédok halottbúcsúztató verse rájárába téve hosszú ideig a falon volt közszemlére kitéve. Ezáltal állandóan emlékeztek a halottra.²⁸

A fentiek alapján választ kívántunk adni arra a kérdésre, milyen valós igényt elégített ki a halottbúcsúztató ahhoz, hogy a tiltás ellenére a paraszti forma több mint egy évszázadon keresztül fennmaradjon. A halottbúcsúztató fenntartása milyen szerepeket, attitűdöket és az emberek közötti, hívek és egyház között milyen viszonyokat állandósított, „intézményesített”?

Konklúzióképpen az mondható el tehát, hogy az erdélyi Aranyosszéken és a kalotaszegi falvakban a XX. század közepén is mondtak halottbúcsúztatókat, leginkább a protestánsok felett, de a Kríza Ildikó által kutatott Felsőnyéken és környékén a század elején leegyszerűsödött, majd elmaradt az addig a katolikusok körében oly népszerű halottbúcsúztató szokása. Tudjuk tehát, hogy a kántor, a kántortanító vagy egy tehetséges versíró állította elő a verset, hiszen a XVIII. századi egyházi halotti búcsúztatótól és a prédikációtól való eltávolodása okozta a szöveg tartalmi változását. A XVIII–XIX. századi halotti beszédeket kutatva szembevetve, hogy a halotti prédikációt, orációt és a „más verseket” a lelkész(ek) mondta(ák), és egy egységként is lettek később kinyomtatva, hiszen több beszéd címe utal erre. A halottbúcsúztató vers tehát egyazon szövegsorba illeszkedett a prédikációval és az orációval.

Ugyan a XIX. századi kéziratos halottbúcsúztatók a hivatalos vallásos szertartásról leváltak, de a temetési ceremónia részeként közvetlenül követték azt és le is zárták. A szerzők, kántortanítók vagy parasztkántorok alkotásai a család igényéhez igazodtak, céljuk a halott emlékének megörökítése, a temetés záró mozzanatának (elbúcsúzás, a halottas menet, az elhantolás) tagolása és irányítása volt.²⁹

²⁷ Kríza: id. mű, 22. o.

²⁸ Keszeg: *A genealógiai emlékezet szervezése*, 177. o.

²⁹ Keszeg: *Szövegtípusok, szövegfunkciók és íráshasználat az aranyosszéki temetési szertartásban*, 146. o.

Látható tehát, hogy a XVIII. századi halotti beszéd végső elemeiként számon tartott búcsúztatás, vagy ahol külön versként jelent meg, a halotti búcsúztatás áthagyományozódik a falusi, paraszti halottbúcsúztatóba, módosult tartalommal és stílus-eszközökkel. Erről tanúskodnak a magyarországi búcsúztatókat kutató Kríza Ildikó és Bartha Elek és az erdélyieket tanulmányozó Keszeg Vilmos meglátásai. A mindkét térségről író kutatók felhívják a figyelmet a műfajok egymásra hatására, hasonlóságaira. Ekképpen Kríza Ildikó a halottbúcsúztatók és a siratóballadák hasonlóságairól beszél,³⁰ Bartha Elek további kapcsolatot lát a prédikáció és a sírfelirat között.³¹ Mi a jelen írásban a halotti beszéd és a halottbúcsúztató közös elemeire hívtuk fel a figyelmet, és arra próbáltunk rámutatni, hogy a XVIII. századi halotti beszédben megjelenő búcsúzási fordulatok és sémák a XIX. század közepére-végére kikoptak, és átöröklődtek a paraszti halottbúcsúztatókba, átalakítva azok korábbi formáját. Ehhez a gondolatmenethez kapcsolódva Kríza ekképpen fogalmaz:

Írásos adataink a XVII. századtól kezdődően mind a társadalom rangosabb tagja felett mondott halotti búcsúztatókra vonatkoznak, kéziratos vagy nyomtatott formában. Még a XIX. század elején is nyomtattak éneket a rangos birtoikosok, előljárók temetésére. Csak a XIX. század közepétől állnak rendelkezésünkre jobbágyok, parasztok temetésén előadott halotti búcsúztatók. E tények ismeretében állítjuk, hogy a szokás alakulásában a felsőbb társadalmi rétegekben kialakult temetkezési ízlés hatását kell keresni.

Gyöngyössi Orsolya is hasonlóképp vélekedik, részben Krízától átvéve a gondolatmenetet és Keszegével egészítve ki, így szól az általunk kutatott halotti beszédek érzékelhető hatásáról:

A főnemesi búcsúztatók stílusában, szóhasználatában és mondatszerkesztésében még érzékelhető az átmenet a halotti beszédetől a búcsúztatók felé. A két műfaj közeli rokonsága még a 19–20. századi gyászversezet tartalmi felépítésében is tetten érhető a laudatio (halott dicsérete) lamentatio (halál fölötti panasza) és a consolidatio (vigasztalás) motívumain keresztül.³²

A felsőbb osztálybéliektől átvett gyakorlat bizonyosságát látja Szendrei Janka és Silling István is – hivatkozva Kríza.³³

³⁰ Kríza Ildikó: Balladaköltészetünk a századfordulón, in uő: *A magyar népballada. Fejezetek a balladakutatásból*, Debrecen, 1991, 148–160. o., itt: 155. o.; Kríza: *Felsőnyéki halotti búcsúztatók*, 29. o.

³¹ Bartha: id. mű, 138–142. o.

³² Gyöngyössi: id. mű, 16. o.

³³ Kríza: *Felsőnyéki halotti búcsúztatók*, 10. o.

Indokoltnak tartja a kapcsolatok keresését Keszeg Vilmos is, hiszen azt írja:

...ismeretük nem csupán a halottbúcsúztató műfaji határainak megértéséhez vezet közelebb, hanem azoknak a szövegtípusoknak és beszéd módoknak a megértéséhez is, amelyek a temetést mint eseményt behálózzák, kommunikációs hálózatát feltöltik. A haláleset beálltától a halotti tor befejeztéig tartó néhány napos időszak egy olyan egységes, s ugyanakkor evolutív eseménysor, amelynek során egymást kiegészítő szövegtípusok és beszéd módok változtatják egymást. E szövegek funkcióját és alaptónusát a halott fizikai közelléte, valamint hamaros eltűnése határozza meg. A szövegek funkciójának és jelentésének megértése csupán ezen a zárt kontextuson belül lehetséges.³⁴

³⁴ Keszeg: *Szövegtípusok, szövegfunkciók és íráshasználat az aranyosszéki temetési szertartásban*, 140. o.

A FÖLFESLETT NYELV – A NYELV ÚJBÓLI MEGHÓDÍTÁSA

Két magyarországi alkotói közösség nyelvét elemezve fogom bemutatni, hogy a fölfeslett nyelv valóságával szembenézve hogyan születhet újjá a nyelv. A soha nem késztermékként kezelt, hanem mindig a pillanat gyermekeként kipattanó nyelv mögött érezzük a szavait megformáló személyt, s halljuk a hangját: ettől nem írott nyelv, még írásban is megmarad eleven szóbelisége. És játékosága nem a wittgensteini nyelvjáték, hanem magának a születő nyelvnek a játéka. Ami, ha igazi, mindig vérre megy.

A két közösség a Törzs, illetve a Szabó Lajos és Tábor Béla nevével fémjelzett munkaközösség.¹ Hozzájuk, európai párhuzamként Beckett nyelvét idézem majd.

AZ OPPOZÍCIÓ ÉS A TÖRZS

A közös ős az oppozíciós mozgalom, Karl Korsch intranzigens marxizmusának és Anti-Organisation álláspontjának magyar változata. Az oppozíció: gondolkodásmód és magatartás. Van egy politikai, és van egy szellemi vonulata. A politikai vonal megállt a mindenkori társadalmi intézményrendszer kritikájánál és elutasításánál, a szellemi irány továbbment, és a szabadság erőforrásait kutatta, mert a kutatás „kút-ásás” (Szabó), örökös keresés-kérdezés, ennyiben is kérgesedés – tehát intézményellenes. „Minden határt, amit felfedezünk, felhasználjuk a felrobbantására. A megismerés a határok átlépése..., és akkor új határookra bukkanunk. Paradoxon: minél előbbre

¹ Mind a Törzsnek, mind a szellemi oppozícióból születő Budapesti Dialogikus Iskolának ma már viszonylag nagy irodalma van. Utóbbihoz lásd <http://lajosszabo.com/BPDISKMAGY.html>. Az oppozícióhoz: Tábor Béla: Szocializmus, gnózis és oppozíció, in *Személyiség és logosz*, Budapest, Balassi, 2003; K. Horváth Zsolt: *Szexuál-lélektani szubkultúra Budapesten: Szempontok a Törzs keletkezéséhez és politikai szocializációjához*, Budapest, Új-Mandátum, 2006; Konok Péter: A „Munka-kör” politikai, szellemi háttérháza, *Múltunk*, 2004/1, 245–257. o.; Román József: *Bálint Endre és az „oppozíció”*, Budapest, CEU Press, 2004; a Hamvas Béla, Kemény Katalin, Mándy Stefánia, Szabó Lajos és Tábor Béla között folyt ún. „Csütörtöki beszélgetésekről” Tábor Ádám: Találkozás a centrumban, in *Szellem és költészet*, Pozsony, Kalligram, 2007. A Törzs „rendevényirodalma” zárt körben és szóban, szájról szájra, nemzedékről nemzedékre terjedt. Ezen változtatott valamelyest György Péter könyvének (*Az ismeretlen nyelv – A hatalom színrevitele*, Budapest, Magvető, 2016) Lux-szöveget tartalmazó utolsó blokkja (275–315. o.), amely inspirálóan hatott írásomra. Írásom idézetei a – fenti okból hivatkozhatatlan – *Vulgata Profana* c., Bíró Gábor 60. és Zsámboki Zoltán 50. születésnapjára készült kötetből valók.

megyek, annál több és tágabb a határ. Csak erről van szó.”² Ezt képviselte Szabó Lajos, Tábor Béla, egy ideig velük, majd a maga útját járva Hamvas Béla, s ebből merítette erejét a fiatalabb generációból Kotányi Attila és Kunszt György, a két építész. A politikai oppozíciót a párizsi évek közös élménye is formálta, „vastagította” törzsszé. A Törzs törzstagja: Bálint Endre, Bíró Gábor, Kelemen Imre, Lux László, Mérei Ferenc és Zsámboki Zoltán voltak.³ A törzs szóból – mely Mérei szava – kicseng a nem vérségi, hanem nyelvi-magatartásbeli kötelék.

A Törzs rendezvényirodalmából és művészetéből kiderül, hogy a „pogányoktól”, azaz önmaguktól megkülönböztették az „isteneseket. Úgy is mondhatnánk: a »pogányok« nem tudták lenyelni „az istenes békát”. Ám soha nem szakadtak el igazán egymástól. És közös az aktív oppozíciós magatartás. A különbséget a zsidó hagyományból vett szimbólummal érzékeltetném: a kerítés, a חָג. A kerítés funkciója tulajdonképpen a tiszta és a tisztátalan elválasztása, annak a helynek a kijelölése, körbekerítése, ahol a szombat él. Él és hat. A Törzs nyelvi humorának egyik forrása a zsidóság mint származás, eredet, gyerekkor – és a Soa-utánból a pre-Soa érzésének egyfajta, jogos! visszavetítése. A kerítést nem a szombatnak szenteli, hanem a kerítésnek tulajdonít szentséget. Szabónak azonban a nyelv szentsége és tisztasága a fontos, és ezért transzcendál minden magába forduló elkerítést-elhatárolást. Ennek jegyében tudja egy könyvnek a Bibliát. E kétféle magatartásnak a lenyomata és gyümölcse a kétféle nyelv. Az első úgy gazdag, hogy sziporkázik, a másik feneketlen mélységeket és határtalan tereket tár fel és nyit meg. „Tükröt tartani mennynek és pokolnak” – mondja Szabó.

A NYELVRŐL PÁR SZÓT

A szavak, legalábbis kifejezőerejüket tekintve, kétfajta: leírók és megjelenítők. Az előbbi nem szorul magyarázatra, ezeket akár „harmadik személyűeknek” is nevezhetnénk: informálnak, adatot, tényt közölnek, helyzetet, tulajdonságot neveznek meg. A háromféle szöveg, amit elemezni fogok, attól is közelít a biblikus nyelvhez, hogy pusztán a szavuk olyat hoz létre, ami addig még nem volt: teremtő erejük van.⁴

² http://lajossszabo.com/SZL/Halmazelmelet_es_nyelvmatezis.pdf, utolsó letöltés dátuma 2017. február 20.

³ Tábor Ádám: id. mű; Tábor Béla: Szocializmus, gnózis és oppozíció, in *Személyiség és logosz*, Budapest, Balassi, 2003; K. Horváth Zsolt: *Szexuál-lélektani szubkultúra Budapesten: Szempontok a Törzs keletkezéséhez és politikai szocializációjához*, Budapest, Új-Mandátum, 2006; Konok Péter: A „Munka-kör” politikai, szellemi hátországa, *Múltunk*, 2004/1, 245–257. o.; Román József: *Bálint Endre és az „opozíció”*, Budapest, CEU Press, 2004.

⁴ Szabó Lajos: *A hit logikája*, http://lajossszabo.com/SZL/A_hit_logikaja.pdf, utolsó letöltés dátuma 2017. február 23.

De közös a két nyelvben, hogy találkozásból születik. Mert – és ennek igazságát újra megerősítette bennem e szövegek olvasása – ahogy Tábor Béla mondja: „Minden találkozásból születik.” Így a nyelv is. A szó teljes súlyával, jelenlétével, jelentésével. Emberek, ha találkoznak, ha valóban találkoznak, nyelv születik. Minél nagyobb tétje van a találkozásnak, annál karakterisztikusabb, annál formátumosabb nyelv születik. És persze a közös nyelv rügyként való kipattanása is fantasztikus találkozásokat terem. Erre beszédes példa Szabó Lajos és Tábor Béla megismerkedése. 1930-ban a Jaurès-körben rengeteg különböző beállítottságú baloldali fiatalnak Szabó Lajos tart vallástörténeti előadást.

Az előadás után a hátul álló Tábor Béla szót kért, és így foglalta össze a hallottakat: „Ha jól értem, az előadó szerint a vallás forradalom, az egyház ellenforradalom”. Szabó Lajos felkapta a fejét, és élénken átszólt a tömegem keresztül: „Pontosan ezt akartam mondani”. Így kezdődött életre szóló szoros barátságuk és majd’ negyedszázados munkakapcsolatuk.⁵

Ez a kezdet több generációra kiható, alapító kezdet volt, a tanítványok később Budapesti Dialogikus Iskolának nevezték el. Mert micsoda a találkozás? A geometria nyelvén: körsugarak centrumba igyekvése-futása. Az etimológia is a segítségünkre siet: egymás kölcsönös megtalálása. Ám a sugarak egy-be futásához közös akarat és akarárs kell: a sugarak, az emberi akaratok-akarársok akkor „találkozhatnak a centrumban”, ha egyazon cél felé irányulnak. Amikor az irányulásnak és a centrumnak határozott kontúrja és ereje van.

Ez történt meg a ’30-as évek Magyarországon, de nyilván, sőt, egészen biztosan kellett ehhez Lesznai Anna, Jászi Oszkár, a Galilei-kör stb., de főként Ady, Ady és megint csak Ady. És közvetlen közvetítőnek, igazi „aktivistának”: Kassák. Mert, ahogyan Mérei is mondja, magam is elmondtam: Minden Kassákkal kezdődött.⁶ Kassák centripetális erejének, hihetetlen közösségigényének és szervezőképességének köszönhetően tudtak találkozni mindazok, akik ezen írásnak (magyar) alanyai. Kassák elég szabad volt ahhoz, hogy a politikumtól a mozgalom legszellemibb régióig befogadjon. Szélesre tárta a *Munka* című folyóirata köré szerveződő Munka-kör ajtaját, hogy a szellemi, művészeti élet minél több elkötelezett képviselője beléphessen rajta. Ám a tárt ajtó kifelé is tárva maradt. 1930-ban, már a keményebb bolsevik időkben a Szovjetunió elítélése Kassák részéről olyan ellenállásba ütközött, hogy Justus Pál és Szabó

⁵ Tábor Ádám: id. mű.

⁶ Horváth Ágnes: Sorsszerű találkozások, *Műértő*, 2015, május, francia nyelven: <https://blogs.mediapart.fr/agnes-horvath/blog/280312/le-moment-exceptionnel-de-lecole-europeenne-hongroise>, utolsó letöltés dátuma 2017. febr. 21. és http://lajoszabo.com/SZL/Penseur_peintre.pdf, utolsó letöltés dátuma 2017. február 20.

Lajos elhagyta a termet, és vagy ötvenen követték őket. Ebből a szakításból született az oppozíció. Még a szakításnak is lehet közösségformáló ereje!

A NYELV ÉS A TEXTUS FÖLFESLÉSE

1. A „Törzs” nyelve abszolút zárt, ilyen értelemben ezoterikus: csak a beavatottak érthetik. Beavatottak többféle értelemben is. Először a közösségi élmény léte avatta be, ahogyan textíliát szokás, a majdan textussá váló nyelvüket. Az utalások csak a közös élményből és a hozzá tartozó interpretációs mezőből érthetőek. Ám nyelvük az utódok nyelvébe is beépült, és ez nyelvi kifejeződése egy mélyebb beavatottságnak, egy politikai-szociális és kulturális-intellektuális töről fakadó, közös magatartásnak. Egyik meghatározó eleme a már említett oppozíciós szemlélet imperatívusza: nem bedőlni semmilyen hatalomnak. „Nem kiszolgálni semmilyen kartellt” (Szabó). És nem lényegtelen mozzanat, hogy erről az ezoterikus jellegről a magát szocializmusnak hazudó rákosizmus, ill. kádárizmus politikai rendőrsége is nagyvonalúan gondoskodott!

2. Szabó Lajos és Tábor Béla nyelve kohéziós nyelv, a nyelv és gondolkodás egységéből újjászülető nyelv. „Mert ami Archimedesnél a fajsúlytörvény felfedezése volt, az nálunk a nyelv teljes realitásának tudomásulvétele, a nyelvnek kiindulópontként, útként és célként való tekintése – másként: elidegenedett nyelvünk újból való meghódítása és megértése.” Innen a szavak éles kontúrja, a képek hihetetlen pontossága és világító ereje. És, mint ezt a nyelvükről mondottakból láthatjuk, a szót mindig valaki formálja, és nem szótárból veszi. Hisznek „a nyelv, a szó emberi lét-meghatározó, kozmikus jelentőségében”. Ettől elválaszthatatlanul az abszolút személyi pozícióból indulnak ki, „ahol az »abszolút« és »személyi« egyformán hangsúlyosak”, „a kettő polaritásában rejlik az egzisztencia”, teszik hozzá.⁷

3. Beckett nyelve szubverzív.⁸ Attól szubverzív, hogy Joyce tanácsára megfogadja Vico tanácsát: „Aki kiváló költő akar lenni, felejtse el szülőföldje nyelvét, s térjen vissza a szavak őseredeti szegénységéhez.” A Törzsnél a megértési nehézséget az adott szituáció, ember, kontextus nem-ismerete okozza, a mindenféle nyelvi bravúrok sokszor vagy segítik az exegézist, vagy a nyelvi élvezetért, ingyencségeért, a delicatessenért magáért olvassuk szívesen. Szabó Lajost és Tábor Bélát azért olvassuk lelkesülten, mert nyelvük koherens, kohéziós, egyszerre centripetális és centrifugális erejű gömböt alkot. A megértést szolgálja az alkotó és a befogadó oldaláról egyaránt.

⁷ Szabó Lajos – Tábor Béla: *Vádirat a szellem ellen*, Pécs, Comitatus, 1991. <http://lajosszabo.com/SZL/vadirat.htm>, utolsó letöltés dátuma 2017. február 20.

⁸ Judith Butler: *Gender Trouble*, New York, Routledge, 1990. Idézi Kállay Eszter: *La parole éthique et non-éthique – le langage de l’art engagé*, szakdolgozat, 2016.

Beckett-nél azonban „nincs „ez az átkozott logika”, ahogy ő maga mondta, „mikor a darabjait magyarázták, hanem képsorok vannak, üres és teli képek váltakozása, a részek szerteszórása, találmra benyitunk néhány bútorozott szobába.”⁹ A nagy titok: Ez a rejtett, mindig az érthető és érthetetlen, de megfejtésre váró közötti villódzás, ez a részben szintén ezoterikus művészet hogyan válhatott tömegsikerrel? A titok megoldása a beckett-i nyelv szubverzivitásában van.¹⁰ Beckett egy akrobata merész-ségével, tehetségével és elszántságával közlekedik a komolyság („das Ernste”) és a bohócság domíniumai között. Ez a villódzás határozza meg a nyelvét is. Ez a villódzó szaggatottság, ez az ugrálás – akár egy mondaton belül is! – az egyik témáról a másikra. És Beckett maga mondta, hogy „ki akarta lyuggatni a nyelvet”.¹¹ Kilyuggatni a nyelvet! Hogy könnyebben darabokra szedhesse? Épp a nyelv ellenálló erejét akarta próbára tenni? Ahogy az övét a történelem? A teljesen elvékonyodott, pusztá technikai eszközzé, hatalmi akaratok nyelvjátékává zsugorodott, látszatra sima felületű nyelvet kell tehát kilyuggatni, azt a nyelvet, amelyen még Auschwitz is „lebonnyolható” volt. Leásni a felszín alá az eredeti, személyes nyelv nyomorához, és ott keresni a nyelv léttágító erőinek forrását. Vagyis a nyelvben, a nyelv segítségével szembenézni „gondolkodás és szenvedés szövetségének” válságával. A Beckett-oeuvre ebben az értelemben a nyelvvé zsugorodott, ugyanakkor a nyelven keresztül tágított lét nyomorúsága lenne?

4. És ami közös bennük: A háromféle szövegnek az egyik fő forrása, amelyből bőven merít, a Biblia és a bibliai zsidó-keresztény hagyomány. Két értelemben is. Az egyik a nyelvben gondolkodás és szenvedés szövetsége, vagyis a prófétai-krisztusi magatartás lényege az aktuális történelem nyelvén megfogalmazva. A másik: a közvetlen merítés a Biblia képi-nyelvi, nyelvben gyökerező gondolkodásmódjából. Ez Szabó és Tábor gondolkodásának közvetlenül is tárgya és forrása. Tábor Béla például *A biblicizmus két hangsúlya* c. tanulmányában az Élet fáját a nyelv fájaként interpretálja, ez a zsidó hangsúly, a Tudás fáját a logosz fájaként, ez a görög hangsúly a biblicizmuson belül.¹² Beckett-nél hol explicit, hol közvetett utalásokat találunk, a *Végjáték*-ban finoman rejtettek a Noé-történetre való utalások: maga a szobabelső a két ablakkal, az egyik a szárazföldre néz, a másik a tengerre. Vagy ezek a többértelmű mondatok: „ideje, hogy vége legyen, még itt, a menedékben is.” Vagy: „E házon kívül nincs élet.”¹³ A *Godot*-ban azonban explicit utalások is vannak, egyet idéznék:

⁹ Nathalie Léger: *Les vies intérieures de Samuel Beckett*, Párizs, Allia, 2015, 11. o.

¹⁰ Judith Butler: *Gender Trouble*, New York, Routledge, 1990. Idézi Kállay: id. mű.

¹¹ Léger: id. mű, 76. o.

¹² In Tábor Béla: *Személyiség és logosz*, 203–216. o.

¹³ Samuel Beckett: *Végjáték*. ford. Horváth Ágnes et al., megjelenés előtt.

Vladimir: Olvastad a Bibliát?

Estragon: A Bibliát... (Gondolkodik.) Biztosan belenéztem.

Vladimir: Abban az Isten-mentes iskolában?

Estragon: Mentés volt, vagy sem, azt nem t'om.

Vladimir: A Majré Gasséval téveszted össze.

Estragon: Az is lehet. A Szentföld térképére emlékszem...¹⁴

A Törzs tagjainál főleg az imaszövegek szerepelnek. Hivatkoznék – ugye, de minek, amikor elérhetetlen?! – Lux *Wer is der Mesümed?* (Ki a kitért?) c. írására, egy másik szövegében a zsidó húsvét előestéjén, a széder-estén énekelt „dajenu” („Már az is elég lett volna”) kezdetű hálaadásra, ami valóban a zsidó folklór egyik gyöngyszeme. Mérei mindig tudományosan alapozza meg a Bibliával kapcsolatos mondanivalóját, mint alább is látni fogjuk, de van egy olyan előadása is, amelyben a rendezvényirodalom szerzőit evangélistáknak tekinti. Bálint is a luxi vonalat követi jiddis-héber kitételeivel, utalásaival.

A szövegek

Az alábbiakban három szerzőtől idézek, majd röviden kommentálom is a szövegeket.

A parancsnokság tudomására jutott, hogy az utóbbi időben az elharapódzás ismét méreteket ölt. Ezért abban az esetben, ha az előfordulások ismételen felütik fejüket, elrendelem, hogy a legénység minden tagját megvonom, megtiltom, beszüntetem, átadom az átveszem és átveszem az átadom. Ez vonatkozik a kapuőrökre, a naposra és a laktanya-ügyeletes tisztre is. Vitéz Kékési Lőrinc alezredes! Pihenj! Csak azt nem értette, hogy miért csattant a végén, amikor már az elején is mindenki vigyázzban állt. Az ilyen szabad szemmel ma még alig érthető problémákat utalják át Szabóhoz.¹⁵

Az év vége felé pediglen a Halott Besszarábiai egy elefántot vezetett a sivatagon által, aki magában ím így szóla: ártunk és ormányunk, de mondatát befejezni nem tudta, mert a Nagy Halott szigorúan szeméi közé nézett, mire az elefánt visszalépett, belátta, megfogadta, levonta, és helyét átadta azoknak, akik már régen elejtől fogva és tanúi voltak, kitartottak megfogadták és tapasztalataikat és a nehéz időkbén könnyű tavaszi kabátban és töretlenül.¹⁶

¹⁴ Uő., *Godot-t várva*, ford. Horváth Ágnes et al., *Színház*, 2015, március, http://old.szinhasz.net/index.php?option=com_content&view=category&id=104:2015-marcus&layout=archivum&Itemid=2&layout=default&layout=tartalom, utolsó letöltés dátuma 2017. február 23.

¹⁵ Lux László, in György Péter: id. mű, 294. o.

¹⁶ *A Halott Besszarábiai*. Bálint Endre a szöveg szerzője, amiként a következő is.

A bölcs rabbi Olaszliszka felé utazva kegyes beszédbe elegyedett a Nagy Mogullal, akinek kegyes példázatot mondott az életről, a halálról, a szerelemről, a Hungária útról, Balázs Béláról és a meglogodi utcáról. Mert tudja, kedves Mogul, az élet nem kutyaizé, és hogy mennyire nem az, arra egy régi kelta szöveg a mérvadó: egy zöld leveli béka természetesen annak idején jóízűen el akart fogyasztani egy vízilovat, de rosszul fogott hozzá, és kérte a vízilovat, hogy segítsen neki... A víziló jóságos víziló volt, és elkezdte a tanítást: előbb a fejét ette meg a kis békucinak, aztán a testét, majd beüzent a gyomrának, hogy a tandíjat ne felejtse el befizetni a kis békuci.

Egy emberi közösség ideológiai értékét, színezetét nem forrásánál, hanem a leágazásainál kell felmérni. Ha valaki a forrásánál próbálta volna felmérni a monoteizmust, és az ebből fakadó prófétakultuszt, azaz a közéleti kitekintésű ideológiát, melyből zsidóság, katolicizmus, szocializmus sztálinizmus és trockijizmus született, akkor azt találta volna, hogy egy jómódú babilóniai kereskedőember, bizonyos Ábrahám megérkezik az egyiptomi Hegyeshalomhoz, útlevele nincs, szocialista összeköttetésekkel nem rendelkezik, Henrik telefonszámát nem tudja, be se tud jutni Micráimba. De ötlete támad, a későbbi tapasztalatok szerint nyilván isteni sugallat, s erre bizonyos Sára nevű, jó formájú feleségét... egyszerűen ezt a jóformájú Sárát felöltözteti fényes ruhadarabokba, ékszereket rak rá, szemhéját kifesti, az egész nőt kikészíti, és felajánlja a micráimi főnöknek...

A három szerző stílusa jól felismerhető, ugyanakkor a közös jegy is, hogy a Törzs tagjairól van szó, egy közös alapállásból, egy közös gyökérből kinőtt törzsről, amelynek ágazata különböző leveleket hajt. Lux szövege akár egy kaleidoszkóp vagy ready made. Csupa szövegpanel, amely óhatatlanul a fülünkbe mászott, mert ez folyt a rádióból, ez állt az újságokban. Nem kellett kitennie a mondat tárgyát, mert úgyis mindenki tudta. Tudta, hogy ami „nagyértékben elharapódzott”, az mindig valami ellenséges (propaganda). Egy másik Lux-szöveg mutatja, mennyire: „Két osztály van: az egyik így, míg ugyanakkor a másik úgy, de vagy velünk, vagy ellenünk...”¹⁷ A két osztály a munkás-paraszt és a többi. Emlékszünk, betűkkel – hálistennek nem számokkal! – jelölték származásunkat. Apropos származás. A „származású férfi” dupla találat: zsidó és/vagy értelmiségi, és/vagy, de ettől óvjon az ég! mindennek az alja, egyéb (E-jelű): burzsuj, arisztokrata. Mindenképpen az elnyomó osztály tagja.

Bálint első szövegére ugyanez érvényes, csak egy játékkal megspékelve. Az *ártunk és ormányunk* zseniális trouvaille. Az unos-untalan ismételt „*pártunk és kormányunk*”,

¹⁷ György Péter: id. mű, 288. o.

amelyik megint jól teljesít, csonkolt formája. Nyilván az ormány adta az ötletet. *A belátta, megfogadta...* a szocialista embertípus egyik nagy erénye. Ő az, akin még lehet segíteni, mert hajlamos az önkritikára. Az önkritika lehetett pozitív – ha jobb szelek fújtak, de lehetett életveszélyes is. Ehhez lásd Rajk és Szász Imre történetét. *A nehéz időkben könnyű tavaszi kabátban* töretlenül dupla antifrázisa a végszóval, ami egyaránt illik a kabáthoz és az ifjúgárdista optimizmusához – remek végszó. A második szöveg szívbe markoló soa-igazság.

A különbségeket Zsámboki egy interjúbán így fogalmazza meg:

Mérei direkt hosszú, jó unalmas, tudományos szövegeket írt. A Lux az egészen érdekes groteszk humorral, azt senki sem hitte volna róla, hogy ezt így tudja, mert amit ő nyomtatásban adott, az, mint a fűrészpor, olyan unalmas volt. A Bálint meg hát csupa sziporka volt, minden mellékmondata, minden jelzője ötlet. Na most ezeket fölolvastuk. Volt olyan Szilveszter, az 55-ös Szilveszter, hogy elkezdődött a fölolvadás este tízkor és hajnali háromig tartott.¹⁸

Lux groteszk humora két dologgal függhet össze: az egyik, hogy a harmincas években ő alapította egy személyben a magyar dada-mozgalmat. És ezt szó szerint kell érteni. Egyszemélyes mozgalom – alapítás – dada. Csupa ellentmondás – mint a dada maga. És ehhez vegyük hozzá azt a szigort, amely a zsidó hagyományban gyökerezik: ne a neked legfontosabbal keresd a kenyered (Pirké Avót – Az Atyák mondásai 4,7). Luxnak a szó volt a legfontosabb. Azt ő nem adja oda „ezeknek”. Innen a „fűrészpor” jelleg. Mégis, ez a szigor a dolgok külön tartásában a forrása annak a bizonyos „groteszk humornak”. És mindez azért történhetett, mert a bértollnokságra nem adta a maga legjavát. Azt, ezt a „legjavát” ui. csakis a saját közösségének tudta adni. Ingyen, vagyis számítás és számolás nélkül.

A Bálint meg hát csupa sziporka volt. Meg különlegesen érzékeny. A „békuci”-mese nem volna olyan kínzóan pontos, ha csak-sziporka volna. A nyelvi játék a mély-séges fájdalom és szenvedés nélkül megmaradna komolyság nélküli játéknak, ingyen játéknak. Holott csakis érzékenység és lelemény szülhet olyan mondatokat, mint „Élek a haláltól”.¹⁹

A tudós Méreihez szinte alig kell kommentár. Azzal, hogy „jó hosszú, unalmas”, az előadó is tisztában van, rá is játszik. De nagyon jól tudja, mit akar: visszacsatolni

¹⁸ Interjú Zsámboki Zoltánnal 1987 novemberétől 1988 májusáig, interjúkészítő Kovács András, 1956-os Intézet, Oral History Archívum.

¹⁹ Levendel László: „Élek a haláltól” – Bálint Endrére emlékezem, *Kritika*, 1994/11. Helyszúke miatt tőlem külön méltánytalanul kihagytam Kelemen Imrét. Az atmoszférája megízleléséhez lásd Bajomi-Lázár Endre: Éhező inasévek Párizsban. Egy régi beszélgetés Kelemen Imrével, *Kritika*, 1983/7.

a Törzset az eredetéhez-zsidóságához, a bibliai történetet pedig meg- és átélhető „sztorivá” oldani. Meg hát a pszichológus általános gyanakvása az eredettel szemben, a pszichológus-nyomozó öniróniájával. Az pedig, hogy a magyarokkal „egy ívásúaknak” mutatja be önmagukat, zsidókat – nagyon is fájdalmas és közeli történeti tapasztalatra vezethető vissza.

Idézném Hamvas Bélát is, aki gondolkodásában a Szabó–Tábor vonalhoz áll közelebb, nyelvében viszont nagy rokonságot mutat a „Törzs” nyelvi humorával. Bár jobboldali honlapok visszaélnék vele, az *Óda a XX. századhoz* c. pamfletből vett alábbi idézetet Hamvas ellenük is írta. Bizony. Az „intelligens európai” idegen ország határára érve az útlevel- és vámvizsgálat után ezt kérdi valakitől:

Ebben az országban idegen vagyok. Legyen olyan szíves, kérem, mondja meg, mi az, amit önök itt most hazudnak?

A bennszülött erre azt feleli.

Arrobori.

Mit jelent ez a szó?

Pontosan senki se tudja.

Hatása észrevehető?

Hatása észrevehetően nagy. Régebben paota-ban éltünk, de az megbukott.

Azóta egész életünk az arrobori jegyében áll és az országban arroboriális virágzás tapasztalható.²⁰

BECKETT – NYELV ÉS JELENSÉG

Hogy kerül Beckett az asztalra? Úgy, hogy nyelvében nagyon hasonlít a Törzsrre. Élethelyzetét illetően azonban: Európa, magány – nagyon különbözik. A kétnyelvűség első sorban beckett-i jellemző, de a Törzs tagjainak a nyelvébe is beépültek német, francia, jiddis elemek, kinek melyik, Szabó és Tábor gyakorlatilag németül olvasott, Szabónak német nyelvű írása is van. Ám a lelkükig hatoló magyar és ír provincializmus közös vonás. A magyart ismerjük. Pár szót az írekről:

Beckett kamaszéveiben születik meg a független Írország. Dúl a nacionalizmus. Ehhez jön még a dupla izoláltság, a dupla szigettudat. Az előbbihez egy szemléletes példa: „Ha az ember itt költő akart lenni, se vége se hossza pásztorénekeket kellett írnia, robusztus, nacionalista mítoszokat gyártania”. Később meg akkor gurul éktenl dühbe, mikor megtudja, hogy a Murphy első kiadásának borítóján zöld szövet

²⁰ in Hamvas Béla: *Arkhai és más esszék*, Budapest, MEDIO, 1994, 348. o.

hivalkodik, s a fülszöveg a fiatal szerző „ír géniuszt” magasztalja.²¹ Így Ady szólt csak. A „szól” két értelmében.

Ezzel máris a nyelvénél vagyunk. A nyelv mint élő, növekvő, pulzáló jelenség él Beckett-nél is, a Törzsnél is. Különbség is van: a Törzs úgy szubverzív, hogy ki- és fel-forgatja a nyelvet, hogy látszódnak elrejtett tüskéi. Beckett „kilyuggatja a nyelvet”, hogy a lyukakon mintegy tölcserrel fölszívja a nyelvben szunnyadó valóságot, ennek hazugságaival együtt, áttuszkolja a tölcser szárán – ezek maguk a Beckett-darabok –, és a nyelv az értő olvasás-nézés során szélesedik-tágul olyan felületté, amelyen már „menny és pokol tükröződhet”.

Az alábbiakban a Törzs és Beckett nyelvi rokonságát főleg az *Ekhó csontjaiból* vett példákkal illusztrálom.²² A példákat – hogy stílusos legyenek – a luxi elv alapján csoportosítottam, „amely valóban objektív, mert pártos, és valóban pártos, mert nem szubjektív, és értékben magasan felette áll az értéktelen nézeteknek, ami már abból is látszik, hogy értékes, így tehát az, aki az ellenkezőjét állítja, az ellentmond a józan észnek, mert hogy lehet valami egyszerre értékes és értéktelen.”

Ezt a mondatot például: „Kirántotta talpa alól a földkerekséget és se szó se beszéd felrontott a fára”, nyugodtan olvashatnánk a Törzs-szövegekben is, a kép-megfordítás is, a darwinizmus kigúnyolása is közös. Lux így mondja: „Feszfaju, mint oly sokan mások, a butaság közepső fokán lejött a fáról. És mondták Feszfajunak: te kedvünkre való hülye vagy, téged tanítani fogunk.” Beckett-nél talán apokaliptikusabban: „Hogy végre egyszer s mindenkorra tisztességesen kimondjuk, hogy Belacqua ember, halott és eltemetett, aki visszaadatott a dzsungelnek, igen, tényleg visszaadatott a dzsungelnek.” Megjegyzendő, hogy az oppóban a bolsevizmusban még mindig hívőkre mondták nem kevés malíciával, hogy „még nem jött le a fáról”.

Még rövid példák, amelyek olyan hasonlóságot mutatnak, hogy azt hinnénk, olvasták egymást: „de nem adja fel a reményt, azt a törvény sem hagyná”, mondja Beckett (utalás Dantéra, ahogyan már Belacqua alakja is az). „Vagy velünk vagy mellenünk, mert középút nincs, azt már régen betiltották”, mondja Lux (utalás egyszerre az Evangéliumra és Rákosira-Kádárra). A két mondat iránya látszólag ellentétes. Mert ami nincs, csak azért nincs, mert betiltották. A remény létét pedig csak a törvény garantálja. De ez ugyanúgy erőszak.

Az utalások kifordítását a végtelenségig folytathatnánk: „Jöttem, ültem, mentem” (Beckett), „ártunk és ormányunk” (Bálint), „egy olyan vulvata példányba” (Beckett), *Vulgata Profana, Sexaginta* (Törzs: a hatvanéves születésnapokra összeállított kötetek neve). „Herajszeszes ital” (Lux), „Lovak, szekér... – azután szerencsére a vízözön” (Beckett). Egy kettős utalás Luxtól: „Majdnem minden társadalom története egyen-

²¹ Léger: id. mű, 9. o.

²² Samuel Beckett novellája, Mihálycsa Erika fordításában, jegyzeteivel és előszavával in *Kalligram*, 2015. február.

letesen gyorsuló mozgással esik a föld középpontja felé.” Végül egy idézet, amelyről az olvasóra bízunk annak eldöntését, hogy Beckettől vagy a Törzstől származik-e: „ami a fullánkot illeti, a halál felszerelése nem jobb, mint egy darázsé”.

SZABÓ LAJOS ÉS TÁBOR BÉLA NYELVE

Szabó és Tábor – híven saját programjukhoz – „Minden határt, amit felfedezünk, felhasználjuk annak felrobbantásához”: nyelvrobbantanak. De ez az „egyetemes utak kiásását” jelenti, ahogyan Szabó jellemzi a romantikus periódus alkotóinak erőfelesztését. Ám „míg a bibliai egyéniségek, karakterek vagy küldöttek téren és időn túl szolidárisak, addig a romantikus periódus alkotói az egymásról-nem-tudás, az egymást-nem-folytatás, az egymásra-igent-nem-mondás jellemzi”. Ők erre az igent-mondásra, a folytatásra mondanak igent. Szabó a tradíciót így írja le: „alkotók időfölötti szivárványszövetsége a kinyilatkoztatás oltalmában.”²³ Megint egy példa a nyelvi konszenzus megbontására. De itt azért, hogy a szavak visszakapják szövetség-teremtő erejüket. A szivárvány Noé történetében az ég és föld közötti megújult szövetség jeleként feszül, itt az alkotók közötti szövetség jeleként.

A nyelvi konszenzust felrobbantó, a Törzs nyelvéhez ebben hasonló szövegre jó példa az alábbi, különösen a második bekezdés:

Auschwitzban megnémult a lelkiismeret. Ha az, ami ott történt, nem alkalmas rá, hogy az emberiség szelleme reflexmozdulatával lénye gyökeréhez kapjon, úgy ez azt jelenti, hogy ez a lelkiismeret azóta sem szólalt meg. És ha itt a lelkiismeret megnémulásáról beszéltünk, ezzel azt mondtuk: a történelem némult meg. Lássuk, miért? Ez a szó „lelkiismeret” az emberiség nyelvkincsének legmostohább sorsú szava: ő a szavak birodalmában az aggszűz. Megvényt, mielőtt ölelkezhetett volna a valósággal. A kép, amit használtunk, kissé tolokodóan szentimentális, de szavunk fenomenológiai elemzése oly élesen mutatja az aggszüzes jellegzetességeket, hogy stiláris álszemérem lett volna elzárkózni a hasonlat elől. A lelkiismeret az a szó, amely még nem talált rá a tartalmára, amely még nem ízlelte meg az igazi életet. És ennek következményei éppúgy belerágták magukat karakterébe, mint mindenkiébe, akit ez a baleset ér. Fanyar lett, vagy egyszerűen ízetlen; nagyképp, hogy minden belső képtől való megfosztottságát takarja, pedánsan szigorú, hogy belső rendezetlenségét leplezze; gőgös, mert senki sem akar hozzá közeledni, rideg,

²³ Szabó Lajos: *Biblia és romantika*, http://lajosszabo.com/SZL/Biblia_es_romantika.pdf, utolsó letöltés dátuma 2017. február 20.

mert fél, hogy lángra kap benne a hamuba fojtott szikra, kötelességeket hajhász, mert a kötelesség a megkötözött szeretet. Aki meg akarja tudni, mit jelent számunkra egy szó, jól teszi, ha nem a lexikont nézi, hanem a szó jellemét. Mert ez a legközvetlenebb kapcsolatunk a szavakhoz: a definíciójukat ismerhetjük, de a jellemüket éljük.²⁴

A nyelvi konszenzust, és az alapját képező /tév/hitet robbantja fel egy olyan mondat is, mint: „A poklot legkönnyebben arról lehet felismerni, hogy aki odakerült, nem tudja, hogy a pokolban van.”²⁵ És ez a mondat rögtön megvilágítja a Beckett-darabok alaphelyzetét. Vegyük például a *Végjátékot*. Hamm és Clov, a két főszereplő se nem élő, se nem holt, se nem szerethető, se nem nem-szerethető (mint ahogy Estragon és Vladimir sem a *Godot*-ban, csak néha törnek ki pár mondat erejéig). Ők tényleg nem tudják, hogy a pokolban vannak. Természetesnek tartják, amiben élnek, és azt hiszik, hogy „kint” rosszabb. Hát igen, a pokol védelmet is nyújt. A szülők, Nagg és Nell az élők, az érzők és emlékezők, ha engedik, hogy előjőjenek, szó szerint és még „szó-szerintebben” rögtön egymás felé fordulnak. Hammal és Clovval ellentétben, ők tudnak örülni egymásnak. De Hamm világában ők vannak a kukába gyömöszölve. „Kizsákmányolás: alacsonyabb értékért magasabbat. Áldozat: kisebb értéket a nagyobbért. A nagyobb elhelyezése a kisebbben: erőszak, szadizmus” – mondja Szabó Lajos. A másik oldalról is megfogalmazza: „A szenvedés éppen az, amikor egy nagyobbat egy kisebbbe akarok belegyömöszölni.” Nagg és Nell helyzete mintha csak ezt a leírást szemléltetné. A fordított áldozat: Hamm az élő szülőket kukába zárja, és helyettük költ egy fiút.

A védelmet nyújtó pokol első ellenszere, hogy tudjuk, ott vagyunk. Másodszor, bírjunk megszólalni. A ma és a számunkra létezhető fölfeslett nyelven. Egy fölfeslett és fölfeslő, mindig születő és újjászülető nyelven.

²⁴ Tábor Béla, kéziratban.

²⁵ Tábor Béla: *Szabó Lajosról*, http://lajoszabo.com/SZEL/Szabo_Lajosrol01.pdf, utolsó letöltés dátuma 2017. február 23.

OLVASATOK

1.

A protestáns bibliatudománytól feltételezett névtelen írnokok és másolók századokon át tartó, egymást követő végtelen sorától miben sem befolyásolva, a Jordán folyója megismételte a Nádas-tenger csodáját, hogy Izrael Jósué vezette népe baj nélkül átkelhesen rajta. Isten már Jósué könyvének legelső mondatában is egyszer s mindenkorra rögzíti azt a terminológiai megkülönböztetést, ami lehetetlenné teszi a két csoda keletkezési sorrendjének esetleges felcserélését. „Mózes, az én szolgám” (*avdi*) meghalt, mondja az Úr „Jósué bin Núnknak, Mózes szolgálattelvőjének” (*mesarét*) (Jós.1:2). A fordítások többsége nem tesz nyelvi különbséget a két rang között, s mindkétszer egyszerűen „szolgát” fordít. (Kivétel a Buber–Rosenzweig-féle fordítás: itt a *Knecht* és az *Amtspfleger* található.) Márpedig nem lényegtelen, hogy Isten szolgálója az, aki a Nádas-tenger kettéválasztásánál szolgál, míg ez utóbbi, a szolgálattelvő a folyó megnyitásánál működik közre. A néppé válásnak elsőbbsége van a honfoglalással szemben. A megismételt csoda az első csodának egy lehetséges olvasata. Számos egyéb olvasat is lehetséges volt, és ha Jósué kelet–nyugati irányú támadásának az Ígélet Földje felé a Jordán nem esett volna útjába, erre az olvasatra nem is kerülhetett volna sor. Isten akaratát Jósué számára Mózesnek, Isten szolgájának a végakarata közvetíti, ahhoz hasonlóan, ahogy korábban a Szináj-hegy meredekén mindig valahol félúton várt Mózesre, aki lefelé vezető útjukon szolgálattelvőjének számolt be elsőként mindarról, ami odafönt zajlott.

Személyiségének meghatározó vonásai rányomják bélyegüket minden általa megvalósított olvasatra. Így amikor a hegyről lejövet Mózesrel kettesben közelednek Izrael aranyborjút ünneplő táborához, egészen különbözőképp olvassák a feléjük szálló hangfoszlányokat. „Háború hangja van a táborban!”, jelenti Mózesnek, aki fülét hegyezve veti ellene, hogy „nem diadalének hangját, és nem csüggedtség énekének hangját, hanem éneklés hangját hallom én” (2Móz.32:17–18). Bizonyos értelemben Mózes a róla elnevezett öt könyv kánonja felől fülel a tábor zsvajára, míg Jósué a magáé felől. Saját könyvében aztán sort kerít az egész Exodust elindító történet újraolvasására is.

Az Írás legmeghatározóbb jeleneteinek a főhősön kívül általában nincsenek tanúi. Ábrahám mindig négyszemközt vált szavakat Istennel, és Jákob éjszakai tusakodásáról is csak későbbi bicegése tanúskodik. Poétikailag e jelenetek leginkább a nagy világdrámák monológjaival rokonok, azzal a nem jelentéktelen különbséggel, hogy

itt a hős szavait nem a kórus jelenlétében, de nem is az üres színpadon hallgatjuk. Azzal kapcsolatban, ami történt, egyedül a látszólag magányos hős saját olvasatát ismerjük, és ez az olvasat maga az a tanú, aki elbeszéli nekünk, hogy mi is történt. A hős olvasatán kívüli, „elfogulatlan” olvasatot nem ismerünk. A mi olvasatunk más tanú híján a hős olvasata. Vagyis azt látjuk és halljuk, amit ő lát és hall. Ahogy az ő olvasata helyet foglal az Írás egészében, az az a mód, ahogyan az Írás egésze az ő történetét olvassa. A hős tapasztalta, amit tapasztalt, s a könyv így tapasztalta őt. A könyvnek sem volt választása.

A serege Jerikó alatt táborozott, amikor Jósué minden magyarázat nélkül egyszer csak egyedül találja magát. Sem a kiűzendő hét kánaáni népből, sem az Izraelből nincs jelen teremtett lélek sem. Ugyanolyan háttér nélküli végtelen csend veszi hirtelen körül, akárcsak korábban a juhait legeltető Mózeset, amikor az minden magyarázat nélkül nyájastul vetődött el „az Isten hegyéhez”. Megpillantva a különös lánggal égő, de el nem égő csipkebokrot, pillanatnyi félelem nélkül, kíváncsian közelít a „nagy látvány” felé (2Móz.3:1–3). Ezt a jelenetet Jósué a meghittségig jól ismeri, hiszen a Mózesével azonos kánonban éli a maga írott életét, s íme, szemeit felemelve egy útját elálló férfit pillant meg, kezében kivont kardjával (Jós.5:13). Talán ez az a pillanat, amikor magányos olvasata elkezd ráismerni Mózes hajdani olvasatára, s ez a hajdani jelenet lesz mostani ismétlődésének egyetlen tanúja. Mózeshez hasonlóan pillanatnyi félelem nélkül kezd el ő is közelíteni az ő „nagy látványa” felé, noha mindjárt első kérdéséből világos, hogy akár félelemre is lehetne oka. „Miénk vagy-e, vagy ellenségeinké?”, kérdezi, s bár szövegünk nem mondja, kezét bizonyára kardja markolatán nyugtatja. Egyik sem, válaszolja a jelenés, én „az Úr seregének vezére vagyok”. Jósué, Izrael seregének vezére éppúgy nem kételkedik a bemutatkozás e szavaiban, akárcsak Mózes az atyák Istenének bemutatkozásában, és hozzá hasonlóan ő is arccal a földre borul. Közvetlenül Istenhez, vagy Isten küldöttjéhez beszélve kivételesen nem Mózes szolgálattevőjeként utal magára: „Mit szól az én uram az ő szolgájához?” (*el-avdó*) (Jós.5:14).

És ez az a pillanat, amikor Jósué olvasata teljessé válik, azaz ő is és jelenete is ráismer a csipkebokor jelenetére. A lángoló bokor és a fegyveres angyal hangja ugyanazt mondja: „Oldd le sarudat a lábaidról, mert szent az a hely, amin állsz” (2Móz.3:6, ill. Jós.5:15). Jósué ugyan semleges helyen torpant meg magányos útján, de ez a csipkebokor jelenetéből áthozott mondat az „Isten hegyévé” emeli a reális táját vesztett helyszínt. Mózes esetében a parancs úgy szólt, hogy menj be a fáraóhoz, és „hordd ki a népemet!” Jósuénál csak a szükséges katonai eljárást ismerteti, a kürtzengések megújuló rohamát a falak ellen, de a parancs itt is világos: „Vidd be a népemet!”, mármint a földre, amelyet Isten hajdan az atyáknak ígért. Jósué jelenése anélkül telepszik lángként Mózes hajdani jelenésére, hogy elégetné azt: a mózesi olvasat sértetlenül tetszik át az új tűz alól. A két olvasat egymásra ismerése és közös kánonba

foglaltságuk az, ami kánoni egyidejűségüket megalapozza, miközben narratív-időbeli eltérésüket érintetlenül hagyja. Olyasmiről van szó, ahogyan mondjuk Hamlet atyjának szelleme a maga színműi létezésében egyidejű Hamlet párbajhalálával, noha kronológiailag a történet két végén található. Mózes elhívásának egykori jelenete nem maradt tanú nélkül: Jósué elhívása Jerikó ellen utólag tanúsítja.

Amilyen mértékben ráismer a Jósué alakját írva „olvasó” szerző, az Írás alkotójának egyike az angyali vezér megjelenésében az égő csipkebokor jelenésére, abban a mértékben ismer rá maga Jósué is. Jósué és az ő szerzője együtt állnak a kardforgató angyal előtt, s együtt „olvassák” eggyé, azaz egyetlen, meghosszabbított paranccsá a két isteni utasítást. Ha a két jelenet szerzője eredetileg nem is volt azonos, most már mégis az. Hogy mind a két jelenet magára ismer a másikban, ez adja jelentésüket. Ugyan az Írás könyveinek kanonizálása csak jóval későbbi fejlemény, a jelenetek összezárkózása és kánonba avatása már itt elkezdődött.

A még ennél is jóval későbbi „olvasat”, a szöveghez való rabbinikus viszonyulás számára a Tóra egésze lesz majd azzá a lángban álló színhellyé, ahol lehetséges a Mindenhatóval való találkozás anélkül, hogy az akár az Írást, akár olvasóját megégetné.

2.

Az első századok kereszténysége a Markion és társai elleni harc során egyfajta természetes imperializmussal tette a magáévá a héber Szentírást, egészen pontosan fogalmazva: annak egy bizonyos, meghatározott olvasatát, amely a héber TaNaCh-ot (*Torah, Neviim, Ketuvim* = Tóra, próféták, Írások) a bibliai Ószövetséggé „olvasta” át. Az Ószövetség a TaNaCh keresztény olvasata. Az egymástól rohamosan távolodó két vallási közösség között vélhetően nem annyira Jézus személyének megítélése volt a botránnyó, mint inkább az Írás szisztematikus krisztológiai olvasata. Ez az olvasat változtatta ugyanis a szöveg minden lehetséges zsidó olvasatát egyöntetűen szellemölő betűimádattá, amelynek képviselőitől akár az egész könyv tulajdonjoga is megvonhatóvá lett. A keresztény Biblia a szövegnek a számára egyedül releváns jelentését kanonizálta, s ami ezen kívül esett, az számára test szerinti történetek földhöz ragadt szajkózása maradt, lélektagadás. A rabbinikus olvasat a Tórát kanonizálta a maga fizikai és szellemi teljességében, ha megengedett ez a kifejezés: szőröstül-bőröstül. Ez a kánon természetesen átfogta a szövegben megjelenített történeti jeleneteket is, de mindenekelőtt mint szöveg lett kanonizálva, ahol e szöveg beható tanulmányozása nem kevésbé jelenik meg isteni megnyilatkozásként, mint a szöveg által előadott tartalmakban. A kánon kétfélesége már magában a nyelvben is kifejeződött: a zsidó kánon a Biblia saját, eredeti nyelvén szólt, úgy, ahogyan Isten a Szináj felhőbe burkolt

csúcán Mózesnek elmondta és a kezébe nyomta. Kánoniságának még betűinek formája, bekezdéseinek tagolása, nyelvi és helyesírási következetlenségei is mind integrans részei voltak. A keresztény szöveg a kereszténység valamennyi nyelvén fordítás volt, azaz kánoniságát mindenekelőtt a szöveg bármely nyelvre lefordítható tartalma jelentette. Minden keresztény olvasat ezt a tartalmat „olvasta”, mégpedig mint a lélekölő betűktől mindörökre búcsút vett, szellem szerinti olvasatot. Harold Bloom pontos hasonlatával élve, a Titus-diadalív Menórát zsákmányoló légionáriusai mellett valahol ott vonult a római egyház diadalmenete is, légionáriusának vállán a zsákmányolt Írással.

A Héber Biblia könyveinek már pusztá sorrendje is keresztény Ószövetséggé lett átrendezve. Keresztény olvasatban a szöveg Malakiás prófétával zárul, vagyis azzal az ígérettel, hogy a megváltás napját megelőzően az Úr ismét elküldi Illést, amely ígéretet a korai keresztények Keresztelő Jánosra „olvasták”. A judaizmus Írása a Krónika II. könyvével ér véget, Kürosz perzsa nagykirály parancsával, amely hazatérésre szólítja fel az Úr nevében a fogságban élő kiválasztott népet, s így a Héber Biblia utolsó szavai így hangzanak: „legyen vele az Úr, az ő Istene, és menjen fel!” (*ve-jaal*), ti. Jeruzsálembé. Ily módon a keresztények Ószövetségét természetes következetességgel folytatják az evangéliumok a próféta ígéretének betöltéseként, míg a Héber Biblia egésze mintegy nyitva marad, nyitva egészen a „felmenés” majdani napjáig.

Az Ószövetség természetesen minden további nélkül harmonikusan összeegyeztethető az Újszövetséggel. A TaNaCh viszont nem. Egyáltalán nem tekinthető esetlegesnek, hogy a Szentháromság titkait fürkésző és fejtegető keresztény teológusok a Háromság első személyét mindig is az Atyának, ill. az Atyaistennek igyekeznek nevezni. Ez nemcsak azért van így, mert a Fiú pozíciójából láttatják a személyét, hanem mert stiláris nehézségekbe ütközne az inkarnációnak egy olyan megfogalmazása, miszerint Jézus Krisztus JHVH emberi megtestesülése volna. Annak a JHVH-nak a karaktere, akit Mózes azokkal a szavakkal magasztal diadalénekében a Nádas-tengernél, az egyiptomi seregek pusztulása fölött, hogy „Vitéz harcos JHVH (*is milchama* = szó szerint: a háború férfinja), JHVH az ő neve!”, csak igen nehezen, valamilyen nagyon átvitt értelemben egyeztethető össze az evangéliumok hirdette történeti Jézus karakterével. Ugyanezt a problémát jeleníti meg a TaNaCh Istenének sokat emlegetett (és saját maga által is sokat emlegetett) jellemzője, miszerint „féltékeny (vagy »féltőn szerető«, »buzgón szerető«) Isten ő” (*Él kana*, ahol a kifejezés nem egyszerűen a szerelmi féltékenység szava, hanem az irigység és szerelemféltés fanatikus robbanását, pusztító kitörését idézi fel – e szónak a képzése a *kanai* = a zelóta héber megfelelője). A két, isteninek tartott karakter összeegyeztethetlenségét taglalja Harold Bloom *Jesus and YAHWEH – The Names Divine* című érdekesítő könyve is. Ezeket a karaktert érintő kérdéseket csak tovább nehezítik a TaNaCh Istenének váratlan érzelmi fordulatait, gyűlölködő haragból bánatba vagy gyengédségbe való

váltásai, nehéz pátosza vagy hirtelen jött meghitt közelsége. A Biblia valamennyi emberszereplőjénél gazdagabb és szenvedélyesebb a „lelkülete”. És mindez mit sem változtat e kánon nyilvánvaló egységén, és főleg e kánon főszereplőjének nyilvánvaló egységén. A két Testamentum keresztény kánoni egységesítése azonban megköveteli a korábbinak egy olyan olvasatát, ahol ez a főszereplő nagymértékben elfelejté harcos és olykor hátborzongató mivoltát, szelleme talán továbbra is káromolható marad, de lényének izzó sértettsége nélkül küldöttei többet nem állják el senki elől az utat kivont karddal, megsemmisítően lobbanó haragja pedig átköltözik az idők végére és a világ határain túlra, s az általa teremtett világ iránti szeretete a legnagyobb áldozatokra is képessé teszi. Távoli, gyengéd öregúrrá kell változnia, kiszámíthatatlan hangulatainak, szavainak és tetteinek pedig egy alig megközelíthető és sötét múltba kell süllyednie, amit a Fiú szelídsége feledtet el. Karaktere kisimul, ám azért a keresztények a biztonság kedvéért nem az ő visszatérését várják.

A kánonnak ez a látszólagos egysége azonban megtörni látszik, mihelyt valakiben (vagy valakikben) felülkerekedik az e végtelen gazdagságú és szenvedélyű istenszemélyiséggel és kiszámíthatatlanságával szembeni idegenkedés. De előbb még a felvilágosodás, pontosabban annak egyik felülmúlhatatlan képviselője jelentkezett egy, az Ó- és az Új- kánoni egységolvasatát érintő súlyos kérdéssel. Nem biztos, de igen valószínű, hogy Lessing 1780-ban, nem sokkal a halála előtt vetett papírra egy egész oldalt sem kitevő töredéket, amelyet csak évekkel később, jóval halála után adtak ki a „*Teológiai hagyaték*” (1784) írásai között. A paragrafusokra osztott szöveg nagyjából tíz mondatból áll, és a *Die Religion Christi* címet viseli. Tézisszerű szikársággal követik egymást megállapításai: Hogy Krisztus több lett volna embernél, azt nem tudjuk. Mindenesetre életében sosem szűnt meg embernek lenni. Következésképp Krisztus vallása és a keresztény vallás két egészen különböző dolog. Krisztus vallása az, amelyet emberként vallott és gyakorolt. A keresztény vallás az, amely igaznak fogadja el, hogy több volt embernél, és éppen ilyenként teszi meg tisztelete tárgyává. Hogy e két vallás, Krisztus vallása és a keresztény vallás hogyan állhat fenn Krisztusban mint egy ugyanazon személyben, az felfoghatatlan. „A kettő tanításait és alapelveit egy és ugyanazon könyvben aligha lehet fellelni. Legalábbis szembeötlő, hogy amaz, tudniillik Krisztus vallása egészen másvalamiképp jelenik meg az evangélistáknál, mint a keresztény vallás.” Az eredeti kézirattal, amelynek címét a későbbiek már inkább *Die Religion Jesunak* írták volna, ma már nem rendelkezünk. Jóllehet, Lessing e töredékében egyszer sem írja le a judaizmus szót, a Krisztus (saját) vallásán egyedül a zsidó vallást érthette, „amelyet emberként vallott és gyakorolt”.

Sejtelmünk sincs róla, milyen formában készült volna Lessing megírni és nyilvánosságra hozni feljegyzésének anyagát, ha e vázlatnál több ideje maradt volna. Leginkább egy hatalmas ellen-gnosztikus drámát tudnánk elképzelni, amelynek a tendenciája éppen nem a gnózis ellen irányulna, hanem a gnózis alap gondolatát

fordítaná az ellenkezőjére. Az időszámításunk kezdete körüli évszázadok gnózi-
sának egyik alapeszméje volt, hogy az emberi lélek a test, és egyáltalán a testiség,
a testi-anyagi világ börtönében sínylődő „idegen”, akinek a számára az anyagiság
nyomása alatt feledésbe merült magasabb származása, s így „idegen” volta is. A gnó-
zis értelmében vett megváltás a lélek kikeveredése ebből az igazi önmagát érintő ön-
feledtségből, az e világon belüli „idegenségére” való ráébredés, az anyagi-testi létől
történő elszakadás révén, és – az egy Markion gnózisának kivételével – a lélek e szel-
lemi önmagára ismeréssel azonosított visszatérése isteni eredetéhez. A Lessing által
leszögezett megállapításokból azonban egy olyan gnózis világa bontakoztatható ki,
amelyben egy emberi lélek éppen nem az anyagi, hanem a szellemi világ irányába lett
eltérítve. Ezúttal e lélek sötét börtöne nem az emberi-anyagi-testi kozmosz, hanem
az isteni természet, ahol az ő eredeti emberi, nemzeti, vallási identitására borult fele-
dés, hiszen egy istennek nincsen emberi, nemzeti és vallási identitása. A saját isten-
nivoltának börtönéből szabadulni vágyó lélek megváltása tehát eredeti emberi lélek-
váltára való sikeres visszaemlékezése lehetne, a megváltó megszabadulás az istenlét
elviselhetetlen „idegenségétől” és a visszatalálás az eredeti és elfeledett emberi léte-
zéshez.

A Lessing által két egészen különböző dologként megjelölt vallások egyetlen ká-
noni szövegben egyesített sziklatömbjén egyre mélyülő repedés ágazik végig. A két
könyv egyházi egyben tartására már csak egyetlen lehetőség tűnik kínálkozni. Az
egységesnek hitt kánon külön-külön eddig alig látható két könyve most borítójával
fordul egymás felé, és felajánlják egymásnak a vallásközi párbeszéd kalandját.

3.

Mind keresztény, mind zsidó oldalon a párbeszédnek egész intézményhálózatai jöt-
tek létre, egyházi al- és főbizottságokkal, koordináló- és vegyesbizottságokkal, vala-
mint átfogó ernyőszervezetekkel. A párbeszéd nagyszabású akadémiai vállalkozássá
nőtte ki magát, pályázatokkal, rangokkal, szakértőkkel és bonyolult hivatali beosztá-
sokkal. Az intézményes együttműködés nyelvét és gyakorlatát egy olyan kenetteljes
tapintatosság jellemzi mindkét fél részéről, amit talán leginkább a *Theologico-Political
Correctness* kifejezésével írhatnánk körül. Eltökélten ragaszkodnak ahhoz a közösen
elfogadott alapelvükhöz, miszerint a TaNaCh mint kánon és a keresztény Biblia
Ószövetsége mint egy másik kánonnak a része összeegyeztethetőek, sőt azonosak
egymással, és csupán az olvasatában tér el egyik a másikatól. Míg a judaizmusnak
alapelve, hogy a szöveg felvetette valamennyi kérdés végső soron egyedül a szöveg
keretein belülről nyerhet választ, amit úgy is megfogalmazhatunk, hogy az Írás ki-
zárólag önmaga kontextusában értelmezhető, addig a keresztény exegézis a maga

Ószövetséget egy azt meghaladóan magába foglaló, másik kontextusba helyezi. Mind-ez azonban a dialógus résztvevői számára abban a közös meggyőződésben összegződik, miszerint a két szöveg lényegileg azonos.

Lessing fentebb jelzett tézisei felől fogalmazva, valamiféle egyetértés áll fenn a párbeszéd résztvevői között afelől, hogy a „Krisztus vallása” és a „kereszténység vallása” voltaképpen ugyanaz, s a közöttük fennálló különbség csupán vallástörténeti különbség. Vallástörténetileg ugyanis nyilvánvaló az összefüggés a két hitrendszer között, eltéréseik tehát a történeti eseményeknek, valamint az eltérő történeti fejlődésnek tulajdoníthatók. Keresztény felfogás szerint, és ebbe most a protestáns bibliatudomány felfogása is beleértendő, Jézus saját vallása sem a bibliai hittel, sem a rabbinikus judaizmussal nem azonosítható, ahogyan az utóbbi kettő sem egymással. Lévén a vallástörténet tudomány, semmi akadály annak, hogy – oly sok vizsály után – a tudósok egy tudományos konferencia keretei közt végre egyetértsenek.

Ekkor azonban valami egészen váratlan dolog történt. A 2013. év tavaszán a berlini Humboldt Egyetem evangélikus teológiai karának dogmatikaprofesszora, Notger Slenczka egy negyvenoldalas tanulmányt tett közzé az egyik neves teológiai folyóiratban, *Die Kirche und das Alte Testament* címmel. Az igen átgondolt felépítésű, koncepciózus és hatalmas hivatkozási anyagot mozgató munka nem kevesebbre tesz egyháza felé javaslatot, mint hogy az dekanonizálja az Ószövetséget, vagyis hogy szüntesse meg a protestáns Bibliát illetően az Ószövetség kánoni státuszát. Slenczka egyébként kiemelkedő tagja *A keresztény–zsidó együttműködés német társaságait koordináló tanácsnak*. Már magában a botrányt – két év késéssel – kirobbantó tanulmányban, de az azt követő számos interjújában is erőteljesen hivatkozik a keresztény–zsidó-párbeszéd során szerzett tapasztalataira, nem utolsósorban hogy ezzel háráthassa el az antijudaizmus, vagy pláne antiszemizmus vádját, amelyekkel saját egyházában kénytelen azóta farkasszemet nézni. A berlini teológus álláspontja meglehetősen különös módon illeszkedik a keresztény–zsidó-párbeszéd összefüggésébe, amennyiben Slenczka kifejezetten állítja, hogy személyében ez a dialógus egészen kivételesen nem maradt terméketlen, hanem gyümölcsöt is termett. Vagyis ezúttal – legalábbis az ő számára – ez a vallásközi párbeszéd túllépett azokon a tiszteletkörokon, melyek során a német egyházi képviselők a megszokott módon, finom bűnbánattal a hangjukban, szelíden jelzik zsidó partnereiknek, hogy esetleges szemrehányásaikkal ne feszítsék túl annak a bűnbánatnak a húrjait, amelyre viszont ők e tapintatért cserében igenis hajlandóak, miközben a párbeszéd zsidó oldalán meghatottan emlékeznek meg mindazokról a jeles keresztény személyiségekről, akik valaha is némi jóindulattal nyilatkoztak a zsidóságról. Nem, ebben az esetben valami egészen más történt: közelebbről megismerkedve a TaNaCh zsidó olvasataival, Slenczkanak arról volt alkalma meggyőződni, hogy a TaNaCh nem azonos az Ószövetséggel, az utóbbi pedig nem egyéb egy immár ősrégi teológiai félreértésnél. Valójában

nincsen Ószövetség, csak a TaNach létezik, az pedig nem a keresztényeknek szól, és egyáltalán nem beszél Jézus Krisztusról. E felismeréséért kifejezetten a vallásközi párbeszédnek tartozik hálával. Szerinte az Ószövetség semmiféle normativitással nem bír – és nem is bírhat – az egyház életében, amely egyébként is jogtalan kisajátítás révén tett rá szert. Az Ószövetség ígéretei és parancsolatai kizárólag Izraelhez fordulnak, más címzettjük nincs. Azt a tényt, hogy keresztények mintegy be óhajtják lopni magukat e kizárólagos szövetségbe, egyhelyütt egyenesen arcátlanságnak nevezi, jogtalan beköltözésnek egy idegen – és másoktól lakott – házba. Slenczka hivatkozásainak sora Schleiermachernél kezdődik, aki különösen a *Beszédek a vallásról* című gyűjteményének 5. előadásában meglehetősen ellenségesen nyilatkozik a megkülönböztetés nélkül egységes fogalom alá rendelt ószövetségi vallásról és rabbinikus judaizmusról, Kantra támaszkodva idegen és holt vallásnak nevezve azt, majd Slenczka ennek nyomán „partikuláris igényű törzsi vallásként” (*Stammesreligion*) határozza meg ugyanezt. Mind a felidézett Schleiermacher, mind az őrá hivatkozó Slenczka két tényezőben ragadja meg az ószövetségi zsidóság és a keresztény igehirdetés áthidalhatatlan különbségét. Egyrészt e partikuláris törzsi vallás és az univerzalitás közti ellentétben, másrészt Isten feltétel nélküli szeretetében valamenynyire teremténye iránt, ami a tradicionális keresztény felfogás szerint mélységesen idegen a judaizmustól. Mindebből következően, és ez a berlini teológus legfőbb állítása, a hívő keresztény tudat a legtöbb ószövetségi szövegben és az ott megjelenő hitben nem ismerhet magára. A legutóbbi megállapítás igazolására mind említett tanulmányában, mind interjúk egész sorában mutat fel olyan bibliai passzusokat, amelyekben Isten bosszúszomjas haragjának és harci kedvének lehetünk a tanúi, vagy ahol esetleg Izrael népének Istenhez forduló olyan könyörgésével találkozunk, ami az Urat ellenségeikkel való kegyetlen leszámolásra biztatja. Nem mellékesen megjegyzendő, hogy bár – mint láttuk – kifogásolja Isten szeretetének „partikuláris” voltát, említetlenül hagyja az isteni gyűlölet hasonlóképpen „partikuláris” természetét.

Slenczka további teológiai hivatkozásai zömmel Adolf von Harnack és valamilyest Rudolf Bultmann munkáira irányulnak. Vissza-visszatérően idézi nagy nyomatékkal Harnack mesteri Markion-könyvének (*Marcion. Das Evangelium vom fremden Gott*) híres és hírhedt téziséit:

Az ÓT elvetése a 2. században hiba volt, melyet a Nagyegyház joggal utasított el. Megtartása a 16. században kikerülhetetlen sors volt, amely alól a reformáció még nem volt képes kivonni magát. Azonban kánonikus okmányként történő további konzerválása a protestantizmusban még a 19. század óta is, az egyedül egy vallási és egyházi bénultság folyománya.

Miközben Harnack maga is támaszkodik időnként Schleiermacherra, saját érveit Slenczkához igen hasonlóan, csak éppen minden aggodalmat nélkülöző megfogalmazásokkal gyűjti egybe, mivel Harnackot még nemigen fenyegette sem az egyházi antijudaizmus, sem az antiszemitizmus vádja, vagy ha mégis, akkor e vádak még sehol sem voltak alátámasztva a holokausztot követő politikai-morális elítélés elrettentő súlyával. Érdeemes egészen röviden elsorolni a harnacki érveket, hiszen Slenczka is ezekkel él, miközben önmagával egyetemben Harnackot is igyekszik a fenti vádak alól mentesíteni. Harnacktól veszi át ugyan Markionnak azt a mentegetését, miszerint annak eszébe sem jutott az Ószövetség betiltása, éppen ellenkezőleg, elismerte, hogy sok hasznosat lehet olvasni benne. Csak érdekes módon Slenczka mindezzel Harnackot óhajtja tehermentesíteni, és meg sem említi, hogy Harnacknál ugyanez Markionra vonatkozóan hangzik el. Slenczka ugyanis visszautasítja azt a vádat, hogy Markion feltámasztása volna a célja, s hallgat arról, hogy ebben a kérdésben Harnack védelme Markion közvetett védelmét jelenti. Harnack szerint kikerülhetetlen annak a kérdésnek teológiai végiggondolása, hogy vajon igaza volt-e az egyháznak, amikor Markion követelésével ellentétben megőrizte az Ótestamentumot, vagy sem. Számunkra pedig elkerülhetetlen annak megállapítása, hogy a Slenczkával szembeni felháborodások viharai, mind protestáns, mind zsidó részről szinte kizárólag antijudaizmusával, illetve a Deutsche Christen egykori náci keresztény mozgalmának felidézésével érvelnek, de a teológiai kérdés átgondolásával mindnyájan adósok maradnak. Amikor Slenczka fölveti, hogy a dekanonizált Ószövetséget az „Apokrifok” feliratú gyűjteménybe kellene áthelyezni, a nézeteit a megsemmisítő kritika orkánjával lerohanó bírálóknak szemmel láthatóan fel sem ötlük, és így Slenczka szemére sem vetik, hogy e lépéssel az Ószövetség nagyjából ugyanabba a pozícióba kerülne, akárcsak a teljes keresztény Biblia az iszlámban. A Koránban megjelenő bibliai alakok és történetek az isteni kinyilatkoztatás által hitelesített változatok, s így a Bibliában leírt változatok mind az „így is mesélik” apokrif szövegei közé sorolhatók.

Harnack szerint Markionnak az Ószövetséget elvető radikális mozdulata jogosult, de elsietett volt, mivel a bibliai Isten hamis istenné deklarálása történelmietlen és megrendítő hatással járt volna, vallásilag pedig a kora keresztény tradíció elfogadhatatlan mérvű megzavarását jelentette volna. Mert még ha el is tekintünk attól a problémától, mondja Harnack, hogy Jézus és Pál igehirdetése leválaszthatatlan az Írásról, az egyház számára megemészthetetlen zűrzavarral járt volna annak belátása, hogy a zoltárok és a próféták egy gyűlöletes és megvetendő istenhez kötődnek. Más megoldás tehát nem kínálkozhatott, mint a keresztény kánon két részének egy olyan fokozati megkülönböztetése, ahol az első – mint a hitbelileg értékteletlenebb – a második történeti előzményének a szerepét játssza. Luthernél ugyan már minden feltétel adva volt az Ószövetség dekanonizálásához, kezét azonban megkötötte a zoltárok iránti jól ismert rajongása, valamint a szöveg számos pontján ő sem volt még képes

szakítani a keresztény hagyomány allegorikus magyarázataival. Harnack lutheránus teológusként külön is kitér az újrakeresztelő és a kálvinista egyházakra, ahol szerinte az Ószövetség teljes egyenrangúsága az Újszövetséggel végzetes hatást gyakorolt a dogmatikára, a jámborságra és egyáltalán a keresztény életpraxisra, sőt egyes körökben még egyfajta judaizmust is életre hívott. Az exegézis allegorikus módszereinek háttérbe szorulásával a helyzet csak tovább romlott, állapítja meg, hiszen az allegória korábban képes volt legalább arra, hogy az Ószövetség aggályos, illetve alacsonyrendű vonásait kiiktassa. Ha Markion újra megjelenhetett volna, jelenti ki Harnack, kénytelen lett volna a kereszténység kellős közepén ott lelni „Izrael háborús Istenét, akitől undorodott”. Két kifogást szokás ez ellen a dekanonizáló lépés ellen felhozni, melyeket Harnack visszautasít. Az egyik szerint Jézus számára ez a könyv jelentette az Írást, márpedig – jelenti ki Harnack – Jézus maga jelentette ki tanítványainak a legünnepélyesebb szóval, hogy mától fogva mindennemű istenismeret egyedül általa lehetséges. A másik szokásos kifogás szerint ezek az íráskönyvek a kereszténység előtörténetének a dokumentumai. Harnack megvetően hozzáfűzi, hogy ez viszont nem egy vallási érv, amiben melleleg igaza van, hanem profán érv. A protestantizmus legközelebbi feladata tehát összegyűjteni mindazt a szellemi és történelmi bátorságot, ami eddig hiányzott az Ótestamentum kánoni státuszának visszavonásához.

Harnackhoz képest Slenczka nagy újítása abban áll, hogy miközben minden lehetséges ponton egyetért és párhuzamosan is érvel nagy elődjével, vele ellentétben általában soha nem tesz dehonesztáló megjegyzést sem a bibliai, sem a kortárs zsidóságra, sőt az Ótestamentum kitesztését a keresztény bibliai kánonból nem kis mértékben a zsidóság felé tett pozitív és elismerő gesztusként prezentálja. Javaslatát jelentős mértékben azzal támasztja alá, hogy az Ószövetség keresztény exegézisét hamisnak és erőltetettnek látja, szemben a számára meggyőzőbb zsidó szövegértelmezéssel. Mármost meggyőzőbbnek abban az értelemben, hogy a judaizmus egy teljességgel idegen vallás, egy teljességgel idegen szövegen megalapozva, amit – már amennyire az ilyesmi távolról megítélhető – a judaizmus a maga szemléleti keretei között korrektül értelmez és dolgoz fel magának. Slenczka külön kiemeli az ószövetségi istenkép elfogadhatatlanságát a keresztény tudat számára, végképp kihúzva ezzel a talajt Lessing lábai alól, hiszen így valójában arra a következtetésre kellene jutni, hogy a történelmi Jézusnak egyáltalán nem is volt vallása, mivel eszerint az őt követő keresztény vallás istenképével kellett neki magának is rendelkeznie, ami, tekintettel saját centrális pozíciójára e vallásban, felettébb valószínűtlen.

Igen érdekfeszítő a hangsúlyok eltolódása. Schleiermacher és Harnack tiltakozásában az Ótestamentum és annak istenképe ellen még nyoma sincs a szövegrablás felismerésének és – úgymond – valamiféle jóvátétel igényének a kereszténység részéről, ami Slenczka érvelésének az egyik pillére. Kizárólag a kánon ezen elemétől való

megszabadulás kérdése foglalkoztatja őket, mintegy áldozatként fogva fel a kereszténységet, amelybe hátulról csimpaszkodik bele ez a lerázandó szövegkorpusz, potyautasként utaztatva magát az üdvösség felé. Slenczka számára a két Testamentumot egybekapcsoló allegorikus exegézis immár nem egyéb annál a feszítővasnál, amivel a keresztény interpretáció a lakatot pattintotta le az idegen ház ajtajáról, hogy törvénytelenül birtokba vehesse azt. Harnacknál ugyanez az allegorikus exegézis még az az érdemdús pajzs volt, amely visszatartotta az Ószövetség legsilányabb elemeit és szörnyeteg istenképét attól, hogy teljes terjedelmében megszabadulhasson a keresztény Újszövetség fénytől áradó világába.

Közös jellemzője a dekanonizálást pártoló valamennyi álláspontnak, hogy jóllehet persze egyik sem helyezkedik a judaizmust ténylegesen jellemző exegézisnek a talajára, hiszen azt sem nem ismerik, sem nem azonosulnak vele, ám mégiscsak azt az exegézist fogadják el az Ószövetség egyedüli mérvadó értelmezéseként, amelyet a hagyományos keresztény antijudaizmus keretei között oly megszállott radikalizmussal utasítanak el a kereszténység születése óta. Magyarul: az Ótestamentum vonatkozásában a legföldhözragadtabb, leginkább test szerinti és legszolgaiban betűhű, szó szerinti értelmezést tekintik az egyetlen adekvát és valódi exegetikai lehetőségnek. Minden jel szerint végérvényesen feladták az Ószövetség „lélek szerinti”, „szellem szerinti” olvasatának a lehetőségét, hiszen álláspontjuk szerint ilyen olvasata voltaképpen nem létezik, és úgy olvassák – ha olvassák – a szövegét, ahogyan az általuk az első század óta elképzelt – és melleleg soha nem létezett – zsidóság olvassa azt. Minden, amit Pál apostol a maga kinyilatkoztatásának bizonyítékául hoz fel és interpretál az Ószövetségből, az így elesik, anélkül, hogy ezt bármelyikük is észlelné, és rejtélyét megfejteni próbálná.

Slenczka – akárcsak Harnack – kezei közt az Ószövetség egyszerre csak elveti a leplet, amely évezredek óta burkolja, vagy amelybe évezredek óta burkolják, és TaNaChként leplezi le magát. Slenczka pedig mélyen meghajolva, a tiszteletteljes megvetés gesztusával vissza szeretné adni jogos tulajdonosának.

Ennek az újkori történeti jelenetnek a résztvevői valami olyan szintéren találják magukat, ami merőben újnak mondható, a szónak abban az értelmében is, hogy olvasatuk nem ismerhet rá valamilyen korábbi történeti jelenet olvasatára, s így tevékenységüket sem a „szolgálat”, sem a „szolgálattevés” nem jellemezheti. Saját – kétségbevonhatatlan – tudásukat és éleselméjűségüket tanúsítják, egyebet semmit. Oda-néztek, és úgy találták, hogy a kis poros tüskebokor elhamvadt a lángok között. És csakugyan.

IV. MŰVÉSZETI KÉRDÉSEK

A FORRÁSNÁL (A MŰALKOTÁSFOGALMAK ÁTVÁLTOZÁSÁNAK ÖSTÖRTÉNETE)

0.

A ready-made olyan ipari tárgy vagy kisajátított műalkotás¹, amelynek a szó szoros vagy átvitt értelmében vett eredetije az alkotó döntésének pillanatáig vagy nem létezett, vagy másé volt. Új életét ready-made-ként akkor kezdte meg, amikor alkotója saját műveként nevezte és jelölte meg. Tehát az ipari termékek néma tömegéből a kivételezett művészeti világba² áthelyezett ready-made „eredetileg” egy ipari eljárással létrehozott sorozat véletlenszerűen kiválasztható tárgya volt, mely egy koncepció következtében többé már nem azonos a sorozat ugyanolyan tagjaival. Létrehozója műalkotásként nevezte meg, azaz egy új, általa teremtett jelentésében ismerte fel, majd – ami ugyanilyen fontos – a művészeti világ intézményeivel ismertette el. Azaz a formális áthelyezés esztétikai jelentése épp annyi, amennyi a művészeti világban való elfogadottsága vagy kitagadottsága, de kétségbevonhatatlan tudomásulvétele. Duchamp 1917-es stratégiája, amelyre alább részletesen kitérek, semmi más, mint mindennek nem pusztán tudomásulvétele, de egyben végtelenül intelligens használata.

Az ilyen tárgyakat aztán új használóik, tehát a művészettörténészek, esztéták, művészek egy addig nem ismert, nem létezett műalkotástípusként (sic!) értelmezik, amelyből egyszerűen hiányzik a modern művész individualitásának, tehát keze nyomának, alkotó *munkájának* félreismerhetlensége, megismételhetlensége. Önmagában véve, perceptuálisan a ready made megkülönböztethetetlen tárgy marad az adott sorozat többi elemétől, tehát egy konceptuális gesztus nyelvjátékba vetett bizalmának

¹ Ilyen – ebben a kontextusban említendő – határeset például Sherrie Levine *Fountain (After Marcel Duchamp)*: A. P. című, 1991-es műve, amely Duchamp piszoárjának aranymásolatát, illetve Alfred Stieglitz arról készült egykorú fényképét használta fel. In Sherrie Levine: *Mayhem*, Whitney Museum of American Art, New York, New Haven – London, Distributed by Yale University Press, 2012, 108–109. o.

² Horányi Attila Danto *Artworld* című tanulmányának fordításában vezette be a *művészetvilág* kifejezést, mely azonban – megítélésem szerint – végül nem honosodott meg. (Arthur C. Danto: *A művészetvilág*, ford. Horányi Attila, *Enigma*, 1994, 4; Arthur Danto: *A közhely színeváltozása*, Budapest, Enciklopédia Kiadó, 1996.) Babarczy Eszter a *művészeti világ* kifejezést használja, amely végül bevetté vált. A továbbiakban magam is ezt használom. *Hogyan semmiszte ki a filozófia a művészetet*, Atlantisz, Budapest, 1997. A ready-made osztályozáselméleti, azaz nyelvjátékként való leírását lásd *A közhely színeváltozása*, Budapest, Enciklopédia Kiadó, 1996. Azaz Danto elsősorban logikai osztályoknak tekinti az eltérő típusú műalkotásokat, a különbségeket perceptuális, funkcionális Turing-teszteknek.

köszönheti radikális újszerűségét, azaz „alkotójának” művészszerpe ugyancsak a felismerhetetlenségig eltér a lényegükben személyes modern műalkotások létrehozóinak tevékenységétől és megítélhetőségének addig bevált eljárásaitól. Azaz – s a továbbiakban talán ez a lényeg – a ready-made nem pusztán egy új logikai osztályt jelent, hanem egy olyanfajta, utóbb posztkarteziánusnak nevezett *művészszerpet teremt*, amely addig nem létezett a művészeti világban, amelynek invenciója teljes mértékben függetleníthető bármely festészettel, szobrászattal kapcsolatos mesterségtől, tanultságtól, ellenben amit addig ugyancsak nem ismert társadalmismereti, szerepteremtési képességek tartanak meg, amelyekre a modern művésznek addig nem volt feltétlen szüksége.³

Azaz, míg a – Walter Benjámintól – fantazmagóriaként értett, áruvá változtatott, auráját veszített műalkotás⁴ a kritikai elmélet megkerülhetetlen kérdésévé vált, addig a konceptuális kisajátításon alapuló ready-made kívül volt, kívül is maradt azon a kortárs világon, amelyben, Adorno, Benjámintól, Brecht érteni vélte és remélte a kortárs művészetet, s melyben értelmezéseik érvényessége ma is javarészt kétségbevonhatatlan. A ready-made alkotójának célja azonban épp a szerző és műve, a termelőként dolgozó alkotó munkája és a befogadók és az elméleti megfontolásokat és műveket fogyasztók addig érvényes szerződéses rendszerének felmondása volt. A ready-made *más munkáját* használja, s ezt érdemes szem előtt tartanunk.

Amikor Marcel Duchamp egy álnéven *aláírt, datált* – majd zsűrimentes kiállításra műalkotásként benyújtott – egy piszoárt (Mutt, 1917), megteremtette az újra és újra felmerülő esztétikai interpretációs válsághelyzet archetípusát, amelynek döntő eredménye a modern művészet hívei és hívői, azaz a művészeti világ *fogyasztói* számára érvényes mítoszának teljes átírása lett. Minden lépését az elismertetésért folytatott kényszer, ha tetszik: sakkjátéka mozgatta, amelyhez Duchamp, mint ismert, mesterien értett. A ready-made „születésének” fontos része, hogy ő maga eltérően értelmezhető motivációk és szándékok mentén, élethosszon át ragaszkodott a kétértelműséghez, nem véletlenül került el a művei és élettörténete közti világos összefüggések, azonosságok életrajzi paktumokból ismert esztétikai elméletekben alkalmazott stratégiáját. Mint azt a levelezése jól mutatja, *útközben* okkal bizonytalan volt az *utólag* magától értetődő határátlépések kérdésében, másrészt évtizedeken át nem volt ugyanúgy fenntartható az a művészszerp, amelyet kialakított magának, s mely-

³ Ennek a minden lépésében, pillanatában reflektált, tudatos viselkedéskultúrán alapuló, a művészeti világ kisajátítására törő poszt-duchampianus vagy posztkarteziánus művészszerpnek az elemzésére Damien Hirst kapcsán térek vissza.

⁴ A kritikai elmélet értelmezési horizontjának alakulásáról, így a Duchamp-hoz, a ready-made-hez, a konceptuális művészethez való viszonyának történetéről lásd J. M. Bernstein – Claudia Brodsky – Anthony J. Cascardi – Thierry de Duve – Ales Erjavec – Robert Kaufman – Fred Rush: *Art and Aesthetics after Adorno. The Townsend Papers in the Humanities No. 3*, Berkeley, University of California Press, 2010.

ben a művek nem reprezentálják a művészt magát, de még az akaratát vagy a szerepkészletét sem. A művész kiismerhetetlen önállósága állt a szerepe centrumában, azaz a megfélemlíthetőségi, azonossági esztétikai szabály, vagy épp a tapasztalat eltűnésével, eltüntetésével, a határok teljes elbizonytalanításával az értelmezési kényszerek soha nem látott áradatát kényszerítette ki vagy szabadította fel, ha jobban tetszik. Másrészt valóban semmire becsülte az esztétikai tapasztalat érzékiséggel összefüggő egyediségét és személyességét.

1.

Annyi bizonyos, hogy a francia mintát⁵ követően létrejött New York-i *Society of Independent Artists* 1917-ben a Grand Central Palace-ban megrendezett, 2500 művet bemutató, április 10-én megnyílt kiállításán (First Annual Exhibition) nem szerepelt egy bizonyos R(ichard) Mutt: *Fountain* című műve.⁶ Minden más, az évtizedek során át írott, egyre bonyolultabb, számos diszciplínát érintő hagyományos monográfia, rekonstrukció, mikroelemzés, esszé, illetve archívumi dokumentumközlésekben, levelezésekben felmerülő és visszatérő tény egyben mindig kérdés és értelmezés is⁷. Lényeges lehet jónéhány aprónak tűnő mozzanat, a New Yorkot „megszálló”

⁵ A *Société des Artistes Indépendants*-t, a *Salon des Indépendants*-t 1884 júliusában alapították Párizsban: a „*sans jury ni récompense*” a zsűri és díj nélküli kiállítás rendszere jelentette annak a függetlenségnek a garanciáját, amelyet a New York-i kiállítás szervezői is átvettek, s amelyet Duchamp taktikusan, úgymond láthatatlanul, de kérlelhetetlenül megbontott.

⁶ William A. Camfield: Marcel Duchamp's *Fountain*: Its History and Aesthetics in the Context of 1917, in *Marcel Duchamp: Artist of the Century*, edited by Rudolf E. Kuenzli – Francis M. Naumann, The MIT Press, 1990, 64–95. o. Ugyancsak fontos: Márkus György: Walter Benjamin, avagy az áru, mint fantazmagória I–II., ford. Farkas János László, *Holmi*, 1998 május, 620–638. o., június, 837–850. o. Márkus gondolatmenete az egyik legvilágosabb és konzekvensőbb elemzése a kritikai elmélet lehetőség tartományának, amelyen a ready-made egyszerűen kívül került. Így annak is, hogy Adorno *Esztétikai elmélete* miért nem tudott, tudhatott mit kezdeni a ready-made kérdésével, hiszen a modern művészet egyediségének kétségbevonhatatlansága itt, ezen a területen értelmezhetetlen lett. „...Az áru objektív értékét »a társadalmilag szükséges munkaidő« határozza meg, és ez a meghatározás csak a társadalmilag újratermelhető termékekre alkalmazható. Az autentikus műalkotásra nézve tehát nincs értelme: az az emberi alkotóerőnek szigorúan egyszeri, megismételhetetlen, és mással nem helyettesíthető objektívációja (mint ezt Marx számára magától értetődő volt). A műalkotásnak mint egyetemes emberi értéknek nem lehet voltaképpen gazdasági értéke, csak valamilyen irracionális, gazdaságilag és esztétikailag egyaránt véletlenszerű ára” (620–621. o.).

⁷ Duchamp egész életében higgadtan és okosan használta a kiismerhetetlen viselkedés stratégiáját, a modern művészszerp hagyománya elleni rafinált lázadást, azaz újra és újra zavart kívánt kelteni művei sorsával, megítélésével kapcsolatban is. Számos esetben, mint azt a *Fountain*-nél is látjuk, az általa teremtett életrajzi fikciók, performatív események, eltűnések, illetve művészetelméleti alapkérdések elválaszthatatlanok. Egy „ready-made” miben és miként más, mint egy egyedi vagy akár sokszorosított műalkotás, amelyben a szerző tevékenysége nem korlátozódik a megnevezésre, az elhatározás melletti elkötelezettségre? Testvérének Susanne Duchampnak írott két fontos levelet kell említenünk. Egyrészt az 1916. január 15-én kelt levelet, amely a ready-made „születésének” fontos dokumentuma, illetve a zavarteremtés, a kiismerhetetlenség döntő példaként említhetjük

európai dadaista művészeti közösség jelentőségének, szerepének felidézése, ha érteni, értelmezni kívánjuk, hogy mi történhetett az 1917. április 10-ét megelőző napokban, amiért végül a *Fountain* nem került kiállításra.⁸ Az amerikai művészeti szcéna, az európai hatások sorára állandó átalakuláson, tanulási folyamaton átmenő New York-i művészeti világ alkalmas volt a radikális tagadás elutasítására, de a kiállítására még nem. De az elutasítás is komolyan veendő értelmezői gesztus. Azaz Mutt piszoárját az értelmezhetőség és értelmezendőség határán lévőnek látták, s valóban, ha megengedhető egy gondolat kísérlet: ugyanezekben az években a Monarchia, illetve Budapest viszonyai között mindez elképzelhetetlen lett volna.⁹

Azaz a New York-i művészeti világ 1917-es recepciója az előtörténet nélkül értelmezhetetlen. Ugyanígy érthetetlen *önmagában* Duchamp gesztusa, a lokális mikrokontextus *társadalmi valósága* elválaszthatatlan attól a végtelenségig ismételt, de túlhasznátságában is (sajnos) megkerülhetetlen absztrakt esztétikai kérdéstől, hogy műalkotás-e egy talált tárgy vagy sem, s ha igen, ha nem, miként és miért ez vagy az. Két történet tűnik elválaszthatatlannak: az európai avantgárd előbb az első világháborús európai viszonyokat rosszul tűrő, majd nácik elől menekülő emigrációs hullámainak szerepe New York kortárs globális művészeti centrummá válásában, illetve mindez fordítva is: a kozmopolita, demokratikus kultúrájú hatalmas város szelleme nyilvánvalóan komoly hatással volt az izolációban élő művészekre. Azaz: a száműzetésben élő európaiak, és a New York School kezdeti története nem kis részben ugyanannak a történetnek a fejezetei.¹⁰

1917-ben Duchamp még nem tette nyilvánvalóvá, hogy E. Mutt az ő alteregója, tehát a *Fountain* őhöz köthető, ez a művészettörténetben André Breton 1934 decemberében, a *Minotaure*-ban megjelent, a *Nagy üvegről* szóló cikke óta tekinthető közismert ténynek.¹¹ Ráadásul ott van az az apróság, hogy az eredeti, Duchamp által aláírt piszoár utóbb eltűnt, s azt mindössze néhány elmosódott műtermi fotóból,

az 1917. április 11-én írottat, amelyben egy nőnemű barátjáról számol be, aki Richard Mutt álnéven küldött egy piszoárt szoborként a kiállításra, s annak bemutatását a kiállításrendezők végül megtagadták, amiért is ő visszavonult a kiállítás létrehozásában viselt szerepeiből. Lásd *Affectionately, Marcel, The Selected Correspondence of Marcel Duchamp*, edited by Francis M. Naumann – Hector Obalk Ludion, Ludion Press, Gent–Amsterdam, 2000, 47. o.

⁸ Lásd *Making Mischief: Dada invades New York*, Whitney Museum of American Art, Francis M. Naumann – Beth Venn, New York, Distributed by Harry N. Abrams, 1996.

⁹ „Egoism in Philosophy, Anarchism is Politics, Iconoclasm in Art”: so the well-known American anarchist and individualist Benjamin Tucker, editor of the journal *Liberty* and publisher of the English edition of Max Stirner’s anarchist manifesto, *The Ego and His Own*, summed up his ideology in 1906. Just over a decade later, in 1917, Marcel Duchamp’s *Fountain* pushed „iconoclasm in art” to extremes that had been unimaninable in 1906. Allan Antliff: *Anarchy, Politics, and Dada*, in *Making Mischief*, id. mű, 210. o. Vö. Karinthy 1911-es *Nihil* című költeményével és annak kései recepciójával.

¹⁰ Martica Sawin: *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, The MIT Press, 1995.

¹¹ André Breton: *Phare de la Mariée, Minotaure*, 6, 1934. dec. A címlap Duchamp munkája.

illetve a nagyszerű fotográfus, a modern amerikai művészetben fontos szerepet játszó 291 Galériát létrehozó Alfred Stieglitz által, Duchamp kérésére készített műtermi felvételtől,¹² illetve annak nyomtatásban megjelent változatából ismerjük. Utóbb – évtizedekkel később, 1950 után – készültek másolatok, amelyeket aztán Duchamp rendre jóvá is hagyott.

A *Fountain* tehát az R. Mutt 1917 felirattal, aláírással jelzett piszoár, azaz *ready-made* ma már csak egykorú reprodukciókról cikkekből, fényképekről és utólagos másolatokról ismert. Mindez *így*, az egymásra rakódó, másolódó értelmezések önsúlyával együtt egy olyan művészetelméleti mítosszá vált, amely a XX. századi modern művészet mibenlétére, önazonosságára vonatkozó *ősforrásává* lett, közhelyes, tehát közérthető példázatként, amely újra és újra előkerül, amikor az avantgarde esztétikai „*forradalmak*” és társadalmi-politikai forradalmak összefüggéseinek vagy a művészetfogalmak összeegyeztethetőségének, összeegyeztethetlenségének, az eredeti és a másolat problémájának, az egyedi és a sorozat mibenlétének, a szerző vagy festő személyének, szerepének jelentésének vagy értelmezésének kérdésével kerülünk szembe.¹³

Nem felesleges tehát számos nehézséget támasztanunk, ha biztosak akarunk lenni abban, hogy mit is jelen szöveg tárgya, miért nem azonos azzal, amit számos olvasó, illetve számosan a googleism áldozatai közül tudnak: Marcel Duchamp *Forrás* című piszoárja a modern művészet mibenlétének határkérdését vetette fel, így az ősképe

¹² Beatrice Wood naplójában az 1917. április 13-i dátum szerepel, míg Alfred Stieglitz egy levelében április 17-et említi a kép elkészültének dátumaként. (Lásd Francis M. Naumann: *The Recurrent, Haunting Ghost: Essays on the Art, Life and Legacy of Marcel Duchamp*, New York, 2012, 70–81. o.) Stieglitz korszakos jelentőségű munkásságával kapcsolatban lásd Sarah Greenough – Juan Hamilton: *Alfred Stieglitz, Photographs and Writings*, Washington, National Gallery of Art, Callaway Editions, 1983. 1918-ban több, Duchamp műtermét ábrázoló felvételen látható a *Fountain*, de az első – történetileg eredeti – tárgy sorsa máig ismeretlen. Ez az a felvétel, amelyet 1991-ben Sherrie Levine is felhasznált. A mai kifejezéssel élve „konceptuális” fotográfiát Stieglitz Marsden Hartley *The Warriors* című festménye előtt készítette el. Mint azt Antliff megjegyzi: „The suggestion of a continuum between the Dadaists’ revolt and earlier rebellions in the name of the individualism could not be more explicit” (id. mű, 210. o.). Ugyanakkor a felvétel elég ellentmondásos, mivel a francia Duchamp piszoárját, a feliratot lehetséges a pángermanizmus kritikájaként is olvasni, Hartley viszont németbarát volt, s kifejezetten kedvelte a porosz militarizmust. Azaz a *Fountain*ról készült fénykép nem pusztán s nem is elsősorban a ready-made első megjelenése a művészeti nyilvánosságban, hanem épp annyira igen ellentmondásos politikai interpretációk, álláspontok dokumentuma is, illetve esztétikai megfontolásoké: lásd a Madonnalak kérdését. Vö. Catherine Dossin – Béatrice Joyeux-Prunel: *The German Century? How a Geopolitical Approach could transform the History of Modernism*, in Thomas DeCosta Kaufmann – Catherine Dossin – Béatrice Joyeux-Prunel (szerk.): *Circulations in the Global History of Art*, Farnham, AshGate, 2015, 194–195. o.

¹³ Az eredeti gyakorlati és az eredetiség elméleti kérdésének széjjelválaszthatatlansága és Duchamp radikálisan új válaszána hatásához lásd Stephen Bann: *Introduction*, in *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, New York, Queens Museum of Art, 1999, 1–15. o.; John Roberts: *The Intangibilities of Form, Skill and Deskilling in Art After the Readymade*, London, Verso, 2007, ill. uő: *Revolutionary Time and the Avant-Garde*, Verso, 2015.

annak a konceptuális és pop artot is meghatározó fordulathoz, amelynek megfelelően a talált tárgyak bármelyikéből művészet lehet. Mert: amúgy tényleg ez is történt. És amúgy ez is lehetséges. Csak nem mindenhol, nem mindenkor, nem mindenkinek, nem mindennel.

Ha a fentieket magától értetődőnek tekintenénk, s abból az egyszerű mondatból indultunk volna ki, hogy az alábbiakban *Marcel Duchamp Forrás című művéről lesz szó*, akkor némiképp hasonló helyzetben találhatjuk magunkat, mint Nádas Péter *Emlékiratok könyve* című regényének elbeszélője, tehát a történet alakítója, teremtője.

Ha „csupán a próba kedvéért megkérdeném önmagamtól, hogy »mondd, kedvesem, azon a napfényes délelőttön végül is megkértelek jegyesedet?«, akkor e kérdésre hiába adnék igenlő választ, ez legalábbis oly hamis egyszerűsítés vagy általánosság maradna, mint amilyen hamis lenne nem beszélni róla, hiszen e szó éppen úgy segítene megkerülni a folyamat árulkodó részleteit, mint a hallgatás.¹⁴

Az 1913-as – nem mellékesen Duchamp-t ismertté tévő¹⁵ – Armory Show (International Exhibition of Modern Art) az amerikai és kortárs európai művészetet együtt bemutató botránya és jónéhány fontos amerikai csoportos tárlat után¹⁶, az 1917-es kiállítás volt az Egyesült Államok *első (igazán fontos) zsűrimentes kiállítása, no jury-no price*, olvasható a katalógusban, melynek előszavában mindez igen nagy hangsúlyt kapott. Azaz: a kiállítás igen gyakorlatiasan, de a szó számos értelmében valóban forradalmi volt, elérhető minden magát alkotónak vélő „amatőrnek” és ingyen minden látogatónak. Azaz Duchamp egy amerikai művészetpolitikai forradalmat sajtótított ki, ha tetszik, tesztelt igen látványosan, érdekesen.

A kiállítás a demokratikus kultúra alapjainak megfelelő, tehát az európai izmusok esztétikai-politikai forradalmától igen eltérően, de ugyancsak radikális manifestumát már januárban közzétették:

The Society of Independent Artists has been incorporated under the laws of New York for the purpose of holding exhibitions in which all artists may participate independently of decisions of juries. The need or such a society

¹⁴ Nádas Péter: *Emlékiratok könyve*.

¹⁵ Duchamp 1912-es *A lépcsőn lemenő akt* című festménye mintegy a kiállítás botrányának emblémája lett, s azt a kritika és a közönség jelentős része a modern művészet vitákat kiváltó határain túli tárgynak, s nem műalkotásnak látta. Vö. Milton W. Brown: *The Story of Armory Show*, New York, Abbeville Press, 1988.; J. M. Mancini: *Pre-Modernism: Art- World Change and the American Culture from Civil War to the Armory Show*, Princeton University Press, 2007.

¹⁶ Judith Zilcher: „The World’s New Art Center”: Modern Art Exhibition in New York City, 1913–1918, in *Archives of American Art Journal*, Vol. 14, 3, 1974, 2–7. o.

must be clear to all who are familiar with the conditions of the art-world. On the one hand we have the frank statement of the established art societies that they cannot exhibit all the deserving work submitted to them because of lack of space. On the other hand, such exhibitions as take place at private galleries must, by their nature, be formed from the ranks of artists who are already more or less known, moreover, no one exhibition at present gives an idea of contemporary American art in its ensemble, or permits comparisons of the various directions it is taking, but shows only the work of one man or a homogenous group of men. The great need, then, is for an exhibition, to be held a given period each year, where artists of all schools can exhibit together – *certain that whatever they send will be hung* [kiemelés tőlem – Gy. P.] and that all have an equal opportunity. For the public, this exhibition will make it possible to form an idea of the state of contemporary art.¹⁷

Azaz nem pusztán a francia példa évtizedekkel későbbi megismétléséről, hanem annak teljes értékű, autonóm adaptációjáról volt szó, amely fontos lépést jelentett az emigráns avantgarde „európai invázió” részéről a kortárs amerikai művészet önbecsülése s egyben társadalmi elismertetése felé. A kiállításra tehát öt dollárért bárki beküldhetett képet, s mint az katalógus fekete-fehér fényképeiből is látható, komoly, nemcsak kvalitásbeli, ellenben művészetfilozófiai különbségek voltak az alkotók között. Számos művész az érzelmes realizmus és zsánerfestészet határain belül maradt, azaz a kiállítás, ahogy minden ilyen esetben történik, jelentős mértékben az átlag dominálta bemutató volt. S persze a művek döntő többsége a városból, illetve a keleti partról érkezett, de attól még megfelelt az európai elit társadalmi szerepét nem (el)ismerő amerikai demokratikus kultúra elveinek és gyakorlatának. Ráadásul ott volt a háború. „There was cause to think that while the Europeans were absorbed by the war, the time had come for America to assume leadership in art.”¹⁸ A kiállítás igazgatóságának elnöke, a philadelphiai realista festő, William Glackens a New York-i Nyolcak festőcsoport tagja lett. Duchamp közvetlen jó barátja s a *Lépcsőn lemenő akt* egyik sajátos másolatának, variációjának tulajdonosa, Walter C. Arensberg¹⁹ volt a pénzügyi igazgató, s a kiállítás igazgatótanácsában találjuk számos realista amerikai festő mellett többek között Duchamp-t, Katherine S. Dreier-t, Man Ray-t. A kiállítás rendezését Duchamp mellett két amerikai festőre, Rockwell Kentre és George W. Bellowsra bízta, azaz Duchamp, ha akarta volna, sem kerülhette volna meg, hogy állást ne foglaljon a mindannyiukat érintő kérdésben, miszerint mit

¹⁷ First Annual Exhibition of the Society of Independent Artists, New York, Foreword, 1917.

¹⁸ William A. Camfield: id. mű, 71. o.

¹⁹ Francis Naumann: Walter Conrad Arensberg: Poet, Patron and Participant in the New York Avantgarde, 1915–1920, *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, Vol. 66, 328, 2–32. o.

kezdjenek a philadelphiai R. Mutt-tól származó, *Fountain* címet kapott, illemhelyekről mindannyiuknak ismerős piszoárral. De – úgy is gondolkozhatunk – épp az is a céljai között szerepelt, hogy vizsgára küldje, vizsgálat alá vegye a *saját* közegét, azaz a botrány semmi egyéb nem volt, mint az elismertetésért tett okos lépés, mert egy valódi R. Mutt, igazi kívülálló Philadelphiából nem volt, nem lett volna abban a helyzetben, hogy a döntéshozók szűk körét személyesen tévessze meg. Azaz Duchamp, a *Lépcsőn lemenő akt* művésze dolgozott R. Mutt ready-made-jéért. Mindez azért is sikeres volt a New York avantgárdban, mert a *függetlenség, zsűrimentesség, demokratikus kultúra* komolyan vett kérdések voltak, azaz a kiállítás nem pusztán a közfigyelmet keltette fel, de a művészetről való közös gondolkozás terepe is volt. A *The Blind Man* című dadaista lap április 10-i száma közölte – az amúgy a *Jules és Jim* részben önéletrajzi elemeken alapuló regényét író – francia Henri-Pierre Roché a kiállítás mellett elkötelezett manifesztumát. „XXI: Russia needed a political revolution, America needs an artistic one.” Ehhez képest volt több mint fontos és figyelemre méltó, ami történt.

A piszoár kiállíthatóságának kérdésével a gyakorlat során, az installációkészítés – és nem bármiféle előzetes cenzúra – munkája közben találkoztak a kiállítás rendezői, így tehát Duchamp jól alakíthatta az ismeretlen philadelphiai alkotó munkája, a zsűrimentesség mellett szolidáris nagy művész szerepét, aki elveinek megfelelően látványosan el is hagyta a bizottságot. A *Fountain* nem került be a kiállítás katalógusába sem, ellenben a tilalom kérdése: a *The Blind Man* második, májusi számában megjelent Stieglitz már említett sajátos fényképe, *The Exhibit refused by the Independent* szöveggel. S alant Louise Norton cikke: *The Richard Mutt Case*.²⁰

Az egész eljárás – mint arra Louise Norton cikke is jó példa – számos, azóta is visszatérő, esztétikai, művészetelméleti és kiállításokat meghatározó gyakorlati kérdést vetett fel már akkor s ott. A leginkább magától értetődő értelmezés a választás ténye, a mindent átható intenció, a megnevezés totális diadala volt a mesterség, azaz a hagyományos modern műalkotás felett – akkor is, ha a piszoár végül nem szerepelt a kiállításon, cserébe viszont a művészettörténet egyetlen ott bemutatott alkotásáról együtt nem írtak annyit, mint erről az egyről. (Holott szerepelt a kiállításon Hartley, O’Keeffe, Picabia, Picasso, Prenderglast, Alfred Stieglitz, Paul Strand stb.)

²⁰ „What were the grounds for refusing Mr. Mutt’s fountain: – 1. Some contented it was immoral, vulgar. 2. Others, it was plagiarism, a plain piece of plumbing. Nor Mr. Mutt’s fountain is not immoral, that is absurd, no more than a bath tub is immoral. It is a fixture that you can see everyday in the plumbers’ show windows. Whether Mr. Mutt with own hands made a fountain or not has no importance. He CHOSE it. Hee took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view – created a new thought for that object. **As for plumbing, that is absurd. The only works for America has given are her plumbing and her bridges.**” *Blind Man*, 2.

Azaz Duchamp – a kitiltástól részben nem függetlenül – már akkor és ott elérte, hogy a művészetelmélet és a kiállítások piacán megjelenjen egy addig nem létező szerep, a konceptuális és destruktív alkotóé, aki az addig ismert művészet- és esztétikatörténeti fejlődéstörténetet figyelmen kívül hagyva egyszerűen egy új térképet teremtett. Duchamp a ready-made révén nem pusztán egy újabb elemet helyezett el a forradalmi Újak 1917-ben is erős versengéssel teli kínálati piacán, hanem egyszerűen új helyzetet teremtett. És persze nem csak magának.

Az ipari tárgy műalkotássá változtatása: a semmiből való kivételes esztétikai tárgy megteremtése komolyan veendő fordulat, akármilyen kritikus is valaki – okkal – Duchamp ürességével kapcsolatban. Az a tény, hogy ez a munkásság újra és újra interpretációra kényszeríti a század modern művészettörténetének a politika iránt elkötelezett értelmezőjét, önmagában is zavarba ejtő.

A konceptuális művész archetipusánál, demiurgoszánál maradvá: a métier gyakorlatát szó szerint dekonstruáló és a marxi munkaerő-elméletet és annak kritikáját egyaránt semmibe vevő, mellékesen megsemmisítő dandy a kisajátítás nagy varázslója lett. Duchamp esztétikai jelentése és jelentősége – valóban az új addigi történetének ismeretlen irányokban való radikalizálása.

Az új művészet mindig – valamilyen – új művészszerpet is követelt, illetve teremtett, a ready-made létrehozójának önképe *pedig eltért az új művészet és az új társadalom közötti forradalmi, esztétikai szerződéseken alapuló kortárs avantgárd addig elterjedt szerepfelfogásaitól, illetve műtípusaitól.*²¹ Az új azonban nem elsősorban a művészettörténeti megújítás világán belüli átalakulást jelentette – ma már okkal láthatjuk azt az Új történetének szerény részeként. Hans Blumenberg 1957-es, tehát a klasszikus avantgárd lezárulása után, a hidegháborús modern kultúra mély- vagy épp tetőpontján írott „A természet utánzása. A teremtő ember eszméjének előtörténetéhez” című esszéje pontosan érzékelteti az átváltozás lényegét. Blumenberg részben életrajzi okoknál fogva (1920-ban született), részben munkássága centrumát tekintve is kívülálló volt a kortárs késő avantgárd történetében is, de amit ír, annál becsebb, fontosabb.

Bár elsőként csak André Breton, ő is csupán a szürrealizmus „ontológiai” formulájának szánva fogalmazta meg azt, hogy a nem létező éppúgy „valóságos” (*intense*), mint a létező, ebben azonban egzakt kifejezésre jut a modern művészetakarás egészének lehetőség-terrénuma, az a *terra incognita*, melynek

²¹ Christina Ladder: *Russian Constructivism*, Yale University Press, 1985.; Viktor Margolin: *The Struggle for Utopie, Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917–1946*, Chicago University Press, 1998.; Maria Gough: *The Artist as Producer. Russian Constructivism in Revolution*, University of California Press, 2005. Mindez épp az ellenkező irányba mutat, mint amit Duchamp teremtett: az individualitás, az egoizmus végtelenül rafinált újratemtése és a társadalmi termelés egész világának abszurd mértékben való visszautasítása.

érinthehetlensége olyan csábító a szellem számára. A mű nem vonatkozik utalóan és megjelenítően valamilyen más, őt megelőző létre, hanem originális, az emberi létrészessége révén. [...] Az új meglátása és létrehozása többé már nem a középkori *curiositas* értelmében vett ösztönös „kíváncsiság” dolga, hanem metafizikai szükséglet: az ember megkísérli igazolni az önmagáról bírt képét.²²

Az *abszolút* újért folytatott verseny, amely persze végül mégsem volt független a társadalomtörténeti metakontextusokól, azaz az új politikai rezsimek megszületésétől, tehát a Szovjetunió és a többi szocialista ország lététől, ez az esztétikai versengés a radikális megoldásokért folytatott küzdelem paródiájává is vált, s mindebben Duchamp tevékenységét kivételes hely illette meg. Az avantgarde új és új hullámainak értelmezése lehetetlennek tűnik a modern művészet rendszerének kritikai értelmezése nélkül. Blumenberggel azonos korszakban, 1952-ben jelent meg 1933 után először az Olaszországba, majd az Egyesült Államokba emigrálni kényszerülő Kristeller „The Modern Sytem of the Arts: A Study in the History of the Aesthetics” című nagy hatású tanulmánya, amelyet az 1938-ban ugyancsak az Egyesült Államokba emigrálni kénytelen nagy művészettörténész, Hans Tietze hetvenedik születésnapjára ajánlott. Kristeller a XVIII. századtól újrarendezett, dezintegrálódott, diszkontinuus művészetfogalom mellett érvelt, ami 1952-ben kifejezetten új gondolatmenet volt. „...both in modern artistic production and in the study of other phases of cultural history, the traditional system of fine arts begins to show signs of disintegration.”²³ Hosszú évtizedekkel később, 2009-ben Kristeller klasszikus tanulmánya az esztétikai kontinuitás és diszkontinuitás új dimenzióit felvető angol nyelvű elméleti vita középpontjába került. Az ötvenes évekhez képest a korszakok, területek, fogalmak, gyakorlatok összeegyeztethetlenségének evidenciája tűnik egy plurális kánon döntő kérdésének, azaz mintha Duchamp kulcsszereplője lenne a XX. századi kortárs művészeti fogalmak, „forradalmak” értelmezési lehetőségeinek, különösen akkor, ha egy esztétikai hagyomány *longue durée*-jével szemben a párhuzamos történetekből álló, diszkontinuus, az autonóm művészet fogalmával, hagyományával szemben radikálisan kritikus esztétikai rendszert látunk kibontakozni.²⁴

²² Hans Blumenberg: „A természet utánzása. A teremtő ember eszméjének előtörténetéhez”, ford. V. Horváth Károly, in *Kép, Fenomén, Valóság*, Budapest, Kijarat Kiadó, 1997, 197. o.

²³ Paul Oskar Kristeller: The Modern Sytem of the Arts: A Study in the History of the Aesthetics, *Journal of the History of Ideas*, Vol.12, 4, I-II, oct.–nov. 1951, 496–527. o., ill. 17–46. o.

²⁴ James I. Porter: Is Art Modern? Kristeller’s’ Modern System of the Arts Reconsidered, in *British Journal of Aesthetics*, Vol. 49,1, 2009, 1–24. o.; Larry Shiner: Continuity and Discontinuity in the Concept of Art, *British Journal of Aesthetics*, Vol. 49, 2, 2009, 159–169. o.; James I. Porter: Reply to Shiner, *British Journal of Aesthetics*, Vol. 49, 2, 2009, 171–178. o.; James I. Porter: Why Art Has Never Been Autonomous, *Arethusa*, Vol. 43, 2, 2010, 165., 180. o.; Peter Kivy: What Really Hap-

Az autonóm művészet Duchamp által semmibe vett esztétikai normarendszerének kritikája nem ismert szabadságokat ígért, teremtett, tett lehetővé. Az új művészet új elbeszéléseket, retorikákat teremtett és követelt egyszerre, s ebben a narratív lázadásban különutas, de döntő fontosságú szerepe volt az (ön)destruktív konceptuális művészetnek, mely nyilván soha nem lesz Picasso, Matisse vagy akár Francis Bacon műveihez hasonlíthatóan népszerű, mégis megkerülhetetlen lett, mert a legkevésbé sem volt, s ma sem magától értetődő, hogy *mit is jelent*. A művészetfogalom művenként való újradefiniálásának lehetősége és kísértete Duchamp öröksége, és ez ma aktuálisabb, mint bármikor az elmúlt évszázadban.

pened in the Eighteenth Century: The 'Modern System' Re-examined (Again), *British Journal of Aesthetics*, Vol. 52, 1, 2012, 61–74. o.

A RÉSZVÉTELISÉGEN ALAPULÓ MŰVÉSZET LEHETŐSÉGEI ÉS BUKTATÓI KRITIKAI ÉSZREVÉTELEK A MŰFAJ JELLEGZETES PÉLDÁI KAPCSÁN

Bár az alábbiakban arra teszek kísérletet, hogy a részvételiségen alapuló művészeti projektek szakértője, a brit művészettörténész, kritikus Claire Bishop egy 2006-os, a későbbiekben nagy hatást kiváltó elemzésének¹ néhány vitatható pontját tárgyaljam, véleményem az, hogy Claire Bishop munkái nagyban hozzásegítenek minket a manapság nagy számban jelen lévő, részvételiségen alapuló művészeti formák megértéséhez, tanulmányozásuk szükségessége ahhoz, hogy a felettük gyakorolt kritikánkat adott esetben valóban megalapozottnak tekinthessük, és a történeti összefüggések feltérképezésétől se tekintsünk el.

A néző aktív részvételére építő művek természetesen nem a kilencvenes évek folyamán bukkantak fel a képzőművészet égiske alatt², a kilencvenes évek jelentősége e tekintetben abban áll, hogy ekkor váltak szinte kötelező érvényűvé, kultikus jelentőségűvé ezek a munkák. Nincs könnyű dolga annak, aki el akar igazodni a részvételen alapuló művészeti irányzatok megnevezéseinek útvesztőjében. A talán legszélesebb tartományt magában foglaló elnevezés a kilencvenes években felbukkano „új típusú közösségi művészet” (*new genre public art*, Suzanne Lacy kifejezése)³.

¹ Claire Bishop: *The Social Turn: Collaboration and its Discontents*, in *Artforum*, 2006. február, 178–183. o., magyarul: *A szociális fordulat. A kollaboráció és elégedetlenei*, ford. Somogyi Hajnalka, <http://exindex.hu/print.php?page=3&id=531>, utolsó letöltés dátuma 2016. november 15.

² A huszadik század elején a futuristák, pl. Marinetti köre és a dadaisták (a Cabaret Voltaire előadásai) tettek rendszeresen kísérleteket a közönség bevonására, bár eszközük szinte kizárólag a fizikai és szellemi provokáció volt – ezeket a kezdeményezéseket tekinthetjük talán a handkei „Publikumsbeschimpfung” előfutárainak. A Marcel Duchamp rendezte 1938-as *Exposition Internationale du Surréalisme* kiállítás, a sötét kiállítótérben zseblámpákkal magukra hagyott, a műveknek „kitett” nézők egy következő állomás a részvételiség történetében. Ez utóbbihoz lásd Oskar Bätschmann: *A művész, a tapasztalat alakítója*, ford. Nagy Edina, *Enigma*, VI, 1999, 22, 73–87. o.. Bätschmann meglátása szerint „ezek a kiállítás-installációk az érzéki észlelés átfogó lehetőségeit kínálták a látogatók számára, egyidejűleg azonban az installáción keresztül megnehezítették a befogadást, ugyanakkor a látogató aktiválását és ennek irányítását is végrehajtották.” *Vö. uo.*, 79. o. A néző „bevonása” a mű elkészítésének folyamatába a fluxus egyik fő motivációja, ahogy a performanszművészet fontos darabjainak többsége is a nézők aktivitásával teljeshetett ki (ennek legkézenfekvőbb példája a ma is aktív Marina Abramovic szinte teljes életműve). Ugyanakkor e példák többségében a közönségre, a befogadóra a mű „kiteljesedéséhez” van szükség, ilyen értelemben a befogadó a mű része, az (esztétikai) élmény pedig a mű és közte zajló – nem mindig kellemes vagy megnyugtató – interakció.

³ Suzanne Lacy (szerk.): *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, San Diego, Bay Press, 1995.

A hagyományos, kezdetben elsősorban a tér fizikai adottságaira reagáló, helyspecifikus köztéri művészetből⁴ kinőtt „public art” művekhez képest a legszembezőkőbb különbség, hogy ezek a munkák már nem feltétlenül lépnek interakcióba a térrel, tárgyi karakterük pedig fokozatosan visszaszorul. Bár meghatározó elemük továbbra is a láthatóság és a helyszín, elsősorban az adott közösség problémáinak tematizálása képezi kiindulópontjukat⁵.

A kollaboratív művészet már nevében is hordozza a részvételiséget: olyan alkotói módszert értünk alatta, amikor a létrehozás folyamatában többek, egy közösség vesz részt. Itt az esetek egy részében felmerülhet a szerzőség, illetve a hierarchikus vagy éppen demokratikus alkotói modellstruktúra kérdése. Ez a kollaboráció pedig, mint az alább tárgyalt példák is bizonyítják, valaminek – nevezzük közös célnak – az érdekében jön létre, ami a művön és a művészeti kontextuson is túlmutat az esetek többségében.

Először azt vizsgáljuk meg, mi bírhatja rá a résztvevőket egy-egy ilyen közösségi műben való részvételre, illetve, ha részt vesznek benne, a továbbiakban milyen mértékben befolyásolhatják annak alakulását, vagyis, milyen szereposztásról beszélhetünk művész és résztvevők között. Claire Bishop fent már említett szövegében⁶ részletesen boncolgatja az aktivizmus és a szerzőség kapcsolatát, hiszen ez már nemcsak a művészeti közegen kívüli, experimentális helyszíneken megrendezett kurátori kísérletek tárgyát képezi, hanem a képzőművészet hivatalos intézményeiben is jelen van⁷. Amennyiben fennáll a kapcsolat, mennyiben befolyásolja a művészeti szándék a mű létrejöttét, és mennyiben maradnak meg az aktivista törekvések? Bishop kétféle kollaboratív művészeti alkotói módszerről ír: a szerzőséget elutasító, az adott közösséggel konszenzusra építő aktivista gyakorlatokéra és a kontroll alatt tartó, az együttműködőkre kreatív szerepet nem osztó művészekére. Úgy ítéli, míg az utóbbi stratégia komplex esztétikai jelleggel bíró műveket eredményezhet, addig az előbbi, amely

⁴ A műfaj mára már emblematikussá vált példáit találjuk meg szép számban pl. Münsterben, ahol az 1977 óta tízévenként megrendezésre kerülő *Skulpturen Projekte Münster* című köztéri kiállítás keretében (melynek szervezője, kurátora a megalapítás óta ugyanaz a személy, Kasper König) készülnek a város tereire, a folyópartra stb. helyspecifikus művek. Ezek közül a városlakók által arra érdemesnek tartottak az adott kiállítás bezárultával is a helyükön maradnak. Ilyen például Claes Oldenburg híres *Giant Pool Balls* (1977) című munkája vagy Ilja Kabakov *Blickst Du hinauf und liest die Worte* (1997) című folyóparti fémkonstrukciója.

⁵ A helyspecifikus művészet lényegét érintő változásokat, a hely-tér-mű relációiban bekövetkezett alapvető hangsúlyeltolódásokat részletesen tárgyalja Miwon Kwon sokat idézett munkája, *One Place after Another: Notes on Site Specificity*, London–Cambridge, The MIT Press, 2002. Magyarul lásd: Egyik helyet a másik helyett. Megjegyzések a helyspecifikusságról (részlet), ford. Eröss Nikolett, in *A gyakorlatról a diszkurzusig*, MKE, 2012 http://www.mke.hu/sites/default/files/szovegyujtemenyTT_0406_0518.pdf, utolsó letöltés dátuma 2016. április 7.

⁶ Lásd 1. jegyzet.

⁷ Ennek szép példája a 2012-es, nagy port kavart berlini biennále, a *Forget Fear*, melyet a provokatív műveiről ismert lengyel művész, Artur Zmijewski rendezett. <http://blog.berlinbiennale.de/en/1st-6th-biennale/7th-berlin-biennale>, utolsó letöltés dátuma 2016. október 18.

lemond az esztétikairól, teljes egészében etikai megfontolásoknak veti alá magát. Ez utóbbi pedig a kritikától is belátást követel, hiszen az együttműködések alapuló projektek esetében a megvalósítás hogyanjára és nem művészeti/művészi szempontokra kell, hogy kerüljön a hangsúly⁸. A továbbiakban olyan példákat tárgyalok, melyek ezen alkotói módszerek különböző válfajait, adott esetben azok vegyítését alkalmazzák.

Az együttműködésen alapuló művészeti projektek esetében a „fizetett kollaborativitás” viszonylag egyszerű eset, a részvételiség itt is önkéntes, azonban anyagi ellenszolgáltatás fejében zajlik, ezért ez esetben kevésbé beszélhetünk demokratikus modellről. E műtípus legadekvátabb példái (de természetesen lenne miből válogatni) talán Santiago Sierra spanyol művész munkái⁹. Sierra a részvételen alapuló munkái többségében fizetett statisztákat alkalmaz, rajtuk keresztül közvetítve társadalomkritikus üzenetet a társadalom szerencsésebb, kevésbé kiszolgáltatott rétegei számára. A 2001-es Velencei Biennálén egy akció keretében százharminchárom, többségében illegális fekete-afrikai bevándorlónak festette platinaszőkére a haját¹⁰, akik fizetséget kaptak a részvételért. A szőkére festett hajú közreműködők aztán szétszóródtak a városban, azonban nem rejtőzködtek többé, ahogy azt a rendőrség elől menekülve Velencében általában teszik, miközben hamisított márkatermékek árusításából próbálnak megélni. Az akció következményeképpen inkább élő felkiáltójelként közlekedtek a város utcáin, felhívva a figyelmet kiszolgáltatott létezésükre és a velük kapcsolatos megoldatlan problémákra. Persze a hajfesték lekopik, a részvételért kapott pénz elfogy, és minden marad a régiben, mondhatnánk. Sierra visszaél ezeknek az embereknek a kiszolgáltatottságával, akik mit sem értenek a művészetből és a művész üzenetéből, annyit tudnak csak, hogy haját festetve pénzt keresni könnyebb megoldás sok mindennél, mint amit általában megtesznek a túlélésért. Ugyanakkor érvelhetünk azzal, hogy mégis ők a legalkalmasabbak arra, hogy rávilágítsanak a Velencét hosszú évek óta előzőnlő, állandó készenlétben és a kitoloncolástól való félelemben élő migránsok problémájára, és ehhez egy látványos, brutális, az ingerküszöböt sértő akcióra van szükség. Sierra elképzelésének része volt az is, hogy a résztvevők az akció után térjenek vissza a mindennapokba, legyenek észrevehetőek nemcsak a biennálé látogatói, de a várost jogosan előzőnlő (mert fizető) bevándorlók,

⁸ Aktivizmus és művészet kapcsolatához további adalékokkal szolgál még Gregory Sholette: *Hírek Seholországból: Aktivista művészet és ami utána van*, ford. Erőss Nikolett, in *A gyakorlattól adiszkurzusig*, MKE, 2012, http://www.mke.hu/sites/default/files/szovegygyujtemenyTT_0406_0518.pdf, utolsó letöltés dátuma 2016. április 7.

⁹ http://www.santiago-sierra.com/index_1024.php, utolsó letöltés dátuma 2017. január 13.

¹⁰ '133 persons paid to have their hair dyed blonde', http://www.santiago-sierra.com/200103_1024.php, 2001, utolsó letöltés dátuma 2017. január 13., Velence, Arsenale. A Plateau of Humankind címen rendezett 49. Velencei Biennálé keretében, 2001. június 10. – november 1. Kurátor: Harald Szeemann.

a turisták és az ott élők számára is. Az akció természetesen nem hozott lényeges változást az érintettek életében, mindenesetre azon a nyáron újból felizzott a bevándorlókérdés körüli vita Velencében is, és ez volt Sierra tulajdonképpeni szándéka. Nem egyértelmű megoldást kínálni egy problémára, hiszen az a művészet eszközeivel nem lehetséges, hanem épp ezekkel az eszközökkel sajátos módon rávilágítani olyan kérdésekre, amelyekkel egyébként szokványos körülmények között már nem foglalkozunk.

Amennyiben nem az etikai dimenziót, hanem a részvételiség szempontjait tartjuk szem előtt, láthatjuk, hogy itt egy irányított, hierarchikus részvételi modelltől van szó. A művész kezében van az irányítás, ő az értelmi szerző, instruálja a résztvevőket, akik tulajdonképpen végrehajtják a művész utasításait, önálló döntésekre, a helyzet befolyásolására nem jogosultak. Ezt a modellt tehát csak fenntartásokkal nevezhetjük participatívnak, az irányított részvételiség elnevezés véleményem szerint ez esetben sokkal találóbb.

Ugyanígy irányítottan vettek részt török fiatalok az emlékművekkel kapcsolatosan felmerülő kételyeket és a velük szembeni szkepszist tematizáló *Bataille Monument* létrehozásában Thomas Hirschhorn svájci művésszel együttműködve a 2002-es Documentán Kasselban¹¹. A mű komoly vitákat váltott ki szakmai körökben, ám nem elsősorban a „minősége” okán – sokkal inkább a művet létrehozó munkafolyamat képezte a diszkusszió tárgyát. Az elméleti pengeváltásba természetesen bekapcsolódott többek között Claire Bishop és Maria Lind svéd kurátor is, aki a részvételi művészetet közvetítő gyakorlati szereplőként lépett fel a vitában. Utóbbi legfontosabb ellenvetése Hirschhorn projektjével kapcsolatban, hogy a művész már a Documentát jóval megelőzően is dolgozott a mű koncepcióján, Kasselba tulajdonképpen konkrét tervekkel érkezett, amelynek kivitelezéséhez segítőkre és nem résztvevőkre volt szüksége¹². A Kassel főleg török bevándorlók lakta negyedében (már megint a helyspecifikusság) helyet kapó munka részét képező egyszerű, mulékony, részben újrahasznosított anyagokból álló emlékmű-installáció, a Documenta ideje alatt az installációban működő tévéstúdió, illetve a Bataille-műveket, valamint a munkásságához kapcsolódó köteteket tartalmazó, szintén a kiállítás ideje alatt nyitva tartó (köz)könyvtár létrehozásához és működtetéséhez a művésznak segítségére (munkaerőre) volt szüksége. Amit meg is talált az ott lakó török fiatalok személyében, akik fizetség fejében dolgoztak is a projekten. Közük azonban nem volt hozzá, sem a koncepció alakítása, sem a mű „használata” tekintetében, hiszen a bataille-i szakkönyvtár minden kétséget kizáróan a Documenta látogatóinak, és nem a negyed lakóinak igényeit tükrözte.

¹¹ Documenta 11, 2002. június 8. – szeptember 15., Kassel, főkurátor: Okwui Enwezor.

¹² Vö. Maria Lind: *Aktualisierung des Raums: Der Fall Oda Projeksi*, <http://eipcp.net/transversal/1204/lind/de>, A szöveg eredeti megjelenési helye: Claire Doherty (szerk.): *From Studio to Situation*, Bristol, Black Dog Publishing, 2004, 110–118. o.

Hirschhorn viszont a helyspecifikusságból és az „egzotikus” munkaerőből egyaránt profitált. A megvalósult munka azonban, helyszínválasztása és látszólagos közössége ellenére is inkább egy meghaladott műfajt (az emlékműállítás) és nem annyira szociális viszonyokat vagy struktúrákat kritizált¹³ – azokat (mint például a török bevándorlók lakta negyedben a fiatalok számára létrehozott közösségi terek hiányát) – inkább csak láthatóvá tette. Alapjában véve itt is irányított részvételiségről van szó, de Sierra munkáihoz képest itt a résztvevők kilépnek a passzív, elszenvedő részvételiségből, és aktív, kivitelező szerepet vállalnak a mű létrehozásában. Tehát összességében itt egy műalkotás közösségi létrehozásáról van szó, amely közösség azonban továbbra is hierarchikus viszonyok mentén működik. A művész nem mond le az individuális művészszeréről a közösség javára, a mű tehát nem értelmezhető kollektívként.

Bishop fent emlegetett értekezésében leszögezi, hogy Maria Lind Hirschhorn-kritikája elsősorban „a szerzőség elutasításának etikáján alapul”¹⁴, valamint, hogy a szerző (Lind) a művész és a művet kivitelezők „kihasználó kapcsolatát”¹⁵ alapul véve hozza meg döntését, miszerint Hirschhorn műve nem értékelhető szociális kollaborációként¹⁶. Ez a meglátás a mű művészeti megítélését is nagyban befolyásolja, illetve Lind számára végeredményben feleslegessé is teszi. Bishop számos, Maria Lindéhez hasonló kuratori, elméletírói pozíciót tárgyal a fenti esszéjében, és kijelenti, hogy a művészet szociális fordulata a műkritika etikai fordulatát hozta maga után. Egy mű megítélésében ennek alapján már nem esztétikai, művészeti szempontok lesznek meghatározóak – melyeket egyre kevésbé lehet számon kérni azon –, sokkal inkább az etikai dimenzió, a társadalmi elköteleződés és a hasznosság lesznek azok a kritériumok, melyek a művet minősítik, és a kritikusok véleményét befolyásolják.

Ezt a fordulatot a legjobban talán egy, a kortárs művészeti konferenciákon viszonylag gyakran idézett példán, az osztrák *Wochenklausur* művészcsoporth¹⁷ tevékenységén keresztül szemléltethetjük. A csoport nem csak képzőművészekből áll, rajtuk kívül szociológusok, urbanisták, adott esetben szociális munkások is részt vesznek – a csoport „teljes értékű” tagjaként – a projektek kivitelezésében. A *Wochenklausur* egyik első és leghatásosabb projektje egy 1994-es „mű”, amikor is zürichi drogfüggő prostituáltak számára hoztak létre egy átmeneti szálláshelyet. Maga a létrehozás folyamata úgy zajlott, hogy a *Wochenklausur* tagjai hosszas előkészítéssel,

¹³ Vö. uo.

¹⁴ Claire Bishop: *A szociális fordulat: A kollaboráció és elégedetlenségei*, ford. Somogyi Hajnalka, <http://exindex.hu/print.php?page=3&id=531>, utolsó letöltés dátuma 2016. november 15.

¹⁵ Uo.

¹⁶ Uo.

¹⁷ Ide vonatkozóan lásd a *Wochenklausur* állásfoglalását a művészi tevékenység mibenlétéről: *Wochenklausur: Vom Objekt zur Intervention*, <http://www.wochenklausur.at/kunst.php?lang=de>, utolsó letöltés dátuma 2016. október 26.

terepmunkával, szervezéssel tárgyalóasztalhoz ültették a probléma megoldásában érintetteket. Városvezetők, szociális munkások, újságírók, maguk a szexmunkások és a csoport tagjai tárgyaltak több napon keresztül a lehetséges megoldásról. Ami az akcióban a művészi teljesítmény, az az, hogy ennek a tárgyalásnak szokatlan keretet biztosítottak: egy sétahajóra hívták meg több alkalommal az érintetteket, ahol a tárgyalások a nyilvánosság bevonásával zajlottak. A résztvevők így kilépve komfortzónájukból – például a polgármesteri hivatal zárt tárgyalóiból – viszonylag kényelmetlen szerepbe kényszerültek, és egy szokatlan, mesterséges, mások (nevezetesen a művészcsoport) által irányított szituációban voltak kénytelenek előadni álláspontjukat, vitázni és kompromisszumra törekedni.

A *Wochenklausur* álláspontja szerint tevékenységük művészi tevékenység, ugyanis a művészi kreativitás, leleményesség és sajátos problémamegoldó képesség potenciálját használják fel a fentiekhez hasonló problémás helyzetek megoldására, amelyre más eszközök adott esetben nem alkalmasak.¹⁸ Véleményük szerint ezt a művészi kapacitást természetesen kamatoztathatnák a „klasszikus” művészi tevékenység keretein belül (például egy feszített vászon előtt állva) is, ám ők egy másik területet választottak, ahol a művészi potenciál ugyanúgy érvényesülhet. Munkamódszerük kutatáson alapul, csak hosszas, a helyszínen zajló előkészítő és tájékozódó fázis után kezdenek bele egy adott projekt szervezésébe, majd a „megoldás” – ami minden esetben kommunikáció- vagy dialógusalapú közvetítés formájában valósul meg – megtalálása után hagyják magukra a megoldást tulajdonképpen kivitelező résztvevőket. Természetesen felmerül a kérdés, hogyan garantálják az általuk javasolt megoldások fenntarthatóságát vagy életképességét. A válasz nagyon egyszerű: sehoggy. Feladatukat nem abban látják, hogy az adott problémás helyzeteket hosszú távra megoldják az érintettek helyett. Sokkal inkább abban, hogy felmutassanak megoldási lehetőségeket, alternatívákat, adott esetben rámutassanak a továbblépés lehetőségeire. Hogy ezekkel az alternatívákkal az adott közösség tagjai aztán ténylegesen mit tudnak kezdeni, az már nem a csoport hatásköre. Hogy csak az előbb említett zürichi példánál maradjunk: a városban 2006-ig, vagyis tizenkét éven keresztül működött a csoport kezdeményezésére létrehozott szálláshely, amikor is különböző nehézségek miatt felfüggesztették a működését. Ám véleményem szerint a csoport működése rávilágíthat a szociális elkötelezettségű művészet lényegi elemére: a lényeg nem magában a problémamegoldásban vagy annak kivitelezésében rejlik, hanem a megmutatásban, a lehetőségek megláttatásában, a problémamegközelítés módszereinek

¹⁸ A *Wochenklausur* projektjei meglehetősen széles skálán mozognak, földrajzilag és jellegüket tekintve is. A megvalósult projektek között találunk közösségi térhasználat létrehozására irányuló munkát éppúgy, mint a szociális munka mobilitását megkönnyítő struktúrát, hátrányos helyzetű diákok számára létrehozott ingyenes kollégiumot vagy kisebb javításokra szakosodott szociális szervizközpontot is. <http://www.wochenklausur.at/projwahl.php?lang=de>, utolsó letöltés dátuma 2016. október 26.

újdomságában. A művészi kreativitás, a sajátos szellemi tőke itt is maximálisan kihasználásra kerül, de nem pusztán öncélúan vagy csupán önmagáért, hanem azon túlmutatóan, saját magán mintegy túllépve is. A Wochenklausur projektjei tehát önálló részvételiséget tesznek lehetővé az érintettek számára – sőt, életképességük azon múlik –, az irányítást maximálisan a résztvevők kezébe adva, mintegy kilépve az általuk lehetővé tett beszéd- vagy cselekvési helyzetből. Az amerikai művészettörténetész, Grant Kester tulajdonképpen részben a Wochenklausur tevékenységére támaszkodva dolgozta ki a szociálisan elkötelezett művészet kapcsán a ma már szintén gyakran hivatkozott „dialógusesztétika” fogalmát.¹⁹ Ebben Kester Bourriaud relációesztétika-fogalmán túllépve a „kollaboratív, konzultációs hozzáállás” jelentőségét hangsúlyozza a (művészeti) dialógusban.²⁰ Ugyanakkor kiemeli, hogy a dialógus nem teremt feltétlenül egyenrangúsító beszédhelyzetet, ahogy az például Habermas kommunikatív cselekvéseméletének egyik fő konklúziója.²¹ Kester elképzelése szerint a dialógus nem feltétlenül ideális beszédhelyzet függvénye, amelynek eredménye egy általános érvényességű konszenzus. A dialógusesztétika egyik meghatározó sajátossága az átmenetiség, amely a közvetítésével kialakult megoldások érvényességének sajátja is lehet. Ezért, ahogy a fent bemutatott példa is bizonyítja, a *Wochenklausur* munkáit és több hasonló, a közvetítésen alapuló művészeti tevékenységi formát találóan jellemzi a kesteri fogalom.

Számomra az egyik kérdéses felvetés Bishop meglátásaiban, ami például a Wochenklausur működése kapcsán is felmerülhet, hiszen a csoport leszámol a szorosabb értelemben vett szerzőséggel – hogy talán túlságosan is ragaszkodik a szerzőközpontúsághoz. Az általa sikeresnek tekintett részvételalapú projektek garanciáját ma is a művészi génusz jelenlétében, annak teremtő energiájában látja, aki saját vízióját egy specifikus téren, időn belül, egy általa választott közösség segítségével valósítja meg. A közösség ez esetekben természetesen nem személyenként lett kiválasztva, de a művész által megszabott helyszínválasztás többnyire a résztvevők összetételét is meghatározza. (Thomas Hirschhorn például minden esetben így dolgozik.) Ezzel Bishop kizárja az önszerveződés, a spontaneitás lehetőségét, hiszen véleménye szerint a projektnek megtervezettnek kell lennie, esetlegességek csak a megadott

¹⁹ Vö. Grant Kester: *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, 2004. A kötetből magyarul megjelent részlet: Grant Kester: Életképek: A dialógus szerepe a társadalmilag elkötelezett művészetben, in Kékesi Zoltán – Lázár Eszter – Varga Tünde (szerk.): *A gyakorlattól a diskurzusig*, online szöveggyűjtemény, ford. Hock Bea, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2012, 128–140. o.

²⁰ Grant Kester: Életképek: A dialógus szerepe a társadalmilag elkötelezett művészetben, in Kékesi Zoltán – Lázár Eszter – Varga Tünde (szerk.): *A gyakorlattól a diskurzusig*, online szöveggyűjtemény, ford. Hock Bea, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2012, 129. o.,

²¹ Vö. Jürgen Habermas: Morális tudat és kommunikatív cselekvés, in uő: *Kommunikatív etika. A demokratikus vitákban kiérlelődő konszenzus és társadalmi integráció politikai-filozófiai elmélete*, ford. Felkai Gábor, Budapest, Új mandátum, 2001, 169–217. o.

kereteken belül fordulhatnak elő. A művész mint a projekt motorja megkerülhetetlen Bishop számára, ezáltal viszont a résztvevőkkel szembeni alapvető bizalmatlanságának ad hangot, megkérdőjelezi a kollektív jelenlét kreatív vagy éppen kritikai potenciálját. Ez pedig elvezet bennünket egy további problémához:

Bár Bishop maga is hevesen vitába száll a részvételi művészetet szerinte a kilencvenes évek művészeti és elméleti beszédmódjával tárgyaló szerzőkkel, közülük különösképpen a fent említett Grant Kesterrel, felröva neki, hogy egyértelműsítő oppozíciókkal (kollektív vs. egyéni szerzőség, aktív vs. passzív részvétel, autonómia vs. közösségiség) operál, szemére hányva, hogy a résztvevőket irányítható, buta bábokként kezeli, Bishop maga sem szakad el az autonóm művészet illúziójától, inkább hangoztatva a mű és a művészet, mint például a művészeti / befogadói tapasztalat autonómiáját²². Véleményem szerint pedig ezen projektek eredményessége épp ez utóbbiban gyökerezik. Ugyanakkor meglátásom szerint a nézőknek fokozatosságra van szükségük az autonómia kialakításához, hogy kialakulhasson bennük a művészeti projekt formájában megvalósult, intenzíven megélhető szociális/közösségi tapasztalat iránti igény. A Bishop által preferált participatív művek progresszív formájával való átmenet nélküli konfrontáció fokozott ellenállást és elutasítást válthat ki belőlük, ezért nem elvetendő, ha a részvételiség különböző fokozataival és típusaival találkoznak, amelyek között a Kester által nagyra értékelt, szolidabb, konszenzuskereső megoldások is helyet kaphatnak²³.

²² A Bishop–Kester-vita állomásaihoz lásd *Artforum*, 2006/2, http://cam.usf.edu/CAM/exhibitions/2008_8_Torolab/Readings/The_Social_Turn_CBishop.pdf, utolsó letöltés dátuma 2016. május 10.; Grant Kester válasza: *Response to Claire Bishop's Another Turn*, *Artforum* 44, 2006/5, <http://www.couldyoubemorespecific.com/research/grant-kester-response-to-claire-bishop-%E2%80%98another-turn%E2%80%99/>, az oldal jelenleg nem elérhető. Bishop viszontválaszának kibővített változatát lásd in *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Dictatorship*, London – New York, Verso, 2012, 25–26. o.

²³ Lásd Grant Kester: *Életképek: A dialógus szerepe a társadalmilag elkötelezett művészetben*, in Kékesi Zoltán – Lázár Eszter – Szoboszlai János – Varga Tünde (szerk.): *A gyakorlattól a diszkurzusig. Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény*, 128–141. o., <http://www.mke.hu/adat/szoveggyujtemeny.pdf>, utolsó letöltés dátuma 2016. május 10.

AMATŐR TESTÜNK

A PROFI ÉS A LAIKUS JO SPENCE ÉS HORVÁTH M. JUDIT BETEGSÉGET DOKUMENTÁLÓ FOTÓSorozataiban

Az önéletrajzi elbeszélések nagy hatású, nem szöveges formái után kutatva találkoztam pár éve Jo Spence fotósorozataival¹, amelyek betegségét – először mellrákját, majd leukémiáját – dokumentálják jóformán a művész halálának pillanatáig. A brit feminista ikon Spence sokkoló, felkavaró és közben mégis nem egyszer mulatságos fotói azt példázták számomra, hogy az 1980-as években burjánzásnak induló autobiografikus önéletrajzi projektek némelyike az intimszféra feltárásával, a korábban a nyilvánosságból kizárt, nem reprezentált, tabusított tapasztalatok megmutatása-elbeszélése révén szubverzív erővel bírtak, és ez is indokolta az önéletrajzi elbeszélések iránt megnyilvánuló egyre növekvő érdeklődést. Ez az a korszak, amikor a születőben lévő önéletrajz-kutatás felfedezi a kánonon kívüli, korábban amtorként nem nagy érdeklődésnek örvendő autobiografikus elbeszéléseket, illetve bevonja kutatása körébe a nem szöveges önéletrajzi narratívákat.² Spence bumfordiságukban szubverzív öndokumentáló sorozatai egyszerre vonták kérdőre a női test művészi és médiabeli ábrázolásának tradícióit, a betegség tabusítását és a nyugati orvoslás viszonyát a személyiséghez.³ Néhány évvel ezelőtt Magyarországon Horváth M. Judit ugyancsak egy betegségét (vastagbél-daganatát) és kezelését dokumentáló sorozatot állított ki (*Privát képek*, 2009, Mai Manó Ház). Ezek a képek, kórtermi és otthoni fotók rögtön felidéztek bennem Spence önarcképeit. Nézzük mondjuk ezt a két képet, két torzót, a csonka test két képét:

A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült. Megjelent a *Jelenkor* 2017. márciusi számában. G. A.

- ¹ *Cancer Shock* (1982); *The Picture of Health?* (1982–1986); *Narratives of Disease* (1988–1989); *Final Project* (1990–1992). A sorozatokból részletek láthatók a The Jo Spence Memorial Archive London honlapján: <http://www.jospence.org/>. utolsó letöltés dátuma 2017. január 31.
- ² Vö. James Olney (szerk.): *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton – New Jersey, Princeton University Press, 1980.
- ³ Spence viszonyáról a nyugati orvostudományhoz és gyógyítási praxishoz részletesen ír Susan E. Bell: „Photo images: Jo Spence’s narratives of living with illness”, *Health*, 2002/1, 5–30. o. <http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/136345930200600102>, utolsó letöltés dátuma 2010. október 1.



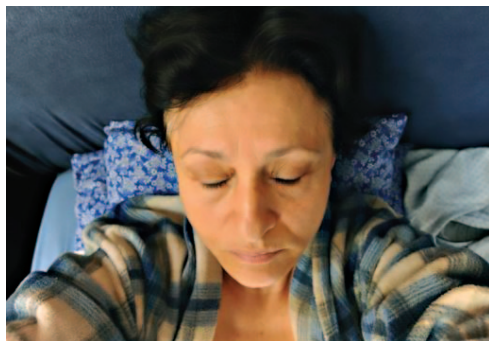
Jo Spence and Terry Dennett: *The Picture of Health?* © The Jo Spence Memorial Archive



Horváth M. Judit: *Privát képek*
© Horváth M. Judit

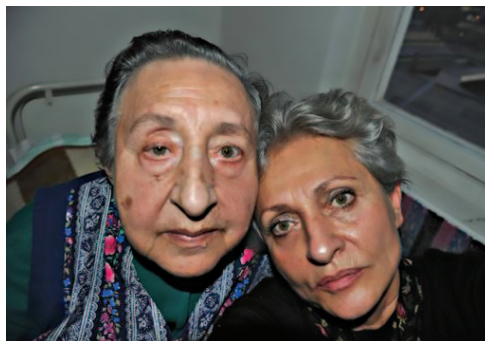
A párhuzam nagyon is kézenfekvő, és hiába a húsz év távolság, a képek ma egyformán felzaklatóan hatnak ránk, arra figyelmeztetnek, hogy a női test idealizált ábrázolásai, a betegség képének elrejtése a nyilvánosság előtt ma is erőteljesen meghatározza a percepciókat. Horváth M. Juditnak ma Magyarországon, ahol nem volt a Spence-éhez hasonló szubverzív feminista művészetnek olyan előtörténete, mint Nagy-Britanniában, alighanem ugyanakkora civil kurázsira van szüksége egy ilyen kiállításhoz, mint Spence-nek kellett annak idején. A két fenti kép közötti intuitív hasonlóság, túl a civil kurázsin, tematikus-műfaji jellegzetességeikkel kapcsolatos: azok a sorozatok, amelyeknek részeik, vizuális autopatográfiák, azaz szerzőjük betegségének narratívái. Spence esetében bőséges, a képekre applikált, illetve velük együtt kiállított kísérszöveg kölcsönöz elbeszélő jelleget a munkáknak. Horváth M. Judit nem él a verbális történetmesélés ilyen direkt módjával, csak a kiállítás kommentárjában kapcsolja hozzá betegségének történetét a képekhez. A fotók maguk különböző időpillanatokat, a betegség és a kezelés különböző stádiumait rögzítik, de a kiállítás elrendezése maga nem követte az időrendet. Hat évvel később azonban a művész egy másik sorozattal kapcsolta össze betegségének dokumentumait, mely édesanyja éle-

tének utolsó időszakát, egy öregotthonban töltött napjait mutatja meg. A két sorozatot együtt *Privát képek 1–2* címen állította ki (Random Galéria, 2015). Ez a párosítás egy másfajta narrativitással ruházza fel a betegség képeit: egyfelől a személyes történet családtörténeté bővül, másfelől a két történet metaforikus viszonyba kerül egymással, és függetlenül a gyógyulás egyszeri történetétől, minden testi lét végességére utal.⁴



Horváth M. Judit: *Privát képek*

© Horváth M. Judit



Horváth M. Judit: *Privát képek 2*

© Horváth M. Judit

Két fényképes öndokumentáción alapuló autopatográfiával van tehát dolgunk, olyan műfajjal, amely Tamar Tembeck szerint a következő befogadói várakozásokat szokták mozgósítani: azt várjuk az ilyen művektől, hogy szituált vizualitásukkal katartikus hatással legyenek ránk, valamiféle értelemben tehát gyógyítsanak (az önterápia, a hasonló sorsúak terápiája és a nézők terápiája értelmében is), a tanúságtétel igazságát tulajdonítjuk nekik, tabut döntenek, de sokkoló, szubverzív voltukban nehezíthetik is a párbeszédet, és végül pedig mivel a test, mindnyájunk testének mulandóságát viszik színre, *memento mori*ként szolgálnak.⁵

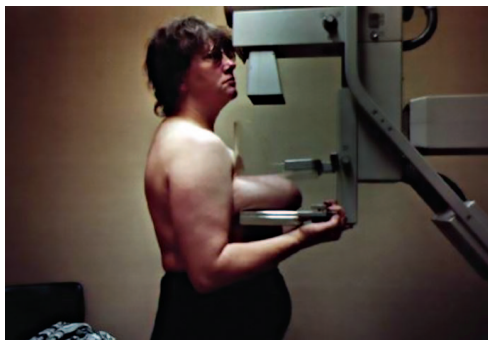
Túl a tematikus és műfaji hasonlóságon, Jo Spence és Horváth M. Judit sorozatait az is összeköti a szememben, hogy minden retorikusságuk és/vagy szépségük ellenére van bennük valami amatőr jelleg, mintha szerzőik az amatőr fotózást vagy pontosabban a dokumentálás laikus készítését hívnák segítségül, amikor valami olyasmit akarnak megmutatni saját magukról, amit a vizuális kultúra és azon belül a fotózás története kizár vagy marginalizál. A következőkben tehát erről, a sorozatok

⁴ Hasonlóképpen állította párhuzamba anyja és saját betegségét két sorozatban a fotós autopatográfia Spence melletti másik nagy műfajteremtője, az amerikai Hannah Wilke az 1980-as években.

⁵ Vö. Tamar Tembeck: „Exposed Wounds: The Photographic Autopathographies of Hannah Wilke and Jo Spence”, *RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 2008/1–2, 87–101. o., itt: 87. o. <http://www.jstor.org/stable/42630769> utolsó letöltés dátuma 2016. szeptember 1.

professzionizmushoz fűződő viszonyáról szeretnék beszélni, és azt láthatóvá tenni, hogy a szoros tematikus rokonságon túl, a különböző történeti-kulturális kontextusoknak megfelelően milyen eltérő esztétikai és ideológiai megfontolások tárhatóak fel bennük a profi és az amatőr szerepekkel kapcsolatban, és hogyan kapcsolódnak ezek a betegség-narratívához.

Az amatőr jelleget nemcsak a fotózás professziója szempontjából értem, hanem az orvosi professzionizmuséból is. Az autopatografikus elbeszélések rendszerint az orvosi professzionizmus kritikái. Az ilyen narratívák mindig transzgresszívek: az esztétikai, művészeti diskurzus és a társadalomkritika, az egészségügypolitika-kritika határán helyezkednek el. Ennek megfelelően a recepciójuk is sokszor szerteágazó: a művészettörténeti, esztétikai értelmezés, kritika mellett az egészségügyi rendszer vagy a testpolitika kritikája is hivatkozik rájuk. A betegségről szóló önéletrajzi narratívák nemcsak az „egészséges élettörténet” másikkaként kínálják fel magukat, hanem az orvos narratívájának alternatívájaként is: a beteg perspektívájából beszélnek a betegség, a kezelés, a gyógyulás vagy a nem gyógyulás történetéről. Bárhogyan is igyekszik a beteg alávetni magát a gyógyulás reményében az orvosi szakértelemnek, engedelmessé tenni testét a betegszerep megkívánta magatartásoknak, együttműködni a szakemberekkel, kikerülhetetlen tapasztalata testének ellenállása, ügyetlensége, amatőr esetlensége. A betegségről szóló önéletrajzi szövegeknek visszatérő eleme a test képtelensége a kezességre, arra, hogy pusztán mint a betegség hordozója viselkedjen. Ezek az elbeszélések szembeszegülnek a test tárgyisításával, szegmentálásával, életrajzi folyamatából való kiszakításával, nyíltan vagy látenszen ennek az egészségügyi intézményrendszerből, gyakorlatokból fakadó dezintegrálásnak a kritikájaként fogalmazódnak meg. Performatívak abban az értelemben, hogy mintegy visszaveszik a saját testet a kiszolgáltatottságából, visszaillesztik az önéletrajz szövetébe, újraintegrálják biográfiai, társadalmi összefüggéseibe.



Jo Spence and Terry Dennett, *The Picture of Health?* © The Jo Spence Memorial Archive



Horváth M. Judit: *Privát képek*
© Horváth M. Judit

Spence sorozatainak esetében nagyon is markánsan kitűnik ez az intézménykritikai attitűd. Nézzük például egyik leghíresebb képét, a mammográfiai felvétel pillanatát rögzítő fotót. Spence a röntgenasszisztent kérte meg, hogy fotózza le a vizsgálat közben, aki vonakodva bár, de vállalkozott a szokatlan feladatra.⁶ A felvételkészítés lefotózása önmagában is kritikai gesztus, a test, az emberi méltóság visszaszerzésének gesztusa. A test az orvosi képalkotásban és Spence öndokumentációjában is csonka: a mellről készült mammográfia egyetlen testrész szerkezetét rögzíti, a segítséggel készült önarckép az ily módon redukált testet. Spence fotói akkor is színházszerűek, ha éppen egy kórházi körülmények között hétköznapiak számító pillanatot dokumentálnak: betegsorosozatainak mindvégig – szó szerint a legvégsőig – egyik legfontosabb szólama a test feletti kontroll drámája, a test különböző perspektívájú értelmezéseinek összeütközése (lásd a korábbi, csonkolt mellű képet, ahol azt írta a mellére: „Jo Spence tulajdona”).

Horváth M. Juditnál nem látunk ilyen retorikus intézménykritikát, az autopatógráfia perspektíváját mégis hangsúlyozzák az olyan képek, mint például az alulról, a beteg szemszögéből fényképezett infúziós állvány. A *Privát képek* fotói sokféle beállítás, a testnek a betegség nyomait viselő és épnek ható részleteit (például kihívóan vörösre lakkozott lábkörmöket), kórterem- és szobabelsőket, családi jeleneteket sorakoztatnak fel, de legfőképpen portrékat. A betegség könnyen azonosítható képei az élettörténettel bíró test szegmensei közé nyomakodnak, de nem törlik ki őket.

Ellépve az autopatógráfia professzionalizmuskritikájától most már a fotográfia mint professzió kérdése felé fordulok. Azt mondtam, hogy mindkét alkotó sorozatai az amatőr önéletrajz jelenségével kapcsolatosak, ami magyarázatot igényel, hisz két elismert művészről van szó, akik a legkiválóbb galériákban állítottak és állítanak ki, és nagy szakmai figyelem övezte-övezi a munkásságukat. Az amatőr tehát nem az intézményes helyükkel kapcsolatos, hanem azzal, hogy életrajzukban, önértelmezésükben és választott fotós retorikájukban előtérbe állítják az amatőr és a profi fényképezés viszonyának a kérdését. Annak az eltérő jelentései, hangsúlyai, ahogyan ezt teszik, nemcsak habitusbeli különbségeikkel kapcsolatos, hanem a laikus öndokumentálás eltérő kulturális kontextusával is.

Jo Spence életművében a személyes emancipáció és mások emancipációja összeforr egymással. A professzionális fotózás gyakran kapcsolódott közösségi tevékenységhez a munkásságában, és maga a fotó is általában mint az aktivizmus eszköze jelenik meg nála. Munkái elit művészeti galériákban ugyanúgy megjelentek, mint terápiás közösségek kiállítótereiben vagy alternatív galériákban. Életművének első szakaszában főként a társadalmi nem és a társadalmi egyenlőtlenség kérdései foglalkoztatták, aztán a saját betegsége hatására fordult egészségügykritikai, testpolitikai kérdések

⁶ Spence beszámolóját idézi Susan E. Bell, id. mű, 15. o.

felé. Munkáskörnyezetből származott, először titkárnő volt, aztán egy fotóstúdióban dolgozott mint asszisztens, majd a fotózás mesterségét lassanként elsajátítva saját stúdiót alapított. Később egyetemre járt, bölcsészetet, elsősorban feminista és marxista elméletet hallgatott. Saját magáról általában nem művészként, hanem aktivistaként, terapeutaként vagy társadalomtudományi kutatóként beszélt.⁷ „Elsősorban az érdekel, amit a keletkezőben lévő szubjektum vagy a küzdelem ábrázolásának nevezhetnék. Az ilyen munka lényege, hogy láthatóvá váljanak a tabusított vagy »kimondhatatlan« területek, és hogy segítsek az embereknek felidézni életük olyan aspektusait, amelyeket sosem tudtak megjeleníteni” – nyilatkozta saját tevékenységéről.⁸

Spence életművében és recepciójában is jól látszik a '80-as évek angol feminizmusának a viszonya a professzionalizmushoz, kételyei a teóriával és a szakmaisággal kapcsolatban. Viszonylag kései egyetemi tapasztalatról például így mesél egy interjúban: „Felnőtt egyetemistaként [...] odamentem az oktatóimhoz, akiket nagyra tartottam, és azt mondtam nekik: »Nagyon tetszik, amit mond, de nem tudná elmondani egyszerűen, angolul?«”⁹ Kételyei nemcsak a teóriára, hanem a fotós mesterség rutinjaira is kiterjedtek. Feminista méltatói gyakran többre értékeli tevékenységének bátorságát a szakmai-művészi teljesítményénél. Egy a *Feminist Review*-ban megjelent kritika, amelynek jellemző címe *Fierce Courage*, azaz *Kérlelhetetlen bátorság*, ennél tovább is megy Spence professzionalizmushoz való viszonyának értékelésekor: „Jo az egyetlen elérhető módon »emelkedett ki« a titkárnői létből: vagyis úgy, hogy a fotográfia »mesterévé lett«”.¹⁰ A „kiemelkedés” és a „mesterré válás” köré tett idézőjelek egyszerre árulkodnak a társadalmi mobilitás és a mesterségbeli tudás közkeletű felfogásával kapcsolatos szkepszisről. Ebben a szemléletben a szakemberré, profivá válás emancipációs eszközként elfogadható, ugyanakkor olyan korlát(oltság)ot is jelent, amin a művésznek túl kellett lépnie ahhoz, hogy kritikai distanciát nyerjen a korabeli társadalmi gyakorlatoktól. A fotográfia mesterségének elsajátítása egy konvenciórendszer elsajátítását jelenti, mely konvenciórendszer a családdal, a női, a férfi, a gyerekszerepekkel kapcsolatos jelentések rendszerét közvetíti. Spence profivá válása csakis annyiban igenelhető, ha mindössze egy lépést jelent a kritikai attitűd felé, aminek aztán a mesterségbeli tudását a szolgálatába állítja. Amire Jo Spence a fotózást használja, az a bevett reprezentációk, a profi bérfotográfus gyakorlatának kritikája, s ezen keresztül a fotó alanyainak felszabadítása, azaz egyfajta terápiás és aktivista tevékenység.

⁷ Jo Spence: „Disrupting the silence: The daughter’s story”, *Oral History*, 1990. tavasz, 54–60. o.

⁸ Id. mű, 45. o.

⁹ „»Sharing the wounds«: Jan Zita Grover interviews Jo Spence”, *The Women’s Review of Books*, 1990. július, 38–39. o., itt: 38. o., <http://www.jstor.org/stable/4020831>, utolsó letöltés dátuma 2016. szeptember 5.

¹⁰ Valerie Walkerdine: „A Fierce Courage”, *Feminist Review*, 1985. tél, 95. o., <http://www.jstor.org/stable/1394841>, utolsó letöltés dátuma 2016. szeptember 5.

Ahogy maga Spence is utal rá, tevékenysége abban a korban zajlott, amikor a kultúra tanulmányozása egyre inkább a populáris kultúra felé fordul, a tömeges kulturális produktumok: a családi archívumok, az amatőr fotók gyűjteményei előtérbe kerülnek a múlt és a jelen kultúrájának kutatásában.¹¹ Az amatőr fotó, illetve a professzionális tömegfotó (stúdiókban készült családi képek, esküvői képek stb.) felértékelődnek a kultúra értelmezésében mint a társadalmi praxisok lenyomatai. Ugyanakkor azt is fontos látni, hogy Spence nem amellett érvel, hogy az amatőr vagy a műtermi fotózás „ártatlanabb” tevékenység volna a művészinél vagy a glamour-fotózásnál. Spence aktivizmusának fontos részét képezte, hogy kamerát adjon az amatőrök (elsősorban a társadalom alsó rétegeiből származó nők) kezébe, de nem pusztán dokumentatív szándékkal, hanem a politikai önreflexió részeként. Egyfajta politikailag tudatos amatőr tevékenységre ösztönözte őket és saját magát, amikor megrendezett fotók (*staged photo*) segítségével elemezték a társadalom felkínálta szereplehetőségeket.



Jo Spence: *Beyond the Family Album*, 1979 © The Jo Spence Memorial Archive

Egyfajta brechti programról van tehát szó¹²: az intimszférát feltáró, újrafotózott beállított jelenetek a fotózás gyakorlatának elidegenítését, a reprezentáció, a társadalom és az intézményrendszerek kritikáját szolgálják. Ahogy James Guimond megállapítja,¹³ Spence programja – ellentétben például a posztmodern Cindy Sherman maszkok sorát felvonultató önarcképsorozataival – jellegzetesen modernista program: a reprezentációkritika nála valamilyen autentikusabb, a szubjektum által uralt identitás, önkép kialakítását célozza. Ez az attitűd jelenik meg a betegségorozataiban

¹¹ Spence Stuart Hall és Terry Dennett munkásságára utal a privát fotó felfedezésének jelentősége kapcsán. Lásd „Disrupting...”, 55. o.

¹² Vö. Tembeck: id. mű, 94–95. o.

¹³ James Guimond: „Auteurs as Autobiographers: Images by Jo Spence and Cindy Sherman”, *MFS Modern Fiction Studies*, 1994. ősz, 573–589. o., itt: 584. o., <https://muse.jhu.edu/article/20905>, utolsó letöltés dátuma 2016. szeptember 5.

is, melyek egyszerre vonják kérdőre a testábrázolás esztétikai és orvosi konvencióit, illetve a fotózást és az orvoslást mint professziót, és szolgálnak önterápiás folyamatként, melynek célja a betegség beillesztése a személyes identitásba. Az intimszféra feltárása, a sebek meg- vagy felmutatása végső soron a megbélyegzettségtől, az áldozat-szereptől való szabadulás kísérlete.¹⁴

Ha most tekintetünket Horváth M. Judit három évtizeddel későbbi, Magyarországon fényképezett és kiállított fotójára fordítjuk, ugyanazt látjuk, mint Spence fenti képén: egy feltárulkozó, sebzett középkorú női testet. És mégis egészen mást. Spence sorozataival összehasonlítva előtűnik Horváth M. képeinek furcsa kétidejűsége. Ami a betegségtabu felmutatását és feszegetését, illetve az ehhez kapcsolódó (ön)terápiás célt illeti, szoros rokonság van munkáik között. „Mivel a betegség és a halál tabu a mi társadalmunkban, fényképeim segíthetnek másoknak is, hogy az élet nehéz szakaszait túléljék, megéljék” – írja Horváth M. a *Privát képek 1–2* sorozatokhoz fűzött kommentárjában.¹⁵ Ugyanakkor ezek az inkább dokumentatívnak, mint megrendezettnek ható fotók korántsem keltik bennünk azt a benyomást, hogy elsősorban a kritikai szándék vezetné a fotós szemét-kezet.

Horváth M. Judit sorozatai nem pótolják, hiszen harminc évvel később hogyan is pótolhatnák, ám azzal, hogy ma felkavaróan hatnak ránk, nagyon is jelzik a reprezentáció-, illetve identitáskritikán alapuló, aktivista jellegű feminista művészet hiányát a magyar művészettörténetben, ami a XX. század második felében Nagy-Britanniában és a nyugati világ más részein érzékeny közeget kínáltak Spence fotói számára. Ahogyan Keserü Katalin írja a XX. század második felének női művészetéről, az államszocializmus politikai-kultúrpolitikai viszonyai között Magyarországon az identitás reprezentálásának „nem lett mozgalmi jellege, ki-ki a maga individuális módján érlelte azt ki”, éppen ezért jóval – akár évtizedekkel – lassabban csengenek le a nyugati feminista művészet identitással kapcsolatos kérdésfeltevései.¹⁶ Van azonban egy másik kontextusbeli különbség is, ami a két autopatografikus program különbségét megvilágítja, s ez éppen az amatőr öndokumentálás változó jelentőségével kapcsolatos.

Horváth M. Judit interjúiban gyakran hangsúlyozza, és ezt az információt a katalógusok, művészeti portálok, galériákban közölt életrajzok is rendre átveszik, hogy sokévnnyi ápolónői munka után profi fotós férje mellett, az ő szakmai irányításával, amatőrként kezdett fotózni.¹⁷ Eleinte fotóriporterként dolgozott, ennek legjelentősebb

¹⁴ „Sharing the wounds”, 56. o.

¹⁵ http://mairanohaz.blog.hu/2016/11/08/horvath_m_judit_privat_kepek_2_anyu_2013-2015, utolsó letöltés ideje 2017. február 8.

¹⁶ Keserü Katalin: „»A második nem«: Az azonosságok művészete (1960-tól napjainkig)”, in *úó* (szerk.): *Modern Magyar Nőművészettörténet*, Budapest, Kijárat, 2000, 62–77. o., itt: 63. o.

¹⁷ Lásd például Horváth M. Judit – Stalter György: *Más Világ / Other World*, Magánkiadás, 1998.; http://www.kormendigaleria.hu/muvesz/horvath_m_judit.html; <http://mairanohaz.blog.hu/>

dokumentuma a Stalter Jánossal közösen készített *Más Világ* című sorozat (1998), mely a magyar cigánytelepek világát mutatja be. Később a művészi fotózás felé fordult, titokzatos szépségű, mitikus és erotikus asszociációkat mozgósító makrókat fényképezett (*Csalóka látszat, Simulacrum*, 2010). Önarcképeket a betegsége idején kezdett készíteni. A *Privát képek* közül a második, édesanyja utolsó életszakaszát dokumentáló sorozat inkább a riportfotózás eszközeivel él, az első, saját betegsége idején készült sorozat inkább az öndokumentálás laikus retorikáját idézi. Horváth M. képei akkor is bensőségesek, ha szokatlanul, akár kényelmetlenül feltárulkozóak. Ezeknek a sorozatoknak az önábrázolása jóval kevésbé a kontroll problémája körül forog, mint Spence képei, inkább azt mondanám, az intimitás visszanyerésének, megélésének a lehetősége foglalkoztatja készítőjüket.



Horváth M. Judit: *Privát képek* © Horváth M. Judit

A *Privát képek* 1–2 olyan vizuális közegben keletkezett, amelyben a nyilvánosság az amatőr öndokumentáció szövegeivel és képeivel telítődik, beszéljenek azok akár a hétköznapi banalitásáról, akár az élet nagy drámáiról. Meglehet, mindannyiunk számára kérdés, hogy ha lépten-nyomon mások intimszférájának a lenyomataiba botlunk, az inkább felszabadítóan, vagy bénítóan, tompítóan hat ránk. Spence sorozatai egy olyan korszakról tanúskodnak, amikor erős volt a hit abban, hogy az amatőr

2016/06/21/a_fototortenet_hires_szerelmesparjai_vi_horvath_m_judit_es_stalter_gyorgy,
<http://mediawavefestival.hu/index.php?modul=menupontok&kod=6302>, utolsó letöltés dátuma
 2017. február 1.

öndokumentáló tevékenység a fennálló intézmény- és reprezentációs rendszer kritikaként működhet, a fényképezőgép a hétköznapi ember kezében emancipációs eszköz lehet. Ám a kilencvenes évek végétől kezdve szöveges és képi privát dokumentumok tömege kerül a szemünk elé összetett társadalmi és technológiai fejlemények következtében, és mára az a helyzet, hogy bármennyire üdvözljük is a nyilvánossághoz való hozzáférés demokratizálódását, már kevésbé érezzük az amatőr színrelépését katartikusnak. Arról nem is beszélve, hogy az amatőr és a profi fénykép határa is inkább tűnik intézményes különbségnek, mint technikai vagy retorikai kérdésnek.



Horváth M. Judit: *Privát képek 2*
© Horváth M. Judit



Horváth M. Judit a *Privát képek 1–2.*
kiállításon a családi fotók állványa előtt
© Horváth M. Judit

Horváth M. Judit fotósorozatai szelíden reflektálnak saját vizuális kontextusukra. Nemcsak arról beszélnek, hogy a fotós dokumentáció hogyan szolgálhatja az intimitást, a méltóság megőrzését a betegség vagy a halál közelében, hanem arról is, hogyan lehet a nyilvánosságot előzőnlő privát dokumentumok korában a fénykép az intimitás megélésének az eszköze. Rákérdeznek erre egyfelől a betegségfotók keresetlen retorikájával. Másfelől például a 34 fotóból álló szelfi-tablóval, amelyen a betegség időszakában készült olyan önarcképek, arcrészletek kerülnek egymás mellé, amelyek a közösségi portálokra feltöltött fotók jellegzetes beállításait idézik. A második sorozatnak kisebb az esztétikai-retorikai rokonsága ezzel a vizuális környezettel, tematikusan mégis szorosan kapcsolódik hozzá. Az öregek otthonában az anya szobájának falán ott látjuk a családi fotókat, a privátszféra átköltöztetésének kísérletét. Erre rímel az, hogy a Random galériabeli kiállításon Horváth M. Judit az édesanyjáról készített képeket bemutató belső, szűk kisterem közepén egy állványra családi fényképeket halmozott. A közönség előtt megnyitott, de az idegen tekintet számára teljesen soha meg nem fejthető családi archívum olyan környezetet teremt az édesanya életének utolsó napjait dokumentáló fotóknak, amely nemcsak hogy az élettörténet szövetébe

illeszti a halál történetét, de mintegy vissza is veszi a személyes történetet a nyilvánosságtól és visszahelyezi a privát szférába.

Jo Spence képei a sebzett, beteg testet kiszakították az intimszférából, napvilágra hozták, hogy szembesítsenek azzal, amit nem akarunk látni, vagy féltve őrzött rutinjaink miatt nem vagyunk képesek meglátni. Harminc évvel később Horváth M. Judit képei meditációra hívnak arról, hogy profiként vagy amatőrként mi mindent is csinálunk az intim szféránk, a testünk, a családuink, a betegségünk képeivel, hogy vajon képesek vagyunk-e elmélyült önreflexió eszközévé tenni őket.

DUPIN ÉS HASONMÁSAI AZ ÁLLAT KÍSÉRTÉSE A *MORGUE UTCAI KETTŐS GYILKOSSÁGBAN*

Amikor Giorgio Agamben *L'aperta* című könyvében az ember antropológiatörténeti meghatározásait vizsgálja, Linné *Systema Naturea* című kötetét elemezve arra a következtetésre jut, hogy a XVIII. századi francia szerző egyetlen olyan anatómiai szempontot sem tud megadni, mely segítségével az ember elkülöníthető lenne az emberszabású majmoktól. Linné a természettudományos elhatárolás helyett egy antik eredetű hermeneutikai szempontot érvényesít, miszerint a *nosce te ipsum* („Ismerd meg önmagad!”) imperatívusza jelölné ki az ember rendszertani helyét. Ennek a döntésnek Agamben számára fundamentális jelentősége van, hiszen lehetőséget ad egy nem-esszencialista emberfogalom létrehozására, melynek alapján az ember nem rendelkezik önazonossággal, csupán egy fel- és megismerési programmal. Az ember tehát nem szubsztancia, hanem egy antropológiai-hermeneutikai gépezet, mely újra és újra betöltődő, történetileg meghatározott kódok alapján antropomorfizál. Agamben koncepciójában ennek a kizárások és bezárók kölcsönviszonyában megvalósuló antropomorfizáló programnak van egy optikai dimenziója is. Az antropológiai gépezet értelmezési munkája „hasonlóságok” sorozatává írja át a természetet, vagyis hasonlóságot termel, melyben felismeri önmagát, ugyanakkor ezeknek a hasonlóságoknak a referenciája egy párhuzamos – ideológiai – termelés eredménye. A kitermelt hasonlóságok egy tükörrendszerben mutatkoznak meg, amelyben „az ember önmaga képét már mindig is az emberszabású majom által deformálva pillantja meg”.¹

Ez a gondolat különleges helyzetbe hozza az emberszabású majmot az antropológiai gépezet működésében, mert a majom a hasonlósági rendszerek azon animális üledékeként kezdi el ingerelni a humánideológiát, melynek pontos *lokalizálása* nélkül lehetetlennek mutatkozik a megkívánt önismeret kitermelése. Agamben épp a lokalizációs műveletek mentén választja szét a modern és a premodern antropológiai gépezeteket, miszerint a premodern program befogadja a nem-emberit, hogy aztán humanizálja, miközben a modern program az emberin belül azonosítja az állatit, hogy végül száműzze azt egy nem-emberi idegenségbe. Ugyanakkor mindkét paradigma feltételez egy átlátszatlan mezőt, ahol a hasonlóságok „összezavarodnak”, melynek megtisztítása az ideológiai döntések higiéniai diktátumát igényli. A gépezet

¹ Giorgio Agamben: *The Open – Man and Animal*, ford. Kevin Attell, California, Stanford University Press, 204, 27. o.

működése tehát egy orientációs zavar leküzdésére irányul, mely egyfajta kísértetként – optikai és antropológiai zavarként – azonosítja az emberszerű majmot. Mindez a kísértetiesség fogalmának a térelméleti és vizuális aspektusaival is összevág, hiszen Georges Didi-Huberman épp a *dezorientáció* felől értelmezi a nyugtalanító idegenség (Unheimliche) freudi fogalmát.

A dezorientáció olyan tapasztalatot jelent, melynek észlelésekor nem tudjuk pontosan, mi az, ami előttünk van és mi az, ami nincs, sem azt, hogy a hely, ami felé indulunk, vajon nem épp ez a belül volna-e, melynek mindig is a foglyai voltunk. [...] Látásunk dezorientációja ugyanakkor azt is magába foglalja, hogy elszakadunk a másiktól, önmagunktól önmagunkban. Ilyenkor mindig elveszítünk valamit, és szembesülünk a hiány fenyegetésével. Igaz, paradox módon, ez a bennünk keletkező hasadás – mely az általunk nézettben, s a bennünket néző révén nyílik meg – akkor válik érzékelhetővé, amikor a dezorientáció létrejötté valamely határ bizonytalanná válásából vagy kimozdulásából származik.²

Az antropológiai gépezet tükörrendszerében tehát önmagunktól szakadunk el önmagunkban, miközben a majommal szembenézve megpróbálunk önismeretet létrehozni. Ez az önhasadás az a lokalizálhatatlan hely, mely egyszerre bír az otthonosság emberi indexeivel, ugyanakkor folyamatosan ki van téve az idegenség beíródásának is. Vagyis a majommal szemközt megindul az animalizáció és a humanizáció kettős játéka, az emberi állapot biztosítása, ami azonban autonóm központként nem előállítható, hiszen a nem-emberi tekintete, illetve ennek a tekintetnek a tükröződése – kettős jelenléte „bent” és „kint” – kifordítja önmagából a szigorú elválasztások alapján megkonstruált karteziánus szubjektumot.

Ez a feszültség már Darwin előtt, a XVIII. század nagy humanista és természet-történeti projektjeiben tetőződik, ahogy azt Agamben Linné-elemzése is mutatja, de ebben a kontextusban érdemes kiemelni Johann Gottfried Herder munkásságát is, aki az *Értekezés a nyelv eredetéről* (1770) című munkájában nyelvfilozófiai aspektusból próbálja kijelölni az ember és állat közti különbséget. Ebben a munkában már nem egyszerűen csak a majmok világa jelenik meg, hanem kiemelődik egy különleges szereplő, az emberhez fizikai-biológiai adottságai szempontjából legközelebbinek vélt *orángután* alakja.

² Georges Didi-Huberman: *A látvány végláthatatlan küszöbe*, ford. Házas Nikoletta, Enigma, 18–19., 101–115., i. h. 101. o.

Sokáig bizonytalan tehát az emberszabású majom hovatartozása, s éppúgy tekintik az isteni mindenhatóságot és a teremtés hiánytalanságát igazoló miszings linknek, mint az emberi és az állati határait megzavaró szörnyetegnek. A titokzatos majomemberekről szóló történetek és a – főképp csimpánzokon szerzett – boncolási tapasztalatok Herder évtizedeiben végül az orángután alakjában állnak össze a tudás és a nem-tudás azon egyvelegévé, amely a 17–18. századi anatómusok szűkebb gyakorlatán túlmenően a – teológiai vonatkozásban is – merészebb filozófiai gondolkodást is megihletti.³

Herder elméletében az értelmi-nyelvi komplexum alkotja az ember antropológiai monoplóliumát, mely felülírja a természettani hasonlóságok rendszerét, hiszen a nyelvi kompetencia olyan kitüntetett emberi jellegzetesség, mely a főemlősök számára nem hozzáférhető. „A majom majmol, de sohasem utánzott” – írja Herder, mely kijelentés a majom és ember kísérteties tekintetkeveredésének semlegesítésére szolgál, hiszen a majmolást mint állati reakciót elkülöníti a reflexiót feltételező – és emancipatorikus – utánzástól. Ugyanis ha majom valaha is utánzott volna ebben az értelemben

majomkülséjével, egyetlen beszédhang nélkül, belül már beszélő ember lett volna, akinek előbb vagy utóbb a külső beszédet s fel kellett volna találnia. De melyik orángután mondott valaha, összes, az emberéhez hasonló nyelvi eszközzel, egyetlen olyan szót, amely egy, az emberéhez hasonló nyelv alapkövévé válhatott volna?⁴

Az antropológiai gépezet tehát egy „jelentéskultúra” (Hans Ulrich Gubrecht) perspektívájából parcellázza fel a mimézis terét, hiszen a majmolás ebben a felosztásban csupán fizikai-érzéki jelenlétjáték, üres hasonlóságok létrehozása önismeret termelése nélkül, ellentétben a mimézis és antropomorfizáció humanista jelentéskonómiajával, melynek referenciáját a *Bildung* szuperstruktúrája képezi.

A nyelv helye ebben az értelemben az ember kizárólagos helye, mely egyúttal a nem-jelentő hangot („phoné”) – mint az állatok, a növények, a világ hangját – is kizárja magából. Ez azonban nem feltétlenül jelent bármiféle többletet az élővilággal szemben. Agamben az *Il linguaggio e la morte* című művében ennek az antropológiai és nyelvfilozófiai gondolatnak a hiánykarakterét fejti ki, miszerint az ember a nyelv elnyerésével egyidejűleg elveszti az élővilággal közös hangját⁵, mely trauma emléknymókként íródik bele a nyelvbe.

³ Hárs Endre: *Herder tudománya – Az elgondolhatóság határain*, Pozsony, Kalligram, 2012, 53. o.

⁴ Herder: *Értekezés a nyelv eredetéről*, in uő: *Értekezések. Levelek*, 16–345, 209. o.

⁵ Vö. Giorgio Agamben: *Language and Death – The Place of Negativity*, ford. Karen E. Pinkus – Michael Hardt, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991, 108. o.

Az ember az egyetlen beszélő és gondolkodó lény, de beszéde és gondolkodása, Agamben tézise szerint, sajátos hangnélküliségét hivatott leplezni. Az emberi gondolkodás a nyelvben keresi a hangot, pontosabban a hang atopozát. Így a nyelv veszi át a hang helyét: a nyelv lesz az ember hangja.⁶

Az orángután szótlansága tehát csak az emberi nyelv felől nézve némaság és üresség. Valójában egy olyan eseményszerű negativitásról van szó, mely fantazmaként alapozza meg a humánideológia nyelvi karakterét, hiszen a hangját vesztett nyelvben mindig ott lappang az állat(i) eltűnésének kísértetekhoja.

Az amerikai gótikus irodalomban kitüntetett szerepe van a természet és ember ellentmondásos viszonyrendszeréből eredő kísérteties esztétikának. Ez a jelenség többek között azzal a geokulturális hiányjelenséggel magyarázható, hogy az amerikai szerzők számára nem állt rendelkezésre olyan történelmi háttér és témabázis, mely emlékezetpoétikai szorongások színreviteléül szolgálhatott volna. A Történelem helyett tehát a Természet vált a kísérteties Másikká, mely az eszközpontú emberi struktúra ellenpólusaként működött. Ez poétikai átkódolás – mely majd a viktoriánus gótika során az európai tradícióra is visszahat – Edgar Allan Poe írásművészetét is meghatározta, mégpedig a természeti táj és ezzel összefüggésben az ember természet horrorizálása formájában. Jelen kontextusban ennek a poétikai és tematikai rendszernek csupán egy bizonyos szegmense, az ún. „majom-trilógia” (Ape-trilogy) válik fontossá, illetve a három szöveg⁷ közül is *A Morgue utcai kettős gyilkosság* az, ami az emberi nyelv és az állati hang közti ellentmondásos viszony szempontjából mindmáig alapvető fontosságú.

Az orángután alakjának már említett XVIII. századi karrierje Poe korának Amerikájában is éreztette hatását, ugyanakkor ember és állat felcserélhetőségének univerzális antropológiai problémája mellett számos lokális jelentés is tapadt hozzá, például egy nemzetkarakterológiai olvasat is, miszerint a majom a romlatlan és zabolátlan amerikai életerő megtestesítőjeként jelent meg az ezernyolcszáznegyvenes évek szórakoztató színpadi darabjaiban.⁸ Poe számára ezek a lokális jelentések természetesen ismertek voltak, vagyis az orángután szerepeltetése a novellában értelmezhető politikai antropológiai síkon is, ahol az animalitás az amerikai identitást egyszerre megalapozó és veszélyeztető erőként jelenik meg. Ehhez a politikai antro-

⁶ Darida Veronika: Az állat tekintete, *Magyar Filozófiai Szemle*, 2016/3 (60. évfolyam), Állati természet, 96–106, 102. o.

⁷ A majom-trilógiába tartozik *A Morgue utcai kettős gyilkosság*, a *Dr. Kátrány és a Toll professzor módszere* és a *Bice Béka* című szöveg. *A Morgue...*-novellát a következő kiadás alapján idézem: E. A. Poe: *A Morgue utcai kettős gyilkosság*, ford. Pásztor Árpád, in uő: *Rejtelmes történetek*, Budapest, Európa, 1967, 54–87. o.

⁸ Vö. John Bryant: Poe's Ape of UnReason: Humor, Ritual, and Culture, *Nineteenth-Century Literature*, Vol. 51, 1, 16–52. o.

pológiai kontextushoz kapcsolódik a rasszizmus kérdése is („black animality”), ugyanakkor ezeknél az értelmezéseknél – a pszichoanalitikus olvasathoz hasonlóan – mindig fennáll az a veszély, hogy a szövegben megjelenő állatot egy allegorikus redukció segítségével integráljuk az antropocentrikus jelentésrendszerbe. Steve Baker ezekben a hermeneutikai gesztusokban az „állat tagadásának” (denial of the animal) lehetőségét pillantja meg, vagyis azt a veszélyt, hogy az állatot az ember transzparens jelölőjeként olvassuk.⁹

Poe Dupin-novellái a krimi műfaji hagyományának kezdetét jelölik ki, ugyanakkor ezek a szövegek ellentmondásos viszonyban állnak a klasszikus krimiről mint a „rend vágyát” képviselő formalizált és észcentrikus szövegtípusról alkotott elképzelésekkel. Az irracionális vágy itt sokszorosan felülírja a racionális rend lehetőségét, vagyis egy folyamatos billegésnek vagyunk tanúi, mely ambivalenciát a gótikus esztétika és a krimipoétika közti feszültségként is leírhatjuk. Ebből a szempontból a képzelőerő analitikus természetéről értekező módszertani bevezetés is inkább egyfajta „literary hoaxnak”, félrevezetésnek és elterelésnek tűnik, hiszen az elemzésorientált mesterdetektívként bemutatott Auguste Dupin nyomozási módszere számos ponton mutat inkohereciát, törést és szakadást. Például a „zárt szoba rejtélye”, illetve a gyilkos kiléte nem az analitikus elemzés alapján derül ki, hanem egy olyan empirikus nyomból (az egyik áldozat, Madame L’Éspanaye testén talált majomszörből) következik, melyet Dupin eltávolít és elrejt, hogy az okfejtés egy bizonyos pontján, saját gondolatmenetét visszamenőlegesen hitelesítve mutassa fel.

Dupin figurája és módszertana tehát egyáltalán nem transzparens, hiszen egyszerre hordozza a ráció és az obskurus intuíció, sőt az örület jegyeit, melyet a névtelen társként működő narrátor megfigyelései is megerősítenek.

Ha a világ tudta volna, milyen életet folytatunk az elhagyatott házban, bizonyosan azt mondja rólunk, hogy örültek vagyunk – ha mindjárt értelmetlenül örültek is. (58.)

A névtelen társ jelenléte – aki narrátorként hangot kölcsönöz(!) Dupin-nek – a hasonmásosság alakzatát írja bele a szövegbe, ugyanakkor a megkettőződés ettől függetlenül is a detektív jellemzői közé tartozik.

Viselkedése ilyenkor hűvös és teljesen személytelen volt, szeme üres, máskor oly árnyalt tenor hangja fülsértően magas, és ezt csak állításainak meggyőző

⁹ Vö. Steve Baker: *Picturing the Beast – Animals, Identity and Representation*, Manchester University Press, 1993. és Christopher Peterson: *The Aping Apes of Poe and Wright: Race, Animality, and Mimicry in „The Murders in the Rue Morgue” and Native Son*, *New Literary History*, Vol. 41, 1, 2010, 151–171., 158. o.

tisztasága és szabatosága enyhítette. Ha ebben a hangulatban láttam, el-elgondolkoztam a „kettéhasadt lélek” régi elméletén, és azzal szórakoztam, hogy Dupint két embernek képzeltem el: egy alkotónak és egy elemzőnek. (59.)

Vagyis a nyomozó figurája a megkettőződés tükörlabirintusában képződik meg, miközben a folyamatos önhasadást a hang személyről való leválása és elidegeníthetősége (is) jelzi, hiszen Dupin „kettéhasadt lelkének” már eleve két hangja van, melyeket narrátor szólama mint egy harmadik hang „tükröz” tovább. Ebbe a hasonmásos térbe érkezik meg a borneói orángután és matróz gazdája, akik egy újabb ikermintázatot alkotnak a hasonlóságok csúszkáló rendszerében.

Miként hívja magához Dupin az animalitás hírnökeit, az emberállat matrózt és az állatember orángutánt? Látszólag a logosz, az értelmi-nyelvi komplexum uralása által, mely egy hermeneutikai folyamatban, a *Gazette des Tribunaux* bűncselekményről írott cikkeinek értelmezésében, illetve a szövegmedium mint csapda – a matrózt előcsalogató apróhirdetés – használatában mutatkozik meg. Dupin szövegelemzése a következő eredményekhez vezet a gyilkos személyével kapcsolatban.

Bámulatos ügyesség, emberfeletti erő, vad brutalitás, az indokolatlan mészárosmunka, a szörnyűségnek minden emberiességből kivetkezett, szinte „groteszk” volta, a különböző nemzetiségű emberek előtt érthetetlen hangok, amelyekből a fül egyetlen szóttagot sem tudott kivenni. (80.)

A narrátor ezek alapján egy dühöngő elmebetegre asszociál, hiszen még mindig „tagadja az állatot”, vagyis nem képes elhagyni az antropocentrikus diskurzust, melynek határfigurájaként, az állat „helyettesítőjeként” az őrült kínálkozik számára. Dupin azonban továbbhalad az ember–őrült–állat jelölőláncon.

Bizonyos szempontokból – felelte – egészen helytálló a gondolatod. De az őrülte hangja még legvadabb dühöngésükben sem olyan, amilyen az a lépcsőházba lehallatszó, különös hang volt. Az őrülteknak is van nemzetiségük, valamilyen néphez tartoznak, és ha összefüggés nélkül is beszélnek, beszédükben meg lehet különböztetni legalább a szótagokat. Ezenkívül az őrülteknak nincs olyan hajuk, mint amelyet itt tartok a kezemben. Madame L’Espanaye görcsösen összecsukott ujjai közül bontottam ki ezt a kis hajcsomót. (80.)

Vajon melyek azok a „bizonyos szempontok”, amelyek az őrült-hipotézist támasztják alá? Dupin nem véletlenül nem fejt ki, hiszen itt épp a tiszta szempontok hiányáról, arról a kísérteties dezorientációról van szó, mely az ember–őrült–állat hármasság terében uralkodik, miszerint ezek a figurák folyamatosan egymásra kopírozódnak.

Az empirikus tapasztalatok látszólag csekély szerepet játszanak ebben a jelentéske-reső munkában, ugyanakkor a majomszőr, melynek érzéki nyomát az újságcikkek tanúvallomásai elfedik, mégiscsak döntő fontosságú az animalitáshoz való megérkezésben. Az is releváns, hogy ennek a „hajcsomónak” a rejtekhelye az egyik holttest, vagyis az állat „igazságának” felbukkanása elválaszthatatlan az erőszak és a halál viszonyrendszerétől. Az állat megelevenítéséhez, hangjának megidőzéséhez tehát áldozatra van szükség, illetve testének egy darabjára. Dupin valójában fekete mágiát művel a hermeneutika álarcában, hiszen az állati kísértetekhő „meghallása” *konjurációt* igényel, ahogy ezt a fogalmat Derrida használja a *Marx kísérteteiben*. A konjuráció (conjuratio) egyfelől konspirációt jelent azok között, akik ünnepélyesen elkötelezik magukat, hogy küzdeni fognak egy közös ügyért. Dupin és társa számára ilyen közös ügy a rejtély megoldására való szövetkezés, ezzel párhuzamosan az orán-gután és a matróz közt is létezik egyfajta szövetség, illetve a konspiráció mint kölcsö-nös érintettség és elkeveredés az egész hasonmásos hálózatot átszövi.

A konjuráció másfelől mágikus ráolvasást jelent, mely egy bűverő vagy szellem előidőzésére, hang általi előhívására, odaidőzésére szolgál. A konjuráció mint bűvölés sommásan felszólítás, mely hang által hívja, vagyis értelemszerűen előhívja azt, ami nincs ott a felszólítás jelen pillanatában.¹⁰

Az újságcikkek olvasása és értelmezése mágikus ráolvasásként is működik, hiszen Dupin itt a nyelvet forgatja vissza a hangba, hogy megtalálja és meghallja az állatot mint a negativitás visszatérését.

A konjurációs folyamat szempontjából döntő jelentőségű, hogy milyen értelmet tulajdonítunk a kísértet visszatérésének, vagyis a lidérc (revenant) újra eljövételének. Az állat Agamben által értelmezett kísértettörténete azon a hegeli gondolon alap-szik, hogy a bestiális Dasein a priori halált hal, vagyis az ember számára adott onto-lógiai reprezentáció horizontjába való belépése előtt eltűnik. Ez az „előre-kihalás” hozza létre fantomszerű maradványjellegét, mely az emberi nyelvbe mint az állati hang közvetett emléknyma íródik bele.¹¹ Ha az állat kísértetének visszatérése az emberi szubjektumot önnön határára sodorja, illetve a groteszk erőszak elszabadulá-sához vezet, akkor az emberi rend felett örködő detektívnek ördögűzést kell végre-hajtania. A konjuráció ebben az esetben a post mortem visszatéréssel szemben nyil-vánul meg, miközben megpróbálja elpusztítani és tagadni a démoni erőt.

¹⁰ Jacques Derrida: *Marx kísértetei*, ford. Boros János – Csordás Gábor – Orbán Jolán, Pécs, Jelenkor, 1993, 50. o.

¹¹ Vö. Akira Mizuta Lippit: Afterthoughts on the Animal World, *MLN*, Vol. 109, 5, Comparative Literature, 1994, 12, 786–830., 816. o.

Dupin viszonya a konjurációhoz rendkívül ellentmondásos, hiszen a kísérteties hasonlóságok rendszere folyamatosan egymásba írja a különböző figurákat, a hasonmásosság kölcsönös átváltozások eseményét indítja el. A detektív és társa a rend őreiként megoldják a rejtélyt, vagyis kiűzik a démont, de ehhez előzetesen, a mágikus ráolvasás segítségével meg is kell idézniük, ugyanakkor erre csak azért képesek, mert már eleve magukkal hordozták a lidérc fenomenalítását. Az erőszak oka sem csupán az orángután „fékezhetetlen vadsága” (wild ferocity), hanem a különböző konjurációk összefonódása, az ember és az állat közti tükörlabirintus optikai katasztrófája. Amikor a gyilkosság estéjén a matróz egy vidám mulatságból hazatér, az orángutánt a következő helyzetben találja:

Kezében borotva, pofája beszappanozva, így ült borotválkozásra készen a tükör előtt, ahogy ezt a kamra kulcslyukán át leskelődve gazdájától megtanulta. (85.)

A majom majmol, de nem utánoz – írja Herder, hiszen ha utánozna, már benne rejlene a mássá-válás lehetősége. Ugyanakkor *A Morgue utcai kettős gyilkosság* épp a mimetikus erő elszabadulását mutatja be, ahogy az utánzó és az utánzott közti antropológiai határ elmosódik. A mimetikus rendet szétrobbantja a metamorfózis eseménye, melyet az állat élőhalott energiája hajt, illetve az az inhumán vágyakozás, ahogy az ember „megkívánja” önmaga nem-emberi dimenzióját. Dupin és a hasonmásai ennek a posztantropológiai vágyökonómiának a szereplői, akik a gyönyör és kín tagolatlan hangjaival kísérik a fajok keveredését.

ANTROPOLÓGUS A MILLIOMOSOK KÖZT INSIDER A PARK AVENUE-N

A csaj *antropológusként* doktorált (Yale University), és a főemlősök társas viselkedését kutatta. Mi lenne, gondolta, ha a milliomosok társas viselkedését e „*primatesek*” csoportdinamikájának szabályain keresztül vizsgálná? Bejött neki.

Az Upper East Side gettója – a Central Park és a Madison Avenue közötti blokk, csak milliomosoknak. Mikor *Wednesday Martin* férjhez ment, odaköltöztek. Először furcsálkodott, (jó értelmiségiként fikázta procc környezetét), de aztán antropológusként kezdte figyelni az anyukákat az oviban, a luxus-shopping szabályait meg a társas magányt a lifttől a játszótérig. Erről ír a *'Primates of Park Avenue', A Memoir (A Park Avenue csimpánzai, Memoár, 2015.)* című, memoárnak becézett könyvében.

Nyitásként beugrott neki, hogy az antropológiában a szakma korábbi nagyjai csak a férfitársadalom nőkért való harcának szabályait figyelték, az állatoknál és mondjuk aborigeneszek között egyaránt. (Lásd a hímek küzdelmét a nőstényekért.) Az volt az ötlete – hála milliomos *környezetének*, hogy legalább ilyen izgalmas a *nők egymás közötti* küzdelme. Feljebb kerülni e hihetetlenül zárt csoport belső hierarchiáján, *megfelelni* az épp dívó testméreteknek, fitneszadagnak, a keményen szigorú *dress code*-nak, a gesztusrendnek. Vagy tépni magát a kiváltság elismertetéséért, a dominanciájáért – és persze a gyerekért és férfiert. Figyelni kezdett, és rájött, hogy e néma csatáknak szigorú törvényei vannak: 10 centis sarokkal járj, nehogy már keresztülnezzenek rajtad, villants illő válltáskát (Birkint természetesen, ára a 200 ezer dollárt is eléri).

A Birkin válltáska mítosz, csak éves előjegyzésre veheted, akármennyi is a pénzed. De egy „*mussz*”. Aki mindenáron meg akarja szerezni, elmegy Hongkongba – ott 240 ezerét azonnal megkapja, valami spéci csatornán odakerül ez a cucc. Kaliforniában – írja az antropológus – a férfiak az autójukkal akarják lenyomni a konkurenciájukat, Manhattanben a nők válltáskával.

Könyve a „szépek és gazdagok” nyomorúságára is kitér: lásd „A Xanax és a Bloody Mary: Manhattan”, vagy a „Mamák az idegösszeroppanás határán” című fejezeteket. Mert ezek az asszonyok a Harvardon vagy a Columbián végeztek, de itt, az Upper East Side-on nem dolgoznak. Először is kinéznék őket – volt, aki megpróbálta, egy év múltán feladta. Fontosabb, hogy nem tudnák ellátni a két gyereket (az ovi, az iskola, a különóra, a hokiedzés, az öltöztetés, a shoppingolás rutinját); fontosabb, hogy nem menne a „ház” vitele (partik szervezése, *networking*). E kettős státusból adódó

depressziót és szorongást írja meg: mi van, ha nem fogadnak be? Netán nem jön össze a parti, amit a férje karrierjére szervez? Vagy ha a mamák keményebben tartanak be egymásnak, mint ami még elmegy? (Itt jönnek elő a csimpánzlányok közötti veszekedések antropológiai tapasztalatai.)

Interjúzik, de nem adja ki társait (neki is, azoknak is gyerekeik vannak: ugyanabban a cipőben járnak). A „szorongások sokfélesége” illedelmesen, a könyv második felében lep meg. Mert ez a csodálatos semmittevés (12 órás üzemmód, igaz, sofőrrel, segítőkkel) a lelket, az *autonómiát* roncsolja. Pénzt a férj keres (sokat, nagyon sokat), a *mommy* függelmi státusban él. Ennek frusztrációját enyhíti a shopping, meg a néma hatalmi harc, de oldani nem képes. A gyengébbek a többi *forthysomething* lakótársan állnak bosszút. Az erősebbek – hengerelnek. Nem folytatom.

Hogy aztán pontos-e ez a diagnózis, már nem tudom: sztár lett, de legalább annyian utálják, mint dicsérik. Kétségtelen, hogy van benne valami pici *ressentiment* a *high finance*-ban menő lakótársakkal. Meg aztán ez egy hihetetlenül zárt világ, ide nem lehet csak úgy betekinteni, még annak sem, aki évekig köztük lakik.

De Birkint azért ne vegyél.

“Az ideák örök csillagállások, s amikor úgy fogjuk fel az elemeket, mint pontokat az effajta konstellációkban, felosztottuk és ugyanakkor megmentettük a jelenségeket.”

(Walter Benjamin: A német szomorújáték eredete)

Ebben a tanulmánykötetben az egyes szövegek elrendezése, egymás mellé kerülése némiképp esetleges, mégsem teljesen véletlen sorrendet alkot. Hol hasonló, hol eltérő gondolati utak rajzolódhatnak ki, ha az olvasó veszi magának a fáradságot, hogy elbolyongjon a szövegek terében. A felfedezésükhöz nem egyenes irányt kell követnie, jobban teszi, ha engedi magát szabadon kószálni, kénye-kedve szerint, néha eltévedve.

A kerülőutak ugyanis – ahogy ezt Somlyó Bálinttól, aki nek ezt a kötetet ajánljuk, pontosan tudjuk –, a körüljáró ábrázolás lényegi módszere felé vezetnek.

ISBN 978-963-284-888-4

