

STUDIA LITTERARIA
A DEBRECENI EGYETEM
MAGYAR ÉS ÖSSZEHASONLÍTÓ IRODALOMTUDOMÁNYI
INTÉZETÉNEK KIADVÁNYA

TOMUS XXXIX.

Redigunt:
I. BITSKEY et L. IMRE

TEST – TÉR – TEKINTET

DEBRECEN, 2001

A kötetet összeállította:
BERTA ERZSÉBET

Lektorálta:
ANGYALOSI GERGELY

E szám szerzői:

BERTA ERZSÉBET, xxx, DE
FAZEKAS ATTILA GYŐZŐ, xxx
GYŰRKY KATALIN, xxx
KÁLAI SÁNDOR, xxx
KATONA GÁBOR, xxx
KOVÁCS MIKLÓS, xxx
KRICSFALUSI BEATRIX, xxx
MOLNÁR ÁDÁM, xxx
NAGY MARIANN, xxx
TAKÁCS MIKLÓS, xxx
TÓTH JUDIT, xxx

ISBN 963 472 00000
ISSN 0562–2867

Felelős kiadó: DR. GYŐRY KÁLMÁN
Felelős szerkesztő: DR. BITSKEY ISTVÁN
Készült a Debreceni Egyetem sokszorosítóüzemében
Terjedelem: 18,23 A/5 ív
01-?????

TARTALOM

KATONA GÁBOR: A szellemi test feltámadásának ígérete Dante: <i>Az új élet</i> című művében	5
TÓTH JUDIT: Apokaliptikus testek és terek feminista módra	22
NAGY MARIANN: „Táncoló nő az élet” – test és művészet a modernségben	37
KÁLAI SÁNDOR: Venus oszlásnak indul (<i>Emile Zola: Nana</i>)	64
MOLNÁR ÁDÁM: A test koncepciói és a szexualitás diszkurzusa John Updike <i>Így látja Roger</i> című regényében	75
GYÜRKY KATALIN: Irina teste, avagy irodalmi és szexuális szerepkonfliktusok Viktor Jerofejev <i>Az orosz széplány</i> című regényében	86
KOVÁCS MIKLÓS: A kert prezenciája Csehov <i>Cseresznyés kert</i> című művében	104
TAKÁCS MIKLÓS: Hang(szín) és hang(test) – <i>A látás és hallás mint a numinózus érzet metaforái Ady és Rilke néhány Isten-versében</i>	122
BERTA ERZSÉBET: Arché versus artefaktum. <i>Az architektúra dekonstrukciójának kísérlete a dekonstruktivista építészetben és filozófiában</i>	152
KRICSFALUSI BEATRIX: Testek ritmikus mozgása a térben <i>Töredékek a testiség és színház történetiségének kapcsolatához</i>	174
FAZEKAS ATTILA GYÖZŐ: A század fordul egyet. <i>Néző-pont és jelentés Henry James: A csavar fordul egyet című kisregényében</i>	194

KATONA GÁBOR

A SZELLEMI TEST FELTÁMADÁSÁNAK ÍGÉRETE DANTE *AZ ÚJ ÉLET* CÍMŰ MŰVÉBEN

I.

Bár Dante ezen ifjúkori remekének szakirodalma szinte áttekinthetetlenül gazdag, a műről készült eddigi írások alig foglalkoznak *Az új élet* egymással szorosan összefüggő kultúrtörténeti és pszichológiai aspektusával. Dolgozatomban ez utóbbiakat szeretném megvizsgálni.¹ Beatrice testiségéről már készült tanulmány, a témát Robert Pogue Harrison 1988-ban megjelent könyve vizsgálja. Harrison főleg Charles S. Singleton 1949-es klasszikus elemzésének túlzásait és idealizmusát bírálja, többek között azt az elképzelést, amely szerint a hármas szám az egyetlen szimbolikus aritmetikai szervezőelem a műben. Singleton úgy véli, csupán három vízió található *Az új életben*, s Beatrice halála épp a mű középpontjára esik. Harrison kimutatja, hogy a dantei szerkesztés logikája szerint *immaginazione* és *visione* között nincs áthidalhatatlan szakadék, s hogy a mű végén található csodálatos látomás (*mirabile visione*)

¹ Dolgozatomhoz a mű Madarász Imre előszavával és jegyzeteivel megjelent kétnyelvű kiadását használtam (Eötvös József Könyvkiadó, Bp., 1996), amely bőségesen idéz a téma igencsak gazdag olasz és kevésbé gazdag magyar szakirodalmából, ezért inkább azokra az írásokra szeretném felhívni a figyelmet, amelyek ott nem, de a nemzetközi Dante-kutatásban gyakran szerepelnek: BONFILS TEMPLER, M. de, *Itinerario de Amore: dialettica di amore e morte nella Vita Nuova*, Chapel Hill, 1973; BRANCA, V. „La Vita nuova”, *Cultura e Scuola* 13–14. (1965), 690–7., „Poetica del rinnovamento e tradizione agiografica nella Vita nuova”, in *Miscellanea in onore di I. Siciliano*, Firenze, 1966, i. 123–48.; DE ROBERTIS, D., *Il libro della „Vita Nuova”*, Firenze, 1961; FINAN, T., „Catullus, Propertius and the Vita Nuova” in *Dante Comparisons*, szerk. HAYWOOD, E. és JONES, B., Dublin, 1985; HARDIE, C., Dante’s „Mirabile Visione” (*Vita Nuova* xlii) in *The World of Dante, Essays on Dante and His Times*, szerk. GREYSON, C., Oxford, 1980, 122–45.; HARRISON, R. P., *The Body of Beatrice*, Baltimore–London, 1988; MARTI, M., „La Vita Nuova”, *Terzo programma* 4 (1965), 73–81.; MINEO, N. *Dante*, Bari, 1971, 31–57.; MONTANARI, F., „La Vita Nuova”, in *L’esperienza poetica di Dante*, 2. kiadás, Firenze, 1968, 37–102.; MUSA, M., *Dante’s Vita Nuova*, Bloomington–London, 1973; PAZZAGLIA, M., „La Vita Nuova fra agiografia e letteratura”, *Letture Classensi* 6 (1977), 187–210.; PICONE, M., „La Vita nuova e la tradizione poetica”, *DS* 95 (1977), 153–47.; „La Vita Nuova fra autobiografia e tipologia” in *Dante e le forme dell’allegoresi*, 1987, 59–9.; PIETROBONO, L., „La Vita Nuova” *GD* 34 (1933), 113–37.; SAPEGNO, N., „La vita nuova”, in *Pagine di storia letteraria*, Palermo, 1960, 7–28.; SHAW, J. E., *Essays on the Vita Nuova*, Princeton, 1929; SINGLETON, C. S., *An Essay on the Vita Nuova*, Cambridge, Mass., 1949; SPITZER, L., „Bemerkungen zu Dantes Vita Nuova”, *Publications de la Faculté des Lettres de l’université d’Istanbul* 2 (1937), 162–208.; STANGE, C., *Beatrice in Dantes Jugenddichtung*, Göttingen, 1959; TOOK, J. F., „The Vita Nuova” in *Dante Lyric Poet and Philosopher, An Introduction to the Minor Works*, Oxford, 1990.

sorban épp a negyedik. Ennek alapján a *libelló*t négy fő részre osztja, a négy részt a három *canzone* tagolja. A négyes a test száma, így Harrison szerint a kilences mellett ez a szám is jellemzi Beatricét.²

Singletonnál azt olvashatjuk, hogy Dante számára az idő a reveláció princípiuma, így Beatrice halálával egy temporális kör zárul be. Dante egyik, történeti alteregója a végső felismerés felé halad, míg a másik, a narratív, már Beatrice igazi mibenlétének ismeretében éli újra a történeteket. Singleton elképzelésével szemben azonban úgy tűnik, a *libello* befejezése nem igazi befejezés, hiszen a „csodálatos látomásban” Dante azt állítja: „...io vidi cose che mi fecero proporre di non dire piu di questa benedetta infino a tanto che io potesse piu degnamente trattare di lei” („...oly dolgok vonultak benne fel, amelyek egytől egyig azt sugallták: erről az áldottról ne beszéljek addig, amíg méltó módon nem szólhatok róla”).³ Mindez a mű lezáratlanságára, új mű, illetve művek tervére utal, és arra, hogy Dante a Purgatóriumban viszontláthatja Beatricét. Vagyis a mű végén a szerző még nem éri el a megvilágosodásnak azt a fokát, amelyet Beatrice viszontlátása jelent majd számára, s amelyhez Vergilius hathatós segítségére lesz szüksége.

Az új életet az Isteni Színjáték ismeretében olvasva látható, hogy Dante ifjúkori művében nem vész el, nem veszhet el Beatrice szellemi testisége, vagyis az a lehetőség, hogy Dante kedvesét, annak halála után, saját testi mivoltában lássa viszont a Purgatórium-hegy tetején. Beatrice valóságos testét a költő és a kislány első találkozásakor vörös ruha, az első látomásban pedig vörös gyolcs takarja: „Apparve vestita di nobilissimo colore, umile e onesto, sanguigno...” (A legnemesebb színű ruha volt rajta, az alázat és a tisztaság pirosával,...); „Ne le sue braccia mi pareva vedere una persona dormire nuda, salvo che involta mi pareva in uno drappo sanguigno;...” („Karjaiban mezítlén személyt véltem látni, akit csupán egy vérvörös gyolcs óvott tekintetemtől;...). A XXXIX. fejezetben ismét vérvörös ruhában jelenik meg Beatrice Danténak egy látomásban, a szerelmi gyötrődés enyhítőjeként: „Contra questo avversario de la raggione si levoe un die, quasi ne l’ora de la nona, una forte imaginazione in me, che mi parve vedere questa gloriosa Beatrice con quella vestimenta sanguigne co le quali apparve prima a li occhi miei;...” („Az észnek emez ellensége ellen egy napon, úgy kilenc óra körül, nagy erejű látomásom támadt, amely a dicsőséges Beatricét látszott megidézni, ugyanaz a vérvörös ruha volt rajta, mint amelyben első ízben bukkant fel szemeim előtt...”). Beatrice a Purgatóriumban is a „tűz színében” (color di fiamma) jelenik meg. A vérvörös szín köztudottan az isteni szeretet színe, így szerepelt a középkor és a reneszánsz ikonográfiájában és emblematikájában is (ennek egyik legszebb példája Tiziano Égi Vénuszának vérvörös ruhája). A vörös szín szimbolikájának forrása a *Jelenések könyvének* Krisztus második eljövételéről szóló részében (19:13–14) található: „És láttam a megnyílt eget: íme egy fehér ló, és aki rajta ül, annak neve Hű és Igaz, mert igazságosan ítél és harcol, szeme tűz lángja, és fején diadém, és ráírva egy név, amelyet senki sem tud rajta kívül, és vérrel festett

² HARRISON, *i.m.* 9.

³ A továbbiakban is Baranyi Ferenc fordítását idézem Madarász Imre kiadásából.

ruhába volt öltözve. Ez a név adatott neki: az Isten Igéje.” Ezen alkalmakkor tehát a vérvörös szín eltakarja Beatrice meztelenségét. De mi köze van ennek a meztelenségnek az új élethez, amelyet Dante műve végén megtalálni vél?

A *libello* címének magyarázatát Szent Pál rómaiakhoz intézett levelében (6:3–4) találjuk meg: „...nem tudjátok, hogy mi, akik a Krisztus Jézusban kereszteltettünk, az ő halálába kereszteltettünk. A kereszténység által ugyanis eltemettünk vele a halálba, hogy amiképpen Krisztus feltámadt a halálból az Atya dicsősége által, úgy mi is új életben járjunk”. Az új élet tehát a Krisztusban megtalált új élet, amelyhez Dante Beatrice testi, lelki és szellemi szépségének megtapasztalásán keresztül jut el. Az utat Szent Tamás jelöli ki számára, aki a *Summában* (1 qu5 ar4 ra1) a nő szépségének kisugárzását *claritas*nak nevezi. A *claritas* az érzéki megismerés tárgya, hiszen az érzékek, az akarattal ellentétben, kognitívak. Az érzékeket Danténál a Beatrice iránti szerelem tartja hatalmában, amelyről Szent Viktor-i Richard a 12. században ezt írta: „Mert hogyan is szólhat a szerelemről az, aki nem szeret, aki nem érzi a szerelem hatalmát? Csupán az szólhat róla érdemben, aki úgy fogalmaz, ahogy azt a szíve diktálja” (*Tractatus de gradibus charitatis*, PL 196, 1195).

De milyen elképzeléseket tápláltak Dante előfutárai, a trubadúrok és a stilnovista költők a szerelemről? A trubadúrok szerelmét a távolságtartás határozta meg (*amor de lohn*), annak tárgyát gyakran illették álnévvel (*senhal*), vagy uruknak nevezték. Denis de Rougemont valószínűsíti az arab platonizmus és a szufizmus hatását lírájukra.⁴ Maga a Korán is kimondja: „Aki szeret, aki tartózkodik mindattól, ami tiltott, aki titokban tartja szerelmét, és aki belehal titkába, az mártírként hal meg.” Lám a *Vita nuovánál* később született *Convivióban* emlegetett szépséges hazugság köntösébe öltöztetett igazság (*verità ascosa sotto bellissima menzogna*) egyik lehetséges magyarázata. A halálmisztika a trubadúroktól sem idegen, de náluk a hölgy halála egyáltalán nem jellegzetes motívum. Beatrice halálának leírása és szimbolikus elmélyítése Dante „találmánya”.

A szicíliai szonettköltő, Jacopo da Lentino szíve hölgye nélkül ízetlennek találja a mennyet. Míg a himnuszköltők egyre érzékibbé tették Szűz Mária szenvedéseit, addig Lentino a feje tetejére állítja ezt a nézőpontot, és hölgyét a Paradicsomba helyezi. A toszkán szonettköltők túl hedonisztikusnak találták a szicíliaiakat, ezért ők már a hölgy krisztusi tisztaságára helyezik a hangsúlyt (Chiario Davanzati *Fényességek fényessége*). A trubadúrok és a szicíliai, valamint toszkán szonettköltők után jelentkező stilnovista költőknél a hölgy angyallá változik (*donna angelicata*), aki hol a férfilelek tisztulására ügyel (Guido Guinizelli *Csak tiszta szívben lel hazára Amor*), hol a szenvedély és érzékiség által okozott kínokra döbrenti rá a szerelme (Cavalcanti). Dante összegzi ezeket az egymást követő, de egymással gyakran ellentétes nézőpontokat, és fiatalkori remekművében páratlan szintézist teremt.

A stilnovistáktól formai szigor, pontos szintaxist, lecsupaszított költői képeket örököl, s tőlük veszi át a stílus díszítettségét. Ő is hangzásbeli konzisztenciára és technikai szimmetriára törekszik. Ugyanakkor szembe is fordul nagy elődje, Guido

⁴ ROUGEMONT, D., de, *A szerelem és a nyugati világ*, Bp., 1998., 71.

Cavalcanti szerelem-értelmezésével, aki szerint a szerelem a halál princípiuma. Számára a szerelem végső soron az értelem segítségével történő szellemi megújulást jelenti. Guillaume de Lorris *Rózsaregényének* hőisével szemben Dante ifjúkori alteregója mindenben engedelmeskedik az értelemnek, mert szerinte csupán az értelem által vezérelt szerelem révén lehet részünk az üdvözülés boldogságában, amelynek legfőbb letéteményese nála Beatrice. Mivel Dante az őt megelőző költőkkel ellentétben immár nemcsak tetszeni, hanem elragadtatni, sőt elbűvölni is akar, elődeinél közvetlenebbül viszonyul a szerelemhez. A trubadúrok „szeszélyességét” éppúgy elveti, mint Guinizelli és Cavalcanti tiszta gondolatiságát. Művében az értelem dialektikáját teremti meg.⁵

Az új élet narrátorát nem érzések, hanem események ihletik, amelyeket sem térben, sem időben nem zár le. A Beatrice-élmény sem csupán esetleges, egyéni érzélem, hanem olyan kozmikus érzelmi és értelmi létélmény, amelyet minden embernek át kell éreznie, hiszen csak ennek segítségével juthat el a keresztényi érzésben való megújuláshoz. Dante, mint tudjuk, 1293-ban, műve végső formába öntése előtt egy évvel feleségül vette a tekintélyes Donati családból származó Gemmát, akitől több gyermeke is született. Hamarosan szép politikai karriert futott be, de már priorrá választása (1300) előtt hatni akart Firenze politikai életére, ezért a *prosimetró*ban írott *libello a sirventes* (*serventeses*, politikai propagandaköltemény) műfajától sem áll távol, hiszen az elvesztett Beatrice a mű végén a város Beatricéje lesz, akit mindenkinek illik meggyászolnia. Ezzel Dante hölgye mintegy a helyi szent (Keresztelő Szent János) rangjára emelkedik, sőt mint látni fogjuk, annál is magasabbra.

II.

Az új élet versei 1283 és 1293 júniusa között készültek, maga a mű 1294-ben született, vagyis nagyjából a szerző tizennyolc és huszonkilenc éves kora közötti időszakról szól, műfaja versben és prózában (*prosimetro*) írott önéletrajz és lélektani vallo-más. Negyvenkét részből áll, huszonöt szonettet és négy canzonét tartalmaz. Mivel a mű Dante Beatricével való kapcsolatának állít emléket, a költő emlékezete könyvének (*libro de la mia memoria*) nevezi, amelyet írnokként jegyez le és kommentátor-ként szerkeszt. Élén ez a fejezetcím áll: *Incipit vita nova*, kezdődik az új élet.

A *libello* cselekménye a Beatricével való első találkozás emlékének felidézésével indul, amikor is, mint már említettük, Beatrice vérpiros ruhát visel, és kilencedik évének az elején jár, míg Dante épp betölteni készül a kilencet. A költő azonnal beleszeret a kislányba, ekkor a szívében lakozó élet szelleme (*lo spirito de la vita*) így kiált fel benne: „*Ecce deus fortior me, qui veniens dominabitur mihi.*” („Íme egy nálam erősebb isten, aki eljött, hogy uralkodjék rajtam.”) Az agyban lakozó érző szellem (*lo spirito animale*) pedig így szól: „*Apparuit iam beatitudo vestra.*” („Fel-tűnt immár a ti boldogságotok.”) Erre a gyomorban lakozó, síró természeti szellem

⁵ AUERBACH, E., *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlin–Leipzig, 1929.

(lo spirito naturale) is megszólal: „Heu miser, quia frequenter impeditus ero deinceps!” („Ó, én szerencsétlen, hányszor fogok akadályoztatni ezentúl!”) Dante Beatricét, Homéroszra hivatkozva, isteni születésűnek látja, s bár ettől fogva Amor irányítja tetteit, nem felejtí el, hogy Beatrice képe számára az erény tükre is: („...sua imagine era di si nobilissima vertu, che nulla volta sofferse, che Amore mi regesse senza lo fedele consiglio de la ragione in quelle cose la ove cotale consiglio fosse utile a udire” („...képe oly nemes erényű volt, hogy sohasem engedte Amort az értelem hű tanácsa nélkül vezérelni engem oly dolgokban, amelyekben e tanácsra hallgatni igen-igen kívánatos”). Azzal tehát, hogy Dante egyszerre hallgat a Szerelem és az Értelem szavára, a kettő mintegy erősíti és kiegyensúlyozza egymást.

Immár kétszer kilenc, azaz tizenhét éves, amikor újra találkozik Beatricével, aki ezúttal szép fehér ruhát visel. Kedvesét két idősebb hölgy társaságában pillantja meg, az óra éppen kilencet üt. A költő a találkozás után hazamegy, szobája legháborítatlanabb zugába húzódik, hogy az élménytől megittasultan elgondolkozzon szerelmén. Elalszik. Álmában tűzszínű felleg jelenik meg, amelyből egy férfi lép elő. Megjelenése félelmetes, de az arca derűs. „Én vagyok a te urad!” – mondja Danténak, aki így folytatja a jelenet leírását:

Ne le sue braccia mi pareva vedere una persona dormire nuda, salvo che involta mi pareva in uno drappo sanguigno leggeramente; la quale io riguardando molto intentivamente, conobbi ch'era la donna de la salute, la quale m'avea lo giorno dinanzi degnato di salutare. E nel una de la mani mi pareva che questi tenesse una cosa la quale ardesse tutta, e pareami che mi dicesse queste parole: „Vide cor tuum.” E quando elli era stato alquanto, pareami che disvegliasse questa che dormia; e tanto si sforzava per suo ingegno, che le faceva mangiare questa cosa che in mano li ardea, la quale ella mangiava dubitosamente. Appresso cio poco dimorava che la sua letizia si convertia in amarissimo pianto; e cosi piangendo, si ricogliea questa danna ne le sue braccia, e con essa mi pareva che si ne gisse verso lo cielo; onde io sostenea si grande angoscia, che lo mio deboletto sonno non poteo sostenere, anzi si ruppe e fui disvegliato.

Karjaiban meztelen személyt véltem látni, akit csupán egy vérvörös gyolcs védett a tekintetemtől; s ahogy jobban megnéztem őt, felismertem benne az üdv asszonyát, azt, aki az előző napon köszöntésre méltatott. Egyik kezében – nekem legalábbis úgy tetszett – olyasvalamit tartott, amit a lángok teljesen elborítottak, s szavaiból ezt véltem kihallani: „Vide cor tuum.” Kevéssel ezután látni véltem, hogy a férfiú felébreszti a szendergőt, s addig ösztökélte nagy elszántsággal arra, hogy egye meg a kezében tartott lángoló valamit, amíg az viszolyogva meg nem ette. Ezt követően jókedve keserű sírásba fordult, zokogva ragadta fel a hölgyet s úgy látszott, hogy az égbe száll vele. A szorongás úgy megnőtt bennem, hogy tünékeny álmom nem folytathattam tovább: hirtelen megszakadt az s én felébredtem nyomban.

Dante az élményt egy szonettben is megfogalmazza, ebben a Beatricét karjában tartó férfiút Ámorral azonosítja. Meghökkenő képet tár elénk, kedvese alázatosan megeszi a szívét. Ezzel az álommal Ámor bizonyára azt kívánja a költő tudtára adni, hogy szerelme nem nyerhet fizikai, érzéki beteljesülést, minden efféle vággyal fel kell hagynia, ha Beatricét értelmével is szeretni kívánja. Azt vetíti előre, hogy a költő érzékeit teljességgel kielégíti majd a Beatrice iránt érzett szerelem. Ámor sírva távozik, vagyis a Beatrice-élmény a földi értekek számára teljes vereséget jelent, bár a vérvörös gyolcs alatt valóságos test, valóságos meztelenség sejlik, hiszen Beatrice hús-vér nő.

Amint a költő felébred álmából, barátai látják, hogy valami elgyengítette. Bevallja nekik, hogy a szerelem a felelős mindezt, de amikor hölgye neve felől érdeklődnek, nem hajlandó válaszolni nekik, csak mosolyog. A barátok kérdése azért lényeges és újszerű, mert a trubadúrokat és a stilnovista költőket alig foglalkoztatta hölgyük személyisége, verseiket olvasván olyan érzésünk támad, mintha hölgyeik mindig ugyanazt a testetlen szépséget sugároznák magukból, a trubadúrok pedig mindvégig titkolóznak. Dante később elárulja kedvese nevét, ezért az ő kezdeti titkolózásának más oka van: szerelmét olyan mélynek érzi, hogy jobbnak látja költőtársai, barátai és az egész firenzei társadalom elől titkolni azt.

Megpróbálja tehát a Beatrice iránt érzett égi tisztaságú szerelmet földivel álcázni, hiszen kellemetlenül érinti, hogy továbbra is hölgye nevét firtatják és pletykálkodnak róla. Meg kell tehát keresnie azt a hölgyet, akivel álcázhatja magát, s akivel a Beatrice utáni hiábavaló vágyakozás kétségbeesése után vigaszt talál szenvedő értekei számára. Egy nap a templomban olyan helyre ül, ahonnan jól láthatja kedvesét, de közte és Beatrice közt „épp egyenes vonalban” egy igen vonzó nemes hölgy is ül, s mivel a költő Beatricét figyeli, úgy tűnik, mintha a hölgyet bámulná, ezért sokan azt hiszik, ő Dante szerelme. A hölgy is többször hátrafordul, mert ő is azt hiszi, Dante őt figyeli.

E mantenenente pensai di fare di questa gentile donna schermo de la veritade; e tanto ne mostrai in poco di tempo, che lo mio secreto fue creduto sapere de le piu persone che di me ragionavano. Con questa donna mi celai alquanti anni e mesi; e per piu fare credente altrui, feci per lei certe cosette per rima, le quali non e mio intendimento di scrivere qui, se non in quanto facesse a trattare di quella gentilissima Beatrice; e pero le lascerò tutte, salvo che alcuna cosa ne scrivero che pare che sia loda di lei.

El is határozottam nyomban, hogy e nemes hölgy személyével kendőzöm el az igazságot. Nem telt bele sok idő – és jó néhányan azok közül, akiket találgatásokra készítettem, minden kétséget kizáróan hitték már, hogy tisztába jöttem velem. Néhány éven és hónapon át e hölgy segítségével csaptam be a világot, s hogy ez teljes legyen, néhány rimes darabot szerzettem is neki, melyeket ideírni most nem áll szándékomban, hacsak a páratlan nemességű Beatricéről nem szólhatok általuk. Kihagyom hát valamennyit, kivéve azokat, amelyeket akár az ő magasztalásának is vélhetnek majd.

E titkolózás révén Dante visszatérni látszik a trubadúrok és a stilnovista költők esztétikájához, amelyet éppen meghaladni kíván. Csakhogy nem elégíti ki a titkolózás, kedve támad felidézni Beatrice nevét, más női nevek társaságában. De hogyan társíthatja az egyetlenhez mások nevét, köztük a fedező hölgyét is? Hogyan állíthatja csatasorba Beatricét, széttördelve annak a fedező hölgyre (*donna schermo*) vetülő feminin „árnyékát”? Egyáltalán társíthatja-e másokkal az egyetlen, megismételhetetlen eszményt? Csak ideiglenesen teheti ezt, és csak úgy, hogy episztolájában Beatrice nevét épp a lajstrom kilencedik helyére teszi a hatvan legszebb firenzei hölgy neve közt.

Eddig ügyesen különválasztotta az elérhetetlennek tűnő eszményt az érzéki vágy tárgyától, Beatricét a fedező hölgytől. Mintha örökké tarthatna ez az idilli állapot. Mintha Beatrice örökké élne és távolból imádkozható lenne, mint a trubadúrok hölgye, s a vágyódó érzékek örök vigaszra lelhetnének a templomban látott hölgnél. Ám az idill mulandó. A fedező hölgynek el kell utaznia egy távoli vidékre. Ez Dantét annyira kiszolgáltatottá teszi, hogy maga is elcsodálkozik rajta. Elvész tehát az oltalom, amely vigaszt nyújtott, másfelől megjelenik a halál is egy fiatal hölgy halála képében. Ezt a fiatal hölgyet Dante Beatrice társaságában látta, nem csoda tehát, hogy a kísértő hölgy haláláról kedvese halála jut eszébe.

A trubadúrok fin'amor eszménye az érzéki vágyak és az intellektuális aspirációk harmonizálására törekedett, nem érzékeltette ezek szükségszerű összeütközését, sem a fedező hölgyről, sem a szeretett hölgy halálának előérzetéről nem tudott. Dantéban azonban a fedező hölgy távozása nyomán újra tudatosul Beatrice fájó elérhetetlensége, testisége és halandósága. Eddig a tiszta szerelmi áhítat és a versszerzés öröme foglalkoztatta, most, hogy átérzi hölgye halandó voltát, át kell lépnie a versalkotás szubjektív, reflektálatlan, érzéki gyönyöréből a szenvedésbe, a szeretett lény hiteles megidézésének irányába. Fel kell ismernie, hogy a Beatrice testisége által képviselt szépség épp annyira térhez és időhöz kötött, mint amennyire transzcendens.

Természetesen a fedező hölgy személye által nyújtott biztonság is mulandó. Bár Dantének arra a vidékre kell elutaznia, ahol fedező hölgye tartózkodik, nem találkozhat vele. Nem csoda, hogy ebben a kivetettségben Ámor vándorként, „széljárta, hitvány leplekbe burkolva” jelenik meg neki elesetten. Közli vele, hogy fedező hölgye nem tér vissza, szívét egy másik hölgyhöz viszi: „Io vengo di lontana parte, / ov'era lo tuo cor per mio volere; / e recolo a servir novo piacere” („Most messze földről jövök éppen, / hol szíved hagytad én akaratomból / s hol új öröme lelsz megint, tudod jól”). Ismét pletykák kezdenek terjengeni a költőről és az új fedező hölgyről, amelyek következtében Beatrice megtagadja Dantétól köszöntését, egyetlen boldogságától fosztva meg imádóját. A költő ismét szobájába húzódik, sír, mint a gyermek, s elkeseredésében Ámort hívja, aki hófehér ruhában meg is jelenik neki, és így szól: „Fili mi, tempus est ut pretermictantur simulacra nostra” („Fiam, eljött az ideje, hogy véget vessünk színlelésünknek”). Majd azt a talányos kijelentést teszi, hogy ő olyan, mint a kör közepe, amelytől egyenlő messzire esnek kerületének részei, de Dante nem olyan. A költő ezt igen homályos tanításnak találja, de hiába kérdezi Ámort szavai jelentéséről, az csak annyit mond, hogy ne kérdezzen többet,

mint amennyi hasznára válik. A szerelem istene valószínűleg arra akarja felhívni Dante figyelmét, hogy ő isten, akitől a múlt, a jelen és a jövő egyforma távolságra van, akárcsak a női szívek, de Danténak csak egyetlen igazi szerelme lehet, Beatrice, aki testi mivoltában halandó.

A fedező hölgy szerepe mindeddig Dante érzékeinek kielégítésére korlátozódott, míg Beatrice a testetlen szerelmi áhítat szférájában volt honos. Azzal, hogy a szerelmes fiatalember megérzi, Beatrice is halandó lény és ráadásul elérhetetlen, kitör rajta a kétségbeesés. Miért kell egy olyan eszményhez ragaszkodnia, amely csak a szenvedés forrása lehet? Most, hogy érzékeinek és szellemi aspirációinak kényes, ámde mesterségesen fenntartott egyensúlya megbomlik, úgy érzi, választania kell: vagy megfélemedezik az eszményi szerelem által okozott lelki kínokról és végleg az érzések világába menekül, vagy melankolikus hangú szubjektív lírikusként áldozza fel lelkét a szerelem oltárán. Ez utóbbival is csupán önző érzékeit követné, hiszen megfélemedezne az Ámor és az értelem által számára kirótt legszentebb feladatról, arról, hogy szerelme emlékének halála után is életben tartsa, azáltal, hogy erkölcsi értelemben feltámasztja, „új életet” adva neki.

Ámor azt is elmondja Danténak, hogy Beatrice azért nem fogadta köszöntését, mert meghallotta, hogy a költő kellemetlenséget okozott a második fedező hölgynek. Hogy mi volt ez a kellemetlenség, nem tudjuk. Talán összeszólalkozás volt, hiszen a Dantéban munkáló, az eszmény tünékeny volta felett érzett infantilis dacot és elkeseredést az előbbi nagy feladattól való rettegés szülhette. A költőt éppen Beatrice halandósága döbenteti rá az érzések mohóságára azzal, hogy felismerteti vele, a vágy és a szerelem között korábban létesített harmónia csupán a gyönyört, az érzéki jólétet szolgálta, és azzal, hogy megmutatta, a szellemi aspiráció alapvető követelménye a szenvedés és a halál tudomásulvétele, és e két dolog iránt tanúsított alázat.

A Beatrice-szerelem a testiségből a szellemi létezés tisztaságába való platonista és keresztényi felemelkedés (*suso*) története, Danténak azonban nem mindig könnyű megtenni a következő lépést a platonista lajtorján. Beatrice törekenységének, mulandóságának gondolatával egyedül maradni rettenetes érzelmi kihívást jelent a fiatalember számára. Az érzések fellázadnak, hiszen az eszmény elérhetlensége felett érzett elkeseredés diktálta pogány dac joggal faggatja az értelmet, miért van szüksége eszményre, ha a hozzá való ragaszkodás ilyen fájdalommal jár. Dante persze a Beatrice-szerelem mellett dönt, de a támadó, dacoló érzések olyan szúróssá teszik a lelkét, hogy annak a fedező hölgy is kárát látja. Beatrice tehát nem üdvözli a költőt. Ez allegorikusan azt jelenti, hogy a tiszta eszmény inti meg őt, ne átkodjon meg a dacban, ne rekedjen meg a kétségbeesésben, hanem viselkedjen szerelme tisztességéhez, magasztosságához méltón.

A kísérő hölgy halála, az első fedező hölgy elvesztése és a másodikkal támadt kellemetlenség nyomán támadt érzelmi egyensúlyvesztés arra is felhívja figyelmünket, hogy Dante mindeddig csupán a külvilágban kereste az ihletet, verseiben az objektívet tette szubjektív töltésűvé, akárcsak trubadúr elődei. Beatrice testének és lelkének külső, a legértékesebb érzék, a látás által közvetített szépségét ragadta meg anélkül, hogy érdekelt volna e szépség belső tartalma, lényege. A két ízben az utcán

látott Beatrice, a két fedező hölgy, a hatvan firenzei szépség mind-mind külső, a látás által verifikált impressziók voltak, vagyis tézisként, kívülről indukáltak ihletet Dantében. A külső világ mulandóságának tudatosulása azonban a belülről kifelé irányuló keresés szükségességét ismerteti fel a költővel. Ez a második, antitetikus fázis a stilnovisták *dittar dentrójára*, belső ihletettségre emlékeztet. Ebben az eddig bálványként imádott Beatrice felfedi azonosságát más nővel, így a fedező hölgyekkel is. Ezért lesz Dante költészete állandó kereséssé: a lelki emelkedés során egyszerre merül fel Beatrice személytelenné szublimálásának erkölcsi szükségessége, de ennek megvalósíthatatlansága is.

Marad tehát a belülről kifelé irányuló keresés igénye, amelyet Ámor előbb említett megjelenése indít el. A szerelem istene, miután közölte Beatrice neheztelésének okát, arra szólítja fel a költőt, hogy írjon verset gyermekkori szerelméről. Dante eleget tesz a kérésnek. A befelé irányuló keresés közben a gyermekkori szerelem megidézésével a felnőttkor növekvő kiábrándultságából, elkeseredéséből, fásultságából próbálja meg kiemelni a kilencéves kisfiú előtt még oly tisztán, problémátlanul megjelenő eszményt. Ámor tehát külső keresés helyett belső keresést, az elkeseledéstől való megtisztulást javasol a költőnek. Hölgyének jelentősége is átalakul. A Beatrice iránt érzett szerelem ezután romolhatatlan lelki értéként, erkölcsi etalonként jelenik meg, hiszen Beatrice a Filozófiát megszemélyesítő hölgygé alakul át. Ez önkéntelenül is Boethius *De consolazione philosophiae* című művét juttatja eszünkbe, bár máig vita folyik arról, hogy Dante olvashatta-e műve készítésekor Boethiust vagy sem. Mindenesetre Boethius és Dante filozófia-értelmezése között lényeges a különbség. Ez, talán mondanunk sem kell, abból adódik, hogy Boethius nem kötötte Szofiát, a Filozófia-hölgyet egyetlen konkrét személyhez sem.

Dante a Beatrice által megidézett filozófiában sem talál nyugalmat. Négy gondolat „tiltja el a nyugalmas élettől”, s ezek kölcsönösen ellentmondanak egymásnak: 1. Ámor kormányzása üdvös, mert hívének gondolatait eltereli az alantas dolgokról; 2. Ámor kormányzása nem üdvös, mert minél hűségesebben szolgálja az ember, annál nagyobb akadályokat állít; 3. Ámor csak örömet okozhat, olyan öröm hallani a nevét; 4. Beatrice más, mint a többi nő, szíve nem könnyűszerrel mozdul bárki felé. Ezek a gondolatok olyan elszántan támadnak rá, hogy megtorpan, „come colui che non sa per qual via pigli lo suo cammino, e che vuole andare e non sa onde se ne vada” („mint aki nem tudja merre menjen, haladna tovább, de nem leli a helyes irányt”). Egy szonettben az Irgalom kegyelmét kéri, hogy összhangba hozhassa ezeket az egymásnak ellentmondó gondolatokat, és lelki békére leljen. Ehhez azonban a filozófia kevésnek bizonyul, hiszen megelégit önmagával anélkül, hogy a benne rejlő paradoxonokat feloldaná. Tanúsítja ugyan a hölgy eszményi voltát, de nem vet számot annak testi valóságával, hiszen Beatrice bár halandó, azért még életben van. Túl korai lenne eszménnyé redukálni őt. Dante ezzel a stilnovista költészettfilozófia belső ellentmondásosságát érzékelteti.

A költőt egy esküvő segíti hozzá a szerelemről szóló hiteles költői hang megtalálásához. Egy barátja viszi el ide, hogy méltóképpen szolgálja az ott összegyűlt hölgyeket. Ekkor azonban drámai dolog történik vele:

...mi parve sentire uno mirabile tremore incominciare nel mio petto da la sinistra parte e distendersi di subito per tutte le parti del mio corpo. Allora dico che io poggiai la mia persona simulatamente ad una pittura la quale circumdava questa magione; e tremendo non altri si fosse accorto del mio tremare, levai li occhi, e mirando le donne, vidi tra loro la gentilissima Beatrice. Allora fuoro si distrutti i miei spiriti per la forza che Amore prese veggendosi in tanta propinquitade a la gentilissima donna, che non ne rimasero in vita piu che li spiriti del viso; e ancora questi rimasero fuori de li loro instrumenti, pero che Amore volea stare nel loro nobilissimo luogo per vedere le mirabile donna.

...úgy éreztem, hogy valami csodás remegés járja át keblemnek balfelét, amely aztán testemnek minden egyes porcikáját elárasztotta. Akkor – mintegy leplezve zavaromat – teljes testemmel odatapadtam a freskóhoz, amely körbefutott a terem falán. Ám azt gyanítva, hogy reszketésemet más is észrevette, felvettem a tekintetemet s ahogy a hölgyekre néztem, megláttam köztük a legnemesebbet, Beatricét. És akkor Amor erélye alaposan elbánt minden szellememmel, csak a látás szellemének kegyelmezett, de az is kívül került a maga körén, hogy előkelő helyét Amor foglalhassa el, gyönyörködni a legcsodálatosabb hölgy szépségében.

Dante tehát ismét teljes testi szépségében láthatja viszont szíve hölgyét, ami egészen kicseréli, más emberré teszi, hiszen Beatrice testi valóságában való megjelenése arra a belső hangra rímel, amely őt Filozófia-hölgygé változtatta. A szép hölgyek társasága még jobban kiemeli Beatrice vonzó testiségét, így a külső és belső élmény dinamikus kapcsolatát szimbolizáló esküvőn mintegy a szerelem mibenlétét firtató filozófiai gondolat üli nászát a test sugárzó szépségével. A többiek nem értik, mi megy végbe Dantében, ezért csak gúnyolják szerelmét, de a költő kijelenti, hogy amikor maga elé képzei annak csodaszép arcát, akkor ellenállhatatlan vágyat érez, hogy láthassa is őt, bár bevallja, hogy hölgye látása maradék életerejét is elemésztí. Nem titkolózik, nem titkolózhat immár, s a Beatrice társaságában lévő hölgyek könnyen leolvassák arcáról szíve titkát. Meg is kérdezik tőle, miért szeret olyasvalakit, akinek nem bírja el a jelenlétét. Mire Dante azt válaszolja, hogy szerelme célja eddig csupán hölgye illő üdvözlése volt, de most, hogy ennek elfogadását Beatrice megtagadta tőle, Amor azzal kárpótolta, hogy azokban a szavakban lelje legnagyobb boldogságát, amelyek hölgyét magasztalják. Ekkor az a hölgy, akivel szót váltott, így szól: „Se tu ne dicessi vero, quelle parole che tu n’hai dette in notificando la tua condizione, avrestu operate con altro intendimento.” („Ha igaz lenne, amit mondtál, akkor ama szavakat, amelyeket állapotod lefestésére fecsértél el eddig, nemesebb célra használhattad volna fel.”) Dante elhatározza, hogy ezután csak hölgyét fogja magasztalni. Beatrice testének látványa csak erősíti majd az eszményt, amelynek dicséretében benne van immár mindenféle lemondás. Beatrice *donna angelicatá*vá változik a költő számára, aki egy canzonében így fogalmazza meg ezt a felismerést:

Angelo clama in divino intelletto
e dice: „Sire, nel mondo si vede
maraviglia ne l’atto che procede
d’un’anima che ’nfin qua su risplende”.
Lo cielo, che non have altro difetto
Che d’aver lei, al suo signor la chiede,
E ciascun santo ne grida merzede.
Sola Pieta nostra parte difende
che parla Dio, che di madonna intende:
„Diletti miei, or sofferite in pace
che vostra spene sia quanto me piace
la v’è alcun che perder lei s’attende.
e che dira ne lo inferno: O mal nati,
io vidi la speranza de’ beati.”

Angyal kiált istenség magasába:
„Uram, egy földi lélekben a mennyek
csodája megjelent az embereknek
és fényessége Hozzád felsugárzik.”
A menny honának nincsen más hiánya,
csak ő. Uruk előtt az égi szentek
jelenlététől várnak majd kegyelmet.
Az Irgalom pártunkra állni látszik
s az Úr szavaiból is kiviláglik:
„Kedveseim, tűrjetek még nyugodtan,
földön marad boldogságtok, ahol van
az is, kit immár ő éltet halálig.”
S a poklokhoz is szól: „Bűn-szülte népség,
láttam az üdvözültek szép reményét.”

Dante úgy újítja meg a stilnovista költészetet, hogy Beatricében az égi erény látomását keresi, amely megfelel az isteni barátság princípiumának, amely szerint az igazi barát barátja kedvéért kívánja barátja javát (Arisztotelész: *Etika* 8.3.1156b6–11; Cicero: *De amicitia* IX. 31.). Ennek felismerésével haladja meg Cavalcanti költészetét, szerelmi önzését. A pogány gondolatot azonban keresztényi keretbe helyezi, ezzel lép előre.

Újabb fontos esemény következik. Meghal Beatrice édesapja, Folco Portinari prior, így még nyilvánvalóbbá válik Dante kedvesének lelki tisztasága, szentsége. A ház urától (pater familias) immár a mindenség urához, az apától az Atyához kell fordulnia, így Beatrice is közelebb kerül a halálhoz. A költő két szonettet is ír az alkalomra, Beatrice barátnőit kérdezi bennük szerelme gyászáról. Ezután súlyosan megbetegszik, rémeket lát, azt vizionálja, hogy Beatrice meghalt:

Onde, sospirando forte dicea fra me medesimo: „Di necessitate convene che la gentilissima Beatrice alcuna volta si muoia”. E pero mi giunse uno si forte smarrimento, che chiusi li occhi e cominciai a travagliare si come farnetica persona ed a imaginare in questo modo: che ne lo incominciamento de lo errare che fece la mia fantasia, apparvero a me certi visi di donne scapigliate, che mi diceano: „Tu pur morrai”, e poi, dopo queste donne, mi apparvero certi visi diversi e orribili a vedere, li quali mi diceano: „Tu se’ morto”. Così cominciando ad errare la mia fantasia, venni a quello ch’io non sapea ove io mi fosse; e vedere mi pareva donne andare scapigliate piangendo per via, maravigliosamente triste; e pareami vedere lo sole oscurare, si che le stelle mostravano di colore ch’elle mi faceano giudicare che piangessero; e pareami che li uccelli volando per l’aria cadessero morti, e che fossero grandissimi tremuoti.

Aztán, hatalmasakat sóhajtva, kimondtam magamban: „Elkerülhetetlen, hogy a páratlan nemességű Beatrice is meghal egyszer.” Ettől úgy megrémültem, hogy szemeimet lecsukva képzelődni kezdtem, mint aki magánkívül van, s ennek a képzelődésnek már a legelején borzas nőszemélyek jelentek meg előttem és ezt mondták: „Te is meg fogsz halni.” A nőszemélyek után váltakozó arcok tűntek eléem, amelyeknek a pusztaság látása is rettenetes volt, és azt közölték velem: „Máris halott vagy.” Ahogy képzeletem mind tévelygőbbé vált, odáig jutottam, hogy már azt sem tudtam, hol vagyok, borzas asszonyokat véltem látni, akik zokogva mentek az úton, hatalmas fájdalomban: úgy rémlett, hogy a nap is elsötétül, a csillagok pedig mintha elfátyoloznák magukat, hogy könnyeiket rejtsek; azt is látni véltem, hogy a madarak holtan hullanak alá a légből és hogy rettenetesen reng a föld.

Dante lelki szemei előtt egy barátja jelenik meg, ő közli vele Beatrice halálhírét. Ekkor a költő angyalok seregét pillantja meg, akik hozsannát énekelve egy hófehér felhőcskét tolnak maguk előtt. Szeretné még utoljára látni Beatrice testét, akinek arcára társnői épp fehér leplet borítanak. Ezután már csak a halált hívja, helyett azonban felébred, s az ágyánál ülő hölgy, valamelyik rokona, azt hiszi, csupán betegsége miatt beszélt álmában, testi gyötrelmei miatt hívta a halált. Néhány nappal később Amor jelenik meg előtte, és arra kéri, áldja meg azt a napot, amelyen rabul ejtette. Majd hamarosan legjobb barátja és költőtársa, Guido Cavalcanti szerelmét látja megjelenni:

E lo nome di questa donna era Giovanna, salvo che per la sua bieltade, secondo che altri crede, imposto l’era nome Primavera; e così era chiamata. E appresso lei, guardando, vidi venire la mirabile Beatrice. Queste donne andaro presso di me così l’una appresso l’altra, e parve che Amore parlasse nel cuore, e dicesse: “Quella prima e nominata Primavera solo per questa venuta d’oggi; ché io mossi lo imponentore del nome a chiamarla così Primavera, cioè prima

verra lo die che Beatrice si mosterra dopo la imaginazione del suo fedele. E se anche vogli considerare lo primo nome suo, tanto e quanto dire »prima verra«, pero che lo suo nome Giovanna e da quello Giovanni lo Quale precedette la verace luce, dicendo: »Ego vox clamantis in deserto: parate viam Domini«”.

E hölgy neve Giovanna volt s felteszem, hogy – amint mások is hiszik – tavasz-üde szépsége miatt hívta Primaverának mindenki őt. Kisvártatva – jól láttam én – a csodálatos Beatrice érkezett utána. Mindkét hölgy mellettem haladt el, egyik a másik után, s akkor Ámor hangját véltem hallani a szívem mélyén újra: – Ezt, aki elől megy most, csakis a mai menet-mód miatt nevezik Primaverának, hiszen azt, aki felruházta őt ezzel a névvel, titokban én inspiráltam, mivelhogy „prima verra”, azaz elsőnek jó azon a napon, amikor Beatrice először mutatkozik híve előtt annak nyomasztó képzelgése után. Ám ha az eredeti nevét kívánod értelmezni, akkor is a prima verrá-t kapod, mert hát ugye Giovannának – Johannának – hívják, s ez a név a Giovanni – a János – származéka, aki is az igaz fényesség előtt érkezett el, s ezt mondá: „Ego vox clamantis in deserto: parate viam Domini.”

Bármennyire is meglepő, Ámor ezután önmagával azonosítja Beatricét, mert szerinte, ha finomabban megfontoljuk, ha Giovanna női Keresztelő Szent János, akkor Beatrice női Krisztus, mindenféle szeretet foglalata. Ezért hangsúlyos ez a találkozás, hiszen Dante álmában már a halott Beatricét is látta, most mintegy a halál utáni szemléli, „feltámadt” állapotában, testi valóságában, amely a valóságos halál utáni igazi feltámadás ígéretét rejt magában. Dante számára a szerelem ettől kezdve már nem a remény és elutasítás keltette szorongás és függőség állapota, nem múltó földi hangulat. A földi szerelem égi szerelemmé finomul nála, önkimerítés révén nyert újjászületéssé.

Dante ezután Ámorról filozofál, azt magyarázza el, miért személyesíti meg, miért tekinti eleven testnek, majd elmondja, hogy régen a költők a szerelemről görögül és latinul szóltak. Az első köznyelvi költő azért írt vulgáris nyelven, hogy megértesse magát hölgyével, hiszen a költészetnek ezt a módját azért találták ki, hogy a szerelemről szóljanak. Vagyis Dante, most, hogy Beatricét látszólag eltávolítja magától azáltal, hogy krisztusi magasságba emeli, befejezi a trubadúr és a stilnovista költészet megújítását. Úgy teszi hölgyét angyalnál is többé, hogy közben hangsúlyozza különálló személyiségét, megismételhetetlen testiségét. Másik zseniális találmánya, hogy az őt megelőző költészeti iskolák dilemmáit saját lelki-erkölcsi fejlődésének állomásaiként képes értékelni, így a líra története saját ifjúkorának története is. Beatricét női Krisztussá avatja, ennél magasabb rangot nem is adhatna neki. Nem csoda tehát, hogy épp itt következik az a szonett, amely az előzőek tanulságait összefoglalja, s amely valószínűleg a mű legértékesebb darabja:

Tanto gentile a tanto onesta pare
la donna mia quand'ella altrui saluta,
ch'ogne lingua deven tremando muta,
e li occhi no l'ardiscon di guardare.

Ella si va, sentendosi laudare,
benignamente d'umilta vestuta;
e par che sia una cosa venuta
da cielo in terra a miracol mostrare.

Mostrasi si piacente a chi la mira,
che da per li occhi una dolcezza al core,
che 'ntender no la puo chi no la prova:

e par che de la sua labbia si mova
un spirito soave pien d'amore,
che va dicendo a l'anima: Sospira.

Amint köszönget jobbra-balra, annyi
őszinte bájt sugároz szét a hölgyem,
hogy minden nyelv elszótlanodva döbben
s egy pillantás se mer reátapadni.

Dicséretek esőjében halad, ki
így jár: alázatába öltözötten,
akár az angyalok, nem földi ő sem,
hisz mennyből érkezett, csodát mutatni.

És bámulóit elbűvölve, áldott
szemével édességet ad szívednek,
mit meg nem ért, ki még ilyet nem érzett.

S úgy tetszik: ajkán – rebbenő ígézet –
sóhajtás kél, vággyal teli lehellet,
mely száll és szól a lélekhez: Fohászkodj!

A szonett az érzékek szublimálódását és feltámadását mutatja be. Az oktávban az érzékek visszavétnak, a nyelvek elnémulnak, a szemek nem mernek a hölgyre tekinteni, mintha minden érzéki vágy bűnősként lepleződne le Beatrice tisztaságának csodája előtt. A szesztettben az érzékek visszaadnak, édességet érez a szív, sóhajt az ajak, de immár egy magasabb, Beatrice látványának élményétől megszentelt szín-

ten. Az angyali hölgy a pogány érzékeket keresztényivé változtatja, úgy, ahogyan az Újtestamentum megszenteli az Ótestamentum nyelvét, figurálisan, allegorikusan.

A következő canzone elmondja, hogy bár a költő Amor hatalmát kezdetben érdesnek és kegyetlennek érezte, most már csak az édességét érzi, nem kell tehát csodálkoznunk azon sem, hogy szinte hideg tárgyilagossággal ír Beatrice haláláról, amely immár valóban bekövetkezik:

Io dico che, secondo l'usanza d'Arabia, l'anima sua nobilissima si partio ne la prima ora del nono giorno del mese; e secondo l'usanza di Siria, ella si partio nel nono mese de l'anno, pero che lo primo mese e ivi Tisirin primo, lo quale a noi e Ottobre; e secondo l'usanza nostra, ella si partio in quello anno de la nostra indizione, cioe de li anni Domini, in cui lo perfetto numero nove volte era compiuto in quello centinaio nel quale in questo mondo ella fue posta, ed ella fue de li christiani del terzodecimo centinaio. Perche questo numero fosse in tanto amico di lei, questa potrebbe essere una ragione: con cio sia cosa che, secondo Tolomeo e secondo la christiana varitate, nove siano li cieli che si muovono, e, secondo commune oppinione astrologa, i detti cieli adoperino qua giuso secondo la loro abitudine insieme, questo numero fue amico di lei per dare ad intendere che ne la sua generazione tutti e nove li mobili cieli perfettissimamente s'aveano insieme. Questa e una ragione di cio; ma piu sottilmente pensando, e secondo la infallibile veritate, questo numero fue ella medesima; per similitudine dico, e cio intendo cosi. Lo numero del tre e la radice del nove, pero che, senza numero altro alcuno, per se medesimo fa nove, si come vedemo manifestamente che tre via tre fa nove. Dunque se lo tre e fattore per se medesimo del nove, e lo fattore per se medesimo de li miracoli e tre, cioe Padre e Figlio e Spirito Santo, li quali sono tre e uno, questa donna fue accompagnata da questo numero del nove, cie uno miracolo, la cui radice, cie del miracolo, e solamente la mirabile Trinitade.

Elmondom hát, hogy – arábiai számítás szerint – az ő páratlan nemességű lelke a hó kilencedik napjának első órájában távozott el, a szíriai számítás szerint pedig az év kilencedik hónapjában ment el közülünk, mivel arrafelé Tisirin az első hónap, amely nálunk októbernek felel meg, a mi időszámításunk szerint tehát ama fordulóján távozott az indictionnak, másképpen az Úr éveinek, amikor a tökéletes szám kilencedszer teljesedett ki abban században, amelyben ő világunkba helyeztetett – és ő a tizenharmadik század keresztényei közül való volt. Annak, hogy a kilences szám oly hűségesen kísérte, egyik oka a következő lehet: minekutána Ptolemaiosz szerint – és a keresztény hitvallás szerint is – kilenc a mozgásban lévő egeknek a száma, s a közös asztrológusvélekedés értelmében az említett egek egységes és egymásra ható elrendezésben befolyásolják alapvetően a földet, azért volt hű kísérője ez a szám, hogy általa is megmutatkozzon: az ő létrejöttekor a kilenc mozgó ég a legtökéletesebb harmóniában volt egymással. Ez tehát az egyik ok, de ha jobban belegondo-

lunk s ezt a megdönthetetlen igazság jegyében tesszük, világossá válik, hogy ez a szám ő maga – a hasonlatosság miatt mondom és úgy is értem ezt. A hármas szám a kilencesnek a gyökere, mivel minden egyéb szám segítségével, önmagával szorozva kilencet ad ki. Mármost, ha a három, mint olyan, alkotóeleme a kilencnek s a csodák alkotója is önmagában három, azaz Atya, Fiú és Szentlélek, akiknek együttese lényegében egy, de személyében három – akkor világosan láthatjuk, hogy a kilences szám azért kísérte ezt a hölgyet, mert ő maga is egy kilences volt, csoda valóban, amely csodának maga a csodálatos Szentháromság a gyökere.

Beatrice halálakor az egész város özvegyhez válik hasonlatossá, hiszen a szeretett hölgy távozásának társadalmi-politikai jelentősége van. Dante egyszerre távolítja el és hozza közel magához Beatricét. Míg női Krisztussá emeli, elveszejtí egyéniségét, a keresztény misztika fekete madonnájához teszi hasonlatossá, akinek eszméjét a trubadúrok és a stilnovista költők nyomán ő is elleplezi. Másfelől megtartja olyanak, amilyen életében volt, hiszen a Purgatóriumban testi azonosságában találkozik vele. Ebből adódik Beatrice személyiségének különös kettőssége.

Dante ezután a hűvös, tárgyilagos tényközlés után mégiscsak összeroppan a bánat súlya alatt, ezért egy canzone-t ír, amelyben azt kérdezi Beatricétől, hogy meghalt-e valóban. Választ nem kap, de már a kérdésfeltevés is megnyugtatja. Látogatója érkezik, Beatrice bátyja, Manetto Portinari, aki arra kéri, az ő számára is írjon egy hűgát búcsúztató szonettet. Dante eleget tesz a kérésnek, sőt egy canzone-t is ír, amelyben részben a báty, részben ő beszél.

Eltelik egy év. Beatrice halálának évfordulóján a költő angyalt rajzol egy táblácskára, miközben emberek veszik körül, és érdeklődve nézik. Annyira elmerül a munkában, hogy elnézést kell kérnie, amiért nem veszi őket időben észre. Ettől kezdve azt látjuk, amit a Beatrice megjelenéséről, és e megjelenés hatásáról szóló szonett szimmetrikus struktúrája is sugall. Ott a megtagadott pogány érzékek vétettek el és adattak vissza keresztény módon, itt a meghaladott antik, vallásos, trubadúr és stilnovista költői hagyomány adatik vissza Beatrice halála által megszentelve. Elsőként a stilnovisták *donna angelicata* eszménye. Azzal, hogy Dante angyalt rajzol a porba, nyilván ez utóbbit idézi meg.

Dante egy ablakban megpillant egy hölgyet, aki szánalommal nézi őt, és sírásra készíti. Benne új fedező hölgyét véli megtalálni, de immár ezt a szerepet is „megszenteli”, hiszen, mint mondja, a hölgy halvány bőrszíne Beatrice halványságára emlékezteti. Az új ismerős tehát már nem egyszerűen fedező hölgy, hiszen szánalmával és a költő iránti együttérzésével ő a Filozófia megszemélyesítője, mintegy a Filozófiával azonosított Beatrice is, Beatricének a halál által „megszentelt” tükre. Dante bármennyire is közel kerül lélekben ehhez a hölgyhöz, betartja Andreas Capellanus szerelmi kézikönyvének előírását, amely szerint kedvese halála esetén a lovag két évig tartozik gyászolni hölgyét. Minthogy a gyász második évében van, természetesnek tarthatjuk, hogy egyre szerelmesebben gondol a hölgyre, és elfogadja szerelmét. Ez a magatartás épp ellentétes a trubadúrokéval. Bár korábban azt

állítottuk, hogy a fedező hölgy Dante találmánya, azt is látnunk kell, hogy szerepköre valójában a trubadúrköltészet dantei értelmezéséből született. Dante elítélte a trubadúrok „szeszélyességét”, mivel azok a hölgyet vagy a hűbérúr iránti hűségeskü, vagy a fekete madonna jelképének tekintették. Ez elvonta figyelmüket a valóságos nőkről, míg Dante Beatricéje magához vonzotta azt. A korábbi fedező hölgyeket nem szerette szívből a költő, ezt az újat, ezt a Beatrice halála utánit azonban igen. Nem csoda tehát, hogy hamarosan ismét maga Beatrice jelenik meg neki álmában, ugyanabban az égőpiros gyolcsban, amelyben első látomásában látta, amikor is Ámor a költő szívét adta enni neki. Csakhogy most nem Dante szívét felfalni érkezett, hanem azért jött, hogy olyan fiatal testi valójában láthassa őt a költő, mint az első alkalommal. Az újonnan megismert hölgy által felidézett szerelem itt visszaháramlik Beatricére. Mi ez, kérdezhetnénk, ha nem a szív feltámadása.

Nem sokkal e látomás után zarándokok érkeznek Firenzébe, Veronika kendőjét akarják látni, s Szent Jakab sírja felé tartanak. Dante nekik is el szeretné mondani bánatát, hiszen annak immár vallásos jelentősége van. A stilnovista és trubadúreszmény megszentelése után most a középkori vallásos eszmény Beatrice által való megszentelése következik. A zarándokok potenciális olvasók is, ők adják Dante első szélesebb értelemben vett olvasóközönségét. A költő a vallásos ünnepek rangjára emeli hölgye halálának évfordulóját, hiszen szonettjében ezt írja: „Ell’ha perduta la sua beatrice” („A városnak meghalt Beatricéje”). Beatrice tehát végleg az üdvözülés forrása lesz, s ezzel Dante a művében számos helyen megidézett hagiográfiai hagyományt is megszenteli.

A szakrális olvasók után a világi olvasók következnek, ezeket két nemes hölgy képviseli, akik arra kérik Dantét, juttasson nekik verseiből. A kérést a költő örömmel fogadja, s több szonettet is elküld nekik. Abban, amelyet a *libelló*ban is lejegyez, saját lelkét zarándokhoz hasonlítja, amely „a legtágabb égkörön túlsuhanva” Beatrice színe elé szárnyal, aki tündöklésével elvakítja őt. Az említett hölgyek tehát a szépség és az értelem harmóniáját képviselik, amelynek forrása ezúttal is Beatrice emlékezete.

Danténak csodálatos látomása támad, amelyben azt a sugallatot hallja, hogy hölgyéről ne beszéljen addig, amíg méltó módon nem szólhat róla. Vagyis a mű itt csak befejeződik, de nem zárul le, hiszen Beatrice a Purgatórium-hegy tetején szellemi testiségében várja Dantét, akinek, mint tudjuk, először a Poklot kell majd megjárnia. Dante a szerelmes fiatalember, Dante a költő, Dante a kommentátor és narrátor mindvégig ugyanaz a személy, hiszen a mű megírásával csupán a szerző fiatalokra ér véget, de a tisztulás, tanulás és tanítás folyamata nem. Művében egy szubjektív szerelmi érzés az egész világ szakrális jelentőségű ügyévé fejlődik. Beatrice teste nem megy feledésbe, feltámad, a Purgatórium hegyén újra látjuk, miközben lelke a világot megtisztító és megváltoztató örök életű szerelem szentségévé nemesül.

D. TÓTH JUDIT

APOKALIPTIKUS TESTEK ÉS TEREK FEMINISTA MÓDRA

Tina Pippin könyvét olvasva

A Szentírás könyveinek a történet-kritikai módszerek mintegy kétszáz éves uralmát felváltó nyelvi-irodalmi és egyéb szempontú értelmezési kísérletei mindig különös várakozással töltik el az olvasót. Ez a várakozás kétirányú is lehet: egyrészt a bibliai-hermeneutikai kutatások szempontjából fontos az, hogy a Szentírás-értelmezés újabb – XX. századi – paradigmaváltása utáni¹ irányzatok mi újat tudnak hozzáadni a megelőző dogmatikai és történet-kritikai alapú értelmezésekhez; másrészt annak a helyzetnek a szempontjából is, amelyet a „Biblia csendje az egyházban” kifejezéssel igyekeznek érzékeltetni. Tina Pippin könyve² csak részben felelhet meg ezeknek a várakozásoknak, hiszen valójában nem is Szentírás-magyarázó munkáról van szó, hanem az apokaliptika fogalma alatt összefoglalható történések irodalmi és más megnyilvánulási formáinak sokirányú és általában termékeny végiggondolásáról.

(Elkötelezettség és a szégyen autobiográfiája)

A kiadói előszó a munkát újító szándékú és provokatív kötetnek nevezi, amely új útjait kínálja a Bibliáról és a világ végéről való gondolkodásnak. Miben is mutatkozik meg az újító szándék és a provokatív jelleg?

Mindenekelőtt szembetűnő a szerző személyes érintettsége a témával kapcsolatban: Pippin a Bibliára és az apokaliptizisekre nem mint tudományos vizsgálódások lehetséges tárgyára tekint, hanem mint életének és kultúrájának – vallásának – szerves részére. Miközben azt vizsgálja, hogy a végidő bibliai elképzelései hogyan nyertek kifejezést az ókori és modern szövegekben, a képzőművészetben, filmben, zenében és népi kultúrában, azt a kérdést is felteszi, hogy alkalmasak vagyunk-e a XX. század végén arra, hogy felelős, etikus olvasói legyünk az „idő jelei”-nek. Ő maga személyesen pedig hogyan írhat és taníthat autentikusan és megbízhatóan az Újszövetségről mint kulturális szövegről az USA Déljének kontextusában?³

¹ L. ezzel kapcsolatban magyarul FABINY Tibor írásait és a Hermeneutikai Füzetek egyes kötetét.

² *Apocalyptic Bodies. The Biblical End of the World in Text and Image*, Routledge, London – New York, 1999. XIV, 160.

³ A szerző a könyv tanúsága szerint a decaturi Agnes Scott College (USA) tanára.

Különösen szembetűnővé válik ez a könyv 2. fejezetében/tanulmányában (*A good apocalypse is hard to find: crossing the apocalyptic borders of Mark 13*), melynek már a címe is a szerző szűkebb hazája, a Dél híres írója, Flannery O'Connor egyik elbeszélését (*A Good Man is Hard to Find*, 1952) alludálja. Pippint az erős déli akcentussal beszélő O'Connorról készített videofilm döbbsentette rá saját származásának és kulturális örökségének úgymond alsóbbrendűségére és alábbvalóságára, és készítette arra, hogy párhuzamot vonjon a *Márk evangéliuma* 13. fejezetének („kisapokalipszisének”) életközege és a saját fiatalkora Délje (a déli államok apokaliptikája és kultúrája) között. Átlépve a *Mk 13* határait, az isteni harag és üldözés, az ellenségeskedések „láttán” egy, a délihez hasonló groteszk világban érzi magát, ahol Isten világban végrehajtott tetteinek a negatív megítélése (*negativ view of God' actions*) adja a groteszk jelenlétét (26.).⁴ Az apokaliptikus prófécia kizárólagos mennyei ideológiáját hasonlónak találja a rasszizmus, a szexizmus, a klasszifikálás és más elnyomó ideológiák jelenkori ethoszához, és Istent ugyanolyan domináns hatalomnak látja, mint minden más hatalmat.⁵ Nehéz jó Istent találni az apokaliptikában?⁶

Pippin gondolatai a két kulturális közeg közötti autobiografikus mozgásban, „játékban” haladnak előre, melybe belevonódnak a – főképpen 60-as évekbeli – politikai események, elsősorban a Ku-Klux-Klan tettei és jelei, illetve az ugyancsak ezek által determinált, a Dél kultúráját akkor reprezentáló művek és szerzőik (a már említett O'Connor mellett Will Campbell, illetve memoárja: *Brother to a Dragonfly*, 1977), akik a szerzőhöz hasonlóan kapcsolatba kerültek a déli kultúra rasszizmus által meghatározott apokaliptikus jeleivel, és igyekeztek leleplezni a déli tradíció közepszerűségét. Pippin számára az autobiografikus irodalomteória segített annak felismerésében, hogy miért is választotta az apokaliptikus irodalmat disszertációja, majd könyvei témájaként: ahogy gyermekként elkezdte értelmezni a körülötte lévő textusokat és keresni a misztériumokat, az ártatlan világ a bűn és az erőszak rettenetes világává vált, amelyben tapasztalnia kellett, hogy miközben az apokaliptika egyháza kánonjának marginális része, egy apokaliptikus kultúra középpontjában él, és borotvaélen táncol a saját „biztonságos” világa és egy végső borzalom képzelete között (26.).

Pippin a *Márk evangéliumára* sokáig mint etikailag elfogadhatóra gondolt, de életét és kultúráját vizsgálva most már úgy tekint erre az apokalipszisre, mint egy erőszakos Isten textusára. Az apokalipszis mind a Bibliában, mind a Dél kultúrájában a személyiség igazi próbatétele: amikor az erőszak bekövetkezik, nincs lehetőség megbánni a bűnöket. Az erőszakos szituáció a személyiség azon tulajdonságait tárja fel,

⁴ A zárójelbe tett római, illetve arab számok Pippin könyvének említett kiadására utaló oldal-számok.

⁵ Pippin szerint az apokalipszisekben, főleg az *Apokalipszisben* megfogalmazódó erőszakot egy kolonializációs olvasat legitimálhatja. Több kutató úgy érvel, hogy az erőszak azért elfogadott, mert az a kolonializáló hatalom, Róma ellen irányul. Pippin mint egy szintén gyarmatosító hatalom állampolgára úgy véli, hogy ezen olvasatokban egy „Róma” mindig nélkülözhetetlené válik: pl. a fundamentalisták számára (X.).

⁶ Pippin tanulmányaiban a meghökkentés retorikájának része a kérdések sorjázása. Sok esetben a kérdések, és nem a válaszok végiggondolására kerül sor.

amelyek a legkevésbé mellőzhetőek és amelyeket magával visz majd az örökkévalóságba. A *Mk*-ban a legjobb megelőző lépés ébren lenni és nézni a vég eseményeit. O'Connor történetében Misfit, a gyilkos adja meg a vég etikájának meghatározását (25.). O'Connor és Márk evangélista számára is a megváltás az erőszakon keresztül következik be.

Campbell visszaemlékezésében a KKK egyik embere azon kérdésre, hogy mi a Klan törekvése, azt válaszolja: béke, harmónia és szabadság. Arra pedig, hogy ezt hogyan akarja elérni: gyilkosság, kínzás, fenyegetés, zsarolás és így tovább (28.). Misfit mint ugyancsak a Klan embere, világosan látja, hogy Isten is ezekkel a módszerekkel dolgozik. A szerzők – akiket Pippin a *Mk 13* etikájával kapcsolatban idéz – legfőbb dilemmája Jézus szerepének megítélése: hogyan lehet a szeretetet hirdető Messiás a végső pusztulás meghirdetője, és hogyan lehet megtalálni az erőszakmentes ellenállás etikáját Jézus utolsó nyilvános beszédében (21.).

Mindezek végiggondolása során a szerző számára az Újszövetség nem annyira vallásos, mint inkább kulturális szöveggé válik, különösen az apokaliptikus részekben (ebből aztán többek között az is következik, hogy Isten csupán mint ezen szövegek egyik szereplője jelenik meg...). Az apokalipsziseknek kulturális szövegekként való kezelésekor sokkal szorosabb kapcsolat teremthető meg a fantasztikus irodalommal, a horrorfilmekkel, krimikkel, pornográfiával, önéletrajzokkal, mintha vallási szövegekként vizsgálnánk őket.⁷ A 2. fejezetben a *Mk 13* olvasata során a szerző szándékosan kapcsolja össze az apokaliptika kulturális tanulmányozását a fantázia, a természetfeletti és a horror teóriáival, a Dél fikcióinak olvasataival, a világ végéről folytatott etikai diszkurzussal (13.).

Az összekapcsolás nem öncélú: a *Mk 13* narratíváját mint ennek – a saját és hallgatói életében szerepet játszó – kulturális jelenlétét („*cultural presence*”) éli meg, hogy az újszövetségi etika hagyományos határait átlépve megmutassa: egy kulturális olvasat (*cultural reading*) alternatívát kínál a rekonstrukcionista hermeneutikával (*reconstructionist hermeneutics*) szemben.

(Szerzői szándék)

Újító szándékú és néhány fejezetben provokatív az olvasási stratégiák megválasztása is. Pippin szerint az *Apokalipszis* és az apokalipszisek szövegeinek rémségeivel szemben biztonságos távolságot és védelmet a hagyományos történet-kritikai módszerekkel történő olvasás nyújtana, azonban a szerzőnek eltökélt szándéka – a századforduló millenniumi örületétől, divatjától is bevallottan motiválva –, hogy az egyes szövegekkel kapcsolatban ne a szerzőre, dátumra, szociális világra stb. vonatkozóan tegyen fel kérdéseket, hanem többet adjon egy hagyományos könyvnél. Esszéisztikus írásaiban – melyeknek egy része korábban már folyóiratokban napvilágot látott –, a szerző saját szándéka szerint is a teoretikus hangot a tapasztalattal igyekszik összekapcsolni (13.).

⁷ Pippin gyakran él is az összehasonlítás lehetőségével, a magyar olvasók és nézők számára nem mindig ismert példákat említve.

Pippin kulturális kritikai olvasatát adja az apokaliptikus szövegeknek és képeknek, a kritikai perspektívák sokféleségét alkalmazva, elsősorban mégis a feminista olvasat mellett kötelezi el magát (IX.), amely a nők imázsát és sztereotípiáit vizsgálja, a nőt mint szemiotikus jelek rendszerét tanulmányozza,⁸ és nagy figyelmet szentel az emberi test pusztulásának, különösen a női testekének. Szerzőnk nem tartozik a feminizmus jól vagy kevésbé jól ismert teoretikusai közé, hanem a feminista kritika olyan gondolkodója, képviselője, aki a különböző irodalmi és művészeti teóriák megállapításait a feminizmus nézőpontjának alárendelve kívánja *alkalmazni* a bibliai és egyéb apokaliptikus értelmezésekor, a különböző olvasási stratégiák közül pedig csak esetenként adva elsőbbséget az egyiknek a másikkal szemben.

Feminista szempontjaiból következik az is, hogy újra akarja gondolni, mit jelent az *Apokalipszis* nemek szerinti olvasása (*gender reading*),⁹ mivel a kategóriák kétértelműségét, bizonytalanságát és összetettségét tapasztalja. Egy nem szó szerinti, litterális olvasásban a nem szimbolikus marad, ez a fajta olvasás olyan távolságot teremt a szövegben kifejezett erőszak és az olvasó között, amely megszelídíti, megfékezi ezt az erőszakot (X.).

(Az apokalipszis mint folytatás)

A szerző az apokalipszis fogalmát¹⁰ tág értelemben használja; olyan definíciót alkalmaz, amely nemcsak a világ végéről, hanem mindenféle – a világot veszélybe sodró – totális pusztulásról és katasztrófáról szóló kinyilatkoztatást magában foglal (így válik például apokalipszissé a bábéli torony története is). Az így értelmezett apokalipsziszról persze túl sok van a Bibliában és a nyugati kultúrában – ahogy Pippin fogalmaz (IX.), ugyanis ebben az esetben az apokalipszis nem korlátozódik bizonyos próféta szövegekre vagy evangéliumokra, illetve magára az *Apokalipsziszra*. A kiválasztott szövegek vizsgálatakor a legtöbb figyelmet mégis ez utóbbi, nyugtalanító könyvnek szenteli, nemcsak azért, mert ebben láthatjuk a Biblia legtöbb szörnyűségét és borzalmát, hanem mert maga a szöveg a mindenkori apokalipszis legfontosabb sajátosságát: minden irányú nyitottságát reprezentálja.

⁸ Vö. Elaine SHOWALTER, *A feminista irodalomtudomány a vadonban*, in „*Helikon*”, 1994, 4, 420.

⁹ A *gender* szót magyarra *társadalmi nemnek* vagy *társadalmilag elkülönült nemnek* szokás fordítani. Vö. KÁDÁR Judit, *Feminista nézőpont az irodalomtudományban*, in „*Helikon*”, 1994, 4, 412: „Az eredetileg nyelvtani nemet jelentő *gender* a feminista fogalomtárban a biológiailag meghatározott nemmel (*sex*) ellentétben a férfi és a nő szocializációja során szerzett jellemző sajátosságainak összefoglaló elnevezése.” Itt mondok köszönetet Pelyvás István nyelvtanárnak a könyv olvasásához nyújtott segítségéért.

¹⁰ Az *apokaliptícizmus*, *apokaliptika*, *apokalipszis* szavak és származékaik használatának tekintetében meglehetősen következtelenség van mind a külföldi, mind a hazai szakirodalomban. Magát az apokalipszis szót inkább a műfaj megjelölésére szokták alkalmazni, de mint látjuk, ez sem egyértelmű. A fogalomhasználati problémák áttekintésére tett kísérletet ADAMIK Tamás, in *Apokalipszisek*, szerk. DÖRÖMBÖZI János, Bp., 1997. 181–183.

Minden apokalipszis folytatás, olyan munka, amely követ egy másikat és amelyet követ egy másik (vö. I. fejezet: *Apocalypse as Sequel*). Önmagában is egész lehet, de kapcsolatban van egy előzővel és egy őt követővel. Így az apokalipszis története egy végtelen történetté válik az örökösen alakított interpretációkban, és az olvasás aktuusa pedig fejleménye lesz minden megelőzőnek. Minden apokalipszis újraírás és újraolvasás, amely újra és újra megnyitja a textust és hozzáadja a maga folytatását a megelőzőhöz.

Mindez kérdések sorát indítja el a szerzőben: Isten milyen „folytatást” ad az apokalipszishez? Mi a legrégebbi bibliai apokalipszis: az özönvíz jahvista verziója a Genézisben, az Izajás apokaliptikus részei (24–27. fej.), Ezekiel, Dániel? Mikor mondták el az első apokaliptikus történetet? Az eredetet nem ismerjük és az apokalipszis káoszát nem tudjuk lényegileg megragadni. Az apokalipszis talán a teremtéskor kezdődik, a teremtő káosz erőszakából, és minden újraelmondás folytatás nyomról nyomra (*a trace of a trace*), az idő végéig (1.).

Ahogy az apokaliptikus történetek kezdetét nem találjuk meg, úgy a végét sem: a „Vég” mindig nyitás is. Valójában nem is szükséges újrainyitni az *Apokalipszist*, mert soha nem volt bezárva. Az *Apokalipszis* nyitott szöveg, nyitva van a jelenünk felé, sőt mi magunk is apokalipszisben vagyunk, és újra és újra olvassuk az apokalipsziseket, mert minden megelőző olvasatunk naivnak és befejezetlennek látszik, amelyet az új olvasat egyébként is szétdarabol (XI.).

A *sequel* (folytatás, a dolgok egymásutánisága, fejlemény, következmény) szó gyökereiben kapcsolódik a *seal* (pecsét, lepecsétel, elzár) szóhoz és jelhez; az apokaliptikus irodalomban a bölcsességi és prófétai szavak le vannak pecsételve az isteni hatalom által (Dán 12:9), János *Apokalipszis*ében a látomások tekerceit pecsétek zárják le, és a 144 000 szintén le van pecsételve a homlokán, hogy megmeneküljön (Ap 7:3–4). Az apokaliptikus pecsét tehát oltalmazó, az erőszakot tartja vissza, de amikor ezeket megnyitják, rettenetes erőszakot engednek szabadon; bekövetkezik a harag nagy napja (Ap 6:17).

De hogyan képes az apokalipszis extrémébbé, erőszakosabbá válni, amikor már a korai apokaliptikus prófécia is az az Iz 24:1-ben: „*Íme az Úr elpusztítja a földet, kopárrá teszi és elcsúfítja a színét, lakóit pedig messze szétszórja.*” Az apokaliptikus irodalom feltevése az, hogy nem lesz senki, aki újra benépesíti a földet, még egy alkoholista apa és az ő diszfunkcionális, vérfertőző családja sem a Genézis vízözön-történetéből. Az apokaliptikus irodalom megtöri a folytatások szabályait (*rules of sequels*) azzal, hogy semmi és senki nem éli túl az eseményeket; ugyanakkor mégis van folytatás, mert az Istenben való hit biztos módja az apokaliptikus erőszak túlélésének, és a túlélő győztesek örök életet nyernek a mennyben (2.).

(Apokaliptikus testek)

Láttuk, hogy az apokalipszisek kulturális vonatkozásait és etikai konzekvenciáit kutatva a szerző elsősorban egy autobiografikus olvasat szempontjait próbálta alkalmazni, az apokaliptikus testeket középpontba állító fejezetekben (főleg: *Jezebel*

revamped, The power of Babel: spiraling out of control) viszont egyértelművé válik a feminista megközelítés. (Adott esetben persze az autobiografikus olvasat is lehet feminista szempontú.)

A *Jezebel revamped* című tanulmányban Pippin a Bibliától a modern ábrázolásokig kialakult, általánosan elfogadott Izebel-képet vizsgálja és próbálja átértékelni. Etbaal, tíruszi király lánya (1Kir 16:31 kk.), Acháb felesége tragikus véget szenvedett: Jehu emberei, annak Jiszreelbe való bevonulásakor kidobták a palota ablakából (2 Kir 9:30–37). A *Királyok könyve I–II.* szöveghelyein kívül még egy bibliai könyvben találkozunk az Izebel (ismertebb változatában Jézabel) névvel: a *Jelenések könyve 2:20*-ban, ahol neve már szimbolikus értelemben szerepel: az egyházi közösségben fellépő hamis prófétaot jelent.

A Izebel-értelmezések kiindulópontja tehát az ószövetségi történet: a királyné támogatja Baal istennek az Acháb király által is megtűrt kultuszát, figyelmen kívül hagyja az izraelita törvényeket és szokásokat, azért az idegen erőt testesíti meg, amelyet a híre megelőz, amely veszélyes és pusztulást hoz. Ezt a körölményt Pippin fontosnak tartja, függetlenül attól, hogy Izebel történetét mennyire tekinthetjük pontosnak, illetve nőgyűlölőnek. A régebbi és újabb bibliai kommentárok a fenti vonások mellett egy férfias temperamentumú, a férje felett erős akarattal uralkodó nő képét erősítik meg, egy szexuális ördögét, egy démonikus asszonyét, aki a saját halálával is vakmerően – arcát kifestve, haját feldíszítve – néz szembe.¹¹

Pippin ezt az általánosan elfogadott képet az intertextualitás teóriáit felhasználva, a bibliai és más textusok (dráma, költészet, film, művészet) közötti kapcsolatokat keresve próbálja átértékelni, pontosabban az átértékelés lehetőségeit megmutatni. A Izebel megjelenítését adó textusok variációiban burkolt célzásokat lát a nem és a szexualitás hermeneutikájára; más szóval Izebel „nyoma” (*trace*) az ő – az isteni Asera arcát reptezentáló – feldíszített arcában van, ahogy mereven néz a rácson keresztül. A csupán részeiben megtalált teteme pedig (2 Kir 9:35) egy istennő-közpon-tú kultúra vereségének az emlékeztetője. Másfelől a szerző úgy látja, hogy az Izebelről szóló különböző szövegeknek az újraolvasása feltárja egy asszony összetettségét, aki harcol, hogy megőrizze hazai, veleszületett kultúráját, másrészt „káromol” minden asszonyért, aki valamilyen – szexuális, vallási vagy politikai – autonómiát követel.

Pippin mint déli nő számára természetesen az is fontos, hogy az Izebelről folyó diszkurzus és az *izebel* köznévi tartalma hogyan alakul a koloniális gondolkodásban. A koloniális gondolkodásban Izebel a Másikat jelenti, az idegent, a veszélyest és ezáltal csábító, megtévesztő asszonyt, aki szakít a tradícióval. Az *izebel* mint köznévi a szörnyű nőiséget, az erkölcstelen asszonyt, az elbűvölő szörnyeteget jelenti, akinek vonzereje, varázsa van: „Izebel” volt a neve a szexuálisan veszélyes afro-amerikai rabszolganőnek, a faj és nem kényszerei alól kilépett asszonnak, aki fiatal, csinos,

¹¹ Ahogy a szerző rámutat, az 1895-ös *The Woman's Bible* – melleleg a nők jogaiért folyó harc egyik eredménye az USA-ban – Izebel értékelésének egy másik dimenzióját adja: bátor, rettenthetetlen, nagylelkű asszony, aki teljesen a férjének szenteli magát. Ebben a vonatkozásban megfelel a Déli Methodista Egyház feleségideájának.

provokatív, szajha, ezért kiváltja a fehér asszonyok ellenszenvét.¹² Így a *jezebel* nem absztrakt jel, hanem valós fizikai jelenlét az USA polgárháború előtti és populáris kultúrájában.

Az Izebel-történet lehetőséget ad Pippin számára, hogy a feminista és koloniális olvasat mellett több értelmezési kísérletre, irányzatra is felhívja a figyelmet (*The intertext of desire*, 39–42.). Például a jelenlegi bibliai kutatásra, amely szintén feltárja Izebel karakterének kettősségét, de inkább vallási, politikai, mint szexuális szándékát. A *jezebel* névnek eltérő szociális jelentése van a Bibliában is: egyrészt „idegen nő” (Oz; Ez 16), másrészt „hamis próféta”. Néhányan (Linda Hutcheon, Tom Robbins) Izebel összetett történeteit paródiáknak tekintik, amelyekben a paródia a beiktatás (*installing*) és az ironizálás kettős eljárásán alapul. Mások (pl. Mieke Bal) az Izebel-narratívát mint „*ideo-story*”-t mutatják be, amelynek lényege, hogy a történet kikerül a kontextusából, lényegtelenné válik, hogy Izebel nem volt házasságtörő asszony, mert fontosabb lesz annak a népszerű mitológiának a reprodukálása, hogy ördögi nő.

Ugyancsak utal az úgynevezett szociális szemiotikára, amely hasznos lehet az értelmezésben, hiszen az a tény, hogy az Izebel-történetet – amelyben sok ismeretlen eredetű átfedés és ráarakódás van – túlnyomóan szexuális terminusokban olvasták és olvassák, szociálisan megalapozott. A történetek újramondása szociális kontextusban történik, szociális kapcsolatokba, összefüggésekbe van beágyazva. Ennek során – ahogy Pippin rámutat – egy kívülálló Izebel „ront be a szövegbe”, aki a bujaságot a bűnök közül a legjobbnak tekinti, miközben a bibliai Izebel nem kereste és nem is találta meg a szexuális élvezetet, soha nem hagyta el saját palotáját (saját szobáját...), fogoly maradt.

Pippin számára – ahogy említettük már – a bábeli torony története (Ter 11:1–9) is apokalipszisként, maga a torony pedig apokaliptikus testként, a kultúra, a vágy testként, vágyott testként jelenik meg (4. fejezet: *The power of Babel: spiraling out of control*). Annak a váagnak a testként, amely egyenlő akar lenni Istennel, és olyan struktúrát akar létrehozni, amely eléri Istent. A szerző Atlantában, Georgiában él, a Coca-Cola hazájában, és a Coke belvárosi épülete sok tekintetben a bábeli tornyot juttatja eszébe: ezt is emberi munka hozta létre, ez is egy építmény, egy kulturális test, amelynek múzeuma a „*The World of Coca-Cola*” című kiállításával a Coke ideológiáját – egy világ, egy ontológia, egy ital, egy nyelv, egy harmónia – tükrözi. (Maga

¹² Az egész szisztéma a fehér férfiakra volt alapozva – mondja Pippin –, akik hagyták, hogy a fehér nők rossz hírbe keverjék a rabszolganókat. Viszont a *jezebel* képe mellett megjelent az anyáé, a *mummy* is, aki aszexuális, szerető, nagydarab, sötét bőrű, lojális asszony, öreg, elnyútt ruhákban, kendővel a fején. A madonna–szajha kettősségét mutató képet a fehér mesterek alkották meg: a mummy képében az afro-amerikaiak vágyát reprezentálva egy pozitív megjelenítésre, a jezebelében pedig a saját serdülő- és felnőttkori viselkedésükre keresve igazolást...

a klasszikus italosüveg is torony, ahogy Andy Warhol ábrázolja a *Green Coca-Cola Bottles*-ben, 1962.)

A Bábel-történet a Bibliában a jahvista őstörténet befejező része, amelyben meg kell különböztetnünk a történetet és a vallási tartalmat, az értelmezéseket. Már a legkorábbi értelmezésektől kezdve Bábel a káosz erőinek koncentrált megtestesülését reprezentálja, a Bábel a teremtés-egyesülés-káosz hármasságának a centrumába kerül.¹³ A történet a sérelemé is: a sértett Isten szétzúzza a tornyot és a nyelvet, a büntetés pedig az isteni perspektívából jelenítődik meg.

A más és más kultúrákban az ókortól napjainkig meglévő „Bábel-történetek”-ből és értelmezésekből¹⁴ a szerző különböző irányokba akar haladni, megemlítve például Derrida, Irigaray vagy Eco egy-egy gondolatát (hogy csak a nálunk is ismert neveket említsem), ami azonban saját „leleményének” tűnik, az egy afrikai teremtésmítoszhoz az értelmezésbe való bevonása.

Amikor Pippin először gondolt a történet feminista olvasatára, úgy tekintett a toronyra – más feminista értelmezőkhöz hasonlóan – mint *férfi* fallikus szimbólumra, mint egy fallokrata erekciójára. Tovább vive a feminista értelmezés lehetőségeit, azt javasolja, hogy úgy tekintsünk a Bábel tornyára, mint *nem férfi* fallikus szimbólumra (48.). Ehhez tehát egy afrikai teremtéstörténetből merít – hogy milyen megfontolásból, az nem derül ki – és a tornyot a Dogon-mítosz természetdombjához teszi hasonlóvá,¹⁵ amely ily módon női klitorisszá válik, melyet Isten kasztrációja megsebez. A torony jelképezheti a női vágyat az istenivel való egyesülésre, Éva vágyát, a vágyat a szexuális beteljesülésre. A merev klitorisz azonban fenyegetés is a férfihatalom, a férfidominancia – Isten – számára. Az Isten kapujáig hatoló torony megsértése, áthágása az Ő hatalmának, és a büntetés során – Pippin szerint – a szétszórás nemcsak a nyelvvel, hanem a nőiséggel kapcsolatban is megvalósul: Bábel, Babilon

¹³ A patriarchális olvasat szerint a Bábel szörnyeket szállásolt el, ezért el kell kerülni a kapuit. Vö. Szent Ágoston *De Civitate Dei* 16,8 megjegyzésével. Az értelmezések egy hagyományos változata szerint az építők tettei mögött a hübrisz, a gőg állt.

¹⁴ Az egyik legfrissebb egy bizonyos James Morrow verziója, amelyben Isten elhatározza, hogy minden nyelvet egyesít, és a különbség kiiktatásával az egység hiányát – a káoszt – hozza létre. A kifordított Bábel-sztoriban Isten tervének végrehajtásához New York City egy felhőkarcolójában (vö. torony!) fog hozzá, amely a világ leggazdagabb emberéé, David Nimródé (sic!) (46.).

¹⁵ A felső-voltai dogonok rítusmagyarázó teremtésmítosza szerint „az örökkévaló égisten, az egyetlen és mindenható AMMA egykor megteremtette a világot egyetlen marék agyagból. Ezután élőlényt is akart alkotni, ezért férfierejét egy természetangyavárba ültette át, és „feleségévé” tette a Földet, amelynek nemi szerve egy másik természetangyadomb volt. Minthogy azonban a zárt természetdomb megtermékenyítése nem sikerült, lemetszette a tetejét. (Ezt jelképezi máig a dogon serdülő lányok beavatási operációja, az excízió, a clitoris megmetszése.) Most már sikerült a „megtermékenyítés”. In *Mitológiai ábécé*, Bp., Gondolat, 1970. 31. A mítosz filozófiája, hogy a körülmetélés vagy a kimetszés rítusa kényszeríti az egyedet arra, hogy a benne lévő férfi és női elv közül az egyiknek – amelyiknek a teste jobban megfelel – engedelmessédjék. (Pippin, 48.)

mindig mint szajha fog megjelenni a történetekben, a nő szexuális ereje mindig kontroll alatt, passzivitásra, pusztulásra ítélve lesz.¹⁶

(A testek ikonográfiája)

Az Izebel- és Babel-történetek dominánssá vált értelmezéseit jól illusztrálják azok a képzőművészeti példák, amelyeket Pippin bevon az értelmezés folyamatába. Izebel külsejének és élete eseményeinek ikonográfiai vizsgálata nem könnyű, mert kevés a rendelkezésre álló anyag. Gustav Doré Biblia-illusztrációi Izebel halálának jelenetét és a halott test maradványait mutatják (*The Death of Jezebel* és *Jehu's Companions finding the Remains of Jezebel*, 1865) (36.). Doré víziójában a fejen kívül a két kéz és egy láb marad meg, de az ábrázolás középpontjába a fedett fej és a szemek kerülnek. A békés arc, a testtől elkülönült fej, amely szemtől szemben van a nézővel, a feminista Pippin számára mintha az ideális nő halotti maszkja lenne. Kérdése: a halott asszony az ideális, aki hallgat, széttöredezett és hatalom nélküli? A Medúza szigorú feje ez?

Bár Doré rajzának középpontjában a fej áll, a végtagok erotizáltsága szembetűnő. A kutyák martalékává vált test maradványai vértelenek, szétszórtságukban is reprezentatívak, egy elpusztult női istenség maradványai.

Lovis Corinth litográfiáján (*The Whore of Babylon*, 1916) az *Apokalipszis* szajhája csábítóan mosolyog az oldalán fekve, és a halál jelenetében is élvezetet mutat, meg-rökönödött férfitekintetektől körülveve (93.). Teste a nő hatalmát példázó szent prostitúciót reprezentálja.

A bábéli torony ikonográfiája gazdagabb és a XI. század óta folyamatos, ahogy ezt Pippin Eco kutatásaira támaszkodva mondja.¹⁷ A toronyábrázolások többsége a sérelem nyomán kirótt isteni büntetést állítja a középpontba, még Gustav Doré illusztrációja (*The Confusion of Tongues*, 1865) is a szétszórás utáni állapotot mutatja (45.).

A XX. század képzőművészei a tornyot testként értelmezik: a Bibliában marginalizált test a torony építőanyagává válik, sőt maga a torony a test (Stanislao Lepri: *Tower of Babel*, 1965 és Cobi Reiser: *Tower made of bodies*, 1967) (52–53.), az isteni hatalommal szembeszegülő erő. Lotte Medelsky Babel-torony-kalapja pedig (*Lotte Medelsky as „Frau Welt” in the Salzburg Theatre*, 1931) már egyenesen gúnyolódás az istenséggel szemben, a kontroll alól kikerült szörny-nőiesség (*monstrous-feminine*).

¹⁶ Susan Rubin Suleiman nyomán mi is kérdezhetjük: tekinthetjük-e Pippin Babel-értelmezését a negatív intertextualitás, egy ironikus újraolvasás példájának? Egy férfiorientált jelkép nőiesítésének? A második kérdésre válaszolhatunk igennel, az elsőre talán, de ha a két kérdés szoros összetartozását feltételezzük, az elsőre is igen kell, hogy legyen a válaszuk. Vö. Susan Rubin SULEIMAN, *Politikum és költészet a női érzékiségben*, in „*Helikon*”, 1994, 4, 470.

¹⁷ Magyarul I. Umberto ECO, *A tökéletes nyelv keresése*, Bp., 1998. 32.

(*Apokaliptikus terek: pillantás a szakadékba*)

Az ötödik fejezetben (*Peering into the Abyss: a Postmodern Reading of the Biblical Bottomless Pit*) Pippin a szakadéknak (*abyss*) az apokaliptikus tájon való lokalizálásából indul ki. János *Jelenések könyvében* a szöveg geográfiája két szférát mutat: a mennyeit és a földit. A menny Isten lakóhelye, a föld a városoké, birodalmaké, hegyeké, vizeké stb. Istennek a Sátán felett aratott győzelme és a szent város, az új Jeruzsálem (Ap 21:2) aláereszkedése után a textuális térkép kettévágottsága már mást takar, a bentiek és a kintiek határozott szétválasztását: a falakon belül Isten és a hívők laknak, rajta kívül maradnak a tűzfolyók, a feneketlen gödör, egyszóval a káosz. Pippin kérdése: valóban új-e a teremtés, ha a káosz még mindig a „kertkapukon kívül” (64.) ólalkodik? Miért marad a textuális tájon törés, repedés? Az isteni jövőnek nem hibátlannak és káosznélkülinek kellene-e lennie mindörökre? A szöveg a káoszból a teremtésbe, majd ismét a káoszba tart, a textuális térkép is folyamatosan dekonstruálja önmagát, a saját szakadékába visszazuhanva.

Pippin mint az *Apokalipszis* posztmodern olvasója a textuális térkép szakadéknak nevezett pontján akar belépni a szövegbe, amely az elkülönböztetés (*difference*) helye, különböző (*different*) minden más helytől. Az olvasónak a szakadéknál/ban lokalizálnia önmagát azt jelenti, hogy olyan helyen van, amely nem hely, nem tér, nem kontextus (65.). Ennek a fejezetnek a tárgya és a módszere egybevág – állapítja meg a szerző, mert a szakadék posztmodern hely, a konfliktus, a küzdelem, a káosz összehozó helye. A szakadék belépési pont az *Apokalipszis* töredékes, posztmodern olvasatához, amely nem gyökerezik semmilyen történeti-kritikai kiindulópontban, nem gyökerezik semmiben, így valójában nem természetes kiindulópont.

Annak ellenére, hogy a szakadék olyan hely, ahol a jelentés összehozódik, a szakadéknak van saját jelentéstörténete, mert minden apokaliptikus tett részévé válik, pl. börtön lesz (Ap 20:1–3). A görög *abüsszosz* definícióira¹⁸ és különböző bibliai és posztbibliai példákra utalva villantja fel a szakadék különböző jelentéseit a mélységtől a pokolig; érdekesen mutatva rá, hogy a Sheol, Gyehenna és pokol metaforákat a posztbibliai hagyomány kezdte el egybeolvasztani a szakadékkal, ez utóbbit az örök büntetés föld alatti helyévé téve, főleg az apokrif apokalipszisekben. Az a gondolati spekuláció, „elmejáték”, amibe – a derridai nincs forrása vagy eredete a megértésnek kijelentést középpontba állítva, az irodalmi, teológiai, filozófiai tradíciót felhasználva – ezután kezd a szerző, nemigen visz sehova, persze nem is ez a szándéka, sőt! (A szakadék egyaránt része a földnek és a testnek, a női szexuális szerveknek, a női kreatív erő, barlang, végtelen kígyó, száj, amelynek mérgező csókja a halál csókja [ott van a szakadék, ahol az erotika és a halál összekapcsolódik?], a nyelv börtöne, egy orális szakadék, amelyben a beszéd nyomai, az értelem, a jelentés foszlányai vannak.) Az olykor öncélúnak tűnő gondolati spekulációnál fontosabb az, hogy Pippin világosan látja: a Nietzsche nyomán lényegként vagy eredetként definiált, ugyanak-

¹⁸ Az *Ógörög–magyar nagyszótár* két jelentést ad meg: Újszövetség: *feneketlen mélység*, Septuaginta: *a tenger mélye*. Szerk. GYÖRKÖSY Alajos–KAPITÁNYFÉNY István–TEGYEY Imre, Bp., 1990.

kor folyamatosan problematizált szakadék a filozófiai gondolkodás egyik alapkérdése, mert reprezentálja a végtelenséget, az idő, a létezés és a tudás végnélküli ismétlődését.

A szakadék, amelynek fel-, de főleg eltűnése a textuális tájon – a szerző szavaival – a nihilizmusba vezet, maga a káosz. A szöveg káoszának az elfogadottsága a posztmodern olvasatokban, „beleilleszkedik egy szélesebb gondolati keretbe” (az idézőjelbe tett megfogalmazás a sajátom, Pippin nemigen használna ilyet, legalábbis ebben a fejezetben nem...), ahogy a szerző a *Representing nothingness* című részben rámutat (71–75.), hiszen a matematikai és egyéb tudományos káoszteóriák is keresik, hogy van-e valamilyen rendje a rendszernélküliségnek és a kiszámíthatatlanságnak a világunkban. A kapcsolatot a káoszteória és a posztmodernizmus között a szerző véleménye szerint Katherine Hayles fogalmazta meg legjobban, aki vizsgálva a káoszteóriát, a fraktálgeometriát, Derrida dekonstrukcióját, Barthes Sarrazine-olvasatát és Michael Serres filozófiai interpretációit, a közös lényegét röviden abban összegezte: mindkét diszkurzus megfordítja (*invert*) a hagyományos prioritásokat. A káosz termékenyebb, mint a rend. (72.).¹⁹

Az *Apokalipszis*, úgy is mint a Biblia utolsó könyve a kezdethez visszavonulást. Az az apokaliptikus táj, amelyet Pippin bejár a tanulmányában, az újrakezdés, egy új történet színtere lehet, most azonban még az eljövendő vég, a bekövetkező borzalmak potenciális tere.²⁰

(A testek félelmei – a félelem teste)

A zsidó hagyományból kinövő keresztény apokaliptika reprezentatív műve, a *Jelenések könyve* mindvégig Pippin érdeklődésének középpontjában áll, ugyanakkor tisztában van az *Apokalipszis* értelmezésének nehézségeivel, azzal, hogy XX. századi nyelvet és terminusokat használ, hogy értelmezzen egy I. századi szemléletet. Ezt a hermeneutikai ugrást (*hermeneutical leap*) azonban szándékosan csinálja, hogy „kigondolhassa” (*figure out*), hogyan lehet olvasni ezt a művet a fajirtás és az AIDS századában (125.).

A 7. fejezetben (*Apocalyptic fear*) abból indul ki, hogy az *Apokalipszis* népszerű értelmezései minden korban úgy tekintettek János apostol művére, mint a félelem könyvére, és ebből igyekeztek is tőkét kovácsolni, belevonva az olvasókat a félelem, a terror történetébe. A félelem mind a zsidó, mind a keresztény hagyományban fontos motivációs tényezője a hitnek, Isten és más természetfeletti létezők respektálásának, sőt Otto, akire a szerző ebben a fejezetben többször is hivatkozik, egyenesen

¹⁹ A rendet az irodalmi, teológiai, filozófiai tradíció is kereste az apokaliptikus tájon, hiszen a szakadék mint pokol végül is egy hierarchikusan strukturált térbe illeszkedik bele, közvetlen oppozícióban a mennyországgal (75.).

²⁰ Az *Apocalyptic horror* című következő fejezet témája az *Apokalipszis* és a különböző horrorirodalmak közös emocionális háttere, aspektusai, a horror esztétikája, a horror történetei mint a test történetei, főleg Kristeva műveire és *abject* fogalmára támaszkodva (78–99.).

úgy rajzolja meg a vallás történetét, mint a félelem, a rettegés történetét, mint *mysterium tremendumot* (103.).²¹

Pippin dekonstruálni akarja a félelem hagyományos olvasatait, és azt az olvasási módot, amelyben Isten mint különösen rémítő jelenik meg az apokaliptikus történetekben, ez alkalommal is felhasználva a horror-teóriát, a pszichoanalízist, a kulturális kritikát és a filozófia elméleteit az újraértelmezéshez.

Vizsgálódásait ebben az esetben is kiterjeszti a Biblia egészére, sőt – a hivatkozott szakirodalmi részleteken keresztül – végső soron a kultúra utóbbi kétezer évére. A Bibliában a félelemkeltő testek, amelyekre a deithiphobia irányul (101.) elsősorban Istené, akinek nemcsak a megjelenése, hanem már a hangja is félelmet kelt (vö. a Genézis édenkerti jelenetével), és Krisztusé, aki különböző testi formákban jelenik meg: a mennyei királyság központi figurájaként egyfelől mint az Ember Fia, kétélű karddal a szájában, másfelől mint messiási gyermek és Bárány.

Az *Apokalipszis* tele van szörnyekkel is, akik „bele vannak dobva” a végidő erőszakos eseményeibe, ahol egymással is összezsapnának, de Isten ítélete is utoléri őket. Ebben a zsúfolt narratívában (*crowded narrative*) (105.) az olvasó mindenütt természetfeletti lények természetfeletti tetteit látja, és az apokaliptikus szörnyűség a félelem csontig hatoló tapasztalatát hozza létre. Az *Apokalipszis*ben mind a Sátán, mind a hívők tapasztalják az erőszakot és a halált (Ap 9:4–5).

Pippin gondolatmenetében a félelmet keltő testek a testek félelmei. Freudot idézi, aki szerint a félelem a tudatalattinak köszönheti létét, a személy elnyomott érzelmeiből jön, és Morettit, aki hasonlóképpen vélekedik: ez az érzés az emberi értelem elnyomott részeiben dolgozik. Az *Apokalipszis* az Isten haragjától, a Sátán világban való jelenlététől és a világvégétől való elnyomott félelmet használja ki, „játssza tovább” (*plays on*). Az elképzelhetetlen elképzelhetővé válik, de az elképzelhető szintjén már a döntést is meg kell hozni, hogy Isten vagy a vadállatok gyermekei akarunk-e lenni. Így az *Apokalipszis* szörnyei „terrorizáló metaforák” (*terrorizing metaphors*) (106.) is, amelyek döntésre kényszerítenek.

Az apokaliptikus irodalomban a transzcendens, amelyre a hívő vágyik, személyessé válik, így az olvasónak személyes döntést kell hoznia. Pippin ennek a váagnak kitűnő példáját látja egy kelet-atlantai régiségboltban általa felfedezett, fából készült emléktáblában, amely a következő üzenetet tartalmazza: „*Lord God (S)cares*”.²² A táblán az eredeti faragás csupán a „*God Cares*” volt, amelyhez később valaki még hozzáillesztett egy *s* betűt.

A döntés, amelyet a félelem motivál, a testre és a testen lévő erőszakra összpontosul. Az *Apokalipszis* tele van testekkel: vadállatok, mártírok, angyalok és más természetfeletti lények, hívők és hitetlenek testével, amelyeken az erőszak egyszerre intim és globális, és amely erőszaknak a vizuális bizonyítékai (vérző, égő testek) hasonlóak a horrorfilmekéhez. A félelem szükségességéből következik, hogy a vég-ső összeomlás helyett, amely túl messze van, el kell képzelnünk egy közvetlenebbet,

²¹ Magyarul I. Rudolf OTTO, *A szent*, Bp., 1997. 24–25.

²² Lefordíthatatlan szójáték: *cares*: törődik, gondoskodik, *scares*: megijeszt, megrémít.

egy intimebbet: kell, hogy nézzük a kínzásokat, halljuk a sírásokat, lássuk a vért, érezzük a tüzet! A történeteket, amelyek generálják az apokaliptikus félelmet, újra és újra mondani kell, hogy elhárítsuk a Sátánt.

Mindezek Pippin számára – akárcsak a horrorfilmek Pinedo számára – a szöveg és az olvasás etikáját, valamint a kettő kapcsolatát vetik fel: szerinte a szöveg etikájára úgy kérdezzük rá, ahogy a saját olvasatunk etikájára. (Véleménye az, hogy a posztmodern olvasat nem apolitikus és nem is közömbös az etikaival szemben.) Pippint zavarják az *Apokalipszissel* kapcsolatos hagyományos etikai stratégiák, amelyek a mű speciális vallási és kulturális hatalmat adó kanonikus státusából következnek, illetve az a „tény”, hogy a szövegnek túl erős a kontrollja az olvasó felett, ezért olyan olvasási módokat javasol, amelyek az olvasó kontrollját teremtik meg a szöveg felett (pl. tekintsünk úgy a szerzőre, mint mentálisan zavartra; tanulmányozzuk úgy a szöveget, mint kulturális abszurdumot és így tovább) (113.). A félelem célként kitűzött dekonstrukciója így látszik megvalósulni.

(A test vágyai)

Egy posztmodern olvasat lehetővé teszi, hogy az olvasó több ponton is belépjen a szövegbe, jelen esetben az *Apokalipszis* fantasztikus világába. Ilyen belépési pont Pippin számára – többek között – a (szexuális/erotikus) vágy. Úgy véli, a mű szövegének nagy része a vágyról és az erotikáról szól. A *Jelenések könyvében* sok férfi és női test van (köztük néhány olyan is, amely a nyelvtani nem és a szexualitás tekintetében kétértelmű), és ezek a testek cselekszenek, illetve rajtuk is cselekszenek különböző módokon. Mindez nem egyszerűen azt jelenti, hogy a szöveg a genitáliákra és a szexuális aktusra összpontosít, hanem az erotikus hatalomra irányuló vágyra.

Pippint mint feminista olvasót elsősorban az érdekli, hogy mi történik a női testtel, a nő testével. A Menyasszony várossá változik, a Szajhán erőszakot követnek el, a Napba öltözött Asszony száműzött lesz, Izebelt elpusztítják. A 144 000 férfi Krisztus menyasszonyává válik, és/vagy a Menyasszony válik a 144 000 férfivá, amely egy lehetséges olvasatban a végső vízió homoerotikáját mutatja. Az *Apokalipszis* homoerotikájának gondolata nem csupán Pippin fejében fordult meg. Egy bizonyos J. Michael Clark, az *American Academy of Religion's Gay Men's Theology Group* egyik alapító tagja levelet írt Pippinnek, amelyben kapcsolódik a szerzőnek a jánosi mű homoerotikájáról írott gondolataihoz, azt is elismerve, hogy ugyanakkor a vágy minden diszkurzusa nagyon is heteroszexuális a szövegben.

Mindezek azt is jelentik, hogy a szexualitás az *Apokalipszis*ben komplex. Jelen van a férfiak pillantása/vágya a szexuálisan aktív nőkre: Izebelre és a Szajhára, vagy a Szűzre, aki életet ad (Ap 12) és Krisztus Menyasszonyára. Továbbá jelen van a 144 000 szűzies férfi, aki belép Krisztus Menyasszonyába, az Új Jeruzsálembé.²³ Egy

²³ Pippin ezzel a jelenettel kapcsolatban megváltoztatta a nézetét. Korábban úgy látta, hogy a 144 000 férfi birtokolni akarja a Menyasszonyt, most úgy véli, hogy a 144 000 maga akar lenni a Menyasszony (121.).

bizonyos M. H. Abrams kiegészíti ezt Krisztusnak mint isteni vőlegénynek a koncepciójával. Eszerint Krisztus szavai a kereszten (a *Vulgata* szerint): „*Consummatum est*” (Jn 19:30) azt jelzik, hogy Krisztus úgy megy fel a keresztre, mint ágyra, amelyen elhálja a házasságot (*consummate the marriage*) az Inkarnációba beavatott emberiséggel az áldozat végső aktusában (*in the supreme act of sacrifice*), amely egyszerre igazolja és prefigurálja az Ő apokaliptikus házasságát az idő végén. A keresztre mint eszkatologikus nászágyra fellépő Krisztus képét azonban már Pippin is zavarónak tartja (122.).

Pippin számára fontos kérdés, hogy az apokaliptikus utópia, a mennyország csupán férfibirodalom-e, vagy helye azoknak a férfiaknak is, akik nőkké váltak a Szajha megbecstelenítése (Ap 18:4)²⁴ és a Menyasszony meggyalázása által. Vannak-e nők a mennyországban? Pippin megfordítja néhány korai keresztény hitét, miszerint a nők testének a halál után férfivá kell válnia, amikor eléri a mennyet, és azt kérdezi, hogy az *Apokalipszis*ben nőivé kell-e válniuk (vagy legalább női ruhában lenniük) a férfitesteknek, hogy Istennel lehessenek. Isten teste a férfitesttel azonosítódik,²⁵ a 144 000 pedig „női” tömeg, amelynek tagjai Isten hitvesei. A nővé vált férfiak a homoszexualitás fenyegetése nélkül szerethetnek egy férfit, azaz Istent. Ez lenne az utolsó – Jean Genet szavaival – „*gender fuck*”? Pippin párhuzamba állítja a Biblia eleji édenkertet mint heteroszexuális helyet a Biblia végi mennyei paradicsommal, trónteremmel mint a nemi kettősség helyével, ahol a férfiak pénisz nélküliek ugyan, de még mindig rendelkeznek a fallikus hatalommal.

Az Ő mennyei hitvesei révén Istennek több felesége van, mint Salamonnak. Az, hogy a házastársi kapcsolat szexuális kapcsolat-e vagy nem Isten és az ő menyasszonyai között, Pippin véleménye szerint nem világos a szövegben... A mennyországban, ahol a szexuális aktusok meg is eshetnek és nem is, egy vég nélküli egység van Istennel, ez a mennyei boldogság azonban csupán jövőbeli remény az olvasó számára, akinek egyleőre vissza kell térnie a földre, ahol most még az *Apokalipszis* szenvedései várják...

(Még néhány – korántsem értékelő – szó)

Pippin tanulmányait – ahogy a bevezető sorokban is említettem – nem tekinthetjük egyértelműen a feminista Szentírás-magyarázat példáinak, és annak egyik irányzatához sem kapcsolhatjuk őket.²⁶ Az apokalipszis mint olyan beszédmód, amely kifejezi számára a különböző valóságformákban meglévő azonosságot, jóval túlviszi a szer-

²⁴ A Szajha Babilon városa, a városok nyelvtani neme pedig nőnemű volt az antik korban. Éppen ezen az alapon utasítja el Pippin azt a nézetet, mely szerint a Szajha tulajdonképpen férfi női álruhában (*in drag*) (122.).

²⁵ Megemlíti egy provokatív tanulmányt, amely egyenesen úgy beszél Istenről, mint egy pózoló body-bilderről, egy Conanról vagy egy Rambórról (123.).

²⁶ A feminista bibliamagyarázat három fő formáját szokták megkülönböztetni: radikális, új-ortodox és kritikus irányzat. Vö. Pápai Bibliikus Bizottság, *Szentírásmagyarázat az Egházban*, Bp., 1998. 38–41.

zót a Biblia könyvein. Azonban nemcsak témáit terjeszti ki, hanem az olvasatai is – saját szavaival – mindig fejlődésben vannak, soha nem befejezettek, soha nem érnek célhoz. Amit Pippin képvisel, azt – Anette Kolodny, a feminista szövegértelmezés teoretikusa szavaival – inkább tekinthetjük „felcserélhető stratégiák összességének, mint koherens iskolának vagy közös célorientációnak”.²⁷ Pippin járatos napjaink irodalomelméleteinek, különösen a dekonstrukciónak a metodológiájában, és jellemző rá az amerikai feminista irodalomtudomány nyitottsága is.²⁸ Ugyanakkor – saját bevallása szerint – az a posztmodern interdiszciplináris terület, amelyen „találja magát”, gyakran megsemmisíti őt a lehetőségeivel (118.). A posztmodern olvasatok nemcsak azt teszik lehetővé számára, hogy több ponton is belépjen a szövegekbe, hanem azt is, hogy megtanulja olvasni a kultúrájában az apokalipszis sokszínű szövegeit és képeit, azaz az apokaliptikus szétszóródásokat.

A különböző teóriákat – ahogy erre már utaltunk – az *alkalmazás* során hozza gyakran elgondolkodtató szintézisbe. Bár a különböző olvasatok közül elsősorban a feminista mellett kötelezi el magát, úgy vélem, könyvének izgalmasabb részei azok, ahol a feminizmus szempontjai kevésbé érvényesülnek (kivéve talán az Izebelről szóló fejezetet, ahol a téma önként kínálja ezt a megközelítést). Ha olykor vannak is egyes részleteiben terméketlen gondolati spekulációk, Pippin tanulmányai mindvégig élvezetesek. A gondolati utak sokfélesége ki kell, hogy vívja elismerésünket, még akkor is, ha magukkal a gondolatokkal nem is mindig tudunk egyetérteni.

A szövegben előforduló rövidítések jegyzéke

Ap:	Apokalipszis (Jelenések könyve)
Dán:	Dániel könyve
Ez:	Ezékiel könyve
Iz:	Izajás könyve
Jn:	János evangéliuma
1Kir:	Királyok I. könyve
2Kir:	Királyok II. könyve
Mk:	Márk evangéliuma
Oz:	Ozeás könyve
Ter:	Teremtés könyve

²⁷ Idézi Elaine SHOWALTER, *i. tan.*, 417.

²⁸ Vö. Elaine SHOWALTER, *i. tan.*, 418.

NAGY MARIANN

„TÁNCOLÓ NŐ AZ ÉLET” – TEST ÉS MŰVÉSZET A MODERNSÉGBEN

A művészet és a művészetek egymáshoz való viszonyának adornói problémafelvetése – az alapvetések összes eltérése és a vizsgált művészeti opus különbözősége ellenére is – alkalmas lehet arra, hogy mozgásba hozza gondolkodásunkat a századforduló és századelő művészettapasztalatát illetően.

Adorno *A művészet és a művészetek* című írásának forrása az a modern művészetet jellemző tendencia, amit ő „kirojtosodási folyamatnak” (Verfransungsprozeß¹) nevez: a művészeti ágak, az egyes művészetek közötti határvonalak elmosódására gondol. Érdeklődése centrumában a következő kérdés áll: ha az egyes művészetek az „ahogyan” (a hordozóanyag ontológiai státusa és a technikák) tekintetében különböznek egymástól, van-e jogosultságunk a művészet fogalmának használatára? Ha eltekintenénk az „ahogyan”-tól, és a művészetet változatlan elemekre, lényegiségre akarnánk visszavezetni, Adorno szerint dilettantizmusba sülyednénk. Mégsem értelmetlen a művészet szó használata, feltéve, ha nem genusfogalomként értjük, az egyes művészeteket pedig ennek specieseiként.

Nem a művészetek foglaltatnak benne a művészet fogalmában, hanem a művészet foglaltatik benne potenciálisan minden egyes művészetben, mint ahogy minden egyes művészet arra törekszik, hogy „a művészetben keresztül megszabaduljon saját kvázi-természetes mozzanatainak esetlegességétől”², vagyis attól, hogy megszabott és behatárolt keretek között mozogjon, hogy az autonóm formáknak ellenálló, történelmileg konvencionizált anyagoktól és technikáktól függjön.

A modern művészet Adorno teóriája szerint az autonóm megformálást megakadályozó azon konvencionális aktus ellen tiltakozik, amely a különválasztott szellemit és érzéket egymáshoz rendeli, és rögzíti azt, hogy melyik szelleminek melyik érzéki felel meg.

„Anélkül, hogy ennek tudatában lennének, talán azért is rojtosodnak ki a művészetek, hogy véget vessenek az ugyanazon névvel jelöltek külön-nevűségének.”³

Az egyes művészetek egymás felé tájékozódása úgy is érthető, hogy éppen abból a merev struktúrából akarnak kiszabadulni, amely meghatározza és fixálja helyüket

¹ Theodor W. ADORNO, *Die Kunst und die Künste* = uő, *Ohne Leitbild, Parva Aesthetica*, Frankfurt am Main, 1967, 169.

² Theodor W. ADORNO, *A művészet és a művészetek* = *Az esztétika vége – vagy se vége, se hossza?* Bp., 1995, 280.

³ *I. m.* 279.

a művészet rendszerén belül. A határelmosódás jelensége ilyenformán összefügg a művészet értelmének elvesztésével, és egyúttal a metafizikai értelem megrendülésével. A modern művészet tagadja a leképezendő értelmét, többé nem tekinti magát képmásnak, és megindul a „kirojtosodás folyamata”.

Adorno szövege reflektál egy még ma is eleven kérdésre, a művészet halálának sokféle szempontból felvetődő problémájára. Az immár klasszikusnak számító koncepciót Hegel fogalmazta meg, a filozófia és a művészet viszonyát vizsgálva: az esztétika akkor jön létre, amikor a nagy művészet lehanyaglott.

Művészet és művészetfilozófia kapcsolata a modernség művészettapasztalatában karakterisztikus formában jelentkezik: nem feltétlenül egymástól elkülönülő és egymást idő- és oksági rendben követő térrelmökként vannak jelen. Megnő azoknak a szövegeknek a száma, amelyek egyszerre olvashatók például irodalmi és művészetelméleti írásokként, de ennél is feltűnőbb, hogy az Adorno által kirojtosodásnak nevezett tendenciához hasonlóan ezek nem arról a művészetről beszélnek, amelynek terepén szerzőjük tevékenykedik. Olyan költők írnak táncról, zenéről, építészetről, plasztikáról, mint Hofmannsthal (*Die unvergleichliche Tänzerin*), Rilke (*Rodin-Studien*), Valéry (*Eupalinosz vagy az építész, A lélek és a tánc, A tánc filozófiája*), nem is beszélve Mallarmé tánckritikáiról vagy a szimbolisták zene iránti rajongásáról.

Vajon mi az oka, hogy a modernség legnevesebb költői más művészetek felé tájékozódnak?

A kérdésre a választ immár nem pusztán irodalom/költészet és filozófia, sokkal inkább költészet és építészet, költészet és zene, tánc, plasztika viszonyában kell keresnünk.

A századforduló testdiskurzusa

A metafizikai hagyomány érvénytelenné válása (amire Adorno utalt) az egyik diagnosztikus jegye annak a kultúrkritikai átalakulásnak, melyet a témával foglalkozó szerzők⁴ 1900 körülre datálnak. A 20. század kezdetét mindannyian korszakküszöbként jellemzik: olyan komplex átrendeződési folyamatot látnak ebben az időszakban megvalósulni, mely egyszerre foglalja magában a szubjektumfogalom problematikussá válását, a megismerés hagyományos sémáinak válságát, a tradícióban mint olyanban való kételkedést és a nyelv iránti bizalmatlanságot. Ez utóbbi jelenség, a nyelvkriszis nemcsak a modernségről szóló történeti tanulmányoknak meghatározó eleme, de a korszak művészetről, és elsősorban költészetéről való gondolkodásának is. A nyelv reprezentatív funkciójában való alapvető kételkedés más forma- és kifejezőeszközök keresésére sarkallja a költőket.

⁴ Vö.: ADORNO, *Ästhetische Theorie*, 1973; Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, 1974; Georg BRAUNGART, *Leibhafter Sinn*, 1995; Gabriele BRANDSTETTER, *Tanz-Lektüren*, 1995.

A nyelvvalóság talajának tehát éppen azt tekinthetjük, hogy a platonista tradícion nyugvó dualista kategóriák többé már nem kielégítőek a megváltozott tapasztalat számára. Ahogy a művészet beszéde elhatárolja magát a racionális és spekulatív filozófiai magyarázattól, azt is mutatja, hogy igyekszik kilépni a látszat-lényeg, test-lélek, transzcendencia-immanencia fogalompárjaiból. Létezik tehát a modernségnek egy olyan (másik) diskurzusa⁵ is, amely arról tanúskodik, hogy az említett művészek szeretnék felszámolni ezt a különbségtevést.

Arra figyelmeztetnek, hogy vegyük komolyan, hogy a „látszat” nem valami másodrendű, ahhoz képest, „ami” létezik, hanem a látszat egyúttal látszás is: az van, ami a látszásban jelen van. Nem érdemes a fenomének mögött kutakodnunk: Őket kell tanulnunk. Ennek a látszásnak az észlelésére alapozódó művészet többé nem mimetikus, nem az érzelmek kifejeződése, nem a nyelvi-szellemi eszme megtestesülése. Nem megtestesülés, hanem eredendően testként létezés.

A nyelvkrízis paradigmaticus következménye tehát egy olyan beszédmód, amelynek a középpontjában a test áll. A modernség „másik diskurzusa” olyan karakterjegyekkel írható le, mint a mozdulat (Gebärde), a test (Körper), a felület esztétikája (die Ästhetik der Oberfläche).

A testkultusz mindazon művészeti teóriák kulminációs pontja, melyek a szubjektumhoz való alárendelt viszonyból szeretnék kiszabadítani azt a testet, mely a bensőnek képzelt szellemhez, lélekhez, tudathoz stb. képest külsődlegessé, idegenné, önállótlanná vált.

„– Ostobák tömege helyezi ezt a szegény szellemet e test fölé! A test fölé, amely mindenható – s amely végül is egy Ént helyezett Királyként – fantomkirályként – érzékei fölé – aki *belüllévőnek* véli magát, mikor épp ellenkezőleg, nem más, mint a felszín Bálványá”⁶ – írja *Füzeteiben* Paul Valéry, aki egy kiadó felkérésére az *Építészet* című albumhoz egy dialógust készít előszónak, melynek egy olyan építész a címszereplője, aki úgy figyel épületei minden pontjára, „mintha csak a saját teste lenne”⁷. Az építész Eupalinosz alkotásában kiiktatódik a spekulatív ész közvetítő szere-

⁵ „A modernnek másik diskurzusa” G. BRAUNGART könyvének alcíme (G. BRAUNGART, *Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne*. Tübingen, 1995). A szerző a nyelv- és értelemkrízisből mint a modernséget leíró jegyekből kiindulva egy olyan tradíció után nyomoz, mely az értelmet a testből konstituálja. Könyvének első, szisztematikus részében a 20. század három olyan filozófémáját mutatja be, melyek szerint test és jelentés együtt gondolandó el: Sartre, Kristeva és Merleau-Ponty írásaival foglalkozik. A második, történeti részben olyan műveket vizsgál, melyek az esztétikai teóriában a test prezenciáját hangsúlyozzák: Herder, Moritz, Fiedler, Wölfflin szövegeit elemzi. A könyv vezérgondolata a karteziánus hagyomány felszámolásán alapszik, a test-lélek dichotómia lebontására való törekvést bizonyítja a modernség diskurzusában. A modernnek testdiskurzusát Hofmannsthal, Rilke, Döblin szövegein szemlélteti: az én-dekonstrukció és a testnyelv összefüggésének jár utána.

⁶ Paul VALÉRY, *Füzetek*, 1997, 126.

⁷ Paul VALÉRY, *Eupalinosz vagy az építész* = uő, *Két párbeszéd*, ford. Somlyó György, Bp., 1973, 17.

pe, így művészete a reflexiómentes tapasztalásban gyökerezik, és elsődlegesen a test jut szerephez benne.

Eupalinosz himnikus szavakkal üdvözli és dicséri a testet: „Ó testem, [...] taníts meg titokban a természet követelményeire, és add át nekem azt a hatalmas tudást, amely tiéd, s amellyel túléled az évszakok változását és kivéded a véletleneket. Add meg nekem, hogy szövetségünkben rátaláljak az igazi dolgok megérzésére [...] bármily veszendő légy is, még mindig kevésbé vagy az, mint álmaim [...] élet eleven Eszköze, mindannyiunk számára te vagy az egyetlen dolog, ami a mindenséggel mérhető. A mindenség középpontja mindig te vagy; a csillagos ég szemlélésének fordítottja, te! Csak te vagy a világ mértéke, amelynek a lélek csak a felszínét mutatja. Nem ismeri mélységeit, és hiú módon hajlandó olykor álmai rendjébe sorolni; kételkedik a napban is... Tünékeny koholmányaitól elvakulva, azt hiszi, különféle valóságok végtelen sorának átélésére képes; képzelet, léteznek más világok is, de te magadra eszmélteted, mint horgony a hajót...” (Valéry, 1973, 34–35.)

Test és lélek dualizmusában az európai filozófiai hagyomány nagyrészt a lélek primátusát hangsúlyozta, abban az értelemben mindenképp, hogy a lélek, a tudat, az ész az, ami kordában tartja a test törekvéseit. Ezzel szemben Eupalinosz alkotásában test és lélek frigyre lép egymással, az ábrándok csak a test révén menekülhetnek meg a tehetetlenség elől, hogy megteremtődjék haszon és báj, szépség és tartósság állandó cseréje.

Nemcsak a megarai építész művében lesz azonban a megőrző-megtartó erő a test. Valéry éppen azt mutatja meg Leonardo-tanulmányában (amely inkább ars poetica, mintsem művészettörténeti írás), hogy Da Vinci számára sem „megvető rongy” a test. Habár az emberek legtöbbször gyakrabban lát lexikon szerint, értelme segítségével, mintsem szemével, mindazonáltal semmi sem szegényebb, mint a testet vesztett lélek, vagy ahogy Eupalinosz mondja: önnön üressége, mely csak a füstöt kergeti. „Csak önkénye van meg: e logikai minimum, egy lappangó élet-féle, melyben felfoghatatlan a mi számunkra, és kétségtelenül önmaga számára is”. „Ez a Vinci érzése”⁸ – írja Valéry.

Az építészeti teória nélkül közvetít univerzális ismeretet: az épület nem megépített eszme többé, mégis közvetlenül szemléletessé tesz valamilyen általános törvényt, mely életvilágunk számára fontos.

Ezt a szemléletes tudást üdvözli Rilke is Rodinról szóló könyvében: Rodin művésztében épp azért válnak használhatatlanná a szobrászat hagyományos fogalmai, mert felfedezte, hogy az élet „az eleven felületek tömkelegében” mutatja meg magát.

„Lassacskán, fürkészve nyomult előre a test felületéig [...] Minél inkább tovább haladt a maga úttalan útján, annál inkább elmaradozott a véletlen, s minden törvényszerűség újabb és újabb törvényekhez vitte közelebb. Kutatása végül is a felületre irányult. A fény és a tárgy végtelenül sokrétű találkozásából állt ez, s kiderült, hogy mindegyik érintkezés más, és mindegyik érdekes [...] Rodin megragadta az

⁸ Paul VALÉRY, *Változatok*, ford. Strém Géza, Bp., é. n. 182.

életet, amely mindenütt felcsillant, amerre csak nézett. A test egyetlen része sem volt jelentéktelen vagy kicsiny: élt.”⁹

A felület művészete nem az anatómiai testnek az ismeretéből ered. A kéz, a test tudásában rejlik a formálás ereje, és nem az értelemében.

Miféle megismerés az, amelyet a test kínál számunkra, sőt amelyre sajátosan ő képes?

Bármerre tekintünk is a századforduló-századelő kultúrájában, mindenütt olyan jelenségekre bukkanunk, amelyek a test igazságáról beszélnek, és a test ismeretének autentikusságába vetett bizalomról tanúskodnak.

A test heurisztikus igenlésének miéértje – bármelyik művészetről legyen is szó – összegezhető a következő formulában: a test nem más, mint az élet mozdulata. Egy-egy mozdulat száz és száz életpillanat csomópontja.

Rilke szerint Rodin „munkamódszere száz és száz életmozzanat hatalmas összefoglalásához vezet” (Rilke, 1984, 41.), hiszen azokra a testmozdulatokra talál rá, melyekben „az ősi istenek mozdulatai”, „a régi táncok szédülete s elfelejtett rítusok ritmusa” „az élet túlcsonduló bőségét” tárja elénk.

Valéry szerint is a mozdulat az, ami az egyedüli „valóság a valóságban”¹⁰, de ő egy olyan művészetért lelkesedik, amikor ezt írja, amely magát is a test, illetve a mozdulat művészeteként határozza meg: a táncért.

Táncművészet a századelőn

Nem véletlen, hogy az eddig említett szerzőket, alkotókat magával ragadja az a tánc körüli forrongás, mely a huszadik század első néhány évtizedében tetőződik, és amely az akadémikus balett halála után a modern tánc kialakulását is magával hozza.

A klasszikus balett a századfordulóra olyannyira avítottá válik, hogy már csak Szentpétervárott virágzik. Párizsban 1891-től 1901-ig egyetlen balettet sem visznek színre. Helyette új táncmódok és táncelméletek születnek: a szabad tánc, az abszolút tánc, a kifejező tánc, melyek a mozdulat nyelveként definiálják magukat.

A tánc egyre inkább azon művészetként jelenik meg, melyre más művészetek úgy figyelnek, mint önmaguk paradigmájára. Nem a „hordozóanyag” ontológiai státusától vagy a technikáktól tekintenek el azok, akik a táncot az összes művészet mintájaként írják le, mindazonáltal a tánc olyan karakterjegyeket mutat, melyekre új poétika építhető.

Akik a tánckritikákat írják, mint Rodin vagy Mallarmé, szintén banálisnak, sematikusnak találják a századvégi baletteket, viszont rajonganak az olyan táncosnőkért, mint Loïe Fuller, Isadora Duncan, a spanyol „La Argentinita”, Ruth St. Dennis vagy Mary Wigman.

⁹ Rainer Maria RILKE, *Auguste Rodin*, ford. Szabó Ede, Helikon, 1984, 14–15.

¹⁰ Paul VALÉRY, *A lélek és a tánc* = uő, *Két párbeszéd*, ford. Somlyó György, Bp., 1973, 113.

Mallarmé a táncot a költészet színpadi formájának tartja, és leginkább azt a Loïe Fullert kedveli, aki táncát az anyagok lebbenésére alapozza, és akit „az elektromosság tündérének” neveztek, mert finom anyagokból, fátolokból készülő ruhái alá színes villanykörtéket rejtett. Fénytáncában állítólag ugyanazokat az optikai csodákat, színbontásokat művelte, mint Monet, Signac, Pissarro képeiken.¹¹

A születő modern tánc érdekessége, hogy önmaga elméleti megalapozásában először más művészetekhez képest írja le, illetve más művészetek alakzataival írja körül magát, ami összecseng a korszak költőinek művészetkritikai megjegyzéseivel, sőt poétikai fejtegetéseivel is. Loïe Fullerre úgy tekintenek, mint aki fényből mozgó szobrot alkot, Isadora Duncanre pedig úgy, mint izgatott görög szoborra.¹²

Isadorának, aki a szabad tánc megalapozója, bátyja, a képzőművész Raymond Duncan görög vázarajzokról, szobrokról, domborművekről készített másolatokat, hogy elsajátíthassa azokat a mozdulatokat, melyekben felsejlik a test és lélek egységét megteremtő ógörög múlt. Isadora mezítláb, görögös tunikában táncolt klasszikus zenére (például Bach, Beethoven, Chopin, Schumann, Liszt, Wagner műveire), de nem a zenére mozgott, hanem a zenét táncolta meg. Természetellenesnek tartotta a bottá merevedett lábakkal lábujjhegyen való járást, a spicctáncot, ehelyett mozgása a földön való járásból és kevés ugrásból állt. Az érzések kifejezését az arcra, a karra, a leplekre bízta. Ő vezette be a téma nélküli táncot, ami később az absztrakt, tiszta tánc nevet kapta. Sokan kifogásolták, hogy miközben megveti-elveti a képzett balett-táncosok technikáit, és a természetességet hirdeti, olyan zenére táncol, amely viszont nem tánc számára íródott. Különösen beszédes Isadora válasza a kritikára:

„A nagy zeneszerzők – Bach, Beethoven, Wagner – műveikben abszolút tökéletességgel kapcsolták össze a föld és az emberi test ritmusát. Ezért választottam én vezéremül a nagy mesterek ritmusát; nem azért, mert azt gondolom, hogy ki tudom fejezni műveik szépségét, hanem azért, mert testem ellenállhatatlan biztossággal érzi ritmusukat és azt remélem, hogy újra megtalálom az emberi mozdulatok évszázadok óta elvesztett kádenciáit.”¹³

Az, hogy a föld, a természet és az emberi test ritmusának az egymásra találása teszi elsődlegessé és más művészetek ősvé a táncművészetet, minden táncról szóló

¹¹ A tánc történeti adatok és hivatkozások felhasználásában és leírásában hagyatkozom a tánc történeti kézikönyvekre, úgymint: KÖRTVÉLYESI Géza, *Művészet, tánc, táncművészet*, Bp., 1999; VÁLYI Rózsi, *A táncművészet története*, Bp., 1969.

A tánc történeti dokumentumokból származó idézetek jó részének forrása FUCHS Lívia szöveggyűjteménye. FUCHS Lívia, *Fejezetek a modern tánc történetéből*, Bp., 1995.

¹² Tánc és plasztika ilyen jellegű egymásra vonatkoztatása és egymással való párbeszéde nem az egyedüli ebben az időszakban. Az önmagát nemcsak időbeli – és így a zenével rokonító, de egyre hangsúlyosabban térbeli művészetként meghatározó tánc gyakran kacsintgat a szobrászat felé. A szobrászat is tanul a tánctól, lásd például Rodin lelkesedését a kambodzsi balett iránt, avagy bronzból készült Táncmozdulatok című szoborsorozatát (*Táncmozdulat, A–H*. 1910–11, Párizs, Musée Rodin).

¹³ Isadora Duncantól idézi VÁLYI Rózsi, *i. m.* 236.

írásnak axiomatikus gondolata lesz ezután. Isadora szerint a tánc megelőzi a zenét: „A tánc a zene előtt fogantatott [...] a zenében a tánc éppúgy benne van, mint a magzatban az élet, születése előtt”¹⁴.

Lábán Rudolf 1926-os *Choreographie* című könyvében, amely a táncjelírás részletes kifejtése miatt is tánc történeti jelentőségű, olyan térharmónia-elméletet dolgoz ki, amelynek középpontjában a táncos személyes terének vizsgálata áll. A Lábán-féle térfantom egy geometriai forma (íkozaéder), amelynek dinamikus erővonalai a térben végbemenő mozdulatokat jelölik ki. Ezt a geometrikus idomot étellel viszont a táncos tölti meg – saját életét fejezi ki mozgásban.

A táncművészet aktuális kérdései, érdeklődése már nem csupán test és lélek (egyébként egyre kevésbé problematikusnak tűnő) kapcsolatára, hanem a tér-, idő- és dinamikai viszonyokra, test és lélek, test és tér, test és idő relációira is irányulnak, olyan fenomenalításokra, melyek más művészetek bázisát is képezik. Talán ezért is lesz olyan szembetűnő a táncért való lelkesültség, a tánckultusz a század első felében.

A francia euritmika megalapítója, François Delsarte a táncot még az előadó művészet felől közelítette meg. Delsarte tulajdonképpen énekesnek készült, de miután elvesztette énekhangját, színészeket és énekeseket kezdett tanítani. A gesztusok rendszere foglalkoztatta, a testhasználat törvényszerűségeit kívánta feltárni. Test és lélek viszonyát kutatván arra jutott, hogy a mozdulat nem a végtagokból, hanem az emóciókból indul ki, hiszen mozdulataink válaszok a minket ért ingerekre. Ezért a testi mozdulatok lelki hangulatoknak való megfeleltetését tűzte ki célul. Rendszerének vázát elkészítette, a kidolgozásra azonban nem került sor.

A szintén zenepedagógus Emile Jacques Dalcroze, a ritmikus gimnasztika módszerének kidolgozója viszont már nem gesztusokat és testtartásokat analizál, pusztán a ritmus érdekli, ami közös erő testben és lélekben. A zenei érzék fejlesztése érdekében dolgozta ki módszerét, amellyel a zenei történések képpé formálódnak a térben: a fül számára létező zenét immár nézni lehet. Az időhöz kötött ritmus a tér ritmusává modulálódik.¹⁵

Dalcroze egyik legjelentősebb növendéke Mary Wigman, aki Lábántól tanult, és aki a szabad tánc egyik legradikálisabb képviselője volt. Ő viszont már olyan koreográfiai drámákat táncolt, melyekhez nincs zenekíséret. Nemcsak a zenétől független, de a narratíváktól is mentes abszolút, absztrakt tánc területén jelentős újításokat ért el. Wigman sikere és hatása azt demonstrálja, hogy a táncnak immár sajátos és különleges rangja lett a művészetek között.

¹⁴ *I. m.* 237.

¹⁵ Valéry Szókratésze is zene és tánc kölcsönös egymásba foglaltságán ámul el, amikor a legkarcsúbb táncosnőt, Rhodoniát látva felkiált, milyen bámulatos összhangban is van Rhodonia hallása bokájával. Annyira kifejezi a kettő egymást, hogy szinte már helyettesíthetők is: Szókratész lehunyva szemét hallásból látja a mozdulatokat, fülét elzárva pedig a mozgás révén hallja a citerákat.

Valéry *A tánc filozófiája* című írásában a táncot olyan alapvető művészetnek tartja, amely magából az életből származik. A vitalitás-elv az egyik legmarkánsabb jegye a táncelméleti írásoknak.

Isadora Duncan mutat rá, hogy „a motorikus erő krátere a Solar plexus”, azaz, hogy a test középpontja löki a térbe a mozdulatokat. (Ezt az elvet vallja a magyar Dienes Valéria is, aki filozófiai és matematikai iskolázottsággal elemzi a mozdulatokat, és alkotja meg az orkesztikának, a mozdulat művészetének a fogalmát, és aki nagy elismeréssel ír Duncanról, a jövő táncosnőjéről.)

Isadora szerint a jövő táncosnője az a szabad szellem, „amely az új asszonyok testében lakozik”, olyan nő, aki „testének minden mozdulata a lélek harmonikus beszédévé válik”, aki „a test táncát fogja táncolni, amely nemes erkölcsű”. Test és anyatermészet hatalmas összefüggésére tanít, és mint „a legideálisabb szellem a legszabadabb testben”, eléri, hogy „az összes művészetek általa lendüljenek”¹⁶.

A test és lélek évezredek elválasztottságát felszámoló, és ezzel a lüktető élet lendületét újra megtaláló táncról és táncosról beszél – nem kevésbé himnikus szavakkal – Lábán Rudolf is. Ő a táncot világnézetnek tartja, amely megadja a lehetőséget, hogy az ember újból integrálódjon a világmindenség körtáncába. Hasonlóan Duncanhez, a táncos számára is új embertípust¹⁷ jelent, aki nemcsak tapasztalja a világ történéseit, de testével ki is mondja azt, és akinek a játéka által létrehozott tánc történet és „életeseeményként kezd hatni bennünk”.

Mindez nem jelenti azonban a képmásszerűség megengedését: a tánc mint műalkotás Lábán szerint kifejezhet ugyan például érzelmeket, de nem válhat az élet „mimodramatikus vagy pantomimikus másolásává”¹⁸, hiszen a tánc a tér és a mozgás törvényszerűségein alapul.

A húszas évek elején híressé váló Doris Humphrey már arra figyelmeztet, hogy ez a művészet nem drámai, zenei, irodalmi, csakis szigorúan kinetikus. Őt már kifejezetten a tér és a testek, a mozdulatok saját ritmusa, az arányok játéka érdekelte.

A tánc olyan művészetként határozódik meg, melynek nincs üzenete, nem imitál, nem reprezentál valami rajta kívüli létezőt. Esztétikuma a tér, az idő és a mozgás valóságában rejlik.

¹⁶ Isadora DUNCAN, *A jövő tánca* = FUCHS Lívია, *i. m.* 26.

¹⁷ Az új ember konstrukciója Gabriele BRANDSTETTER szerint összefügg a személyiség egyességének problematikussá válásával. A testnek a szabad tánc elméletében megváltozott képzele és szerepe egyúttal a szubjektum leépítésének és az énfeloldásnak a mintáját is magában foglalja: a deperszonalizáció és az énhatárok destrukciója a mozgásban, illetve a mozgás révén tematizálódik. BRANDSTETTER, *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt am Main, 1995, 29.

¹⁸ LÁBÁN Rudolf, *Táncszínház és mozgáskórus* = FUCHS Lívია, *i. m.* 52.

A tér a (tánc)művészetben

Doris Humphrey, Martha Grahamhez hasonlóan, arra a megfigyelésre alapozza teóriáját, hogy az élet küzdelem, az ember pedig egyszerre igényli a változást és az állandóságot. A tánc így voltaképpen a küzdés és az egyensúly elvén nyugszik: a tánc-történet az egyensúlyából kilendülő test küzdelme annak visszanyeréséért.

Térharmónia-elméletében Lábán is a háromdimenziós térrel való küzdelemként ragadja meg a táncot. Az emberi test hajlásának, fordulatának, forgásának „mozgásmozgáskifejezései olyan törvényszerű ritmusok szerint következnek, amilyeneket a táncos leír az őt körülvevő térben”¹⁹. A test elhagyja egyensúlyi helyzetét, a függőlegest. A kibillenést az egyensúlyba való visszatérés követi: így lesznek az alaptörvények az egymásutánosság és az ellenmozgás.

A tánc térszerűségét, a tánc által ritmizált teret és térlendületet vizsgálva állapítja meg Lábán, hogy a térszerűség révén a mozgáskifejezés alapján eltér a képkifejezéstől. „A táncot nemcsak plasztikusan kell látni, de úgy is kell megtervezni.”²⁰ Mivel a színházakat akusztikus igények szerint építették (így a színpadkép síkfelületű, festményre hasonlít), a tánc láthatóvá tétele egyúttal építészeti problémát is involvál: Lábán szerint az ideális színház amfiteátrális, ezért kidolgozta a kör, illetve a gömb (félgömb) alakú színházépület modelljét. Hogy ez a konkrét építészeti feladat mennyire nem pusztán technikai jellegű – mint az első látásra tűnik – hanem a tér- és időbeli mozdulat fenomenalitásából következő követelmény²¹, arról Mary Wigman könyve, a *Die Sprache des Tanzes* is tanúskodik.

Wigman számára „komponálni annyit jelent, mint építeni”²². A tér, amelyben a tánc él, „nem a konkrét valóságok megfogható, behatárolt, és behatároló tere, hanem a táncos kiterjedés elképzelt, irracionális tere, amely fel tudja oldani a testiség határait, és az áramlásba kerülő kifejezésnek látszólagos végtelenséget kölcsönöz, amelyben úgy tűnik, hogy önmagát sugározza, áramoltatja, leheli ki”.

A tánc nyelve nem a gesztusok nyelve, nem a külsővé tett belsőé.²³ Ez a nyelv a térnek adja meg a hangját „szívünk dobogásán és vérünk zaján” keresztül. Wigman a táncot a „táncos térrel való eljegyzésének”²⁴ tartja, amelyben a „tér hangja dal”²⁵

¹⁹ *Uo.*

²⁰ *I. m.* 54.

²¹ Rodin a *Calais-i polgárok* című kompozíciójának sajátos felállítást javasolt: a hat figurát a tenger mellett egy négysarkú toronyban kívánta elhelyezni. Rilke szerint ez a – ismét építészeti feladatot involváló – „terv a mű lényegéből fakadt”. RILKE, *i. m.* 47.

²² Építészet és tánc találkozási pontját megintcsak a tér közvetlen, testies tapasztalata biztosítja: berendezik, létrehozzák, otthonossá teszik a teret, miközben ez a tér magához vonja, magába fogadja a jelenlévőket.

²³ Wigmannél látszik a leginkább, hogyan módosult a táncról való gondolkodás Delsarte óta.

²⁴ Mary WIGMAN, *A tánc nyelve* = FUCHS Lívია, *i. m.* 68.

²⁵ Valéry Eupalinosza szerint az építészetben a legmagasabb fokú szépséget azok az épületek képviselik, melyek énekelnek, a zenei hangok tisztaságával bírnak, a zenei összhangzat élményét közlik a lélekkel (ez az épületek harmadik fajtája). Phaidrosz pedig az eupalinoszi építés-

szeretne lenni. A testközéppontból kiinduló mozgás mellett a gravitáció törvényének, a mozgás a felfelé után lefelé irányultságának tudomásulvétele a modern tánc technikák egyik legfontosabb megkülönböztetőjegye. Wigman is arról ír, hogy az ugrás olyan, mint a repülés, a lebegés, hiszen a test elrugaszkozik minden földi nehézségtől, de aztán a táncos hamarosan, „rövid magas-repülése után visszaadja magát a földnek”.

A testnek a térrel való eljegyzése, a földhöz való visszatérése, a világ, az anyatermészet körtáncába való integrálódás – ezek a karakterisztikus jegyei a modern tánc önmeghatározásának. Mindez arra az ősfenoménre vezethető vissza, amelynek művészete a tánc: a mozdulatéra. Azért válik a tánc az összes művészet paradigmájává a korszak esztétikájában, mert a mozdulat primátusát jelenti be.

Mindent a ritmikus mozdulat mozgat, minden más művészetnek, sőt az emberi tevékenységeknek is ez az alapja. Ahogy Dienes Valéria írja, időempíriánk is mozdulateredetű. Ahogy a szubjektív időt a mozdulat teremti, úgy a zenét, a beszédet, sőt még a gondolatot is. „Minden emberi tervszerű építkezés és esztelen rombolás tettese az emberi mozdulat”²⁶, amit azonban nem tárgynak, hanem folyamatnak, nem dolognak, hanem történésnek, eseménynek, működésnek kell tekintenünk.

Dienes Valéria 1931-ből származó, a mozdulatművészetről és az akkori testnevelés viszonyáról szóló *Mozdulatkultúra* című szövege a testet kétféle aspektusból ragadja meg: míg a testnevelés számára a test izom- és csontszerkezet, a mozdulatművészet úgy tekint rá, mint művészi organizmusra, nem mint morphéra, hanem mint energiára.

Amikor Dienes Valéria a geometriának az anatómiával szembeni elsődlegességét hangsúlyozza, szintén a tér törvényeire tekintve teszi: „Az anatómia fejlődéstani alakulásának is a tér természete diktál, azé a háromdimenziósé, amelyben élünk,

nek olyan „páratlan eszközére” hívja fel a figyelmet, „amelynek segítségével a fény értelmes alakot öltve s mintegy zenei tulajdonságokkal felruházva terjed a térben, ahol a halandók mozognak”. A látható formák és az egymásra következő hangok, a tér- és időbeli változások mélységesen összefüggnek egymással. „Nem úgy érezted-e, hogy az eredeti tér egy másik, egy érthető és folyton változó térnek ad helyet? vagy még inkább, hogy maga az idő vesz körül minden oldalról? Nem valamiféle mozgó épületben éltél-e, amely folytonosan megújult és új-jáépítette önmagát, mintha egy lélek változásainak lenne szentelve, amely lélek maga a kiterjedés? Nem valami állandó változásban álló teljesség volt-e ez, a folyton lobogó lánghoz hasonló, amely emlékek, sejtelmek, megbánások és előérzetek, meghatározható ok nélkül kibomló érzelmek végtelen sorának szakadatlan tűzével melengette és világította meg lényedet? S nem úgy érezted-e, hogy ezek a percek és díszeik, ezek a táncosnő nélküli táncok, ezek az arctalan és testtelen [...] szobrok mindenestül körülvesznek téged, a Zene egyetemes jelenlétének rabszolgáját?” (VALÉRY, *Két párbeszéd*, 38–39.)

Érdemes figyelembe venni, milyen képekkel írja le Szókratész a zenét mint folyton változó, megújuló teret. Egyfelől éppen az építészettel teremt rokonságot, amikor a zenét mozgó épülethez hasonlítja, másfelől viszont a metaforikába bevonja a táncot felidéző képeket is („folyton lobogó láng”, „táncosnő nélküli táncok”), melyek elsősorban a másik dialógusból, *A lélek és a táncból* válnak értelmezhetővé.

²⁶ DIENES Valéria, *A mozdulatról* = uő, *Orkesztika – Mozdulatrendszer*, Bp., 1995, 118.

mozgunk és vagyunk”²⁷. Dienes Valéria egy olyan orkesztikai segédfogalomra hivatkozik, amely az emberi testet helyettesíti. Ez a mozdulatfantomnak nevezett geometriai modell vonalakból, pontokból, tengelyekből áll.

A háromdimenziós térnek, a geometriai törvényeknek a privilegizálása, a táncnak a térrel való küzdelemként való felfogása nem esik egybe azzal az újkori technikai, természettudományos térfogalommal, amelytől olyannyira idegenkedik Martin Heidegger. Annak oka, hogy a Galilei és Newton által meghatározott térfogalmat Heidegger elutasítja, az, hogy „ez az a tér, amely egyforma, egyetlen lehető helyen sem kitüntetett, irányait tekintve egyenértékű, ám érzékileg mégsem észlelhető szétválás”²⁸.

A modern plasztika szerinte azért esik a tudományos-technikai szemlélet csapdájába, mert önmagát a térrel való vitaként fogja fel, szentesítve azt az elgondolást, miszerint a tér nem más, mint hiányként tekintett űr, a plasztikai mű pedig a térben elhatárolódó, behatárolt, „zárt, áttört és üres térfogat”.

Heidegger szándéka viszont az, hogy visszavezessen ahhoz az „autentikus” tapasztalathoz, hogy „maguk a dolgok a helyek, és nem csak odatartoznak egy helyhez”²⁹.

A táncnak a térrel való küzdelemként való felfogása azonban különbözik a modern plasztika hasonló önmeghatározásától.

A táncos ugyanis nemcsak benne áll a térben, de testével, testének mozgásával, mozdulataival létre is hozza maga körül a teret: a tánc magyarázza a tér-séget. Irreleváns, hogy hogyan van a tér a tánc történetén kívül vagy előtt. Ebben a művészetben a tér akkor kezd lenni, amikor a térben benneálló és a tért létrehozó táncoló alak észlelhetővé, érzékelhetővé teszi mozdulataival számunkra. A taglejtések helyeket manifesztálnak a térben: irányokat, minősített viszonyokat jelölnek ki. Ami látható, azok a ritmikus összehúzódnások és elernyedések, pulzálások, helyzet- és helyváltoztatások, melyek folyton megújuló térviszonyokat teremtenek.

A testközéppontból kiinduló mozgás elvén nyugszik, hogy maga a mozgás is nemegyszer a mozdulatlanság benyomásával hat a lelkes szemlélőkre. Még a táncoló test pillanatnyi mozdulatlansága is a mozgás erőteljes sűrítője. *A lélek és a tánc* táncosnője, Rhodopisz például „mozdulatlanul hajlékony”, Athikté csodás járása pedig „a mozdulatlanság érzetét kelti”. Ezekben a pillanatokban a mozdulatlanság a mozgás belső koncentrációja, a nyugalom épp a legfőbb mozgalmasság, az, ahonnan minden lehetőség kibomolhat. Athikté heves forgását látva pedig ekképp ámul el Szókratész: „Mozdulatlanul pihenhetne mozgásának középpontjában. Magányosan, elszigetelten, akár a világ tengelye...” (*Valéry*, 1973, 126.).

Rilke a Louvre „halandóságot nem ismerő, mozgással vemhes” köveinek eleven-ségét csodálja. Az életet megmutató térdinamikai viszonyok még a névtelen műve-

²⁷ DIENES Valéria, *Orkesztika – Mozdulatrendszer*, 42.

²⁸ Martin HEIDEGGER, *A művészet és a tér = uő, „...költőien lakozik az ember...”*, Bp., 1994, 212.

²⁹ *I. m.* 215.

ken is bámulatra méltóak számára, illetve Rodin számára. Ezeket „a számon kívül maradt műveket is ez a mély, benső izgalom hevítette, az élőlényeknek ugyanaz a gazdag és meglepő nyugtalansága. Még a csend is, ahol csend honolt, száz és száz egymást kiegyensúlyozó mozgásmozzanatból adódott” (Rilke, 1984, 9.).

Dienes Valéria is arra mutat rá, hogy a test, illetve a mozdulat konstituálja a teret. A matematika világa szerinte teljességgel különbözik attól a világtól, amit evolúgikának (a fejlődés logikájának) nevez, és ami voltaképpen test és szellem egységét teremti meg a szimbólummá váló, múltórző és jövőfogadó mozdulatban. Míg a logika csak a tudományt érti, az evolúgika a teremtést és a művészetet is. A művészet a megismételhetetlen terepe: az evolúgika felismerése az, hogy az, „ami egyszer megtörténik, az soha újra meg nem történhet”³⁰. Míg a matematika által létrehozott, azaz a pusztá értelem által szült alkotás szerkezet, tehát szétszedhető, megfordítható és statikus, a mozdulatművészet opusa mindig mozgásban van (a térben) és visszafordíthatatlan (az időben). A matematika úgy viszonyul a mozdulatkulturához, mint a gép világa az életéhez.

Egy mozdulatfantomnak vagy térfantomnak leginkább a táncírásban van szerepe, amely viszont rögzítetté teszi azt, ami igazán csak a történelemben létezik. (A kineográfia tánc történeti jelentőségét természetesen mindez nem érinti, nemhogy elvitatni akarná, hiszen ez segít a szakembereknek a mozdulatok tudatosításában, pontos meghatározásában, rendszerezésében, a koreográfiák megőrzésében, de a tanításban is.)

Másfelől viszont az a skálarendszer, amit Lábán dolgoz ki, úgy, hogy az emberi test háromirányú tengelyét síkokká egészíti ki, a tér olyan közvetlen tapasztalatán, testies tudásán nyugszik, amely a táncos számára eleven élmény. Mary Wigman mondatai nagyon is megfontolandóak és komolyan veendőek: „Magasság és mélység, messzeség és szélesség, előre, oldalt és hátra, horizontális és diagonális – ezek a táncosnak nemcsak szakkifejezések vagy tisztán elméleti fogalmak. Ezeket a saját testén tapasztalja”³¹.

A közvetlenség tapasztalata

A modernség testdiskurzusa számára azért olyan ihlető erejű a tánc, mert benne van legkoncentráltabban jelen az a szemléletes tudás, amely egy új valóságkonceptciónak felel meg.

A testies értelem a testiszony megszűnésével, megszüntetésével, a test újraértékelődésével függ össze. A tánc az a művészet, amely a térben dinamizálódó ritmusokban benneálló testmozdulatokkal a világtörténelem harmonikus megéléséhez ve-

³⁰ DIENES Valéria, *Ráeszmélés a táncra* = uő, *Orkesztika – Mozdulatrendszer*, 84.

³¹ Mary WIGMAN, *i. m.* 68.

zet. A mozgásban lévő emberi organizmus képes arra, hogy a spekulatív, teoretikus tudás kiiktatásával helyezkedjen kapcsolatba a világ univerzális törvényeivel.

Ezek a törvények – a térben konstituálódó és a tért konstruáló mozdulat törvényei – nem értelmezhetők a dualista kategóriapárokra alapozódó európai metafizikai hagyomány kontextusában. Az önmagát a test és a tér művészeteként meghatározó táncművészet úgy teremt kapcsolatot az étellel, hogy nem másol semmit a dolgok világából, mégis közvetlenül benne mozog abban, és kimondja azt.

Dienes Valéria a platóni ideatant utasítja el, mint olyan elméletet, mely a világ megkettőzésével, az igazi valóság keresésével éppen az igazi valóságot szalasztja el: „...mikor Platón úgy segít magán, hogy a gondolat stabilizálásának kedvéért örökévaló, mozdulatlan ideamintákat vél bele az »igazi« valóságba, holott a mozdulatnál igazibb valóság nincs, akkor egy mozdulatlan világképet akar ösztönösen igazolni, mely még nem érett meg az evolúció elgondolására”³².

Platón a táncot a mondandó mozdulatokkal történő utánzásának tartja, a lelket kifejező zene és az értelmet kifejező szó mellett egy harmadik nyelvnek: a mimézis-elv alapján a testmozdulat olyan gesztus, amellyel kísérjük a zenét és a szót, és amely így mindkettő utánzására, kifejezésére képes.³³

A modern mozdulatművészet számára azonban a mozdulat nem egy jelentés konvencionális foglalat, nem utal jelként egy jelentésre, hanem önmagából fejleszti ki minden jelentéspotenciálját. A mozdulat magába vonja a kifejezések egész végtelenségét, létrehozva egyúttal egy világot, az immanens egymásra vonatkozások teljességét. A táncoló test a tér- és időbeli átalakulásokat teszi láthatóvá, a változásban jelenlévő életet. Magát a mozgást teszi prezenssé, hiszen önmaga is mozgás. A távollét helyett a jelenlét diskurzusát nyitja meg a tánc: a távollévő létező közvetítése helyett a közvetlenül jelenlévő mint olyan tapasztalatát nyújtja.

Rilke írja a természettel mélységes összhangban munkálkodó Rodin alkotásáról: „A természetben csak mozgás létezett; és a művészet, ha lelkiismeretesen, híven akarta értelmezni az életet, nem tekinthette eszményének a sehol sem tapasztalható nyugalmat” (Rilke, 1984, 20.). Rilke számára az az igazi novuma Rodin műveinek, hogy az allegóriák, modellek és pózok szobrászata után az ő szobrai a „test szavával szólnak” – a művészet létmódjaként a mozdulatlanság helyett a dinamizmust, az eseményszerűséget, a történésjellegét tárják fel.

A szobrászat definíciója Rilkénél szintén a testdiskurzusban értelmezhető: Rilke számára ez a művészet „a test gazdája”. Olyan tudás, mely „szónál és képnél többet nyújt, többet a hasonlatnál és a látszatnál”. A középkor szobrászata – amelyből Rodin

³² DIENES Valéria, *Orkesztika – Mozdulatrendszer*, 83.

³³ „Egyszóval: éneklés vagy beszéd közben az ember nemigen tud teljesen mozdulatlanul maradni, így a mondanivalónak taglejtésekkel történő utánzása hozta létre az egész táncművészetet.” PLATÓN, *Törvények* 816A = *Platón összes művei III.*, Bp., 1984. 762.

tanul – azért olyan nagyszerű, mert „a szükség teremti”, mert valóságosabb és egyszerűbb, mint a festészet, amely „ámítás volt, szép és ügyes szemfényvesztés” (10.).

Paul Valéry *Eupalinosz vagy az építész* című antiplatonikus dialógusában szintén a festészetet utasítja el annak imitatív jellege miatt.

Valéry (Anti-)Szókratésze, aki a legmagasabb rendű tevékenységnek az építészetet tekinti, két csoportra osztja a művészeteket: az egyikbe az építészetet és a zenét, a másikba az „összes” többi, példái alapján a festészetet és a költészetet sorolja. Az előbbieket egy másik világ emlékjeleiként állnak, a mindenség keletkezésére, rendjére és működésére emlékeztetnek, miközben a festészet csak a partikularitásra képes. A látható dolgokat úgy ábrázolja, hogy azok azok maradnak, amik voltak. Ezzel szemben az építészet és a zene, a formák és a törvények, a számok és a számok közötti viszonyok világa révén, alig kölcsönöz valamit a természet tárgyaiból – a másik világ, melynek emlékjelei, az alkotó, a művész létrehozta kozmosz (mesterségesen alkotott, mégis mélységesen emberi igazságok – a zene tiszta hangokat hoz létre, míg a természet csak zajokat ismer) nem azonos a transzcendens formák világával.

Az „összes többibe” sorolt művészetek mimetikusak, leképezés jellegűek. Platón éppen a mimetikusság miatt utasította el a művészet(ek)et: a művészet kétszeresen is távol van az igazságtól, hiszen a természeti dolgok az ideák világából való részese-désből vagy ezek utánzásából származnak, a művészet alkotásai pedig a természeti dolgok leképeződései, így az utánzat utánzatai.³⁴ Ám nem is lehetnek mások: az ideák ugyanis nem csupán annak mintái, hogy miként lehet csinálni, hanem annak is, hogy éppen így kell csinálni, ami azt is implikálja, hogy az emberi mű számára nem maradnak megvalósíthatatlan ideák.

Az ideatan elutasításával azonban a transzcendens formák nem merítik ki többé a létlehetőségek univerzumát. A Valéry-dialógusban a művészet (az építészet és a zene) maga lesz az igazság, az alkotás bekerítő folyamata fogja körül az igazságot.

Azok az értelmes formák, belső működési törvények, melyek Szókratész szerint az építészetet és a zenét jellemzik, a geometriai idomok, a hangcsoportok, a zenei hangnemek és a ritmus. „Geometrikusnak tehát azokat az idomokat nevezem – mondja Szókratész –, amelyek kevés szóval kifejezhető mozdulatok hatására keletkeztek.” (Valéry, 1973, 46.)³⁵ A szándék a szó révén törvényben és parancsban konszolidálódik, mely megszabja a cselekvés egészét és tettet formál belőle. „A görögök geometriája templom, amelyet a Szó istene emelt a tér isteneinek”³⁶ – írja Valéry.

Míg az *Eupalinosz vagy az építész* centrumában az építészet és a zene kapcsolata áll, *A lélek és a táncban* a tánc önmagát alkotó és újraalkotó folyamatára helyeződik a hangsúly, és a zenére, „az egyetlen művészetre, amely rögzíti a változásokat”³⁷.

³⁴ Vö. PLATÓN, *Állam* 10. könyv, 596b–599d = *Platón összes művei II.*, Bp., 1984. 650–661.

³⁵ „A geometria *alapelveit* eddig mindig a logikában keresték. Holott a valóságban a cselekedetekben rejlenek. Ha keressük őket, azt kell kihámozni, amit a cselekvésből merítették.” VALÉRY, *Füzetek*, 194.

³⁶ *I. m.* 189.

³⁷ *I. m.* 232.

„Egy-két nő ezer dolgot teremt. Ezer lángot, ezer lobogó csarnokot, lugasokat, oszlopokat... Jönnek, tűnnek a képek... Gyönyörű ágak ligete, melyet állandó remegésben tart a zene fuvallata!” (Valéry, 1973, 101.)

A táncban rejlő végtelen változandóságot és változatosságot maguk a mozdulatok prezentálják: a mozdulat, amely tagadja a megelőzőt, hogy ezáltal építhessen, teremthessen és újratermelhessen. A mozgásban a mozdulat megsokszorozza önmagát, ön-magából más-magába lendül át, így a tánc láthatóvá teszi a tér- és időbeli átalakulásokat – a metamorfózisok világát jeleníti meg.

Amikor *A lélek és a tánc* szereplői arról társalognak, mi is valójában a tánc, Phaidrosz úgy látja, a tánc a szerelmet fejezi ki. De nem egy bizonyos szerelmet, nem egy bizonyos szerelmes nőt. „Semmi utánzás, semmi színészkedés! Nem, nem! Semmi kitalálás! Minek annak a színlelés, barátaim, aki mozgás és mérték felett rendelkezik, ami a valóság a valóságban? Athikté maga volt a megtestesült szerelem!” (Valéry, 1973, 112–113.) Hasonlóképpen, Eupalinosz Hermésznek emelt temploma is, mely egy korinthoszi lány matematikai ábrázolata, szerelemből születik. „De sem nem a lány alakjából, sem nem az érzelem történetéből, hanem matematikai formulákban és geometriai arányokban tetet öltő esszenciájukból – azaz létüknek és működésüknek törvényeiből.”³⁸

Szókratész véleménye ingadozik a „mi is a tánc” kérdésében. Beszélgetőtársainak adott feleletei arról árulkodnak, hogy nem lehetséges egyetlen értelem mellett elköteleznie magát. „Semmit se fejez ki, drága Phaidrosz” – mondja annak, aki úgy véli, a tánc mindenképpen kifejez valamit. „De mindent, Erüximakhosz” (Valéry, 1973, 114.) – válaszolja az orvosságok nélkül gyógyítóknak, aki viszont amellet tart ki, hogy a tánc nem egyéb, mint amit szemünkkel látunk.

Úgy tűnik, a zene, építészet és tánc alkotásának nem hasonlítania kell valamihez, nem valami utánzott felismeréséhez kell eljuttatnia, és így nem kerülnek be annak vonatkozásai sem a műalkotásba. Ezeknek a művészeteknek „nem a mesét kell bennünk létrehozniuk, hanem azt a rejtett hatalmat, amely minden mese szülője [...] S a lélek erre az általuk közvetített és anyagszerű összhangra az értelmezések és mítoszok kimeríthetetlen bőségével válaszol [...] s a kiszámított formák és pontos szünetek által ellenállhatatlanul rázúduló érzelmekre végtelen számú képzelt okot talál, amelyek lehetővé teszik neki, hogy ezernyi csodálatosan fellobbanó és áradó életet éljen át.” (Valéry, 1973, 41–42.) Az alkotás közvetlenül vonatkozik ránk, megelőzi a mesét, a mítoszt, a kifejezettséget, a mondást. Létrehozza az egymásra vonatkozások egész hálózatát, de nem hozza létre a jelentések meghatározottságát.

A mimézis-elv, az imitáció kényszerének elutasítása – a tánc példáján – összefügg tehát a korszak költőinek művészetről való gondolkodásában a képzőművészeti értelemben vett narrativitás problémájával.

Rilke szerint még azok a szobrok is, melyek tematikus ösztönzésre jönnek létre, sokkal inkább a plasztika törvényszerűségeinek felmutatóivá, mintsem egy eszme, idea megtestesítőivé lesznek.

³⁸ BERTA Erzsébet, *Literarchitektúra*, Alföld, 1999/3. 76.

„...ha Rodin hozzákezd, már a munka során mindinkább névtelenségbe fordul a téma: ő a kezek nyelvére fordítja le, s így az adódó követelményeknek egészen új, a plasztikai megvalósulásra vonatkozó értelmük támad.” (Rilke, 1984, 34.)

A művészet nem mimetikus, nem narratív volta egyfelől összecseng az esztétika történetében gyakran emlegetett autonómiaposztulátummal (a művészet önmagára irányultságának, önelvűségének elvével), másfelől ez a koncepció vezet nyelv és művészet (tánc, építészet, zene, plasztika) problematikus kapcsolatához is: ahhoz a felismeréshez, hogy a reprezentatív és mediális funkciójában használatos nyelv elégtelen ahhoz, hogy beszéljen ezekről a művészetekről.

Rilke szerint „maga Rodin mondta egyszer, hogy ha művei közül csak egyet is szavakkal akarna érzékeltetni, egy évig kellene beszélnie” (Rilke, 1984, 32.).

Valéry az *Eupalinosz*ban három fajtáját különbözteti meg a szavaknak. A nyelv egyik arca a köznapi beszéd, amelyik csak a pillanatnyi használatban létezik, így születése után rögtön meg is hal; a második arc „kerek szájából örökös kristályáradatot ontana”; a harmadik pedig – az egyiptomi istenek arcához hasonlatos – azokat a szavakat foglalja magában, „melyekből diplomákat emelünk a bölcsességnek és a tudásnak” (Valéry, 1973, 49.). Ezek pedig a számok, vagyis azok a szavak, melyek – a dialógus szerint – sajátosan az építészet nyelvéhez tartoznak.

Nemcsak a plasztika és az építészet alkotását képtelen leírni a beszéd, de a táncot sem tudja utolérni. Amikor reflektálni akarunk a táncra, mindig csak a másodlagosat fejezzük ki: a fogalmi nyelv csak a körülmények megnevezésére alkalmas, hiszen csak ezeken a terepeken működőképes.

Hofmannsthal a nyelv és a tánc közötti szakadékra hívja fel a figyelmet: „Ami a táncból leírható, az a mellékes dolgok közé tartozik: a kosztüm, a szentimentális, az allegorikus”³⁹.

Dienes Valéria is hasonlóan vélekedik Isadora Duncant méltató szövegében. Isadora úgy jelenik meg számára, mint „testével önmagát becsületesen megvalló, látvány- és hallomásritmust közlő emberalak”, aki „a gondolatok és érzések térbe dalolásával és időbe rajzolásával soha nem észlelt empíriák határaitra vitt bennünket. Amit táncolt, azt nem lehetett szavakba önteni; oda volt az rejtve, mondjuk, odatáncolva az eszmélet szellemvilágának titokzatos útjaira, ahol azok járnak, akik nem mondatokkal beszélnek, közléseiknek szavak mögötti nyelve van”⁴⁰.

Ez a bizonyos szavak mögötti, vagy a szó előtti nyelv Dienes Valéria számára természetesen a mozdulat nyelve, azé a mozdulaté, mely „híd a test és az eszmélet között”, mely „az anyagi és a szellemi világ kötőjele”⁴¹.

³⁹ Hugo von HOFMANNSTHAL, *Die unvergleichliche Tänzerin* = uő, *Ges. Werke in Einzelbänden. Reden und Aufsätze I. 1891–1913.*, Frankf. a. M. 1979. 497.

⁴⁰ DIENES Valéria, *Művészet és testedzés = Orkesztika – Mozdulatrendszer*, 85.

⁴¹ DIENES Valéria, *Az orkesztikáról = Orkesztika – Mozdulatrendszer*, 100.

A mozdulat az a fenomén, mely feloldja a metafizika által konstruált oppozíciókat, és így a megváltozott lét- és művészettapasztalat számára poétikai mintává válhat.

Ami jelen van a táncban, minden művészetben az történik: egy olyan interaktív tér jön létre, amelynek szemléletes modellje a tánc.

Minden bizonnyal azért olyan szembetűnő a művészetek páratlan párbeszéde, levelezése és a tánc privilegizált státusa a századforduló-századelő kultúrájában, mert a metafizikaválság és a nyelvkrisis idején kibontakozó testdiskurzus a fenomenális tudását, a tapasztalati megismerés közvetlenségét kínálja. A művészetek dialógusának kultúrkritikai tartalmából a test által való tudás lehetősége bomlik ki.

Mindez nem jelenti a dichotóm viszony pusztá megfordítását: nemcsak a táncelméleti írások szerzői (Duncan, Lábán, Wigman, Dienes) kívánják megszüntetni a test és lélek, anyag és a szellem közötti szakadékot, de mindazok a költők is, akik számára inspiratív erejű a tánc.

Létrehozó és létrehozott kiazmatikus viszonya

A metamorfózis toposza a művészet minden színterének alaptapasztalatává válik. Minden művészi jelenlétben olyan dinamikus tér alakul ki, amely a létrehozó, a létrehozandó/létrehozott és a szemlélő, befogadó közötti kölcsönös áthelyeződéseket implikálja. Test és tér interakciója egyúttal létrehozó és létrehozott kölcsönös egymásba foglaltságával is szembesít.

Paul de Man *Szemiológia és retorika* című írásában, melyben a szónoki kérdés problémáját is elemzi, Yeats *Iskolások között* (*Among School Children*) című versének utolsó sorát is vizsgálja. A figuratív és betű szerinti olvasat különbözősége – és az elsőbbség eldönthetlensége – egyben a külső-belső oppozíció eltörlését is maga után vonja. A Yeats-vers utolsó sorát – „Táncából a táncost kitudhatod?” („How can we know the dancer from the dance?”) – De Man szerint, a betű szerinti olvasatnak megfelelően segélyhívásként is felfoghatjuk: „Kérlek, mondd meg, hogyan választhatom el a táncától a táncost”⁴².

A kérdésben, kérdésben egyúttal aktuális művészetfilozófiai probléma is artikulálódik: arra a feszültségteli viszonyra mutat rá, amely alkotó/teremtő (szubjektum) és alkotott/teremtett (objektum) között van. Sem a tiszta szétválasztottság, sem az egyesítés (egységteremtés) verzőja nem kielégítő és egyértelmű megoldás a problémára. A táncban mint művészetben éppen az sejlik fel, hogy hogyan lehetséges táncos (létrehozó) és tánc történé (létrehozott) olyan dinamikája, mely egyszerre kívül- és belüllett.

⁴² Paul DE MAN, *Szemiológia és retorika = Szöveg és interpretáció*, szerk. Bacsó Béla, Cserépfalvi, é. n. 121.

Valéry számára – Mallarmé nyomán és Wigmanhez hasonlóan – a mozgó test által ritmizált „imaginárius” térben nincs fix pont, nincsenek fix dimenziók és rögzített perspektívák. *A lélek és a tánc* csodás Athiktéjének táncában a térbe lendülő mozdulat ugyanazon irányait, lüktetését figyelhetjük meg, amelyet Lábán, Wigman és a többiek írásaiban megismerhettünk: az alapimpulzusok itt is az elernyedés és megfeszülés, felröppenés és aláhullás, az alapirányok a jobbra-balra, előre-hátra, fölfelé-lefelé. A váltások új és új térelemeket, téralakzatokat teremtenek.

A vég nélküli váltásokban, szétválásokban a test minduntalan kilép önmagából, hogy más-magába lendüljön át – de csak a pillanat idejére. A táncosnő folytonos átalakulásban való jelenlétét Valéry Szókratésze a lánghoz hasonló állapotnak nevezi.

A láng, mint maga a pillanat, a végtelennel tart kapcsolatot, és a változások közötti tiszta átmenetekkel. Az egyről a másra szökkenő, az egyből a másba történő elmozdulások az egyszerűség által kitüntetettek. Itt tér vissza az a gondolat, amelyet Dienes Valériánál olvashattunk: a tánc mozgása olyan, mint az életé, minden egyes mozzanat megismételhetetlen. A mozgásban rejlő végtelen változatok csírájának, a potencialitásnak a konkretizációja nem a fixáltság megteremtése révén megy végbe: a formaadás a virtuális végtelenséget veszi birtokba, foglalja magában, megteremtve és nyitva hagyva a lehetőséget a további lehetőségek és változások előtt.

Ezekben a végtelen elváltozásokban, átváltozásokban a táncoló nő nem is nő többé, aki tagjait mozgatva táncol: létrehozó és létrehozott dinamikus játékában ő maga a tánc, illetve mindaz, amivé válni képes. „Már nem is beszélhetünk »mozdulatról«... Cselekedetei már nem is választhatók szét tagjaitól... A nőt, aki itt volt, felfalta számtalan alakzat...” (Valéry, 1973, 123.) Olyan metaforává válik, amelyben a tánc formái sűrűsödnek.

Rilke, aki *A lélek és a tánc* németre fordítása után maga is a táncot tartja az összes művészet etalonjának, *Spanyol táncosnő* (*Spanische Tänzerin*) című versében a táncolást tematizálja. Ő szintén a láng-képből bontakoztatja ki a táncosnő mozgását. A vers tánc történeti beágyazottsága – a spanyol táncosnő a viharos flamencót, azaz tűztáncot járja – teszi érthetővé, miért hasonlítja Rilke a táncosnő szédítő mozgását az első sorokban a „most gyújtott kénegyújtó”⁴³-éhoz.

Wie in der Hand ein Schwefelzündholz, weiß,
eh es zur Flamme kommt, nach allen Seiten
zuckende Zungen streckt –: beginnt im Kreis
naher Beschauer hastig, hell und heiß
ihr runder Tanz sich zuckend auszubreiten.

⁴³ A magyar nyelvű idézetek Kosztolányi Dezső fordításából származnak. R. M. RILKE, *Válogatott versek*, Bp., 1961, 188.

Und plötzlich ist er Flamme ganz und gar.
(...)⁴⁴

A táncosnő lépései, forgása, pörgése olyan, mintha egy láng mozogna, csak hogy nem a táncosnő azonosítódik a lánggal a többtől vizuálisan elkülönülő hatodik sorban – „És azután már csupa-csupa láng” –, hanem a tánc (er): a láng magát a táncot kebelezi be. A táncoló személy tánccá válik, a tánc pedig a továbbiakban kilép a táncosnő által csinált közegéből: a létrehozójáról levált mozgás az, ami mozgatja azt, aki őt létrehozta.

A táncos teste önmaga a műalkotás – a táncban. Annak ellenére, hogy mégiscsak egy test az, ami táncol, a táncolásban nincs test a táncon kívül⁴⁵ (ahogy tér sincs). Mindazzá változik ez a test, amit táncol, azaz saját mozdulataiként értelmezhető.

Mozgató és mozgatott, létrehozó és létrehozott dinamikus viszonyát, illetve a közöttük lévő viszonyok folyamatos cseréjét próbálja megrajzolni *A labda (Der Ball)* című versében is Rilke, amelyet azért tartott a legjobb költeményének, mert úgy gondolta, ebben sikerült leginkább megragadnia a mozgást. Itt ismét a mozdulat alakítja a játszókat, illetve a mozgás, a labda mozgása alakítja a mozgatók mozdulatait. A „röpülés és leesés között még tétovázó”⁴⁶ labdára két erő hat: a játszó kezének földobó és a gravitáció lehúzó ereje.

(...) du zwischen Fall und Flug

noch Unentschlossener, der, wenn er steigt,
als hätte er ihn mit hinaufgehoben,
den Wurf entführt und freiläßt –, und sich neigt
und einhält und den Spielenden von oben
auf einmal eine neue Stelle zeigt,
sie ordnend wie zu einer Tanzfigur,
(...)⁴⁷

A két erő azonban egymásra is hat, ugyanúgy, ahogy a földobók és a földobott cselekedtető ereje is játszani kezd egymással. A labda „a csoport urává” lesz, hiszen miután felvitte a dobást, egy pillanatra megáll, majd zuhanni kezd, a földobóknak pedig új alakzatba kell rendeződniük, új helyeket kell találniuk. Az állások keresése

⁴⁴ RILKE, *Spanische Tänzerin* = uő, *Neue Gedichte*, Leipzig, 1914, 74.

⁴⁵ *A lélek és a tánc* Athiktéjében, mint halandó asszonyban, a szemlélők szerint az az isteni, hogy „lángként csap ki testéből a tánc”, holott lehet – veti föl Szókratész – , hogy ez a lány hétköznapi valóságában, a táncon kívül „egészen együgyű” (VALÉRY, *Két párbeszéd*, 121.).

⁴⁶ *A labda* című verset szintén Kosztolányi fordította magyarra. R. M. RILKE, *Válogatott versek*, Bp., 1961, 249.

⁴⁷ RILKE, *Der Ball* = uő, *Neue Gedichte*, Leipzig, 1913, 117.

közben alakuló új mozgások, mozdulatok művészié válnak: a labda táncfigurát csínál a játszókból, helyesebben a játszó mintha egy táncfigurává rendeződne („s egyszerre ő lesz a csoport urává, / mely átalakul új táncfigurává”).

A nehézkedés tapasztalata alapvető léttapasztalatként jelenik meg. Rilke⁴⁸, Valéry és a táncművészek szövegeinek tanúsága szerint túlmutat pusztán fizikai törvényszerűség voltán, jobban mondva metaforává válik: a mozgás föl-le iránya, az eloldódás és visszatérés az élet testies értelemmel tanulható mozgását is kifejezi, sőt – a lángmetaforához hasonlóan – poetológiai, művészetelméleti funkcióval, jelentéssel is bír.

Öntudatlanul istenek módjára tenni – hangzik *A lélek és a táncban* – nem jelent mást, mint megadni az esélyt mindennek, „az élet minden esélyének és a halál minden csírájának, amely benne lakozik” (Valéry, 1973, 97.). Az álom és ébrenlét, igazság és hazugság, távollét és jelenlét játékterében játszó dialógus táncosnői a „táncoló nő az élet” metaforát prezentálják és teszik szemléletessé.

„Táncoló nő az élet, aki istenien eldobná magától női mivoltát, ha egész a felhőig követhetné testének szökellését. De minthogy se álomban, se ébren, semmiképp nem tudunk elmenni a végtelenig, ily módon ő is mindig visszaváltozik önmagává, nem lehet tovább pehely, madár vagy gondolat; – egyszerűen mindaz, amit a fuvola kívánt tőle, mert ugyanaz a Föld, amely elbocsátotta, most visszaszólítja, és zihálva visszaadja őt női mivoltának és kedvesének...” (Valéry, 1973, 99.)

A táncra vált Athiké hullása, összeesése és eszmélése, a dialógus zárlatában mondott szavai is éppen a mozgásból (az alkotásból) az önmagához visszatérését, a mozgásban (az alkotásban) a potenciák végtelenjét bíró virtuális önmagát választását artikulálják. „Nem érzek semmit. Nem haltam meg. De azért nem is élek!... Menedék, menedék, ó, én menedékem, Forgatag! – Tebenned voltam, ó, mozgás, kívül más minden...” (127.) A „nem haltam meg, de azért nem is élek” kettőssége azt az állapotot eleveníti meg, amely egyszerre kint és bent, közel és távol, egyszerre az én és a másik. A Szókratész által feltett „Honnan jössz?” kérdésére elhangzó felelet („Tebenned voltam, ó, mozgás...”) pedig az alkotónak a művéhez való viszonyát is szemléletessé teszi.

Az alkotás folyamata alkotó és alkotott viszonyában mint kölcsönös teremtődésben világítódik meg. A felnyíló lehetőségek egyszerre hozzák mozgásba kettejüket: az alkotott magában foglalja és alakítja alkotóját. Annak belátása, hogy egyik sem létezhet a másik nélkül, a művészet létmódját érinti, hiszen létrehozó és létrehozott egymás általi megalkotottsága leoldódik az elkészítés és az objektíválás egyoldalú meghatározottságáról.

Valéry szerint a művészet (a tánc) az, ami lehetővé teszi az embernek, hogy ne kívánjon többé világos lenni, hogy könnyed lehessen, hogy megpróbáljon végtelenül különbözni önmagától, és ítélkezési szabadságát mozgási szabadsággal váltsa fel. És

⁴⁸ Vö. RÉNYI András írásával, melyben a kései Rilke költészetében a gravitációt mint létmetaforát elemzi. RÉNYI, *A testek világlása. A tánc plasztikuma és a nehézkedés hermeneutikája* = uő, *A testek világlása. Hermeneutikai tanulmányok*, Kijarat, 1999.

ahogy az építész Eupalinosz számára a test az egyedüli, ami a mindenséggel mérhető, a táncban is ez válik a világ mértékévé. A mindenség képtelen megmaradni önmön azonosságában, ezért folyton cserélgeti maszkjait. „Különös elgondolni, hogy az, ami Minden, nem érheti be önmagával!” Hasonlóképpen a táncoló test is minduntalan kilép önmagából, vég nélkül újraalkotja magát, ez „az *Egy Mindent* akar játszani!” (122.) – ujjong Szókratész.

Befogadni – tapasztalni, azaz mássá válni

A művészet a lehetőségek világából való létrejövésnek, a változások, átváltozások dinamikus mozgásának tapasztalatát nyújtja. Ez a tapasztalás nemcsak az alkotóban, de a megértő-megőrző szemlélőkben végbemenő szüntelen elmozdulásokat sem nélkülözi – a művészet ennyiben az én és a másik megtörténéseinek helye. A műalkotások megértésére törekvés egyben az ennek az énré visszaható folyamata, a befogadás mássá válás és változtatás. „...azok közt a kőfalak közt, vagy ebben a hangok által teremtett világban lenni olyan volt, mint kívül helyezkedni önmagamon” (Valéry, 1973, 39.) – mondja el megfigyeléseit az *Eupalinoszban* az építészet és a zene kapcsán a szépség szerelmese és kutatója, Phaidrosz.

Több ez, mint élménnyé válás: olyan elváltozásokat idéz a művészet a befogadóban, melyek érvénytelenítenek minden eddigit és megszokottat. „De bennem, Szókratész, a táncosnő láttán annyi dolog s a dolgok annyi viszonya fogamzik meg, amelyek azon nyomban tulajdon gondolataimmá válnak, s hogy úgy mondjam, Phaidrosz helyett gondolkodnak! Olyan felismerésekre bukkanok, amikhez csak az én lelkem körében maradvá sohasem jutottam volna...” (112.) – mondja *A lélek és a táncban* Phaidrosz, és később Szókratész is hasonlóképp ámul el: „Magam is úgy érzem, rendkívüli erők törnek rám... Vagy épp belőlem törnek ki, holott nem is tudtam, hogy bennem rejlenek” (124.).

A műalkotással való találkozás nem vélekedés vagy teoretikus tudás, nem ismeretet adó megértés az ész közvetítő szerepe révén. Nem lehet róla racionális kijelentéseket tenni (a tudás értelmében), csupán annyit: „így igaz, így létező” (Goethe)⁴⁹. Valéry azt mondja, „szép mű az, amely egy időre azt a benyomást kelti, hogy ő az egyetlen létező tárgy – a nélkülözhetetlen és az igazi. És annál szebb, minél tovább tart ez az idő. Bár tudom, hogy mindig véges”⁵⁰. A műalkotásnak megvan a maga szabadsága és szükségszerűsége; a talányosság és a pontosság, a szabadság és a legnagyobb szigor egyszerre jelentkeznek benne.

A találkozáskor a megszólított maga is dinamikussá, elevenné válik, a lehetőségek ezrét teremti meg önmagából, a célvonalozás nélküli mindig továbblépést. A műalkotásnál való időzésnél, a megszólítottaságból adódó dialógus során minden egyes

⁴⁹ Hans-Georg GADAMER, *Szó és kép = uő, A szép aktualitása*, 1994, 227.

⁵⁰ VALÉRY, *Füzetek*, 232.

alkalommal sajátos módon jön elő valami, fedi fel magát elrejtettségéből. „Csak azt látjuk, amit látunk. Azt látjuk, amit az, amit látunk, látásra felkínál számunkra. Amit látunk, az *cselekszik*, ennek a cselekvésnek eredményeképp látjuk. Tehát minden észlelés kihívásra áll elő, s lehet, hogy ha megismétlődik, nem fedi fel önmagát.”⁵¹ A műalkotás megnyitja az utat a további lehetőségek és változások végtelenje számára, valami olyasmi jön elő, amit még senki sem látott így: „Mintha önmagában létezne, mint egy lelked köré emelt templom; kiléphetsz belőle, eltávozhatasz; s aztán visszatérhetsz egy másik ajtón... Pontosan így van. Sőt, soha nem is térhetsz vissza ugyanazon az ajtón” (Valéry, 1973, 39.).

Ahogy Gadamer írja: „A visszalépés és előjövés, az elidőzés és a továbbmenés váltakozó játékaról van szó, de a magával ragadásról is. Ilyen a mozgása magának az életnek is. Ugyanaz a mozgás ez, mint amit a természettől alvás és ébrenlét váltakozásában kapunk”⁵².

A művészet közegébe való belépés, a mindennapiságból való kilépés – éppen a tűz-, a láng-trópusba foglalt időbeliségből adódóan (*Spanyol táncosnő, A lélek és a tánc*) –, ahogy Valéry írta, „mindig véges”. A művészet rést tör a mindennapi létezésen, de ez a rés vissza is záródik.

A *Spanyol táncosnő* című Rilke-vers utolsó szakasza ezt az összefoglalást, a művészet világából való kilépést példázza:

(...)
Doch sieghaft, sicher und mit einen süßen
grüßenden Lächeln hebt sie ihr Gesicht
und stampft es aus mit keinen festen Füßen.

Az utolsó sorokban különválnak egymástól mozgató és mozgás: a láng, a tűz, azaz a tánc által bekebelezett táncosnő kimozdul a tánc közegéből, majd „kis, kemény lábával eltiporja” a lángot. Ugyanúgy visszaváltozik tánc előtti önmagává, ahogy *A lélek és a tánc* táncosnője is, akit éppen elbocsátója szólít vissza és ad át újra női mivoltának.

Hasonlóan ahhoz, ahogy a táncosnő rövid repülése után visszaadja magát a földnek, *A labda* című versben is a labda a leérkezés pillanatában maga lesz a természet:

(...)
um dann, erwartet und erwünscht von allen,
rasch, einfach, kunstlos, ganz Natur,
dem Becher hoher Hände zuzufallen.

⁵¹ I. m. 201.

⁵² Hans-Georg GADAMER, *A kép és a szó művészete = Kép, fenomén, valóság*, szerk. Bacsó Béla, Bp., 1997, 284.

A művészet által a létben teremtett nyílás ismét visszazárul, de nem maradnak érintetlenek és változatlanok a művészet befogadói sem. A játszó várják és vágyják a leesés pillanatát. A művészet játékában való örömteli részvétel egyúttal a másban való önmegértésre és a másba való áthelyeződésre is rávilágít.

Valószínűleg összefügg mindezzel az *Archaikus Apolló-torzó* zárómondatának felhívása („Változtasd meg élted!”⁵³), illetve a töredékes szobor mindazon sajátossága, mely lehetővé teszi ezt a felhívást. Szemlélő és szemlélt viszonya ebben a versben is felcserélődik, hasonlóan mozgó és mozgatott eddig látott csereviszonyaihoz.

Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt,
darin die Augenäpfel reiften. Aber
sei Torso glüht noch wie ein Kandelaber,
in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt,

sich hält und glänzt. Sonst (...)

bräche nicht aus allen seinen Rändern
aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle,
die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern.⁵⁴

A torzó nem szemmel való nézéssel nézi szemlélőjét, jobban mondva testének, teste felületének minden pontja szemmé válik („mert nincsen helye egy sem, / mely rád ne nézne”). Éppen az, hogy a megfigyelt figyeli megfigyelőjét, azaz a néző és a nézett közötti állandó átrendeződések hozzák létre azt a léthelyzetet, melyben a befogadónak is át kell alakulnia. A szobor izzása, égése, ragyogása – a tűz-kép újbóli visszatéréssel – ugyanis az én és a másik találkozását implikálja: a fénylés egyben a csonka szobor saját határaiból való kitörését („bräche... aus allen seinen Rändern”) jelenti.

⁵³ A verset Tóth Árpád fordításában olvashatjuk. RILKE, *Válogatott versek*, 207.

A világbeli létezésünk átalakítására felszólító imperatívusz az értelmezések jó része szerint az egzisztenciális üdvözülés ígéretét tartalmazza. Paul de Man Rilke költészetének a kiazmus alakzatára épülő retorikáját vizsgálva arra a következtetésre jut, hogy „Rilke költészetének ígérete (...) éppen Rilke által – a hazugság bomlasztó perspektívájába helyeződik. Rilke költészete csak akkor érthető meg, ha felfogjuk ezt a sürgető ígéretet, együtt azzal az éppoly sürgető és költői szükségyszerűséggel, hogy ez az ígéret pontosan abban a pillanatban vonassék vissza, amikor Rilke minden jel szerint épp arra készül, hogy odakínálja nekünk”. Paul DE MAN, *Az olvasás allegóriái*, Szeged, 1999, 80.

⁵⁴ RILKE, *Archaischer Torso Apollon* = uő, *Neue Gedichte*, Leipzig, 1913, 1.

Variáció: a költészet megragadása

A lélek és a tánc című dialógusban a beszélgetőknek a látottak felett érzett lelkesedése adja a költői beszéd alapimpulzusát. „Ez egyben kísérlet arra, hogy olyan látványt körvonalazzanak, amely a metamorfózis toposzában kibontja valódi tartalmi dimenzióit.”⁵⁵ A tánc egyúttal metafora-kísérlet, és mint ilyen a folytonos átalakulásban lévő étellel, énnel és a költői nyelvvel is azonosítható.

Tánc, zene és építészet kölcsönös egymásba foglaltsága Paul Valéry dialógusai-
ban egyben a költői szó talányával szembesít minket. Táncról, zenéről és építészet-
ről egyfelől éppen a költői nyelv beszél – „Ezekben a jelenlétekben a nyelv mint
dinamikus tér foglalja magában a beszélőket, akik épp létrehozói ennek a nyelv-
nek”⁵⁶, másfelől építészet, zene és tánc a költői szó, a költői nyelv megjelenítőivé és
metaforáivá válnak.

A költészet a nyelv művészete: „külön nyelv a nyelvben”⁵⁷ – írja Valéry egyik, a költé-
szetről tartott előadásában. A nyelv szó második előfordulásában itt arra a Valéry
szerint konvencionális, agyonhasznált területre utal, ahol működésbe lépnek „az el-
kerülhetetlen nyelvhasználat parazitái”⁵⁸, és amelynek voltaképpeni funkciója a prag-
matikus eszközserűség. A gyakorlati használatban álló nyelv célja mindig valami
önmagán túli: a referencialitás szükségképpen maga után vonja, hogy a nyelv hasz-
nálója a közlemény értelmére való előrefutásában mintegy átlépjön a nyelven. „Kö-
vetkezésképp valamely beszéd tökéletessége [...] abban a könnyűségben rejlik, amely-
ben a nyelv [...] nem-nyelvvé alakul át [...] Más szavakkal, a nyelv gyakorlati vagy
elvont használatában a forma, vagyis a beszédnek épp anyagi, érzékelhető és cselek-
vő része nem őrződik meg [...] széjjeloszlik a világosságban [...] megértett vala-
mit: élt.”⁵⁹ Am mihelyt az érzékelhető forma nem semmisül meg, a szó elveszti fixált
jelentését és felébreszti az ismétlésre iránti vágyat⁶⁰ – ekkor már a nyelv másik terré-
numában, a költészet nyelvében vagyunk. A költői nyelv minden célja önmagán be-
lül: a költői szó itt mutatkozik meg teljes önmagában. „Minden szóbeliség ideigle-
nes. Minden nyelv eszköz. A költészet igyekszik mindezt céllá változtatni.”⁶¹

⁵⁵ Carola WIEMERS-OPITZ, *Vom schwierigen Verhältnis zwischen Sprache und Tanz im 20. Jahrhundert*, Berlin, 294.

⁵⁶ BERTA Erzsébet, *i. m.* 75.

⁵⁷ VALÉRY, *Költészet és elvont gondolkodás = Paul Valéry versei és oxfordi előadása a költészetéről*, Bp., 1946, 85.

⁵⁸ Valérytól idézi Karl LÖWITH = uő, *Paul Valéry. Grundriß seines philosophischen Denkens*, Neue Rundschau, 81, 1970, 546.

⁵⁹ VALÉRY, *Költészet és elvont gondolkodás*, 86.

⁶⁰ „Számomra egy költemény végtelen időtöltés, olyan tárgy, amely egy pillanatban kiszabadul a törlések közül, úgy látszik, mintha elkészült volna – de rövid idő elteltével újra további lehetőségek izgalmaként bukkan fel újra – új vágyat keltve föl...” VALÉRY, *Füzetek*, 67.

⁶¹ *Füzetek*, 260.

Ez a poétikus nyelv, azáltal, hogy kiszakad az instrumentális szerepkörből, a sokarcúság, a soksugarúság lehetőségét hordozza magában. Az absztrakt-definitív fogalmi nyelv egzaktuságával, sematizmusával ellentétben olyan horizontot nyit meg, amelyben a szavak folyton újraszövődő vonatkozásban vannak egymással. Éppen ebben, a mindennapi-fogalmi nyelvről való leoldódásban rejlik tehát a figuratív-metaforikus nyelv potencialitása, ami nem jelenti sem a szó pusztán anyagi mivoltára való redukciót, sem a szó faktikus többjelentésűségének kihasználását: a költői szó, a költői beszéd hangzóságának, zeneiségének arra nézve is jelentősége van, amit a szavak kimondanak.

„...a szavak bizonyos csoportosulása oly izgalmat képes kelteni, minőt mások nem keltenek, s melyeket *költőieknek* nevezünk.” Az izgalmat az gerjeszti, hogy az ismert lények, események, érzések és cselekedetek, bár megjelenésükre nézve ugyanazok maradnak, amik közönségesen, mégis valamiképpen értéket változtatnak. „Egyik a másik nevén nevezi magát, és egészen másként társulnak, mint egyébkor; mintegy [...] *elzeneiesednek*, egyik a másikra visszhangzóvá, s mintegy harmonikusan összekapcsolttá válik.”⁶²

A szó megmerevedett jelölőkarakterétől való megszabadulást *A lélek és a tánc* aranypénz-hasonlata is sugallja. Művészet és műalkotás létmódjáról, műalkotás és eszköztárgy különbözőségéről szólnak azok a sorok, melyek a Kar királynőjének, Athiktének az első mozdulatait vetítik elének.

Athikté egyszerű kis járással kezdi táncát: „Mintha kifizetné a teret tökéletesen egyenletes, szép mozdulatokkal, ahogy sarkával a mozgás csengő pénzeit veri. Mintha csak színaranyban számolna el azzal, amit mi könnyelműen lépteink közönséges aprópénzére váltunk, mindenféle céljaink után járva” (*Valéry*, 1973, 104.).

A műalkotás kitüntetettsége abban rejlik, hogy önmagáért van jelen: nem a használat céljából jött létre, hogy ha betöltötte hivatását, funkcióját, meg is semmisüljön. Ugyanúgy, ahogy „a költemény, épp ellenkezőleg, nem hal meg azáltal, hogy élt...”⁶³ Éppenséggel a műalkotás – a tánc – az, aminek „fényében a legközvetlenebb mozdulataink is csodaszámba mennek”, miközben hétköznapi ügyleteink során mindezek elhasználódnak, eltűnnek, figyelembe sem vesszük, „hacsak hibásak vagy nyomorékok nem vagyunk, s épp e hiány nem készít bámulatukra” (105.) – mondja az egyik szereplő, Erüximakhosz.

A „csengő pénz” mint a metafora metaforája egyébként Nietzschénél is megjelenik: a (hazugságban leledző) fogalmak Nietzsche szerint megkövült „[...] metaforák, amelyek megkopván elveszítették érzéki erejüket, képüket veszített pénzermék, amelyek immár egyszerű fémek csupán, s nem csengő pénzdarabok”⁶⁴. A tánc és a költői nyelv metaforikus egymásra vetítését Valéry intenciójának tekinteni azért sem önkényes, mert Valéry maga is gyakran hozza összefüggésbe egymással a táncot és a

⁶² VALÉRY, *Költészet és elvont gondolkodás*, 80.

⁶³ Valérytól idézi SOMLYÓ György = uő, *Philoktétész sebe*, Bp., 1986, 353.

⁶⁴ Friedrich NIETZSCHE, *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*, Athenaeum, 1992/3. 7.

költészetet és ezek ellenpárját, a járást és a prózát; és a táncot is olyan tevékenységként értelmezi, amelyet ugyan a megszokott és a célirányos tevékenységekből vezet-
hetünk le, de amely azoktól aztán elszakad s a végén azokkal szembekerül. A tánc-
ban már nem a közönséges lépések mozdulatai vannak jelen, nem azoké, amelyeket
határozott cél vezet, és amelyeket mindenkor felemészt egy cselekedet elvégzése. A
tánc voltaképpen „szintén cselekvések rendszere, csakhogy olyanoké, melyeknek célja
magukban rejlik”⁶⁵.

A fix dimenzióktól mentes mozgó tér révén a ritmikus események sokszínűségében
és egyszerűségében kibontakozó tánc olyan létformát mutat, amely egyidejűleg a nyelv-
ven belül ismeretlen ritmusokat és struktúrákat is provokálja. *A lélek és a tánc* sze-
replői beszédüket olyan „eleven alakzatokkal szeretnék díszíteni” (109.), mint a tán-
cosnók ugrásai.

*A lélek és a tánc*ban, valamint a *Spanyol táncosnő*ben – mint már utaltam rá –
kitüntetett szerepe van a pillanat időbeliségének, amely a lehetőségek elevenségét
kínálja, és amelynek képi megfelelője a láng. Valéry Szókratésze a táncosnók moz-
gását nemcsak a lánghoz, de egyúttal „szalamandrai szikrázás”-hoz is hasonlítja.
A szalamandra a tűzben, az illanó anyagban él: az ég (fent) és föld (lent) közötti
csapongó mozgásban/mozgásában folytonosan megújul. Ebben rokonítható a költé-
szettel a tánc: Valéry szerint a költemény is „határozottan azért jött létre, hogy vég
nélkül újjászülessék hamvaiból, s mindig újra visszaváltozzék azzá, ami volt”⁶⁶.

A lángban élő szalamandrának, a táncoló testének és a költői szónak az egybeesé-
séből a láng pillanatnyi fellobbanásában létrejövő, szabad nyelv poézise tárul fel.

A tűz trópusa az eksztázis, a felragyogás és a tisztítás képzetét is tartalmazza – a
*Spanyol táncosnő*ben csakúgy, mint a Valéry-dialógusban. A rombolás és teremtés
médiúmákként értett láng-képpel a műalkotás létmódjára kívánnak rávilágítani: a
(tánc)művészet (de éppígy a zene, az építészet, a plasztika, a költészet) igazság és
hazugság, közel- és távollét mozgásterében képes arra, hogy időről időre kilépjen a
hétköznapiaságból. Az építészetről, zenéről, táncról szóló írások a nyelvből való be-
széd révén sajátos módon a költői szót is variálják, azt a szót, amely a célzatosság, a
fogalmiság, a meghatározott jelentés, az eszközszerűség távollétével egy olyan dina-
mikus térben mozog, amelynek elemei állandóan egymásba változnak, amely ébren
tartja az állandó összekapcsolást, ahol lehetséges a szavak egymásba keletkezése, és
ahol „játék a bizonyosság”.

Ahogy Valéry írja: „Aki recitálni kezd egy verset, a szavak táncába bocsátko-
zik”⁶⁷.

A költészetnek a táncról, ám ugyanígy az építészetről, plasztikáról, zenéről való be-
szédét, a művészetek egymással való párbeszédét olyan tájékozódási útként érthet-

⁶⁵ VALÉRY, *Költészet és elvont gondolkodás*, 92.

⁶⁶ Valérytól idézi SOMLYÓ György = uő, *i. m.* 353.

⁶⁷ VALÉRY, *Philosophie des Tanzes* = uő, *Frankfurter Ausgabe in 7 Bd. Bd. 6.*, 1995, 243.

jük meg, melyre a megváltozott lét- és művészettapasztalat vezet a modernség alkotóit. A metafizikai tradíciónak és a reprezentáció hagyományának a válságából olyan beszédmód születik, mely a fenomenális valóság testies tudását ragadja meg. A művészet tette úgy jelenik meg, mint ami a spekulatív-teoretikus megismerés, a reflexió és az analízis helyett az intenzív és eksztatikus élet tapasztalatát nyújtja, és olyan tudást ad, amely hagyja a dolgokat önmaguktól megmutatkozni és/vagy elrejtőzni. A művész tevékenységének igazi szereplője a test, amely által az élők a legközvetlenebb módon képesek azzá válni, amihez közel kerülnek. A dolgok megmutatkozását kiváró – tehát a művészet értelmében vett – megismerésnek, az élet rejtélyes mozgásának és a jelenlétnek a szólama a műalkotást olyan aspektusból világítja meg, amely a tévedés kiküszöbölésére törekvő szubjektum igazságát a lét evidenciájára cseréli.

KÁLAI SÁNDOR

VENUS OSZLÁSNAK INDUL

Emile Zola: *Nana*

Emile Zola *Nana* című regénye a húszkötetes sorozat egyik olyan darabja, amelyik már megjelenésekor nagy sikert aratott – ezen elsősorban közönségsikert kell érteni, a korabeli kritika obszcenitással vádolta a szerzőt –, s ez az érdeklődés azóta sem lankadt; a regény a manapság jelentkező új irodalomértelmező irányzatok számára is gazdag terepet nyújt. Ez a jelen értelmezés is ebbe a kontextusba íródik, a test és a tekintet összefüggéseit, egymásra vonatkozásait vizsgálva.

Ha előbb azt a kontextust vesszük szemügyre, amelybe a regény 1880-ban érkezik, akkor néhány megjegyzést kell tennünk arról a mozgalomról is, amelybe a regény – alkotójának szándéka szerint – tartozik, vagyis a naturalizmusról¹. A *Nana* megjelenésének ideje a naturalizmusnak, mint mozgalomnak a kulminációs pontja az irodalmi mezőben². Zola ekkor éri el első nagy sikereit, a teoretikus írások legjava is ekkor jelenik meg. A naturalizmus beleíródik a modernitás paradigmájába, átalakítva az irodalom helyzetéről, szerepéről, funkciójáról, feladatairól való felfogásokat. A realizmusnak a „valóság” minden aspektusát bemutatni kívánó igyekezetét radikalizálja, ugyanis megkülönböztetett figyelmet fordít a testre és annak működésére. Az úgynevezett naturalista regény szerkezetében ez elsősorban a szereplőt érinti. Ha ez utóbbit egy olyan konstrukcióként fogjuk fel, amelyet az olvasó hoz létre mindazon szöveginformációkból, amely összessége az általa és róla mondottaknak³, akkor megnövekedik azon információk fontossága, amelyek – közvetve vagy közvetlenül – a szereplő testére vonatkoznak, pl. fizikai leírás, szexuális és érzelmi élet, családi relációk, öröklődési viszonyok.

E paradigmaváltás vagy paradigmaváltás-kísérlet jelentőségét az adja, hogy egészen addig (és azóta is) a szereplőről való gondolkodás egy „kartezianus, keresztény,

¹ Henri Mitterand, a franciaországi Zola-kutatás egyik vezéralakja figyelmeztet arra, hogy a naturalizmus terminus különféle alkalmazásai között különbséget kell tenni, hiszen összemosásuk félreértésekhez és leegyszerűsítésekhez vezet. Mitterand három alkalmazási területet különböztet meg: Zola teoretikus szövegei, a regényeket időben megelőző dokumentációk és vázlatok, illetve a regényszövegek. L. Henri MITTERAND: *Les trois langages du naturalisme*, in *Zola, l'histoire et fiction*, Paris, PUF, 1990, 53–61.

² Jacques DUBOIS: *Emergence et position du groupe naturaliste dans l'institution littéraire* in *Le naturalisme, Colloque de Cerisy*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1978, 75–91., különösen 77. és 86.

³ Vö. Philippe HAMON: *Personnel du roman*, Genève, Droz, 1983, 20.

morális, individuális és idealista alany⁴ alapján nyugszik – ennek megfelelően az olvasó a szereplőt a priori módon adottként gondol(hat)ja el, függetlenül az adott szövegtől. Ez is az oka annak, hogy a szereplőt valóság-effektusként (megfeleltetve egy szociális entitásnak), pszichológiai effektusként (összekeverve a személyt és a szereplőt) fogja fel az olvasó. Az ilyen felfogás, magától értetődően, igyekszik megfelekedezni a testről. Azt az ész és a lélek, mint elsőrendű meghatározók után csupán másodrangúként értelmezi. A realista-naturalista hagyomány beemeli esztétikájába a testet, az „emberi gép”-et, sőt bizonyos értelemben meg is fordítja a fenti leírt oppozíciót:

„Az agyat a helyére tettem a szervek között, mivel nem gondolom, hogy a gondolat más lenne, mint az anyag egy funkciója. A híres pszichológia nem más, mint absztrakció, és mindenesetre nem lenne más, mint a fiziológia egyik korlátozott területe.”⁵

Mint azt a fenti levélrészlet is tanúsítja, a fiziológia lesz az egyik olyan tudomány, amelyik az irodalmi beszéd, illetve az irodalomról szóló beszéd egyik alapvető referenciájává válik. Közhelyszámba menő tétel az irodalomtörténetben annak a hatásnak a megállapítása, amelyet P. Lucas, C. Letourneau vagy C. Bernard tételei gyakorolnak a kor íróira a század közepétől kezdve. A tudományos beszédből átvett elemek, pl. anatómista, fiziológus stb., átvándorolnak a másik beszédmód rendszerébe, metaforizálódnak, és egyben diskurzív legitimációként szolgálnak egy új, más író-szerep létrehozásához. Az orvos, a tudós igen gyakori szereplőtípusává válik a naturalista regényben – ő lesz a narrátor egyik legfontosabb „meghosszabbítása”, szócsöve kommentáló és ideológiai funkciókkal együtt. Bizonyos orvosi elméletek szintén átkerülnek az irodalmi beszédbe; ilyen például az impregnáció teóriája, mely szerint a nő örökre magán viseli az első férfi nyomát. Ez a teória a *Madeleine Férat* című Zola-regény narratív vázát képezi. A Zola által átvett/átalakított másik elmélet az öröklődésre vonatkozik. Eltekintve attól, hogy pontosan milyen tudományos kritériumok vezérlik az öröklődési szisztémát, az olvasó – ha vet egy pillantást a családfára – egy olyan struktúrát találhat, amely azonosságok és különbségek hálójába rendezi a szereplőket, s ennek megfelelően egy-egy lehetséges narratív programot is implikál.

A naturalizmus a test mentén más oppozíciókat is be tud emelni a horizontjába: ilyen az egészség-betegség, amelynek megfelelően külön figyelem jut a „margón” található jelenségeknek: a degeneráció formái, őrület, neurózis, hisztéria⁶. Ez utóbbi az egyik leggyakoribb téma a *Rougon–Macquart család* ciklusban, a nőtől való félelem és a női vonzerő neuralgikus pontja.

⁴ Uo. 11.

⁵ Zola levele Gustave Geoffroy-nak (1885. július 22.) in *Correspondance*, szerk. Bard H. Bakker, C. Becker, H. Mitterand, Presses de l'Université de Montréal – CNRS, vol. 5, 283., idézi Colette Becker: *Zola*, Paris, Hachette, 1993, 215.

⁶ A századvégi dekadencia tehát bizonyos szempontból folytatója a naturalizmusnak – akarata, intenciója ellenére is –, hiszen a rá jellemző tematika továbbra is a naturalizmus minden aspektusra figyelmet fordító intencióját követi.

Még mindig csupán közelítve a regény szövege felé, néhány szót kell szólnunk azokról a diskurzusokról is, amelyek a nő, a nő teste köré szerveződnek a 19. század folyamán, s amelyek hangjai a *Nana* extratextusaiként is értelmezhetőek⁷.

„A nő teste mond valamit, amit nem hallgathatunk szédülés nélkül, ami minden kijelentést fenyeget, megkérdőjelezi egy olyan társadalom minden szándékát, amely a férfin, mint apán, teremtőn, termelőn, felelősön, törvényhozón alapul [...] Az intézmények egymást váltogatva felügyelik ezt a testet, gondoskodásukkal veszik körül, felismerik, majd bezárják saját különbözőségébe, szabályozzák a szerepeit, egyszerre megalapozván a nő politikáját és poétikáját.”⁸

A polgárság hatalomra kerülésével természetesen a testről, a női testről való fel fogás is megváltozik: az arisztokrácia maszkjait leváltják a tiszta jelek, amelyek a természetességet próbálják meg létrehozni. E jelek sokasága miatt nő meg a részletek fontossága is⁹. A testi öntudat egyik központi metaforájává a tükör válik, lehetővé téve a test és annak részeinek megfigyelését, az apróbb testi hibák észrevételét és korrigálását¹⁰ – a különféle korrektorok pl. fogprotézis, az ortopédia és a gimnasztika egyre fontosabb szerepet töltenek be. A test minden részére kiterjed a figyelem, ez alól nem kivétel az arc és a haj sem: a másik ember első pillantása legelőször ez utóbbira esik, tehát karbantartása elengedhetetlen¹¹. A ruha eltakarja a testet, komoly funkcióra tesz szert a vágy ökonómiájában: az elrejtettség és a felfedés késleltetése egyenes arányosságban áll az öröm, a vágy érzetének növekedésével, s maga a várakozás ezen vágy egyik konstitutív tényezőjévé válik¹². A test attribútumainak tehát pontos helye van, meghatározott jelentéssel. Önmaga vonzóvá tételének lehetőségére a nő számára lehetővé teszi, hogy az öltözködés komoly eszköz legyen a társadalmi szintéren, akár az egyenlőség/egyenlőtlenség játékában is.

Az orvosi diskurzus – a hosszú tradíciónak megfelelően – a nőt alacsonyabb rendűnek tekinti a férfihoz képest. A beszéd megtalálja hozzá a „természetes” indokokat is: az ok a női agy súlyában rejtezik. Ennek megfelelően a nő az öröklött agyi

⁷ A tanulmány ezen része több forrásból merített inspirációkat: Philippe Perrot könyve mellett (*Le travail des apparences, le corps féminin, XVIII^e–XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 1984), legfőképpen a *Romantisme* című folyóirat két számát kell megemlítenünk: *Mythes et représentations de la femme*, *Romantisme* 13–14, 1976 és *Femmes écrites*, *Romantisme* 63, 1989. Az alábbi két cikk külön figyelmet érdemel: Stéphane MICHAUD: *Science, droit, religion: trois contes sur les deux natures*, *Romantisme* 13–14, 23–40. és Marc ANGENOT: *La fin d'un sexe, le discours sur les femmes en 1889*, *Romantisme* 63, 5–22.

⁸ Claude DUCHET: *Présentation* in: *Romantisme* 13–14, 1976, 3.

⁹ A realista-naturalista esztétika leírás-modelljében kitüntetett szerepet kapnak a részletek.

¹⁰ Mint majd látni fogjuk, az általunk elemzett regényben is kulcsfontosságú szerepe van a tükörnek.

¹¹ Emiatt aztán a fodrász szerepe is megnő – talán az sem véletlen, hogy a *Nanában* is fontos helye van abban a rendszerben, amely *Nana* vonzerejének kialakulását-kialakítását szabályozza.

¹² A regényben ez a problematika hozzákapcsolódik a reprezentáció jelenségéhez, l. az első fejezet színházi jelenetét.

tétlenség állapotában leledzik, nem képes az invencióra, és nélkülözi a tehetséget a szépirodalomban is. A nő, mivel alapvetően ösztönlény¹³, megismerhetetlen, félelmet gerjeszt a férfiban. A dekadencia újra létrehozza a femme fatale alakzatait (Salome, Kirké), és értetlenül áll azelőtt, hogy a nő bizonyos tevékenységeiből kirekeszti a férfit. Az egyik legveszélyesebb jelenség a termékletlenség, hiszen a nő szerepe – hagyományosan – a gyerekszülés; főleg a nők körében lesz divatos a morfinómánia; a leszbikus nő pedig saját szexuális életét rejtje el a férfiszem elől, radikálisan kizárva azt az örömszerzés eme módjából. Zola mellett számos francia író és költőt foglalkoztat a leszbikus alakja (Baudelaire, Daudet, Maupassant, Péladan, Rachilde, Lorrain).

Mindezek a megfontolások komoly hatással vannak egy másik beszédmódra is, nevezetesen az oktatás diskurzusára. Az egész századon végigvonul az az elsősorban Michelet-nek tulajdonított felfogás¹⁴, mely szerint a nő a férfi egyenrangú társa, húga, szeretője, anyja egy személyben. A kölcsönösség azonban egészen addig nem működik, amíg fennmarad a neveltetésből eredő egyenlőtlenség. A nő oktatása tehát kardinalis kérdés, de nem jelent teljes emancipációt, csak annyit, amennyit az erkölcsök, a szokások és a társadalmi rend lehetővé tesz – ezen a ponton az oktatás nyelve visszahajlik az orvoslás és a vallás beszédmódjára.

A vallási vagy akár a jogi beszédmód is csatlakozik az orvosihoz. A vallás, noha Isten előtt minden ember egyenlő, mégis fenntartja a nők hagyományos szerepeit: imádkozni, foglalatostkodni, szenvedni és csöndben maradni (J. J. Gaume abbé). Sőt, a hagyományos vallási beszédmódra ráíródnak a polgári értékrend elemei is. A nő szexuális viselkedése ebben a beszédmódban is elemzés alá kerül: Joseph de Maistre interpretációjában a nő olyan sátáni alak, aki romba dönti a világot, ha nincs isteni törvény. A nő természete tehát minden fennálló rend számára veszélyes, akár az Államra is.

„A jog nem engedélyezi a nőnek azt, hogy gyámkodás és támogatás nélkül a lefekvésen túl bármi mást is tehessen” – írja 1774-ben Theodor Gottlieb von Hippel. E kérdésben az ironia meglehetősen ritka alakzat. A jog a forradalom után sem hoz komoly változásokat a nő jogi státusában – helyüket a családi szentélyben jelölik ki. A nő az ideák világával tart kapcsolatot, és nem feladata az, hogy a racionális világba beavatkozzon – részvéte és szeretete angyali lényé teszik. A jog beszéde ezen a ponton nagyon hasonlatossá válik a michelet-i gondolatmenethez.

A 19. század folyamán tehát a különféle beszédmódok egymást átszöve igyekeznek beszélni a nőről, és ezáltal kijelölni annak helyét. Engedmények és tiltások játéka bontakozik ki, a nő a férfi gondoskodásának alapvető tárgya marad. Mindez azonban korántsem szünteti meg azt a félelmet, amelyet a gondoskodás eme tárgya, továbbra is, időről időre, kivált.

¹³ A *Nana* narrátorának értelmező szövegében Nana ösztönössége többször is hangsúlyozásra kerül.

¹⁴ Elsősorban két műve jöhet itt számításba: a *Le Femme* és a *L'Amour*.

A *Nana* egyik centrális jelenete összekapcsolja a tükröt, a szereplőt, annak tekintetét és testét, ráadásul itt található egy olyan fiktív újságcikk is, amely Nana értelmezését próbálja meg elvégezni, s így egyben a regény önértelmezésévé, kicsinyítő tükrévé is válik. A helyszín Nana hálószobája, a két szereplő Nana és Muffat gróf: miközben ez utóbbi az újságcikket olvassa, addig a másik meztelen önmagát szemléli a tükörben.

Idézzük fel előbb a regény önértelmező részét:

„Fauchery cikke, *Az arany légy*, egy lány történetét adta elő, ki négy-öt részeges nemzedéktől származott. Vérért megfertőzte az átöröklött nyomor és iszákosság, ami nála asszonyi vágyainak kóros túltengésében mutatkozott meg [...] Természeti erő lett belőle, a rombolás szelleme, s anélkül, hogy maga akarta volna, hófehér combjai között megromlott, megbomlott Párizs, mint ahogy az asszonyok kezében havonta összemegy a tej. A cikk végül egy légyhez hasonlította a lányt, [...] mely a halált szedte fel az útszélen hagyott dögökből, zümmögve, keringve, káprázatos színeket villogtatva repült be a paloták ablakán, aztán csak rá kellett szállnia a férfiakra, s máris egytől egyig megmérgezte őket.” (178.)¹⁵

Az újságcikk tehát társadalmi bosszúként értelmezi Nana történetét, ám mint ahogyan azt az első fejezet színházban játszódó jelenete színre viszi, Nana pusztító ereje nem egy elvont természeti jelenség hatalma, hanem az adott társadalom által kialakított szexuális-erotikus kódrendszer terméke. A szociális aspektus tehát nem tűnik el, csak áthelyezhetővé válik.

Muffat, vagyis a cikk felolvasója számára a jellemzés egyben önjellemzés is. Az újságcikk tehát nem csupán Nana és a regény értelmezése, hanem egy olyan történet is, amelyben a szereplő önmagára ismerhet:

„Az újság kihullott a kezéből. Ebben a pillanatban mindent látott már, s megvetette magát. Igen, így esett: Nana három hónap alatt megrontotta az életét, s érezte, hogy velejéig megméltelyezte a sok piszok, mit sohasem álmodott volna.” (179.)

Muffat ezen felismerésének a pillanata egybeesik azzal, amely során Nana önmagát nézegeti a tükörben. Muffat nem tud nem odanézni, a másik teste delejes vonzerőt fejt ki rá. A meztelen női test felajánlja magát a férfi tekintetének, ám egyben el is rejti önmagát – az idő felfüggesztődik, a tekintet pillanata a transzgresszió pillanataivá válik¹⁶:

„Muffat elnézte ezt a gyöngéd profilt, ezt az aranyos fényáradatban úszó káprázatos szőke testet, ezeket a telt idomokat, melyekre, mint a selyem, ezerszeresen visszavert sugárban omlott a gyertyavilág. Egykori nőgyűlöletére gondolt, s a szentírás buja, vadszagú szörnyetegére. Nana egészen bolyhos volt, rőt pehely bársonyozta testét, míg nemes kancára emlékeztető farán, combjain, húsos domborodásain, hol mély redők árnyékának részegítő fátyla takarta el nemét, volt valami állati. Az

¹⁵ Az általunk használt szövegkiadás, melyre az oldalszámok vonatkoznak: Emile ZOLA: *Nana*, Budapest, 1961.

¹⁶ Vö.: Roger RIPOLL: *Fascination et fatalité: le regard dans l'oeuvre de Zola*, in Les Cahiers Naturalistes n. 32, 1966, 104–116., 108.

arany állat volt ez, öntudatlan, mint valami erő, s melynek már a szaga megrontja a világot. Muffat csak nézte, nézte elbűvölten, annyira megbabonázta ez a látvány; hasztalan hunyta be a szemét, hogy ne lássa többé, a sötétség mélyéből újra felbukkant az állat, megnőve iszonyatosan, százszorosán. Most már örökre vele lesz, lelkében, testében.” (180.)

Peter Brooks szerint ez az a jelenet, ahol felvillan a szemlélő és az olvasó előtt az a testrész, amely tulajdonképpen nincs is, hiszen fátyolként takarja el önmagát, ám ez a hiány mégiscsak valami, hiszen félelmet okoz – ennek megfelelően az általa kiváltott hatás hasonlít ahhoz az érzéshez, amelyet Freud az *Unheimlich* terminussal nevez meg¹⁷.

A tükör előtt álló szereplő egyben a szemlélet tárgya is, így az alany és a vizsgálat tárgya felcserélhetővé válik – egy olyan bonyolult tükörjáték alakul ki, amely folyamat lezárhatatlan:

„Nana egyik gyönyörűsége volt, hogy tükros szekrénye előtt vetkőzött, melyben tetőtől talpig láthatta magát. Még az ingét is ledobta magáról, s csupaszon, önfelédten sokáig elnézte magát. Imádta testét, elragadtatással nézte selymes bőrét, dereka hajlékony vonalát; arcáról eltűnt a mosoly, s feszült figyelemmel merült el az önszeretben.” (177–178.)

E tükörjáték másik fontos aspektusa nem más, mint az, hogy az önmagát szemlélő e szemlélet folytán ébred rá önmaga vonzerejére – a vonzerő tehát nem egy önmagában álló és önmagából kisugárzó jelenség, hanem e tükörjáték terméke, reprezentáció:

„A kísértő nőnek önmagát kell szemlélnie, hogy nőnek érezze magát, a szexualitás istennője csak a tekintet által lehet szexuális. Otthonában, csakúgy mint a színházban, a nem inkább reprezentáció, mint érzés kérdése.”¹⁸

Ez az a pont, ahol a regény nagyon fontos lehet azon elméletek számára, amelyek a szexuális identitás problémáját vetik fel. Derrida és Foucault nagymértékű hatását mutatja Judith Butler elmélete, amely elveti a szexuális identitás stabilitásának elgondolását¹⁹. Butler szerint nem rajzolható fel egyenes vonal az ember fiziológiai adottságai, szexuális identitása és szexuális aktivitása között. Nem a test határozza meg azt, hogy egy férfi férfiként, illetve egy nő nőként viselkedik-e. Ez ugyanis nem tud választ adni a szexualitás „nem-kanonikus” formáira. Butler szerint a feminitás és a maskulinitás performancia, vagyis olyan reprezentáció, amely az adott társadalom gyakorlataiban lehetséges. Ennek megfelelően a férfiasság és a nőiesség – vonatkozzon akár férfira, akár nőre – egyfajta szerep.

Mindezeknek megfelelően a regény első fejezete, amely a Théâtre des Variétésben játszódik, igen nagy jelentőségre tesz szert. Senki sem tudja még, hogy ki az a bizonyos Nana, de már megjelenése előtt, tehát a jelenlét késleltetével beindul a

¹⁷ Peter BROOKS: *Le corps-récit, ou Nana enfin dévoilée*, in *Romantisme* n. 63, 1/1989, 67–86., 79.

¹⁸ Sandy PETREY: *Anna-Nana-Nana, identité sexuelle, écriture naturaliste, lectures lesbiennes*, in: *Les Cahiers Naturalistes* n. 69, 1995, 69–80., 76.

¹⁹ Idézi PETREY i. m. 70–72.

kíváncsiságból, várakozásból és vágyakozásból összeálló folyamat: „Reggel óta egyre Nanával gyötörnek. Több mint húsz emberrel találkoztam, s mind Nanáért nyagatott” (8.) – mondja az egyik szereplő, Fauchery, az újságíró²⁰. A színház igazgatója azonban tisztában van a mechanizmus várható hatásaival, és borítékolja a sikert:

„Hát fontos az, hogy egy nő jól játsszék, jól énekeljen? Ej, de nagy csacsi vagy, fiacskám! Nanában egyéb van, a teremtésit! Olyasmi, ami mindent pótol. Megszimatoltam én azt, megvan az benne nagyon; vagy ha nincs, hát akkor igazán pocsek orrom van... Meglátod, meglátod, elég, ha kijön, s az egész ház odalesz!” (10.)

Bordenave ezen megállapítása meglehetősen pontossággal írja le a bekövetkező reakciót. Erre a reakcióra pedig biztos lehet is számítani, hiszen Nana minden egyes megjelenésével egyre kevesebb ruhadarabot visel magán, míg az utolsó, harmadik felvonásra nem marad más, mint csupán egy fátyollal borított meztelen test:

„Alig maradt egyedül Diana, megjelent Venus. Borzongás futott végig a termen. Nana meztelen volt. Nyugodt hetykeséggel, meztelen teste mindenható erejének tudatában. Egyszerű fátyolszövet takarta; kerek válla, amazonkeble, melynek két piros hegye keményen meredt előre, mint a dárda, széles csípője, mely kéjesen ringatózott, két gömbölyű, szőke combja, az egész habfehér teste átvillant, átlátszott a könnyű szöveten [...] Senki se nevetett már, a férfiarok elkomolyodtak, megnyúltak, orruk kitágult, ajkuk izgatottan, szárazon remegett.” (29–30.)

Nana megjelenése, saját reprezentációja a felfedés késleltetésével képes a vágyat a végletekig fokozni. A felfedés pedig sohasem lehet teljes: a tükör előtt álló Nana leírása során már láthattuk, hogy a nemi szerv önmagát fátyolként takarja el. A test e láthatatlan pontja leírhatatlan, így a leírások önmaguk lehetetlenségét a verbális tobzódás lehetőségébe fordítják át. A narrátori leírás összekapcsolja a szemlélt test egyes részeit: kebel, comb, illetve a szemlélő tekintet: arc, orr, ajak – tehát kölcsönös implikációs viszony alakul ki a szemlélő és a látvány között: Nana teste csak azáltal válik láthatóvá, hogy nézik; a tekintetnek felajánlott test pedig provokálja a tekintet:

„Nana lassan hatalmába kerítette a közönséget, s azt tehette már a férfiakkal, amit akart. A szerelmi hév, mely úgy sugárzott belőle, mint valami párzó állatból, mind jobban, jobban elárasztotta a termet. Ebben a pillanatban minden legkisebb mozdulata vágyakat ébresztett, s egy legyintéssel felkorbácsolta a vért. A háta megörnyedtek, s úgy remegtek, mintha láthatatlan vonók játszottak volna az idegeken, a nyakszirtek pelyhét langyos, kósza lehelet borzolta, mely valami titkos asszonyi szájából áradt.” (31.)

Nana, még ha öntudatlanul is, oly módon kínálja fel magát a tekintetnek, hogy azt egyben megkerüli és hátba támadja. A jelenet értelmezhető a férfit megkísértő és

²⁰ Érdemes megemlíteni, hogy a regény recepciója is hasonló mechanizmus alapján zajlik: „A Nanát hatalmas kíváncsiság övezi. Párizs minden falán számtalanszor olvasható ez a név. Az egész olyan, mint egy lidércnyomás vagy egy rémálom. A *Voltaire* megsokszorozza a plakátokat” – írja a Médanban lázasan dolgozó Zolának egyik író-barátja, H. Céard, in: *Les Rougon-Macquart*, texte intégral, établi, annoté et présenté par Armand Lanoux et Henri Mitterand, Bibliothèque de la Pléiade, Fasquelle, vol. II., 1683.

eláruló nő mitikus történetének újraírásaként is. Jean Borie egy kiváló elemzésében²¹ leírja a zolai mitikus antropológia forгатókönyvét, s a kísértés hátulról való közeledésének fontos szerepet juttat a vágy ökonómiájában: a Zola-regényekben a kísértő hátulról csókol a nyakba, vagy sóhajt és borzolja a nyakszirt pihéit²². Ez az antropológiai dimenzió nyitja meg azokat a mitológiai asszociációkat, amelyek Nana alakját metaforizálják: Nana lesz az ördög (123.), a szentírás szörnyetege (180.), antik szörnyeteg (379.), bálvány (381.) – pusztító erő, s ezt a már idézett légy-metafora is hangsúlyossá teszi, ugyanakkor Nana minden egyes tettét nem vezeti más, mint a haláltól való félelem:

„De Nana csak a fejét rázta: igaz, hogy ő még a légynek sem ártott soha, sőt még a Boldogságos Szűz képét is ott hordja mindig a keblén (meg is mutatta neki az érmét, mely egy kis piros zsinóron függött), de hát úgy van az már elrendelve, hogy azok a nők, kik nincsenek férjnél, s mégis szeretkeznek, pokolra kerülnek. Visszaeszmélt a katekizmus egy-egy mondatára. Ó, ha biztosan tudhatná az ember; de hát semmit sem tud, s odaátrol senki sem tér vissza, hogy felvilágosítsa.” (318–319.)

Ez a kiszolgáltatottság, melyet már nem képes enyhíteni az Isten hitében való bizonyosság, egyre több esztelenségbe sodorja Nanát, s így egyre közelebb kerül a halálhoz. Nana, mivel megismétli az antik mitológiák egyes sémáit, ennek megfelelően nem kerülheti el a végzetét sem: a halál, elkerülhetetlen végként, utoléri. A szöveg ezt a mitológiai sémát is újraírja és egyben lebontja. Nana elkapja fiától a bárányhimlőt és meghal. A himlő pedig megtámadja a testét. Egyik szereplő sem láthatja a halott Nanát, aki ezzel végleg átlép a legenda dimenziójába. A szöveg azonban az olvasó elé tárja annak a testnek az eltűnését²³, amelyet az első fejezet kezdetétől létrehozott:

„Már csak hústömeg volt, egy csomó nedv és vér, egy lapát megromlott hús, egy vánkosra dobva. A gennyes pattanások ellepték egész arcát, egyik hólyag a másikat érte, s beszáradva, beesve, szürkés sárszínükkel olyanok voltak már, mint egy halom penészes föld ezen az idomtalan roncson, melyen nem látszott többé emberi vonás. Bal szeme teljesen eltűnt az erős gennyesedés következtében; a másik, félig nyitva, beesett, mint valami sötét, rothadásos lyuk. Az orr még gennyedt. Egész vöröses kéreg támadt az egyik arcán, s ellepte a száját, s ocsmány mosolyra torzította. S a megsemmisülésnek ezen a rettenetes és groteszk maszkján, a haj, az a gyönyörű haj még mindig megtartotta régi napos fényét, s mint valami arany patak omlott alá. Venus oszlásnak indult. Úgy látszott, hogy a métely, melyet szennycsatornákból, útszéli dögökből szedett fel, ez a mérge, mellyel egy egész népet megfertőzött, most a tulajdon arcába szállt s megrohasztotta.” (394.)

A színház a reprezentáció helyeként többször is megjelenik. Az ötödik fejezet során Muffat gróf a kulisszák mögé is bejut. Nana öltözője az a hely, ahol a reprezentáció-

²¹ Jean BORIE: *Zola et les mythes, ou de la nausée au salut*, Paris, Seuil, 1971, főleg 43–75.

²² Vö. uo. 47.

²³ A test eltüntetése ugyanolyan verbális, a leírást érintő probléma, mint a létrehozása.

ra elő lehet készülni. Muffat grófot a kiegészítők, pl. olajok, illatszerek stb. megrészesítik, s ez lesz az a pont, amikor végleg Nana hatalmába kerül:

„A gróf az állótükhöz közeledett, s észrevette, hogy nagyon vörös az arca, s verejték gyöngyözik a homlokáról. Lesütötte szemét, aztán a pipereasztal elé állt, melyen a szappanos lével telt mosdótál, a szétszórt kis elefántcsont eszközök, a nedves spongyák egy percre egészen lekötötték a figyelmét. Most újból elfogta a kábulat, melyet Nanánál, az első látogatásakor, az Haussmann körúton érzett. Úgy rémlett, mintha süllyedne alatta az öltöző vastag szőnyege.” (117.)

A színház határai elmosódnak, az egész világ színházzá tágul: „Most már nem tréfáltak, most az udvarnál voltak. Ez a színpadi világ a valódi világot művelte most, komoly bohóskodással, a gáz forró párájában.” (120.) Sőt, Bordenave igazgató elutasítja, hogy a színházát színháznak aposztrofálják – a tér határai végképp elmosódnak, s az eddig különálló részek összekeverednek:

„– Az ön színháza ... – kezdte lágy hangon.

Bordenave nyugodtan félbeszakította egy vaskos mondással, mint aki kereken meg szokta mondani a magáét:

– Mondja: bordélyházam.” (9.)

„Egyfelől a *bordélyház* konkretizálja a *Nana* kezdetének szexuális karakterét, a férfiközönség kutyafalkává való átalakulásának ad jelleget. Ugyanakkor a *színház* specifikussá teszi a bordély mesterkélt jellegét.”²⁴ Az első fejezet által színre vitt folyamat tehát bárhol és bármikor megvalósulhat, illetve különféle formákat ölthet, eltörölve a biológiai adottságként felfogott nemet. „Foucarmont azt a tréfát találta ki, hogy »madame-nak« szólította Labordette-et [...] Vandeuvres, kinek finom metszésű orra szinte rezes lett, követelte, hogy adja vissza Labordette-nek a nemét.” (93–94) A nem, mindezek szerint, elvehető, visszaadható – cirkulál. Nana vidéki tartózkodása során kezd viszonyt a nála is fiatalabb Georges-zsal. A fiú Nanához tartva elázik, át kell öltöznie, ám Nanánál csupán női ruhák találhatók:

„Georges hosszú, csipkés hálóinget kapott magára, egy hímezett bugyogót meg a hosszú, csipkés, batiszt fésülködőpongyolát. Fehér, csupasz karjával, nyakára omló s még mindig csapzott rőt hajával olyan volt benne a kis szőke siheder, mint valami lány.” (145.)

A Georges-nak tulajdonított vonzerő legfontosabb összetevője az lesz, hogy a fiú lányhoz hasonlít:

„Nana [m]ég sohasem érzett magában ilyen szemérmert. Lassanként minden ereje cserbenhagyta, hasztalan szégyenkezett, hiába szabadkozott. Meg nevetnie is kellett ezen a furcsa ruhán, ezen a női ingen, fésülködőpongyolán. Úgy tetszett, mintha egy barátnője ingerkednék vele.

– Nem... nem szabad... – dadogta egy utolsó erőfeszítés után. Aztán, mint valami szűz omolt a gyerek karjaiba, a gyönyörű éjszakán. Aludt a ház.” (148.)

Ez az első pont, ahol a „nők” közötti szerelem, szexuális viszony belép a regény játékterébe. Ennél explicitebb jeleket is találhat az olvasó, ennek megfelelően a lesz-

²⁴ PETREY i. m. 76–77.

bikus kritika számára is fontos lehet a regény. Terry Castle *The Apparitional Lesbian: Female Homosexuality and Modern Culture*²⁵ című könyve azon nyugati szövegeket olvassa újra, melyekben a lesbikus jelenlét fontos szerepet játszik a jelentés létrehozásában. Castle szerint a lesbikuság evidens a regényben. Ugyanakkor azt is látnunk kell, hogy a nők közötti viszony is beleíródik a szexuális identitás mint reprezentáció játékába:

„S a duzzadt keblek és hasak tömkelegében néhány csinos, nyúlánk lány is akadt, ledér, hányavetiek, de még szűzies arcúak. Holmi süldő pillangók, kiket valamelyik lebuiban szedett fel egy-egy bennfentes némben, s idehozott Laure-hoz, hol vastag nők serege nyugtalankodott ifjúságuk láttán. Versenyt udvaroltak nekik, mintha vetekedő öreg urak volnának [...] Férfi alig lézengett itt [...] s szemlátomást kibicelni jöttek.” (209.)

Nana kezdetben nincs tisztában a megváltozott kódokkal:

„...felfigyelt egy rövid göndör hajú fiatalemberre, kiért csak úgy bomlott egy sereg hájtömeg, s áhítattal lesték minden szeszélyét. De a fiatalember most elkacagta magát, s keble felduzzadt.

– Ni, hiszen ez nő! – kiáltott Nana halkán, önfeledten.” (210.)

Hamarosan kialakul egy olyan hármass viszony három „nő”, Mme Robert, Satin és Nana között, ahol Mme Robert és Nana férfiszerepeket imitálva küzdenek Satin kegyeiért:

„Nana a megcsalt nő tragikus őrjöngésében már vagy hússzor benyargalta a várost, hogy felhajsolja ezt a romlott teremtetést, kit már untatott a nagy jólét a palotában, s merő szeszélyből kerekelt oldott. Nana azzal fenyegetőzött, hogy megpofozza Robert-nét. Egy napon még párbajra is gondolt: egyikőjüknek el kell pusztulnia.” (269–270.)

Abban az esetben, ha a férfiszerepeket nők is el tudják játszani, nincs szükség a biológiai értelemben vett férfira sem. Amikor Nana explicit módon férfiszerepet játszik, s egyszerre csalja meg Muffat grófot és Satint, akkor mindenféle viszony felborul:

„Nana megcsalta Satint, ahogy a grófot is megcsalta, lépten-nyomon ocsmány szerelmekre gerjedt, s utcasarki pillangókat szedett fel. Néha, mikor hazahajtatott, hirtelen érzékiség fogta el, fantáziája nekilódult, s belegabalyodott holmi utcarongyába; mindjárt felszedte kocsijába, jól megfizette, s aztán útnak eresztette. Majd férfinak öltözött, rossz hírű házakba járogatott, s undok tivornyákkal úzte el unalmát [...] Muffat már attól sem riadt vissza, hogy Satinnal szövetkezzék.” (362.)

Itt megfordul minden: Nana egy lányt talál a lányruhába öltöztetett fiúban, Georges-ban, míg itt Nana ölt férfiruhát, hogy lányokat szedjen fel. A vágy ökonómiajában tehát a test mellett legalább ugyanolyan fontos szerepe van a kosztümnek.

A regény társadalmi méreteiben is színre viszi a vágy működését. A 11. fejezet a lóversenypályán zajlik. A legfontosabb futamot, a nagydíjat az a kanca nyeri meg, amelyet Nanáról neveztek el. Itt Nana ugyanúgy megkettőződik, mint a hetedik feje-

²⁵ New York, Columbia University Press, 1993.

zet tükörjelenetében. Úgy beszél a lóról, mintha az ő lenne: „Hej, a teremtésit, akárcsak én volnék!” (313.) Az egész pálya a Nana nevet kiáltozza, s pontosan nem lehet eldönteni, hogy melyik Nanára vonatkozik:

„Őrült lelkesedés tört ki a pázsiton. Éljen Nana! Éljen Franciaország! [...] Nana még mindig a nevét hallgatta, melynek visszhangját felé sodorta az egész síkság. Népe ünnepelte őt, amint ott állt a verőfényben, s napfényes hajával, égszínkék és fehér ruhájában kimagaslott a tömegből.” (312–313.)

A kanca sikere egyben nemzeti siker is lesz, az angolok felett aratott győzelem. Nana ünneplésének mámorában, ahogyan Petrey írja: „eredeti és másolat egymást helyettesítik egészen odáig, hogy mindkettő elveszti azt, ami megkülönbözteti a másiktól.”²⁶

Az utolsó fejezetben egy hasonló jelenet szemtanúja lehet az olvasó. A halott Nana testére ez alkalommal szintén kiabálások hangjai kopírozódnak rá: „Berlinbe! Berlinbe!” A Törvényhozás e napon szavazza meg a háborút a poroszok ellen. Úgy, ahogyan a regény elején, a kollektívum ez esetben is megpróbálja a vágyait egy tárgyon fixálni. Míg az elején egy női testről van szó, addig a szöveg végén az behelyettesítődik egy város testével. A szexuális konnotáció sem tűnik el, csak átalakul: „hallgatták Fontant, ki haditervét magyarázgatta, mellyel öt nap alatt be lehet venni Berlint.” (389.) Míg a regény elején a tekintet Nanára vetődik, addig a regény másik pontján a párizsi nép „vigyázó tekintetét” ez alkalommal nem önmagára, hanem Berlinre veti. A halott Nana teste pedig testet ad annak a végkifejletnek, amiről az utólagos elbeszélést produkáló narrátor már tud, ám a szereplők még nem:

„S ebből a kábulatból, ezekből a zavart tömegekből, melyeket az áradat magával sodort, jövődő mézszárlások rémülete s végtelen síralma sugárzott. Szédület fogta el őket, kiáltásuk meg-megtört a lázas mámortól, mely a szemhatár sötét fala mögött lappangó ismeretlen után kapálózott.” (389.)

²⁶ PETREY i. m. 79.

MOLNÁR ÁDÁM

A TEST KONCEPCIÓI ÉS A SZEKUALITÁS DISZKURZUSA JOHN UPDIKE *ÍGY LÁTJA ROGER* CÍMŰ REGÉNYÉBEN

A testi kontaktusok és szexuális fölfedezés trópusának páratlanul hangsúlyos szerep jut az *Így látja Roger* szövegében. Olyannyira, hogy a test diszkurzusa riválisává válik a szereplők közötti verbális kommunikációnak is. A szereplők közötti kapcsolatot legalább annyira definiálják szexuális konfigurációik, mint tudományos vagy éppen hétköznapi témákról folytatott vitáik. A szexualitás tehát saját hangot nyer a regényben, amely fontosságában nem marad el az argumentációs formák hagyományosan intellektuálisabbként értelmezett, verbalizált megjelenései mögött. Mint David Lodge megállapítja, a szövegben megjelenő, egymásba fonódó diszkurzusok közül a legfontosabbak a teológia, a tudomány és a szexualitás beszédmódjai.¹ A könyv olvasása során nemcsak ezen – hol egymásba olvadó, hol konfrontálódó – szálak dinamizmusa tárulkozik fel, de a szexualitás nyelvének folyamatosan változó státusa is. A teológia és természettudomány diszkurzusával szemben, amelyek hagyományos presztízse éppen abból adódik, hogy történetileg mindig is az intellektus beszédének számítottak, a szexualitás közvetlenül a testhez kapcsolódik, amely azt felfedi és közvetíti. A test diszkurzusa, amely a tradíció dichotómiájában a teológiával és tudománnyal szembenálló pozíciót foglalja el, ebben a szövegben aláássa a tradicionális megkülönböztetésben rejlő, implicit értékhierarchiát, nemcsak azért, mert meghatározó jelentőségű beszédmódnak bizonyul Roger történetének (sőt, történeteinek: saját és ellenlábasa, Dale szexuális fölfedezéseinek) megkonstruálásában, de azért is, mert eközben rávilágít a „felsőbbrendű” beszédmódok struktúrájának heterogén, ellentmondásos helyeire. Annak érdekében, hogy a testnek a szexualitás diszkurzusában játszott szerepét felmérhessük, meg kell néznünk, milyen következményei vannak a könyvben hangsúlyos módon előforduló test/lélek dichotómiának, amellyel szemben a szöveg helyet biztosít a test (és ebből eredően a szelf) diszkurzív-textuális konstrukciójának is.

Michel Foucault azt írja, hogy „a test az események lenyomatának a felszíne”.² Vagyis a történelemmel átítatott test³ mindig közvetítő, egy bizonyos kulturális és társadalmi helyzet jelöltje, amely több diszkurzus, hatalmi beszéd metszéspontjában

¹ David LODGE, *Chasing after God and Sex*, New York Times Book Review, 1986. aug. 31., 3., 14.

² Michel FOUCAULT, *Nietzsche, a genealógia és a történelem* = M. F., *A fantasztikus könyvtár*, Bp., Pallas Stúdió, 1998, 75–91.

³ *Uo.*

létezik. Foucault gondolataiból következik, hogy e kulturális mátrix hálózata hozza létre a testet egy történeti jelentéstulajdonítás során, ugyanakkor, paradox módon, le is rombolja azt, átértékelvén egy szublimált érték kategóriába.⁴ A test materialitása határt képez a pusztá anyag (a hús) és kulturális jel között, hasonlóan ahhoz, ahogyan a bőr elhatárolja a külvilágot, társadalmat attól a biológiai totalitástól, amelyet testünknek érzékelünk.⁵ Az elméleti írások hangsúlyozzák e bináris megkülönböztetés problematikus voltát, és azt, hogy hogyan értékelődik fel ennek következtében a határ bizonytalan, megfoghatatlan fogalma. Amint az esszé később majd kitér rá, ezt a problémakört jól illusztrálja az *Így látja Roger*: ebben a szövegben a szexualizált testek egy szubverzív diszkurzus fragmentumaiként szerepelnek, amely diszkurzus a hagyományos hatalmi beszédek, a teológiát és a tudományt kimozdítja privilegiált helyzetükből. Ezzel függ össze az a folyamat is, amelynek során a testek szöveg általi konstrukciója az elbeszélő énjének meghasadásához vezet, azon megállapítással összhangban, hogy a test és identitás diszkurzív fogalmai között szoros kapcsolat van.⁶

Az *Így látja Roger* egy kettős szerelmi háromszöget épít fel. Amint a cím sugallja, Roger, az elbeszélő birtokolja az autoritatív nézőpontot. Elbeszélése két házasságtörés történetét jegyzi fel: Roger unokahúgával, Vernával csalja meg feleségét, míg Esthert, Roger feleségét a szöveg szemléletes szerelmi együttlétek során ábrázolja Dale-lel, Roger egyetemi hallgató tanítványával. Ezeket a szexualitást ábrázoló jeleket a regényben mindig hosszú viták kísérik, amelyek a teológiaprofesszor Roger és a programozó-fizikus, PhD-ján dolgozó Dale között Isten létezéséről zajlanak. Roger viszonya Dale-hez hangsúlyozottan eldöntetlen: bár a professzor az első perctől ellenszenvvel tekint a hallgatójára, kénytelen elismerni, hogy az sok olyan tulajdonsággal bír, amelyek belőle hiányoznak. Egy helyütt Roger listát készít Dale iránti érzelmeiről, amelyek közt említi az undort, utálatot, irigységet, de bizonyos vonzalmat, hálás gyanakvást, sőt „valami különös és baljós empátiát” is.⁷ Azok az ellentmondások, amelyek ezen a listán szerepelnek, jól tükrözik Roger Dale-lel való bánásmódját: bár Roger ki nem állhatja a fiatalember megjelenését és elméleteit, mégis szüksége van arra a vitalizáló hatásra, amit ez az állásfoglalás jelent neki; arra, hogy a „gonosz” szerepében tűnhessen fel mások előtt, ellentétben az idealista Dale-lel.⁸ A két férfi közötti ellentét különböző szinteken jelenik meg: vallási értelemben, ahol Roger, a Barth-hívő áll szemben Dale-lel, a fundamentalistával („Mert a te szemedben a fiú eretnek”, mondja Esther Rogernek⁹); kor, megjelenés és társadal-

⁴ Judith BUTLER, *Selections from Gender Trouble = Body and Flesh: A Philosophical Reader*, ed. Donn WELTON, Oxford, Blackwell, 1998, 27–44.

⁵ *Uo.*, 39.

⁶ CSABAI Márta, ERŐS Ferenc, *Testhatárok és énhatárok: az identitás változó keretei*, Bp., Jószoveg, 2000, 42.

⁷ John UPDIKE, *Így látja Roger*, ford. GÖNCZ Árpád, Bp., Európa, 1989, 91.

⁸ *Uo.*, 318.

⁹ *Uo.*, 47.

mi pozíció különbségeiben; végül pedig szexuális téren, ahol egyfajta territoriális, komplementer elkülönülés szerint Roger azzal a Vernával folytat viszonyt, aki szerint „Dale-től nem ugrik be a motor”,¹⁰ míg Dale Estherrel fekszik le, akit Roger egyszer sem érint a regényben. Úgy tűnik tehát, hogy Roger elbeszélése Dale-t úgy alkotja meg, hogy az minden lehető módon saját ellentéte legyen; mintegy alteregóként, akire Roger kivetítheti saját vágyait. Roger nyilvánvalóan manipulálja elbeszélését, emiatt az autoritás kérdése is viszonylagossá válik; az olvasó könnyűszerrel találhat olyan nyomokat, amelyek megerősítik, vagy éppen cáfolják a Roger által előadottakat. Érdekesebb, és a kritikák által eddig némileg elhanyagolt kérdés az, hogy hogyan alkotja meg Roger Dale történetét, és hogy ez a történet mennyiben tekinthető saját narratívája tükörképének.

Roger elbeszélését két motívum mozgatja: a Verna iránt érzett szexuális vágy, illetve a Dale-lel való versengés. Jellemző módon e két különböző motiváció már a regény legelején együtt jelenik meg: Dale Vernára, közös ismerősükre hivatkozva mutatkozik be Rogernek. A történet előrehaladtával aztán Verna egyre inkább Edna, Roger féltestvére helyettesítőjévé, pótlékává válik. (Mint Roger reflexióiból kiderül, Edna volt a tizenéves Roger első szexuális fantáziáinak tárgya.) Időnként a vágy és a rivalizálás tárgyai felcserélődnek: ennek megfelelően helyenként Verna – Dale helyett – riválisként jelenik meg, vagy éppen, mint John Duvall tanulmánya rámutat, Dale válik Roger tudat alatti vágyakozásának tárgyává.¹¹ Ez jól példázza azt a folyamatot, amelynek során a narratíva a könyv viszonylag korai pontján kettéválik, és párhuzamos, lineáris kibontakozásként teremti meg, illetve segíti végpontjához, a beteljesüléshez a Roger és Verna, illetve Esther és Dale közötti szexuális vágyat.

Roger unokahúgával folytatott viszonya, bár látszólag elkülönül Dale történetétől, valójában szorosan kapcsolódik hozzá. Roger már első Dale-lel való találkozásától fogva átveszi, pontosabban megkonstruálja annak nézőpontját, amely így lehetővé teszi Rogernek, hogy elméje elszakadjon testétől, és ezáltal saját magát is újraalkossa:

Láttam, előre, a jövőmet, de megzavart egy különös és akaratlan látomás: láttam Dale-ét is. Egy olyan kis nem kívánt csoda révén, amilyenek hemzsegek az ember életében, [...] testemtől elszakadt szellemem beleérezőn követte Dale Kohlert a folyosón, a Hittudományi Kar homályos-üveg ajtókkal szegett, csokoládébarna linóleumpadlós hosszú folyosóján. Láttam, hogy a tágas, tölgyfa burkolatú lépcsőlejáróhoz ér, a magas, résnyi keskeny, szürke üvegrombuszokból gránitkeretbe szerkesztett csúcsíves ablak közelében befordul a lépcsőpihenőre, majd surrogó, terepszínű vászonzubonyában a földszinti főfolyosón folytatja útját.¹²

¹⁰ *Uo.*, 318.

¹¹ John N. DUVALL, *The Pleasure of Textual/Sexual Wrestling: Pornography and Heresy in Roger's Version* = *Modern Fiction Studies* 37(1991), 81–95.

¹² UPDIKE, *i. m.*, 31–32.

Ettől a ponttól kezdve az elbeszélés jelen időbe váltása jelzi Roger Dale-lel kapcsolatos fantáziáit. Itt, egyébként utoljára a regényben, az ellenkező nézőpont is megjelenik, amint Roger kívülről, Dale feltételezett szemszögéből vizsgálja meg önmagát: „ősz vagyok, szürke zakóban, [...] én, a pénzre – s ha elképzelése igaznak bizonyul –, a halhatatlanságra nyíló sötét kapubejárat.”¹³

Dale tehát itt annak a narratív identitásnak a legjobb példajaként jelenik meg, amely Jacques Le Rider szerint az élettörténet és egy elképzelt én közötti konzisztens kapcsolatsor eredménye.¹⁴ Az ő figurája a regény legnyilvánvalóbban fikcionalizált és megalkotott alakja, mégis ő idézi majd elő a Roger életében bekövetkező alapvető változást. Dale történetének elbeszélése által, vagyis azzal, hogy elmondja Dale Estherrel kezdett viszonyát, Roger saját szexuális kalandjaira hívja fel a figyelmet, amelyek végül is a Vernával megtörtént aktusba torkollanak. Nem véletlen, hogy miután Vernát meglátogatta, Roger egyenesen arra a fűrésztelepre megy, ahol Dale dolgozik, hogy saját szemével lássa azt, amit Dale nap mint nap lát, habár előzőleg pusztán képzelete is képesnek bizonyult arra, hogy a testi jelenlét illúzióját keltse: „[Dale] megemlítette például, hogy a hétvégeken egy fűrésztelepen dolgozik, s elég, ha csak eszembe jut, már ott érzem az orromban a frissen fűrészelt fenyő illatát, tenyeremben az újonnan vágott s a végükön lefestett deszkák nyers-sima súlyát, a szálkák fogható fenyegetését”.¹⁵ Az, ahogyan Roger Dale-t megalkotja, annak az „Isten-szerű ágensnek” a működésére utal, amely Judith Butler szerint teljesen uralja tárgyát, a szubjektumot: „amely nemcsak okoz, de meg is alkot mindent, ami tárgyául szolgál; ez az isteni cselekedet [performative], amely létrehozza és kizárólagosan tartalmazza is azt, amit megnevez”.¹⁶

Verna figurája egyfajta metszéspontul szolgál Roger és Dale számára. Amikor Roger először meglátogatja őt, ismét Dale nézőpontját próbálja megkonstruálni: „Majd pár nap múlva valóban azon kaptam magam, hogy Dale Kohler lépteit követem, ezúttal azonban nem képzeletben, mint aznap délután, hogy kiment az irodámból.”¹⁷ Erre a váltásra, az én elcsúszására aztán a szöveg időről időre visszatér: „Más lépte-nyomát követem, érzem, hogy belém hatol a szelleme, a fiatalság áldott vaksága”.¹⁸ A fiatalságnak ez az érzése csak erősödik, mihelyt Roger először megpillantja Vernát, aki őt az első pillanatban Ednára, Roger féltestvérére emlékezteti: „Verna ajtót nyitott, s a kiáramló meleg levegő valami ismerős, sötét illatot sodort magával, középnegyati illatot, avas amerikai mogyoró, áporodott fűszer szagát. Megütődtem. Hisz ez Edna, a húgom, abban az időben, mikor még mindketten fiatalok voltunk”.¹⁹

¹³ *Uo.*, 33.

¹⁴ CSABAI, ERŐS, *i. m.*, 50

¹⁵ UPDIKE, *i. m.*, 91.

¹⁶ Judith BUTLER, *Selection from Bodies that Matter* = WELTON, *i. m.*, 71–83.

¹⁷ UPDIKE, *i. m.*, 52.

¹⁸ *Uo.*, 56.

¹⁹ *Uo.*, 61.

A Vernával való megismerkedés újabb törést idéz elő Rogerben: Verna jelenlétében harminc évvel fiatalabbnak érzi magát. Valójában Verna iránti vonzalma Edna iránti, múltbéli vágyának újraéledt formája, és ezzel ő ugyanúgy tisztában van, mint Verna: „A mamámat évekig szeretted volna megbaszni. Most bassz meg helyette engem. Én becsszó jobb picca vagyok”, mondja unokahúga.²⁰ A szexuális aktus, mint Roger narratívájának csúcspontja, nem sokkal ezután be is következik.

A Roger és Verna kapcsolatát megalkotó csábítási történet tehát két párhuzamos, analóg narratívát is létrehoz, amelyekben a férfiszereplők szintén Roger énjének elcsúszott megfelelői: Dale, akit az idősebb Esther csábít el, illetve a fiatal Roger, aki domináns nővére, Edna hatása alá kerül. E párhuzamos, látens narratívák és az elbeszélte történet analogikus helyei arra világítanak rá, hogy, mint Duvall megállapítja, Roger vágyait narratívája által teljesíti be.²¹

Roger csak második Vernánál tett látogatása után, amelynek során már egy erotikus játékra is sor kerül, kezd fantáziálni Dale és Esther szexuális együttléteiről. Azonban már jóval ez előtt, a szöveg elején bevallja a pornográf szövegekben lelt örömét, illetve vonzalmát a kukkolás iránt. Egy alkalommal hazafelé tartva meglátja otthon tartózkodó feleségét az ablakon át: „Mindig is izgattak ezek a figyelő szemünkről mit sem tudó életekre vetett mégoly ártatlan pillantások. [...] Az észrevétlen meglesett Esthert meg prédának láttam – a más férfi meggyalázni való, kincset érő asszonyának, olyasvalakinek, akihez odalopóznak, s férjének címzett, ondóba rótt üzenetül megerősokolják”.²² Ez a megfigyelés pontosan azt vetíti előre, ami aztán majd be is következik: Roger képzeletében, Dale és Esther viszonyában, bár a nő kezdeményez, Dale játssza majd el a fenti szerepet. E fantáziában Esther teste nem más, mint Foucault társadalmi objektuma, a médium, ami papírlaphoz hasonlatos;²³ sőt, a test mint szöveg metaforája egy olyan hatalom ráírását implikálja, amely szubverzív módon a házasság és a házastársi hűség bevett intézménye ellen hat.

Mikor Esther és Dale először találkoznak, Roger, aki itt is jelen van, ismét Dale nézőpontjából tekint feleségére: „Az ő szemével láttam az én kis Estheremet, feszült és takaros alakja abból a szögből még inkább rövidülésben látszott.”²⁴ Még egy hasonló momentum utal megelőlegező módon Roger fantáziáira, illetve elcsúsztatott vágyára: „s most Dale szemével közélről láttam [Esther] ajkán az elkenődött rúzs, [...] s amint megéreztem, hogy Dale, lévén vallásos és információérzékeny, váratlanul rádöbben, hogy ez az asszony az ágyban, ha egyszer úgy döntött, hogy lefekszik vele, akármit megtenne, egyszerre megbolydult és merevedni kezdett a lábam köze”.²⁵ Később, Vernánál tett második látogatása után Roger hosszú és részletes, kvázi-

²⁰ *Uo.*, 275.

²¹ DUVALL, *i. m.*, 87.

²² UPDIKE, *i. m.*, 37.

²³ CSABAI és ERŐS, *i. m.*, 35.

²⁴ UPDIKE, *i. m.*, 97.

²⁵ *Uo.*, 126–127.

pornográf szövegrészekben számol be arról, hogy ez az „akármi” mit jelent. A könyv végén azonban furcsamód nem képes többé erre a játékra: „Ez már nem ment, ezt nem tudtam magam elé képzelni. Még az is levert, hogy megpróbáltam”.²⁶ Képzelte, amely eddig stimuláló hatással volt rá, most ellenkezőleg, lehangolja. Ez a hirtelen fordulat jelzi, hogy Dale szexuális határsértésről szóló története valójában Roger saját történetét modellálja, attól elválaszthatatlan. Ezen a ponton Rogernek már beteljesült az a vágya, amit előbb Edna, majd a történet jelen idejében Verna írást érzett. Ezért nincs már szüksége arra a mentális ajzószerre, amelyet a saját feleségével szeretkező riválisa, Dale képe jelent. Ezenfelül a fönti idézet arról is árulkodik, hogy bár kezdetben Roger történetét nem a szexualitás motiválja, a szexualitás diszkurzusa korán kontrollja alá vonja a narratívát.

A szexualitás és a test két, történetileg közvetített formában: az erotika és a pornográfia formájában jelenik meg Roger történetében. Amint azt a kritika megállapította, a szövegben a szexualitás diszkurzusa ezt az önmagában létrejött törést a Roger énjében bekövetkezett töréshez igazítva artikulálja. Amikor Dale és Esther szerelmi együttléteit írja le, Roger nyelve szókimondó, nyíltan pornográf; amikor viszont saját Vernával történt együttlétét mondja el, ez a könyv legharmonikusabb és kölcsönös egyetértésen alapuló aktusaként jelenik meg, mentesen a dominanciának attól a sadomazochista gyökerű vágyától, amely implicit módon mindig jelen van a pornográfia diszkurzusában.²⁷ Ahogyan a pornográfia és az erotika azt a dualizmust példázza, amely mentén a nyugati kultúrák elgondolták a testiség és szerelem fogalmát, úgy kerül a felszínre a keresztény teológia hasonló inherens kettőssége akkor, amikor Roger ismételen metaforikus kapcsolatba hozza egymással a teológiát és a pornográfiát. Egy helyütt a szexualitás terminusaival írja le azt az örömet, amelyet a gyatra teológiai művek (vagyis az eretnekek művei) olvasásakor érez.²⁸ Hasonló az a hely, ahol Roger arra az időre emlékszik vissza, amikor Esthernek udvarolt:

Régen még előfordult, hogy furulyázott nekem; mikor még újak voltunk egymás számára, s rájött a hódíthatnék, a düh, hogy elverje tőlem a másik asszonyt, s ő tegyen szert védelmezőre, alig tudtam visszatartani a sliccemtől a száját. Kocsiban, miközben vezettem: dús hajú feje a kormánykereket verte, s bajos volt vezetni tőle. A templom irodájában, miközben én hátradőltem a műbőr fotelban, ahol általában a tanácskérők szoktak ülni, spirituális zavaruk esetén; a szemgolyóm az égnek fordult, mint Szent Terézé (ő, ami azt illeti, egy nagyobb házigazdával való egyesülésre vágyott – *más, más, Dios!*).²⁹

Itt a szexuális élvezet pornográf leírása a vallásos egzaltáltsággal alkot párhuzamot. Ez és más példák azt a dualizmust világítják meg, amelyet a hatalom jó és rossz

²⁶ *Uo.*, 321.

²⁷ DUVALL, *i. m.*, 85.

²⁸ *Uo.*, 84., 86.

²⁹ UPDIKE, *i. m.*, 47.

teológiaként, azaz ortodoxiaként és eretnekségként konceptualizált. Ehhez kapcsolódik az a tény, hogy a teológia professzoraként Roger az eretnekeket, a hatalom szempontjából szubverzív teológusokat kutatja.³⁰

A szereplők testi és intellektuális konfrontációinak, konfliktusainak a birkózás, küzdelem, harc alakzata felel meg a regényben. Mint Duvall kifejti, a küzdelem, legyen bár szó szerinti (mint Roger dominációs játéka Ednával gyermekkorukban) vagy figuratív (mint Roger szóbeli küzdelmei Dale-lel) Roger nyelvének szexuális metaforikájára hívja fel a figyelmet.³¹ Ez nemcsak a szexualitás diszkurzusok közötti privilegizált helyére utal a regényben, hanem arra is, hogy a küzdelem trópusát maguk a diszkurzusok, illetve rivalizáló-egymást kiszorítani igyekvő viszonyuk leírására is adekvát módon lehet használni. A küzdelem metaforája implikálja a dominancia igényét, márpedig végső soron mindhárom, korábban említett diszkurzusnak ez a célja. Harcuk során felszínre kerülnek hatalmi apparátusaik, azaz „a társadalmi és politikai hatalmi formák felfejlődése a testen keresztül”.³² Ennek megfelelően a test a diszkurzusok csatározásának terepévé, vagy – Foucault szavaival – a történetileg szituált erők konfrontációs pontjává válik.³³

Az, hogy a szövegben a diszkurzusok uralmi törekvései a testre irányulnak, nyilvánvalóvá válik, ha megvizsgáljuk, hogyan viszonyulnak ezek a beszédmodok a szexualitáshoz. A regény egy gyakran idézett helyén Roger Tertullianus szövegét olvassa a test feltámadásáról, majd ez a teológiai szöveg átadja helyét Roger Esther és Dale együttlétét megjelenítő fantáziájának, egy jelenetnek, amelyet szintén a feltámadás alakzata ural: „[Esther] föláll, s így állva, testi valójában úgy fölébe magasodik, hogy Dale-nek eszébe jut: amikor Esther térden állva hajolt fölébe, egy pillanatra úgy érezte, egy óriásasszony ejtette zsákmányul, s még pici mellét is hatalmasnak, a vágytól két világgá hasadt, telt csípőjét is terebélyesnek látta”.³⁴ Nyelviileg a diszkurzusok közötti kapcsolatot latin kifejezések alkotják, hiszen a latin nemcsak a korai keresztény teológia nyelve, hanem a természettudományé is. Ebben a jelenetben mindkét diszkurzus behatol a szexualitás beszédébe, egyrészt Tertullianus eredetiben idézett mondatai, másrészt a genitáliák olyan latin orvosi nevei révén, mint amilyen az *os pubis* vagy a *meatus urinarius*.³⁵ Egy másik példa erre az intrúzióra Roger magyarázata, amit Tertullianus mondatához fűz: „*Per quod utaris, cum eo utaris necesse est*. A klasszikus latin tömörség; csupa kovácsoltvas láncszem; a körülírás csak gyöngítené a láncot. Amivel élsz, azzal kell élned [...]. Kedves Test: szívesen látunk a fogadáson. Aláírás: kenyeres pajtásod, a Lélek”.³⁶ A latin mondat néhány

³⁰ DUVALL, *i. m.*, 84–85.

³¹ *Uo.*, 87–88.

³² Donn WELTON, *Introduction* = D. W., *i. m.*, 1–8.

³³ Susan BORDO, „*Material Girl*”: *The Effacements of Postmodern Culture* = WELTON, *i. m.*, 45–59.

³⁴ UPDIKE, *i. m.*, 159.

³⁵ DUVALL, *i. m.*, 86.

³⁶ UPDIKE, *i. m.*, 150.

lappal később visszatér, itt már a szexuális aktus leírásának közepén idézve, Esther gondolataként: „*Per quod utaris, cum eo utaris necesse est*. Számára elérkezett az idő. Ezt a csillogó bőrű és izgalmas falloszú, magas és csontos fiút valahogy a sors szállította neki. Addig lakmározik a testén, míg az állkapcsa belefájdul”.³⁷ Látható, hogy az eredetileg teológiai traktátusnak indult, a test szerepét elméleti-skolasztikus elvontsággal tárgyaló fejezet hogyan alakul át Roger Tertullianus-átírása révén a szexualitás profán diszkurzusa által uralt leírássá. Ennek során a test tárgyból, objektumból aktív ágenssé válik, beszéde kiszorítja az egyeduralgoként föllépni vágyó teológiai, illetve az annak árnyékában megjelent klinikai diszkurzust.

A test tehát Roger történetében az egymással rivalizáló beszédmódok konfrontációs felületévé válik. Történetileg mind a természettudomány, mind a teológia az abszolút igazság megtalálásának és artikulálásának igényével lépett föl, a végső, transzcendentális érvényességgel felruházott jelentést akarta megtalálni és birtokolni. Ugyanakkor ezt a jelentést igyekezett eloldani a nyelviség jelentette korlátoktól. Az a tény, hogy Updike regényében ezek a diszkurzusok éppen nyelvi létükből következő, a hatalmi harc metaforájával jellemzett konfliktusba kerülnek egymással, ironikus, különösen, ha meggondoljuk, hogy e konfliktusból a szexualitás beszéde kerül ki győztesen, azaz egy olyan diszkurzus, amely története során a keresztény Nyugaton főként alárendelt és kiszorított szerepet játszott.

A nyugati filozófiai hagyományban a teológiát és a természettudományt mindig is az intellektus hatalmával, a metafizikaival azonosították, míg a szexualitást *par excellence* a test diszkurzusaként gondolták el. A test–lélek dichotómia, amelyet főként e hagyomány alapozott meg, az *Így látja Rogerben* is hangsúlyos módon szerepel, érvényessége azonban – a mai testelméletekkel összhangban – meg is kérdőjeleződik.

Mind Roger, mind Dale részese annak a keresztény teológiai hagyománynak, amely a test és lélek elkülönülését állítja. A szöveg kezdete legalábbis ezt látszik megerősíteni, amikor egy már idézett jelenetben Roger tudatosan választja szét testi jelenvalóságát és képzeletének azt a képességét, hogy e kötöttségektől szabaduljon: „testemtől elszakadt szellemem beleérezőn követte Dale Kohlert végig a folyosón”.³⁸ Később a Tertullianustól idézett szöveg is éppen ezt az elkülönülést veszi premisszául, hogy aztán, megtámadva azt, test és lélek szoros összetartozását hangsúlyozza: azt mondja, hogy a test mindenhova követi a lelket, és még az örökkévalóságban, azaz a feltámadás után is elválaszthatatlanul kötődik ahhoz.³⁹ Test és lélek elkülönítésének problematikus volta jól érzékelhető abban az ellentmondásban, hogy Roger akárhányszor – ahogy ő mondja – szakítja el szellemét a testétől, ezen alkalmakkor a szexualitás, a test diszkurzusát idézi meg. Ezt próbálja azután Tertullianust felhasználva magyarázni: „*Porro si universa per carnem subiacent animae, carni quoque subiacent*. Továbbá ha minden *per carnem*, azaz a test által van alávetve a léleknek,

³⁷ *Uo.*, 153.

³⁸ *Uo.*, 31.

³⁹ *Uo.*, 149.

akkor minden alá van vetve a testnek is. Még szorosabban fűz össze minket, testet-lelket, valami mosolygós bírósági perújrafelvételig”.⁴⁰ Vagyis, ahol a lélek van, ott a test is, és ez a megállapítás érvényteleníti Roger korábbi, az intellektust testtől elválasztani próbáló gyakorlatát. A regény egészét nézve pedig az tűnhet föl, hogy Roger cselekedetei: Tertullianust kommentáló, saját feleségét házasságtörés közben megidéző pornográf fantáziálása, majd az ő, saját unokahúgával elkövetett házasságtörése Foucault azon megállapítását illusztrálják, mely szerint „a lélek a test börtöne”;⁴¹ vagyis azt, hogy, Judith Butler szavaival, a szellem „egy belső pszichikai tér alakzata, amelyet a társadalmi szignifikáció aktusa ír rá a testre, úgy, hogy közben ez a szignifikáció önmagát negligálni igyekszik”.⁴²

Updike regényében Dale Kohlert is foglalkoztatja a test-lélek problematikája, amire ő Rogerrrel való vitája közben a tudomány beszédével próbál magyarázatot adni:

De *ki* hallja a zajt? Nem maga az agy; az csak egy halom elektrokémiai kocsonya. S éppúgy nem hall semmit, mint ahogy a rádió sem hallja a zenét, amit közvetít. Ki az, aki elhatározza, hogy föláll, az ablakhoz megy, és megnézi, hogy mi kelti a zajt? Valami arra készíti a neuronokat, hogy az izmokban, amelyek a testet mozgatják, megindítsa a mozgást. Ez a valami nem fizikai természetű: ez egy gondolat vagy egy kívánság.⁴³

Érvelésének logikája szerint, amely a fizikai, testi meghatározottság fölött és attól függetlenül létező elmét, intellektust állít, Dale gondolkodása épp a Rogerével ellenkező irányba tart: a test és lélek dichotómiáját erősíti. Roger, bár mint Dale-nek elmondja, szintén hívő keresztény, nem fogadja el ezt az éles szembeállítást, és véleményének hangot is ad: „Nos, láthatom így is – mondtam zavartan. – Magával szemben nekem kell ellátnom az ördög ügyvédjének szerepét”.⁴⁴

Végső soron ez a gondolkodásbeli differencia okozza Dale metaforikus vereségét a regény végén. Amint Estherrel való viszonya egyre jobban kiteljesedik, hite, amely annyira nyilvánvaló volt a regény elején, és amellyel leginkább kivívta a cinikus Roger ellenszenvét, lassan elhagyja. Következésképpen tudományos kutatási feladata, amely Isten létezését bizonyította volna be, szintén zátonyra fut. Mindezek okaként az az elméleti álláspont róható fel, hogy Dale képtelen sikeresen integrálni testet és intellektust; a kettő elkülönítése, amely természetesen konfliktusukhoz is vezet, Dale személyiségének integritását veszélyezteti. Ezért a regény végén mindent föl kell

⁴⁰ *Uo.*, 150.

⁴¹ Michel FOUCAULT, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, ford. Alan SHERIDAN, New York, Vintage, 1979, 41.

⁴² BUTLER, *Gender Trouble, i. m.*, 41.

⁴³ UPDIKE, *i. m.*, 165.

⁴⁴ *Uo.*, 169.

adnia: szakít Estherrel, abbahagyja az egyetemet és visszaköltözik Clevelandbe, szülővárosába. Roger viszont, Dale-lel ellentétben, sikeresen elkerüli azt a veszélyt, amit a test és szellem elkülönítése jelent. Kockáztatva, hogy perverz kukkolóként tűnik föl, és annak árán, hogy tette társsá válik „a vérfertőzés, házasságtörés és gyermekrontás büntetében”,⁴⁵ Roger sikeresen integrálja a testet és szellemet, úgyhogy számára végül a kettő megkülönböztetése értelmetlennek is tűnik. Tény azonban az is, hogy ez az egyesítés csak a társadalmilag kodifikált, megengedett szexuális gyakorlat *ellenében* jöhet létre, olyan formában, amelyet, mint erre Roger utal is, a nyugati társadalmakban tiltanak az érvényes hatalmi struktúrák.

Roger tehát gyakorlatával újraértelmezi a hagyományos test-lélek szembeállítást. Reflexiói a szexualitásról inkább abba az alternatív hagyományba illenek bele, amelyet Spinoza is képvisel, amikor azt mondja: „ezek az attribútumok [test és lélek] csupán különböző, egymástól elválaszthatatlan aspektusai egy és ugyanazon szubsztanciának. Isten – a végtelen szubsztancia – ugyanolyan könnyen kifejezhető kiterjedésként, mint gondolatként, ugyanúgy testi, mint ahogy lelki is”.⁴⁶ Roger a személyiséget – Elizabeth Grosz kifejezésével élve – testet öltött szubjektivitásként [*embodied subjectivity*], illetve pszichikus testiségként [*psychical corporeality*] fogja föl, így érvénytelenítve a test-lélek dichotómiát. A testiség ezen belátását jól példázzák azok a helyek, amelyeken Roger Estherről beszél Dale-nek a testről és szellemről folytatott vitájuk kellős közepén:

[Esther] meztelenül szokott fölállni a fürdőszobamérlegre, s ha azt látja, hogy a súlya meghaladta az ötven kilót, nem eszik mást, csak zellert és sárgarépat, amíg a mutató vissza nem tér az öt-nullára. [...] Én, ki tudja miért, mindig izgalmasnak találtam, hogy Esther pontosan ötven kiló test, ötven kiló hús. Tertullianus ezt *caro carnis*nek hívja, ami, úgy érzem, alkalmasabb szó rá.⁴⁷

A feleségének ez a képe a testiséget hangsúlyozza, azt a testet öltött szubjektivitást, amelyet Roger izgalmasnak talál, de amelyet Dale konfliktusként él meg, és hosszú távon nem tud elfogadni. Jellemző módon itt is, mint a következő példában, Roger Tertullianust idézi meg és interpretálja: „Azt mondja, ha férfi és nő találkozik, a test és a lélek együtt teszi a dolgát: a lélek szolgáltatja a vágyat, a test az örömet”.⁴⁸ Az idézettségéből következően fogalmi szinten itt még megvan a két aspektus elkülönülése. Metakommentárként használja azonban Roger Tertullianusnak azt a mondatát, amelyet a montánista szerző e találkozás, a coitus során egybeolvadó test-és lélekfogalom leírásánál ugyancsak kommentárnak szánt: „Elragadó kijelentés: annyira vágyik kimondani az igazat, hogy hajlandó ezért még az illedelmet is meg-

⁴⁵ *Uo.*, 276.

⁴⁶ Elizabeth GROSZ, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1994, 11.

⁴⁷ UPDIKE, *i. m.*, 170–171.

⁴⁸ *Uo.*, 174.

sérteni. [...] Tertullianus azt mondja, hogy ha a férfi elélvez, úgy érzi, a lelke csordul ki” (174).⁴⁹ Később, mikor Verna és a maga együttlétéről számol be, Roger pontosan ugyanezeket a szavakat használja, legalábbis az angol eredetiben (magyarul: „lehet, hogy vétek az illem ellen, abbeli vágyamban, hogy igazat mondjak” [„if I may risk offending modesty in my desire to speak the truth”]⁵⁰). Roger tehát Tertullianust újraértelmezve látszólag az illemet sérti meg, valójában azonban a test és lélek kodifikált elkülönülését bontja le azon intézményesítő diszkurzusokkal szemben, amelyek éppen ezt az elkülönülést hozták létre. Ezzel Roger azt is elismeri, hogy a test működése elválaszthatatlan a szellemtől, így metakommentárja értelmezi fantáziakepeit, illetve értelmezői pozíciót ad az egész szövegnek, még akkor is, ha a regény tematikus lezáratlansága, narratológiai viszonylagossága, Dale történetének a Rogerével való szembeállítását is sugallja, hogy ez a pozíció sem ruházható fel abszolút tekintéllyel vagy hatalommal.

Donald Greiner egy tanulmányában azt mondja, hogy Updike többek között ebben a regényében is elutasítja a test és lélek szétválasztását, mert az *Így látja Roger* szereplői „a szélsőségek egységbe foglalására törekszenek, még a szexuális transzgresszió árán is”.⁵¹ Ez a megállapítás egybevág azzal, amit tanulmányomban én is hangsúlyoztam. Roger Vernával való kalandja, valamint feleségéről alkotott képzelgése a test diszkurzusát felértékelő narrátori pozícióról tanúskodik, egy olyan diszkurzust helyezve az előtérbe, amely a hegemonisztikus, hatalmi törekvéseit nyilvánvalóvá tevő teológia és természettudomány ellentétéként definiálódik. A testnek ezt az emancipációját a testiség új értelmezése kíséri, amely radikálisan elhatárolódik a test-lélek dichotómiától, noha történetileg kapcsolódik hozzá. Az, ahogyan Roger a szexualitást a test diszkurzusán keresztül artikulálja, az egész koncepciókörnek a jelen kritikai irányzataival egybecsengő újraértelmezését kínálja.

⁴⁹ *Uo.*

⁵⁰ *Uo.*, 275.

⁵¹ Donald J. GREINER, *Body and Soul: John Updike and the Scarlet Letter*, *Journal of Modern Literature* 15(1989), 475–495.

GYÜRKY KATALIN

IRINA TESTE,
avagy irodalmi és szexuális szerepkonfliktusok
Viktor Jerofejev *Az orosz széplány* című regényében

„Egyébként a saját tapasztalatom alapján mondhatom, hogy az írók, az egy sneci népség, férfinak meg még snecibbek, az impozáns megjelenésük és a drága import bőrzakójuk ellenére, valahogy örökké fel vannak bolydulva, nyüzsögnek és gyorsan elélveznek. Sohasem akartam egyikőjükhez sem hozzámenni, pedig lett volna alkalom...”¹ – jegyzi meg egy helyütt az elemzésem tárgyául választott Jerofejev-regény, *Az orosz széplány* hősnője, Irina Tarakanova, aki „mellesleg” szintén író, hiszen az ő tolmácsolásában ismerkedhetünk meg személyes élettörténetével, egy luxuskurva mindennapjaival. Azonban maximálisan megpróbálja magát elhatárolni – ahogyan azt a fenti idézet is mutatja – a „sneci” férfi írónépségtől és azok stílusától, mivel ő nő, és emiatt, női mivoltánál fogva az íráson kívül és azzal együtt egy sokkal fontosabb, az orosz irodalmi hagyományokból következő szerepet kellene betöltenie: a megváltó orosz asszonyét – prostituáltként. S hogy mégis ír, és úgy ír, ahogyan ír, az tükrözi a Jerofejev képviselte orosz új hullám irodalomról alkotott felfogását.

„Ezt az új hullámot nevezték már »másik prózának«, »kegyetlen prózának«, »rossz prózának« stb., s némi nabokovista elfogultsággal nevezhetjük »nabokovista prózának« is”² – ahogyan azt M. Nagy Miklós megjegyzi, és ebből az örökségből adódóan, Nabokov esztétizmusát követve az irodalmat Jerofejev is teremtésként és nem mimézisként fogja fel, olyan teremtésként, amelynek nincs és nem is lehet semmiféle társadalmi küldetése. Tehát elvet minden olyan törekvést, amely az irodalmat nem pusztán textusként, hanem a társadalom megjavítását szolgáló eszközként, az olvasóra gyakorolt maximális erkölcsi kényszer eszközeként láttatná. Az erkölcsi tanítás ilyen jellegű elutasításához pedig a szöveg kihívó, pimasz, botránys formáját, a nyílt szókimondást, a testi folyamatok és a szexualitás gátlás nélküli ábrázolását használja fel.

S ha az irodalmi mű elsődleges célja nem a társadalmi realizmus ábrázolása, és nem a világmegváltás, a morális javító szándék, akkor az irodalmi mű szerzőjéhez is másképpen lehet viszonyulni. Ezt a *Rozanov Gogol ellen* című írásában Jerofejev így fogalmazta meg:

„Az olvasó azt hiszi, hogy az író különleges ember? Hogy lelki nemesség, magas erkölcsiség, humanizmus lakozik benne? Rozanov a könyveiben nem győzi mutatni,

¹ Viktor JEROFEJEV: *Az orosz széplány*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1996, 17.

² M. NAGY Miklós: *Nikkelszamorár*, Balassi Kiadó, Budapest, 1996, 54.

hogy csúnya, őszintétlen, aljas, egoista, lusta. Pedig korántsem mazochista, ezekkel a vallomásokkal az a célja, hogy megingassa az olvasók bizalmát általában az irodalom iránt.”³

S véleményem szerint Jerofejevet sem vezérli más cél, mint az, hogy Nabokov mellett a másik nagy előd, Rozanov felfogását elfogadva és azt követve éppen egy luxuskurva naplóján keresztül mutassa meg, hogy mit tart igazi irodalomnak, és ezzel párhuzamosan azt, hogy mi a véleménye a szocialista realizmus irodalmárainak, művészeinek munkásságáról. Ugyanis a szocreál és posztsztálini „megváltó” irodalom nyüzsgő képviselői (a regényben a snecik), bár a felszínen erkölcsösnek mutatják magukat, és elvetik az Irina Tarakanova-féle nyers, durva fogalmazásmódot, a lelkük mélyén velejükig romlottak. Hiába hirdetik ugyanis az erkölcsi jót, ha még maguknak sem vallják be, hogy amikor a politikai, hatalmi kívánalmaknak megfelelően írnak, őszintétlenséget, aljasságot követnek el, feladják saját véleményüket, és a társadalom tagjait önkéntelenül félreinformálják.

Hiszen Jerofejev szerint „a szocialista realizmus a totalitarizmus kulturális emanációja, a zárt térbe vetett irodalom őrzőgéje, az ateista író szadomazochista komplexusa, azé az íróé, aki eladta lelkét az ördögnek, pedig nem hisz se a lélekben, se az ördögben...” Majd a hivatalos irodalmat elemezve így folytatja: „Eredendően helytelen lett volna feltenni a kérdést, hogy egy Georgij Markov típusú hivatalos, brezsnyevi író mennyire hitt abban, amit leírt, mert ez illetlenség. Nemcsak, hogy nem beszéltek ilyesmiről, de nem is gondoltak rá. A társadalmi skizofrénia kitermelte azt az írótypust, aki a munkaasztalánál ülve az állami gondolkodás kifejezője volt, a dácájában ülve pedig a fogyasztói társadalom híve. De mi köze ennek az irodalomhoz? Csak annyi, és ez nem kevés, hogy százezrek olvasták a hivatalos irodalmat, amely így hozzájárult az olvasók ízlésének kialakításához, és manipulálta a gondolkodásukat.”⁴

Ebből pedig az következik, hogy az új hullám képviselői az ormótlan, botrányos stílus felvételével, a rozanovi „őszintétlenséggel” és „aljassággal” végül őszintébbek lesznek a hivatalos irodalom képviselőinél, hiszen ők azt és úgy írják le, amit és ahogyan gondolnak, vállalják önmagukat, és „őszintétlenségük” vállalása már maga őszinteség, nem pedig külső erők által rájuk kényszerített, és így ténylegesen őszintétlenné váló – szerep.

S emiatt – véleményem szerint – *Az orosz széplány* című regény értelmezhető az őszinteség és az őszintétlen szerep konfliktusának történeteként is. Konfliktusról, az őszinteség és az őszintétlen szerep konfliktusáról pszichológiai értelemben akkor beszélünk, ha a személynek olyan viselkedési alternatívák között kell választania, amelyek mögött egymásnak ellentmondó motívumok keresztezik egymást, ütköznek össze. Ezt a konfliktust pedig Irina érzékeli a leginkább, amikor belátja, hogy élet-története során „az elcsendesedett Oroszországban jártunk, és elszomorodtam – mindig más és más szerepet kell eljátszanunk”.⁵

³ M. NAGY Miklós: i. m., 58.

⁴ Viktor JEROFEJEV: *Halotti beszéd a szovjet irodalom felett*, in: Nagyvilág, 1990/1.

⁵ Viktor JEROFEJEV: *Az orosz széplány...* 215.

Ha pedig – mint láttuk – ez a szerepjátszás az írással, az alkotónak az irodalomhoz való viszonyával van kapcsolatban, s ha a történetet, a szerepek és az őszinteség között feszülő konfliktust egy luxuskurva naplója tárja elénk, ha az ő – írói – nézőpontja is érvényesül ennek a konfliktusnak a kibontásakor, akkor Viktor Jerofejev regényében az írás a testiség és a szexualitás különleges viszonyát: egységét, azonos voltát feltételezhetjük* több szempontból is. Egyrészt amiatt, mert az írás Freud óta úgy is értelmezhető, mint szexuális aktus, amely során a toll a férfi nemi szervét, a papír pedig a nő testét jelenti, és ráadásul, ahogyan azt Hélène Cixous megjegyzi, „az írás a férfi maszturbációjával is egyenlő lehet, és ezért akkor, ha egy nő ír, tulajdonképpen egy papírpéniszt farag magának”.⁶ Másrészt az írással létrejövő szexuális aktusban „a test a társadalmi események írott felszínévé válik”, olyan üres lappá vagy anyagisággal rendelkező felszínné, amely kész a jelentés befogadására, hordozására és átadására, hasonlóképpen az írás mechanizmusához. „Ez a megközelítés pedig azt a kérdést veti fel, hogy miképpen olvasható a test, mint olyan szöveg, amely sokat elárul az irodalomról és a kultúráról.”⁸ Ilyen értelemben tehát Irina írókkal, művészekkel folytatott szexuális (és írói) aktusában részt vevő teste szociális objektummá válik, tükrözi azt a szerepkonfliktust, azt a snecik által rákényszerített társadalmi szerepet, amelyet be kellene töltenie: vagyis az irodalmi hagyományoknak megfelelően a regény több síkján is a megváltó prostituált szerepét. S hogy eljátsza-e vagy sem ezt a szerepet, az egyrészt magától Irinától, másrészt attól függ, hogy kiért, milyen művészért, őszintétlen, aljas vagy önmagát vállalni tudó alkotóért kell-e síkra szállnia.**

Ugyanis a szerepkonfliktusban egy szerep betöltése vagy be nem töltése nemcsak a szerepet esetlegesen eljátszó egyén attitűdjétől, hozzáállásától függ, hanem az úgynevezett szerepküldők magatartásától is. A szerepkonfliktusban a „szerepküldők azok, akik a viselkedés előírásait kommunikálják a szerepet betöltő központi személynek. A szerepküldők a kommunikációban nyomást fejtenek ki, hogy a központi személyt elvárásaik teljesítésére ösztönözzék, az előírások alátámasztására szankciókat tartanak készenlétben. A szerepküldők nyomása, amely az előírásnak megfelelően sze-

* Erre az egységre már az általam idézett bevezető néhány sor is utal, hiszen abban Irina az irodalom és a szexualitás azonosságát így fogalmazza meg: „az írók, az egy sneci népség, férfinak meg még snecibbek.”

⁶ Hélène CIXOUS: *A medúza nevetése*, in: Testes könyv II., Szerkesztette: Kis Attila Attila, Kovács Sándor, Odorics Ferenc, Ictus és Jate Irodalomelméleti Csoport, Szeged, 1997, 367.

⁷ CSABAI Márta–ERŐS Ferec: *Testhatárok és énhatárok*, Józsefvég Műhely Kiadó, Budapest, 2000, 40.

⁸ Uo. 39.

** A szerepjátszás lehetősége miatt Jerofejev regénye még egy szállal kötődik a nabokovi hagyományhoz. Hiszen Nabokovnál az irodalom nem lesz más, mint „isten játék”, mert az irodalom szerinte „csak addig marad művészet, amíg emlékszünk rá, hogy ami előttünk játszódik, az végeredményben csak kitaláció, és hogy a színpadon például nem igazából halnak meg, más szóval, amíg a rettenet nem kényszerít bennünket kételkedni abban, hogy mi mint olvasók vagy hallgatók éppen csak részt veszünk egy lebilincselő játékban”.

repcselekvésre irányul, a személyben pszichikus energiává, az adott cselekvést serkentő vagy gátló motívummá alakul. Minél inkább jogosnak és veszélyesnek észleli a személy a szerepküldők által kifejtett nyomást, annál erősebb lesz a motivációja a cselekvés végrehajtására. Ezzel szemben, ha a nyomást jogtalannak és veszélytelennek észleli, a cselekvés végrehajtásával szembeni ellenállása növekedhet.⁹

S ebből következik a regény első, és a mű többi szerepkonfliktusát is meghatározó problémája, amely Vlagyimir Szergejevics írói pályafutása és az Irinával való szexuális kapcsolata miatt kerül előtérbe. Azonban mielőtt ennek részletezésére rátérnénk, Vlagyimir Szergejevics alakjával kapcsolatban utalnom kell Natalja Ivanovna meghatározására, amely az orosz új hullám egy újabb jellemzőjére figyelmeztet. Natalja Ivanovna szerint ugyanis „az új próza ott kezdődött, hogy az írók ráéreztek a valóságnak a fantasztikum világába illő elmozdulására, és ezt ábrázolták, méghozzá anélkül, hogy fantasztikus átváltozásra kényszerítették volna hőseiket. A fantasztikumot magában az életben találták meg.”¹⁰

Az orosz széplány című regényben az új prózának ez a jellemzője, vagyis a valóságnak a fantasztikum világába illő elmozdulása tehát Vlagyimir Szergejevics, vagy ahogyan Leonardo da Vinci neve után Irina becézi, Leonardka regénybeli megformálásában érhető tetten. Helyzete sajátos a műben: mire Irina elkezd írni a történetet, azt a történetet, amiben Leonardkának kiemelt szerepe lesz, Leonardka már halott. Így nem tudhatunk róla semmi biztosat, azt pedig, amit megtudunk, sőt azt is, amit állítólag mond, egy sajátos szűrőn, Irina szubjektív szűrőjén keresztül kapjuk meg. A szubjektivitás ugyan természetes egy egyes szám első személyben megírt alkotásnál, és emiatt természetesen minden más szereplő is ezen a szubjektív szűrőn keresztül jelenik meg, csak hogy a többi szereplő élő személy, és ez alakjuknak, ha objektivitást nem is, némi realitást mégis ad. Leonardkát viszont a halál homálya miatti meghatározhatatlanság, cenzúrázhatatlanság eleve fantasztikussá teszi, aki látszólag mindenféle lényeges átváltozás nélkül tér vissza a regény végén Irinához, vagyis a valóságba. Tehát egyrészt meghatározhatatlanságával, majd a regény későbbi részében a halálból való visszatéréssel, fantasztikus, de továbbra is embernek ábrázolt alakjával fogja a valóságot befolyásolni, Irina mindennapjait meghatározni. Azonban a regény menetéből következően Irina mellett neki is szerepet kell vállalnia, mint mindenkinnek, aki a luxuskurvával és annak testével kapcsolatba kerül.

És ezen a ponton, a fantasztikumnak a valóságba való behatolásával, Irina és Leonardka kölcsönös szerepvállalásával fog az irodalom a társadalmi viszonyokat tükröző testi szerep és a szexualitás véglegesen azonossá válni. Ugyanis Vlagyimir Szergejevics, mielőtt Irinával találkozott volna, maga is őszintének hitt őszintétlen szerepet töltött be: a hatalmat kiszolgáló sneci íróként tevékenykedett. Minderről (legalábbis Irina szerint) így nyilatkozik a nőnek:

„A földön elpuskáltam a boldogságomat. Én, aki a családi tradíciók szerint tehetséggel voltam megáldva, mindenestül az uralkodó normák és saját nyugalmam

⁹ LÁSZLÓ János: *Szerep és szereplőelmélet*, in: *Világosság*, 1976/1., 13.

¹⁰ Natalja IVANOVNA: *Őnsorsrontók? A szovjet „új hullám” prózájáról*, in: *Nagyvilág*, 1990/6.

szolgálatára állítottam tehetségem, leéltem így az életem, gondoltam, ezzel kiváltom magam, de életem alkonyán megláttalak téged, a menyasszonyomat, gyorsan lehúztam a kesztyűmet, és üvölteni kezdtem, hogy gazember vagyok! Mások viszont, Irina, a csontjuk velejéig derék embernek tartják magukat, ez a kis különbség szolgál mentségemre.”¹¹

Tehát Leonardka Irina szerint rájött, hogy szerepet tévesztett, hogy az őszintének hitt szerep, a hatalom kiszolgálása őszintétlen, s szerepkonfliktusának felismeréséhez az Irinával való szexuális kapcsolatra volt szükség. Ezek alapján Vlagyimir Szergejevics azon kevesek közé tarthatna, akik, ahogyan azt Viktor Jerofejev a *Halotti beszéd a szovjet irodalom felett* című cikkében kifejti,^{*} a sneci írónépség tagjai közül elindultak a vezeklés útjára. Irina Leonardkáról alkotott szubjektív képe ennek a szerepváltásnak, és ezzel együtt Leonardka fantasztikumának, fantasztikus képességének a lehetőségét látja bele az íróba, amikor barátnőjének, Kszjusának így fogalmaz:

„Azt meg – mondom –, hogy mit ír, nem a mi dolgunk megítélni, ő állami szempontból messzebb lát (...) Igen – mondom –, más horizontok tárulnak elébe.”¹²

Ennek a vezeklésnek a véghezvitele azonban Leonardka esetében komoly akadályokba fog ütközni. Ugyanis akkor, amikor Leonardka a szereptévesztése felismerése után ténylegesen rálépne a vezeklés útjára, és ezzel párhuzamosan – vezeklését konkrét művel is alátámasztva – megírná – önmagát Tyutcsevhez hasonlítva – az Irina és a közte zajló szerelmi történetet, a szexualitás és az irodalom egységét bizonyítva nem a tollat kezdi el fogdosni, hanem Irinát, és ebbe a szerelmi aktusba hal bele. A szerelem konkrét gyakorlása és aközbeni halála tehát megakadályozza a szerelem elvi megfogalmazásában és az irodalmi mű megalkotása által történő önmegváltásban. S mivel irodalmi szerepének átértékelése halála miatt általa már nem tör-

¹¹ Viktor JEROFJEJEV: *Az orosz széplány...* 113.

^{*} Viktor Jerofejev a *Halotti beszéd a szovjet irodalom felett* című cikkében a posztsztálini irodalmat vizsgálva abban három ágazatot különít el: a hivatalos, a falusi és a liberális irodalmat, és ezek helyzetét vizsgálja a peresztrojka éveit alatt. Véleménye szerint mindhárom teljes válságban van. A falusi irodalmat a messianisztikus szellemnek, a nemzeti fölénységnek, a népi, vallási kivételettség komplexusának és a kisebbségi érzésnek különös ötvözeteként látja. Ennek az irodalmi ágazatnak a peresztrojka éveit alatt három esküdt ellensége lett: az első a nőkérdéssel áll kapcsolatban, mivel az addigi szent életű, pozitív női hős a talmi élvezet iránti hajszában a férfiak megrontójává válik, és ezzel ezek az írók nem tudnak mit kezdeni. A második problémájuk a fiatalsághoz kapcsolódó szubkultúra, a harmadik pedig az oroszok és nem oroszok, a „mi” és az „idegenek” közötti másság, amire ők csak rasszizmussal tudnak válaszolni. A liberális irodalmat a cikk a tanulmányom elején általam is említett hipermoralizálás miatt ítéli el, a hivatalos irodalmat pedig azért, mert irodalmon kívüli feadatok megoldására vállalkozik. S a hivatalos irodalom képviselői lesznek leginkább a változások kérlelhetetlen ellenségei, s ha véletlenül megszakadna az általuk ellenzett reformfolyamat, ők lennének Jerofejev szerint a legnagyobb ellenreformer ideológusok. S bár ők a legveszélyesebbek a peresztrojka nézve, Jerofejev mégis ebben az irodalmi ágban látja leginkább annak a lehetőségét, hogy képviselői közül néhányan rálépnek majd a vezeklés útjára, és ennek a várakozásnak felelhetne meg a regény Vlagyimir Szergejevicsé is.

¹² Viktor JEROFJEJEV: *Az orosz széplány...* 67.

ténhet meg, ezért szerepkonfliktusának feloldására Irinának kell vállalkoznia. S ennek a vezeklő, Leonardkát a sneci írásából megváltó szerepnek a felvállalására Irina azért lehet képes, mert a szexuális aktus következtében eggyé vált Leonardkával, a szexualitás és az irodalom egysége miatt pedig teste hordozni fogja Leonardka társadalmi szerepét, vagyis annak sneci íráságot megtagadó énjét is. Ebből az egységből eredendően pedig maga is tollat fog, és éppen a köztük zajló szexuális aktusnak, illetve előzményeinek és következményeinek a leírásával válik ő is íróvá. Így a regényben a szexualitás és az irodalom többszörös egymásrataltsága figyelhető meg: Leonardka sneci íróként ismerkedik meg Irinával, írói szerepkonfliktusára éppen a nővel folytatott szexuális viszonya közben jön rá, a köztük zajló – Leonardka számára végzetes – nemi aktus pedig Irina írói vénáját fogja felszínre hozni. És amíg Leonardka szemét addigi őszintétlenségéről, gazemberségéről a szexuális aktus nyitja fel, addig Irina szemét az írás, mert szexuális életének és testének mint társadalmi objektumnak a megírása közben döbben rá nemcsak a Leonardkától kényszerűen átvállalt, hanem a saját, a Leonardkától sokkal bonyolultabb szerepkonfliktusára is, arra, amelyben benne van ugyan Leonardka, de benne van a sneci írónépség és annak köre is, mindazok, akik valamilyen szempontból vele vagy Leonardkával kapcsolatban álltak vagy állnak. S mindennek az a kiindulópontja, hogy az irodalom és a szexualitás regénybeli egységének megtestesítője, Irina éppen ezzel az egységgel, vagyis saját magával is szerepkonfliktusba kerül, pszichológiai szempontból az úgynevezett belső szerepkonfliktusba, amikor „nem a szerepküldők külső nyomására fellépő motívumok állnak ellentmondásban, hanem a személy belső késztetései, önmegvalósítási törekvése, attitűdjei, értékei ütköznek össze”.¹³ Leonardka halálával ugyanis, és Leonardka írói mivoltát továbbviendő, Irina a sneci írók stílusával, a jót hirdető, de őszintétlen hipermoralizmusával szemben teljesen ellentétes stílusban kezdi el írni élettörténetét. Ezzel párhuzamosan viszont, ismét Leonardka halálából következően, egységének másik oldalát megvalósítani, vagyis a szexualitást gyakorolni csak Leonardka ellenfeleivel, a snecikkel tudja. S ennek a belső szerepkonfliktusnak a kivetüléséből adódik Irinának mind Leonardkával, mind pedig a snecikkel szembeni, immáron külső szerepproblémája, amely szerepkonfliktus a szerepküldők ellentmondó elvárásaira vezethető vissza. Ebben az összefüggésben, a belső szerepkonfliktus kivetülésében, külső szerepkonfliktussá alakulásában döntő motívum, hogy Irina testének Leonardka halála miatt olyan szerepet kellene felvállalnia, amely mindkét félnek, mindkét szerepküldőnek, tehát Leonardkának és a sneciknek is megfelel. Csakhogy ilyen szerep nem létezik. Hiszen Leonardka sneci írói mivolta miatti vezeklés, a Leonardkát sneci írói létéből meg- és kiváltó szerep Irinája nem az az Irina, akire a sneciknek szükségük van. A sneciknek más az elvárásuk, hiszen ők nincsenek tisztában azzal, hogy Leonardka élete végén állítólag rádőbbsent addigi gazemberségére, és a szexualitás, az Irinával való együttlét irodalmi formába öntésével akarta megváltani önmagát. Ha tudnának Leonardka „pálfordu-

¹³ LÁSZLÓ János: *Szerepek és szerepkonfliktusok*, in: *Világosság*, 1976/5, 208.

lásáról”, Irinát valószínűleg nem vonnák felelősségre annak halála miatt, hanem „árulásáért” ők maguk mondanák ki Vlagyimir Szergejevics felett a halálos ítéletet. Azonban Leonardka a snecik szemében még halálakor is az állam nagyjai közé tartozott, olyan személy volt, akinek tiszteletére búcsúzóul még nekrológot is írtak, s akit a luxuskurvával folytatott nemi aktus fosztott meg az életétől. S a snecik így Irinát teszik meg pártfogoltjuk gyilkosává, vagy legalábbis halálának okozójává, tehát bűnössé, olyan személlyé, akinek bűnéért felelnie kell. A szovjet politikai és társadalmi hagyományoknak megfelelően pedig perét egyenesen koncepció perre növesztik, de ez a koncepció per is Irina szubjektív szűrőjén keresztül tárul elénk, s ennek következtében sokkal inkább abszurd drámára fog emlékeztetni. Itt jegyezném meg, hogy a koncepció per abszurd drámára emlékeztető jellege Viktor Jerofejev regényében ismét a nabokovi hagyományt tükrözi több szempontból is. Egyfelől a per színpadi megjelenítése, eljátszása a nabokovi művészet = isteni játék elképzelést követi, másfelől pedig Irina szubjektív nézőpontja, az, hogy ő látja és láttatja ezt a pert abszurd drámaként, Nabokov egyik regénye főszereplőjének, a *Meghívás kivégzésre* Cincinnatusának magatartását eleveníti fel. Nabokov főhőse, Cincinnatus kivégzésére vár, de természetesen azt, hogy milyen büntetést el, amiért ezt a súlyos büntetést szabták ki rá, nem tudjuk meg történetéből, abból a történetből, amely Cincinnatus szerint csupán a vélt tárgyakból felépülő vélt világban zajlik, ugyanolyan koholmányok közepette, mint Irina pere. S a kivégzés, illetve a kivégzés előtti időszak abszurd jellegében Cincinnatus érzi a drámaiságot, s édesanyját is arra kényszeríti, hogy vegyen részt ebben a drámában:

„– Jól van, jól van, elég volt. Csak nehogy elkezdjen itt magyarázkodni! Játssza csak tovább a szerepét, egy kis gügyögés, egy kis hebehurgyaság, és minden rendben – megfelelő az alakítás.”

Illetve:

„– Na, csak ne menjen át bohózatba! Ne felejtse el, hogy ez dráma! Egy kis humor nem árt neki, de azért vigyázzon, ne távolodjon el túl messze a pályaudvartól, mert közben kifut a dráma.”¹⁴

S amit Nabokov Cincinnatusa itt szavakban fogalmaz meg, azt Jerofejev Irinája viszi színre, megteremtve ezzel a dráma a regényben szituációt.* Azonban Irina szub-

¹⁴ Vladimir NABOKOV: *Meghívás kivégzésre*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1991, 103–104.

* Itt jegyezném meg, hogy a *Meghívás kivégzésre* és *Az orosz széplány* című regény még egy szempontból meglepő azonosságot mutat: ez pedig az írás, az irodalmi megjelenítés problémája. Ugyanis mind Cincinnatus, mind pedig Irina az írással, az abszurd helyzet formába öntésével próbál előnyt szerezni a körülötte lévő őszintétlen, vélt világgal szemben. S ennek nehézségéről, vagyis másságuk formába öntéséről nagyon hasonlóan nyilatkoznak. Cincinnatus: „Az a baj, hogy gondolataimat folyton beszívja a jövőben föltáruló nyílás – másról akarok, másra akarok rávilágítani, de homályosan és bágyadtan fogalmazok, mint Puskin párbajhőse. (...) Én olyan pontosan látok mindent magam előtt, de hát ti mások vagytok, mások, és nem én, és ez végzetes. Nincs meg bennem az írás képessége, de bűnös szimattal sejtem, hogyan kell egymás mellé illeszteni a szavakat, sejtem, mit kell tenni, hogy egy hétköznapi szó átvegye szomszédja fényét, hevét, árnyát, hogy tükröződjék benne, és azt is életre keltse önnön tükörképével. Irina:

jektív szűrőjének ellenére erre az abszurd drámába ágyazott koncepció perre is (mint általában az ilyen perekre) az a jellemző, hogy az igazi vád eltölpül amellest a per során kreált rágalom sorozat mellett, ami a vádlottat a bíróságon éri. A rágalom sorozat egyik eleme pedig – hiszen a vádlott mégiscsak egy luxuskurva – nem más, mint az, hogy Irina szexuális kapcsolatot folytatott a vádlók szemében „állami szempontból” problémás, kétes előéletű Vlaszov tábornokkal. A vádat Irina természetesen tagadja, és ebben a tagadásban ismét benne van a szexualitás és az irodalom, illetve tágabb értelemben, most már a szexualitás és a művészet közötti regénybeli egység fontossága és megóvása.* Hiszen Irina a legtöbb esetben azoknak az orosz férfiaknak kínálja fel testét, akik valamilyen módon a művészettel vannak kapcsolatban. Ha az illető nem orosz, akkor foglalkozhat bármivel: lehet spanyol követ, mint Carlos, aki Irina szerint nem lényeges, hogyan látja el munkáját, mert szeretőnek fantasztikus, vagy a közép-ázsiai „nagy ember”, Sohrat, akivel Irina együttlétük során a szállodai luxuslakosztályból ki sem tette a lábát. Ha viszont az illető orosz, akkor Irina abban önmaga egységét is keresi, így az ne csak szerető legyen, hanem valamilyen művész is. Legyen például fotóművész, mint Ritulja kedvese, az árulkodó nevű Hamlet, hegedűművész, mint Dato, de az irodalom privilegizált helyzete miatt leginkább írónak kell lennie, mint a hatnapos szerelem hőséne, Merzljakovnak, vagy az Ivanovicoknak, akiknek a *Szerelem* című alkotást köszönheti a szovjet nép. (S akik éppen ebben a művükben ismertetik meg az olvasókat az Irina és Leonardka közötti végzetes nemi aktus körülményeivel.) De szóba jöhet még Vlagyimir Szergejevics szolgája, Jegor is, akiről menet közben derül ki, hogy drámaíró.

És ebben az összefüggésben, író mivolta miatt került halála előtt természetesen a képbe Vlagyimir Szergejevics is, aki viszont nemcsak abban különbözik az összes többi művésztől, hogy az utolsó pillanatban rádöbben őszintétlenségére, hanem abban is, hogy ő hozza ki Irinából az írói képességet (Irina csak vele tud egységet alkotni, ebben a sneci művészek nem pótolhatják), és abban is, hogy Irinát őhozzá – írói egységükből kifolyólag is – szerelmi szálak fűzik.

Azonban a koncepció per résztvevői nem ezt a szerelmi érzést kérik számon Irinán, hanem a Vlaszov tábornokkal való szexuális érintkezést, akivel azonban Irinának – a fent kifejtettek értelmében – „holmi tábornok” mivolta miatt tényleg nem lehetett szexuális viszonya.

„Megírni persze megtudom, de akaratlan nyugtalanságot vált ki belőlem, hogy nem tudom, hogyan kell, azaz nincs praxisom az irodalomban. Mennyivel jobb lenne, ha a történetem megírására teszem azt, Solohov vállalkozna. Képzelem, úgy megírná, hogy mindenkinek tátva maradna a szája, de már nagyon öreg, és állítólag annyira elitta az eszét, hogy azt a hamis mendemondát terjeszti magáról, mintha nem is ő, hanem egy tökéletesen másvalaki hozta volna létre zseniális alkotásait.”

* A szexualitás és az irodalom egységének kibővítését a szexualitás és a művészet egységére ezen a ponton azért tartom indokoltnak, mert véleményem szerint azt a Leonardkát, aki miatt a per folyik, Irina nem véletlenül nevezte el Leonardo da Vinci neve után Leonardkának: ő nemcsak író, hanem neve alapján „a művész” is.

A szovjet politikai és társadalmi berendezkedésnek megfelelően, a koncepció per forgatókönyve szerint a vádlottnak a per során kreált vádat „érdemes” beismernie, mert ennek beismerésével talán elkerülheti a büntetést. Ilyen értelemben Irinának is a Vlaszov tábornokhoz fűződő viszony kreált vádját kellene vállalnia ahhoz, hogy ne kiáltsák ki bűnösnek a tényleges vád, a Leonardka halálát okozó szexuális aktus miatt. Irina viszont ezt a vádat a per folyamán végig tagadja, s emiatt a sneci író- és művésznépség az orosz irodalmi hagyományból fakadó szerepvállalással „bünteti meg”. Ennek értelmében Irinának a korábban már említett szent prostituált szerepét kellene betöltenie, és új Jean d’Arcént nem mást, mint Oroszországot megváltania. A megváltáshoz pedig az orosz nép nem juthat el a snecik szerint más módon, csak azáltal, ha a szent prostituált az orosz földdel szexuálisan egyesül.

Azonban ez ütközik a szereppel, amelyet Irina Leonardkától átvett vezeklése során vállalna fel, vagyis Leonardka megváltásával.

Tehát az egységének másik fele nélkül maradt Irinában belső szerepkonfliktusa felerősödik, hiszen egységének egyik felét, vagyis az irodalmat a leonardkai szellemben viszi tovább, de a szexuális oldal csak a snecikkel teljesebben be. S mivel Irinára a snecik szexuális jellegű büntetést mérnek, az egységének másik fele, vagyis a Leonardka nélkül maradt luxuskurva mégis kénytelen „engedelmeskedni” nekik, és vállalni Oroszország megváltását.

Azonban, mint arra egy korábban idézett mondattal utaltam, Irina tisztában van azzal, hogy Oroszországban mindenkinek más-más szerepet kell vállalnia, és ezzel összefüggésben azzal is, hogy ezek a szerepek őszintélenek. Ennek tudatában Irina teste a regény több pontján, több vonatkozásban is tiltakozik a snecik által ráerőszakolt szerep ellen, még akkor is, ha szexuális szempontból nekik van kiszolgáltatva. Irinának ezzel a szerepvállalásával ugyanis az a probléma, hogy ő egy luxuskurva, és nem az az útszéli prostituált, aki az orosz irodalmi hagyományoknak megfelelően saját énjét teljesen háttérbe szorítva (lásd Dosztojevszkij Szonyáját), a megváltó szerepet eljátszhatná. Ezt Irina is pontosan érzi, és Oroszország megváltó szerepének betöltésétől már ez önmagában is visszariasztja:

„De azt nem szeretem, hogy úgy bánnak velem, mint egy krajcáros kurvával, etetnek és szépséget követelnek, mivel sokra tartom magam.”¹⁵

És ebből következik – a luxuskurva és a krajcáros kurva közötti szerepkonfliktus mellett – egy másik probléma is: mégpedig az, hogy mivel Irina sokra tartja magát, a megváltás esetleges vállalása után kiérdemelt szerepösszetevőt, azt, amit minden magát sokra tartó nő, és minden luxuskurva elfogadna, vagyis a szent asszony szerepét – az útszéli prostituált szerepével ellentétben – már nem akarja elutasítani:

„Csak arra gondoltam: legyenek az új Jean d’Arc, és akkor majd meglátjuk. Azaz meghalok, viszont szent leszek... szent akartam lenni, a bűnhöz közelebb van a szentség, mint a kispolgárisághoz, Belohosztov telesúgta-búgta a fülem, hogy legyenek szent, mindörökre, és megénekelnek.”¹⁶

¹⁵ Uo. 96.

¹⁶ Uo. 96.

Ezen a ponton válik jelentőssé a fenti idézetből az a mozzanat, mely szerint Irina teste, ha sikeresen hajtaná végre társadalmi szerepét, a megváltást, vagyis az orosz földdel való szexuális aktust, akkor azt Belhosztov szerint megénekelnék. A nemi aktus irodalmi formába öntésével így a szexualitás és az irodalom ismét találkozna, és ez a szituáció nagyon hasonló lenne az Irina és Vlagyimir Szergejevics nemi aktusából származó szexuális egységhez: a földdel való egyesülés, egység is egy megváltáshoz vezetne el, hasonlóan ahhoz, ahogyan a Leonardkával való szexuális egység Irina szerint Leonardka megváltását segíti elő. S mivel a földdel való egyesülést mindenki szent dolognak tartja, s Irina is a szentség elnyerése céljából hajtaná azt végre, a regényben a szexualitás, az azzal járó testi szerep és az irodalom egységes jellege után a szexualitás és a szentség is egységessé válna. Ezt az egységet viszont ismét csak az irodalom tudná szentesíteni: a szent szexuális aktus megéneklésével. Erre az irodalmi formába öntésre, erre a megéneklésre pedig Leonardka szolgálja, Jegor drámaíró vállalkozna. Ez Irina és Jegor párbeszédéből derül ki:

„– Hiszen te, Jegor, valami firkász vagy – mondom – és alighanem megírod ezt az egészet egy elbeszélésben?

– Nem – rázza a fejét Jegor –, ha meg is írom, nem elbeszélés lesz, hanem, nem is tudom, micsoda, olyasmi, mint a Szentírás.”¹⁷

A Jegor-féle Szentírás így a szent nő által megváltott új Oroszország új Bibliája lehetne. S létrejöttével a szexualitás és az irodalom, valamint a szexualitás és a szentség egységét – mivel Szentírásról lenne szó – a szentség és az irodalom találkozása, azonossága követné.

Mindez a hármas egység (amely az ateista írók szadomazochista komplexusa közepette paradox módon az Atya, Fiú, Szentlélek hármasságára is emlékeztethet), természetesen nagyon ideális lenne a neci író tábor szempontjából. Azonban ennek az egységnek a létrejöttét mind az eddig felvázolt, mind pedig az ezután következő események megakadályozzák. Legelőször is ennek a necik által kívánatos egységnek egy másik egység hiánya fog gátat szabni. A probléma ugyanis ott kezdődik, és ezt Irina jól érzékeli, hogy az orosz irodalmi hagyományban, amit a necik annyira számon akarnak kérni önmagukon is, megváltás esetén a szent és az útszéli prostituált egymást feltételezi. S mivel – láttuk – az egység második összetevőjének, az útszéli prostituált szerepének Irina nem tud és nem is akar eleget tenni, nem vállalja Dosztojevszkij Szonyájának szegénységét, sőt az útszéllivel éppen ellentétes luxuskurva szerepét viseli, az első összetevő, vagyis a szent kategóriája is az ellentétébe fog átcsapni: a bűnösség kategóriájába.* S Irinát, bár – mint láttuk – szentnek szeretnék látni, és szentnek szeretné látni magát, valójában két oldalról is bűnösség sújtja: a Leonardkától átvett bűne és büntudata, valamint a necik szemében a Leonardka halála miatti bűnössége. S ha korábban Irina került önmagával ellentmondásba az

¹⁷ Uo. 201.

* Irina maga is érzi ennek az ellentétnek a problémáját, azonban, mivel a benne dúló szerepkonfliktus miatt nincs tisztában teljes mértékben a rá váró feladattal, és mindkét lehetőségnek a csíráját látja magában, egy fentebbi idézetben éppen erre a benne rejlő kettősségre utal, amikor így nyilatkozik: „a bűnhöz közelebb van a szentség, mint a kispolgárisághoz.”

útszéli és a luxuskurva szentségének lehetőségét illetően, akkor most, ebben az összefüggésben a snecik kerülnek saját elképzelésükkel feloldhatatlan ellentétbe – vagyis ezen a ponton már a szerepküldők is belső szerepkonfliktust élnek át – hiszen ők akarják a szent aktusba bevonni, szentnek beállítani Irinát, éppen azt az Irinát, akit a koncepció perben bűnösnek tituláltak. De Irina szentsége még néhány dolog miatt sem működhet: például amiatt sem, ami az egész regény alapkonfliktusát is megadja, hogy Irina szent, megváltó mivolta is, mivel azt a snecik kéri tőle, csupán egy felvett szerep lenne, és így őszintétlen. Emiatt nem tartom véletlennek, hogy Irina a „szent” mezőre utazást, ahol az aktusnak majd meg kellene történnie, nem veszi komolyan, a luxuskurva szemével nézi, és kéjutaszként jeleníti meg. S az őszintétlenséget, a szentség szerep, így csupán játék mivoltát az is tükrözi, hogy Irinát a kéjutaszként egy falusi piacon, ahol gyakorolnia kell a megváltó szerepet, a kofák nem másnak, mint moszkvai színésznőnek nézik. És a szentség miatt sem működhet, amit már ez a komolytalanság, őszintétlenség is mutat. Ez pedig Irina írásának, egyes szám első személyű naplójának mind önmagával, mind pedig az általa megjelenített szereplőivel szembeni erőteljes iróniája. Ezt az iróniát leginkább Irina családneve tükrözi, a Tarakanova, amely az orosz tarakan, vagyis csótány szóból ered. Ez pedig Irina testiségének egész regényen végighúzódo meghatározó szerepét ismételtelen kiemeli. Hiszen azzal, hogy Irina egy gusztustalan állat nevét viseli, énjét erőteljesen de-divinalizálja, profanizálja. És ennek a profanizációnak az a következménye, hogy az ember barátságosabb, játékosabb, ironikusabb viszonyba kerül a saját testével, a lélek helyett így tulajdonképpen a test kerül az én-elbeszélés középpontjába, az a test, amelyre Irina a naplójírásakor – mint láttuk – társadalmi szerepeket ír.

S ilyen módon, ha a szentség és a szexualitás egysége megtörik, mivel a szentséghez útszéli prostituált kellene, és nem bűnös luxuskurva, akkor ennek következtében a szentség és az irodalom egysége is megkérdőjeleződik. Ugyanis, ha a megváltó szent aktus bűnös aktussá alakul át, akkor az arról szóló sneci Szentírás sem szentírás, hanem a bűn Bibliája lesz. Ezzel pedig lelepleződik a snecik őszintének beállított őszintétlensége, a lelkük mélyén rejlő romlottságuk: olyan irodalommal akarják az erkölcsi jót, a szent magatartást hirdetni, olyan irodalomba akarják a megváltó szerepet beleláttni, amely bűnösségével éppen az ellenkező hatást váltja ki a társadalom tagjaiban. Ha pedig a szentség és a szexualitás, valamint a szentség és az irodalom egységének, illetve azok formálódásának kiindulópontja az Irina megváltó szerepébe, szentségébe vetett hit volt, akkor ezeknek az egységeknek az ellehetetlenülése is Irina teljesítményével áll összefüggésben. Irina ugyanis a megváltásra váró orosz földdel háromszor akar szexuálisan egyesülni, ám Irina háromszori futása és „futtatása”^{*} egyszer sem hozza meg a kívánt eredményt.^{**} Hiszen nemcsak arról

* A futtatás szónak itt Irina prostituált mivolta miatt – konkrét és átvitt jelentését egyaránt értem.

** A földdel való szexuális egyesülés eredménytelenségét itt az orosz föld tulajdonságaival kapcsolatos probléma is erősíti. Ugyanis az orosz kultúrában a földnek szakrális jelentése van, s ezt a jelentését először a Nabokov és a Jerofejev által – látszólag elutasított – Dosztojevszkij fejtet-

van szó, hogy a sneci irodalom egyedül csak a bűnt tudja árasztani, hanem arról is, hogy a megváltónak hitt nemi aktus sikertelensége eleve feltételezi a megváltásnak irodalmilag körvonalazatlan, határozatlan, és így véghezvihetetlen jellegét. A megváltás irodalmilag kivitelezhetetlen jellegére utalnak Irinának ezek a szavai:

„Mit jelent az, hogy megmenteni Oroszországot? Megkérdeztem az új barátaimat, hogy mit jelent. Kaptam tőlük értelmes választ? Nem kaptam.”¹⁸

S ez a határozatlanság, „kivitelezhetetlen” jelleg nyomja rá a bélyegét – ismét a szexualitás és az irodalom egységét jelezve – az Irina és a snecik tábora közötti szexualitásra is. A dolgozatom elején idézett mondatok közül „az írók az egy sneci népesség, férfinak meg még snecibbek” sor már önmagában árulkodik erről a konfliktusról, de talán még többet árulnak el erről Irinának ezek a szavai:

„Meg voltam botránkozva, mert mindig a szerelmet kerestem, szeretni és szeretettnek lenni, erre vágytam, de ritkán voltak körülöttem erre méltó férfiak, mert egyáltalán, kevesen vannak. Hol vannak? Hol? Egy ideje elkezdtem kételkedni az emberi nemességben és jószívűségben. A közel sem nagyszámú szeretőim nyolcvan százaléka a fegyverét letéve lelkiismeretlenül elaludt, rólam megfeledkezve, én pedig kimentem a fürdőszobába, mosakodni és sírni. Másrészt, a maradék hús százalék nem aludt, hanem megvárta, amíg visszajövök, és azután az egoizmusa folytatására kényszerített: úgymint, cigarettáztak az ágyban, büszkék voltak magukra, a bicepszüket mutogatták, vicceket meséltek, más nők hibáit beszéltek meg velem, a családjuk és életük negatív aspektusaira panaszkodtak, szórakoztató lapokat néztek és sportközvetítéseket a tévében, ittak, szendvicset ettek, megmasszíroztatták a hátukat, és doromboltak, s végül azzal a tisztán egoista céllal jöttek a karjaimba, hogy utána elaludjanak, mint az első nyolcvan, én pedig kimentem a fürdőszobába, mosakodni és sírni.”¹⁹

te ki. Dosztojevszkij szerint ugyanis az orosz nép számára a föld mindennek az alapja, a föld minden, és a földből születik minden további: a szabadság, az élet, a becsület, a család, a gyerekek, a társadalmi rendszer, a vallás, egyszóval minden, ami értéket képvisel. És Jerofejevnél, hiába próbálná tagadni, a nála Szülőföldként emlegetett orosz talaj ugyanilyen értéket képvisel. Ezt egy vele készített interjúban így fogalmazza meg: „A szülőföld az az ajtó, amelyen keresztül az ember belép a világba és valószínűleg ezen keresztül távozik a halálba. A szülőföld – nemzeti vallás, nemzettudat, népszokás – mindaz, ami a földhöz köti az embert.” Csakhogy Irina teste nem ezzel a szakrális szülőfölddel kellene, hogy egyesüljön. Hanem azzal a földdel, amit a szocreál írók akarnak szentként beállítani. Ez az „államosított” föld viszont nem képviseli azokat az értékeket, amelyek Dosztojevszkijnél, Nabokovnál és Jerofejevnél szerepelnek. Csak a patriotizmust, a nagybetűs Államot, amely ennek a szent földnek szöges ellentéte. A kétféle föld ellentétéről így nyilatkozott Jerofejev: „Az állam kifacsarja tőlünk a pénzt, példás katonaságra, példás szolgálatra készít bennünket, kihasznál minket. És emiatt a »hatalom« szó Oroszországban fenyegetően hangzik, a patriotizmus szó pedig veszélyes marad. Ezért mondják rám: nem patrióta, az állam ellensége. De hiszen az Állam és a Szülőföld – különböző dolgok.” (A Jerofejev-nyilatkozatokat lásd: *Na propolke ruszkoj dusi*, Trud, 2000. 07. 29. 5–6.)

¹⁸ Viktor JEROFEJEV: *Az orosz széplány...* 202.

¹⁹ Uo. 47–48.

Sőt, ahogyan a sneci irodalomról egyre inkább körvonalazódik, hogy az minden, csak nem az, aminek tartják, Irina sneci férfiakkal kapcsolatos irodalmi-szexuális véleménye is egyre kiábrándítóbb:

„Az új barátaim, az nulla, ahogy azok basznak, ez szabad szemmel is látszik rajtuk, folyton csak filozofálni akarnak. Egyesek kiköpött impotensek az elkárhozott és bágyadt tekintetükkel.”²⁰

S az ilyen férfiak kedvéért Irina teste – bár a szándék megvolt benne – természetesen nem teljesítheti Oroszország megváltójának a szerepét. S ez a probléma két, egymásból egyenesen következő társadalmi jelenséget tükröz. Az egyik ilyen jelenség nemcsak az *Orosz széplány* című regényben, hanem annak tematikus párjában, a *Férfiak* című Jerofejev-alkotásban is megjelenik, s a két mű együttes vizsgálata során válik világossá. A *Férfiak*ban ugyanis „a szerző a brezsnyevi korszakban küszködő orosz nő sorsa után a posztkommunista korban »szerencsétlenkedő« orosz férfi sorsát állította könyve középpontjába”²¹, akitől a nők, emancipálódásuk következtében a szexualitás terén is átvették a győző szerepkörét.* A másik jelenség pedig, ami ebből egyenesen következik, és amit Irina is természetesnek tart, hogy emiatt a látványos, főleg a szexualitás terén megjelenő emancipáció miatt a férfiak fokozatosan azt a jogukat is elveszítik, hogy a nők felett ítélkezzenek. Ez pedig a szexualitás és az irodalomban – főleg az orosz irodalmi hagyományban – egyaránt fontos szépség-problémát állítja előtérbe. Hiszen Irina nemcsak luxuskurva mivolta miatt nem szereti, ha úgy bánnak vele, mint egy krajcáros kurvával, hanem amiatt sem, mert szép. Erről így gondolkodik:

„A szépségem fölött senkinek sincs hatalma, mivel csak egy nálam szebb nő ítélhet meg, a férfiaknak egyáltalán nincs joguk ítélkezni, csak elragadtatásba esni, a szépségemről meg: nálam szebbel nem találkoztam.”^{22*}

²⁰ Uo. 201.

²¹ GORETITY József: *Az esztétikai és etikai provokáció prózája*, in: Jelenkor, 2000/11., 1118. Minderről a változásról Jerofejev a *Férfiak* című alkotásának *A szex mint sport* című fejezetében így nyilatkozik: „úgy tetszik, ez az egész újdonság a MÉG szócskával kezdődött. Gondolhatnánk, ugyan mit változtat egyetlen szó a nemi életen, de a viszonyokat igenis megváltoztatta. Ha a hetvenes években a »dugni« szó jelezte a küszöbönálló változásokat, akkor ez a női ajkáról elszálló MÉG, amely egyre gyakrabban hasított bele az éjszaka csendjébe, ha nem is a kor, de mindenesetre a nők követelését tükrözte. Teljes kielégítést akartak, ami addig egyáltalán nem szerepelt az orosz férfi étlapján. És meg kell mondanunk, az orosz férfit ettől a MÉG-től kellemetlen remegés fogta el. MÉG, ez azt jelenti, kevés és nem az igazi. MÉG, ez azt jelenti: sokat akar a szarka, de nem bírja a farka, vagy ami még rosszabb: nem vagy férfi. A pasasok megszeppentek. Azelőtt ők gusztáltak, vetettek össze, hasonlítottak, élték világukat. Most egyszerre őket kezdték gusztálni.”

²² Viktor JEROFEJEV: *Az orosz széplány... 96.*

* A regényben a férfiak szexuális teljesítményét ez az idézet még egy csapással sújtja: amikor ugyanis Irina úgy nyilatkozik, hogy szépségét a férfiak nem, csak egy nála szebb nő ítélheti meg, barátnőjére, Kszjusára gondol, aki „vitathatatlanul szép nő”, és akivel Irinának a regényben – félig kimondottan – ismét a férfiakkal való elégedetlenségét kifejezendő – szexuális kapcsolata van. „Egy farka férfi járt a nyomunkban: megvetettük őket, egymást szerettük, mit mondjak még?” – vallja be Irina.

S mivel a férfinak már nincs joga a nő szépsége felett ítélni, Jerofejev regényében a szépségnek, a szép női testnek egy új felfogása jelentkezik, a századforduló ilyen témájú mitológemáinak deesztétizálása figyelhető meg, s ezzel együtt megütöztetésük egy számukra végképp idegen közeggel, a tömegirodalom vulgaritásával. A regény eredeti címe ugyanis nem *Az orosz széplány* (ezt a címet a fordítónak, Bratka Lászlónak köszönhetjük), hanem a szépség-problémát sokkal inkább középpontba állító *Az orosz szépség*, amely cím ezeknek a mitológemáknak a kellős közepébe viszi az olvasót. A regénycím ugyanis, ahogy arra Szőke Katalin rámutatott, „V. Kandinszkij azonos című, közismert, korai szecessziós képére utal, melyen álomszerű, orosz viseletbe öltözött nő van lefestve stilizált orosz környezetben, másrészt a dosztojevszkiji sokat citált, többszörösen félreértelmezett mondatra: »A szépség megmenti a világot.« ... Ezenkívül *Az orosz széplány* sajátos reflexió az Oroszországban rejlő, úgynevezett »női princípiumra«. Oroszország nőalakban való megjelenítése már-már irodalmi közhely (Nyekraszov: Oroszország-édesanya, Blok: Oroszország-menyasszony, folklór: Oroszország-anyácska stb.), az Oroszország – bűnös nő szimbolika pedig, amely szintén Dosztojevszkijre vezethető vissza, a századelőn új életre kelt, mivel a női princípium mind filozófiai, mind irodalmi értelmezése központi jelentőséget kapott.”²³ S Szőke Katalin arra is rámutatott, hogy ebben az összefüggésben Jerofejev Oroszország-prostituált képe párhuzamos az író egyik fent említett kedvencének, Vaszilij Rozanovnak az *Emberek a holdfény vonzásában* című könyvében a nemiség szakrális szerepe kapcsán felvetett paradox gondolatával, mely szerint a sainte prostituée (az egyiptomi szent prostituáltak), és az „örök asszonyi” lényegében azonos jelentésű archetípusok, hiszen a legnemesebbet, az örök asszonyi odaadást testesítik meg. Másfelől, a századelőn rendkívül népszerű volt a filozófus Nyikolaj Bergyajev mitológemája „Oroszország külső erők által megerősített asszonyi lelkeről”. Ez a két eredő tulajdonképpen a jerofejevi szent prostituált Oroszország ősképe, csak hogy a deesztétizálás következtében ennek megtestesítője, a kétségtelenül szép Irina testével mégsem válthatja meg ezt a bűnös Oroszországot. Jerofejevnél ugyanis, ahogyan arra M. Nagy Miklós rámutatott, „a szépség nem megmenti, hanem meghamisítja a világot (Irina szépsége is ezért olyan hangsúlyozottan »kurvaszépség« – Dosztojevszkij prostituáltja, Szonya – Jerofejev szerint – groteszk, irreális figura, »olyan kurva, akinek nincs teste«): a szépség a rend látszatát keltve hamis illúziókba ringat.”^{24*} Ilyen értelemben nem véletlen, ahogyan arra Mihail Berg rámutat, hogy „Jerofejev az, aki a káosz interpretátorának szerepét kisajátította, és többször variálta azt, hogy a 19. század orosz írói (nemcsak Tolsztoj, de Dosztojevsz-

²³ SZŐKE Katalin: *A „szent prostituált” Oroszország*, in: Nagyvilág, 1996/7–8., 544–545.

²⁴ M. NAGY Miklós: i. m. 59.

* Ezzel kapcsolatban állapította meg a következőket Viktor Jerofejev a *Dosztojevszkij hite és humanizmusa* című tanulmányában: „Mégiscsak képtelen dolog, hogy azt a Szonya Marmeladovát, aki a *Bűn és bűnhődésben* prostituáltként szerepel, ne láthassuk „munka közben”, s ezáltal az állítólag ősi foglalkozást űző Szonya testisége és tevékenysége hamis legendává degradálódjék.” (Goretity József fordítása.)

kij is) lebecsülték a rossz értelmét. Ezt úgy kell érteni, hogy Jerofejev nemcsak a rossz új formáját írja le, hanem követi a rossz minden lehetőségét a kortárs és klasszikus irodalmi teljességben. A szolovjovi igazság-jóság-szépség hármasságával ő a káosz-rossz-csúfság hármasságát állította szembe.²⁵

S a sneci íróknak – bár Irina szépségétől (is) várták a megváltást – be kellett látniuk, hogy mindez csak hamis illúzió. Hiszen Irina maga is bevallja, hogy „szentként csak ravaszkodott”. Tehát szentségét is ironikusan kezeli, sőt vállalja a szentség ellentétét, a bűnösségét is, és ezt a szexualitásból eredő bűnösségét az irodalomban, szexualitásának irodalmi formába öntésében sem titkolja, ott sem játszik őszintétlen szerepet: „úgy írok, ahogy futottam, s úgy futottam, ahogy írok”^{26*} – vallja.

S ha a bűnös szépség a sneci író tábor kedvéért nem válthatja meg a világot, akkor ezzel párhuzamosan elvileg egyre nagyobb az esélye annak, hogy Irina és Leonardka szexuális aktusa valóban megváltó jellegű volt Leonardkára nézve. Hiszen amiatt, hogy a snecik kérésére történő megváltó aktus sikertelen volt, a szerepkonfliktus Irinában magától fel kéne, hogy oldódjon, mivel így már nem kellene kétfelé is ezt a megmentő szerepet magára öltenie, csak Leonardka felé.

Csak hogy Leonardka megváltásával kapcsolatban Irina egyes szám első személyű szubjektív írásmódja fog problémát okozni. Hiszen láttuk, a történet megírásának idején Leonardka már halott, s a róla megalkotott kép teljes mértékben Irina szubjektív érzelmeit fogja tükrözni. Ebből következik az a furcsa helyzet, hogy amíg Vlagyimir Szergejevics Irina olyan művésznek látja és láttatja, aki élete végén képes a „pálfordulásra” és képes megtagadni korábbi író társait, addig azok a sneci művészek, akik szintén valamelyest szubjektívizálódnak a luxuskurva egyes szám első személyű látásmódja miatt, Leonardka ilyen jellegű változásairól egyáltalán nem értesülnek. Ezzel tehát Irina az egyes szám első személyű írásmódján belül két oldalt, két szerepküldőt jelenített meg, Leonardkát és a sneciket, és ezt a két pólust csupán a saját szubjektív szűrője állította szembe egymással, nem pedig a valós események. Irinának ugyanis a saját érdekében volt szüksége egy halott személyre, egy olyan íróra, aki fantasztikumából eredően ellenőrizhetetlen.

A halott személy szerepeltetése, a halál problémája Jerofejev művészetében ugyanúgy, mint a nagy előd, Nabokov alkotásaiban, Schopenhauer hatását mutatja. M. Nagy Miklós szerint ugyanis Schopenhauer filozófiájának számos eleme lehetett

²⁵ Mihail BERG: *Literaturokratia*, Novoje Literaturnoje Obozrenyje, Moszkva, 2000, 148.

²⁶ Uo. 236.

* Ezzel kapcsolatban, vagyis a rossznak, a bűnnek önmagunkban és másokban való felismeréséről és vállalásáról Viktor Jerofejev így nyilatkozik *Az újhumanizmus összeomlása* című írásában: „A humanizmus összeomlása (s ez éppúgy érvényes a hivatalos, mint a valódi humanizmusra) egészséges szkepticizmust szült, annak megértését, hogy a rossz mélyebben lakozik az emberben, mint ahogy azt – Dosztojevskij szavaival – »a szocialista felcserek« és a meggyőződéses demokraták gondolják, egészen mélyen, a lélek legeslegfenekén, ahonnan gyengéden néz ránk a mostanában divatba jövő Sade márki. Van, aki ezt végiggondolta, van, aki csak intuitív módon érzi, mindenesetre ez az oka annak, hogy az ifjúságnak esze ágában sincs lelkesedni holmi társadalmi ügyekért. A nemzedékek között áthatolhatatlan szakadék nyílt meg.”

vonzó a 20. századi orosz írók számára: például az esztétikába menekülés gondolata, vagy a művészet pragmatikus felfogásának elutasítása. S tegyük hozzá, a halálról alkotott elképzelés is.

Schopenhauer szerint ugyanis, ahogyan azt a *Szerelem, élet, halál* című művében megfogalmazta, „A meghalás a megszabadulás pillanata az oly egyéniség egyoldalúságától, mely nem lényegünk legveleje, hanem eltévelyedésnek tekintendő, az igazi, eredeti szabadság ama pillanatban áll be, mely a mondott értelemben restitutio in integrumnak, a birtokba visszahelyezésnek tekintendő.”²⁷

S ha a halál megszabadít a kínos múlttól, akkor ebben az összefüggésben, Irina és Leonardka egységét bizonyítandó, ez a leonardkai halál nem Leonardkát, hanem Irinát váltotta meg. Hiszen Schopenhauer arra is rámutat, hogy „a halál helyreigazítja a tévedést, midőn a személyt megsemmisíti, úgyhogy az ember lényege, mely nem egyéb, mint akarata, ezentúl csak más személyekben fog élni”.²⁸ Jelen esetben Irinában, aki a saját érdekében látta bele Leonardkába a pálfordulás lehetőségét, azért, hogy utána a szexuális aktussal, majd a férfi halálával átvegye tőle ezt a pálfordulást, s ne mást, mint saját magát és szerepkonfliktussal terhelt testét mentse meg a sneciktől és azok stílusától. És a snecik felfogásától is, akik, láttuk, az irodalomba világmegváltó (itt Ororszország-megváltó) szerepet akartak beleplántálni. Irina viszont tisztában van azzal – az orosz földdel való sikertelen szexuális aktus és az „új barátai” szexuális problémái miatt –, hogy az irodalom nem képes erre a világmegváltó szerepre. Ha az irodalom megválthat valakit, az csakis az író lehet. S ez a tapasztalata döbbsentette rá Irinát arra, hogy „nem Ororszországot akartam megváltani, hanem saját magamat”. S bár ebben a „saját magában” irodalmi és szexuális egységük miatt benne van Leonardka is, a hangsúly ettől kezdve nem Leonardkán és az ő megváltásán lesz, hanem az Irináén.

Ebben a folyamatban, a hangsúlyeltolódásban lesz fontos motívum Leonardka „gyógyírként” való visszatérése Irina életébe. Leonardka itt konkrét és átvitt értelemben egyaránt gyógyírként szolgál. Konkrétan, hiszen megérkezésekor Irina valóban ágyban fekvő beteg, piheni az orosz földdel való aktust, és átvitt értelemben is, hiszen a halott Leonardkával ekkor beteljesülő nemi aktus fogja véglegesen feloldani Irinában a kettős megváltás lehetőségéből adódó szerepkonfliktust. Ugyanis ennek az aktusnak már nincs meg az a szerepe, mint az előzőnek, annak, amelyet a még élő Leonardkával folytatott Irina. Ezzel az aktussal már nem kell megváltania Leonardkát, hiszen kiderült, hogy ő is ugyanolyan sneci volt, mint társai, s egyedül csak Irina szemében volt – szükségképpen – azoktól különböző, s így nem kell halála miatt megváltással vezekelnie a snecik előtt sem. A szerepkonfliktus feloldásának ezzel egy klasszikus változatát mutatja be Irina: a szerepküldők elvárásait ekkorra tehát módosította magában, rájött, hogy őneki senki mást, csak saját magát kell megmentenie, s így – saját jogainak kiszélesítésével – tudott megszabadulni a szerepküldők pszichikus nyomásától, vagyis magától a szerepkonfliktustól. Ezen a szinten tehát a szerephordozó Irina testéről leválik a társadalmi szerep, „a szerephordo-

²⁷ SCHOPENHAUER: *Szerelem, élet, halál*, Életbölcesség, Göncöl Kiadó, Budapest, é. n. 70.

zó átalakul olyan személyiséggé, aki identitását a konkrét szerepektől és specifikus normarendszerektől függetlenül képes fenntartani.²⁹

S hogy korábban csak Irina látta bele Leonardkába a „pálfordulás” lehetőségét, azt, amelyre végeredményben neki volt szüksége, Irinának ezek a szavai tükrözik:

„– Szemét vagy, Leonardka. Egy nagy és dagadt szemét. Biz’ isten, ha nem akarsz, ne hidd. Te engem elszalasztottál és elpusztítottál, én viszont a szennyvesztőben fürödve tisztára mosdattalak, és megmentettelek, úgyhogy elhallgass! És hallgass tovább: én sokkal nemesebb vagyok nálad a külsőm és a neveltetésem szerint is. De ki vagy te? – kérdelem tőle – pitiztél és ugrándoztál egész életedben. Én viszont egy orosz város pusztai levegőjében éltem. (...) De teljesítettem küldetésemet. Jól csináltam.”³⁰

Ettől kezdve tehát a regény központi motívuma nem Leonardka és nem a snecik tábora, és nem az azok között őrlődő Irina, hanem kizárólag Irina. Így Irina – megszabadulva ettől a két oldaltól és a szerepkonfliktustól – már nem a snecik szemében, és nem Leonardka halála miatt érzi magát bűnösnek, hanem saját – korábbi – tettei miatt: amiatt, hogy a snecik nyomásának engedve mégis megpróbálta megváltani Oroszországot, és ezzel azt az irodalmat szentesítette volna, amit ők képviselnek, és amiatt, hogy egy halott személlyel létesített szexuális viszonyt.

S ezen a ponton, a szerepkonfliktus feloldása után fog a pszichológiai nézőpont átváltani a pszichopatológia nézőpontjának érvényesülésére a műben. Ezt az állítást, tehát a pszichopatológia térnyerésének lehetőségét Viktor Jerofejev is alátámasztja *A romlás orosz virágai* című írásában, amikor azt vallja, hogy „a pszichológiai próza helyét a pszichopatológiai próza foglalja el”.³¹ Ugyanis a halott személlyel folytatott szexuális aktus magát a szexuális aktust a nekrofilia, a szexuális patológia körébe vonja. Ezenkívül a testet, a testiséget is átértékeli. Irina teste ugyanis, miután szerepkonfliktusa feloldódott, és nem írnak rá kényszerszerepeket, esztétikumot hordoz, szeret és szenved, de a halott leonardkai test az egyesülés során ezt a visszanyert, addig az önironikus csótány-lét miatt is hiányzó esztétikumot is szétrombolja. Tehát Jerofejev nemcsak az orosz hagyomány szépség-felfogását értékeli át, hanem az ezzel összefüggésben lévő testiséget is deesztétizálja. A testiségnek ezt a bomlott és széthullott állapotát egyébként az *Élet egy idiotával* című elbeszéléskötetében érzékeltette leginkább.

S a megváltási kísérlet, valamint a nekrofilia miatti büntudat az Isten létében kételkedő, de annak létét megismerni vágyó bűnös luxuskurvát életében először a templomba vezeti, hogy ott – ismét saját szubjektív és ironikus nézőpontja szerint – magával Istennel társalogjon.

S imája meghallgatásra talál, hiszen az Istentől kapja meg a snecikétől eltérő irodalmának szentesítését, és így saját maga megváltásának a lehetőségét is:

²⁸ Uo. 69.

²⁹ In: *Testhatárok...* 27.

³⁰ Viktor JEROFEJEV: *Az orosz széplány...* 304.

³¹ Viktor JEROFEJEV: *A romlás orosz virágai*, in: Nappali ház, 1993/4., 18. (Kis Ilona fordítása)

„– Akkor hát mi adatott meg, Uram? – kérdezi Irina.

– Az, hogy az emberek közt járj, és a mélységekben világítva tedd láthatóvá az ocsmányságukat és a rútságukat.”³²

Ezzel az isteni kinyilatkoztatással tehát az a fajta irodalom fog szentté válni, amit Irina képvisel. Így az irodalom és a szexualitás végig meglévő regénybeli egysége után a snecik által egyszer már kívánt egység, az irodalom és a szentség azonossága ismét megteremtődhetne. Azonban ehhez a kettős egységhez – mint láttuk – szükséges egy harmadik is, a szexualitás és a szentség azonossága is. A probléma pedig itt az lesz, hogy a bűnös luxuskurva halottal való szexuális aktusa, a nekrofília mindennek mondható, csak szentnek nem. Legalábbis az élet szférájában nem. A túlvilágon azonban igen. S hogy a nekrofília bűnének feloldása bekövetkezzen, Irinának előbb ironikus viszonyok között meg kell keresztelkednie, majd, ahogyan Venyjamin pópa nevezi, Egyiptomi Máriaként Leonardka után kell halnia. Hiszen Jerofejev Schopenhauer és Nabokov mellett Rozanov Gogol-értelmezése kapcsán fedezte fel a nekrofílián keresztül a halált, mint kulturológiai paradigmát, azt a halált, amely az abszolút patológia helyének betöltésével túllép és megvált minden, az életben tapasztalt pszichofiziológiai elferdülést és szexuális patológiát, tehát Irina szexuális „eltvelyedését” is. S Irinának még valamiért meg kell halnia. Megváltó halált kell halnia annak érdekében is, hogy az „úgy írok, ahogy futottam, és úgy futottam, ahogy írok” mondattal fémjelezhető öncélú, a hipermoralizálást és a társadalmi problémák megoldását elvető új irodalom az orosz földön felváltsa az ezt a földet megváltani akaró, de irodalom mivolta miatt arra képtelen sneci művészetet.

³² Viktor JEROFEJEV: *Az orosz széplány...* 279.

KOVÁCS MIKLÓS

A KERT PREZENCIÁJA CSEHOV CSERESZNYÉSKERT CÍMŰ MŰVÉBEN

A Cseresznyéskert Csehovnak egy, a korábbi két nagy műtől, a Ványa bácsitól és a Három nővértől látszólag markánsan elkülönülő alkotása. Míg az említett két mű a múlt és jelen analitikusan tételezett ellentétére, a jelen és jövő metafizikus és pszichikus inkongruenciájára alapozott, a vágyott és valós, megvalósult és meg nem valósuló élet axiológikus felosztását felajánló alkotások, addig a Cseresznyéskertben, bár itt is kitapintható a metafizikus horizont, valamint a teljességvágy, az előbb említett ívfeszültségek mintegy ellentétükbe fordulnak: a múlt és az elmúló jelen az organikus egység hordozója¹, a kert mint a transzcendentális otthontalanságnak egyidejűleg kifejezője és ellensúlya egy biblikus allúzióval dúszultan olyan új jelentésmeniót nyit, ami az egész csehovi életmű mintegy kitaró és felnyitó gesztusát is meghatározhatja.

Ennek az újszerűségnek az alapját éppen a kert, a cseresznyéskert megjelenése, illetve jelenléte adja. Nyilvánvaló, hogy a kert többszörös funkciót tölt be, s ezzel párhuzamosan többsíkú szemantikai mező fókusza. Először is, a kert a történészor és drámai diskurzus tárgya, illetve témája (a kert eladása/megtartása csak kiemelhető választási vagy-vagy mozzanata az e tematikus mag köré szerveződő otthonkérés tágabb jelentésmezőjének), másodsor, a színhelye a fiktív történéssornak, amely teret képez, tehát lokális funkciót tölt be. Harmadsor, jelenlevő, azaz szubsztanciális létező, ami megkülönböztetendő az előbbi, teret rendező és képző szereptől, végül pedig a szerzői nézőpontot erősen hordozó kompozicionális szerepet tölt be.

A cseresznyéskert tehát az alakokat is összerendező gyűjtőpont, és nemcsak esetleges címként elválaszthatatlan része a drámai figurákat összetartó és megosztó, egységbe képező problémának mint az alapszituációt konfiguráló alapfeszültség metonímiája, hanem a művilágot előállító lehetséges alapként is része az egzisztenciális kötődésnek, azaz a heideggeri értelemben vett odatartozásnak.

Ilyen értelemben is többszörös metafora a kert: utal valamire, ami nem önmaga, másrészt drámaontológiai értelemben jelen van. A kert konnotációs mezőjét alkotja egyfelől maga a darab (bár nem műimmanens értelemben, hanem részben irodalomszociológiai tényként, részben e tényt anticipálva is), másfelől a szereplők életvilága (a kert eltűnésével éppen ez az életvilág veszíti el realitását). E konnotációs

¹ A kert ilyen szimbolikus jelentését lásd Pjotr VAJL–Alekszandr GENISZ: *Édes anyanyelv* (Az orosz irodalom aranykoráról). Helikon, Budapest, 1998., 281–293. Ford. Goretity József.

mezőt több szinten alkotó elemek még a helyszín, a szépség és hasznosság elvének konfrontációja, valamint a mitológiai és irodalmi áthallások tere, elsősorban a bibliai édenkerté, a fausti zárójeleneté és hamleti dilemmáé, ami azt is jelenti, hogy bármennyire (voltaképpen nem túlságosan) ironizált formában is, de a nagy emberiség-drámák horizontjába nyílik ez a mű. A kert (mint olyan) drámaontológiailag pedig a legvalóságosabban jelen van, nem egyszerűen részben materiálisan, részben verbalizáltan színhelye és témája a műnek, hanem a leginkább hozzátartozik. Természetesen e tekintetben is metafora, vagyis létezősége mellett is fiktív elem, amely jelenléte mellett utal egyrészt a jelenlétére, másrészt a jelenlétének illúziójára.

*

Ha az imént felvázolt szempontokat sorra vesszük, a kert témáját vizsgálva az tűnik fel legelőbb, hogy a darab szerfölött cselekménytelen. Nem eseménytelen, hiszen Ranyevszkaja és Ánya hazautazása Párizsból, a kert sorsán való aggódás, majd a kert elárverezése, Ranyevszkaják visszatúzása stb. viszonylag mozgalmas történéssort képez, de hiányzik az alakok dinamikus, cselekvő viszonyrendszere. A Párizsba kiutazott Ljubát és Ányát nagy, túláradó örömmel várják a háziak, Varja, Gajev, Lopahin, Trofimov és Firsz, a komornyik. Ez a felfokozott várakozás valami másnak a várását is jelenti: abban bíznak, Ranyevszkaják visszaérkezése a dolgok elrendeződését is magával hozza. Az események ugyanis kuszán alakultak: a birtokon nagy az adósság, közeledik a kert elárverezése, Várja és Trofimov élete pedig mintha kisiklott volna, nem találják helyüket a világban. Ám a megérkezett Ranyevszkajának nincsenek konkrét elképzelései az anyagi problémák rendezését illetően, Lopahin ajánlatát pedig, aki egyetlen és kiváló kivezető útnak azt tartja, ha a kertet felparcelláznák és bérlőknek adnák ki, s így az előlegből vehetnék meg saját birtokukat, döbentően utasítják el, mivel az együtt járna a fák kivágásával. Lopahin érzelmileg sem kötődik a cseresznyéskerthez, neki az inkább saját gyermekkori megaláztatásainak színhelye és jelképe.

Ranyevszkaja és Gajev próbálnak rokonaiktól kölcsönkérni, ám a szerzett összeg kevés, végül is Lopahin veszi meg a kertet, és szinte haladéktalanul neki is lát terve megvalósításának. Megkezdődik a fák kivágása, miközben Ljuba visszatúzódik Franciaországba, a többiek új céljaik felé. A darabban jelentős sorsfordulat áll be, de voltaképpen nincsenek számottevő ellentétek. Hiányzik a korábbi Csehov-darabokból ismert kölcsönös szerelem-keresés, számonkérési gesztusok a kisiklott élet miatt, az élet elrontottságának, azaz a múlt és jelen értékellentéte által képzett belső konfliktusnak a kibomlása s főként ennek elpanaszolása. Lopahin kedveli Ranyevszkajákat, jót akar nekik, szenved miattuk, és ha ő nem vásárolná meg a birtokot, megvenné más. A kisebb súrlódások felett is átdereng az együttlét derűje. Kapcsolatban állhat ez a jelenség azzal, ahogyan a darab szereplői a kerthez viszonyulnak: e viszony mind érzelmileg, mind egzisztenciálisan erős Ranyevszkaja és Gajev esetében, ugyanígy Ánya számára is a cseresznyéskert az ifjúság teljességét, energiá-

ját és reményeit jelenti, a múltat és a múlt újjászületését magához vevő jövőt is. Lopahinnak sem idegen ez a nézőpont, a kölcsönös megértés világa, ezért is olyan ideges Ranyevszkajáék várásakor, amint ezt a Jepihodovnak odavetett „Hagyj békén. Torkig vagyok.”² elszólás is mutatja. A kert megvétele, illetve megsemmisítése az ő tervei, reményei megvalósulását jelenthetik, de elpusztítják az itt élők lehetséges boldogságát és reményeit, innen a hamleti problematika: a kizökkent világ nem helyreoltható, a részleges cselekvés, a tett végrehajtása, a birtok megvásárlása és felparcellázása (részben bosszú a gyermekkori, származásából fakadó sérelmek miatt) egyben lemondás az egészségről. Ennek a hamleti kényszerű szerepnek sajátos ön-, illetve szerzői reflexiója Lopahinnak Varja felé tett különös kiszólásai: „Menj kolostorba, Ophélia!... Imádba legyenek foglalva minden bűneim, Ophélia... szép nimfa...”³

Az említett múlt (ifjúság)-jelen viszony tehát erősen kapcsolódik tematikusan a kerthez, és a temporalitás e szintjén bomlik ki a mű alapszituációja is. Mert a dilemma: eladni a kertet vagy sem, nem drámai konfliktus, senki nem tesz semmit annak érdekében, hogy a kertet megtartsák (amit tenni látszanak, kölcsön felvétele, csak illúzió), illetve nincsenek abban a helyzetben, hogy döntsenek, nem áll hatalmukban dönteni. Tematikusan egy másik konfliktus is feldereng, a kert mint a szépség, a felparcellázás mint a hasznosság elvének hordozója, de ez az értékellentét sehogy sem hozható összhangba a szereplők akaratvilágával, mert a szépség képviselői teljes mértékben enerváltak és esetlenek, Lopahin is ellentmondásosan viselkedik, így ez az ellentét valahol távol, a drámaiság fölött lebeg, mint valami külső, szociológiai szempont. Az előbb felvetett időperspektíva vizsgálata azonban egy gazdag ellentét-, illetve feszültségrendszert mutathat ki. Ennek az elsősorban múlt és jelen közötti ellentétrendszernek itt az előző darabokhoz képest sokkal finomabb és sűrűbb szövésű hálója feszül ki, ami azért nehezebben észrevehető, mert nem konvergál a szembenállások rendszerével, másrészt látszólag feloldódik valamiféle bizakodó gesztussal a jövő irányában.

Az időstruktúra vizsgálata szükségképpen átvezet minket a kert metaforikájának kérdéséhez. Már említettük, hogy az alakokhoz kötődő idősíkok részei a kert szemantikájának, pontosabban a kettő között egy metaforikus viszony áll fenn (arra, hogy e metaforikusság egyben a cseresznyés kert létmódja-e, még szükségképpen vissza kell térni). A metaforikusságot képző „Mihez hasonlítható ez a kert?”, illetve „Mivel azonosítható ez a kert?” kérdés tételezése legelőször erőteljesen és nyíltan Ljubov Andrejevna szavaiban hangzik el:

„LJUBOV ANDREJEVNA (*kinéz az ablakon*) Ó, a gyerekkorom, tisztaságom! Itt aludtam, ebben a szobában, innen néztem a kertet. A boldogság minden reggel együtt ébredt velem, és a kert most is szakasztott olyan, mint volt, semmi változás! (*Örömtől kacagó hangon*) Olyan felségesen fehér! Drága, drága kertem! Neked nem

² Anton Pavlovics CSEHOV: *Cseresznyés kert*. In: Csehov: *Sirály*. Színművek 1887–1904, Helikon, Budapest, 1973., 589. Ford. TÓTH Árpád.

³ I. m. 630.

árt a fakó ősz és a fagyos tél, fiatal vagy újra és boldog vagy, és nem hagytak el az égi angyalok...”⁴

Vagyis a kerttel azonosítható jelentésmezőbe tartozik az ifjúság, a boldogság, az ártatlanság, a változatlanság. A kert e metaforikája mind visszamenőleg, mind előremutatón magában foglalja ezentúl az időstruktúra egzisztenciális vonatkozását. Az idősíkok szemantikai szegmensei közötti sajátos logika vezet el a kert szemantikai tartományának megadásához.

A mű Lopahin emlékezésével kezdődik, aki bár már meggazdagodott, még mindig parasztnak tekinti magát.

„Pénzem annyi, mint a pelyva, de hát... szó, ami szó... azért mégis csak paraszt maradtam. (*Lapoz a könyvben*) Ezt a könyvet is csak olvasom, osztán mit értek belőle?...”⁵

A jelen számára tehát nem felel meg a múltbeli törvényeknek. A következő meghasonlott alak Varja, ő sem találja a helyét, legszívesebben apácának menne. Ez után nem sokkal Ánya mondja el a régi tragédiát: apjának halálát és öccsének vízbefúlását. Amihez hamarosan Gajev szólama kapcsolódik:

„Emlékszel, drága húgocskám... valaha mind a ketten ebben a szobában tentikéltünk... és... és, bármilyen furcsa is, én azóta egy szegény, ötvenegy éves, öreg csecsemő lettem...”⁶

Míntha valamennyi alak évekkal ezelőtt végleg elveszítette volna önmagát, megállt számukra az idő, ők pedig testetlen árnyként bolyonganak. Trofimov megjelenései többször is megdöbbentik környezetét. Ljuba először így szól hozzá: „Mondja csak, Petya... Mitől csúfult így meg? Hogy megöregedett!”⁷ És erre kontráznak a cselédek is egymás után. Sarlotta a második felvonás legelején: „Nekem még csak keresztlevelem sincs... Azt se tudom, hány éves vagyok tulajdonképpen, mindig úgy képezem, mintha valahogy még egészen kicsi volnék.”⁸ Jasát pedig állandóan apja keresi, figyelmeztetve ezzel a múltjára. Jasa komikuma éppen abban áll, hogy eltökélt új világa nem illik hozzá, ő is csak a múltjához tartozik, akárcsak Lopahin.

A dráma szereplői egzisztenciátlanul lebegő alakok. Közülük Ljubov Andrejevna az egyetlen, akinél a múlt-jelen ellentét tematizálva van. A második felvonásban beszél a múltjáról:

„Ó, az én bűnös lelkem! Mindig úgy szórtam a pénzt, mint egy őrült... Olyan emberhez mentem feleségül, aki mindig csak adósságot csinált, és utoljára is agyonitta magát, úgy öntötte magába a pezsgőt... Aztán egy másikhoz kerültem... és az se volt külön. A kisfiam halála lett érte az első büntetés... Ó, istenem, istenem... Légy hozzám irgalmas és kegyelmes, bocsásd meg az én sok vétkeimet...”⁹ Ó a legtevéke-

⁴ I. m. 605.

⁵ I. m. 588.

⁶ I. m. 597.

⁷ I. m. 607.

⁸ I. m. 614.

⁹ I. m. 621–622.

nyebb alak, a leginkább démoni lény a kierkegaardi karakterológia értelmében, aki mint gazda tagadja meg magát és környezetét. Nem véletlenül mondja Bentley, hogy ő a Gazember típusa a darabban.¹⁰ Pedig Ljubov Andrejevna nem erőszakos, és a korábbi darabok törtető, önző, erőszakos, durva alakjai itt hiányoznak. Maga a létezés valótlanult el, és Ranyevszkaja gyengesége éppen az erőszak, az életharc tagadása. Az idő, úgy tűnik, mindent érvénytelenít. A jelen a múlt által válik érvénytelenné, a múlt a jelen által.

*

Az elvalótlanulás eme drámájában azonban úgy látszik, a kert valóságosan létezik, sőt, csak a kert létezik valóságosan. Ez a probléma átvezet a tér és a szerzői nézőpont, illetve kompozíció vizsgálata felé. A kert a tér része, illetve a műben a teret képezi. E tekintetben már a mitológiai átörökítő szerepe miatt is hangsúlyozott jelentősége és jelentése van: a kert ősi archetoposz, a századfordulós és a mai európai olvasó számára is mítoszok jelentésrétegeit fedi el, készen arra, hogy e jelentésrétegek a drámai dialógusban és színrevitelben, illetve ezek kölcsönviszonyában, játékában aktualizálódjanak és realizálódjanak. E jelentésrétegek közül itt elsősorban a bibliai édenkertet kell megemlítenünk, és megelégednünk ennek a mitológiai (?) elemnek az értelmezésével. A kert jelentései e vonatkozásban többek között a boldogság, védettség, a bűnbeesés és az üdvösség, a szabad akarat, a szerelem, a nőiség princípiuma. Ez utóbbi jelentésmezőt, mint a nőiség princípiuma, igen árnyaltan és sokoldalúan fejti ki Northrop Frye *Az Ige hatalma* című könyvében, elemelve a kert archetoposzának jelentéseit a Bibliában és az európai irodalomban.¹¹ A kert a szerző szerint részben a föld metaforája-metonímiája, amelyből az ember vétetett, s így az anyatermészet, illetve az anya mitikus képével áll kapcsolatban. Egyben megtagadása ennek a női isteni princípiumnak (átok), ám a kert más tekintetben (Énekek Éneke) a Menyasszony jelképe (ismét a női elv), akít a Vőlegény (Jézus) keres, hív. Az allegorikus egyházi értelmezésben a Menyasszony az emberiséggel, illetve a hívők közösségével, az Egyházzal azonosul, de a női elv (az anyaelv újraértelmezéseként) Máriával is. Az egyesülést mozgó szeretet elve a bibliai szöveg szerint (Énekek Éneke) mindig hangsúlyozottan testi jelentésű (még ha az értelmezések állandóan szublimációra törnek is). Frye más oldalról a földet (kertet) mint a természet szimbólumát is érti, amit nem meghódítani, hanem gondozni kell, mint sajátot: „Lehet ez a természet különösen szelíd vonatkozásának a lehetetlenségig eszményített látomása, különösen, ha olyan világot foglal magában, amelyben a farkas a báránnyal lakozik, mint Ézsaiásnál (11,6 skv.). Mégis ez ama természet képzeleti magja, amelyet szeretni és ápolni kell, és annak a tudatnak a kezdete, hogy a természetet épp-

¹⁰ Eric BENTLEY: *A dráma élete*. Jelenkor, Pécs, 1998., 47. Ford. Földényi F. László.

¹¹ Northrop FRYE: *Az ige hatalma*. Európa, Budapest, 1997., 237–284. Ford.: Pásztor Péter.

olyan gonosz dolog kizsákmányolni, mint az embereket.”¹² A természeti és a női alapelvnek ilyen összefonódása nyilvánvalóan eleven mitológiai és irodalmi hagyomány. Nem véletlen, hogy a kerthez tartozó fő alak Ljubov Andrejevna (a Ljubov név jelentése elsősorban szeretet, szerelem – Csehovnál egyébként igen ritka a motivált névadás), aki bizonyos értelemben tehát a kert metaforája is. Metaforikus szinten ugyanakkor a kerthez kötődő alakok is a kert világát képezik, a Frye által adott tipológia szerint ők a Menyasszony, akik a Vőlegény szavára elindulnak. Frye elemzésében további kapcsolódás a műhöz a női és a szépség elvének párhuzama is.¹³ Lehetséges, hogy a jelentések ilyen felfogása részben inkább Frye gondolatainak illusztrálása, mint Csehov világának felfejtése. Mindenesetre e jelentéselemek a cselekményvezetés során felbukkannak, felerősödnek, előhívznak, illetve előhívhatnak egy saját mítoszt. A kertnek története van, és ez a történet „rájátszik” a mítoszi jelentésrétegekre.

A tér, a kert tehát hangsúlyozottan jelen van a Cseresznyés kertben. Mit jelent azonban a tér számunkra, ha elhallgattatjuk egy időre a mítosz megidézett beszédét? Mi a tér, a hely szerepe a darabban, sőt egyáltalán az emberi életben? A cseresznyés kert az eseménysor színhelye és tere. Ide érkeznek az alakok, és innen távoznak. Sőt, valamikor ez volt a születésük és életük helye, az otthonuk. A tér legmélyebb értelemben Heidegger szerint a létben elfoglalt helyet rendez el. Heidegger szavaival a tér a dolgok rendjét adja meg, az emberi lakozást alapozza meg, felszabaddítja a helyet – ez egyben a tér nyérése:

„A sajátossága szerint elgondolt tér-nyerés, a helyek szabaddá tétele, ahol a lakozó ember sorsa az otthon üdve vagy az üdvöt nélkülöző otthontalanság, vagy akár e kettővel szembeni, közömbösség irányába fordulhat. A tér-nyerés a helyek szabaddá tétele, melyeken Isten jelenik meg, helyeké, ahonnan elmenekültek az istenek, helyeké, hol az isteni megjelenése oly sokáig várat magára.

A tér-nyerés hívja életre a mindenkor lakozást előkészítő helységet. A profán terek mindig a gyakran távoli múltba vesző szakrális terek privációi.”¹⁴

A tér megjelenése a darabban is a dolgok elhelyezése. Minden a kerthez tartozik: „Az elhelyezés egyszer csak megenged valamit. Működni engedi a nyíltat, ami egyebek között hagyja a jelenlévő dolgok feltűnését, amelyekre úgy látszik, az emberi lakozás ráutalt.”¹⁵ A kert mint tér tehát a léthez tartozás biztosítója. A cseresznyés kert ebben a legmélyebb értelemben szerepel a műben. Metafizikus funkciót tölt be. Felsejlik, mint az igazság, de nem birtokolható. Az igazság eme felsejlése a kert szépsége. A kert megsemmisítése a szépségnek mint képnek a megkérdőjelezése is.

¹² I. m. 280.

¹³ I. m. 282–283. Frye megközelítésében egyébként a Biblia mintha két egymásnak ellentmondó alapelv szerint íródott volna: egy tekintélyelvű, papi hagyomány (papi teremtéstörténet, Pál levelei stb.), valamint egy megengedő, természetközeli, költői-mitológiai nézőpont (jahvista teremtéstörténet, Jézus beszédei stb.) szerint.

¹⁴ Martin HEIDEGGER: „...*költőien lakozik az ember...*” – válogatott írások. T-Twins/Pompeji, Budapest, Szeged, 1994., 214. Ford.: BACSÓ Béla.

¹⁵ Uo.

A kert létének ez a bizonytalansága végigvonul a művön. A kert mint motívum eleve kereszteződik az érkezés-távozás tipikus csehovi motívumával, a helyszín így valami ideiglenes, átmeneti, meghatározatlan jelleget ölt. A drámabeli mozgások ennek a bizonytalansági állapotnak a megszüntetésére is irányulnak: a kert megvétele, illetve megtartása stabilizáció lenne. Ez viszont azért is lehetetlen, mert együtt járna a kert felparcellázásával, a fák kivágásával, azaz a kert megtagadásával.

A kert maga a mű ideje alatt távolodik. Az első felvonásban még egészen közel van, ahogy a szerző meghatározza: „kinn virágjukban állnak a cseresznyefák, de még hűvös a kert”.¹⁶ A második felvonásban távolabb fekszik a kert: „látni a Gajev birtokára vezető utat. Oldalvást setét, magas nyárfák nyúlnak fel; ott kezdődik a cseresznyeskert.”¹⁷ A harmadik felvonásban eltűnik – este van, és a színhely egy fogadószoba. A kert eladásáról mintegy tapintatosan tőle távol beszélnek. A negyedik felvonásban szó szerint visszatér, mivel itt a színpad berendezése megegyezik az első felvonásával. Ez a távolodás látszólagos: a szereplők mozgása ez, olyasféle dramaturgiai csapda, amire Almási Miklós a Három nővért értelmezve az idővel kapcsolatban mutatott rá.¹⁸ Ez az illúzió a negyedik felvonásban lepleződik le: a kert marad, a lakosok távoznak. Egyfelől olyan érzésünk van, mintha a kert már nem volna valóságos, hiszen eladták, mindjárt kivágják a fákat, van is meg nincs is, a megsemmisülés a léte. Másfelől ő maga a valóság, az emberi létezés valótlanul el körülötte. A két jelentéssík, a természeti és a társadalmi, úgy látszik, egymást kezdi ki, a kert sem alapozhatta meg az alakok jelenét és jövőjét, talán az alakok jelenléte lett volna a megalapozó tény. A kert megsemmisítése egyben önmegsemmisítés, s ennek végtelenített képe az emberi létezést nem tragikusnak, hanem komikusnak tételezi. Nincsenek felelősök, az esztétikai egyszerűen elnyeli az etikait, a mű hangsúlyozottan komédia a szó arisztotelészi és csehovi értelmében, és megfelel Frye tipológiájának a komédiát és az ironikus korszakot illetően.¹⁹

Am az előbb említett kölcsönviszony a kert és az alakok között csak tematikusan, mondhatni epikai szinten létezik. Drámailag a kert nem csupán nyelvileg reflektált valóság, amelynek mibenlétét a „reflexiók reflexiója”, az értelmezés ragadná meg, hanem drámailag jelenlevő létező: kert, ami ott van. Ez jelentős megkülönböztetés egy epikai gondolkodásmóddal szemben. Ez a jelenlét fizikai, testi, még ha, színműről lévén szó, imitált, mimetizált is. Nem egyszerűen azt jelenti, hogy az események során látható, hanem azt is, hogy a kert jelenlétével erőteret alkot, látszik, hallatszik, megszólít, horizontot képez. Ez különösen az első két felvonásban tapasztalható. Az első felvonásban Varja, Ljubov Andrejevna, Gajev, Pisciik és Firsz vannak jelen, kinéznek a kertre:

¹⁶ CSEHOV: i. m. 597.

¹⁷ I. m. 614.

¹⁸ ALMÁSI Miklós: *Mi lesz velünk, Anton Pavlovics?* Magvető, Budapest, 1985., 151–158.

¹⁹ Northrop FRYE: *A kritika anatómiája*. Helikon, Budapest, 1998., 41–49. és 139–203. Ford.: Szili József.

„VARJA (*csöndesen kinyitja az ablakot*) Felkelt a nap, már nincs is olyan hűvös. Nézze, Anyuska, milyen csudások a fák! Istenem, micsoda levegő! És hogy szólnak a seregélyek!”²⁰

A második felvonás nem sokkal naplemente előtt kezdődik. Lopahin, Ljuba, Trofimov, Anya egy elvont beszélgetésbe kezdenek az emberi lét értelméről, s a végtelen és földöntúli lét perspektíváját éppen Lopahin veti fel:

„Hej, én jó istenem, te ott a magasságos egekben, adtál nekünk óriási erdőségeket, határtalan nagy határ földeket... de minket, embereket, akik mindezeknek a közepében élünk, nem teremtettél hozzájuk illő óriásoknak!”²¹

Ezt a csendes üldögélés követi. A szerzői utasítás szerint: „Mindnyájan eltűnődve ülnek. Körös-körül nagy csend, csak Firsz dörmögése hallatszik. A távolban egyszerre csak megpendül valami hang, amely mintha az égből jönne, s olyan, mint valami elpattant húr hangja, elhaló, szomorú zengés.”²² A kerten áthaladó vándorlegény alakja is a szegénység, kifosztottság jelentéssíkját idézi fel, a lemondását a világról. Anya és Trofimov maradt magára. Trofimov lelkes szavalata a boldogságról és munkáról, mint egyedül üdvözítő útról, kétségkívül ironizált éppen Trofimov esetlen, csetlő-botló figurája által. Ennek ellenére a felvonás záróképei ismét a végtelennek, az otthon perspektíváját nyitják meg: „TROFIMOV: Igen, most kél a hold... (*szünet*) Jön a boldogság... egyre közelebb... már hallom is a lépteit... És ha mi nem is pillanthatnók meg, és nem ismernénk is rá... mit tesz az? Majd mások... mások meglátják!”²³ A mű abszolút záróképe is a kert jelenlétére utal: „Távoli hangot hallani, amely mintha az égből jönne: elhaló, szomorú zengés, a megpattant hárfahúr hangjára emlékeztet. Utána mély csönd, melybe csak a fejszék tompa zuhogása csap belé a kert felől”.²⁴

A cseresznyés kert jelenléte a mű talán legfontosabb szólama: hallgatag jelenvalósága megszólít, és végtelenítő horizontot nyit. A kert – mint a természet oly gyakran máskor is Csehovnál – az alakokból hallgatást vált ki. A kert a csöndben jelenik meg, a csend által szól. A csend, a hallgatás, illetve a közlések furcsa lezárása nem csak a szereplőkhöz tartozik. Kijelöli az ő határaikat, de egy másik oldalt alkot, a hallgatás közegét. Nem csupán arról van szó, amit Merleau-Ponty fejt ki egyik tanulmányában²⁵, hogy tudniillik a mű jelentését nem a szavak hordozzák, hiszen – a modern jelelmélet értelmében is – a jelek egymásra utalnak, ebbeni viszonyukban nyelik el jelentésüket. Ám a végtelen láncolatok fölött, mint az ár-apály mozgása fölött a hold, titokzatos vonzerővel ott van a jelentés, a gondolat, anélkül, hogy a jel megérinthetné, megnevezhetné, felmutatná. Éppen a jelentés az, ami mozgatja a jelölő-

²⁰ CSEHOV: i. m. 605.

²¹ I. m. 627.

²² I. m. 628.

²³ I. m. 633.

²⁴ I. m. 670.

²⁵ Maurice MERLEAU-PONTY: *A közvetett nyelv és csend hangjai*. In: *Kép · Fenomén · Valóság*. Kijárat, Budapest, 1997., 142–178. Ford.: Szávai Dorottya.

ket, ezek viszonyulásait megalapozza, és éppen határaikban, azaz csendjükben szólal meg: „Pontosan abban a pillanatban, amikor a nyelv szellemünk teljességét csordultig tölti, anélkül, hogy a legkisebb helyet hagyná egy olyan gondolatnak, amelyet nem vont be vibrálásába, akkor lép túl a »jelek«-en, azok jelentése felé... az igazi beszéd, amelyik jelentést hordoz, amely végre jelenlevővé teszi a »minden csokorból hiányzó«, és feltárja a dologban fogva tartott jelentést, az empirikus használat szemzőgéből csupán csönd, hiszen nem jut el a megnevezésig.”²⁶ A Cseresznyészkertben ennél is többről van szó: a kert részben nyelvi elem, ám színpadi jelenléte miatt megsokszorozott jel, és a jelölt egyre sűrűbb vonzását a megakadások, csendek, a viszonyok rendjének mind gyakoribb kisiklása, azaz Merleau-Ponty szavaival a „koherens deformáció”²⁷ adja. Illetve – ontológiai szinten – fordítva: a mozgásokat a vonzó elem kezdeményezi. A dráma szereplői önmagukhoz fordulnak, metafizikai kérdéseket tesznek fel, de mindezt a kert jelenlétében, mert az megidézi az önmagán túli valóságot, a szépséget, boldogságot, a teljességet és az édent. Transzcendenciaként sugározza be az alakok világát, megbékélteti a szereplőket. Abszolút kép, olyan metafora, amelynek transzcendáló mozgása a végtelennek, s egyben a reménynek és menekülésnek a garanciája a lehetséges teljesség megsemmisülésével szemben. Ebben az értelemben veszi fel magába a bibliai édenkert jelentésének elemeit, különösen a második felvonásban, ahol Trofimov és Ánya párosa az alkonyati bibliai emberpár – Ádám és Éva – alakjával áll párhuzamban. Ezt a párhuzamot erősíti és ironizálja is Varja hangja: „Ánya! Hol vagy?!”, valamint Trofimov imént idézett szavai:

„...a boldogságot érzem, Ánya... amely tudom, hogy eljön... már látom is jönni...”

ÁNYA (*eltűnődve*) Most kél a hold...

Hallani, amint Jepihodov még mindig ugyanazt a szomorú melódiát játssza gitárján. A hold magasabbra száll. Valahonnan a nyárfák közül Varja hangja: »Ánya! Hol vagy?!«

TROFIMOV Igen, most kél a hold... (*Szünet*) Jön, jön a boldogság... egyre közelebb... már hallom is a lépteit...”²⁸

*

Szövegsemantikailag a kert jelölője olyan fogalmakkal azonosul, mint az ifjúság, gyerekkor, ártatlanság, boldogság, örökkévalóság, változatlanság, szépség, természetiség, célszerűtlenség, illetve főként Trofimov megközelítésében: a jövő, Oroszország jövője, az igazságosság. Ezek az attribútumok kétségkívül egy platóni-keresztényi nézőpontra utalnak, és a bibliai éden jelentéssíkját jelzi az előbb említett jele-

²⁶ I. m. 145–146.

²⁷ I. m. 173.

²⁸ I. m. 632–633.

net is. A kert mint véges otthon meghaladása a végtelen, abszolút otthon irányában (a hegeli megszüntetve-megőrzés értelmében) a kert e metafizikus jelentésmezőjéhez kapcsolja Trofimov elmékedéseit a munkáról. A munka trofimovi értelmezése kapcsolódik a korábbi Csehov-darabok megközelítéséhez, a munka ugyanis az említett metaforikus szemantikai tartomány metonimikus része, amennyiben eszköz-, illetve oksági viszony fűzi a transzcendencia említett jelentésmezőjéhez.²⁹ A munka az az út, amelyen el lehet jutni a vágyott igazságos jövőhöz, egyben az önmagunkról való lemondás megfelelője is: hogy a mindent elnyerjük, mindent el kell veszíteni. A tételt melankolikusra hangolja a korábbi darabokban, hogy a jövő igazságos és boldog társadalma a jelen emberei számára nem elérhető (ők ezt már nem érik meg – hangzik el gyakran). Ezt a jelentést tovább ironizálja, hogy az aszketikus út fő teoretikusai szinte kivétel nélkül léha, semmittevő, szószátyár alakok. A Cseresznyés kert bizonyos értelemben kivétel: a vágyott boldog jövő itt nem tűnik elérhetetlenül távolinak, részben a jelen részévé válik.

A munka a csehovi értelmezésben tehát elsőként is az ének az önmagáról való lemondását jelenti, kétségkívül bizonyos eszkatológiai felhanggal. Ez átvezet az önfeláldozás, illetőleg az áldozat témájához (gondoljunk a vezeklés témájának gyakori csehovi felvetésére), az én önmehtagadásához. Ezért alkalmatlan például Trofimov a munkára, mert a munka, amit ő elképzelt, az önmagáról való lemondás értelmében felfogott munka, tehát egy teljesen más énjéhez tartozó terület. Lopahin számára a munka önmaga lehetőségeinek és képességeinek kibontakoztatása. Lopahin ennek ellenére boldogtalan marad, részben ő is megfertőződött a kert – illetve Ljubov Andrejevna által. Lopahin természetének az eredményes „kizsákmányoló” gazdálkodás csak részben felel meg, erre utal Trofimov is: „Különbén is, nézd csak, mi aligha találkozunk még egyszer ebben az életben, hát hadd adjak búcsúzóra egy jó tanácsot. Ne hadonássz annyit összevissza a karoddal! Hagyd el ezt a rossz szokásodat. Azt az építkezést is legjobb lesz, ha abbahagyod, az is csak olyan hadonászás a világba... a te híres nyaralóvendégeidből sohase lesznek jó gazdák, ne is álmoldj róla... no... Akárhogy is... azért szeretlek... A kezed is olyan finom és gyöngéd... mint valami művészkezd... a lelked is biztosan ilyen jó, finom és gyöngéd...”³⁰ Lopahin számára a munka tehát nem önmehtagadás, szó sincs „új teremtsről”. Hasonló érteleme van a csehovi szenvedni szónak is, sőt egyfajta ellentétes előjellel a szerelemnek is: a szerelem az én önkiváltása önmaga csapdájából, tehát önmaga mehtagadá-

²⁹ A Csehov-hősök munkáról vallott felfogását vö. BALASSA Péter: „Dolgozni, dolgozni!”? (A munka Csehov négy darabjában). In: Balassa Péter: Majdnem és talán. T-Twins, Budapest, 1995. 157–169. Balassa Péter Trofimov szavait „lelkes képzelgésnek” nevezi. A jövő hangsúlyozottan pozitív értékminősége, a végtelenítés motívumai és a trofimovi szavak ironikus ellen-súlyozásának részleges hiánya azonban a munkának egy másik jelentéssíkját is kivetíti, a munkát „a lét tevékeny elszenvéde”-ként (i. m. 166.), a lét – de tegyük hozzá, a hiábavalónak láttatott lét – elfogadásaként elképzelt felfogás mellé.

³⁰ CSEHOV: i. m. 656–657.

sa és meghaladása, szintén „új teremtés”.³¹ A munka (szenvedés) és a szerelem is a belső (az én) pozitív tagadása, és a külső (a jövő, illetve egy másik személy) pozitív igenlése. Csakhogy éppen ez a pozitív az, aminek nincs fedezete. Sem az újfajta munkának, sem a boldogságot magába fogadó szenvedésnek, sem a „megváltó” szerelemnek nincs tapasztalati kerete, csak sejtése. Az én önmeghaladása, önkiváltása önmagából az én megszabadulása lenne (ezen a ponton kapcsolódik a Csehov-művek alakjainak nézőpontja az egzisztenciabölcselethez, főként Nietzscheéhez, s a szerző – a narráció és a kompozíció szintjén – éppen a szükséges energiahiány miatt kritizálja – ironizálja – ezt a bölcseleti nézőpontot – vagyis a tisztán ironikus nézőpontot).³² Csehov hősei tehát nem a szabadságtól szenvednek, amint azt Vajl és Genisz írják könyvükben,³³ hanem a szabadság sejtésében önmaguktól, önmaguk világától.

A szabadság eme sejtéséből fakadóan van jelen Csehovnál (a hit helyett) a remény szólama, beleágyazva a kierkegaardi ironikus nézőpontba. A becketti „Menjünk! – nem mozdulnak” komikus-abszurd nézőpontja Csehovot éppúgy áthatja. De a tények és realitások, valamint a vágyak, sejtések, illokutív és perlokutív közlések valósága két létszintet alkot, az első az episztemológiai keret, a második az etikainak az áttűnése a közvetlenül transzcendentálisnak felfogott esztétikaiba. Ezért haladja meg a csehovi nézőpont némiképp a kierkegaardi értelemben vett ironikusét, mivel a tények szintjén Csehov a problematikák forrását egyfajta társadalmi rendezetlenségben, igazságtalanságban stb. látja, a hiábavalóság pedig nem a vágyaknak és szomorúságoknak szól, hanem annak, ha ezek feloldását a realitás szintjéhez kötjük. A transzcendencia szintjének érvényességét a darabban végső soron semmi nem oltja ki.

A kertnek ez a többszörösen közvetített és átmeneti jellege a foucault-i tipológiában is köztes helyet jelöl ki a számára. Foucault a terek közül azokat, amelyek valamiféle szakrális hozadékkal bírnak, pontosabban a terek azon csoportját, amely „kapcsolatban áll az összes többivel, ám olyan módon, hogy eközben felfüggeszti, közömbösíti vagy a visszájára fordítja az általa megjelölt, visszavert vagy visszatükrözött kapcsolatokat”³⁴, két nagy csoportra osztja: utópiákra és heterotópiákra. „Az utópiák valóságos hely nélküli szerkezeti helyek, amelyek általános viszonya társadalom reális terével egyenes vagy fordított analógiaként írható le. Az utópia lehet egy eszményített és lehet egy fonák társadalom is, de mindenképpen olyan teret jelent, amely

³¹ Ezért lehetetlen Csehov hősei számára a házasság: az ti. éppen azt a szerzői nézőpontot törné szét, amely szerint az önmagáság végtelen meghaladásának – aminek a szerelem lehetne az egyik megnyilvánulása – elve tisztán negatív elv. A mű szerelmi kapcsolatait inkább az alakok vaksága, önmagába zártsága felől elemzi Almási Miklós. Lásd ALMÁSI: i. m. 229–232.

³² Csehov kapcsolatát kora egzisztencialista filozófusaihoz lásd REGÉCZI Ildikó: Csehov és a korai egzisztenciabölcselet. Kossuth Egyetemi, Debrecen, 2000. Az egzisztencializmushoz Csehovot elsősorban az abszolút hiányának tematizálása és a metafizikai horizont kapcsolja. Az egyes filozófiai tételek kizárólag ironizáltan és torzítottan jelennek meg, az alakok életvilágának megfelelően. Különösen Nietzschevel folytat lappangó, ám éles vitát.

³³ VAJL–GENISZ: i. m. 281–286.

³⁴ Michel FOUCAULT: *Nyelv a végtelenhez*. Latin Betűk, Debrecen, 1999., 149. Ford.: Sutyák Tibor.

alapvetően és lényegileg irreális.”³⁵ A heterotópiák valós terek ugyan, ám egy társadalmon, kultúrán belül léteznek „egyfajta ellen-szerkezeti helyként, megvalósult utópiaként reprezentálják, kétségek elé állítják, kiforgatják a kultúra belsejében fellelhető valódi szerkezeti helyeket; azok a helyek, amelyek külsők minden helyhez képest, mégis tökéletesen lokalizálhatók.”³⁶ A darabban e tipológia szerint a kert átminősül közvetlen, anyagi létezőből heterotópiává. A házhoz tartozó kert olyan kertté válik (vagy olyan térként lepleződik le), amely kívül áll az alakok viszonyrendszerén, azt kiforgatja, szembesíti önmagával. E szembesítés, kétségek elé állítás során egyfelől megvalósul az időnek a heterotópiákra jellemző meghasadása, másrészt a kert a teljesség közvetítőjévé válik. Ám nem marad meg ezen a szinten a maga heterotopikus valóságában, nem állítja föl a felfüggesztett időt és az otthon átmeneitőségét, hanem ilyen értelmében is szertefoszlik, hogy két irányban élhessen tovább: mint konkrét anyagi létező (amit megsemmisítenek), vagy mint metafora, jel, ami egy utópiára utal. Jelölőként anyagiságában is megsemmisül, a célzott jelölt, az utópia viszont éppen rejtegetett lehetetlen, utópikus jellegétől szabadul meg, hogy realizálódhasson, vagy egy realizálódás lelki-esztétikai záloga legyen. De ez a megvalósulás (lelepleződés) a menekülés mellett a megsemmisülés is lehet.

A kert metaforája ezt a jelentésellentétet részben magában foglalja, részben – a jelenlétből fakadóan – meghaladja. Mit jelent ez? Ebbe a darabba Csehov behozza a narráció számára oly kedvelt és gyakori funkcióját: a táj, a környezet, a természet feloldó, végtelenbe nyitó, kozmikus egységet sugalló szerepét. Így egy olyan műstruktúra jön létre, amelyben az alakok egymásnak feszülő akaratvilágát feloldja és egységbe foglalja egy olyan szólam, amely egyszerre tartozik tematikusan az alakokhoz és a szerzői nézőponthoz. A kert egy kettős jelentésstruktúra hordozója. Egyfelől a már említett reménynek, szabadulásnak a garanciája. Eltűnése áttűnés lehet egy lelki valóságba, a jövőre nyíló felszabadulásba. Ánya a következőket mondja anyjának a harmadik felvonás végén, mikor az az elvesztett kertet siratja: „A cseresznyéskertet eladták, a cseresznyéskert odavan... igaz... de mégis, minek sírni? Hiszen nézd... az életünk még megmaradt, és megmaradt a te szép tiszta, drága lelked... Gyere velem... gyere, gyönyörűségem... menjünk el innen... majd ültetünk mi magunknak egy új cseresznyéskertet, amelyik még szebb lesz, mint ez a régi volt... és meg fogod szeretni, és megérted, hogy így volt a legjobb, ahogy volt. Boldog leszel újra, a csendes és mélységes boldogság úgy fog rásütni a lelkedre, mint az esti napsugár, és mosolyogni fogsz újra...”³⁷ Ezek a szavak szövegszemantikailag olvashatók mind pozitív, mind negatív előjellel, hiszen akárcsak a bibliai kert, ez a kert is egyben az ítélet, kiűzetés, átok földje. Az elpattanó húrok az üresség, a végső otthontalanság, kitzasztottság jelei. Ezt a szólamot hordozza a maradó, ott felejtett öreg Firsz megnyilatkozása is:

³⁵ Uo.

³⁶ Uo.

³⁷ CSEHOV: i. m. 653.

„Engem itt felejtettek... nem baj... én majd csak elüldögélek itt... Leonyid Andrejevics biztosan megint nem vette fel a bundáját... a könnyű felöltőben ment el... (*Aggódó, mély sóhaj*) Ezek a könnyelmű fiatalok... ha én nem vigyázok rájuk... (*Értelmetlen szótagokat dörmög maga elé*) Az életem úgy elmúlt valahogy... mintha nem is éltem volna... (*Lefekszik*) Egy kicsit lefekszem ide... Hej, öregem, nincs már tebenned erő... Semmi sincs... Semmi bizony... Vén álomszuszék... (*Mozdulatlanul fekszik*).”³⁸

E közlésben megfigyelhető egyfajta kétpólusúság: a fiatalok könnyű felöltőben mentek el, az öreg Firsz nehézkesen fekszik le. A végtelenbe nyílásnak és a lezárulás végérvényességének harca húzódik a háttérben. A darab motívumai az élet mint teljesség megszűnését képezik: a mű ébredéssel kezdődik, elalvással végződik, a gyerekzsoba képe az első kép, az öreg Firsz halálra készülése és a húr elpattanása a zárókép, tavasszal kezdődnek az események és októberben végződnek. Ugyanakkor a kert, a föld elenged, és ez az elengedés a beleszabadulás a meghatározatlanságba. Felszabadulás és megsemmisülés. Az inkább a történetiséghez tartozó említett toposzok mellett feltűnnek azok a térelemek is, amelyek egy különös, sajátos mitológiai körvonalaznak mitológiai reminiszcenciákból. Sajátos vertikális és horizontális tengelyt képező elemek mutatkoznak meg a következő beszélgetésben:

„Mindnyájan eltűnődve ülnek. Körös-körül nagy csend, csak Firsz dörmögése hallatszik. A távolban egyszerre csak megpendül valami hang, amely mintha az égből jönne, s olyan, mint valami elpattant húr hangja, elhaló, szomorú zengés.

LJUBOV ANDREJEVNA Mi volt az?

LOPAHIN Nem tudom, mi lehetett. Talán valamelyik hegyi tárnában elszakadt a drótkötél. De nagyon messzire történhetett.

GAJEV Valami madár is lehetett... Valami kócsag vagy daru...

TROFIMOV Vagy valami bagoly...

LJUBOV ANDREJEVNA (*összeborzong*) Nagyon kísérteties hang volt.”³⁹

A darab korábbi, illetve későbbi motívumaihoz is kapcsolódó tárgyak és térelemek itt az ég, a húr, a hegy, a tárna, a kötél és a madár. Ezek által a központi részben felerősödik a két sík jelenléte, talán a két létezőmódé is. A kötél és húr jelentése ennél is sokrétűbb. Mintha egy pillanatra hallókká váltak volna az alakok, ám a megérintettség nem jelenthet megértést. Két történelem egymás mellettisége, mint színe és fonákja, lenyomat és háttér párhuzama bontakozik ki.

*

A kert metafora szemantikájának említett sokirányúsága, a több síkon szerveződő kettősségek elemzett struktúrájának kérdése két további, a kérdéskört elméletileg is megalapozó területre vezet tovább. Befejezésképpen a tárgyalt problémakör impli-

³⁸ I. m. 670.

³⁹ CSEHOV: i. m. 628.

cit előfeltevései is beilleszthetők (visszailleszthetők) e két – elsősorban Paul Ricoeur nevéhez kapcsolódó – irodalomelméleti kérdés fennhatósága alá. Az egyik a kert mint metafora drámaontológiai létmódjának, a kert jelenlétének mint metaforikus jelenlétnek a kérdése, a másik e sajátos metafora beillesztése az eredendően drámainak tekintett diskurzusba, ami a Jó és a Rossz vitája, a „kozmosz per”, a tanúság hermeneutikáját is magában foglaló dialogikus szövegmód kerete. A kert ennek a vitának válik horizontalkotó tényezőjévé.

Milyen értelemben van jelen a kert? Egyrészt nagyon sokféle értelemben: tematikusan, verbalizáltan, látványelemként, metaforikusan (az ifjúság stb. képviselője). Ugyanakkor ugyanilyen sokféle értelemben azt is mondhatjuk, hogy nincs jelen: róla beszélnek, helyettesít valamit, erről szól a darab, rá utal a díszlet. De a díszlet nem a cseresznyés kert, az ugyanis fikció. Úgy kell fogalmazni: fikcióként van jelen, s mivel a cseresznyés kert fikció, a fikció megjelenik, így a cseresznyés kert is teljes mértékben jelen van, miközben jelenléte magában foglalja a metaforikus közvetítést, illetve közvetítettséget. Másrészt a cseresznyés kert mint fikcionalitás maga is közvetítő szerepet tölt be. Jelenlétének beillesztése a fikcionalitás közegébe, ez azonban jelenlétének nem oltja ki, hanem átminősíti. Anderegg megfogalmazása szerint a fikcionális szöveg nem denotatív, hanem az imagináció területét célzó, ezért „az ábrázolás révén felidézett képzet bevonható az esztétikai észlelésbe. Utaló és közvetítő funkciójától megszabadítva integrálható az esztétikai észlelést jellemző, átfogó jel- és értelemképzési folyamatba.”⁴⁰ A kert mint megcélzott jelentés tehát imaginatív, a képzetben konstituálódó esztétikai tárgy.⁴¹ Létrejön a darabban, létesül, és miközben magába veszi, magához azonosítja a látványt, annak szépségét, az otthont, az elveszítettet és keresettet, a múltat és önmagunkat, az édenkertet és a kiűzetést, olyan teljes metaforává válik, amely sokszólamúságával, hangulati lüktetésével, szomorúságával és reményével, az ember önmagához térésével, ami búcsú is önmagától, szembehelyezkedik a hétköznapi meg szokottságával. Belehelyezi a hétköznapi létezés apró-cseprő mozaikköveit a jelentéstelenség poétikai-esztétikai dimenziójába, nyitva hagyva a kérdést, hogy kioltja-e egyik a másikat, vagy a kifosztás gesztussorozatával a jelenlét határáig vezeti el a befogadót egy sajátos háttapasztalat birtokában.

Bár a kert metaforája végighúzódik a művön, kapcsolódik az alakokhoz és a történethez, a történethez tartozik, és magának is története, temporális struktúrája van, mégsem állíthatjuk, hogy a kert jelentette maga a történet lenne. A kert szemantikai mezője ugyanis a szereplői tudatban, illetve a befogadói képzelőerőben képződik, annak immanens alkotóeleme. Ez a szemantikai struktúra mozgásirányát tekintve az időhöz kapcsolódó egzisztenciális tapasztalatok sajátos logikája szerint jön létre. A kert jelentéssíkja azért nem feleltethető meg a történetnek, illetve a kompozíciónak (szüzsének), mivel nincs megfelelő narrátor, külső szólam. A szemantikai struktúrát a belső szólamok rendszere alkotja. Ez a struktúra az alakok és az

⁴⁰ Johannes ANDEREGG: *Fikcionalitás és esztétikum*. In: *Narratívák 2. Történet és fikció*. Kijárat, Budapest, 1998., 43–61. Ford.: V. Horváth Károly.

intertextuális befogadói-alkotói tapasztalati horizont (műfaji jegyek, irodalmi, metafizikai áthallások) által eleve megosztottságra, belső hasadásra tesz szert Ljubov Andrejevna és Firsz esetében az élet elvesztése, Trofimov és Ánya esetében az élet megnyerésének kettősségében.

Az élet elnyerése az élet elvesztése által korrelátuma a kert elvesztése és a kert mint lelki valóság elnyerésének. A mű világának háttérében éppen a zárlat paradoxona az, ami a szerzői megnyilatkozást a ricoeuri értelemben vett poétikai, azaz kinyilatkoztató közlésnek megfelelteti,⁴² amikor is a krízishelyzetre adott válaszok úgy strukturálódnak, hogy a teljes kifosztódás, illetve megfosztódás folyamata mellett egy szükségképpen ellentételezéssel egy teljes nyereség lehetősége képződik.

Ez a teljesen középpontosító szerkezet, ahol a jelentésmegoszlások sorozata mellett egy olyan jelentéshierarchia lehetősége is megnyilvánul, amely éppen a kifosztásból, a negativitásból táplálkozik, nem egyszerűen a szimbolizmus kontextusába állítja a darabot. Csehov a Sirályban leszámolt a szimbolizmussal, mint művészi világlátással. Az egységesítő művészi középpont megsemmisítésével a misztikus lényegteremtés alternatíváját is elvetette. A Cseresznyészkertben magából a csehovi mindennapok világából képződött egy új esztétikai középpont. Összefügghet ez a szerző által oly sokszor megjövendölt korszakváltás művészi realizációjával: az alakok szembenálló, egymásból táplálkozó viszonyrendszere alárendelődik valami másnak. Olyasvalami történik a darabban, amit a szimbolikus világrend visszavételi kísérletének nevezhetünk, a lotmani kultúrtypológia terminológiája szerint. Lotman ugyanis két nagy kultúrtypust különböztet meg: a szimbolikust (szemantikait) és a szintaktikait (szintagmatikust). Az előbbiben, amelynek példája a középkori világkép, „a jelben a helyettesítés funkcióját vélték a legfontosabbnak. Ez nyomban felszínre hozta a helyettesítés kettős természetét: a helyettesítettet mint tartalmat, a helyettesítőt mint kifejezést fogták fel. Ezért a helyettesítőnek nem volt önálló értéke: tartalma a világ általános modelljében elfoglalt hierarchikus helyétől függő értéket kapott. (...) A tartalom és a kifejezés egységében a rész nem tartozik az egészbe, hanem azt képviseli.”⁴³ A szintaktikai struktúrában, ami a felvilágosodással kezdve mutatta ki lényegét, „egy embernek vagy jelenségnek a jelentőségét nem más sor lényegével való kölcsönös összefüggése határozza meg, hanem egy meghatározott

⁴¹ Wolfgang Iser szerint éppen az imaginatív, illetve a nála imagináriusnak nevezett tényező az, ami a jelentéselemeket kiemeli eredeti viszonyrendszerükből a fikatív konstrukciókba. A kölcsönös határátlépések jelentős elmozdulásokat hoznak létre, és átállítják a befogadói észlelési struktúrákat. Vö. Wolfgang ISER: *A fikatív és az imaginárius*. Osiris, Budapest, 2001. Ford.: MOLNÁR Gábor Tamás. Iser is olyasféle fenomenológiai kiindulóponton áll, akárcsak Merleau-Ponty, miszerint a nyelvi viszonyok az irodalmi műben nem nyelviessülnek, ezek kívülről, valami más által meghatározottak. (I. m. 43.)

⁴² Vö. Paul RICOEUR: *A kinyilatkoztatás eszméjének hermeneutikai megalapozása*. In: Ricoeur: Válogatott irodalomelméleti tanulmányok. Osiris, Budapest, 1999. 140–147. Ford. BOGÁRDI Szabó István.

⁴³ J. M. LOTMAN: *Szöveg – modell – típus*. Gondolat, Budapest, 1973., 286–287. Ford.: LÉNGYEL Zsolt.

sorba való tartozása. A kulturális jelentőség jellemzője a valamilyen egészhez való tartozás lett: létezni annyi, mint résznek lenni.⁴⁴ A Cseresznyés kertben az alakok a kert részévé lesznek, de a szimbolikus struktúrát jellemző módon képviselik azt, értéküket nem egymástól, hanem a kert jelentéstartományától nyerik. A kert ugyanis valami jelentésteljességet sugároz be, előhíva a hiány tudatát vagy a beteljesedés eszményképét a szereplőkből. Ez kétségkívül az új típusú szimbolikus rendnek nem csak megidézése, de művészi előállomása is. Másképpen fogalmazva: a szintaktikai, a kölcsönviszonyok uralmának meghiúsulása mellett egy szintagmatikus pont, egy viszonypont fokozatosan viszonyító ponttá alakul át – olyan szimbólummá, ami magába zárja, vagy inkább zárna az alakokat. A csehovi látásmód ugyanis nem engedi az elszakadást a valóságtól, az illúzió lehetőségének kizárását.

A kert a mű végén már önállósult formában mutatkozik meg, éppen eltűnése, elveszése, a megfosztódás által. Nemcsak a szemantikai feszültséget képzi magába, a „referenciák hasadását”, hanem magába vonja az alakok egységét is. Így elveszése, ami a megosztott referenciáknak csak egyike, a szoros értelemben vett, materiálisan létező, temporálisan pedig a múltat magába vevő kert, mégiscsak elveszés, az alakok együttesének, az egységnek – létmódban, együttlétben, megértésben – az elveszése. Ez mutatkozik meg a negyedik felvonásban. Közvetlenül az indulás előtt megszaporodnak a konfliktusok, s emellett a tematikus középpontba Firsz alakja kerül. Firsz sorsa párhuzamot képez a kert sorsával, eltűnése a kert eltűnésével. Csak az öreg Firsz nem léphet túl a múltján, így a kerttel együtt ő is elvész. Fontos ismételt hangsúlyozni, hogy az elvesző kert jelentéssíkja csak egyik része a kert teljes szemantikai tartományának, ezért többértelmű mind a zárlat, mind az egész mű jelentése.

*

A kert metaforikus létmódjának kérdése magában foglalja a lét iránti bizalom problémáját. A kert tanúskodik az elképzelt teljességről, boldogságról, így vonja be a befogadót, éppen a képzelőerő aktivitása által. A kert bizonytalan, eltűnő, áttűnő jellegűnek, már színpadi megjelenítésében, illetve megjeleníthetőségében is bizonytalanak látszó valóságelem, hiszen közvetít az itt és most, valamint a távoli között. Metaforikusan önállósult létező, ami megszólít. Ez a megszólító gesztus az, ami a kert jelenlétét kinyilatkoztatja. A megszólításra csak a reakciók rendjéből következtethetünk vissza. A megszólító jelentéstartománya egyrészt a díszlet, másrészt az alakok tudatvilága szerint alakul ki, harmadrészt a befogadói tudatvilág által, miközben a folyamat szerzői irányítással zajlik. A kialakuló jelentéstartomány éppen e tudatvilágok bizonytalanságának megfelelően bizonytalan, és az evokált műfaji-mitológiai horizont által erőteljes. A megszólítás tartalma az érvessztés, az „önazonosság” elvesztése veszélyének megidézettése folytán is az alapkérdés: „Hol vagy?” A reakció az önazonosságnak az időbeliséget sajátosan újrastrukturáló újszerű, új

⁴⁴ I. m. 293.

értelmű felvállalása.⁴⁵ A metaforikus közlés csak akkor tekinthető megszólítónak, ha – mint Ricoeur írja – bizalmunk van a nyelv iránt: „a nyelv iránti bizalom. Az a hit ti., hogy a szimbólumokat hordozó nyelvet nem is annyira az emberek beszélik, mint inkább az beszél hozzájuk, hogy az ember a nyelv által, a logosz fénysugarában születik meg...”⁴⁶

A drámaiság mibenlétét keresve kiindulhatunk abból is, hogy létezésünk eleve drámai, ahogy ezt a tényt például Bentley,⁴⁷ és Lévinas nyomdokain haladva Tischner is felvázolja. A drámaiságot Tischner koncepciója szerint már maga a létezésünk egymás számára valósága adja, az, hogy jelenlétünk egy kihívás és felszólítás a másik számára, és viszont, válaszolási kényszer egy olyan párbeszédbe vonón, ami egzisztenciánkat határolja körül, kérdőjelezi, támadja, illetve alapozza meg.⁴⁸

De a drámaiság, ami egyébként ennél fogva a szembenállás és a feszültség magas fokát jelenti a par excellence dialogikus viszonyban, mégis elsősorban a drámai művekben jelenik meg. Ott ugyanis az alakok közvetlenül interaktív viszonyban vannak egymással, s ez a kényszerítő társas jelleg, ami várakozást és feszültséget szül a befogadóban is, a többi irodalmi műfajban kevésbé tapintható ki. Az elbeszélő műfajokban például, ahol az említett érintkezésnek egyébként nagy tere van, ezt a lényegi és közvetlen drámai együttlétet a történetmondás oldja fel. Nem is pusztán a történet, amely egyébként lényegét tekintve bizonyos egy, a befogadó által legitimált közösség elvárásait, céljait megvalósító tevékenységsor, illetve tetszősor, hanem ennek elmondása, a narráció, ami az események rögzítésén túl az alakok belső világának, érzelmi-intellektuális mozgásainak, tevékenységeinek leírását is adja. Az epikus művekben ezáltal megkettőződés, parallel struktúrák sorozata jön létre, a narrátor és az alak, a tevékenység és elmondása, a tevékenység és reflektálása, az értelmezés és a hagyományos világértelmezés között. Így az epikus mű világa nem tartja meg a pillanatnyiság esendőségét, a visszafordíthatatlanság tudatát, ehelyett valami-féle fenntartottság, rögzítettség jelenik meg.

A drámaiság másik forrását az emberiség nagy alapdrámájának, a Jó és Rossz harcának a mítosza mint horizont képezi. Vagy egy kicsit máshonnan közelítve Tischner szavaival: „A drámafilozófia horizontja változatlanul az Ádám és Éva bűnbeeséséről szóló bibliai történet. Az emberi dráma filozófiája nem fél a metaforáktól, mivel tudja, hogy a metaforizálás a gondolkodás természetéhez tartozik. ...azok a jelentősebb metaforák, amelyek segítségével a Biblia (mellesleg nem csak a Biblia) a jó és a rossz megtapasztalását igyekszik leírni, a hang megtapasztalásával vannak kapcsolatban. A jó és a rossz hang által ad magáról jelt.”⁴⁹ A Cseresznyés kert

⁴⁵ Vö. Paul RICOEUR: *Az én és az elbeszélte azonosság tudat*. In: Ricoeur: i. m. 406–411. Ford. JENEY Éva.

⁴⁶ Paul RICOEUR: *Az interpretációk konfliktusa*. In: Ikonológia és Műértelmezés 3. A hermeneutika elmélete. JATEPress, 1998. 146. Ford. MARTONYI Éva.

⁴⁷ BENTLEY: i. m. 7–12.

⁴⁸ Vö. József TISCHNER: *A dráma filozófiája*. Európa, Budapest, 2000. Ford. FEJÉR Irén és SZENYÁN Erzsébet.

⁴⁹ I. m. 350–351.

elevenen idézi meg ezt a horizontot, tanúként vonva be az alakokat és a befogadót is a *ricoeuri per* perspektívájába. A darabban sorban elhangzanak a számvetések, de nincs ítélkezés, sem megítélés. A számvetések mögött a kérdező és a kérdés áll: Hol vagy? Tischner írja könyve befejezésében: „A dráma elején felvetődik a kérdés: ki vagy? A dráma végén két, egymással ellentétes lehetőség tárul elénk: átkozott vagy áldott. Az ember drámája e két lehetőség között zajlik.”⁵⁰ A Cseresznyészkertben a kert képe a maga metaforikus jelentőségében kivetíti a felmentés lehetőségét, ennek felismerése hangzik el az alakok szavaiban, a negyedik felvonásban. A zárókép ellentmondásossága éppen a szerzői távolságtartás epikus gesztusa, ami a remény bizonytalanságát sugallja. Ám a mű egészében a kert mégsem narratív szólam, hanem önálló drámai elem, amely részévé válik egy olyan képnek, ami felnyitja egy másképp létezésnek a lehetőséghorizontját, az igazi életét, ami „máshol van”.⁵¹

⁵⁰ I. m. 364.

⁵¹ Vö. Emmanuel LÉVINAS: *Teljesség és végtelen*. Jelenkor, Pécs, 1999., 17. Ford.: TARNAY László.

HANG(SZÍN) ÉS HANG(TEST)

A látás és hallás mint a numinózus érzet metaforái Ady és Rilke néhány Isten-versében

Fabiny Tibor egy cikkében megkísérli a látás és hallás hermeneutikai-teológiai konfliktusát végigkövetni az egyház- és dogmatörténetben, a történeti vázlat után pedig megpróbálja értelmezni, sőt feloldani a két érzékelési mód közötti feszültséget.¹ A konfliktus bemutatása végett egy összefoglaló táblázatot is közöl a tanulmánya végén, melyben több oppozíciót is felállít a „szem-fül ellentét” alapján: így például a fény, a kép, a tér, a statikus, a katolicizmus kerülnek a „vizuális” csoportba, a velük szembenálló „auditívba” pedig a hang, a szó, az idő, a dinamikus és a protestantizmus. Ezek a bináris oppozíciók – természetüknél fogva – nehezen tarthatók fenn, ezt Fabiny is felismeri, példaként a protestantizmusban is bekövetkező „ikonizálódást” hozza fel, viszont ebből nem azt a következtetést vonja le, hogy ez a felállított rendszer merevségéből (statikusságából) adódik, inkább a „történelem iróniáját” okolja.² Még szembetűnőbb, hogy a képpromboló mozgalmat legyűrő ortodox kereszténység, mely a történeti részben oly nagy figyelmet kapott, nem szerepel a táblázatban (a keleti kereszténységből vett hészükhazmus, élő ikonná válás ugyan szerepel a vizuálisat és auditívat összhangba hozó teológiai fogalmak csoportjában, de ez csak egy részlete az ortodoxiának). Így nem meglepő, hogy a hermeneutikainak proklamált rövid értelmezésben továbbfolyik az ellentétpárok keresése, így lesz a hellenizmus vizuális, a hebraizmus pedig auditív beállítottságú kultúra, az első a manifesztációt, az utóbbi a proklamációt tartja fontosnak, ha szenthez, illetve a transzcendens tálishoz való viszonyukat nézzük.

Ebből következik, hogy a vizuális és auditív között húzódó ellentét könnyen feloldható: Northrop Frye alapján Fabiny az irodalmi művet nevezi meg, mint kép és hang konfliktusának feloldását, mert szerencsésen egyesíti a képiséget és a ritmust, a narratívát, viszont hermeneutikai-teológiai megoldás nélkül az irodalom csak „pót-vallás” lehet.³ Ez a teológiai megoldás az „élővé válás”, amely egyaránt megtalálható a keleti (az *élő ikonban*, vagyis amikor „Isten megvilágosodott képévé” válik a szüntelenül imádkozó aszkéta) és a nyugati kereszténységben (az *élő szóban*, az igehirdetésben). Az *élő szó* már nemcsak auditív, az *élő ikon* már nemcsak vizuális lesz,

¹ FABINY Tibor, *A szem és a fül (Látás és hallás hermeneutikai konfliktusa)*, Pannonhalmi Szemle, 1995/1., 39–51.

² Uo. 47.

³ Uo. 47–48.

egyszerre lesz jelen bennük mindkettő, a komplementaritáshoz és a színezteziához hasonlóan.⁴

Tehát az ellentét nem a látás és hallás metaforáiban fogható meg. Az igazi választóvonal – Fabiny összefoglalásából kölcsönvéve az oppozíciót – dinamikus és statikus között húzódik, vagyis az élő és holt metaforák között. A különbségtétel a két metaforatípus között viszont kultúra- és befogadófüggő, a szöveg-olvasó viszonylatot tekintve hatás és recepció, elvárás és tapasztalati horizont közötti megértés függvénye⁵, s ebben a folyamatban, ahogy Paul Ricoeur rámutat, akár a holt metafora is „újraéleszthető”⁶. Az élő metafora valóban egy hermeneutikai aktivitás eredménye, s ezzel együtt a megértés is történeti lesz. A fentebb citált „történelem iróniája” a Fabiny-szövegben holt metafora ugyan, de jól rámutat arra, hogy mi történik akkor, ha nem megy végbe az a történeti megértés, amit éppen a *szóesemény/szótörténet*⁷, vagyis az *élő szó* tesz lehetővé: a megértés jelenében a szó, a szöveg nem szólal meg, nem talál új kontextust, így anakronisztikussá válik, szükségképpen ironizálódik. Egy szövegre akkor illik a *bálvány* metaforája, ha autoritássá válik, vagyis ha csakis kanonizált, készen kapott értelmezésekben férhető hozzá, ahogy egy másik a hermeneutikai szaknyelvből vett, szintén árulkodó metaforával mondanánk: nem lehet *dialógus*ba lépni vele. Egy pillanatra a két kiemelt metafora arra ösztönözhet bennünket, hogy mégiscsak elfogadjuk a szem és fül metaforáinak ellentétét, de a szövegnél, az olvasásnál maradvánál találunk olyan metaforát, mely egységesíti a kettőt. Gyakorta szokták a szöveget *partitúra*hoz hasonlítani, hiszen az értő megszólításhoz és a zene-műhöz is vizuális lejegyzésre van szükség, amely nem ismétlést, hanem interpretációt tesz lehetővé.

A Fabiny által hivatkozott Frye *Az Ige hatalma* című könyvében szintén nem tartja elégségesnek a látás, illetve a hallás metaforáit az olvasás folyamatának leírására: bár az olvasás első fázisát a hagyomány a halláshoz, a második fázisát a látáshoz köti, a két megkülönböztetett fázist minél hamarabb egyesíteni kell, mert – ahogy azt az *Azonosság és metafora* fejezetcím kijelöli – a képzelettel (a metaforikus tapasztalás egyik típusával, az irodalmi szöveggel) való olvasói azonosulás és különbözőzés érzékeltetésére a látás-hallás metaforái nem képesek, ahhoz már szükség van a fent-lét és lent-lét kategóriáira⁸. Az azonosság keresése maga is egy metaforában, az egysz-

⁴ Uo. 50.

⁵ Hans Robert JAUSS, *Horizontszerkezet és dialogicitás* = H. R. J., *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Bp., Osiris, 1997, 271–319., 312.

⁶ „A filozófiai megnyilatkozásban a halott metaforák megfiatalítása akkor különösen érdekes, amidőn azok szemantikai helyettesítést visznek véghez; életre keltve a metafora újra felölti az élő metaforára jellemző mese és újraleírás szerepét, s megszűnik egyszerű helyettesítési funkciója a megnevezés szintjén. A delexikalizálás tehát egyáltalán nem a korábbi lexikalizálódás szimmetrikus párja.” Paul RICOEUR, *Metafora és filozófiai megnyilatkozás* = P. R., *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, Bp., Osiris, 1999, 163–254, 221.

⁷ Gerhard EBELING, *Isten és szó*, Bp., Hermeneutikai Kutatóközpont, 1995, 23. Ezt maga Fabiny is kiemeli bevezetőjében (Uo. 5.).

⁸ Northrop FRYE, *Az Ige hatalma* (ford. PÁSZTOR Péter), Bp., Európa, 1997, 102., 118–119.

tenciális vagy eksztatikus metaforában valósul meg az irodalomban és vallásban is – szinte az összes nagyobb vallásban megtalálhatók azok, akik – szemben a kinyilatkoztatás ideológiai kereteit elfogadókkal – közelebbi kapcsolatba kívánnak kerülni Istennel (például a misztikusok), hasonlóan a szerelmi költészetéhez, a „meghiúsult azonosulás gyermekéhez”, ahol az elérhetetlen egyesülés tárgya a kedves⁹. Az irodalomról, költészetéről idézett két Frye-gondolat más-más dimenziót tesz meg a vizsgálat alanyának: az irodalmi szöveg a hallás és látás tökéletes azonosulása, tematikai szintjét és létrejöttét nézve viszont egy azonosság-különbözőség dialektika határozza meg. A dolgozat alapkérdését ebből kiindulva úgy lehetne megfogalmazni: ha egy vers az olvasásban több lesz, mint „valláspótlék” vagyis tényleges teológiai problémákat inszceníroz („Isten-vers” lesz), akkor mi módon kerülnek játékba az Istent „megidéző” látás-, illetve hallás-metaforák? Összhangot adnak vagy éppen kioltják egymást? Mennyire állnak egy hagyománynak megfelelő, Istenről szóló beszéd szolgálatában? Ha ez így van, van-e a látás és hallás metaforáinak további „jelölőpotenciálja”? Esetleg mindkettő elégtelennek bizonyul és – mint az olvasás metaforáit – mással kívánják felváltani? Azt mindenesetre előrebocsáthatjuk, hogy mind az Ady-, mind a Rilke-versek alaptapasztalata Isten „fixálhatatlansága”, tehát a tökéletes metafora, a tökéletes azonosság nem jön létre. A numinózus „ábrázolásának” ez a problémája nem új keletű, a megoldásban számtalan élő és holt metaforát „állítottak csatasorba”.

A fenséges tapasztalata

Neil Hertz tanulmánya¹⁰ – melyre nagyban épít ez a fejezet is – ugyan a XVIII–XIX. század numinózus-elméleteinek egy aspektusát kívánja vizsgálni, mégis egy „kortárs” (az írás eredeti, 1985-ös megjelenéséhez képest tíz évvel ezelőtti) tudományos cikk elemzésével kezdi. Az elemzett szöveg a romantikával foglalkozó szakirodalom felduzzadásáról, s a velejáró áttekinthetlenségről panaszkodik, mely jelenségben Hertz az úgynevezett matematikai fenségest látja, „a zavartság és a magabiztosság közti játék egyik változatát”.¹¹ Ilyen értelemben a numinózus magyar nyelvű szakirodalmában is jelen van a matematikai fenséges, ezért a következőkben nem egy szakirodalmi áttekintés a cél. Inkább néhány – főleg a kilencvenes években megjelent – tanulmány közös csomópontjainak a bemutatására vállalkozunk, abban a hiszemben, hogy ha nincs is kimondva, de mintha szélesebb konszenzus lenne a numinózus/fenséges egyes aspektusainak megítélésében.

⁹ Uo. 122, 113.

¹⁰ Neil HERTZ, *A gátoltság gondolata a fenséges irodalmában*, Helikon, 2000, 96–114.

¹¹ Uo. 96.

Az első ilyen aspektus, a *gátoltság tapasztalata*, szinte minden írásban az érvelési rendszer egyik legalapvetőbb eleme lesz. Magával a numinózussal – ha azt Istennel azonosítjuk – szembeni első paradigmaticus attitűdöt a nyugati civilizációban az Ószövetség jelölte ki: a prófétikus hagyományban fenntartható a látás-hallás dichotómia, hiszen néhány kivételtől eltekintve, Isten hangként jelenik meg¹². A nehézség akkor jelentkezik, amikor ezt a találkozást artikulálni kell, s az eredménnyel általában elégedetlenek a szerzők, mert a numinózus maga nem, csak az általa keltett érzet írható le – állítja Rudolf Otto alapján Vattamány Gyula, azzal a vitatható kitételrel, hogy a költők vonatkoztatási rendszer híján egyéni kódrendszereket hoznak létre¹³. Ez pontosan azért nem állja meg a helyét, amire maga a szerző is rávilágított tanulmánya végén: a „van Isten” állításban bennefoglaltatik az ellenkezője is¹⁴, tehát a megnyilatkozások dialogikusak, így az „egyéni” kódrendszerek is azok (ez nemcsak az elutasításban jelentkezik, hanem párbeszédet folytatnak az intézményszerű keresztény dogmatikával szembenálló hagyományokkal, például a középkori misztikával is).

Szabari Antónia nyomán azt mondhatjuk, hogy a fenséges és ezzel együtt az ábrázolás nélküli megjelenítés problémája máig megoldatlan: Kant mellett, aki először írt erről a kérdéstről s az ószövetségi képtilalomhoz talált vissza a *negative Darstellung* fogalmával (ahol megjelenített és megjelenítés inadekvációját, meg-nem-felelését, a tulajdonítás aktusa oldja fel), olyan szerzőket lehet felvonultatni, mint Walter Benjamin (aki szerint a nem képi, nem mimetikus szimbólum áll legközelebb a fenségeshez) és Derrida, aki szerint a fenséges olyan esete a jelölt-jelölő viszonyainak, ahol a jelölő a jelölt végtelenségéhez szeretné magát mérni, amivel épp azt idézi elő, hogy „szétzúzza” a jelölt¹⁵. Ez a „szétzúzatás” voltaképpen az én egységességét kérdőjelezi meg, egy fenyegető veszélyként jelenik meg a „matematikai fenségessel” (az áttekinthetetlen pluralitással) való találkozáskor is, s jelenik meg a jelölő oldalán a *gátoltság* vallásos eredetű metaforája.¹⁶ A fenomenológiában már magának a tapasztalatnak az ontológiai értelmezése alapján eljutott ilyen belátásokhoz. Bernhard Waldenfels Merleau-Ponty fenomenológiájának azon állítását gondolja tovább, miszerint „az adott” nemcsak terepe a néző intencióinak, hanem „már eleve *felszólított* minket és mi e *követelményekből* indulunk ki (kiemelés az eredetiben – T. M.)”.¹⁷ Ez a lét valódi paradoxonát jelentené: a tapasztalataink nemcsak a belőlünk kiinduló

¹² Uo. 149., illetve Northrop FRYE, *Isten kettős látomása (A kettős látomás IV.)*, Pannonhalmi Szemle, 1995/4, 33–53., 46.

¹³ VATTAMÁNY Gyula, *A (túl-)élő reménység – Vázlat a sensus numinis retorikájáról*, Hítel, 1999/5, 97–107., 97.

¹⁴ Uo. 107.

¹⁵ SZABARI Antónia, *A „megjelenítés” fogalma a fenséges elméleteiben*, Helikon, 2000, 177–186., 178–180., 182., 185.

¹⁶ HERTZ, *i. m.*, 107., 102., 99.

¹⁷ Bernhard WALDENFELS, *A lét szétrobbanása – A tapasztalat ontológiai értelmezése a festészet vezérfonalán = Kép – fenomén – valóság* (szerk. és vál. BACSÓ Béla), Bp., Kijárat, 1997, 178–190, 189.

vágyainknak, hanem a bennünket elérő követelményeknek sem felelnek meg.¹⁸ Az emberi érzékelésnek ez a paradoxona elvezet a vallásos tapasztalathoz (a látás metaforáin keresztül!): „Mindenben, amit nézünk, olyat látunk, amit *nem* látunk és éppen ezáltal *többet* látunk, mint amit nézünk. Az út két irányba lejt; egyrészt a *nemlét* ürességébe vezet, másrészt a *léten-túli* telítettségére fut ki. Félreérthetetlen a *via negationis* és a *via eminentiae* nyelvvel való megfelelés” (kiemelés az eredetiben – T. M.).¹⁹ Így a Frye által kiemelt jelentőségű pseudo-dionüszoszi látomásos hagyományra is rímel ez a fenomenologikus meglátás, hiszen Pseudo-Dionüszosz és követői tisztában voltak azzal, hogy minden, Istent „megfogalmazó” nyelv paradoxonba vagy kétértelműségbe jut, tehát a nyelvnek egy ilyen kísérlet esetén tudatában kell lennie saját alkalmatlanságának, s ezt csak a mitikus és a metaforikus nyelv tudja felvállalni.²⁰ A metaforikus nyelv magyarázza meg a *kettős látomás* frye-i fogalmát is, amely az „egyszeres látással” szemben nem „az emberi rettegés és harag tükröződését látja Istenben”²¹, hanem egyszerre látja létezőnek és nem-létezőnek, vagyis felfüggeszti a valós-fiktív, sőt a szubjektum-objektum oppozíciót is.

A második kiemelendő aspektus az *önmegértés mozzanata, amikor a fenséges rákérdez az őt megérteni akaró szubjektum identitására* is. Ez a gátoltság tapasztalatának következményeként is fölfogható, a fenséges megfogalmazásainak parcialitásából is eredhet (ezt erősíti meg Szabari Antónia megjegyzése Kant kapcsán: „Először a fenséges esetében kerül megválaszolásra a kérdés, vajon feltételezhető-e más szubjektumról, hogy ő is ugyanúgy ítél.”)²², mert a szubjektum kiterjeszti, totalizálja ítéletalkotásának megkérdőjelezhetőségét teljes létére. Ugyanakkor Neil Hertz arra is felhívja a figyelmet, hogy a gátoltság pillanatát ugyan én-vesztésként értelmezték, ez a pillanat mégis az én egységességének a megerősítése volt (azelőtt, hogy a fenséges emelkedettségként való helyreállítása megtörtént volna), sőt, az én fogalmának megszilárdítását (megfelelő működését) szolgálta az a stratégia is, mely a retorikai fenséges alakzatait a tapasztalati hitelesítés szintjére süllyesztette le.²³ A fenségeshez kapcsolódó harmadik aspektus a *tropikus „kirögzítés”*. Az antropomorfizmus alakzatában (mely a Bibliától sem idegen – erre Frye Jézusnak az Atyával való egygyéválását hozza fel példaként²⁴) ez a „megszilárdítás” inherensen jelen van, a tropologikus átfordítások végtelen láncát befagyasztja egyetlen állításba, amely minden mást kizár.²⁵ Bár ez éppen bármelyik trópusra igaz lehet, az antropomorfizmus ezenfelül

¹⁸ Uo.

¹⁹ Uo., 190.

²⁰ FRYE, *Az Ige hatalma... i. m.* 148.

²¹ FRYE, *Isten kettős látomása... i. m.* 51.

²² SZABARI, *i. m.* 185.

²³ HERTZ, *i. m.*, 107., 103.

²⁴ FRYE, *Isten kettős látomása... i. m.* 46.

²⁵ „Anthropomorphism freezes the infinite chain of tropological transformations and propositions into one single assertion or essence which, as such, excludes all others.” Paul DE MAN, *Anthropomorphism and Trope in the Lyric* = P. d. M., *Rhetoric of romanticism*, Columbia U. P., 1984, 238–262., 241.

olyan figuratív meggyőződés is, amely az alakzatban rejlő potenciális életteleniséget, negatív erőt le akarja győzni.²⁶ Az antropomorfizáció megfordítása a naturalizáció²⁷, s a kettejük oppozícióját már Fabiny Tibor is relevánsnak tartotta a görög és zsidó kultúra szembeállításában: a görögség szakralizálta a természetet és naturalizálta a történelmet az „örök visszatérés” mítoszával, a zsidóság viszont a természetet egyszerre deszakralizálta és historizálta a teremtéshittel és kezdetnek és végnek a feltételezésével.²⁸ Ez összecseng Frye véleményével, miszerint a pogányság, a „barbár” vallásosság a fenségesnek a természetben való érzékelésén alapul, a Biblia viszont hangsúlyozza, hogy a természetben nincsen semmi numinózus.²⁹ A naturalizáció tehát a bálványimádás egyik „alakzata”, de ilyen értelemben az antropomorfizáció nem áll szembe vele, hiszen az – gondoljunk ismét a görög istenhitre – a bálványimádásra szintén lehetőséget ad. Frye ezt úgy látja feloldhatónak, ha mindig fenntartjuk kritikai magatartásunkat a kinyilatkoztatás társadalmilag elfogadott formájával szemben, „máskülönben visszaesünk a bálványimádásba: ezúttal nem a természet, hanem önmagunk bálványimádatába, ahol az Istenhez való odaadást saját, éppen aktuális Isten-értelmezésünk pótolja”³⁰.

Ez a megállapítás visszavezet bennünket az előző fejezet egyik következtetéséhez: a fenséges érzetének megfogalmazásában, retorikájában nem látás és hallás metaforái, nem a naturalizáció és antropomorfizáció alakzatai állnak szemben, a nyelv nyomásának engedve máshol kell keresnünk az oppozíciót, élő és holt metafora, a statikus és a dinamikus között. A dinamikusságot a kanti kettős inadekváció hozza létre: a tapasztalati szféra és az ész szférája közötti határ keretként (*parergon*) szolgál (a fenséges nem is lépi ezt át), de azzal, hogy a kettős inadekváció elismeri saját kudarcát a fenséges „összefogása” (*Zusammenfassung*) terén és egyben fenntartja a keret logikáját, aszerint működik, át is értelmezi azt. Ez azt jelenti, hogy a szép nem lesz a fenséges ellentéte, „a statikus *parergon* dimenziójából a kéz (fogás), a mozgás, az aktus, a gesztus dimenziójába megy át”.³¹ Neil Hertz ugyanezt a funkciót nem a kettős inadekvációhoz, hanem a gátoltságához rendeli a fenséges elméleteiben, ezzel magyarázza Wordsworth *Prelude*-jének olvasatában az embléma erejét, mert az visszaállítja a megjelenítő és megjelenített közti határvonalat azzal együtt, hogy a kettejük közti különbséget a lehető legkisebbre csökkenti³² (Hertz ezen állítását nyugodtan tarthatjuk általános érvényűnek, ezt sugallja az is, hogy a tanulmány ezekkel a gondolatokkal zárul). Az embléma (ha azonosítjuk a szimbólummal) egy újabb hierarchikus oppozíció, allegória és szimbólum szembenállásának kérdését

²⁶ „It is a figural affirmation that claims to overcome the deadly negative power invested in the figure.” Uo., 247.

²⁷ Uo., 255.

²⁸ FABINY, *i. m.* 48.

²⁹ FRYE, *Isten kettős látomása... i. m.* 33.; FRYE, Northrop, *A természet kettős látomása (A kettős látomás II.)*, Pannonhalmi Szemle, 1995/2, 57–70., 59.

³⁰ FRYE, *A természet kettős látomása... i. m.* 69.

³¹ SZABARI, *i. m.* 184.

³² HERTZ, *i. m.*, 114.

hívja elő. Látszólag beállíthatók a látás-hallás ellentétének paradigmájába: a szimbólum a képpel van közeli kapcsolatban, az allegória pedig a szóbeliséggel (a bibliai hermeneutika egyik ága az allegorikus értelmezés). Viszont mindkettő statikus, melyet metonimikusság jellemez: a szimbólum esetén ez magyarázatra sem szorul, az allegóriát pedig nem véletlenül nevezte ki Frye a metonimikus nyelvi mód³³, így például a középkori skolasztika Isten és a világ viszonylatát jelölő, központi alakzatának és ez az a viszony, amelyben Nietzsche meglátta a metonimikus mozzanatot, a „teremtettből” ok-okozati logika alapján levezetett „teremtőt”. Az allegória egy másik koncepciója viszont kielégítő módon világítja meg a fenséges „ábrázolhatatlanságának” modern kori tapasztalatát: De Man ironikus allegória fogalmában³⁴ bennefoglalatik a korlátozottság meghaladhatatlanságának tudata (ezért ironikus) és azt is tudatosítja, hogy nem Istent idézi meg, csak egy nyelvet, egy Istenről szóló allegóriát. Ez alapján azt is lehet mondani, hogy az Ószövetségben azért emelkedik a numinózum felé az ige,³⁵ mert az ironikus távlatnak így nem marad hely. Mint láttuk, már a XVIII. századtól kezdődően visszakerült a *gátoltság* (iróniája) a fenséges elméleteibe, s a XIX–XX. század fordulójára már a vallásos tapasztalatoknak lesz „egy személyben” kioltója és megújítója. Az irodalom, s ezenbelül a költészet azért lehetett kitértetett terepe az új kezdeményezéseknek, mert a metaforikus nyelvi mód területe volt a leíró nyelvi környezetben. Ady és Rilke „Isten-versei” erre a kihívásra válaszoltak, s bár ez még nem elég alap az összehasonlításukra, különösen azért nem, mert a recepciótörténeteik eddig nagyon kevés találkozási pontról tudnak beszámolni.

Kontextus és téma mint Ady és Rilke szövegeinek összehasonlítási alapjai

A magyar irodalomtudomány – különösen a kilencvenes évektől – átvette azt a nemzetközi tudományos diskurzusban is széles konszenzuson alapuló meggyőződést, miszerint Rilke életművének jelentős szerepe van abban a líratörténeti fordulatban, mely végeredményben elvezetett a költészetben a nyelvi megalkotottság reflexiójához. Ennek megfelelően (a magyar lírában végbement fordulat megtalálása érdekében) próbáltak keresni párhuzamokat, felállítani egy hazai Rilke-recepciót, melynek eredménye ismét egy „fáziskésést” jelölt ki: a kortárs Kosztolányi Dezsőn kívül, inkább kötötték a kimutatható Rilke-hatást Nemes Nagy Ágneshez³⁶, újabban Pilinsz-

³³ A nyelvi módok elméletéről lásd *Az Ige hatalma Egymásután és mód és Érdek és mítosz* című fejezeteit.

³⁴ Vö. Paul DE MAN, *A temporalitás retorikája* = THOMKA Beáta (szerk.), *Az irodalom elméletei I.*, Pécs, Jelenkor, 1996, 5–60.

³⁵ FABINY, *i. m.* 48.

³⁶ BERTA Erzsébet, „Az arany örök átváltozása...” (*Rilke Das Stunden-Buch kötetéről*) = *In honorem Tamás Attila* (szerk. GÖRÖMBEI András), Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2000, 155–177., 155–156.

ky Jánoshoz³⁷. Az 1899 és 1903 között keletkezett, 1905-ben kiadott *Das Stunden-Buch* (magyarul leginkább *Az áhítat könyve* néven ismerik), melyből a következő fejezetek három elemzendő verse is származik, azért sem részesülhetett szembetűnő magyarországi fogadtatásban, mert az itthoni Rilke-recepció nemcsak az életmű kiemelt szerepét ismerte el, hanem vele együtt egy fejlődéstörténeti modellt is elfogadott. E koncepció szerint a *Das Stunden-Buch* és az azt követő *Buch der Bilder* (Képek könyve) az életmű korai szakaszát jelentik, illetve csupán előzményként szolgálnak a poétikai fordulatot hozó *Új verseknek*. Voltaképp a *Das Stunden-Buch* olvasása ennek a fejlődéstörténeti modellnek a megkérdőjelezésével indul³⁸ (ezt teszi Käte Hamburger is Rilke-monográfiájában: a *Das Stunden-Buch* értelmezését megelőzi a „Dinggedicht”-tel foglalkozó fejezet, s mindez épp abból a távlatból látszik szükségesnek, hogy az értelmező az egész életmű ismeretében más kapcsolódási szálakat is felismerhet a fejlődés-elv helyett³⁹).

A hazai irodalmi kánonban Ady Endre költészetét is fordulatként tartják számon, tehát erős kanonikus pozícióban van jelen. Ezt a francia szimbolizmushoz való, vitathatatlanul szoros kapcsolatára⁴⁰ építik. Ez a kanonikus kötődés megakadályozza például a századforduló német lírájával való kapcsolatkeresést, Rilke irányába is csak legfeljebb közös előzmény feltételezését engedik meg, ilyennek tekinthetők például Verlaine vallásos versei. Az erős kánonokkal szemben mindig születnek ellenkánonok, ilyen kísérletnek tűnhet Halász Előd *Nietzsche és Ady* című 1941-es könyve⁴¹. Halász értelmezésében Nietzsche Rilke életművére is hatott, de Ady éppen ellentéte az osztrák lírikusnak. Ennek ellenére a legtöbbet idézett költő Rilke, gyakran föltűnik az Adyról írott fejezetekben, sőt néhány párhuzam mégiscsak adódik a két életmű között⁴², bár egyáltalán nem vallásos vonatkozásban.

Erre a vallásos vonatkozásra, a *tematikus* egyezésekre is van utalás a recepciótörténetben, ezek érdekes módon összekapcsolódnak a *kontextussal*, a Monarchia „episztéméjével”. A tipikus Monarchia-szerzőnek tartott Miroslav Krleža⁴³ is fölfigyelt arra, hogy bizonyos pontokon egybefogható Ady és Rilke költészete, annak

³⁷ Lásd PÓR Péter, *Az átváltozott Piéta: Rilke és Pilinszky*, Alföld, 1998/12, 82–89.

³⁸ BERTA, *i. m.* 160.

³⁹ Käte HAMBURGER, *Rilke–Eine Einführung*, Stuttgart, Klett, 1976, 44–66., 44.

⁴⁰ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Ady és a francia szimbolizmus = Tanulmányok Ady Endréről* (szerk. KABDEBŐ Lóránt et al.), Bp., Anonymus, 1999, 102–114., 107.

⁴¹ HALÁSZ Előd, *Nietzsche és Ady*, h. n., Ictus, 1995, (2. kiad.)

⁴² Így például: „[Ady] Rilkéhez hasonlóan, de ugyanakkor igazi Nietzsche-szerű átvitelrel a múltba visszavetítve látja önmagát.” (144.); „Egészen rilkei módon az életet az énekléssel, a dallal azonosítja.” (180.), HALÁSZ, *i. m.*

⁴³ Maga Krleža is kijelöli ezt a „Monarchia-diszkurzust”: „Három ingeniózus lírikus, három ember, három faj: az osztrák (katolikus) Rilke, a zsidó Kraus és a kálvinista magyar Ady a közép-európai tények ugyanazon állapotát differenciálják, három különböző módon.”, MIROSLAV KRLEŽA (sic!), *Ady Endre, a magyar lírikus*, Híd, 1957, 8–19., 15. (lábjegyzet).

ellenére, hogy sokak szerint a két költő az irodalom Monarchiájában ellentétes típusokat testesít meg. Lukács István rámutat, hogy horvát író elismeri a *Das Stunden-Buch* hatását ugyanabban az esszében, ahol Ady hatását tagadja.⁴⁴ Lukács rövid, Ady és Krležát összehasonlító elemzésében ezért nem a filológiai megállapításokra, hanem a tipológiai összefüggésekre épít, meggyőző módon. Az összekötő kapocs a Krležában megtestesülő „monarchikus” magatartás lehet Ady és Rilke között – annak ellenére, hogy a magyar irodalomtörténeti hagyomány lehetetlennek tartja összehasonításukat, mert kapcsolatukra filológiai adatot nem talált és a Rilke-recepció itthon sem szentelt elég figyelmet a *Das Stunden-Buch*-nak – az a magatartás, mely a francia szimbolista költészetre ugyanolyan fogékony volt, mint a birodalomban végbe menő „vallásátalakulásra”.⁴⁵

Míg a korra jellemző dekadens-esztétista magatartás nem sokra tartotta a vallást, legfeljebb az ezoterikus tanok érdekelték, addig a Schopenhauer és Nietzsche hatásából kibontakozó „reforméletmód” követőinek a hite leginkább a panteizmushoz állt közel⁴⁶ (a már említett naturalizáció kezdett dominálni), ehhez kapcsolódott az irodalomban az „új mitológia”, melynek képeit nem kell egymagukban szemlélni, hanem állandó metamorfózisukban s ezzel a kifejezhetetlenre (amire nincs adekvát kép) kívánnak utalni⁴⁷. Rilke oroszországi útjait (1897 és 1899) könnyen beilleszthetjük ezen jelenségek sorába: egyrészt a nyugati kereszténység hagyományának el-

⁴⁴ LUKÁCS István, *A van és a nincsen genealógiájához (Adalékok Miroslav Krleža istenes verseinek értelmezéséhez) = Töprengések Kundera „szépséges szép üveggolyójá”-ról (Kapcsolatok, hasonlóságok, jelenségek az irodalom Monarchiájában)*, szerk. FRIED István, Szeged, 1997, 101–111.

⁴⁵ Egy lehetséges kutatási irányt ki lehet jelölni a kultúratudomány alapján is. A „politikai” és „irodalmi” Monarchia interakciójának kultúratudományi aspektusból történő vizsgálata egy megfordításon alapul, mely az antropológia nyolcvanas évekbeli retorikai fordulatából következik: ha a kulturális antropológiát poetológiai belátások határozzák meg, akkor az irodalom és az irodalomtudomány antropologizálásának is megvan a lehetősége. A textualizáció radikális kiterjesztése (a kultúra szöveg, sőt a kulturális cselekvések is szövegek) kikerül a pozitívizmus kérdéselméletét, nem posztulálják, hogy az irodalmi szövegek egy „milió” termékei lennének csupán. A kultúrtudományból kiindulva tehát esetünkben például a következő kérdéseket lehetne föltenni: hogyan olvassák és írják újra Rilke vagy Ady Istent tematizáló versei a hagyományos (dogmatikus) Isten-képzeteket? Milyen szerepet tulajdoníthatunk verseiknek a szekularizált (értsd: egyéni) vallás fölmutatásában? Ebből a szempontból különösen fontos lehet a bécsi és budapesti irodalom egyoldalú kapcsolata, egyrészt mert az idegen megértésében inkább a saját identitásról kapunk képet, másrészt mert megkérdőjeleződik az egységes Monarchia-irodalom léte (ebben a fogalomban egyébként is benne rejlik a veszély, hogy eltekint a poétikatörténeti kategóriáktól). Az előzőekből következik, hogy az összehasonlító kutatás az adott különbségeket nem eltüntetni, hanem megérteni akarja. Ez utóbbi attitűdöt természetesen a jelen tanulmány is követi.

⁴⁶ RILKE, Rainer Maria, *Werke – Kommentierte Ausgabe in vier Bänden* (Hrsg. von Manfred ENGEL, Ulrich FÜLLEBORN, Horst NALEWSKI, August STAHL), Band I, Insel Verlag, Frankfurt am Main/Leipzig, 1996., 627.

⁴⁷ Uo. 738–739.

utasítását és egy másik, „alternatív” hagyomány keresését jelentette, másrészt az orosz vallásosságról vallott meglehetősen egyéni nézetei (Rilke ekkortájt írt leveleiben az ortodox imádkozásban kreatív és aktív tevékenységet látott, amelyek állandó létrejövésben létező Istent „hoznak létre”⁴⁸) is inkább kapcsolódnak a századforduló vitalista felfogásaihoz. Mindez egyáltalán nem azt jelentette persze, hogy a századforduló teljes mértékben az új vallásos formák, ideológiák felé fordult volna, jól mutatja ezt Ady *A Sion-hegy alatt* című versének botrányt kiváltó kifejezése, az „Isten-szag”. A felháborodást az váltotta ki, hogy a kifejezés túlzottan is „vitális” volt, közvetlen érzékelésre utalt, holott a művészetek a közvetett érzékelésen alapuló hallásra és látásra építenek, Frye szerint „a másodlagos érdekek” (a különféle ideológiák) kívánják ezt így, hogy az egzisztenciális alapérdekeket (szabadság, szeretet, táplálkozás, nemiség – ezek „az elsődleges érdekek”) kordában tartásuk, hasonlóan a törvényekhez⁴⁹.

Paul de Man meggyőzően mutatja be, hogy a *Das Stunden-Buch* vitalista Isten-felfogása megmarad a művészet keretein belül, s főleg a hallásra, a versek hangzására épít.⁵⁰ Bár a versek szenvedélyesen szólítják meg az „Isten” nevű hatalmat, s így felmerül teocentrikus struktúrájuknak a kérdése, viszont a szövegek teljesítménye inkább hangzásbeli, s ez fonocentrizmusról árulkodik. Ennek értelmében az Isten-metaforák sokszínűsége és virtuozitása ugyanazt a könnyedséget ismétli, amit a rím-technika és az asszonancia állandó jelleggel mutat, ez azt jelenti, hogy metaforák nem egyebek „a jelölő formális potenciáljánál”⁵¹. Ezen értelmezés alapján tehát a numinózus tapasztalatának káosza ellen ható kohéziós erő a hang lesz, mely kitüntetett szerepét immanens mivoltának köszönheti. Szintén a kohéziót szolgálták az első részben, *A szerzetesi élet könyvében* (De Man a másik két könyvet nem tartja olyan színvonalúnak, mint az elsőt, mert azokban Rilke „feladja az önreferenciális beszédmód igényét”⁵²) azok a narratív, egy-egy verset bevezető szövegek, melyből egy szerzetes alakja olvasható ki, egy szubjektumé, amely szintén az összefogás megteremtésére volt hivatott. Azt viszont De Man sem említi, hogy Rilke a későbbi kiadásokból már kihúzta ezeket a részeket, mely több volt egyszerű szerkesztési gesztusnál: újraolvasás történt. A narratív keretek eltűnése felerősíti az egyébként is meglévő gátlottság-tapasztalatot, amellyel a *Das Stunden-Buch* olvasásakor szembesülünk, ha az Isten-metaforák sokaságában próbálunk valamifajta rendszert találni. Käte Hamburger egy fenomenológiai szakterminusban, az „érzékszervi észlelhetőségben” (*Wahrnehmung*) látja a névsorozat közös jegyét, de – ahogy Berta Erzsébet rámutat – Hamburgernél is csak az Istent vagy a beszélőt identifikáló versek férnek be⁵³,

⁴⁸ Uo. 735.

⁴⁹ FRYE, *Az Ige hatalma... i. m.* 373.

⁵⁰ Paul DE MAN, *Trópusok (Rilke)*, = P. d. M., *Az olvasás allegóriái (Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben)*, Szeged, Ictus, 1999, 35–80., 44. skk.

⁵¹ Uo. 50.

⁵² Uo. 51.

⁵³ BERTA, *i. m.* 164.

hiszen „Ich”- és „Du”-versek váltakozásáról beszél, pedig az már a tizedik versnél megszakad (az első könyv hatvanhat verset tartalmaz) egy beszédfikcióval, Ábel monológjával. Az egyes versek lírai énjait már nagyon nehéz egységesíteni éppen az Isten-metaforák, a te alakváltozatai miatt, mivel a transzcendens/immanens ellentéppárral már nem írható le az én és a „te” szembenállása, az én egyszerűen korreláció lesz, meghatározását a „te”-hez való közelállása biztosítja.⁵⁴

Az utóbbi években született, Ady istenes verseit értelmező tanulmányok közül az egyik legeredetibb kérdésfeltevéssel Hévízi Ottó két írása⁵⁵ bír, s hasonlóan a *Das Stunden-Buch* olvasási tapasztalatához, Hévízi értelmezésében is két jellemző motívuma van az „Isten-verseknek”: az én-azonosság elvesztése és az Isten előtti megszólalásra való képtelenség⁵⁶. Ebből a gátoltság-tapasztalatból születik meg az az irónia (Lukács alapján Hévízi reflektált abszolútum-tételezéseként definiálja), amely egy folyamat végén jelenik meg az általa Isten-verseknek nevezett költemények lírai beszédmódjában, egy bonyolultabb, többszólamú forma alakjában⁵⁷. Ady világháború alatti verseiben ez viszont már a „hívőség” fogalmában folytatódik, egy olyan hitvallásban, mely nem tagadja akaratlagosságát és kényszerűségét, tehát kérdésességét, hiszen ezek szolgálnak a tulajdonképpeni konstitúciójaként⁵⁸. A konstituáltság tudata ellentmond a hagyományos teremtő-teremtett metonimikus kapcsolatnak, de nem lesz annak megfordítása sem (az ateizmus viszont ezen a megfordításon alapul), a reflexió az előző fejezetben tárgyalt „tropikus kirögzítésre” irányul, tehát az „Isten-versek” lírai énjei nemcsak gátoltságukat és saját azonosságuk bizonytalanságát konstituálják, hanem a nyelv elégtelenségét, amely tipikus modern tapasztalat (az én grammatikalitásának posztmodern felismeréséhez természetesen még a *Das Stunden-Buch* versei sem jutnak el). Éppen ezért esett a látás és hallás metaforáinak vizsgálatára a választásunk, mert – néhány Ady- és Rilke-versen végigkövetve ezeknek a trópusoknak a használatát – nemcsak a már feltett kérdéseket tudjuk megválaszolni (csak emlékeztetőül: hogyan kerülnek játékba ezek a metaforák, összhangban vannak-e vagy kioltják egymást, esetleges elégtelenségük esetén felváltja-e őket valami más?), hanem meg tudjuk keresni azokat a helyeket is, ahol a nyelvvel való elégtelenség eldöntetlenségeket (például szójátékokban) hoz létre. Az életművek matematikai fenségességét, áttekinthetlenségét tekintve csak három-három verset vetünk alá „szoros olvasásnak” (Adytól *Az éjszakai Isten*, a *Könyörgés egy kacagásért* és a *Köszönöm, köszönöm, köszönöm* szerepel, Rilkétől pedig a *Der Name ist uns wie ein Licht*, a *Dein allererstes Wort war: Licht* és *Du kommst und gehst* kezdetű versek –

⁵⁴ BERTA, *i. m.* 169–170.

⁵⁵ HÉVÍZI Ottó, *Ady iróniája* illetve *Egy „elbölcsül” poéta hívősége* = H. O., *Alaptalanul*, Bp., T-Twins, 1994, 207–228. és 229–250.

⁵⁶ Uo. 213.

⁵⁷ Uo. 210–211., 216.

⁵⁸ Uo. 230.

a *Das Stunden-Buch*-ban ugyanis nincsenek külön címmel ellátva)⁵⁹. A következő három fejezet is a látás és hallás metaforái köré szerveződik: az elsőben azok a versek kerülnek terítékre, melyekben – látszólag – a látás metaforái dominálnak, ennek megfelelően a másodikban a hallásra építő versek szerepelnek, a harmadik pedig a „kevert” formákat képviseli. Emellett végighúzódik egy másik vonal is a fejezeteken: szándékosan került képbe három különböző kötetben lévő Ady-vers, hogy meggyőződjünk Hévízi Ottó fejlődési modellt felállító elméletének helyességéről (ő maga az ironia bemutatására *A menekülő Élet* című kötetben a *Köszönöm, köszönöm, köszönöm* után közvetlenül következő *Istenhez hanyatló árnyék* című verset találta a legmegfelelőbbnek). És nem véletlenül került be a *Das Stunden-Buch*-ból három egymást követő vers sem (a negyvenharmadik, a negyvennegyedik és a negyvenötödik), ugyanis Isten megnevezése egyikben sem történik meg, így fontos bebizonyítani, hogy a szomszédos versek szoros kapcsolatban állnak egymással (például gyakori eset, hogy az egyik kezdő sor az előző vers utolsó sorát variálja⁶⁰), hiszen a *Gott* kifejezés legutoljára a negyvenkettedik vers zárlatában tűnik fel (az azt megelőző versben pedig a „te”-ként történő megszólítást rögtön követi a *Gott* szó mint értelmező jelző). Természetesen nem igazán az a tét, hogy Hévízi Ottó vagy Paul de Man állításai igazolhatók-e vagy sem (De Man a *Das Stunden-Buch* fonocentrizmusát hangsúlyozza, ebből a horizontból dolgozatunk alapkérdése tarthatatlannak bizonyul), a hangsúly azon van, hogy a látás és hallás metaforáinak változásaihoz lehet-e egy másik folyamatot rendelni (az ironizálódást, az intertextualitást és önreflexivitást), amely tágabb dimenzióból magyarázza a tropologikus mozgásokat.

A sötétség szívében
(Az éjszakai Isten és a *Der Name ist uns wie ein Licht*)

Az első két tárgyalandó vers központi trópusa az éjszaka, illetve a sötétség. Ezeket a metaforákat egy megfordítás teszi „élővé”: számtalan bibliai helyet lehetne idézni az Ószövetségből és az Újszövetségből egyaránt, ahol Isten vagy Jézus alapvető attribútumaként a fényt, a világosságot nevezik meg. Az előző fejezet végén említett olvasási stratégia alapján (miszerint a *Das Stunden-Buch* versei között szoros intertextuális kapcsolat van, gyakran egymás variációi, illetve újraírásai egymásnak a szö-

⁵⁹ A verseket a következő kiadások alapján idézem: *Ady Endre összes versei*, összeáll. LÁNG József és SCHWEITZER Pál, Bp., 1977., illetve RILKE, Rainer Maria, *Werke – Kommentierte Ausgabe in vier Bänden* (Hrsg. von Manfred ENGEL, Ulrich FÜLLEBORN, Horst NALEWSKI, August STAHL), Band I, Insel Verlag, Frankfurt am Main/Leipzig, 1996. A *Dein allererstes Wort war: Licht* kezdetű verset magyarul Lator László fordításában idézem (Rainer Maria RILKE *Verse*, h. n., Ictus, 1995.). Ha nincs feltüntetve külön a fordító, akkor verset magyarul saját nyersfordításomban közlöm.

⁶⁰ BERTA, *i. m.* 168.

vegek, melyeket címmel sem választanak el), több értelmező is „alapotívumnak” (és egyben egyéni képnek⁶¹) tartja a Rilke-műben az éjszakát, s a vele könnyen összefüggésbe hozható sötétséget. Nehezen tudjuk ugyan elfogadni F. N. Jephcott álláspontját, szerinte Rilke Istene azért a fény antitézise, mert az éjszakában jelen van az az „erőteljes valóság”, amely a költő mindennapi életéből hiányzik⁶², mindazonáltal valóban nemcsak tagad ez az antitézis, hanem állít is: a numinózust „másként” vagy „jobban” látás lehetőségét is, mellyel viszont együtt jár a gátoltság tapasztalata is.

Ady költészetének fogadtatásában is találkozunk az éjszaka metaforájának kiterjesztésével, Király István monográfiájában az *éjt* tartja annak a napszaknak, mely leginkább illet Adyhoz, „mert annak kísérteties sötétjében hulltak szét leginkább részekre a dolgok, ott valóban eltűnt minden összefüggés, igazolva volt az eltévedés”⁶³. A gátoltság, Isten birtokolhatatlanságának tapasztalatától és az ezzel együttjáró identitás-kérdéstől (az „összefüggések” megtalálása) *Az éjszakai Isten* (*Az Illés szerén* kötet *A Sion-hegy alatt* című ciklusából) sem mentes, de az éjszaka – a hagyomány megfordításának köszönhetően – a rend, az érthetőség helye (álljon itt először csak a vers első fele):

Meg-megtréfál az én Istenem,
A régi tromfot visszaadja:
Elszökik tőlem virradatra.
Velem van egész éjszakán.

Jön néha-néha egy jó napom,
Mikor egész valóját látom,
De soha-soha napvilágon.
Velem van s mindig éjszakán.

Első látásra a Hévízi Ottó által „gesztus-jelenet-beállítás” szerkezetűnek nevezett versek⁶⁴ csoportjába tartozik a szöveg, s a „típusra” jellemző módon nem enged teret az iróniának. Emellett szól az a leíró modalitás, melyet az egyes szám első személy és egyes szám harmadik személy viszonylata teremt meg, de nem egyenrangúság alapján: az első sorban az *én* nyomatékosítása egy individuális feltárást ígér, de érezhető, hogy ebben a viszonyban az én lesz az igazán érdekes. A refrén ezt az erős és magabiztos jelenlétet terjeszti ki nemcsak az egész szakaszra, de az egész versre, hiszen végig a „Velem van” hangsúlyos felütésével indul, s retorikailag és rímtechnikailag teljesen különálló egységet alkot. Ám a refrén a soron következő versszakok végén mindig módosul, sohasem lesz önidentikus az ismétlés, más és más

⁶¹ Otto Friedrich BOLLNOW, *Rilke*, Stuttgart, Kohlhammer, 1956, 53.

⁶² F. N. JEPHCOTT, *Proust and Rilke – The Literature of Expanded Consciousness*, London, Chatto and Windus, 1972, 47.

⁶³ KIRÁLY István, *Ady Endre*, II. Kötet, Bp., Akadémiai, 1970, 238.

⁶⁴ HÉVÍZI, *Ady iróniája... i. m.*, 216.

mellérendelő viszony létesül a „Velem van”-nal. A módosulások nem ornamentikai elemek, ugyanis kirajzolódik belőlük egy negatív folyamat: az „egész”-ről és a időbeli egészről, a „mindig”-ről, a nyugtalansáig („Velem van s rossz az éjszakám”) és a részlegességig, a szűkítésig („Velem van, de csak éjszakán”) jut el. A módosulásokat (melyeket a különféle anagrammatikus ismétlések, így a „napom-napvilágom” is alátámasztanak) jórészt az időtapasztalat beemelődésének köszönhetjük, annak a reflexiónak, hogy az én megkérdőjelezhetetlen folytonosságával szemben az Istennel való viszony időben szakadozott, ezt mutatják a versen végigvonuló gyakorító kettőzések is („meg-meg”, „néha-néha”, „soha-soha”). Ezt a második sorban bennerejlő előidejűség („A régi tromfot visszaadja”) sem cáfolja, itt az én múlt felé való kiterjesztéséről van szó, aminek következménye Isten utólagossága az énhez képest (választási kényszerben van az adott szituáció szerint). Az *éjszaka* tehát az az időbeli hely, ahol még helyreállítható a folytonosság, ezért nem ironizálódik az elérhetetlenség, mert még valamikor *összeállhat a kép*: „egész valóját látom”.

A harmadik és negyedik strófa mégis mintha szembenállna ezzel a „vakhittel”:

Olyan ő, mint az asszonyok:
Imádtatja nagyszerű lényét,
De elszalad, nehogy megértsék.
Velem van s rossz az éjszakám.

Az Istenem, tréfás Istenem,
Vajon miért csak éji árnyék?
Fény-nyomában szívesen járnék.
Velem van, de csak éjszakán.

A vers teljes egészét tekintve immár azt is megérthetjük, miért nincs a fogadtatás-történetben kitüntetett helye a versnek, miért tűnhet úgy, hogy ez a „vakhit” mégiscsak végig meghatározza a verset. A refrének módosulása ellenére ugyanis a kezdő-szituáció mintha nem változna, s akár egy tétel bizonyításának négy variációjaként is olvasható a szöveg (nem véletlen, hogy ebből a ciklusból a követhető narratív szerkezettel bíró *A Sion-hegy alatt* vagy a Bibliával egyértelmű hypertextuális viszonyban lévő „*Ádám, hol vagy?*” nagyobb recepciótörténeti karriert futott be). A viszonylag egyszerű jambikus verselés (nincsenek soráthajlások sem), a szemantikailag is egyszerű szerkezet sem ígér bonyolult poétikai összetettséget. Egy tüzetesebb vizsgálat mégis további változásokat talál. A harmadik versszak beszédmódváltása (az én-be-széd eltűnése) és domináns hasonlata („Olyan ő, mint az asszonyok”) tágabb horizontot nyit az értelmezésnek, a frye-i egzisztenciális metafora felé. Az egzisztenciális metafora az azonosulást jelenti, s legszemléletesebben a szerelmi költészetben van jelen, ahol „a szerelmi költő a metafora vélt vagy hipotetikus azonoságát alkalmazza, így legalább a lehetőségét érdemes megfontolni annak, hogy A és B ugyanaz a személy, hiába tudjuk, hogy nem ugyanaz”⁶⁵, az azonosulás eksztatikus állapota

⁶⁵ FRYE, *Az Ige hatalma... i. m.* 114.

viszont ugyanúgy időleges, mint a szexuális együttlét⁶⁶. A *Das Stunden-Buch* egyik verse is (*Lösch mir die Augen aus* – „Oltsd ki szemem” Nemes Nagy Ágnes fordításában – kezdetű vers, a második könyvből a hetedik) eredetileg szerelmes versként íródott 1897-ben Andreas-Lou Salomé-hoz, de Ady költészetében a Léda-versekben és az istenes versekben is sok hasonlóságot lehet felfedezni. Tehát ez a hasonlat terjedelme alapján kiemeli a folytonosság hiányát (sőt, néven nevezi a megértés lehetetlenségét), s a refrén ezt egy erősebb módosulásban visszhangozza (melyben ott van az én visszaszorulásának ténye is).

A *tréfa* fogalma, mellyel nyit és zár a költemény, azt jelzi, hogy az ironizálást a lírai én itt még átengedi a transzcendens lénynek, a *tréfa* ugyanis szimuláció, mely egy bizonyos időbeli ponttól megmutatja nem-azonosságát. Az utolsó versszak elhagyja a tárgyilagos modalitást és sokkal egzaltáltabb hangnemet üt meg, mely szintén már előírja egy retorikus kérdés jelenlétét. A „Vajon miért csak éji árnyék?” kérdés a mélypontját jelöli az eddig oly magabiztosnak tűnő Isten és én-konstrukciónak, az „éji árnyék” kifejezés már az éjszakát sem tartja a tökéletes azonosulás (a megértés) helyének, mert az árnyék csak a jelölt jelen-nem-létét jelöli. Hasonlóan a *fény-nyom* szóösszetételhez (melynek önkényes, katakretikus voltát az elválasztójel igen jól jelzi): a *fény*-attribútum visszatérést jelentene a hagyomány által jobban elfogadott Isten-képhez, ahol viszont még sincs teljes azonososság, mivel csak *nyom* – s mindezt a bizonytalanságot biztosító feltételes módban. Az utolsó refrén ilyen értelemben egyszerre lesz előre- és hátramutató is, hiszen a refrének közül a legnagyobb elválasztottságot állítja, viszont az őt megelőző versszak felfokozott hangnemét csilapítja azzal, hogy ismétlésében fölidézi a három másik strófa viszonylagos nyugalomát.

Sokkal „teoretikusabban” nyúl a *Das Stunden-Buch* (ezenbelül is *A szerzetesi élet könyvének*) negyvenharmadik verse a fény-sötétség problematikához (először itt is csak a vers első harmadát, az első versszakot idézzük):

Der Name ist uns wie ein Licht
hart an die Stirn gestellt.
Da senkte sich mein Angesicht
vor diesem zeitigen Gericht
und sah (von dem es seither spricht)
dich, großes dunkelndes Gewicht
an mir und an der Welt.⁶⁷

A többes szám első személy, a közösség nevében való megszólalás, amely nem is olyan ritka a *Das Stunden-Buch* terében, egyértelműen az emberi világhoz rendeli a

⁶⁶ Uo. 117.

⁶⁷ „A név, mint egy fény, / szilárdan homlokunkra vetül. / Akkor meghajolt orcám / ezen időben érkezett ítélőszék előtt / és láttalak (amiről azóta is beszélnek) / téged, sötétlő súly / rajtam és a világon.”

fényt. A név, akár a kép és az arc identitást ad („megvilágítja” a személyiséget), a homlok pedig olyan terület az arcon belül, amely a legkevésbé identikus, így a foucaultianus értelemben kitüntetett helye a hatalom „feliratainak” (például a szégyenbélyeg helye is). Az első szakasz többi része múlt idejű, így ez az első mondat hangsúlyozottan kinyilatkoztatásként hangzik. A mutatószó az időbeli különbség miatt referenciáját veszti (nincs hová visszautalni: a *Gericht*, ha ítélőszéknek fordítjuk, esetleg vonatkozhat arra a hatalomra, amely nevet ad). Az viszont egyértelműen visszautal a „kinyilatkoztatásra”, hogy a beszélő először csak metonimikusan, az arca által jelenik meg. A meghajlás gesztusa két irányba mutat: a bíróság akarata előtti meghajlást is jelentheti, de az elfordulást is, amely egy „magasabb” fokú látást vezet be. A numinózus érzetének artikulálása a látás metaforájával („sah”) történt ugyan, de a *Das Stunden-Buch*-ra oly jellemző értelmezői jelzős szerkezetben álló „te”-definíció, a „sötétlő súly” egy fent-lent érzetet konnotál és elutasítja a látást, mint érzéket, viszont visszaírja a félbehagyott közösségi megszólalást („rajtam és a világon”). A közbevágás ismételten nehezen referencializálható (miről és kik beszélnek), s különösen azért oly zavart keltő, mert megnyit egy személytelen perspektívát, amely félbe is marad (ha nem így történe, végképp tarthatatlan lenne a *Das Stunden-Buch* első könyvéhez oly gyakran rendelt modalitás, az intimitás). Mindez korántsem tudta felborítani az első szakasz rendezettségét, a harmónia megmarad a tiszta rímek miatt (a *gestellt-Welt*, *Gericht-Gewicht* és a *Licht-Angesicht* páros visszatér a következő versben, ráadásul ugyanúgy rímkezdő helyzetben), egyik szó szinte csak variációja a másiknak (ha mindezt önkényesnek tekintjük, akkor valóban fonocentrizmusról van szó, ha értelmet keresünk a hangzásbeli azonosságokban, akkor például azt is állíthatjuk, hogy a *világ* („Welt”) vers harmonikus hangzásvilágában disszonáns, illetve csak távoli összecsengésekre képes).

A második szakaszból a *világ* immár kizáródik, a szituáció emlékeztet az Istennel való misztikus egyesülés élményére (a kérdés csak az, hogy az azonosságot mint egzisztenciális metaforát milyen tropológiával teremti meg):

Du bogst mich langsam aus der Zeit,
in die ich schwankend stieg;
ich neigte mich nach leisem Streit:
jetzt dauert deine Dunkelheit
um deinen sanften Sieg.⁶⁸

A világ kizárása után (tematikus szinten is) megtörténik az idő felfüggesztése, de ez nem jelenti azt, hogy a versben ne maradna több *idősík* is ezután (az időben léte-zést csak térbeli metaforákkal lehetséges leírni, ahogy ezt a szakasz első két sora is teszi), pedig a határt egyértelműen kijelölték (a pontosvessző mindig éles elválasztottságot teremt). A harmadik sor múlt ideje („ich neigte mich” – „meghajoltam”) –

⁶⁸ „Kihajlítottál lassan az időből, / melybe ingadozva emelkedtem; / meghajoltam egy csendes vita után: / most tart sötétség / gyöngéd győzelmed körül.

Az éjszakai Isten szövegével ellentétben – beilleszkedik az „örök jelenbe”: míg a numinózussal a kapcsolatfelvételt a látás metaforája indította el, addig a hallás metaforáinak egyszerre el- és feltűnése tudja a kapcsolat folytonosságát fenntartani (ez a szakasz arra is kiváló példa, hogy nem létezik a „tisztá forma”, vagyis nincsenek csak a látás, illetve hallás metaforáira építő versek). A „halk vita” csakúgy történhetett meg (hiszen a szövegben erre eddig egyáltalán nem történt utalás), ha elfogadjuk azt a nézetet, miszerint *A szerzetesi élet* könyvének versei csupán kimetszett részletei egy állandó párbeszédnek⁶⁹. Az isteni jelenlét jelölője itt a *Dunkelheit* (a sötétség), erre a magyarázatot a tizenegyedik, programadó versben (*Du Dunkelheit, aus der ich stamme* – „Te Sötétség, melyből származom” – ahol megtörténik a sötétség és az éjszaka azonosítása is) találunk: a sötétség mindent körbe vesz, a világosságnak viszont megvannak a határai, így alakot minden a sötétségből kap. Egy olyan totális jelenlét ez, melynek formát adni nem lehet és megnevezni sem lehet, s kódoltan ismét bennefoglaltatik a látás metaforáinak elégtelensége. Ebből következik, hogy a sötétség úgy helyezkedik el a térben, hogy mindent *körbevesz, körbeölel* (egy merészebb asszociációval azt mondhatjuk, hogy az ölelkező rímek is ezt az érzést teremtik meg). A jelenlét viszont csak időleges („jetzt dauert” – „most tart”), mert az „öröklét” cselekedetei is temporálisak („um deinen sanften Sieg” – „gyöngéd győzelmed körül”), ezért válhat külön, ezért „veheti körül” saját cselekedetét (egy másik értelmezési lehetőség: a győzelem tárgyát veszi körül, vagyis a lírai ént, mivel az is temporális, így a numinózus érzet is az lesz).

Ez az egymásrautaltság nemcsak a temporalitásban fogható meg:

Jetzt hast du mich und weißt nicht wen,
denn deine breiten Sinne sehn
nur, daß ich dunkel ward.
Du hältst mich seltsam zart
und horchst, wie meine Hände gehn
durch deine alten Bart.⁷⁰

Egy régi problémára hívja fel a figyelmet a harmadik szakasz „merész” megoldása: az én-elbeszélés perspektívája eddig is megszokott volt, de itt a numinózus perspektíváját is megadja (s nem mellékesen ez a látás „széles érzékekkel”, nem szemmel történik, ami ismételten az emberi látás képzetének átvitelét (*metaphorein*) teszi hiteltelenné), s ezzel fölmerül a kérdés, hogy nincs-e szó fordított teremtésről, nem kerekedik-e felül az én Istenén. A szolipszizmus gyanúját két megoldás is eloszlatja, az első a kezdő mondatra utal vissza, az ott létrejövő identikusság itt nem teremődik meg a beszélő oldalán sem, szintén sötétté lett (mely ugye egyszerre jelenti az identifikálhatatlanságot és a panteizmusból ismerős totális jelenlétet). A második

⁶⁹ BERTA, *i. m.* 168.

⁷⁰ „Most tied vagyok és nem tudod kit bírsz, / mert széles érzékeid csak azt látják, / hogy sötétté lettem. / Különösen-finoman tartasz / és hallgatod, ahogy kezem áthatol / ódon szakálladon.”

megoldás szerint a szituációban, térbeli helyzetükben („Du hältst mich” – „tartasz engem”) megmarad az én alárendeltsége (még ha ő is beszéli el). Az Adynál oly hangsúlyosan kiemelt irónia ezen vers befejezésében is jelen van, de nem birtokolhatatlanság kérdésében, hanem a hagyomány átértelmezésében: a hagyomány szakállas öregként gondolja el az Istent, ám tiltja a közvetlen érintkezés metaforáit vele kapcsolatban, amit az utolsó sor teljes egészében megszeg.

A hagyomány ironikus átfordításának egyik legemlékezetesebb példája az első könyv ötvenedik versében található: Lucifer nevének etimológiája alapján (a. m. 'fényhozó') megfordítja a fény-sötétség kereszténység által felállított dichotómiáját, s a fény, a világosság az ördög birodalma lesz („Er ist der Fürst im Land des Lichts” – „a fény országában ő a fejedelem”; „Er ist der helle Gott der Zeit” – „Ő az idő világos istene”). Látható tehát, hogy Rilke *sötétség* metaforája vitathatatlanul a keresztény hagyomány megfordítására épít, teszi mindezt egy „magasabb szintű” látás érdekében. A numinózus totális jelenlétének leírására alkalmasabbnak tartja, hasonlóan Adyhoz, aki az éjszakát az idő és tér olyan *helyeként* jelöli meg, ahol a totalitás akadálytalanul létezhet. A következőkben arra keressük a választ, hogy ez az „akadálytalan lét” miért nem valósulhat meg, ha szigorúan csak a hallottság dimenzióját nézzük, akár a Rilke-, akár az Ady-vers esetében.

Az artikulálatlan és artikulált hang között
(a Könyörgés egy kacagásért és a Dein allererstes Wort war: Licht)

A fejezet két verse – ahogy az elvárható – egyszerre folytatja az előző szövegek kísérleteit és el is tér azoktól, mivel a beszédszerűség sokkal jobban meghatározza őket, ami más karakterisztikát is kölcsönöz nekik. A folytonosság fenntartása viszont az Ady- és a Rilke-vers között teremt egy lényegesebben nagyobb különbséget: míg a Rilke-vers az azt megelőző vers legvégén feltűnt, a hagyományt radikálisan újraértő magatartást viszi tovább, Isten *artikulált* szavait értelmezi, addig Adynál folytatódik a megfelelő hely, trópus keresése, ahol a numinózumhoz kötődő érzések nem ironizálódnak. Mindezt egy szorosabb, párbeszédre építő közegben teszi és a dialogikus-ság „állandó formálódása” szükségszerűen elvezeti a növekvő kétségek között a hallás olyan metaforáihoz, amelyekhez nem rendelhető értelem (elkerülvén így az ironizálódás lehetőségét), az *artikulálatlan* hangokhoz.

Tehát a *Könyörgés egy kacagásért* pragmatikai szintje is az egyes szám első személy-egy szám második személy viszonylatán alapul (a címben szereplő *könyörgés* is ezt ígéri), amelyből nem záródnak ki „külső” elemek, így a többes szám harmadik személy és a hagyományos Isten-kép, de csak az első két versszakban:

Arcod haragos fellegekből,
Ismerős nekem, Isten,

Villámok hozták el szememig,
S fürdettem gyakran könnyeimben.

Nem láttam még sugaras arcod,
Melyet, hajh, sokan látnak,
Hol vagy, hol vagy és miért kerülsz,
Szent Istene a kacagásnak.

Az éjszakai Isten szerkezetéhez képest itt sokkal hamarabb feltűnik a retorikus kérdés, amely előrejelzi azt, ami a költemény második felében lesz nyilvánvaló: a „birtokolhatatlanság” tapasztalata már nemcsak egyszerű megfajtott rejtélyként, hanem egzisztenciális alapkérdésként lesz szervezőerő (ez a *Minden-Titkok versei* kötetén belül *Az Isten titkai*-ciklus szinte összes verséről elmondható). Ilyen értelemben az első versszak külön egységet, ellenpontot képez, hiszen holt metaforái (fellegek, villámok) egy hagyományos képet idéznek fel, csak az utolsó sor közvetlen érintkezésen alapuló metaforája készít elő valamilyen váltást, valamiféle eltérést ettől a képtől. A „könnyek” a vers utolsó sorával állnak párbeszédben („Kacagó, szent sirásba fultan”), ahol egy paradoxális helyzet rendelődik Istenhez, mely eredetileg viszont a beszélő helyzete volt: *áttétel* történt (így annak pozíciója nem kerül eldöntetlenségbe). Az első strófa igazán úgy válik ellenponttá (amellett, hogy a következő versszak kezdősora rendkívül erősen cáfolja), hogy a *könyyeken* kívül más már nem kerül át a szöveg többi részébe, a metaforák használhatatlanságának ez a bizonyítéka (ettől még bevezetés-jellegét, szituációteremtő funkcióját nem veszíti el).

A második versszak cáfolata azért olyan eklatáns, mert ugyanazon elemeket variálja, mint az első, csak tagadó viszonyban (az *arc* önidentikusan, a *szem* a *látás*ban ismétlődik). A „sokan” referencializálatlan (jelentheti az előző strófa perspektíváját is), a beszélő egyéni szituációjának megteremtésére szolgál, ez adja meg értelmét (a „hajh” manírja persze inkább zavaró, mint nyomatékosító). A „sugaras” jelző újabb találkozási pont: egyrészt felidézi a konvenciót (Isten arca a naphoz hasonlatos), másrészt – a cím domináns trópusának vagy későbbi szakaszok ismeretében – illeszkedik az új tropikus rendszerbe is (a vidámság asszociálása folytán). A kérdéssorozat („Hol vagy, hol vagy és miért kerülsz?”) utolsó tagja a másik kettő ismétlése által lesz hangsúlyos: hasonlóan a Másik („sokan”) funkciójához a beszélő saját pozícióját írja bele az egzisztenciális „hol vagy” kérdésbe. Az identikus megnevezés így viszont („Szent Istene a kacagásnak”), amely az audialitással asszociálható területekre vezet, szinte teljesen bevezetetlenül zárja a versszakot, mivel a cím által felkeltett várakozáson kívül inkább a bizonytalanság modalitása adta a vers eddigi alapkarakterét a megtalált bizonyosság helyett. Az identikus megnevezés ezen formáját a kelleténél is erősebb specifikáció (mintha a kacagásnak lenne Istene, ahogy azt a hátravetett birtokos jelző is sugallja), minden viszonylagosítás, ironia nélkül. A vers második fele enyhít ezen a „tropologikus lefagyasztáson”:

Éhezem, Uram, a jókedvet,
Szomjazom nevetésed,
Ilyen hálás, pojjácás híved
Soha tán nem is volna Néked.

Egy gyönyörű, nagy kacagásban
Harsogjon föl a multam,
Lássam egyszer vidám arcodat
Kacagó, szent sirásba fultan.

A harmadik versszak egésze ugyanis azt állítja, hogy a „kacagás Istene” nem létező, csak akart és vágyott dolog. A lírai én saját trópusának van kiszolgáltatva, mely szituáció már a *könyörgés* beszédaktusból következően megteremtődött, s ezt a trópus átértelmezése mélyíti tovább: a *hallottságnak* immár nemcsak az értelemben, hanem a testbe is be kell kerülnie, létfeltétellé kell válnia. Az „éhezem” és „szomjazom” persze köznyelvi (holt) metaforák is, a kacagás szinonimáival („jókedvet”, „nevetésed”) alkotott szókapcsolataik megszokottságuknál fogva is létrejöhetnek, mivel azok kevésbé onomatopoetikusak, jóval absztraktabbak a *kacagás* artikulálatlanságánál, kiterjesztve így a trópus érvényességét artikuláltabb területek felé. Az artikuláltságon keresztül jutunk vissza a tematikus szinten jelenlévő kiszolgáltatottsághoz: az Ószövetségben Isten haragjából egyenesen következett a teremtett világ pusztulása, ennek a logikának pusztta megfordítását látjuk a *kacagásban*, hiszen Isten jókedve a teremtett lét (a lírai én) biztonságát is szavatolja (a *jókedvet* egyaránt hozzá lehet rendelni a beszélőhöz és a megszólítottához is). Innen fogadható el a másik két sor szinte túlzó (propogandisztikus) mondata (a vizsgált Ady-versek legkevésbé reflektált én-meghatározása), csak a feltételeesség finomít ezen, s tereli vissza az alaptapasztalathoz, a kapcsolatmegvalósulás bizonytalanságához. A bizonytalanság alapmodalitásának értelmében a vers – az aposztrophikus szerkezet ellenére – monologikus lesz, hiszen a „te” reakciói csak elvártak, illetve ha voltak is, nem az én akaratának megfelelően (az első versszak ezért lesz ellenpont).

A *kacagás* a versben – hasonlóan az előző Ady-vers *éjszaka*-metaforájához – a numinózus (érzetének) totális jelenlétét képes megidézni, viszont csak rendkívül kevés időre (az első versszak *gyakran* időhatározóját az *egyszer* váltja fel). A totális jelenlét megteremtése (az *arc*-adás) miatt a *kacagás* a beszélő létének értelmezője is lehetne (az artikulálatlanság ellenére), de temporalitása csak arra ad lehetőséget, hogy az én metonimikusan kapjon „teljes” létet („multam”), amely egyben az én időlegességét is állítja. A létértelmezésnek csak a lehetőségét teremtik meg az imperatívuszok, de értelemszerűen a végrehajtás elmarad. Ezáltal jut el a vers egy olyan paradoxonhoz, mely végérvényesen visszavonja a hallás metaforáinak érvényességét a numinózus érzetének leírására, a címben megjelölt fő trópus, a *kacagás* ellentétpárjával – amely ráadásul megkapja a primátusát kinyilvánító *szent* jelzőt is – kioltják egymást (a „fultan” egyszerre jelöli ki az egység és vers végét).

Az összehasonlításban résztvevő *Stunden-Buch*-vers felütése a *Könyörgés egy kacagásért* megoldására annyiban emlékeztet, hogy szintén egy korábbi állapotot ír le a konvenciót követve, s megmarad a *Das Stunden-Buch*-ra oly jellemző (és az előzőleg elemzett Rilke-versben is meghatározó) megszólító struktúra:

Dein allererstes Wort war: *Licht*:
da ward die Zeit. Dann schwiegst du lange.
Dein zweites Wort ward Mensch und bange
(wir dunkeln noch in seinem Klange)
und wieder sinnt dein Angesicht.

Ich aber will dein drittes nicht.⁷¹

A szöveg ezen szakaszát egyértelműen egyetlenegy hypotextus, a Genezis határozza meg. A teremtéstörténetet mint „kivonatos elbeszélést” közli, több helyen is sűrítéssel élve. A Biblia szerint a fényből nem azonnal az idő jön létre, bár az igaz, hogy a világosság megteremtésével váltják egymást a nappalok és az éjszakák (1Móz 1:3–5), viszont csak a csillagok megteremtésével lesz mérhetővé az idő, lesznek jelei az ünnepeknek, napoknak, éveknek (1Móz 1:14). A hosszú hallgatás sem kereshető vissza az eredetiben, a fény megteremtése után ugyanis összesen hatszor fordul elő az ember teremtéséig az „Azután ezt mondta Isten” kifejezés. Természetesen nincs értelme számon kérni bármiféle „pontosságot” – a „pontatlanságokat” kell megérteni, mert igazából eltérések, amelyek maguk is értelmezések. Azzal, hogy az archaizáló létigét viszont megőrizte („ward”), rámutat a teremtés nyelvi előfeltételezettségére. Így a szavak külön hangsúlyt kapnak, tehát ha a Biblia szerint nem is a második szava az *ember* az Istennek, az ember szempontjából mégis az a legfontosabb. A kurzív szedés következtelensége árulkodó (amit Lator László fordítása nem követ), a *fény* még azért idézhető, mert az egyben a Biblia idézete is, az értelmezés viszont nem lehet olyan önkényes, hogy Isten szájába adjon bármiféle szót, ami már az említett problémához, „Isten-teremtéshez” vezetne. A „bange” (a. m. 'aggódó, féltő, szorongó') mondattanilag is nehezen helyezhető el (a szó többször feltűnik a *Das Stunden-Buch*-ban, Istennek és beszélőnek egyaránt gyakori jelzője – szokás az egzisztenciális szorongással azonosítani): vonatkozhat Istenre (elhangzott szavaira) vagy egy szavára, az emberekre, ez utóbbit erősítené a zárójeles megjegyzés közönségi megszólalásmódja. Ebből a sorból a műfordítás teljesen elhagyja azokat a szavakat, amelyek a dolgozat kérdésfeltevésében komoly szerepet játszanak. „Még sötétlünk hangjában” – körülbelül így fordítható a negyedik sor, amelyben a látás és hallás metaforái ütköznek (előrevetítve a negyvenötödik vers központi kérdését), s a *sötét* numinózus attribútumából most már a beszélővel együtt az egész emberiség

⁷¹ „Szólt legelső igéd, a *fény*, / s lőn idő. S hallgattál sokáig. / Aztán az *ember*. (Benne máig / egész sajjó valónk homálylik.) / És most tűnődsz az új igén. / De azt már nem akarom én.” (Lator László fordítása.)

részesül, az alárendeltség a „visszhangban” marad fön (a már említett ötvenedik vers ebben az esetben is programadó módon fordítja meg ezt az alárendeltséget: „Ich war Gesang, und, Gott, der Reim” – „Dal voltam én és Isten a rím”).

A „Licht-Angesicht” rímpár átvétele az előző versből rámutat arra, hogy Isten és a beszélő attribútumai, metaforái könnyedén felcserélhetők (a műfordítás erről az egyezésről sem vesz tudomást – ennek sajnos az az oka, hogy egy-egy verset fordítanak csak le, az egész könyvet nem). A kölcsönösség megengedi az erős ellentmondást is (a tipográfia ki is emeli), így kétszeresen is szembenáll a konvencióval: az elutasítás gesztusa egyszerre utasítja el az alázat attitűdjét és azt a hagyományt, melyből ez az alázat is táplálkozik. Az homályban marad, hogy mi a harmadik szó, a hangsúly magán a *nevezési* folyamat felfüggesztésén van, mert egy másik Isten-„kép” megvalósulását akarja elérni. Ehhez rendkívüli aktivitásra (az Istenre való ráhatásra) van szükség, ennek az imádság műfaji keretei adnak teret:

Ich bete nachts oft: Sei der Stumme,
der wachsend in Gebärden bleibt
und den der Geist im Traume treibt,
daß er des Schweigens schwere Summe
in Stirnen und Gebirge schreibt.⁷²

Bár a *Könyörgés* egy *kacagásért* imájához hasonlóan itt is csak felszólítás történik s utalás sincs arra, hogy esetleg az akaratának megfelelően alakuljon bármi is, modalitásukban nagyban különböznek. A hangnemet a központi trópushoz való viszony jelöli ki: az Ady-vers a *kacagás* arikulátlanságában is értelmet, artikulációt keres, egzaltált hangot üt meg, hiszen az értelem megtalálása létkérdés. A Rilke-vers felszólítása a *némaságot* állítja középpontjába, ebben a versben nem az értelemkeresés, éppen ellenkezőleg, az értelemről való lemondás a tét (az artikulációtól, Isten érthető szavaitól, a Bibliától az artikulátlanság felé mutat az irány). A kereszténység Isten-*képtől* eltérő, autentikusabb Isten-*érzet* felmutatásához (aminek egzisztenciális tétje már nincs, mert a beszélő számára így *van* az Isten) érthető módon kapcsolódik egy leíró modalitás (a magyar fordítás a második szakaszt végig második személyben fordítja, pedig ott a *néma* metaforájának kibontása történik meg, szigorúan leíró módon, egyes szám harmadik személyben). Az érthetetlen, de nem olvashatatlan létet ajánlja, mely tipikusan olyan helyeken tűnik fel, ahol a modernitás („der Geist”) destruktivitást, értelmezhetetlenségeket talált: a testben (a mozdulatokban – „in Gebärden”) és az álomban (Lator László megoldásával szemben szerencsésebb a szakasz negyedik sorát a következőképpen fordítani: „és akit a szellem az álomba űz” – amelyet igazán az utolsó szakasz kezdete magyaráz majd meg). Az olvashatóság reményét az adja, hogy a numinózus *hallgatás*ából részleges (ember alkotta) oda-értések lesznek (így lehet „összeg”, egy megszámlálhatatlan dologból), mint ahogy a

⁷² „Légy néma, esdek éjjelente, / mozdulatokban nőj te szét, / s kit a Lélek álmában ért: / írd homlokodra és hegyekre / a hallgatás nagy összegét.” (Lator László fordítása.)

homlok és a hegyek „kalligrafikus ráncaiból” írás (a homlok „írhatósága” visszautal az előző versre).

A harmadik szakasz felütése még egyértelműbbé teszi az „Isten-értelmezések” szembenállását:

Sei du die Zuflucht vor dem Zorne,
der das Unsagbare verstieß.
Es wurde Nacht im Paradies:
sei du der Hüter mit dem Horne,
und man erzählt nur, daß er blies.⁷³

A szakasz első mondatára a kommentált kiadás is felfigyelt, s ad egy értelmezési ajánlatot (ami ritka, mert az egyes versek esetében inkább már a filológiai jellegű részletekre koncentrálnak): a „harag” a mondható és érthető világ által határolt kor agresszivitása, mely Istent is elűzte⁷⁴, mivel az ember totális jelölő-hatalomra tör, világában nincs helye az egyértelműen nem jelölhető jelenségeknek. A biblikus átiratban (leginkább a 1Móz 3:24-gyel vethető össze) az előző két szakasz magatartását egyesíti: egy bibliai bázisú Isten-kép és a *néma* Isten-érzet összhangba hozására törekszik. A *sötét* „ellen-diskurzusa” az isteni teremtést is eléri, de nem szembehelezkedik azzal, hanem *Az éjszakai Isten* „éjszaka”-fogalmára rímelve, az a hely lesz, ahol a totális jelenlét megjelenhet: ez a hely a Paradicsom. A „kerub”-metafora viszont fenntartja a szembenállást az Isten-„konceptiók” között, a kiűzetés asszociálódik vele (tehát teljesen elválasztott világok határát jelöli), de még beszédesebb a hallás metaforáinak használata: a „te”-nek csak potenciálisan lehet hangja, a *hallottságot* már az ember teremtette hozzá („man erzählt nur” – „csak beszél”).

A konvencióval szembeni Isten-érzetnek el kell utasítania az audialitást is, mert az is az ember tere, s így az a transzcendensre érvénytelen. A hagyomány helyébe állított Isten-érzet viszont ugyanolyan feltételes marad, mint az Ady-versben a *kacagás* megtörténte, ha adekvátságra (így dogmatizmusra) törekedne, saját állításait cáfolná meg megkérdőjelezhetetlensége. A nyelv felszabadító játékát ismerteti fel ez a vers, s a hallás metaforái éppen azzal válnak a kiszolgáltatottjaivá, hogy a nyelvi önreflexivitást kevésbé képesek elrejtteni, mint a vizualitás metaforái. Ez vonatkozik a párbeszédre is, mely most már nem meglévő képzetek dialógusa lesz, hanem az aktuálisan kialakuló értelem helye. A nyelv terében, a párbeszéd dinamizmusában az érzet-csoportok nem válnak el, hanem különféle konstellációkat alkotnak, szó-játékokat és színezteziákat.

⁷³ „A kimondhatatlant elűző / harag elől légy menedék. / A Paradicsom már sötét: / te légy benne a kürtös őrző, / s hogy szólt a kürt, csak szóbeszéd.” (Lator László fordítása.)

⁷⁴ *Kommentierte Ausgabe*..., i. m. 757.

A színezés és a szójáték mint „testnyelv”
(A Köszönöm, köszönöm, köszönöm és a Du kommst und geht)

A korábbi fejezetek a klasszikus komparatiztika szabályainak annyiban valóban megfeleltek, hogy a szövegek olyan jellemzőit vizsgálták, amelyek mindkét esetben meghatározónak bizonyultak (a *sötétség*nek tematikailag, az *imának* a beszédműfajt tekintve volt egyaránt fontos szerepe). Az ebben a fejezetben tárgyalt verseket ilyen közös jellemző már nem köti össze, csak a dolgozat logikai menete követelte meg, hogy egymás mellé kerüljenek. A látás és hallás metaforái a numinózus érzetének artikulációjában nem bizonyultak megfelelőnek, a kérdésre, hogy helyettesíti-e őket akkor valami más, vagy a nagyobb „teljesítmény” érdekében egységesíthető-e, az Ady-, illetve a Rilke-vers más-más válaszokat ad. A megszólító-megszólított beszédhelyzet mellett ez a törekvés adja az összehasonlító vizsgálat alapját, a törekvés, mely a numinózus érzet „tökéletes kifejezésének” ideáját – minden kudarc ellenére – nem adta fel.

A *Köszönöm, köszönöm, köszönöm* az Ady-életmű más verseivel is nehezen vehető össze, szokatlanságáért főleg a vers formájában szokás okolni, a lazán jambizált, rendkívül hosszú sorok (kilenc tizenegyes van benne) „szakozatlan” költeményt alkotnak⁷⁵, bár három egyenlő részre könnyen felosztható a huszonhét sor. Az első szakasz ez alapján a kilencedik sorig tart:

Napsugarak zúgása, amit hallok,
Számban nevednek jó íze van,
Szent mennydörgést néz a két szemem,
Istenem, istenem, istenem,
Zavart lelkem tegnap mindent bevallott:
Te voltál mindig mindenben minden,
Boldog szimatolásaimban,
Gyöngéd simogatásaimban
S éles szomorú nézéseimben.

Bármiféle tagolás az anaphora (ismétlés) megteremtette lendületet törte volna meg, retorikailag (különösen, ha szintaktikailag nézzük) így is egységes rendszert alkot a vers. Az anaphorikus szerkezetet már a címbéli háromszoros ismétlés előkészíti, a köszönet beszédaktus-jellegéből következőleg ez egyáltalán nem lesz redundáns, persze ehhez szükséges egy olyan olvasói döntés is, mely egy egzaltáltabb hangnemet rendel már eleve a címhez is. Ehhez a struktúrához könnyen illeszkedik majd a másik alappillér, a halmazás (ezenbélül leginkább az *isocolon* alakzatával lehet megfeleltetni, mert azonos szótagszámú mellékmondatok, szerkezetek követik egy-

⁷⁵ SZILÁGYI Péter, *Ady Endre verselése*, Bp., Akadémiai, 1990, 340–341., 496.

mást⁷⁶), mely majd a költemény középső részének lesz központi szintaktikai alakzata. A hármas szerkezet ismétlésébe belép (a megszólítással együtt) egy másik szintaktikai alakzat, a *hypallage* is („egy meghatározott tárgynak [jelenségnek] tulajdonítható cselekvést egy szomszédos, más tárgyhoz kapcsol, melyhez nem tartozhatik”)⁷⁷, melyet hagyományosan a *szinezttézia* elnevezéssel illetünk. A három *hypallage* viszont nem rendezhető vissza „logikussá” teljesen, az első és a harmadik sor igéit ugyan ki lehet cserélni (ehhez viszont a „Napsugarak zugása” *enallagét* – amikor is a szintagmák jelzői cserélődnek ki – is meg kell bontani), de a közrefogott sornak nincs párja, tehát nem állítható vissza. Ezt a „tükörsorok” (7–9. sor) világítják meg: a közvetlen érzékelés metaforáinak (ízlelés, „szimatolás”, „simogatás”) használata tiltva volt, mivel azok magukban is feszültséget teremtenek (élő metaforákká lesznek), a látás és hallás metaforáival ezt viszont már csak ütköztetésükkel lehet elérni (esetleg a „másként” látással: „S éles szomorú nézéseimben”). Az egész szakasznak tükre az utolsó, harmadik szakasz. Az első négy sor tökéletes megismétlésén kívül a huszonötödik sor az ötödik sornak lesz a variációja („Könnyebb a lelkem, hogy most látván vallott”), első pillantásra ezzel létrehozunk egy narratív keretet, a „lélek” történetét (amely a köszönetmondással nyugvóponttra jut), amit erősítene a második szakasz időbeli ellenpontja (a „tegnap” és „ma” szembenállásában is). Ezt az ismétlések és tükrözések kérdőjelezik meg, hiszen ha valóban a „zavartság” vagy a „minden mindenben”-érzet dekorációi a szinezttéziák,⁷⁸ akkor nincs értelme azokat megismételni a nyugvópont elérése után. A tükrözésnek voltaképpen ugyanaz a funkciója pragmatikai szinten, mint a *hypallagéknak* a szintaktikain: felfüggeszteni a logikai rendet, magyaráni megbontani a narratívum linearitását. Ha ez nem történne így, akkor a középső, tizenegy soros (ennyiben módosítunk a hármas felosztáson) szakasz megmaradna a hálaadó versek konvencióján belül, a köszönet nem alakulhatna „létállapottá”:

Ma köszönöm, hogy te voltál ott,
 Hol éreztem az életemet
 S hol dőltek, épültek az oltárok.
 Köszönöm az énértem vetett ágyat,
 Köszönöm néked az első sírást,
 Köszönöm tört szívü édesanyámat,
 Fiatalságomat és bűneimet,
 Köszönöm a kétséget, a hitet,
 A csókot és a betegséget.
 Köszönöm, hogy nem tartozok senkinek
 Másnak, csupán néked, mindenért néked.

⁷⁶ SZABÓ G. Zoltán–SZÖRÉNYI László, *Kis magyar retorika*, Bp., Helikon, 1997, 127.

⁷⁷ Uo. 125.

⁷⁸ KIRÁLY, *i. m.*,

A szakasz első sora fönntartja a múlt-jelen oppozíciót, vagyis a numinózus önmegértéssel együtt járó megtapasztalása megtörtént, de az élmény nem szolgáltatódik ki a temporalitásnak (a vers terében „örök marad” – mint ahogy a numinózus érzetét is térbeli metafora tudja *elhelyezni*), s itt ezt még nem a linearitást felfüggesztő ismétlés biztosítja, hanem a köszönet, a hála modalitása, mely az elfogadásban minden oppozíciót lebont, így kerülhet egymás mellé a *kétség* és a *hit*. Az alázat modalitása a lírai én hatalmának radikális visszavonását jelenti: nincsen akarata, nincs meg benne a ráhatás vágya, mint az ima műfajában, csak a numinózus érzékelése van, csak a köszönetmondás teremti az ént. Ha az oltárt a hagyomány felől a kapcsolattartás metaforájának tartjuk, arra a következtetésre jutunk, hogy a kapcsolat lesz fontos, nem a kapcsolattartás módja (mivel az már a háttérbe szoruló lírai éntől is függ), azok állandóan változnak (az oltár az odaadás modalitásába is illik: az áldozat a lényeges, a módja nem). A köszönet-sor az előbbieik értelmében „narratív identitást” ad az éneknek, hiszen egyértelműen kirajzolódik egy életút, ha a metonimikus elemeket összekapcsoljuk (s ezzel teljesen egy elbeszélés logikáját követjük). A részlegesség nem férhet össze a numinózus totális jelenlétével, a szakaszzáró, igen hangsúlyos mondat (melyet „jambizálatlansága” is kiemel)⁷⁹, a „minden” megismétlésével próbálja az ironizálódást megakadályozni (sőt, a „tartozás” többértelműsége – ’köszönettel tartozik valakinek’, ’valakihez tartozik’, ’valakinek tartozik’ – sem okoz zavart, mert mind a numinózus irányába mutat).

Mint már utaltunk rá, az irónia nélküli állapot fenntartásához viszont szükség van a tükrözés és az ismétlés, tehát a látszólag kevés újat mutató harmadik szakaszra is:

Napsugarak zúgása, amit hallok,
Számban nevednek jó íze van,
Szent mennydörgést néz a két szemem,
Istenem, istenem, istenem,
Könnyebb a lelkem, hogy most látván vallott,
Hogy te voltál élet, bú, csók, öröm,
S hogy te leszel a halál, köszönöm.

Az utolsó két sor isocolonja összefoglaló érvényű: míg a numinózusra bármilyen jelölő utalhat (tökéletesen katakretikusan), addig a beszélőnek egyetlen jelölő, a *köszönet* marad. Egy végtelen jelölő-láncolat indulhat, melyben a bináris oppozíciók (élet-halál, bú-öröm) lebomlanak. Hasonló olvasási tapasztalatról számol be Török Lajos a *Minden-Titkok versei* kezdőversének (amelynek csak első strófája szerepel a *Minden-Titkok versei* című kötetben) interpretációjában⁸⁰, de ez egyáltalán nem késő modern kondíciók között folyik, hiszen a nyelv uralhatatlanságának tapasztalata csak a numinózus esetében lesz nyilvánvaló. A *csóknak* – mint a második sor hypallagéjának

⁷⁹ SZILÁGYI, *i. m.*, 341.

⁸⁰ TÖRÖK Lajos, *A hang és a titok = Tanulmányok Ady Endréről... i. m.*, 140–146., 144.

sem – nincs ellentétpárja, mert a másikkal való temporális azonosság metaforája, szinte tengelyként áll ezért az ellentétpárok között. A felsorolás tehát szimmetrikusan, az *élettől a halálig*, a múlttól a jövőig terjed, amely – önreflexív alakzatként – egyben a vers végét is jelenti. A véglegesen lezáró *köszönöm*, az én megtalált trópusa, a numinózust jelölők sorát is megállítja, így ironia nélkül éri el célját, talál nyugvópontot, mert a „tropikus lefagyasztás” nélkül artikulálódik kielégítő módon a numinózus érzete.

Ez a szöveg az *Istenhez hanyatló árnyék* című versre következő költemény – aminek olvasatára jórészt építi ironia-konceptióját Hévízi Ottó –, így annak „ellenverseként” is olvasható: a lírai én háttérbe szorításával (nyelvi konstruáltságával) nem jut tér az ironiának. Ebben rokonok a Rilke-verssel, ahol a *te* artikulálása érdekében az *én* alig kerül előtérbe, akkor is csak viszonylatokban. A vers első szakaszában pedig egyáltalán nem tűnik föl:

Du kommst und gehst. Die Türen fallen
viel sanfter zu, ohne Wehn.
Du bist der Leiste von Allen,
die durch die leisen Häuser gehn.

Man kann sich so an dich gewöhnen,
daß man nicht aus dem Buche schaut,
wenn seine Bilder sich verschönen,
von deinem Schatten überblaut;
weil dich die Dinge immer tönen,
nur einmal leis und einmal laut.⁸¹

A vers első és negyedik versszaka („Du bist ein Rad, an dem ich stehe...” – „Egy kerék vagy, amin állok...”) kedvelt idézete a *Du*-versekről értekezőknek, általában nem is tüntetik fel, hogy ugyanazon versről van szó⁸². Céljuk ugyanis az Isten-asszociációk széles skálájának bemutatása, ebben a versben pedig látszólag két egészen eltérő hasonlat van, lehetnének akár két különböző szövegből is. Mindez akaratlanul is egy olyan olvasatot generál, mely szerint a *Das Stunden-Buch* egyes verseiben a jelentésképzést a centrifugális, a széttartó erők dominanciája meghíúsítja, s a szövegek közötti párbeszédet a szerzetes-narrátor összekötő beszédeinek kihúzása tovább nehezíti. A negyvennegyedik és negyvenötödik vers között is volt egy vers (*In meiner Zelle sind oft helle Nelken* – „Cellámban gyakran vannak világos szegfűk”), amelyet Rilke kihúzott, ráadásul a költemény befejező sorában a beszélő Istent

⁸¹ „Jársz-kelsz. Az ajtók sokkal / finomabban csukódnak be, fájdalom nélkül. / Te vagy a leghal-
kabb mindenek közül, / akik keresztülmennek a lecsendesült házakon. / Úgy hozzád lehet szok-
ni, / hogy nem nézünk fel a könyvből, / amikor a képei megszépülnek kékítő árnyékkodtól; / mert
téged mindig árnyalnak a dolgok, / csak egyszer halkán és egyszer hangosan.”

⁸² Mint ahogy teszi ezt Käte Hamburger is: HAMBURGER, *i. m.*, 48.

„Kommender”-nek, „Eljövendő”-nek nevezi, s ez összecseng a most tárgyalt vers felütésével. Eddig mégis azt állítottuk, hogy a szomszédos versek is értelmezői egymásnak. Azt ellentmondást úgy oldhatjuk fel, ha a kihúzásokat újraolvasásként fogjuk fel, amiből az következik, hogy lehet, hogy a negyvennegyedik és negyvenötödik versek eleje és vége nem cseng össze, viszont az újraolvasás arra mutat, hogy szorosabb kapcsolat van a két szöveg között.

A másik két verssel ellentétben, ahol bebizonyosodott, hogy a numinózus a „nem-látásban” (sötétség) és a „nem-hallásban” lehet jelen, ez a szöveg audialitás és a vizualitás metaforáiból is építkezik. Az alapmodalitást a „megtalált bizonyosság” határozza meg, a szöveg identitását tehát nem valamivel szemben (például egy másik Isten-koncepcióval szemben) kell meghatároznunk. Az első kép ennek megfelelően a dinamikusság *látványi* elemeit inkább audialis elemekkel helyettesíti. Az Isten-képhez oly gyakran társított felsőfok viszont a hallhatóság potenciálját is a minimumra csökkenti („Du bist der Leiste von Allen” – „Te vagy a legcsendesebb mindenek közül”). A látást és hallást eliminációjuk által egyesítheti a *mozgás*, melyet nemcsak látni és hallani lehet, hanem érezni is, így válhat metaforává, a numinózus érzet jelölőjévé. A második szakaszban újra egyesül a látás és a hallás: az olvasásban. Az olvasás metaforája tökéletesebben meg tudja valósítani az egységet az irodalmi múltól (amit Fabiny Tibor nevez ki a látás és hallás „rekonciliációjának”, megbékélési helyének), mert egyértelműen a befogadásra, az érzékekre teszi a hangsúlyt (ennek antropológiai érvényét a vers általános alanya is sugallja). Ha az olvasást tartjuk a központi trópusnak, akkor a hozzászokás a látás és a hallás túl jól sikerült egységesítését jelenti, amikor már nincs szemantikai feszültség, ami kimozdítana, minden az ember látása és hallása, tehát világa szerint van. A könyv képei – éppen a vizuális-audialis egység miatt – egyszerre lehetnek képek és szóképek, a „vizuális” kép mellett annyi szól, hogy az *árnyék* (amely a *sötétségnek* és a *testnek* is metonímiája) és a *kékítés* is a látás regiszteréből jön, így könnyebb interferálniuk. Ám a *tönen* (egyik jelentésében ’hangzik’, másik jelentésében ’árnyal’) nehezen megbékélhető kétértelműsége, mely az utolsó sorban válik nyilvánvalóvá (hiszen a hallhatóság két végletével is kapcsolat épül ki), a szóképek isteni „megszépítését” is lehetővé teszi. A szóképek beemelése a költeményben egy metaszintet nyit meg: a vers nem képeket „közöl”, hanem képeiről *is* beszél. Az Isten-dolog-én háromoldalú kapcsolatban mindig a dolgok adták az érintkezés terét⁸³, például az erdő: ha Isten erdő, akkor az én abban bolyong (mint a De Man által elemzett huszonnegyedik versben). Ebben a versben a „dolgokhoz” a nyelvből adódó kétértelműség rendelődik, s ez ráirányítja a figyelmet arra, hogy a „dolgok” nyelvileg léteznek csak, metaforák – akár meg is fordíthatók: az én erdő lesz, s benne Isten „világló őzcsapat”:

Oft wenn ich dich in Sinnen sehe,
verteilt sich deine Allgestalt:
du gehst wie lauter lichte Rehe
und ich bin dunkel und bin Wald.

⁸³ *Kommentierte Ausgabe...*, i. m. 741.

Du bist ein Rad, an dem ich stehe:
von deinen vielen dunklen Achsen
wird immer wieder eine schwer
und dreht sich näher zu mir her,

und meine willigen Werke wachsen
von Wiederkehr zu Wiederkehr.⁸⁴

Ez a felismerés nem vezet a lírai én hatalmának kiterjesztéséhez, nem ünnepli magát nyelvi teremtként. A *tönen* cselekvője a numinózus marad, de jelenlétét bármilyen metaforában elérhetővé teszi, otthonra talált a nyelvben. A „gyakran” arra figyelmeztet, hogy a kapcsolatot nem lehet állandóan fenntartani, az eksztatikus állapot is időleges. Sőt, az én és az összes érzék bevonása (mint ahogy együttműködésüket a nyelv terében fentebb bemutatta) esetén is csak részleges tapasztalatot kaphat a „mindenalakúról”. Tehát hiába ad lehetőséget a nyelv az erdő-metafora megfordítására, hiába lehet most már a lírai én attribútuma a sötét (ami már a negyvenharmadik versben is megtörténhetett), az egész a résszel ugyanúgy nem azonosulhat, mint a hagyomány szerint a rész sem bírhatja az egészet, a teremtettnek nem lehet a teremtő felett hatalma, tökéletesen ugyanis nem azonosulhatnak egymással, mert viszonylatokban léteznek, sőt a *viszony biztosítja mindkettejük létezését*. A kerék-metafora (mely szintén érintkezésen és mozgáson alapul) a megfordított erdő-metafora értelmezője (tehát ezen olvasat szerint egyáltalán nem önkényesen kerültek egymás mellé a metaforák): a kerék önmagába fordulást, körkörösséget biztosít, a tengelyek pedig linearitást adnak, s ha igazából körkörösség is van, a beszélő csak linearitást érez (ez a frye-i – szigorúan csak nyelvileg létező – *axis mundi* logikája is: a mindenséget függőleges rendként fogja fel)⁸⁵. Tehát az egész létezik, de csak katarétkusan lehet megnevezni a beszélő nyelvi világán belül, a metafora csak egy részét tudja jelenlévővé tenni. A befejező szakasz allegóriává terjeszti ki a kerék-metaforát, a beszélő alkotásai (legyenek azok versek vagy képek) mindig csak korlátozott érvényű és sikerű közelítések lesznek Istenhez (a *willig* jelző ennek a nemadekvátságának az elfogadását jelenti), ezért azt újra és újra meg kell kísérelni (a *v* hangok alliterációi, majdhogynem redundáns ismétlődései ennek a körkörösségnek a linearitásban megvalósult jelei). Az állandó újrakezdéshez az adja meg a reményt, hogy a próbálkozás-sorozatban a beszélő felől is indulhat impulzus (*wachsen*).

A látás és hallás metaforái tehát önmagukban nem tudják, együtt pedig csak akkor képesek a numinózus érzetének megidézésére, ha egyben fölmutatják érvénytelen-

⁸⁴ „Gyakran amikor érzékeimmel látlak, / eloszlik alakod Mindensége: / úgy mégy, mint hangos, világló őzcsapat / és én sötét vagyok és erdő. / Egy kerék vagy, amin állok: / sok sötét tengelyed közül / egy újra és újra nehezül / és közelebb fordul hozzám, / és készséges műveim nőnek visszatéréstől visszatérésig.”

⁸⁵ FRYE, *Az Ige hatalma... i. m.*, 19.

ségüket is: a *Köszönöm, köszönöm, köszönöm* az alázattal, állandó köszönetmondásával, a *Das Stunden-Buch* negyvenötödik verse a nyelvi relativizáció, a többértelműség hangsúlyozásával érte ezt el. Ennyiben Kant már említett kettős inadekváció-elméletét visszhangozzák, vagyis a numinózus érzetet nem képes ugyan egy kézben tartani a képzelőerő, „bár célját tekintve nem sikerül az összefogás, maga az aktus lehetségessé válik, mint *mozgás*” (kiemelés az eredetiben – T. M.).⁸⁶ A *mozgás* valóban lehet olyan trópus, melyben – mint már a legutóbbi Rilke-vers felütése kapcsán utaltunk rá – egyesülhetnek a látás-hallás metaforái a közvetlen érzékeléssel, ettől az egységtől viszont egyenes út visz egy másik egység, a *test* felé. Fabiny a keresztény hagyományok alapján a vizualitás és audialitás végső „rekoncilációjának” az *élő testet* tartotta, melyet legjobban egy sokat idézett bibliai hely támaszt alá: „Az Ige testté lett, közöttünk lakott és *láttuk* az ő dicsőségét (Jn 1:14)” (Fabiny Tibor kiemelése – T. M.).⁸⁷ Felmerül a gyanú, ha ilyen könnyen végbemehet a látás és hallás egységesítése, akkor megkülönböztetésük felesleges, az ebből adódó problémák pedig álkérdések. Nemcsak a szembenállás *történetisége* oszthatja el ezt a kételyt (tehát valóban voltak ezen alapuló ideológiai harcok), hanem Merleau-Ponty azon fontos megállapítása is, miszerint a *nyelv* a *test*hez hasonlóan nehezen állítható be egy, a jelentéseket meghatározó hatalom hierarchiájába: „Azt kell hát mondjuk a nyelvnek a jelentéshez való viszonyáról, amit Simone de Beauvoir mondott a testnek a szellemhez való viszonyáról: nevezetesen, az sem nem elsődleges, sem nem másodlagos. [...] A nyelv hasonlóképpen nem áll a jelentés szolgálatában, de nem is irányítja a jelentést.”⁸⁸ Mégis megszületett egy több évszázadot megéző opposíció, a test és lélek szembenállása, melyben a test kapta az alárendelt szerepet. A lélek felértékelése a közvetett érzékeléseket, a látás és hallás felértékelését is magával vonta. Mivel az évszázadok során állandóan szembesültek azzal, hogy azok a numinózus érzetének artikulációjában nem eredményesek, szembeállításukból (ha az egyiket totalizálták a másik rovására) remélték, hogy például a „magasabb szintű” látás megteremtésével nem szembesülnek az érzékek elégtelenségével (éppen azért, mert a totalizációjukkal semmi mást, csak megkérdőjelezhetetlenségüket érték el). A századfordulóra ezek a törekvések rég hitelüket veszítették, s megindult – Ady és Rilke költészetében is – a közvetlen érzékelés metaforáinak „visszaíródása” a numinózus érzetéről szóló beszédekbe, néhány esetben már a nyelvi megalkotottságra is reflektálva.

⁸⁶ SZABARI, *i. m.*, 183.

⁸⁷ FABINY, *i. m.*, 50.

⁸⁸ Maurice MERLEAU-PONTY, *A közvetett nyelv és a csend hangjai = Kép – fenomen – valóság...*, *i. m.*, 142–177, 177.

BERTA ÉRZSÉBET

ARCHÉ VERSUS ARTEFAKTUM

Az architektúra dekonstrukciójának kísérlete
a dekonstruktivista építészetben és filozófiában

Az architektúra mint a metafizika (utolsó) védőbástyája

A filozófiában az architektúra és metaforái alapvetően bennfoglaltatnak – írja Wolfgang Welsch.¹ Nemcsak azt jelenti ez, hogy a filozófia nyelve (akárcsak a köznyelv) architekturális fogalmakkal beszél (amilyen az *alap*, *megalapozott gondolat*, *érvekkel alátámasztani*, *felépítmény*, *gondolati építmény* stb.), hanem azt is, hogy a filozófia gyakran hivatkozik önértelmezéseiben az építészetre. Arisztotelész a gondolkodás egy fajtáját nevezte architekturálisnak. Descartes az építészetet (egész pontosan a régi ház lebontásának szükségességét) a gondolatrendszer megújításának metaforájaként használta. Az építészet fogalmaival való beszéd Kantnál egyenesen centrális: hisz a metafizikát stabil alapra emelt épületként aposztrofálja, amint pedig *A tiszta ész kritikája* egy fejezetének *A tiszta ész architektonikája* címet adja, a kritikai metódust is architektonikusnak minősíti. Heidegger az *építést*, a *lakást* és a *gondolkodást* vonatkoztatja egymásra, s identikusságuk (amint azt a címben – *Bauen wohnen denken* – az írásjelek hiánya is jelöli) egyenesen az emberi létezés alaptényének minősül. E fogalmak etimológiai kapcsolatai Heidegger számára az emberi egzisztencia architekturális természetét világították meg. „Mit jelent az, hogy vagyok?” – kérdi Heidegger. „Az építés régi szava (*buon*), melyhez a vagyok (*bin*) tartozik, azt válaszolja: »én vagyok«, »te vagy«, ami annyi, én lakom, te laksz. Az a mód, ahogyan te vagy és én vagyok, az, ahogyan mi emberek itt a földön vagyunk, az az építés, a lakás (*Buan*, *Wohnen*). Embernek lenni azt jelenti: halandóként a földön létezni, ami annyit tesz: lakni” – szól a sokat idézett passage az *Építeni lakni gondolkodni* című szövegben.² Az embert Nietzsche is ab ovo építőnek nevezte *Az igazságról és hazugságról morálon kívüli értelemben (Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn)* című esszéjében – habár már ugyancsak megváltoztatott értelemben. (Erről később részletesen lesz még szó.) ... S ezek a példák korántsem véletlen egybeesései a metaforaalkotásnak.

Az architektúrával ugyanis olyan képzetek vannak összekapcsolva, melyek mélyen gyökereznek a nyugati gondolkodás kultúrtörténetében. Bizonyos elvek – min-

¹ WELSCH, Wolfgang, *Das weite Feld des Dekonstruktivismus*, in *Schräge Architektur und aufrechter Gang (Dekonstruktion: Bauen in einer Welt ohne Sinn?)*, Hrsg. Gert Kähler, Braunschweig, 1992. 50.

² HEIDEGGER, Martin, *Bauen wohnen denken*, in *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen, 1954, 21. (ford. B. E.)

denekelőtt a tartósság (*firmitas*), a használatelvűség (*utilitas*), az esztétikai integritás (*venustas*) –, melyek egykor (egész pontosan Vitruviusnál) az építőgyakorlat előírásai voltak, az idők folyamán szimbolikus értékre tettek szert. Mégpedig nemcsak úgy, hogy elveket szolgáltatnak az általános esztétikának (amint azt Aquinói Tamás architektúráis alapozású szépségelmélete illusztrálja például), hanem úgy, hogy ezek az eredetileg építészeti tulajdonságok önállósultak s egy világgép paramétereivé váltak; illetve a világ egy bizonyos képének indukálóivá, sőt regulálóivá lettek. Úgyhogy már nem a „*firmitas, utilitas, venustas*” volt, ami az architektúra fogalmi alapjait képezte, hanem az architektúra lett az, ami által a stabilitás, a funkcionalitás, a harmonikus szépség világgépe szimbolizálódott, pontosabban konstruálódott, végül pedig vele azonosítódott. E kultúra olyan világot konstruál ezzel a nyelvvel, ahol az embernek nemcsak a háza megalapozott, de megalapozottak a gondolatai is. A világnak ez az architektúráis konstrukciója megerősítést kapott a teológia által is, hisz ennek az erős alapra rakott s célelvű rendként elképzelt univerzumnak a teremtőjét *deus architectus mundiként*, építő istenként hagyományozta az ikonográfiai tradícióban. A középkori miniatúrák vizuális tanítása szerint Isten teremtő munkája abban áll, hogy körzővel és vonalzóval kiméri a világ mint építmény határait. Nem véletlen ezért, hogy azok a filozófiák, melyek magukat rendszerépítő filozófiaként értelmezik, gyakran az „építészeti szótár” fogalmaival írják le metarendszerüket. A világmindenséget már Vitruvius is építészeti konstrukcióként gondolta el, s a *kozmosz* (ami már szemantikailag is *rendszer*) és az architektúra szabályait identikusnak vélte. S valóban úgy is tűnhet föl, hogy az épület megjelenésében is és előállításában is szemléletes tanítás arról, hogy mi a rendszer, hogy mi a racionális rendszer. Az épület proporcionális felépítése – az épületrészek egymáshoz s az épületegészhez való viszonya, s vonatkozásuk a minden méretnek alapegységét képező léptékre, a *modulusra* – vizuális vezérfonala annak a gondolkodási modellnek, mely legitimitását a gondolati egységek kauzális egymásravezetőségétől s értelmes egésszé való összekapcsoltságuktól reméli. Mondhatni: az aránytani alapon szerkesztett épület s a kauzális rendszerű gondolkodási modell egymás tükörképei. Ahol pedig egy gondolkodási modell önmagát architektúráként szemléli (és jeleníti meg), ott ennek létrehozása is architektúráis aktus, amint *architektus* a létrehozó is. A filozófus is az építésben találja meg a maga filozófus-identitását: „a filozófus önmagát a megismerés racionális elvű rendszerének architektusaként szemléli”³. Tovább árnyalja ezt a képet, hogy az újabbkori építésseljárás szerint a terv megelőzi az épületet, az építés a tervezésen alapul. Mivel így az építészet az elmélet által vezetett gyakorlat modellje, szemléletes ideája lehet annak a deduktív gondolkodásnak, mely az ész kontrollja alatt tartott uralmi mechanizmusokat is implikál. Az építészeti tervezés mint eredendő deduktív eljárás, így nem csak a világ racionális konstrukciójának, de racionális uralásának is sui generis értelmezési modellje. (Bizonyosan az sem véletlen, hogy, amint Jan Assmann utal rá, a *kánon* szó is architektúráis eredetű,⁴ vagy hogy

³ WIGLEY, Mark, *Architektur und Dekonstruktion, Derridas Phantom*, Basel, Berlin, Zürich, 1994.

⁴ ASSMANN, Jan, *Das kulturelle Gedächtnis*.

Quintilianus retorikája mnemotechnikai szerepben, a rétori emlékezet támaszaként beszél a katedrálisról, mivel annak tér- és szerkezeti részei megfelelnek az értelem tereinek.⁵⁾

Az architektúra ezenfelül olyan szó, amelyik már szemantikuma által is a kezdetről, s a kezdetről mint uralomról beszél. A görög *arché* ugyanis kezdetet jelent, mely az *archein* = *kezdeni, uralni* szóból ered. A kezdet (mely egyszerre eredet!) az a fundamentum, mely az épület stabilitását szavatolja. A tárgyak épített világában éppúgy, ahogyan a gondolatok konstruált világában. Kant például a metafizikát írta le biztos talajra épített, erős alapozású épületként, ezeket az erős alapokat tartva az integráns gondolatrendszer garanciájának. Ezért is óvta a filozófiát – utalva a bibliai építészeti-történetre, a Babel tornyára – a hübrisztől, hogy megalapozatlan állításokból építsen tornyot, mert az aztán (szükségszerűen) úgyis összeomlik. A toronnyal szemben a lakóházat állította a filozófiai gondolkodás mintájának, lévén, hogy annak alapjai a tapasztalat biztos talaján nyugszanak. A fennhéjázó értelmet tehát szintén az architektúra példáján lehetett szerénységre inteni.

Még beszédesebb azonban számunkra, hogy ez az építészeti szótár a köznyelvet is uralja: a *fejtető*, az *oszlopos tag*, a *gerincoszlop*, a *tetőző víz* épp csak illusztráció a terjedelmes példatárból. Miközben persze mindennek architektonikus eredete (az *architekturális arché*) már rég feledésbe merült. A nyelvi tudattalan azonban biztonságga őrzi annak a világnak a képét, amelyik egy erős alapokra épített, valamiféle határozott eredetből levezethető s valamilyen cél felé haladó, értelemelvű rendszer és rend. A nyelv beszél, s elárulja a nyugati kultúrának mint architektonikus világkonstrukciónak a szemléleti alapjait.

Nem véletlen tehát, ha a filozófia is oly gyakran beszél építészeti terminusokkal. „A filozófia, mely önmagát a rendszer és rend forrásának és garanciájának tartja, nem létezhetne e nélkül az építészeti image nélkül... a filozófiai diskurzus többet köszönhet ennek az architektúrális metaforának, mint azt valaha is kifejezhetné”, írja például Mark Wigley.⁶ Hisz igazában ha a filozófiának (de a köznyelvnek is) ezeket az építészeti metaforáit nézzük, nem tarthatjuk őket csupán illusztratív képeknek, melyek egy voltaképpeni tartalom szemléletessé tételére szolgálnak. Ezek ugyanis nem egy (a) gondolatrendszeren alapulnak, hanem ők azok, melyek egy (a) gondolkodási rendszert megalapoznak(zák), s azt identifikálhatóvá teszik. Nem leírói, hanem előírói egy gondolkodási modellnek. Heideggeri értelemben: az alapozás, alapítás (*Gründung*) szerepét játsszák. A nyugati gondolkodást az architektúra nyelve alapítja, mondhatjuk lapidárisan.

Ezért mintegy kézenfekvő, hogyha Derrida ennek a gondolkodási struktúrának (értsd úgy is: metafizikai hagyomány!) a dekonstrukciójára vállalkozik, ennek architektúráját, azaz ezt a gondolatstruktúrát mint architektúrát kell „megkérdőjeleznie” és megkérdőjeleznie. S viszont is: az építészetben is le kell lepleznie a metafizika ha-

⁵ PIEPER, Jan, *Das Labyrinthische, Über die Idee des Verborgenen, Rätselhaften, Schwierigen in der Geschichte der Architektur*, Braunschweig, 1987. 49.

⁶ WIGLEY, Mark, i. m.

gyományát: fel kell tárnia az axiomatikusnak vélt vitruviusi trinitas, a *firmitas*, *utilitas*, *venustas* konvencionalitását. „A dekonstrukció talán egy út, hogy magát az architektúra modelljét kérdőjelezzük meg – azt az architektúra-modellt, mely magában a filozófiában is általános kérdés, az alapok, a felépítmény metaforáit, melyeket Kant mintegy architektonikusnak nevez, s az „arché” fogalmát is. ... A dekonstrukció tehát azt is jelenti: megkérdőjelezni a filozófia architektúráját, s talán magát az architektúrát is” – mondja Derrida⁷.

A dekonstruktivizmus tehát a filozófia architekturális implikációit dekonstruálja, s ezzel párhuzamosan az építészet architekturalitását. Ezt az architekturalitás-fogalmat azonban már Nietzsche is átforgatta. „Man darf den Menschen – írja az *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn* című esszéjében – wohl bewundern als ein gewaltiges Baugenie, dem auf beweglichen Fundamenten und gleichsam auf fließendem Wasser das Auftürmen eines unendlich complizierten Begriffsdomes gelingt; freilich, um auf solchen fundamenten Halt zu finden, muß es ein Bau, wie aus Spinnfäden sein, so zart, um von der Welle mit fortgetragen, so fest, um nicht von dem Winde auseinander geblasen zu werden”⁸. Ami azt sejteti, hogy a stabilitás, a racionális tervezhetőség (ami egyúttal az ész uralmi pozícióját feltételezi) és az erős alap – vagyis az architektúra *archéi* – Nietzsche számára már érvényüket veszítették. Az alap labilitása – ami immár az emberi létezés alapjellegzetessége – az épített világoknak nem a stabilitását, hanem a flexibilitását írja elő. Nietzsche szerint az emberi psychének is másféle architekturalitás felelne meg, nem az „erős vár” (idézzük emlékezetünkbe ezen a ponton az éneket: *erős vár a mi Istenünk*), hanem a labirintus. „Wollten und wagten wir eine Architektur nach unserer Seelen-Art, so müßte das Labyrinth unser Vorbild sein” – írja a *Morgenröte*-ben.⁹ De ugyanitt azt is hozzátézi, „wir sind zu feige dazu”. Ez a másféle, labirintikus architekturalitás mérészség tehát, hisz nem kevesebbet tesz, mint hogy kétségbe vonja a tartósságnak, a célszerűségnek és a harmóniának mint az emberi létezés alapminőségeinek a ház és az építészet ideájával összekapcsolt (illetőleg abból nyert) képzeteit. „A hagyományos architektúra-képzet ilyen kimozdításában az építészeti struktúra nem az alaptól az ornamentumig ívelő hierarchia szervezője, hanem egy diszkontinuos vonal, a redőzetek rejtélyes egymásutánja. Az épület legalábbis nem egyszerűen az *alapon* áll; hanem megzavarja az egész fogalomrendszer, melynek szervezésére pedig korábban éppen szolgált.”¹⁰ A hagyományos architektúra-image és identitás „megzavarása” Heideggernél is lényeges. Heidegger a *Satz vom Grund* (Tézis az alapról) esszéjében azt fejtegeti, hogy a nyugati filozófia igencsak beszűkítette az *alap* fogalmát, amikor támaszadó, stabil fundamentumként képzelte el. A stabil fundamentumnak ezzel a képzetével ugyanis elveszett a *logosz* eredeti értelme, s az ember,

⁷ *Labyrinth und Archi/Textur, ein Gespräch mit Jacques Derrida*, in *Das Abenteuer der Ideen, Architektur und Philosophie seit der industriellen Revolution*, Berlin, 1984. 76.

⁸ NIETZSCHE, *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn*.

⁹ NIETZSCHE, *Morgenröte*.

¹⁰ WIGLEY, *Mark*, i. m. 39.

azzal, hogy biztosnak akarta gondolni, épp elidegenedett tőle. A metafizika pedig, noha stabil *alapon* álló épületként értelmezte önmagát, ennek az elvnek az *alapjait* viszont nem kutatta, voltaképpen *megalapozatlan* maradt. A filozófia épülete tehát szakadék (*Abgrund*) fölött áll. Éppúgy, mint a ház, amely épp azáltal állhat meg, hogy az alapozásnál befedik az alapárkot. Heidegger szerint ez minden architektúráis gondolati építmény s minden architektúráis architektúra csele (*das Hintergründige*).¹¹ Mivel a metafizikus filozófia így a priori axiómáknak tüntette föl elveit s elfödte az alapok priori törekenységét, egy alkalmatlan (*unangemessen*) építés s egy alkalmatlan gondolkodás tradícióját fejlesztette ki s hagyományozta. Az autentikus gondolkodás, mely egyúttal autentikus építés is, ott kezdődik, ahol az építésnek s az épületnek ezt a fogalmát szétbontják, ahol az épületet „lebontják”. Ez a „lebontás” – a heideggeri szóhasználatban *destrukció*, a derridaiban *dekonstrukció* – persze ismét csak architektúráis eljárás. Persze nem úgy, ahogyan Descartes gondolta, aki szerint a régi gondolatépítmény lebontása azért szükséges, hogy szabad hely keletkezzen egy új gondolatépítmény számára. Hisz Heideggernél és Derridánál nem a kritikai módszer elimináló (*angreifen*) gesztusáról van szó, hanem a hermeneutikai közelítés megértő módjáról (*ergreifen*).¹²

„A dekonstrukció maga is az architektúráis metaforához hasonlít – írja Derrida. – Gyakran mondják, hogy negatív beállítottságú. Van valami, amit megkonstruáltak – egy filozófiai rendszer, egy tradíció, egy kultúra. Jön aztán egy dekonstruktor az úton, s szétrombolja, hogy kő kövön nem marad, addig analizálja a szerkezetet, míg az szétesik. Szerintem azonban nem ebben van a dekonstrukció lényege. Ez nem egyszerűen az építész technikája, aki tudja, hogyan kell szétszedni, amit egyszer összeraktak, hanem a technikának s az építészeti metafora autoritásának a feltáró vizsgálata. Eközben fejleszti ki a maga saját építészeti retorikáját. A dekonstrukció nem egyszerűen a konstrukció megfordítása, ahogy a név sejteti, hisz saját fogalma van a konstrukcióról. Szinte azt lehetne mondani: nincs architektonikusabb nála, s nincs kevésbé architektonikus, mint ő.”¹³ Azaz a dekonstrukció is az építészetben találja meg a maga metodikai identitását. Persze egy másként értett, nem a vitruviusi elveken, hanem például (mint majd látni fogjuk) a leibnizi, nietzschei, deleuze-i valóságfogalmon nyugvó építészetben. A dekonstrukció már azáltal is építészeti módszerekkel operál egyébként, hogy a gondolati és építészeti struktúrákat nem egyszerűen lerombolja, hanem – Derrida építészetstatikai metaforáival – „heves rázkódásokat idéz elő bennük, melyek, miközben kijelölik az építmény terhelhetőségének határait, tartószilárdságuk mértékét is megmutatják”. Ami ennek a szilárdsági próbának az eredménye lesz, az persze nem hasonlít többé a stabil alapra épített hierarchikus rendszerű (azaz architektúráis) struktúra kulturálisan prediszponált és áthagyomá-

¹¹ Lefordíthatatlan jelentéstöbblet, melyet a szavak etimológiai keresztkapcsolatai eredményeznek: *Grund – Abgrund – Hintergrund – Hintergründigkeit*.

¹² Szintén lefordíthatatlan jelentéstöbblet az azonos szótó eltérő jelentésű továbbképzéséből: *greifen – angreifen – ergreifen*.

¹³ DERRIDA, *Architecture where the Desire May Live*, in Wigley, i. m. 48.

nyozott fogalmához és képéhez, hanem inkább egy romhalmazhoz. Nagyon is strukturátlannak és strukturátlannak látszó szerkezet ez, mely azonban még mindig (vagy most igazán) azt mutatja meg, mi a struktúra. A dekonstruktivista épületeknek is az a rejtélyük, hogy minden antigravitációs eljárásuk, romhalmazszerű, labilis szerkezeteik ellenére statikai bravúrok, melyekben rafinált erőjáték zajlik. A stabil alapok hiánya nem jelenti ugyanis azt, hogy az épület összeomlik. A szakadék (másképpen: alapárok) épp az épület fenn- és megállásának záloga, létének feltétele. S ugyanez érvényes a gondolati építményre is a dekonstrukció felfogásában. A gondolati építmények ellentmondásai, félretolt szupplementumai és zsákutcái nem az értelem rövidzárlatai, melyek a rendszer egészét érvénytelenné és hamissá teszik, hanem azok inherens elemei, melyek hozzájárulnak a rendszer *saját* igazságának létrejöttéhez. (Vagy legalább hatalmi mechanizmusaihoz és uralmi potenciáljához.) Ebben az értelemben a dekonstrukció valóban nem egyszerűen architektonikus. Sokkal inkább az architektúráról mint a nyugati gondolkodás identitásképző gondolatalakzatáról való tradicionális gondolkodás megváltoztatása. Vagy annak iniciálása.

*Az architektúrális kód „kibillentése”
dekonstruktor filozófusok és építészek együttműködésével*

Alighanem építészettörténeti kuriózumként fogja az utókor leírni filozófusoknak (Jean-François Lyotard, Jacques Derrida) és építészeknek (Bernard Tschumi, Daniel Buren, Peter Eisenman, Gilles Vexlard, John Hejduk) azt az együttműködését, amelynek különös építészeti eredménye a Párizs melletti *Parc de la Vielllette*, s talányos filozófiai hozadéka Derrida *Point de folie – maintenant l’architecture* (sokszorosán durva fordításban: Az őrültség kezdőpontja – most az építészet)¹⁴ című esszéje. Az esszé, melyet Derrida a svájci-német építésznek, Bernard Tschuminak ajánlott, ritka értékű építészettfilozófiai szupplementum Derrida életművében (s talán az egész építészettfilozófiai gondolkodásban). Derrida azt állítja itt, hogy az építészetben nincs semmi a priori, semmi természeti, még akkor sem, ha, mint írja, „az építészet létesít kapcsolatot a *phüszisszel*, az éggel, a földdel, a halandókkal, az istennel”¹⁵. Az architektúra, neve ellenére nem *arché*, hanem csak *artefaktum*, konstrukció, mely

¹⁴ A német fordítás *Verrücktheit*-nek (*bolondság*) fordítja a *folie*-t, ami, mivel jelentéstani kapcsolatban áll a *ver-rücken* szóval, lehetőséget adott az alcímben használt *kibillentés* – *Ver-rückung* aktivizálására. A magyar nyelv nem ad lehetőséget az azonos alakúságból származó jelentésozcilláció – „*durch Verrücktheit ver-rücken*” – megteremtésére. A *kibillentés* statikai konnotációi viszont erősebbek, s jobban visszaadják azt a műveletet, amellyel a dekonstrukciós építészeti él a maga építészeti gyakorlatában.

¹⁵ DERRIDA, Jacques, *Am Nullpunkt der Verrücktheit – Jetzt die Architektur*, in *Wege aus der Moderne*, Hg. Welsch Wolfgang, Weinheim, 1988.

történetileg kondicionált. Csakhogy mivel „lakott konstrukció”, ahogyan Derrida nevezi, ezt a kondicionalitást nem engedi megjeleníteni. „Az architektúra „öröksége határozza meg egész háztartásunkat (*oikos*), lakóhelyünket, közösségeinket, a születésnek és a halálnak minden helyét, a templomot, az iskolát, a stadiont, az agorát, a sírt. Úgy megkövesít bennünket, hogy egészen elfeledkezünk történetiségükről, hogy természetnek és természetesnek tartjuk őket.”¹⁶ Az építészet kétely és kérdés nélkül elfogadott axiómái Derrida szerint azonban csupán dogmák, sőt a dogmák rendszere. (Hisz az általa kiemelt négy „dogma” egymást feltételező és iniciáló kapcsolatrendszert alkot.) Derrida szerint dogma csupán, hogy az építészet szimbólumhordozó, s egy rajta kívüli értelmet (vagy az eredet [*arché*] vagy a cél [*telos*] elvét) kell megjelenítenie. Dogma, hogy az építészet a „lakásra” való, „lakásra” a heideggeri értelemben (is), amely szerint a „lakás” egyet jelent az ember egzisztenciális alap-szükségletével, hogy „otthon” legyen a világban. Dogma, hogy az építészetnek valamilyen célt kell szolgálnia (beleértve a hatalom és ideológiaszolgálat funkcióját egyaránt). S végül dogma, hogy az építészetnek olyan esztétikai eszméknek kell megfelelni, mint a szépség, a harmónia és az esztétikai integritás. Az architekturalitásnak ilyen képzete (a leírásban nem nehéz felismernünk a vitruviusi architekturalis trinitást), annak dogmái, hogy mire való az építészet, s hogy hogyan kell az épületnek kinéznie, Derrida szerint messze az építészet határain túl meghatározza a nyugati kultúra gondolkodásmódját. Véleménye szerint ez az architektúra metonimikus viszonyban van e kultúra egészével, mintegy *pars pro toto* képviseli azt. Ez az architektúra a nyugati kulturális identitás megépített szegmentuma, tehetjük hozzá. Hisz meghatározza sokféle tapasztalati formáját, szociokulturális diskurzusait, s még a „szellem fenomenológiája sem más, mint architekturalis út”, mondja Derrida.¹⁷ Derrida szövege nyomán is az sejlik elő tehát, hogy a nyugati gondolkodási struktúra architekturalis természetű. S e kultúra a maga identitásformáit (a nemzeti, a vallási, a politikai és személyes identitást) nem jelentéktelen mértékben épp építészetében fejezi ki és éli meg. Hogy azonban ezek az architekturalisan létesített identitásformák maguk is csak *artefaktumok*, azt szintén csak az architektúra által lehet megmutatni. Egy, az architektúrával az architektúra *ellen* dolgozó építészettel, avagy, amint azt Derrida Bernard Tschumi munkáiban megpillantani véli, a kibillentések szubverzív (*folie*) építészetével.

Bernard Tschumi tudatosan úgy tervezte építményeit a *Parc de la Villette* számára, hogy azok kibillentsék az öröklött architektúra-képzeteket és elvárásokat. Tűzvörös szerkezetei (melyeket a *folie* szó egyik jelentése nyomán „üres házaknak” is nevez) a legkülönbözőbb célokra szolgálhatnak (lehetnek étterem, óvoda vagy mozi terei), anélkül, hogy a forma és a funkció között bármiféle kapcsolat lenne, s így

¹⁶ DERRIDA, *Am Nullpunkt...* i. m. (Derrida azonban azt is hozzáteszi: „ez az egészséges emberi értelem” (mármint a megfélelmezés világaink konstruáltságáról). Ez a szerintem nem jelentéktelen „elágazás” a gondolatmenetben azonban most nem lehet tárgya ennek az írásnak.)

¹⁷ DERRIDA, *Am Nullpunkt...* i. m.

megzavarják nemcsak a *form follows funktion* axiómáját, de az épület reprezentatív és szimbolikus funkcióiról öröklött képzeteket és elvárásokat is. Ezek a fantasztikus masinák szándékosan lehetetlenné akarják tenni az antropomorfizáló jelentéstulajdonítást,¹⁸ s egy poszthumán építészetet intencionálnak a foucault-i értelemben vett poszthumán világ számára. Az építészeti „kibillentés” e harminc struktúráját Tschumi egy pontraszter mentén osztotta szét a park terében, hogy aztán viszont az utak kanyargó vonalaival kösse őket össze, közrefogva a kertek szabálytalan felületeit.¹⁹ A teória szerint a három egymásra fektetett réteg, a pont, a vonal és a felület egyenrangú szintje palimpszesztust alkot mintegy (kibillentve ezzel az architektúrális rendszerek hagyományosan hierarchikus felépülését is, az építészet térszerű és plasztikus minőségeit is). A három egymás fölé írt formarend által is *szövegszerűvé* teszi a hagyományosan *szövegszerű* építészeti kapcsolódásokat, hogy a maga *architextusát* – Kandinszkij *A ponttól és vonaltól a felületig (Vom Punkt und Linie zu Fläche)* című esszéjében (tehát nem az épületek, hanem a szövegek hagyományában) jelöli ki. Erőteljesen kibillentti ezzel együtt az építészeti kontextualitás elvét, azt az elvárást, hogy az új építmény illeszkedjen épített, természeti és szociokulturális környezetébe. A *Parc de la Viellotte* összezavarja a parkhoz fűződő emlékeket és kulturális konnotációkat, sem az *Édenkert*, sem a *Gartenlaube* idilljét, sem a szecesszió filozofikusabb kertkultuszát nem engedi szóhoz jutni, sem a természet menekítő vagy épp elriasztó esztétikumát nem képviseli. A park-építmény Tschumi önértelmezésében kizárólag a „zavarkeltés helye” akar lenni (*Ort der Verstörung*), és nem utal többé „valami a priori abszolútumra, valami ideára és ideálra”. De nem is utalhat, véli Tschumi, hisz a kortapasztalat „...a maga töréseivel és diszjunkcióival, disszociatív és fragmentatív természetével” szükségszerűvé teszi a kanonizált architektúra és architektúrális világ (értsd: értelemelvű és otthont adó világ) architektúra általi megkérdőjelezését is. Vagyis, ha a *Parc de la Viellotte* egyáltalán vidámpark (a város ugyanis szórakoztatóparkra írta ki a tervpályázatot), akkor legfeljebb a „vidám anarchia” (*fröhliche Anarchie*) értelmében az. Amivel azonban a kor új, diffúz, diszpergált realitását és gondolkodásstruktúráit kívánja architektúraként mozgásba hozni. S így lesz ez az építészet – legalábbis Derrida szinte elragadtatott leírásában – az, ami a dekonstrukció építészetként lehet (sőt: aminek építészetként lennie kell): nem „architektúra”, de nem is „anarchitektúra”, hanem „transzarchitektúra”. A transzarchitektúra megnevezés nyilván utalás Foucault transzhumán episztéméjére, de az afirmáció és szubverzió kettős gesztusára is: a fel- és leépítés egyidejűségére.²⁰

¹⁸ Amiről el kell mondani, hogy nem sikerült egészen, mert a sajtó és a közönség mégiscsak „konstruktivista birkáknak” és „vörös fémcsontvázaknak” titulálta őket.

¹⁹ Ezeket a szabálytalan kertfelületeket tervezte Derrida együtt Eisenmannal, illetve Lyotard Daniel Burennel.

²⁰ Ez az a pont egyébként, ahol az építészetelmélet leginkább kétségbevonja, hogy érdemes építészeti dekonstrukcióról beszélni. Mondván: az építészeti gyakorlatban vagy elbontanak, vagy felépítenek egy épületet, de a két művelet egyesítése lehetetlen. A dekonstrukció Peter Bürger érvelése szerint is csak az építészeti diskurzusban képzelhető el, nem pedig az építő gyakorlat-

Ennek a kettős gesztusnak – Peter Bürger metaforájával „elbizonytalanítási stratégiának”²¹ az építészeti megvalósítói Tschumi Park-építményében a geometrikus formaelvek. Az antropomorfizáló formai analogizálásnak ellenálló geometrikus alapformák használatával Tschumi kilép a humáncentrikus arányelméleten nyugvó építészet tradíciójából. Úgy azonban, hogy ezzel nem céloz meg egy másféle építészeti eszmerendszert, s főként nem egy másféle, egy kulturális ellenvilágot. Ez akkor válik világossá, ha ezt az absztrakt-geometrikus formaszótárat összevetjük építészettörténeti előzményeivel, a XVIII. századi francia „forradalmi építészet” (Ledoux, Boullée), az építészeti „internacionális modernség” (Mies van der Rohe, Le Corbusier) s az orosz forradalmi avantgarde építészet (Tatlin, El Liszickij) geometrikus formaideáljával. Bár az építészeti stílus- és formakánon feltörése az antropomorf építészeti szimbolika ignorálásával (a gerincoszlopot szimbolizáló oszloprend, az emberi testarányokat mértékként használó proporcionalitás és a narratív ornamentika mellőzésével) történt meg ezekben az építészeti mozgalmakban is, ám, a dekonstruktivizmussal ellentétben, összekapcsolódott egy utópikus céllal. Sőt: az ornamentikaellelenség és az absztrakt-geometrikus formaideál egy szenvedélyes jövőprojektumból származott. A revolúciós építészet e különböző változatainak egyformán az volt az idealisztikus meggyőződésük, hogy az új építőstílus egy új világ szellemi alapja, hogy az új építészettel egy új világ épül; s hogy az új világ önmagát majd az új építészetben, sőt: új építészetként fogja felismerni. A tradíciótorés tehát a jövőalapítás eszméjével van összekötve itt, míg a dekonstrukció és Bernard Tschumi is vehemensen tagad mindenfajta utópikus intenciót. „A *La Vielllette*-nek semmi köze ahhoz, hogyan nézzenek ki a dolgok a jövőben – mondja Tschumi –, csak ahhoz, milyenek a jelenben. Manapság nincsenek utópiák.”²²

A geometrikus formaszótár azonban még másféle lényegi változásokat is hozott az építészeti gyakorlatba: a tervezési elvek és módszerek megváltozását, nyomukban pedig az építészeti forma tapasztalatának megváltozását. A tisztán geometrikus testek, a kocka, a gömb alapulvétele ugyanis egyet jelent az aránytanoknak mint az építészeti tervezés bázisának a kiiktatásával. Ezek a geometrikus formák ugyanis csak kicsinyíthetők és nagyíthatók, eltolhatók vagy elforgathatók és sokszorozhatók, nem lehet viszont belőlük olyan hierarchikus rendet fölépíteni, amelyet a modulrendszerek alapján lehetett. A léptéknélküliség olyan élményben részesíti a szemlélőt, amilyen a kromatikus skála. A néző nem az alapzattól a kupoláig egymásra épülő szélességek és hosszúságok szisztematikus kölcsönkapcsolatait tapasztalja meg, hanem a függőlegesek és vízszintesek neutralizált skáláját. „A lépték neutralizálása

ban. (BÜRGER, Peter, *Dekonstruktivismus und Architektur*, in *Dekonstruktion? Dekonstruktivismus? Aufbruch ins Chaos oder neues Bild der Welt?*, Hg. Gert Kähler, Braunschweig, 1991. 84.)

²¹ Peter BÜRGER, *Dekonstruktivismus und Architektur* i. m.

²² TSCHUMI, Bernard, *Parc de la Vielllette*, in *Dekonstruktivismus. Eine Anthologie*, Hg. Papadakis Andreas, Stuttgart, 1989. 179.

azt jelenti, hogy az A:B proporcionális harmóniájának nemességét és méltóságát leváltja az A:A iránytalan szimmetriája²³, a glisszandó csúszásélménye, tehetjük hozzá. Ez a csúszásélmény (Gert Kählerlert szóhasználatával: *Gleitgefühl*), amelyet a szerialitás kompozíciós elve eredményez, épp az architektúrálishoz *per se* hozzákötött érzetfajtákat, a stabilitás- és rendérzet emlékeit és elvárásait billenti ki, s cseréli föl a szédülés és káprázat affekcióival (talán a korábban idézett nietzschei labirintikus tapasztalattal). Az architektúrában a nem-architektonikus jelenik meg, hogy dekonstruálja a *firmitas, utilitas, venustas* a priorinak vélt elveit.

S ugyancsak ilyesmi történik, amikor magát a tervezési folyamatot minősítik át a véletlen játékanak. A tervezés például az osztrák COOP Himmelblau manifesztuma szerint már csak azért is kockajáték, mert az *Entwurf* (tervezés) szava szemantikailag tartalmazza a dobni, a dobás cselekvését.²⁴ A kockadobás, mely a valóság véletlenszerű struktúrájának is szimbóluma (de egyúttal emlékezés és emlékeztetés Mallarmé *Kockadobására* is), lehetővé teszi az építésznek, hogy a tervezési folyamatban tetszőleges impulzusoknak – legyenek azok filozófiai, nyelvelméleti, irodalmi, de akár csak szubjektív asszociatív impulzusok – helyet adjon. A tervezés, úgy tetszik, nem deduktív eljárás többé, s az építész nem az „előre-tudó”, a dolgok eredetét ismerő, aki ezért hatalmat gyakorol a többiek fölött is, amilyennek például Arisztotelész leírta.²⁵ A tervezés – peirce-i fogalommal – legfőljebb abduktív művelet, amely nem az ész uralmát, hanem épp kondicionáltságát fejezi ki.²⁶ Amivel a dekonstrukció az építészeti tervezés kanonizált metaforizációját (az építészeti tervezés mint a világ ésszerű megtervezhetőségének metaforája) kívánja „eltéríteni”. A *Parc de la Vielllette* jelentése – írja Tschumi is – nem fixálható, hanem elmosódott, alakulóban levő azoknak a jelentéseknek a folytonosan új konfigurációkba rendeződése következtében, melyeket tartalmazhat. A *Parc-építmény* programszerűen az instabilitás architektúrája.

Az építészet szimbólumtartalmainak kétségbevonása, a kompozíció esetlegessé tétele, a diszlokáció mint helymegjelölés, a szociális elv elvetése mint etikai elv – mindezek olyan gesztusok, melyeket maga az építészetkritika is anarchisztikusan provokatívnak minősít nemegyszer. S maga Derrida is felteszi a *Point de folie*-esszében a kérdést: nem barbárság történik-e itt, mellyel az építészet is (s a gondolkodás is) „visszaesik” az architekturalitás nullfokára? Derrida persze cáfolja e retorikus kérdést, mondván: „ha ez az építészet nem jelenít is meg semmiféle elméletet, etikát,

²³ KÄHLERT, Gert, *Dekonstruktion dekonstruieren?* Anmerkungen zu Bernard Tschumis Parc de la Vielllette, in

²⁴ *Werfen* – dobni, *Wurf* – dobás, *Entwurf* – terv, tervezés.

²⁵ Idézi DERRIDA in *Labyrinth und Archi/Textur*. In *Das Abenteuer der Ideen*, i. m. 74.

²⁶ Beszédeseink ebből a szempontból azok az önértelmező anekdoták, melyeket építményeik tervmunkálataihoz írnak a dekonstruktív építőművészei. Szinte a DADA véletlen-mítosza ismétlődik, amint Eisenman leírja, hogyan vezetődött le a platóni *chora* fogalmából (amelyen a *Parc-terv*vel egy időben Derrida dolgozott) a korall alakzata, ami aztán a közös *Parc-terv* formai alapja is lett. (Az „anekdota” magyarul is olvasható KLEIN Rudolf–KUNSZT György, *Peter Eisenmann, A dekonstruktivizmustól a foldingig*, Bp. 1999. című könyvében.)

politikát vagy elbeszélést, lehetővé teszi mindezt. ... A piros kockákat mint az építész kockáit, elvetették. E kockadobás előzékeny a vele szembejövő építészettel. Vállalja a rizikót, s így ad nekünk esélyt.”²⁷ A rizikó a gondolkodási szabályok mint architekturális szabályok konszenzualitásának leleplezése, az esély még várat magára...

*Egy új építészet felé –
az architektúra dekonstruktív elmélete Peter Eisenmannál*

Ezzel az alcímmel Le Corbusier *Egy építészet felé (Vers une architecture)* építészetelméleti esszéjét kívánom emlékezetbe idézni, úgy is, mint Peter Eisenman architektúra-filozófiai írásainak architextusát.²⁸ Eisenman esszéi ugyanis, csakúgy, mint Le Corbusier írásai, programbeszédnek az építészet modernségének megteremtése érdekében. Illetve felhívások az építészeti modernség „pótlására”, vagy legalábbis beteljesítésére. Az amerikai építész és teoretikus szilárd elméleti meggyőződése ugyanis az, hogy az építészet a modernitás diskurzusában korszerűtlen fenomén. Véleménye szerint a Bauhaustól kezdve az internacionális modernistákon át a posztmodernkig a XX. század valamennyi építéstílusára és mozgalmára anakronisztikus volt. Az építészet szerinte ugyanis nem vett részt abban a paradigmaváltásban, melyet a technikai, később pedig az elektronikai (illetve mediális) korszak a világképekben, a szociokulturális viszonylatokban és más művészetekben előidézett. Eisenman szerint az építészet még nem érkezett el a modernséghez, mivel a modernitás életvilágának természetével és valóságos körülményeivel nem vetett számot. Az építészet a stílári, technikai, anyaghasználati változások közben sem artikulálta architekturálisan, hogy mi a modernség, hisz „az igazság folytonos áthelyeződésével, ami pedig más diskurzusok alaptapasztalata lett, nem tudott mit kezdeni”. Amit modern építészetnek neveznek, vagy ami magát annak tartja, az lényegében klasszikus – értsd: a foucault-i episztémé kifejezője. Ennek az előfeltevésnek a jegyében sorolja fel Eisenman a XX. század építészetében a reflektálatlan elveknek és meggyőződéseknek, az elmulasztott gondolati korrekcióknak egy egész sorát.

²⁷ „Der Wurf geht der Architektur, die kommt, entgegen.” E német mondatban a jelentések átmetsződése visszaadhatatlan: tudniillik az *entgegenkommen* jelentheti azt, hogy szembejön, de azt is, hogy kielégít egy kérést, s azt is, hogy előzékeny valakivel.

²⁸ Peter Eisenman a dekonstruktivista építészet filozófiájának és a dekonstruktivista építészet filozófiai vonatkozásainak legismertebb és legvitatottabb képviselője. Gondolati kísérleteinek merész eredetisége (ami ugyanakkor a legtöbbet bírált mozzanat is) abban áll, hogy a legújabb filozófiák, Foucault, Derrida, Blanchot, Deleuze rendszereinek adaptációjával kíván (új) építészetfilozófiát csinálni. A bírálatok jó része az építészet leírására alkalmatlannak tartja olyan fogalmak átvételét, mint például a derridai *écriture*, a foucault-i szerző halála-elmélet, vagy a katakrézis figurája, amivel ezt az egész építészetelméletet spekulatív észtornának minősíti egyszerűsre. A magam, úgy vélem, megértőbb olvasatában az Eisenman-jelenség a jelenkori építészetelmélet általános litteralizálódását szemlélteti, s nem is nívótlan minőségben.

Eisenman szerint a XX. századi építészet elmulasztotta feltenni a kérdést, hogy mit jelent „lakni” (hogy mit jelent a lakás) a modernitás életvilágában.²⁹ Bizonyosan nem véletlen, hogy ugyanaz a probléma ez, mellyel már Le Corbusier, s némileg más értelemben Heidegger is szembesítette az építészeti, filozófiai és építészetfilozófiai gondolkodást. Míg azonban Heidegger épphogy hangsúlyozza a „lakás” fundamentál-ontológiai jelentőségét, addig Eisenman számára az építészet kiskorúsága legelsőbben abban mutatkozik meg, hogy a háznak mint antropomorf analógiának a teoretikus predispozícióit nem leplezte le, hogy nem vett részt a ház = egzisztenciális otthonlét metaforának a leépítésében. „A lakás jelenlegi status quója semmiféle ház-definíciót nem szolgáltat az építészetnek. Az építészetnek épp annak folytonos áthelyeződésével, folytonos diszlokalizálódásával kell szembesülnie [tehát az »otthonlét« diszlokalizálódásával, B. E.], amit lokalizálnia kellene” – írja egyik esszéjében.³⁰ A diszlokalizásokra épülő világban Eisenman szerint ezért anakronisztikus a lokalizálásra (a helyek körülkerítésére, a territoriális határvonásra, a befoglalásra és befogadásra) alapozott ház-eszme.

Ugyanilyen elavult eszme, sőt vétkes dogma Eisenman számára a sullivani „*form follows funktion*”, melynek értelmében az építészeti formának a funkcióból kell következnie. Míg Adolf Loos a századelőn az ornamentumot nevezte bűnözésnek (*Ornament ist Verbrechen*), most Eisenman a funkció-eszmét nevezi annak. Felfogása szerint a házat az építészetnek nem használati eszközként, ahogy a kanonizált házfogalom előírja, kellene elképzelnie – hisz ezzel fenntartja az életvilág gondolkodási és cselekvési szokásainak, szociális viszonyainak automatizálódott pályáit –, hanem olyan házat kellene építenie, amely ezeket a világképi sematizmusokat kibillenti, s leleplezi a „lakáshoz” kapcsolt axiómák konvencionálisát és hatalmi struktúrákat rejtő konszenzualitását. Charles Jencks szarkasztikus bemutatásában³¹ Eisenman alkalmazza is ezeket az irritációkat építészeti gyakorlatában, még hozzá brutálisan antifunkcionális gesztusokkal. A fürdőszoba falába lyukat fúr például, a hálószoba közepére oszlopot állít (hogy semmilyen ágycső nem férhet), használhatatlan lépcsőket, üvegburkolatú padlózatot tervez. Eisenman viszont – hipokrita elmésséggel – azt állítja, hogy bár mindez funkció-ellenes, de korántsem antifunkcionális. A lakásfunkciók megzavarásának szerinte az a funkciója, hogy leleplezze a funkcionalitás-eszme dogmatikusságát, s hogy elmozdítsa azokat a megkövesedett képzeteket, hogy milyenek *kell* lennie egy lakásnak, hogy mit jelent lakni és „lakozó” embernek lenni. A kényelmetlen építészeti tér az elé a kényelmetlen kérdés elé állítja az embert, hogy ki ő, hogyan él és hogyan gondolkodik. Tagadhatatlanul morális elv (Eisenman szívesen hangsúlyozza is a dekonstrukció morális implikációit), még ha a blaszfémia ilyenfajta etikája jócskán költséges építészeti eljárás is. Ez a dadaisztikusan eszmél-

²⁹ A lakás kettős jelentésben értendő természetesen. Jelenti az épített lakásviszonyokat, de (s főként) a lakozást mint egzisztenciálfilozófiai metaforát is.

³⁰ EISENMAN, *Architektur und das Problem der rhetorischen Figur*, in Eisenman, *Aura und Exzess*, Wien, 1995. 100.

³¹ Charles JENCKS, *Interview mit Peter Eisenman*, in *Dekonstruktivismus*, Hg. Papadakis.

tető blaszfémia abban is különbözik az avantgarde elődökétől, hogy a dekonstrukció gesztusait nem hiszi alternatívának, hanem csupán analitikus feltáró munkának³².

A huszadik századi építészetelmélet és gyakorlat mulasztásai közé sorolja Eisenman azt is, hogy nem reflektált a korszak identitásproblémáira, az identitáseltolódások, -áthelyeződések, egymásra rétegződések tapasztalatára, a radikális nem-identitás problémáira. Ez természetesen nem az épület szimbolikus és reprezentációs funkcióira vonatkozik, és nem a stílusra mint a hatalmi, a politikai, a nacionális vagy a szociális identitás kifejezőjére (vagy teremtőjére) értendő. Hisz a Bauhaus óta az építészeti stílus identitásreprezentáló funkciója teljességgel kiiktatódott, s az épület ornamentummentes kockatömbje a legkülönbözőbb célokra szolgálhatott (lehetett benne templom éppúgy, mint iroda) s legkülönbözőbb helyeken állhatott (az amerikai metropoltól kezdve a német kisvárosig bárhol). Az építészet mint a metafizikus világkonstrukció gondolatalkzata viszont stabilan őrizte pozícióit a nyelvvilágképeiben. Az építészeti gyakorlatban Eisenman szerint azt jelenti ez, hogy az architektúra szubjektumcentrikus maradt, mintha a szubjektum integritását és centrális szerepét nem rendítették volna meg a XX. század legkülönbözőbb diskurzusai, az ismeretelmélet, a nyelvfilozófia, a pszichológia. Az építészet egy transzhumán világ keretei között is (Foucault értelmezésében használva a fogalmat) humán maradt: struktúraelvéit ma is az emberi szem perspektívájából, az emberi test arányaiból, egy integráns testéretből származtatja, s még mindig a háromdimenziós emberi érzékeléstörvényekre és egy antropomorfizált kozmoszképzetre irányul. Eisenman teoretikus fejtegetéseiből az olvasható (legkülönbözőbb szövegeinek háttérmondattai ezek), hogy az architektúra perspektivikus modellje volt az (a reneszánsz óta egyeduralgó az építészeti tereprendezésben), ami az építészetben (és az építészetről) ezeket a konvenciókat fenntartotta – a modern természettudományok világképi implikációinak és a modern művészetek világképi intencióinak ellenében is. A térnek ez a perspektivikus elrendezése a monokuláris látványon alapul, s olyan recepciót eredményez, amelyben az épületet egyetlen pillantással s egyetlen pillantásra át lehet látni (az átlátás mindkét értelmében véve a szót: átlátni, azaz megérteni, de átlátni, azaz leleplezni is). E perspektivikus modellben az épület befogadása olyan vizuális esemény, melyet az épülettel frontálisan szembenálló szubjektum irányít, s tartérelmi kontrollja alatt. Az épület, ez az ily módon vizuálisan birtokba vett objektum, mintegy transzparenssé válik az őt vigyázó (őrző és kontrolláló) szubjektum átvilágító pillantása előtt. A perspektíva elvén alakított épület befogadásának ezek a tárgyba írt recepciópályái nagy mértékben járultak hozzá ahhoz, hogy a szubjektum uralmi pozíciója (más diszciplínákban végbement trónfosztása után is) megmaradt az építészeti diskurzusban. Az objektum–szubjektum hierarchikus és oppozicionális modellje

³² Egyik elemzője nevezi is Eisenmant az építészetelmélet pszichoanalitikusának, aki kíméletlenül fölfekteti „analitikus díványára az építészet valamennyi a priori igazságát, hogy az analízis földerítse feltételekhez, s főként hatalmi mechanizmusokhoz kötött retorikusságukat. (MÜLLER, Alois Martin, *Einige unaufgeregte Überlegungen zum Dekonstruktivismus*, in *Schräge Architektur...* i. m., 47.

(mely eleve a szubjektum uralmi pozícióját jelenti) rejtőzik az építészet olyan bináris struktúráiban is, mint a funkció–forma, struktúra–ornamentum, belső–külső, főtengegy–melléktengely. Mivel pedig az építészet ezeket a dichotómiákat nem történetileg kondicionált gondolati modellekként, hanem természettől adott antropologikus univerzálékként építette be építészeti filozófiájába és gyakorlatába, anakronisztikus paradigmák foglya maradt Eisenman szerint, a dialektika jegyében tovább erősítvén ezeket az időszerűtlen gondolkodási konvenciókat.

Ugyancsak ilyen bűnbak Eisenman szerint az építészetben az alapozó eredet keresése. Az építészetnek az a szükséglete, hogy arányelméletét visszavezesse valamilyen természetes eredetre – az emberi test arányaira, isteni törvényekre, valamilyen ősfenoménra –, hogy ezáltal az építészeti tervezés szakrális legitimitációt kaphasson, ellenállt az építészettörténet legkülönbözőbb változásainak. Akármilyen stílusváltozások jöttek az idővel, az építészet mindig egy tőle független, külső rendszerből vezette le elveit és technikáit, melyeket aztán viszont a maga természettől adott törvényeinek nevezett. Ezek a kvázi-természeti alapok és eredetek legitímálták az architektúra eljárásait, hogy aztán az építészet – mintegy ellenszolgáltatásul – majd ezen külső rendszerek fennmaradását segítse. Ebben a kölcsönjátékban kap az építészet reprezentációs szerepet is, s lesz szakrális vagy szekuláris világok emblémája, az eredettel és alapokkal legitímált gondolkodási struktúrák fenntartója.

A modernség „pótlására” ösztönzi az építészetet Eisenman a társzművészetek példáján is. Míg a többi művészet – az irodalom például a szimultán idő tapasztalatának integrálásával vagy a szerzői autoritás kiiktatásával, a zene az atonalitással, a festészet az absztrakcióval – a világképi konvenciók megzavarásával úgynevezett ellendiskurzust képezett, Eisenman szerint az építészet mindegyre afirmatív maradt. Beszédes részlet, amit Adolf Loos *Mégis* című esszéjéből idéz egyik írásában: „A művészet ki akarja rángatni az embert a kényelmességéből. A ház a kényelmét akarja szolgálni. A művészet revolúciós, a ház konzervatív. A művészet új utakat mutat az embernek és a jövőre gondol. A ház a jelenre. Az ember mindent szeret, ami a kényelmét szolgálja. Mindent gyűlöl, ami ki akarja rángatni biztosított helyzetéből. Ezért szereti a házat és gyűlöl a művészetet.” Loos pamfletírózó szembeállításában nem az a leglényegesebb, hogy az építészet nem művészet, hanem hogy a ház a konzervatív kispolgári mentalitás reprezentációja (illetve: Loos szövegeinek kultúrszociológiai kontextusát figyelembe véve a Gründerzeit-polgáré, aki az interieur stílizálja univerzumává). Azaz a ház-metaphora szociálintropológiai árnyalatot is kap, nemcsak egy gondolkodási struktúra, de egy mentalitás létesítője is lesz, a konzervatív, fenntartó és önfenntartó, afirmatív mentalitásé, melynek filiszteri változata a tárgya az eisenmani dekonstrukciónak.³³

Eisenman elméletének tehát az a summázata, hogy a XX. század építésze a reflektálatlan metafizikai gondolkodás reflektálatlanul megépített szegmentuma, mely azonban épp e reflektálatlanság következtében oly rendíthetetlen. Ezért is cél-

³³ Ellenpontként érdemes megemlíteni Emmanuel Lévinas filozófiáját, amely a Nőhöz kapcsolja a ház fenomenológiáját. In Teljesség és végtelen, Pécs, 1998.

ja az építészet önreflexiójának serkentése, a teoretikus premisszák megkérdése és megkérdőjelezése. Ami ebben a teoretikus aknamunkában Eisenmannál megszületik, az a „posztfunkcionalista építészet” gondolata. Egy par excellence dekonstruktív elmélet, mely a tagadások modellje, pontosabban a „nem-állítások”, „nem-fogalmak” rendszere (Eisenman Derridától köcsönzött fogalmával az *absence* elmélete), mely azt írja le, milyen nem lehet a modern episztémé (építészettörténeti fogalommal a posztfunkcionalista architektúra) architekturalitása. Ennek az architektúrának a „kezdet és vég végén”, a klasszikus architekturalitás két pillérének meggyengítésén és kibillentésén kellene nyugodnia, a fundamentumok rögzítésének axiómáit (a vitruviusi *firmitast* s a kanti igazságot szavatoló megalapozottságot) és a célra irányítottág teorémáját (a vitruviusi *utilitast* és a metafizikus rendszerek teleologikus-ságát) kellene bizonytalanná tennie. „A kezdetnek és a célnak ez a genetikus elmélete a természetben és az univerzumban ható tervszerűség hitén alapult”, írja Eisenman *A klasszikus vége: a kezdet vége, a cél vége* című esszéjében. „Egy tervén, mely – a kompozíció klasszikus szabályainak – a hierarchiának, a rendezettségnek és befoglalásnak – az alkalmazásával az egész harmóniáját a részekre is átviszi. Ezért a kompozíció, ahogyan Alberti leírta a *Della Pitturá*ban, nem csak a változtatások nyílt és neutrális folyamata, hanem egy előre meghatározott cél elérésének stratégiája volt, az a mechanizmus, ahogyan például a rend eszméjét az oszloprend közvetítésével az építészet speciális közegében megjelenítette.”³⁴ A posztfunkcionalista építészet eredetei ezzel szemben esetlegesek, egyszerűen csak elindulási pontok, minden külső értéktartalom nélkül. Szemben az univerzális, isteni vagy természettől adott eredettel, ez a kezdet lehet relatív vagy mesterséges, hisz nem több, mint egy funkcionális hely, amely a tervezési akciót „beindítja”. Ez az esetleges elindulásként definiált kezdet egy intern logikájú kompozíciós eljárás eredményez, melynek egyetlen pontja sem végpont, azaz olyan pont, amely elvileg ne tartalmazzna újabb lehetőségek sorát. Azaz a kompozíciós végpont sem más, mint a létrehozási folyamat abbahagyása, felfüggesztése. A kezdetnek és végnek ilyenfajta „végével” a kompozíció sem kauzális stratégia, az addíciók művelete többé, hanem a módosítások, módosulások eljárása, ahogyan Eisenman nevezi, a „kitalálás, az ötlet színhelye”. Ez az építészet a „feltalálás időtlen tere, időtlen tér a jelenben determinatív vonatkozás nélkül mind egy ideális jövőre, mind egy idealizált múltra”.³⁵

A posztstrukturalista építészet „absence-elméletének” egy másik premisszája az építészetrel és az építészetről való gondolkodás konvencióinak átirányítása, éppenséggel dekonstruálása. Ennek kísérleteként olvasható az, ahogyan Eisenman az átöröklött építészeti metaforákat (melyek mind a stabilitásról, hierarchiáról, rendről és rendszerről beszélnek) „beoltja”³⁶ például litteráris metaforákkal (melyek mind a

³⁴ EISENMAN, *Das Ende des Klassischen: das Ende des Anfangs, das Ende des Ziels*, in Eisenman, Peter, *Aura und Exzess*, Wien, 1995. 81.

³⁵ Az ideális jövő fogalmával Eisenman az avantgarde, az idealizált múltéval a posztmodern építészet eszméitől határolja el a dekonstruktivista architektúrát. In Eisenman, *Das Ende des Klassischen...* i. m., 86.

³⁶ A beoltás (*graft*) botanikai művelete a dekonstrukciós eljárások kedvelt metaforája.

bizonytalanságról, paradoxalitásról, diffúziókról és diszjunkciókról szólnak) s az építészet filozófiáját egy dekonstruktív nyelvfilozófia, egy fenomenologikus ismeretelmélet horizontján vagy bizonyos retorikai és poétikai fogalmak bevezetésével dekonstruálja.

Az architektúra/írás avagy az írás/architektúra

Nyilvánvaló, hogy a derridai *écriture*-fogalom az, melynek az építészetfilozófiába „oltásával” ez az első pillantásra spekulatívnek tetsző koncepció létrejött Eisenman elméleti gondolkodásában. Az architektúra mint írás (máskor: az architektúra mint szöveg) Eisenman felfogása szerint szemben áll az architektúrának mint képpel a felfogásával. Az architektúra mint kép hagyományos felfogása az építészet reprezentációs, ábrázoló és utaló karakterét állítja előtérbe, s az építészetről mint „tulajdonságról” beszél, míg az architektúra mint írás dekonstruktív kísérlete ennek tárgy jellegét és önreferencialitását hangsúlyozza. Azaz úgy véli, amint az írás, úgy az épület is elsősorban materiális objektum, nem pedig utalás más tárgyakra. Ami azért kiegészül azzal, hogy ami íródik, az sem épületként, sem írásként nem magát a dolgot (annak tömegét és volumenét), hanem e volumenképzés aktusát, azaz az írás folyamatát „ábrázolja”. A külső referenciákra irányultság ilyenfajta megszüntetése az építészeti recepcióban és reflexióban lehetővé teszi az építészetnek mint tevékenységnek az elképzelését és leírását. Olyasfajta írástevékenységként való megjelenítését, amelyik, mint mindenfajta írás, nyomokként funkcionáló jelei által a jelentések „nem-jelenlétét” teszi jelenvalóvá. A dekonstruktív építészetfilozófia előfeltételezése szerint ugyanis a távollét (*absence*) jelenléte (*présence*) az, aminek paradoxális tapasztalatában az építészet tapasztalati terében is részesül az ember. Még akkor is, ha a tradicionális felfogás az építészetet a par excellence jelenlét fogalmához köti, s az épületet, melynek léte egyet jelent materiális fennállásával, a sui generis jelenlét mintájának tartja. Az architektúra/szöveg eisenmani kísérlete az építészetnek ezeket a filozófiai implikátumait dekonstruálja. Legtermékenyebb vonatkozása ennek a dekonstrukciónak a hely és tér fogalmának átforgatása (építészeti gyakorlatként pedig bizonyos urbanisztikai koncepciók elbizonytalanítása). Egyik szövegét (*Az építészet és a retorikai figura problémája*) Freud *A kultúra képtelensége* című esszéjének azzal a passzusával indítja Eisenman, amelyben Freud az emberi pszichét olyan városhoz hasonlítja, amelyben az idők folyamán semmi nem pusztult el, s így a jelen a legkülönbözőbb idők szimultán együttese. A hasonlatot azonban képtelenségnek minősíti, mondván, „az idők egymásutánja csak térbeli egymásmellettségként képzelhető el, mert a teret nem lehet többször kitölteni”. Mindez azonban csak akkor képtelenség, válaszolja Eisenman, ha a helyet ürességnek fogjuk fel, amelybe a tárgy (a tömörség) kerül, s mintegy kitölti, de el is foglalja azt; s ha az az előfeltevésünk, hogy

az építészet mindig csak egy konkrét helyhez, időhöz és léptékhez kötötten létezhet. Ha azonban az épületet processzuálisan, dinamikus folyamatként szemléljük (Eisenman hasonlatával repülő nyílként, mely a repülés minden pillanatában tartalmazza a kiindulás múltját és a megérkezés jövőjét), a helyet pedig olyan palimpszesztusként, melyet nem egymásmellettiségek, hanem egymásra rétegződések alkotnak, olyan architektúra-képhez jutunk, ahol az architekturális „jelenlét” (*présence*) inherensen tartalmazza a „távollétet” (*absence*). Ennek jegyében kísérletezett Eisenman az irodalmi szempontból is legérdekesebb várostervében, a Verona rendezési tervében. A terv három, mélystruktúrájában analóg szöveget fektetett egymásra: Shakespeare Rómeó és Júliáját, Verona történelmi városszerkezetét és három meglévő városi épületet, a Júlia-házat, a temetőt és a templomot. Eisenman olvasatában ugyanis Shakespeare szövegének ugyanaz a térmetafizikai szisztémája, mint Verona történelmi városszerkezetének: az elválasztottság – az összekapcsolódás – s kettejük szintézise: az elválasztó összekapcsoltság vagy összekapcsoló elválasztottság. Az elválasztottság téri reprezentációja a drámában Júlia háza, a város szerkezetében a *cardo* és *decumanus* (a római településszerkezet két főtengelye). Az összekapcsolás az irodalmi szövegben a templom terében és intézményével történik, míg a város-szövegben a raszteres utcaserkezet által. A kettő szintézise a drámai milieu-ben a halál, a városéban a folyó. A szövegtérnek (Shakespeare drámája) és térszövegnek (Verona történelmi városszerkezet) ilyen analógiái tették lehetővé Eisenmannak, hogy bizonyos épületeket átfunkcionáljon (pl. a temetőt), illetve hogy fiktíveket létesítsen (pl. Rómeó kastélyát vagy Júlia sírját, melyek nem maradtak fenn). A történelmi és jelenkori, az imaginárius és reális helyek egymásra rétegzése (és egymásba építése) által egy úgynevezett hiperrealitás keletkezett, egy, a fikcióval és potencialitással feldúsított realitás, melynek már nincs legitimáló eredete, de nincs is szüksége ilyen külső legitimációra (Júlia házában például lényegtelen, hogy mely részletek eredetiek és melyek eredeti ötletek csupán). A valóság és fikció, múlt és jelen, van és lehet közötti térben (Eisenman a *betwén* fogalmát használja erre) keletkezik az a „kitalált hely”, Eisenman *atoposnak* is nevezi, ahol a jelentések sem külső vonatkozásokból, hanem intern relációkból keletkeznek, azaz ahol az építészet nem szimbólumszerűen, hanem szövegszerűen működik.³⁷

³⁷ Az Eisenman-kritika azt is az életmű gyenge pontjának tartja, hogy az építészetelmélet és a gyakorlat teljesen független egymástól, vagyis, a várostér nem idézi fel semmiféle hiperrealitás élményét az önértelmező teóriák nélkül, s hogy az architektúra/írás meglehetősen önkényes metafora, mely semmit nem tud mondani az építészetről. Eisenman írásai azonban nem kommentárok igazában, hanem inkább metaelméletek, melyek az architektúra-fogalmak dekonstruálására irányulnak. Másfelől azért építészetkritikai relevanciájuk is van: a *között-ség* és az *atopos* fogalmával Eisenman például a posztmodern *genius loci* filiszterinek tarott elméletével is szembefordul.

A „más(ik)”, a katakrézis, a groteszk

Eisenman arról is meg van győződve, hogy az építészetnek nemcsak dekonstruktív elméletét, de dekonstruktív gyakorlatát is meg lehet alkotni. S valóban: építészeti gyakorlatának antifunkcionális gesztusai, véletlenszerű kompozíciós eljárásai nem csak a használati elvárásokat és szokásokat dekonstruálják, hanem az épületek épületként, az építészetnek építészetként való definiálhatóságát is. Ez az építészet az architekturalitás határán áll úgyszólván, hisz az építészet tradicionális szótárával épphogy csak olvasható. Míg a frontalitás (a figyelő szubjektum uralmi helyzetét rögzítő pozíció) az építészet történetében szinte kizárólagos elv volt, a dekonstruktivizmus keresztezi a nézőpontokat: az előlnézet és oldalnézet felcserélhetővé válik, a szimultán és a szukcesszív érzékelhető megkülönböztethetetlen lesz. A tér nem a centrális perspektíva elvén, horizontális és vertikális tengelyek és szimmetriák mentén rendeződik el, s az épület, mely korábban a térben való célirányos mozgás és tájékozódás pályáit írta elő, most a dezintegráció mozgásmodelljét iniciálja. Az az érzékelési tér, amelybe a dekonstrukciós épületek helyezik a nézőt nem (csupán) háromdimenziós euklidészi tér, hanem egy mozgó és többdimenziós térmodell imitációja, amely, mivel orientációs zavarokat idéz elő, kihívást jelent mind a percepció, mind a kogníció számára. Úgyhogy a néző egy idegen (mert a pillantással uralhatatlan) tárgy, egy idegen (mert a testkoordinátákat és mozgásirányokat ellenpontozó) labirintikus tér hatalmába kerül. Amit lát és amit a térben mozgatódás³⁸ által tapasztal, annak értelmezéséhez nem elégséges az átöröklött építészeti szótár. A dekonstrukciós épületek olvasásakor olyasmi történik, mintha a szem különválna az értelmező észől: az ember lát, de nem *tudja*, mit. Mélyreható zavarforrás ez, hisz a látás a vizuális percepció és az értelmi emlékezés kapcsolatán nyugszik, a látás valamilyen módon való látás. A dekonstrukciós építészet viszont – Peirce fogalmával – a hasonlíthatatlan „szingularitás” tapasztalatában, az „ez itt” csupán indexikálisan megragadható élményében kívánja részesíteni a szemlélőt, amely a létezőknek csupán „prekognitív identifikálását” teszi lehetővé. Ilyen értelemben célozza meg az ún. „indexikális” architektúrát Eisenman dekonstruktivista építészete is, s kíván egy, a meghatározhatóság és identifikálhatóság alól magát kivonó építészetet, mely az „ez itt” továbbemezhetetlen ténytészerűségét nyújtja tárgyi tapasztalatként, s a „radikálisan más”, a „radikálisan másik” jelenlétét.³⁹ Az identifikálhatatlanságnak ezek az építészeti tényei – utalva Sartre, Lévinas, Blanchot, Merleau-Ponty „a Másik” fogalmaira is – szintén az értelem rejtett hatalmi játszmájának megzavarását célozzák. Az „ez itt”, az „Ez-ség” indexikális tapasztalata ugyanis – amint a dekonstrukciós építészet egyik értelmezője fejtegeti – lehetetlenné teszi a tárgy perceptív birtokbavéte-

³⁸ A szerepcserre, hogy a tér eltéréseivel és zsákutcáival aggresszívan uralja a szemlélő mozgását a labirintikus terek tulajdonsága.

³⁹ Ezzel ugyan „visszajön” a teoretikusan száműzni kívánt prezencia az építészet elméletébe és realitásába (de a teória kritikája most nem célja a fejtegetéseknek).

lét: a szinguláris jelenség szemlélésekor a „pillantás iránya megfordul, a tárgy felnyitja szemét, és visszanéz”.⁴⁰ A dekonstrukciós építészet által is olyasminek kellene tehát történnie, amit Merleau-Ponty a „pillantás esztétikai megfordításának” nevez: az épület, melynek kiléte és milyensége az öröklött építészeti szótár által meghatározhatatlan, „visszanéz”, „ránk néz”. Azaz nem engedi, hogy a szubjektum identitása mint regulatív centrum korrekciók nélkül fennmaradjon. Az építészeti forma „kognitív uralhatatlanságának tapasztalata az instrumentális racionalitás hatalmi implikátumainak megzavarását”⁴¹, az értelem architektúrájának kibillentését célozza.

Az uralmi identitást megzavaró „radikális Más” tapasztalatában hivatott a szemlélőt részesíteni a dekonstruktivista építészet a katakrézis retorikai figurája és a groteszk esztétikai minősége által is.

Az épület mint retorikai szimbólum, s az építészeti és retorikai rendszerek paralelitása nem ismeretlen a gondolkodás kultúratörténetében. De míg az architekturalis építészet a maga hierarchikus felépítettségében és proporcionalitásában épphogy a rendszeres, sőt a skolasztikus retorika természetének megvilágítását tette lehetővé (gondoljunk csak Erwin Panofsky *Gótikus építészet és skolasztikus gondolkodás* című könyvére, mely Aquinói Tamás *Summájának* architektúráját állítja paradigmatis párhuzamba a gótikus katedrális retorikájával), addig a dekonstrukciós építészet az épületet a nem rendszeres gondolkodás, sőt az aporetikus ész (s ezzel együtt a nem-hierarchikus világkonstrukció) metaforájává kívánja tenni. (Ebből a szempontból is beszédes tény, hogy a dekonstruktivista építészetelmélet a maga térvízióját a platonista *chorá*hoz, a radikálisan újat teremtő szabálytalan ősmozgás térkoncepciójához kapcsolja. Derrida Platón-tanulmánya is így lehetett ihlető a párizsi *Parc de la Viellotte* térformáinak kialakításában.⁴² Vagy hogy a káoszelmélet és katasztrófaelmélet ad struktúramintát számára.) Ennek egyik eszköze a katakrézis, amely, mint Eisenman írja, „belemetsz a valóságba, s lehetővé teszi annak megpillantását, amit az igazság elfedett.” Az épületnek a dekonstruktivista koncepcióban az összeegyeztethetetlen tudattartalmakat kegyetlenül egybevillantó retorikai művelethez, a katakretikus eljáráshoz hasonlóan az értelem irritáló felhasításának hatásmechanizmusán kellene működnie. Bizonyos építmények – például Daniel Liebeskind berlini *Jüdisches Museum*a – képesek is ilyen hatásra (függetlenül attól, hogy a katakrézis elvileg mennyire adekvát fogalom építészeti minőségek leírására, pláne generálására). A ferde síkokkal határolt, hasítékszerű, szabálytalanul gerendázott, erőszakolt vertikális belső tér, brutális nyersbeton felületeivel, ablak helyett szabálytalan falhasítékaival, a programszerűen üres (sic!) a dekonstruktív „beszélő” építészet kivételesen nagy hatású példája.⁴³

⁴⁰ SCHWARZ, Ulrich, *Zur Architekturtheorie Peter Eisenmans*, in *Aura und Exzess*, i. m. 28.

⁴¹ SCHWARZ, *Zur Architekturtheorie Peter Eisenmans*, i. m. 30.

⁴² Lásd a 26. jegyzetet.

⁴³ Az ilyen katakretikus retorikájú architektúra nemcsak az architekturalitás klasszikus minőségeit és konszenzuális fogalmát dekonstruálja, de leleplezi a pluralizmusnak és új-kellemességnek azt a kommersz architekturalitását, amely a kortárs posztmodern építészetből gondolatalkazatként terjed.

Az értelem és az érzékelés eltérítő sokkolása a szerepe az építészeti groteszk újraélesztésének is Eisenman építészettelméletében. Nyilvánvaló persze, hogy ezzel a groteszk-interpretációval Eisenman nem nyit új fejezetet a filozófiai vagy poétikai gondolkodásban (mint ahogy az *écriture*, a „*Másik*”, a katakrézis-leírással sem). E filozófiai, retorikai, nyelvelméleti fogalmak építészettelméleti adaptációjának „csupán” az a funkciója, hogy „elbizonytalanítsa” az architekturalitás kanonizált és konszenzuális fogalmát. A groteszk esetében úgy, hogy rehabilitál egy, a harmonikus szépségnél (a vitruviusi *venustas*nál) összetettebb szépségfogalmat, s vele együtt a preklasszikus episztémé architekturalitását, mely még elég erős volt ahhoz, hogy magába fogadja a nem-szép, az ijesztő, a disszonáns minőségeit. A dekonstruktivista architektúra az értelemmel nem uralható, veszélyes természetet akarja jelenvalóvá tenni, amely nem csupán idegen (hisz ez még mindig egy szubjektumcentrikus világ tapasztalati minősége), hanem radikálisan másféle, s nemcsak külvilágként, hanem magában az értelemben, az értelem belső „másikjaként” is. Eisenman szerint a groteszk is abban a „között-dimenzióban” működik, ahol a hagyományosan összeegyeztethetetlen kategóriáinak összekötésével az öröklött orientációs mechanizmusok működésképtelenné válnak, mert amint az értelmezhetetlen betör az értelem által uralt világrendbe, vagy feltör igazságkonstrukciói alól, identitáshatárai bizonytalannokká válnak. Az ész aporetikusságának és a világ paradoxalitásának tapasztalata az, ami restituálja a fenséges és a groteszk minőségeit⁴⁴. Eisenman elmélete szerint a korszerű építészet ennek a tapasztalatnak az architekturalitását kell, hogy megtegye.

Építész nélküli építészet

Írásainak több passzusában beszél Eisenman arról, hogy egy-egy épületterv esetleges kezdeteként felvett ötlet (mely gyakrabban volt nyelvi vagy irodalmi asszociáció, mint formai impulzus) hogyan indított be egy olyan tervezési folyamatot, amely, ahogyan a teoretikus megjeleníti, saját törvényeit követte, s éppoly kevésbé volt a tervezési előírások és szokások kontrollja alatt tartható, ahogyan az épület sem a vizuális átláthatóságának. Az impulzus a tervezőt (állítólag) „hatályon kívül” helyezte, s a tervezésfolyamatot írásfolyamattá változtatta. Azaz olyan műveletsorrá, amely, mivel tele van uralhatatlan mozzanattal s elsődlegesen a nyelv regulatív befolyása alatt áll, végeredményként egy minden előzetes értelmi koncepciót fölülmúló szöveget hoz létre. A tervezést mint írástevékenységet nem a szerző-építész határozott intenciói vezetik, ez az aktus egy saját törvényeit követő önműködő folyamatként megy végbe. Eisenman Beckettet idézi ezen a helyen, aki ugyancsak beszél nyelvi anyagá-

⁴⁴ Egyúttal szintén szembenállva a posztmodern architektúra intimitásaival vagy kellemes bizarrságával.

nak tervezhetetlenségéről („The kind of work I do is one in which I'm not the master of my material”). Az ilyen autoritások idézésével is az a célja Eisenmannak, hogy „eltávolítsa” az építész a tervezési folyamatból, lévén tervezési eszméje – Barthes és Foucault szerzőség-elméleteinek alig tagadható hatása nyomán – egy öngeneráló transzformációs eljárás, amely ignorál minden konvenciót, s mind az építész, mind az építészettörténetet maga mögött hagyja. Az irodalomelméleti auktor-elméletek explikációjával Eisenman először is az építész kanonizált image-át dekonstruálja. A mitologikus hagyományok és a vitruviusi tanok alapján a kulturális emlékezetben mindentudóként, sőt Demiurgoszként tárolt építész-kép itt teljességgel érvénytelen. Ebben a tervezés helyére lépő, építész-szerző nélküli, önműködő transzformációs műveletsorban nem érvényesül az építészettörténet által hagyományozott és az építészet természettörvényének tartott modul-elv sem. A terv nem követi az emberi test koordinátáit, mert, amint Eisenman írja, felismeri, hogy a ház és az ember egzisztenciális és proporcionális analógiái nem univerzális léptéket, hanem csupán átörökített dogmát jelentenek. Eisenman műhelyében megfordul ezért terv és épület hierarchiája: nem az épület (mint a tervezés transzcendens eszméje és célja) vezeti a tervezést, hanem fordítva. Egy előítélet-, eszme- és intenciómentes tervfolyamatban, mely inkább kísérletezéshez hasonlít, keletkeznek a formák, s a formák méretadó léptéke is. A tervezés, melyet Eisenman skálázásnak (*scaling*) nevez, nem az ész uralmát implikáló, előzetes tudáson alapuló deduktív folyamat, hanem – Peirce jeleméleti fogalmával – a részleges tudásból ad hoc elindított abduktív eljárás. Ez az autopoietikus szisztéma, mely elsődlegesen a geometriai transzformáción nyugszik (bár más diskurzusok – például a költészet, a generatív grammatika, a káoszelmélet – formai és strukturális impulzusait is adaptálhatja) az építészetet önreferenciális tényre teszi: az építmény nem valami rajta kívül állónak a reprezentálója, hanem saját létrejöttének lenyomata. Ha az építészetből, véli Eisenman, ily módon kiiktatódik a metafizikai elem, az épületet sem lehet többé hasonlatként olvasni. Az ilyen építmény mint „hallgatag tárgy” áll előttünk, önmagába zártan (legfőljebb kimetszett egységként, metonimikus viszonyban létrejöttének folyamatával).

Zárlatként

„Az építészetet nyilvánvalóan az a fundamentális feladat határozza meg, hogy hajlékot és védelmet biztosítson. Ezeknek a funkcióknak azonban nemcsak fizikai, hanem metafizikai aspektusai is vannak, az épület nemcsak a tények, hanem az eszmék világát is érinti. Az építészetet ily módon a jelenlét (*présence*) és a távollét (*absence*) egyformán jellemzi. Az építészet autoritásra törekvése közben ezt a távollétet, mely benne működik, mindegyre el akarta nyomni – noha eredménytelenül. Ezért nevezte el az architektúrális prezencia és tárgyszerűség hagyományát természeti adottságnak, ahogyan eredeteit és emberábrázoló szokásait is annak nevezte. Olyan forma-

nyelven történt mindez, amelyet aztán szintén természettől adottnak tartottak, a tartók és támaszok rendszere, az ívek, árkádok és oszlopok például természetként hatnak az építészetben. Ezért tett kísérletet a nosztalgikus posztmodern, a visszatérésre ehhez az »igaz« és »természetes« eredethez. Ezzel a a felfogással szemben azonban lehetséges elképzelni egy olyan architekturalitást, amely nem az elveszített igazság álmát hajszolja, hanem azokat az instabilitásokat és diszlokáltságokat fogja körül, melyek a ma igazságait valóságosan jellemzik.” (Peter Eisenman)⁴⁵

⁴⁵ EISENMAN, *Blaue Linie*, in *Aura und Exzess*, i. m., 147.

TESTEK RITMIKUS MOZGÁSA A TÉRBEN

Töredékek a színház és testiség történetiségének kapcsolatáról

I.

A szellem- és társadalomtudományok körében az elmúlt két-három évtizedben publikált írások felületes áttekintése is elég annak megállapításához, hogy a test egy interdiszciplináris diszkurzív tér igen fontos metszéspontjává vált. Míg a test és lélek dualizmusának hosszan uralkodó karteziánus elképzelése távol tartotta a testet a filozófiai gondolkodástól és a medicina hatáskörébe utalta, addig a hetvenes évek végétől kezdve az ember testiségének következményei is bekerültek a filozófiai, történeti, kulturális és egyéb antropológiák látókörébe.¹ A kultúráról szóló beszéd ma már nehezen ignorálhatná a test problematikáját, hiszen testek és testképek soha nem látott mértékben vannak jelen mindennapjainkban, akár a populáris kultúra olyan megjelenési formáira gondolunk, mint a divat, sport, reklám vagy a domináns életformaként elterjedni látszó narcisztikus testkultúra, akár a test materialitását kiaknázó magas művészetekre, mint a színház-, performansz- vagy képzőművészet. Sőt a plasztikai sebészet és géntechnológia, azaz a test „megcsinálhatóságát” lehetővé tevő technika intenzív fejlődéséből adódó kulturális problémák megoldásának igénye még a természet- és szellemtudományok oly gyakran hiányolt párbeszédét is elősegítette.

„A médiák által uralt korszakunk paradoxonjai közé tartozik” – egészíthetné ki Anne Fleig a helyzetet egyoldalúan leegyszerűsítő elbeszélésünket –, „hogy amíg a kulturális gyakorlatok, amelyek a testhez vannak kötve, igen nagy teret hódítanak a hétköznapi világban, addig a telekommunikáció adta lehetőségek és a virtuális világokban való navigáció segítségével többnyire le is választódnak testiségüktől.”² A testi jelenlét túlzott hangsúlyozása, illetve feloldódása az információs térben egyszerre meghatározója mindennapi életünknek és a kultúratudománynak is. A testről való beszéd felélénkítéséhez nagy mértékben hozzájárult a posztstrukturalista gondolkodás igen gyors elterjedése. Michel Foucault egyes

¹ Az, hogy az antropológia az embert testileg szituált szubjektumként teszi vizsgálatának tárgyává, csak ma tűnik magától értetődőnek, vö. Hans-Robert JAUSS, *Zur Marginalität der Körpererfahrung in Kants Anthropologie und der ihr vorgegebenen moralistischen Tradition* = Rudolf BEHRENS, Roland GALLE (szerk.), *Leib-Zeichen*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1993, 11–21.

² Anne FLEIG, *Körper-Inszenierungen: Begriff, Geschichte, kulturelle Praxis* = uó, Erika FISCHER-LICHTE (szerk.), *Körper-Inszenierungen: Präsenz und kultureller Wandel*, Tübingen, Attempto, 2000, 7–17.

munkái, mint *A szexualitás története* vagy a *Felügyelet és büntetés*, amelyekben a testet különböző kulturális, társadalmi és hatalmi gyakorlatok beíródási felületeként lepeli le, ma is termékenyen hatnak például a feminizmus egyes ágaira, akár még a gender performativitását a test materialitásával legradikálisabban összekapcsoló Judith Butlerre is. Hasonló jelentőséggel bírt Jacques Lacan elmélete a test szerepéről az „én” kialakulásában, mely szerint az utóbbi egy képpel, egy „délibábbal” való mimetikus azonosulás útján jön létre. A posztstrukturalizmus mindent átható „szövegvilágában” a test egy olyan üres felület, amely a legkülönbözőbb kulturális gyakorlatokban való részvétele által folyamatosan tele/újraíródik, és amelyet ezáltal a kultúra szövegében való teljes felolvadás fenyeget. Hasonló eljárásokkal dolgozik a virtuális tér is, hiszen az organikus test teljes átalakítása információ tömeggé előbb-utóbb a hipertextusba szubtextusként való beépüléséhez vezet.³ Döntően Maurice Merleau-Ponty fenomenológiai gondolkodása világított rá arra, hogy a test nem ilyen passzív módon részesül a kultúrából. Rámutatott, hogy a testiség nem csupán szükségyszerűen rossz külső megjelenési formája az emberi észnek, hanem éppen furcsa kettőssége által (egyszerre tárgy a tárgyak közt és az „én” hordozója) határozza meg az ember világhoz-való-létét. Merleau-Ponty szerint az ember testileg szituált észlelés-szobjektum, a világból való részesedése, tehát saját világának megalkotása testi viszonyulások és megélések sorozatán alapul.⁴

A test problematizálása a színházban mindig összhangban volt a filozófiai gondolkodás testről alkotott koncepcióival, állítja Wladimir Krysinski.⁵ A fenomenológiának a testet tárgy-létéből kiszabadító elképzeléseivel párhuzamosan a színházi szemiotika olyan előadások sorozatával találja szemben magát, amely a test szerepének radikális átértelmezésére készíti. Míg a szöveg által dominált polgári, más szóval dialogikus színházban a test csak a „logosz másodlagos jeleként”, a szavak artikulálásának fizikai feltételeként van jelen, addig az avantgárd színházi eseményhez, valamint a hetvenes évek végének autonóm teátralizálásához a színész organikus testének szingularitásával járul hozzá. A színház- és a tágabb értelemben vett kultúratudomány diszkurzív kölcsönhatásának eredménye a test sokoldalú „feltérképezése”. Míg az előbbi termékenyen hasznosította az utóbbinak a test kulturális és társadalmi folyamatokban játszott aktív, alakító szerepéről (*agency*) alkotott elképzeléseit, addig a kultúráról szóló beszédben olyan, eredetileg színháztudományi szakkifejezé-

³ Vö. Gabriele SCHWAB, *Cyborgs and Cybernetic Intertexts: On Postmodern Phantasms of Body and Mind* = Patrick O'DONNELL, Robert CON DAVIS (szerk.), *Intertextuality and Contemporary American Fiction*, Baltimore, London, The Johns Hopkins University Press, 1989, 191–213.

⁴ Merleau-Ponty filozófiájának a kultúratudomány kérdései felőli értékeléséhez vö. Eveline MÖRTH, *Der Leib als Subjekt der Wahrnehmung. Zur Philosophie der Leiblichkeit bei Merleau-Ponty* = Elisabeth LIST, Erwin FIALA (szerk.), *Leib Maschine Bild: Körperdiskurse der Moderne und Postmoderne*, Wien, Passagen Verlag, 1997, 75–87.

⁵ Vö. Wladimir KRYSINSKI, *Semiotic Modalities of The Body in Modern Theater* = *Poetics Today*, 1981/2, 141–161.

sek kezdtek egyre nagyobb teret hódítani, mint a „megtestesítés” (*Verkörperung / embodiment*), inszcenírozás, performativitás vagy akár a teátralitás. A testnek a posztmodern színház szinte átláthatatlanul szerteágazó praxisában való jelenlétének részletekbe menő elemzése helyett ez az írás csak annyira vállalkozhat, hogy a mindent elsöprő dominanciájának megállapítása mellett kísérletet tesz a testiség funkciótörténetének felvázolására.⁶

Hatástörténeti szempontból kétségkívül a polgári illúziószínház tekinthető az európai színháztörténet legjelentősebb paradigmájának. A 18. század első felétől főként Lessing, J. E. Schlegel, Schiller és Diderot írásaiban körvonalazódik a klasszikus színház, valamint a 17. században tért nyert vándortársulatok játékanak komplex kritikája, melynek legfontosabb vonulataiként a színház funkcióváltását és ezzel összefüggésben szemiotikai rendszerének átrendeződését emelhetjük ki. A neki tulajdonított és senki által nem megkérdőjelezett nevelő-funkció a társadalom több rétegét érinti, hiszen nemcsak az abszolutisztikus uralkodó válhat népének felvilágosult vezetőjévé, de a polgárok előtt is felcsillan a morális megtisztulás és felemelkedés lehetősége egy színdarab megtekintése után.⁷ A fent említett szerzők szövegeiben egy olyan átfogó társadalmi változás extrapolációja rajzolódik ki, amely alapján azok legalább olyan közel kerülnek a társadalmi, mint a színházi utópia gondolatrendszeréhez. A nagyívű színházi reform egyik legfontosabb törekvése tehát a színpadi mű tartalmának, ill. dramaturgiai-poétikai összetettségének színvonalamelelése, Erika Fischer-Lichte megfogalmazásában a színház irodalmiasítása (*Literarisierung*) volt.⁸ Bár a színház az egyre nagyobb teret nyerő polgári szomorújáték adekvát, azaz a polgárság erkölcsi jobbúlását elősegítő előadásának helyévé válik, ez nem feltétlenül jelenti a Fischer-Lichte által a színháztörténet különböző korszakainak leírására javasolt nyelv–test dichotómián belül a nyelvi jelek feltétlen és túlzó domi-

⁶ A kortárs színház domináns folyamatainak igen részletes elemzéséhez vö. Hans-Thies LEHMANN nagyszabású vállalkozását: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/M, Verlag der Autoren, 1999.

⁷ Vö. „A színház nézőtere az egyetlen hely, hol együtt sír az erényes s a gonosz ember. A gonosz felháborodik az igazságtalan tetten, melyet ő maga percig sem habozna elkövetni, szánakozik a bajon, melyet akár ő is felidézhetett volna, s megvetéssel fordul el attól, aki olyan, mint ő. Ám a hatás nem múlik el nyom nélkül, akarva-akaratlanul tovább munkál bennünk, s a gonosz ember, a színházból távozóban, kisebb hajlandóságot érez a rosszra, mintha egy szigorú, kemény szavú prédikátor olvasta volna a fejére bűneit. A költő, az író, a színész kerülő úton hat a lélekre, de annál biztosabban, mivel a lélek kitárulkozik, s maga siet elébe. [...] Ó, mennyi jó származnék abból az emberiségre, ha a művészek összefognának, hogy a törvénytől versengve az erény szeretetére s a bűn gyűlöletére neveljenek!” Denis DIDEROT, *A drámaköltészetéről*, ford. GÖRÖG Lívia, Budapest, Magyar Helikon, 1966, 109–110.

⁸ A reformprogram másik két fontos eleme a publikum ízlésének megváltoztatása, melyben a színikritikának fontos szerepe kell legyen, valamint a színjátszás üzleti sikertől való függetlenségének megteremtése az állandó, közpénzekből finanszírozott színházak felállításával, vö. Erika FISCHER-LICHTE, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, 2. Aufl., Tübingen, Basel, Francke, 1999, 87.

nanciáját a kinetikus jelekkel szemben.⁹ A század második felétől kezdődően egyre több írás tárgyalja a színészmesterség technikai alapjait, melyek egy jelentős hányada ma is hatással van színjátszásunkra.¹⁰ Lessing, akit méltán a színikritika megteremtői közt tartunk számon, a *Hamburgi dramaturgiá*ban legalább akkora hangsúlyt fektet a színész teljesítményének értékelésére, mint a bemutatott darab poétikai elemzésére. Bár Lessing még egyértelműen az „X játsza Y szerepét” (esetleg az „X=Y”) formuláját használja, mégis a 18. század végére tehető annak a „megtestesítés” fogalomnak a megjelenése is, amely a színész tevékenységének leírására használt színháztudományi terminusból mára a kultúratudomány központi kategóriájává nőtte ki magát.¹¹ Éppen széles körű elterjedtségéből adódik már-már körülírhatatlan jelentése, holott korántsem tűnik egyértelműnek még az európai színház történetében sem, hogy mikor, mit (kit), mi (ki) által gondolunk megtestesíthetőnek.

II.

A klasszikus színház 18. század végén kezdődő átalakulásában Denis Diderot drámái és kritikai-elméleti írásai egyaránt fontos szerepet játszottak. Állíthatjuk ezt annak ellenére, hogy a szakirodalom számos esetben meggyőzően érvelt a Diderot által kidolgozott új poétika és annak a drámáiban való megvalósulásának ellentmondásossága, illetve elméletének paradox mivoltából adódó esetleges megvalósíthatatlansága mellett.¹² A recepció ezen fő vonalát kérdőjelezi meg Hans Robert Jauss 1960-as münsteri székfoglaló előadásában, amikor is azt állítja, hogy Diderot már egy 1748-as írásában (a *Bijoux indiscrets* 38. fejezetében) olyan hatékonyan érvel a klasszikus színház ellen, amely megalapozása a 18. század végének irodalmi forradalmában meghatározó fordulatot hozó új esztétikai elméletnek.¹³ Félreértésen és

⁹ Vö. Erika FISCHER-LICHTE, *Die semiotische Differenz. Körper und Sprache auf dem Theater – Von der Avantgarde zur Postmoderne* = Herta SCHMID, Jurij STRIEDTER (szerk.), *Dramatische und theatralische Kommunikation. Beiträge zur Geschichte und Theorie des Dramas und Theaters im 20. Jahrhundert*. Tübingen, Narr, 1992, 123–140., 123.

¹⁰ A legjelentősebb írások felsorolásához vö. Erika FISCHER-LICHTE, *A dráma története*, ford. KISS Gabriella, Pécs, Jelenkor, 2001, 342.

¹¹ Vö. Erika FISCHER-LICHTE, *Verkörperung / Embodiment. Zum Wandel einer alten theaterwissenschaftlichen in eine neue kulturwissenschaftliche Kategorie* = uó, (szerk.) *Verkörperung*, Tübingen, Basel, Francke, 2001, 11–25. A fogalom legkülönbözőbb kulturális területeken való operacionalizálhatóságához l. a kötet többi írását, valamint Thomas J. CSORDAS (szerk.), *Embodiment and experience: the existential ground of culture and self*, Cambridge University Press, 1994. Részletes fogalomtörténeti áttekintéshez vö. Eleonore KALISCH, *Der histrionische Körper* = Christopher B. BALME, Christa HASCHE, Wolfgang MÜHL-BENNINGHAUS (szerk.), *Horizonte der Emanzipation. Texte zur Theater und Theatralität*, Berlin, VISTAS, 1999, 119–150.

¹² Ebben a kontextusban legtöbbször a *Fils Naturel* (*A törvénytelen fiú*) és az elé írott beszélgetés (*Entretiens*) kapcsolatára hivatkoznak.

¹³ Hans Robert JAUSS, *Diderots Paradox über das Schauspiel* (*Entretiens sur 'Fils Naturel'*) = *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 1961/11, 380–413.

leegyszerűsítésen alapul, a francia író gondolkodását meghatározó paradoxon félreértéséből adódik a naturalizmusnak, mint a való világ kendőzetlen ábrázolásának Diderot-ra való visszavezetése, akinek dráma- és színháztörténeti jelentőségét tovább emeli az a tény, hogy Jauß elemzése egy olyan tágabb összefüggésrendszerbe helyezhető el, amely egy modern poétikai kánonnak a klasszikus-humanista poétikától való elkülönülését műnemtörténeti fordulópontok vizsgálata által véli kimutathatónak.¹⁴ Diderot érvelésének már említett újdonsága leginkább az *imitatio naturae* klasszikus elvének újraértelmezésében mutatkozik meg: „Az utánzás tárgya már nem a *nature ennoblie*, a francia klasszikának a *vraisemblance* és a *bienséance* elvei alapján letisztított és stilizált természete vagy az Abbé Batteux-i értelemben vett *belle nature*, hanem *le vrai de la nature*, egy esemény természetű visszaadása úgy, mintha az a valóságban sem jelenne meg másképp.”¹⁵ Azzal, hogy a *monde réel* válik a dramatikus ábrázolás kívánt tárgyává, megváltozik a klasszikus színháznak a *monde imaginaire* által meghatározott elvárási horizontja: a valóság lehető legtökéletesebb illúziójának keltése érdekében a színházi ábrázolásnak túl kell jutnia az igazság pusztá látszatán. Diderot is kénytelen szembesülni a még legvalóságghűbb utánzásban meglévő látszat (*Schein*) problematikájával, holott a régi színházat éppen annak a szép látszatot (*schöner Schein*) keltő volta miatt marasztalta el. Az eredmény az *Entretiens* és a *Fils Naturel* kapcsolatát is jellemző, gyakran feloldhatatlannak tűnő paradoxon: míg az előbbiben a színdarabtól az élet valóságának, egy igaz eseménynek az ábrázolását követeli, addig az utóbbiban azáltal szándékszik a valóság illúzióját kelteni, hogy visszanyúl egy korábbi irodalmi szöveg cselekményéhez és a teátralitás olyan hagyományaihoz, mint a „*coup de théâtre*” vagy az idő, tér és cselekmény képzelt egysége.¹⁶ Jauß olvasatában azonban ez a paradoxon nem vak-ság, és nem az elmélet és praxis közé furakodó hiba eredménye, hanem sokkal inkább a már említett átfogó esztétikai változás részeként érthető, így egyes fogalmak diderot-i újraértelmezésének megvilágításával fel is oldható. Ilyen például a *réel* és az *illusion* jelentésének és főleg egymáshoz való viszonyának megváltozása, amely Diderot-nál korántsem írható le az élet igazságának és a színház látszatvilágának oppozíciójaként. A *réel* nem a világban ténylegesen megtörtént eseményeket jelöli, így a *monde réelt* ábrázolni hivatott színdarabon nem egy már lejátszódott esemény utánképzését kell számon kérni. Jauß viszont rámutat arra, hogy az utánzandó való világ szinonimájaként gyakran találkozhatunk az *ordre universel des choses* megfogalmazással, amely arra utal, hogy Diderot bírálata legfőképpen a klasszikus színház illúzióteremtő ereje által létrehozott, a valóságtól elválasztott, így nem annak rendje

¹⁴ A másik két műnemmél foglalkozó írások felsorolását l. az i. m. alcíméhez írott lábjegyzetben, 380.

¹⁵ JAUSS, i. m. 381–382.

¹⁶ Vö. JAUSS, i. m. 398.; a darab cselekményének eredetéhez vö. „...az állítólag igaz esemény nemcsak megtévesztésig hasonlít a »comédie larmoyante« stílusában írt meglehetősen romantikus történetekhez, hanem egyenesen Goldoni egy darabjából, a *Vero Amicó*ból, tehát az irodalomból, és nem magából az életből lett kölcsönözve.” I. m., 386.

szerint működő „művi világot” (*monde imaginaire*) éri. A művészet szférájának és a valóságnak klasszicista elkülönítése megszűnik a *Kunstschöne* és a *Naturwahre* összeolvasztásában, hiszen „az igazi természet Diderot-nál már magában foglalja azt a *magasabb valóságot*, amelyet Goethénél még a művésznak kellett *második természetként* létrehoznia”.¹⁷ Nem az *illusion* teljes elvetését követeli tehát ez a realista színház, csupán a *schöner Schein* helyébe a *wahrer Schein* képzetét lépteti.

Milyen szerepe lehet vajon a látszat igazságának eme világában a test igazságának? Diderot természetesen nemcsak a klasszicista dráma műfaji megújításán fáradozott, hanem ezzel párhuzamosan a színpadi játéktílus megreformálására is legalább akkora hangsúlyt helyezett. Érthető, hiszen a régi színház deklamatív beszédmódja aligha lett volna alkalmas a valóság utánzatának létrehozására. A felvilágosodás színházában alakult ki a ma is vélhetően legmeghatározóbbnak számító lélektani-realista játékmód, melynek egyik kanonikus elméleti szövege a *Színészparadoxon*. A két vitázó beszélgetését olvasva mégis nyilvánvalóvá válik, hogy az egyik éppen a beleélés tarthatatlanságáról igyekszik meggyőzni a másikat, holott azt a realista színház egyik központi kategóriájaként szokás számon tartani. Már ezen a ponton sejtethető tehát, hogy ez az írás is a természet, valóság és illúzió fogalmainak fent részletezett átértelmezésére épül.

Diderot az előadást nem a drámaszöveg esetleges illusztrációjának tekinti, hanem jelentéskonstituáló jelentőséget tulajdonít neki: „Nincs két színész, aki egyformán játszaná el ugyanazt a szerepet, hiszen a szavak – még a legvilágosabb, legszabatosabb, leglendületesebb író szavai is – pusztán közelítései, jelzései egy-egy gondolatnak, érzésnek, eszmének, s ez nem is lehet másképp; jelentésüket csakis a mozdulat, a taglejtés, a hangsúly, az arckifejezés, a tekintet s a színpadi szituáció teheti teljessé.”¹⁸ A dráma plurimedialis szöveg, az értelemalkotás folyamatának ugyanolyan fontos része a színész teste, mint az író által papírra vetett szavak. A valóság színpadi utánzásának alapja azonban nem egy, a mindennapi életből vett esemény átélése a színész által, mint ahogy azt sokszor tévesen feltételeznénk: „...mert [a színész] legfőbb képessége éppen nem az, hogy mélyen érez, mint általában hinni szokás, hanem az, hogy aggályos gonddal, megtévesztő hűséggel mímeli az érzés minden külső jegyét. [...] Hangja megreteg, szava fennakad, elfullad, akadozva szól, tagjai reszketnek, térde rogyadozik, elalél, tombol – nos, mindez merő színlelés, betanult lecke, érzelmes fintor, mesteri utánzata a valónak; a színész betéve tudja, mert megtanulta s világos öntudattal adja elő, amikor színpadra lép; s önmaga, a drámaíró és a néző szerencséjére a játék nem a lelkét meríti ki – az szabad! –, hanem testét, mint bármely más erő kifejtés.”¹⁹ Ez az idézet kiválóan példázza Lichtenberg fizio-

¹⁷ JAUSS, i. m., 401.; vö. továbbá Goethe véleményét a francia színház korabeli újításairól: „Mind a művészet legfőbb feladata, hogy a látszat révén egy magasabb valóságot állítson elénk. Helytelen azonban az a törekvés, hogy a látszatot addig-addig közelítsük a valósághoz, amíg végül csak közönséges valóság marad.” Johann Wolfgang GOETHE, *Költészet és valóság*, ford. SZŐLLŐSY Klára, Budapest, Magyar Helikon, 1965, 448.

¹⁸ Denis DIDEROT, *Színészparadoxon*, ford. GÖRÖG Lívია, Budapest, Magyar Helikon, 1966, 9.

¹⁹ DIDEROT, i. m., 19.

gnómiájának a felvilágosodás korában gyakorolt jelentékeny hatását, amely, Erika Fischer-Lichte szavaival élve, a testet a lélektani folyamatok természetes jelrendszerének tekinti.²⁰ A test-nyelv és verbális nyelv ezen hierarchizálatlan kapcsolatára (az emberi érzelmek kifejezésére a *Lettre sur les sourds et muets* szerint is mindkettő éppúgy képes) már utaltunk Diderot-val kapcsolatban, úgy tűnik tehát, hogy legalábbis szándéka szerint az ő színháza nem szolgált rá egyértelműen a gyakran emlegetett logocentrizmus vádjára. Aligha kerülheti el továbbá figyelmünket a test és lélek dualizmusának karteziánus elképzelése: a lélekben létrejövő érzések a testen manifesztálódnak, kapcsolatuk bár ok-okozati, mégis szétválasztható, különálló entitások. Csak ha a szomatikus jelek önálló, a lélek munkájától független létmódját feltételezzük, akkor lehetséges a színész általi tetszőleges ismételhetségük. Bár a test a lélek természetes jele, a színész teste annyiban mégis különbözik a többi emberétől, hogy az – kitartó gyakorlás eredményeképpen – a lélek munkája, tehát közvetlen kiváltó ok nélkül is tudja produkálni bizonyos folyamatok jeleit. A színpadon a testnek, mint jelölőnek nem a színész a jelöltje, hanem a szerep, a figura: „...a színész, szerencsére, nem azonos szerepével, csak eljátssza [sic!], olyan jól, hogy mi összetévesztjük vele; az illúzió kizárólag a mi részünkön van, a színész tudja jól, hányadán áll a dolog.”²¹

III.

A *Színészparadoxon* első verziójának születésével szinte egy időben Lessing, Diderot műveinek méltatója és értő fordítója, a következőket írja a *Hamburgi dramaturgia* harmadik számában Ekhof úr színészi teljesítményét elemezve: „Minden erkölcsi tanulságnak a szív bőségéből kell fakadnia, amely mintegy kicsordul a szájon; nem szabad úgy tűnnie, mintha sokat gondolkodnánk, vagy kérkednénk vele. Magától értetődik tehát, hogy ezeket a moralizáló részeket igen jól meg kell tanulni. Megakadás nélkül, a legkisebb zökkenő nélkül, a szavak szakadatlan áradatával oly könnyedén kell elmondani, hogy ne tűnjenek föl az emlékezetből való fáradtságos előkaparászásnak, hanem a dolgok pillanatnyi állásából eredő közvetlen sugallatoknak.”²²

²⁰ Vö. FISCHER-LICHTE, *A dráma története*, 343.

²¹ DIDEROT, i. m., 20.

²² Gotthold Ephraim LESSING, *Hamburgi dramaturgia*, ford. TIMÁR Ilona, Budapest, Akadémiai, 1963, 218–219.; vö. az eredetivel: „Alle Moral muß aus der Fülle des Herzens kommen, von der der Mund übergeht; man muß ebensowenig lange darauf zu denken, als damit zu prahlen scheinen. Es versteht sich also von selbst, daß die moralischen Stellen vorzüglich wohl gelernet sein wollen. Sie müssen ohne stocken, ohne den geringsten Anstoß, in einem ununterbrochenen Flusse der Worte, mit einer Leichtigkeit gesprochen werden, daß sie keine mühsame Auskramungen des Gedächtnisses, sondern unmittelbare Eingebungen der gegenwärtigen Lage der Sachen scheinen.” *Hamburgische Dramaturgie*, Stuttgart, 1981, 23 (ahol a fordítás nem egyértelműen követi az eredeti szöveget, ott lábjegyzetként a továbbiakban is ezt a kiadást idézem).

Látható, hogy Lessing dramaturgiájának az erkölcsi tanítás a központi kategóriája, a polgári színháznak az „erkölcsi világ iskolájának” kell lennie. Ám a nyelv materialitása, amely leginkább szövegtévesztéskor (dadogás, nyelvbtlás) hívja fel magára a figyelmet, zavarként jelentkezik a morális tanítás közvetíthetőségében, törést okoz a lélek és a szó közvetlen kapcsolatában. Igen szembeötlő különbség van a két szerző közt a lélek és az érzelmek jelentőségének megítélésében. Míg Diderot-nál a színész csak „ágál, de nem érez”²³, addig Lessingnél a színészt a szöveget ismétlő papagájtól éppen a mondottak beleérző átsajátítása különbözteti meg: „Milyen messze van az a színész, aki csak megért egy helyet, attól, aki egyúttal át is érzi! Szavakat, amelyeknek értelmét felfogtuk, amelyeket emlékezetünkbe véstünk, nagyon jól el lehet mondani úgy is, hogy lelkünk közben egészen más dolgokkal foglalkozik, de akkor aztán semmiféle érzést sem lehet kifejezni. A léleknek tökéletesen jelen kell lennie”.²⁴

Az érzések kifejezésének és a színész testének problematikája a jelentésképzés ún. „megkettőzött világ” modellje²⁵ alapján igen szorosan összefüggnek: „Az érzés ugyanis belső dolog, amelyről csak külső jegyei után ítélnünk.”²⁶ A színész elsődleges feladata tehát, hogy testét úgy alakítsa jelhordozó felületté, hogy az azon képzett jelek a lehető legegységesebben közvetítsék az erkölcsi tanulságot. Az a jó színész, akinek természetes testi diszpozíciója lehetővé teszi, hogy a színházi jelalkotás neutrális médiuma és anyaga lehessen: „Lehetnek a színésznek bizonyos arcvonásai, lehet bizonyos arckifejezése, hangja, amelyhez egészen más képességeket, egészen más szenvedélyeket, egészen más érzületeket szoktunk kapcsolni, mint amit ő éppen ki akar fejezni. Ebben az esetben, bármily sokat érez, nem hiszünk neki: mivel saját magával van ellentmondásban. Viszont egy másik lehet olyan szerencsés alkatú, lehetnek olyan határozott arcvonásai, minden izma olyan könnyen és gyorsan engedelmessé válik, hangjának olyan finom, oly sokféle árnyalatával rendelkezhetik: egyszerűen olyan magas fokon meg lehet áldva a pantomimhoz szükséges minden képességgel, hogy azokban a szerepekben, amelyeket nem a maga feje szerint, hanem valami jó mintakép után alakít, a legmélyebb érzéstől áthatottnak tűnhetik föl, holott mindaz, amit mond és tesz, semmi más, mint gépies utánzás. Kétségtelen, hogy ez a színész [...] mégis sokkal jobban használható a színházban, mint amaz.”²⁷ Nehezen cáfolható tehát Fischer-Lichte véleménye, aki az európai színháztörténet e szakaszát a „testetlenítés” (*Entkörperlichung*) korszakának nevezi: „Mindent, ami az organikus testre, a színész világban-benne-létének testi meghatározottságára utal, ki kell űzni a testből ahhoz, hogy egy »tiszta« szemiotikus testet kapjunk.”²⁸ A színész érzéki testi valójának ilyen mértékű háttérbe szorítása ráirányítja figyelmünket a test uralhatóságának általános problematikájára. Lessing elképzelése annyiban hasonlít Dide-

²³ Vö. DIDEROT, i. m., 19.

²⁴ LESSING, i. m., 219.

²⁵ Vö. FISCHER-LICHTE, *Verkörperung / Embodiment*, 13.

²⁶ LESSING, i. m., 219.

²⁷ LESSING, i. m., 219–220.

²⁸ FISCHER-LICHTE, *Verkörperung / Embodiment*, 13.

rot-éhoz, hogy ő is feltételez egy „érzelmi szótárat”, az érzelmek tetszőlegesen ismételtető és utánozható jeleinek összességét, ám míg az utóbbinál kizárólag ez a színjátszás alapja, addig az előbbinél csak olyan protézis, amelynek birtokában a színész akkor is meg tud jeleníteni bizonyos lelkiállapotokat, ha képtelen teljesen beleélni magát az adott szituációba. Ha például haragosnak kell lennie, elég utánoznia a harag legjellemzőbb jeleit („a sietős járást, a láb dobbantását, a nyers, hol rikácsoló, hol elfojtott hangot, a szemöldök játékát, a reszkető ajkat, a fogcsikorgatást stb.”²⁹). Lessing feltételezése szerint a test és az érzelmek közt egy kölcsönösségen alapuló viszony van, hiszen ha a színész jól utánozza a harag jeleit, akkor ezáltal „feltétlenül megszállja lelkét a harag homályos érzelme is”³⁰, ami viszont pusztán a színész akaratával által uralhatatlan testi változásokat indukál (arca lángol, szeme villámot szór, izmai dagadnak). Diderot az érzelmek helyét a színházi jelentésképzés folyamatában kizárólag a színmű nézőre gyakorolt hatásaként látja, Lessingnél viszont a helyesen kivitelezett utánzás még a színészen is képes érzelmi reakciók elindítására, azok tehát az esztétikai tapasztalat produktív oldalával is kapcsolatba hozhatók.

A két gondolkodó eltérő viszonyt feltételez a test és a verbális nyelv közt. Láthatjuk, hogy Diderot nem egyértelműen hierarchikus kapcsolatban látja a kinetikus jelek szerepét, ezzel szemben Lessingnél a „taglejtés”, a mozdulatok egyértelműen csak kísérői a beszédnek, amelyek helyes használata erősítheti a szavak jelentését, a rossz és túlzó gesztikulálás viszont a szöveg értelmét zavaró hatása miatt kerülendő. Ez a lényeges különbség a színész és a pantomim-művész közt: „A színész keze távolról sem volt olyan beszédes, mint a némajátékosé. Ez utóbbinál a beszédet helyettesítette; a színésznél csak nagyobb nyomatékot adott a szavaknak, és mozdulataival, mint a dolgok természetes jeleivel a hang megállapított jeleinek segített igazságot és életet kölcsönözni.”³¹ Lessing színházára sokkal inkább illik az amúgy általában a polgári illúziószínház egészére nézve érvényesnek tartott „beszédszínház” megnevezés, amelyben a test, Wladimir Krysinski szavaival élve, csupán a „verbális logosz másodlagos jele”, annak „szomatikus kísérője”³². Ezek az eltérések Fischer-Lichte szerint nemcsak a két drámaíró elméleti szövegeire jellemzőek, de általánosíthatók a két nemzet színházművészetének különbségeként is: „Míg a vita során a franciák csak az érzések szempontjából tekintették természetes jelek rendszerének a testet, addig a német teoretikusok a jellemek és az alakok változó lelkiállapotának természetes jeleként értelmezték.”³³

²⁹ LESSING, i. m., 220.

³⁰ Uo.

³¹ LESSING, i. m., 223.; vö. „Die Hände des Schauspielers waren bei weitem so geschwätzig nicht, als die Hände des Pantomimens. Bei diesem vertraten sie die Stelle der Sprache; bei jenem sollten sie nur den Nachdruck derselben vermehren und durch ihre Bewegungen, als natürliche Zeichen der Dinge, den verabredeten Zeichen der Stimme Wahrheit und Leben verschaffen helfen.” (28–29.)

³² Vgl. KRYSINSKI, i. m., 141–142.

³³ FISCHER-LICHTE, *A dráma története*, 344.

IV.

A test és szöveg eddig szóba hozott koncepciói, valamint egymáshoz való kapcsolatok hosszú időre megmerevedni látszott az európai színháztörténetben. Hegel szerepe ebben a folyamatban korántsem elhanyagolható, sőt talán azt sem túlzás állítani, hogy az *Esztétikai előadások*ban körvonalazott drámaelmélet még ma is kizárólagos meghatározója egyes értelmezői közösségek dráma- és színházértésének. Mivel szó és test viszonya nagyban függ a dráma és színház közötti kapcsolat meghatározásától, érdemes idézni – márcsak ellentmondásossága miatt is – Hegel ide vonatkozó szavait: „Mivel a dráma nem elmúlt tetteket beszél el a szellemi szemlélet számára, s nem a belső szubjektív világot fejezi ki a képzelet és a kedély számára, hanem egy jelenvaló cselekményt igyekszik ábrázolni jelenléte és valósága szerint, azért ellentmondásba jutna saját céljaival, ha azokra az eszközökre kellene szorítkoznia, amelyeket a *költészet* mint olyan képes nyújtani. Mert a jelen cselekmény egészen a bensőhöz tartozik ugyan, s ebből a szempontból teljesen kifejezhető a szó által; megfordítva azonban a cselekvés a külső realitás felé is mozog, s az egész embert követeli testi létezésében is, cselekvésében, viselkedésében, testi mozgásában, s az érzések és szenvedélyek fiziognómiai kifejezésében, mind a maga számára, mind az embernek az emberre való hatásában, s ama visszahatások szempontjából, amelyek ebből támadhatnak.”³⁴ A dráma, bár a költészettől és a színpadi művészettől való különbsége által meghatározott, mégis a belső költői és a külső drámai előadás benne megvalósuló viszonyának elemzésével írható le. Így Hegel említést tesz mind az „önmagára mint költészetre korlátozódó drámai költészetről”, amely nem igényli a színpad általi mediális közvetítettséget, megelégszik az olvasás vagy felolvasás értelemképző aktusával, mind a „költészet uralmától elszakadt”, az addigi eszköz-létből céllá előlépett színpadi művészetet, de „tulajdonképpen színművészetnek” a költői szó alá rendelt szavalat (*Rezitation*), arcjáték (*Mienenspiel*) és akció (*Aktion*) összjátékát tekintti. A drámai műnem történetének hegeli elbeszélése egyrészt a szó privilegiált pozíciójának kialakulásáról szól, hiszen míg a görög színházban a „szellemi [...] tökéletesen testvériesül (*verschwistert*) és megbékül (*versöhnt*) az érzéki megjelenésnek éppannyira jogosult külső oldalával”³⁵, addig a modern színművészet már éppen

³⁴ G. W. F. HEGEL, *Esztétikai előadások III.*, ford. SZEMERE Samu, Budapest, 1980, 387.; vö. az eredetivel: „Indem nun das Drama nicht etwa vergangene Taten für die geistige Anschauung erzählt oder die innere subjektive Welt für die Vorstellung und das Gemüt ausspricht, sondern eine gegenwärtige Handlung ihrer Gegenwart und Wirklichkeit nach darzustellen bemüht ist, so würde es in Widerspruch mit seinem eigenen Zwecke geraten, wenn es auf die Mittel beschränkt bleiben müßte, welche die *Poesie* als solche zu bieten imstande ist. Denn die gegenwärtige Handlung gehört zwar ganz dem Inneren an und läßt sich nach dieser Seite vollständig durch das Wort ausdrücken; umgekehrt aber bewegt sich das Handeln auch zur äußeren Realität heraus und erfordert den ganzen Menschen in seinem auch leiblichen Dasein, Tun, Benehmen, in seiner körperlichen Bewegung und seinem physiognomischen Ausdruck der Empfindungen und Leidenschaften, sowohl für sich als auch in der Einwirkung des Menschen auf den Menschen und der Reaktionen, die hierdurch entstehen können.” *Vorlesungen über die Ästhetik III.* = uő, *Werke* Bd. 15, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1996, 504–505.

³⁵ HEGEL, i. m., 393.

azért igyekezett megszabadulni a zenétől és a tánctól, mert jelenlétüket a beszéd, mint a szellem szellemi megnyilatkozása (*geistige Äußerung des Geistes*) megsínyli. Másrészt a színész nyilvánvalóan több, mint pusztán a szellem megszólaltatója, „mint egész egyén (*Individuum*) lép be alakjával (*Gestalt*), arckifejezésével (*Physiognomie*), hangjával stb. a műalkotásba, s azt a feladatot kapja, hogy teljességgel egybeforrjon azzal a jellemmel, amelyet ábrázol.”³⁶ Munkájának igen fontos része tehát a redukció, amely során mintegy megtisztítja önmagát az adott „költői mű érzéki megjelenítéséhez” szükségtelen tulajdonságoktól, organikus testét a szerző által kívánt jellelülétté alakítja, azaz megszünteti a differenciát önmaga és a szerep közt.³⁷ Hegel a színészt szinte kizárólag a költőhöz fűződő hierarchikus, sőt akár metonimikus kapcsolatában látja, a „költő szellemileg és testileg eleven szervének” (*geistig und leiblich lebendiges Organ*) tekinti. (A testiség hegeli elméletben elfoglalt ellentmondásos szerepének szemléltetésére nehezen lehetne megfelelőbb képet találni, mint azt, amelyik az organikus testiségétől megfosztott színésznek a költő testébe való beintegrálódását ábrázolja).

Azt azonban már Hegel is látta, hogy a drámai fejlődés az emancipáció irányába halad: nemcsak a zene és a tánc, de a színész művészete is függetlenedni látszik a költészettől. Míg az opera és a balett ezen fejlődés során kialakult, többé-kevésbé elfogadott ágai a gyakorló művészeteknek (*ausübende Kunst*) (legalábbis abban az esetben, ha a szellem megnyilvánulását nem homályosítja el teljesen a külső, érzéki pompa, ill. a lábak virtuóz játéka), addig a színművészetnek a költészet uralma alóli felszabadulásaként Hegel csak a tetszőleges improvizáció elszabadulását érzékeli a Kotzebue- és Iffland-féle „vázlatosan kidolgozott tákormányokban”. A színész szabad alkotó tevékenységének – úgy tűnik – igazán nincs létjogosultsága és/vagy önérteke, feladata kimerül a művet uralni (*beherrschen*) képtelen szerény képességű költő után támadt űr betöltésében. A színész és a szerep (ha tetszik a szerző) kapcsolatának hegelianus elgondolásától Georg Simmel mozdult el *A színész filozófiájához* című 1908-as írásában. Ha a szerep megformálásában valóban csak annyi a színész feladata, hogy egyéniségét, testi megjelenésének bizonyos jegyeit háttérbe szorítva vagy elváltoztatva minél tökéletesebben hozzáidomuljon a szerző által a szövegben pontosan előírt jellemhez, akkor miképp lehetséges az, hogy egymástól igen különböző színészegyeniségek eltérő szerepfelfogásait ugyanolyan sikeresnek érezzük? Mind Sarah Bernhardt, mind Eleonora Duse Kaméliás hölgy-alakítása meggyőzőnek tűnik éppen azért, mert nem egymást másolva ugyanazt játsszák, hanem mindkettő saját „testére szabottan”, egyéni értelmezésében formálja meg a szerepet: „[...] az objektív költői ábrázolatok [*die objektiv dichterischen Gebilde*] nem támasztanak olyan merev követelményeket, amelyekhez a színésznek egyszerűen alkalmazkodnia

³⁶ Uo.

³⁷ Vö. HEGEL: „[...] a költőnek joga van megkövetelni a színésztől, hogy anélkül, hogy a magából hozzátenne bármit is, beleképezze magát adott szerepébe, s ezt úgy valósítja meg, ahogyan a költő megkoncipiálta és költőileg kialakította. A színész legyen mintegy a hangszer, amelyen játszik a szerző, szivacs, amely valamennyi színt felszívja és változatlanul visszaadja.” I. m., 393.

kell, ellenkezőleg, bármily furcsán hangozzék is: a kívánatos színészi felfogás még eszményi követelményként sem magából a szerepből, hanem a színész művészi természetének a szerephez való viszonyából adódik.³⁸ A dramatikus figura tehát nem a szerző kizárólagos tulajdonában lévő nyelvi képződmény, mellyel a színész vagy objektív módon jól él, vagy szubjektíven visszaél, hanem létét a színész és a szöveg közötti kommunikatív viszonynak köszönheti: „A helyzet korántsem úgy fest, hogy az egyik oldalon ott a költő által rögzített objektív feladat, a másikon pedig a reális színészi szubjektivitás, és a cél pusztán az, hogy az előbbi hozzáidomuljon az előbbihez; nem, e két elem fölé egy harmadik emelkedik: nevezetesen az a követelmény, amelyet éppen ez a szerep, éppen ezzel a színésszel – és talán egyes-egyedül csakis vele – szemben támaszt, az a sajátos törvény, amely az adott szerepből éppen e színészi személyiség számára adódik.”³⁹ A megtestesítés színészi feladatának simmeli értelmezése oly mértékben eltér a polgári színház gondolkodóiétól, hogy Erika Fischer-Lichte a már többször idézett fogalomtörténeti áttekintésében fordulópontként értékeli; a megtestesítés már nem a testetlenítés praxisát jelöli, hanem a színész testére mint a dramatikus figura egzisztenciális alapjára, színpadi létrejötte lehetőségének feltételére utal.⁴⁰

V.

A színészmesterség autonóm művészetként való elismertetése meghatározó eleme volt az avantgárd átfogó színházi reformjának, Georg Fuchs elhíresült megfogalmazásában a „színház újrateátralizálásának”.⁴¹ Anélkül, hogy összeszni próbálnánk a történeti avantgárd korszakához köthető jelentős számú, egymástól igen különböző színházi koncepciót, annyi mégis megállapítható, hogy egyik központi törekvésük az irodalom és színház viszonyának dehierarchizálása volt.⁴² Mivel az előbbi a „szolgálóleánya” fölötti uralmat kétségkívül a nyelv által gyakorolja, nem tűnik meglepőnek, hogy a „színház irodalmatlanítása” (*Entliterarisierung*) leginkább azon átfogó nyelvi válság horizontján válik értelmezhetővé, melynek legpregnánsabb kifejeződéseként Hofmannsthal Chandos-levelére szokás utalni.⁴³ Eszerint a színház saját nyelv-

³⁸ Georg SIMMEL, *A színész filozófiájához*, ford. SZÁNTÓ Judit = Színház, 1994/11, 42–45., 42.

³⁹ SIMMEL, i. m., 42–43.

⁴⁰ FISCHER-LICHTE, *Verkörperung / Embodiment*, 14–15.

⁴¹ Eredetiben „Retheatralisierung des Theaters”, vö. Georg FUCHS, *Die Revolution des Theaters. Ergebnisse aus dem Münchener Künstlertheater*, München, Leipzig, Georg Müller, 1909, mottó.

⁴² A különböző színházi koncepciók részletes elemzéséhez vö. Ulrich HOSSNER, *Erschaffen und Sichtbarmachen. Das theaterästhetische Wissen der historischen Avantgarde von Jarry bis Artaud*, Bern, Frankfurt/M, New York, Lang, 1983.

⁴³ Vö. Hans-Peter BAYERDÖRFER, *Maeterlincks Impulse für die Entwicklung der Theatertheorie* = Dieter KAFITZ (szerk.), *Drama und Theater der Jahrhundertwende*, Tübingen, Francke, 1991, 122–138., 123., valamint FISCHER-LICHTE, *A dráma története*, 163–165.

vének kialakulása a verbális nyelv jelentéspotenciáljának kiürülésével volna indokolható. Nem kétséges, hogy a nyelvvel szembeni bizalmatlanság nagyban hozzájárult az autonóm színházművészet iránti igény megfogalmazásához, de nem szabad megfeledkeznünk a probléma tágabb összefüggésrendszerekbe, így például a medialitás történetébe való beágyazottságának implikációjáról sem. Nevezetesen arról, hogy az avantgárd színház saját létének jogosultságát éppen az irodalomtól, a szótól való különbözőségének feltárásában és gyakorlati megvalósításában látta: „Az én szememben éppen az az alapigazság, hogy a színház, ez az önálló, független, tartozik magának annyival, ha fel akar támadni, vagy egyszerűen életben akar maradni, hogy világosan határozza meg, miben különbözik a szövegtől, a pusztá szótól, az irodalomtól és minden más írott, rögzített dologtól.”⁴⁴

Mi lehet tehát az a differencia, melyet a szöveg sem képes eltakarni? „Állítom, hogy a színpad olyan konkrét fizikai tér, amely megköveteli, hogy betöltsék, és a maga konkrét nyelvén szólaltassák meg.”⁴⁵ Antonin Artaud válasza, hangozzék napjainkban bármekkora közhelynek is, igen nagy jelentőséggel bír a modern színház történetében. Láthattuk, hogy a polgári színház teoretikusai számára a színház, mint tér nem több a színmű színészek általi előadása lehetőségének reflektálatlan feltételénél. A dráma Lessing szerint „lényegénél fogva cselekvés”, így természetes igénye lehetne a tér kitöltése, de ezt a polgári dráma egy három fallal körbehatárolt illuzórikus szobát ábrázoló színpadképre redukálja, melyet a negyedik falon keresztül a közönség is megtekinthet. Nem csoda, hogy – többek közt – Georg Fuchs a színház elkorcsosulásának, a társadalom igényeitől való eltávolodásának okát a tér mestersegesen megmervített felosztásában látta: „Fontosnak látjuk megállapítani, hogy a dráma a komplikált és szellemtől átitatott formájában sem lesz más, mint ami őskézeteiben volt: az emberi test ritmikus mozgása a térben, amely organikusan nő ki egy ünneplő tömeg orgiasztikus, túlfűtött mozgásából. Sohasem szabad továbbá elfelejteni, hogy a dráma lényege szerint egy az ünneplő tömeggel. Hiszen csak akkor létezik, ha az utóbbi megéli.”⁴⁶ Míg a színpadképek csak szó szerinti nézője lehet, addig a színházi térben konstituálódó jelentésnek feltétlen részesévé válik a befogadó. Nem véletlen tehát, hogy az avantgárd színház céljának, a néző „új emberré” változtatásának érdekében éppen új térkoncepciókkal, a jelfelhasználás új módjaival kísérletezett.⁴⁷

⁴⁴ Antonin ARTAUD, *Levelek a nyelvről* = uő, *A könyörtelen színház*, ford. BETLEN János, Budapest, Gondolat, 1985, 165–181., 165.

⁴⁵ Antonin ARTAUD, *Rendezés és metafizika* = uő, *A színház és az istenek*, ford. BETLEN János, Budapest, Orpheusz, 1999, 136.

⁴⁶ Georg FUCHS, *Die Schaubühne der Zukunft*, Berlin, Leipzig, Schuster und Loeffler, 1905, 38.

⁴⁷ Vö. bővebben Erika FISCHER-LICHTE, *Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*, Tübingen, Basel, Francke, 1997, 3–38., valamint uő, *Inszenierung des Fremden. Zur (De-) Konstruktion semiotischer Systeme* = uő, (szerk.) *TheaterAvantgarde. Wahrnehmung – Körper – Sprache*, Tübingen, Basel, Francke, 1995, 156–241.

Korábban utaltunk már rá, hogy dráma és színház kapcsolatát Artaud is az utóbbi „világos fizikai jellegében”, „térbeli kifejezőmódra” való igényében látja, így szükségessé válik a színpad térbeli dimenzióinak leleplezése, melyeket korábban az illúzió szövete eltakart⁴⁸: „Ha hagyjuk, hogy a színpadon a tagolt beszéd, a szó uralkodjon a gesztusok tárgyi nyelve fölött, mindafölött, ami térbeli érzékek révén szól a szellemhez, akkor hátat fordítunk a színpad fizikai követelményeinek, semmibe vesszük a színpad lehetőségeit. A színház birodalma nem lélektani, hanem plasztikus és fizikai játéktér.”⁴⁹ Sőt Fuchs nemcsak a színház, hanem a dráma „irodalmiatlanítását” is megfogalmazza, amennyiben tagadja annak lényegi szövegszerűségét: „A dramatikus művészet lényege szerint az emberi test ritmikus mozgása a térben, amelyet abból a célból űznek, hogy más embereket is ugyanolyan mozgásba hozzanak, elragadjanak, megrészegetsenek. [...] Minden más irodalom, mint olyan lehet, hogy klasszikus, de nem igazi dráma és ezért egy, az »abszolút« dráma számára megépített, stilizált színhelyen elképzelhetetlen.”⁵⁰ A színház térbelisége által támasztott igényeket aligha lehet a polgári színház megmerevedett konvencióinak segítségével kielégíteni, hiszen azok eredeti funkciója egy kétdimenziós színpadkép „valódiságának” szavatolása volt. Hatásesztétikai szempontból a polgári színház amúgy sem váltotta be a hozzá fűzött reményeket, mert a színpadon történeteket a „másik oldalról” néző közönség erkölcsi jobbulása az avantgárd horizontján legalábbis kérdésessé vált. A kukucsálószínpad és az általa lehetővé tett voyeurisztikus befogadói magatartás felszámolása központi elemévé vált a reformtörekvéseknek: „A színpadot eltöröljük, s az így összeálló, így felépülő előadás az egész teremre kiterjed, a földszintről felhág a fal könnyű függőfolyosóira; a szó legszorosabb értelmében beburkolja, a fény, a kép, a mozgás, a zajok állandó áradatát zúdítja a nézőre.”⁵¹

Látható, hogy az artaud-i *poésie de l'espace* radikálisan átértelmezi a színházi kommunikációt, melynek mindent átfogó materialitása nem hagyja érintetlenül a test és lélek kapcsolatának karteziánus elképzelését sem. A műalkotás kommunikatív funkciója nem merül ki annyiban, hogy szellemiségének átsajátítása által a befogadó lelkében változások mennek végbe. Artaud színházában a befogadó is merleau-pontyi értelemben vett testileg szituált érzékelés-szubjektum, nem véletlen, hogy a színház hasonmásaként (*double*) olyan, az emberrel saját testiségét „megéltetni” képes folyamatokat nevez meg, mint a Bali-szigeti tánc, a zene, a film vagy az opera. Talán a legfontosabb hasonmás a szellemet és anyagot egybeolvasztani képes alkí-

⁴⁸ HOSSNER igen találóan a „reprodukción és elrejtés korszakának” nevezi a polgári illúziószínház egyeduralmát azért, mert a függöny, a sűgőlyuk, a kulisszák, a világitást eltakaró eszközök mind a színházi produkció létrejöttéhez elengedhetetlenül szükségesek, ám a tökéletes utánzat megjelenítésének illúzióját zavaró technikai feltételek eltüntetését szolgálták, i. m., 39–50.

⁴⁹ Antonin ARTAUD, *Keleti és nyugati színház* = uő, 1999, 165–169., 167.

⁵⁰ Georg FUCHS, 1905, 33–34.

⁵¹ Antonin ARTAUD, *A kegyetlen színház (Második kiáltvány)* = uő, 1985, 182–188., 185.

mia⁵² mellett a pestis, amely „mind az általa sújtottakat, mind az egészségeseket testiségük intenzívebb megélésének tudatához segíti hozzá.”⁵³ Majd minden avantgárd színházi utópia valamiféle testnyelvre alapozza a színház saját nyelvéről alkotott elképzelését: Meyerhold biomechanikus mozdulatsorai fizikailag annyira igénybe veszik a színészt, mintha az sportoló volna. Fuchs, Appia, de akár Artaud is az általa kidolgozott *athlétisme affectif* koncepciójával odáig mentek a színház fizikai dimenzióinak hangsúlyozásában, hogy azt nem a drámával, hanem sokkal inkább a sporttal rokonították.⁵⁴ Nem csoda hát az sem, hogy a tánc a színművészet nem irodalmi eredetként aktualizálódott⁵⁵ (a görög *mimeisthai* eredeti jelentése szerint „tánccos ábrázolás”⁵⁶). Felértékelődött a pantomim művészete is, bár Artaud igen heves kritikával illeti kortárs megjelenési formáit: „»El nem korcsosult« pantomimon az áttétel nélküli pantomimot értem, azt a fajtát, amelyben a gesztusok nem szavakat, mondatrészeket ábrázolnak (mint a mi alig ötvenéves európai pantomimunkban, amely pusztán az itáliai komédia néma betéteinek kificamodott változata), hanem gondolatokat fejeznek ki, szellemi magatartásformákat, természeti tulajdonságokat, mégpedig valóságosan, konkrétan [...]»⁵⁷ A gesztusok tehát semmiképpen sem szavak megtestesítéseként vagy lelkiállapotok másodlagos illusztrációjaként értendők, hanem primer jelölők abban az értelemben, hogy nem előzik meg őket más (nyelvi) jelek, így fontos részei az Artaud által létrehozni kívánt *parole avant les mots*-nak.

Könnyen belátható, hogy a verbális nyelv közvetítő funkcióját kizáró, jelentésüket keletkezésük folyamatában létrehozó, nem mimetikus gesztusok megvalósíthatóságának egy igazi akadálya van, mégpedig az emberi test. A színművészet, mint a saját test általi ábrázolás praxisa, lényegét tekintve realizisztikus, hiszen a színész színpadon megjelenő, mégoly nagy munkával létrehozott szemiotikus teste is mindig idézi a fenomenológiai értelemben vett valós testét: mozgása, gesztusai, mimikája az ember társadalmi életének cselekvéseiből táplálkozik. Testét nem ő, hanem érzelmeinek kontingenciája uralja, a véletlen pedig, Edward Gordon Craig szerint, ellensége a művészetnek. A *Színész és az übermarionett* című írásában egyenesen azt állítja, hogy a színház nem lehet művészet, mivel még nem találta meg saját anyagát: „Az emberi természet mindenestül szabadságra tör; ennél fogva az ember személye maga a bizonyosság rá, hogy mint *anyag* a színház számára értéktelen.”⁵⁸ A színész teljesít-

⁵² Vö. „És ha az alkímiairól szóló könyvekben minduntalan célzásokat találunk a színház dolgaira és elvére, akkor ezt úgy kell értenünk, hogy az alkímisták tökéletesen tisztában voltak vele, hogy a potenciális színházi *valóságot* alkotó dolgok, és pedig a szereplők, a tárgyak, a képek kibontakozásának szintje egybeesik az alkímista jelképek kibontakozásának merőben feltételezett és illuzórikus szintjével.” ARTAUD, *Az alkímista színház* = uő, 1999, 146–150., 147.

⁵³ HOSSNER, i. m., 234.

⁵⁴ Vö. többek közt Georg FUCHS, 1905, 68., ill. ARTAUD, *Az érzelmi testkultúra* = uő, 1999, 199–207.

⁵⁵ Vö., Georg FUCHS, 1905, 66.

⁵⁶ Vö. LEHMANN, i. m., 115.

⁵⁷ ARTAUD, *Rendezés és metafizika*, 138.

⁵⁸ Edward Gordon CRAIG, *A színész és az übermarionett*, ford. SZÁNTÓ Judit = Színház, 1994/9, 34–45., 35.

ménye nem műalkotás, „csak esetleges vallomások sorozata”, így léte gátolja a színház művészetének fejlődését. Mivel alkotótevékenységet nem végez, „csak lapos [artless] másolatot mutat fel, magának a tárgynak a facsimiléjét”⁵⁹, Craig másokkal együtt a színész eltávolítását javasolja a színház megújításának érdekében: „Állítsuk félre az útból a színészt, és ezzel kiküszöböltük a lealacsonyodott színpadi realizmus előállításának és virágzásának módozatait is. Többé egyetlen élő alak sem szedhetne rá, hogy összetévesszük a tényleges valóságot [actuality] a művészettel; nem maradna egyetlen élő alak sem, akiben a test [flesh] gyengeségeit és bizonytalanságait felfedezhetnénk. A színésznek el kell tehát tűnnie, s helyét az élettelen alak foglalja el, akit – míg jobb nevet nem vív ki magának – übermarionettnek hívhatunk.”⁶⁰ Mivel az übermarionett nem rendelkezik az ember testiségének fenomenológiai kettősségével, csak husserli értelemben vett *Körperding*, minden körülmények közt képes uralni testét. Az érzelmek fölötti tökéletes uralom Artaud-nál is előfeltétele annak, hogy a színész hieroglifiként megfelelően funkcionálhasson a térbeli költészetben. Ennek érdekében még egy érzelmi testkultúra (*athlétisme affectif*) tervét is felveti, amely az érzelmek materialitásának tudatosításában látja azok meghaladhatóságát: „A színészi mesterségben nélkülözhetetlen a lélek cseppfolyós anyagságába vetett hit. Aki tudja, hogy a szenvedély anyag, hogy az anyag plasztikus örvénylésének van alárendelve, az biztosabban tudja uralni szenvedélyeit, és így nagyobb szuverenitásra tesz szert.”⁶¹ Míg Gordon Craig az ember problematikussá vált dualisztikus elgondolásával csak azáltal szakít, hogy megszabadul az embertől és egy nem antropológiai alapokra helyezett színház körvonalait rajzolja föl, addig Artaud a lélek kiterjedéssel rendelkező máteriaként való elgondolásával ténylegesen megszünteti szellem és anyag kettősségét.

VI.

Artaud utópiájával kapcsolatban talán a leggyakrabban emlegetett tévhit az, hogy az általa célként kitűzött színházi *langage physique* megteremtése előfeltételezi a szó/szöveg eltávolítását. Ezt az elképzelést csak megerősíteni látszik az a tény, hogy a szaktudomány a polgári (irodalmi) és az avantgárd színház korszakváltását igen gyakran a verbális és nonverbális jelek dominanciájának megfordulásaként beszéli el. Ám az eddigiekből talán nyilvánvalóvá vált, hogy az egyes kifejezésmódok (verbális ill. testi) nem *a priori* képességeik miatt válnak kedveltté vagy kegyvesztetté, hanem minden esetben használatuk aktuális módja határozza meg értékelésüket. Artaud

⁵⁹ I. m., 37.

⁶⁰ I. m., 42. Craig Eleonora Duséra, a korszak egyik legnagyobb színésznőjére hivatkozik meg-hökkentő ötletének közlésekor: „Ahhoz, hogy a színházat megmentjük, a színháznak el kell pusztulnia, a színészeket és színésznőket el kell, hogy ragadja a pestis. [...] Megmérgezik a levegőt; ők állják útját annak, hogy művészet szülessék.”

⁶¹ ARTAUD, *Az érzelmi testkultúra*, 201.

sem a szó/szöveg teljes száműzését, csak addigi egyeduralmának felszámolását hirdeti. A minden mást a szöveg érthetőségének alárendelő színházat, amelyet Derrida után logocentrikusnak vagy „teologikusnak” szokás nevezni⁶², nem a szó kiirtása, hanem szerepének átértelmezése által gondolja megreformálhatónak: „A szó színházi szerepét megváltoztatni mármint annyit tesz, mint konkrét és térbeli értelemben alkalmazni a szót, s olyan mértékben, amennyire összefér mindazzal, ami a színházban térbeli és konkrét jelentésű.”⁶³ Az írott szöveg nem, csak a kimondott szó rendelkezik olyan kiterjedéssel, amely képes a színház terét betölteni. Artaud szakít a már Nietzsche által is elítélt, „esztétikai szókratizmusnak” bélyegzett gyakorlattal⁶⁴, amely a dionüszoszi lényegét felszámolva mindent az érthetőségnek rendel alá, hiszen a térbeliesített szónak nem az értelme, hanem anyagszerűsége adja meg értékét a színházi szemiozsisban. A színházi kommunikáció materialitásának hangsúlyozása igazán a posztmodern szerteágazó performatív praxisainak válik közös nevezőjévé, de Lehmann szavai találóan jellemzik egyik legelismertebb elődjük, Artaud elképzeléseit is: „Az értelemről [*Sinn*] az érzékiség [*Sinnlichkeit*] irányába mozog a színházi folyamatban tetten érhető elcsúszás, és az élő hang [*Stimme*] az a jelenség, amely a legközvetlenebb módon nyilvánítja ki az érzékinek az értelemben való jelenlétét és lehetséges dominanciáját, valamint egyúttal a színházi szituáció szívét is: az élő cselekvő személyek együttes jelenlétének bevéését az érzésekbe.”⁶⁵

Artaud arra irányuló kísérletei, hogy a színházi műalkotást kiszakítsa addigi duplikátum létéből, kétségkívül az avantgárd legradikálisabb megoldásai közé sorolhatók. Ha a színház nem valami őt ontológiailag megelőző ismétlése, mediálisan átkódolt re-reprezentációja kíván lenni, hanem lényegét a létrejövés (*Werden*) folyamatának, eseményszerűségének színreviteleként határozza meg, akkor tartózkodnia kell a diszkurzív nyelv használatától, amelyet Derrida a testről való leválása után már mindig ellopottnak, egy másik által „odasúgottnak” (*soufflé*) nevez.⁶⁶ Artaud ezért a

⁶² Vö. Jacques DERRIDA, *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása* = Gondolat–Jel, 1994/I–II, 3–17.

⁶³ ARTAUD, *Keleti és nyugati színház*, 168.

⁶⁴ Nietzsche az esztétikai szókratizmus legfőbb törvényét a következőképpen határozta meg: „Mindennek értelmesnek kell lennie, hogy szép lehessen.” *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*, ford. KERTÉSZ Imre, Budapest, Európa, 1986, 104.

⁶⁵ LEHMANN, i. m., 275.

⁶⁶ Vö. „Souffliert: wir verstehen darunter Entwendung durch einen möglichen Kommentator, der sie wiedererkennen würde, um sie in eine Ordnung, in eine Ordnung wesenhafter Wahrheit oder einer realen, psychologischen oder anderen Struktur einzureihen.[...] Souffliert: wir verstehen darunter ebenfalls *Inspiration* durch eine *andere* Stimme, die einen älteren Text als den meines Körpers, als das Theater meiner Geste liest.” Jacques DERRIDA, *Die soufflierte Rede* = uő, *Die Schrift und die Differenz*, ford. Rodolphe GASCHÉ, 2. kiad., Frankfurt/M, Suhrkamp, 1985, 259–301., 267–268. A szó sokrétű jelentését igen nehéz magyarul visszaadni, hiszen egyszerre utal a beszéd és a lehelet elválaszthatatlan kapcsolatára, az előbbi szomatikus eredetére, a mondottak egy másik általi sugalmazására, azaz ismétlés jellegére, valamint a beszédnek a színház reprezentációs struktúrájának fenntartásában betöltött szerepére, amely struktúra középpontjaként Derrida több helyen a sűgőlyukat nevezi meg.

nyelv keletkezéséhez vezető út végigjárását tűzte ki az általa létrehozni kívánt új színházi nyelv számára, amelynek „anyaga és kútfeje, alfája és ómegája a gesztus.”⁶⁷ A logosz uralmának véget vető nyelv természetesen nem pusztán egy gesztusrendszer, hiszen fontos feladata a hang (*Stimme*) szomatikus eredetének feltárása is. Helga Finter szerint Artaud hatástörténetének legkiemelkedőbb mozzanata éppen a hang teátrális potenciáljának a posztmodern performansz-színház általi sokrétű hasznosításában rejlik.⁶⁸ A *langage physique* létrehozásával elkezdődik a lélegzetnek mint a test és a diszkurzív nyelv kapcsolódási területének felértékelése is. Finter megint csak Robert Wilson, Richard Foreman, Meredith Monk és Laurie Anderson a hangzás teátrálisára (*Klang-Theatralik*) épülő performanszait elemezve jut arra a megállapításra, amely Artaud elképzeléseit is találóan jellemezheti: „A zene, a szöveg hangja [...] mintegy a test és a szavakból álló szöveg *közötti* határterületként válik megtapasztalhatóvá, olyan szféraként, ahol a lélegzet már nem test, de még nem is értelem [*Sinn*].”⁶⁹ Ez a közties szféra a színház működésének tere, amely mindig jelenlévő testek aktuális interakciója által jön létre. Hans-Thies Lehmann találó megállapítása szerint, amely némileg összecseng Gordon Craignak a színház művészetét kitevő elemek számbavételekor alkotott véleményével⁷⁰, a színházban a szó is kiterjedéssel rendelkező test, bár mindig idegen test (*Fremdkörper*).⁷¹

A korábbiakban már említettük, hogy a színház avantgárdista megújításának kísérletei az „új ember” létrejöttének teleologikus koncepcióján alapulnak. Artaud fizikai színházának megképződéséhez a befogadónak is testi aktivitásával kell hozzájárulnia: „A színház az egyetlen hely a világon, az utolsó kollektív eszköz, amellyel még ma is közvetlenül hathatunk a szervezetre, s még neurózisos, tompa érzékű korunkban is olyan testi hatásokkal bombázzhatjuk a tompuló érzékeket, amelyeknek nem tudnak ellenállni.”⁷² Erika Fischer-Lichte a performativitás esztétikájára jellemző intenzív, gyakran éppen a fizikai fájdalmat színre vivő testi jelenlét hatásmechanizmusának vizsgálatakor arra a következtetésre jut, hogy minden színházi hatásesztétika implicit előfeltevései közé tartozik a néző fizikai befolyásolhatósága. Abból indulnak ki, hogy „egy előadás csak akkor tud tartós hatást gyakorolni a néző viselkedésére és értékrendszerére, ha elsősorban a testére hat és bizonyos érzéseket, akár szenvedélyeket is előidéz.”⁷³ Minden hatáselmélet a test egy bizonyos koncep-

⁶⁷ ARTAUD, *Levelek a nyelvről*, 170.

⁶⁸ Vö. Helga FINTER, *Die Theatralisierung der Stimme im Experimentaltheater* = Klaus OEHLER (szerk.), *Zeichen und Realität*, Tübingen, Stauffenburg Verl., 1984, 1007–1021.

⁶⁹ Helga FINTER, *Die soufflierte Stimme* = Theater heute, 1982/1, 45–51., 45.

⁷⁰ Craig a szavakat az előadás testének nevezi („words, which are the body of the play”), vö. Edward Gordon CRAIG, *On The Art of The Theatre*, Heinemann, London, 1968, 138.

⁷¹ Vö. LEHMANN, i. m., 264.

⁷² ARTAUD, *Elég a remekművekből* = uő, 1999, 170–178., 176.

⁷³ Vö. Erika FISCHER-LICHTE, *Entgrenzungen des Körpers. Über das Verhältnis von Wirkungsästhetik und Körpertheorie* = uő, Anne FLEIG (szerk.), *Körper-Inszenierungen: Präsenz und kultureller Wandel*, Tübingen, Attempto, 2000, 19–34., 20. A szerző a test melegségének elméletét többek közt Richard SENNETT, *Fleisch und Stein. Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation*, Frankfurt/M, 1997 című könyve alapján ismerteti.

cióján alapul, így az arisztotelészi *Poétika* szerint a tragédia által a nézőben keltett részvét és félelem a test melegségének a görögöknél általánosan elfogadott elméletére épül. A melegség a férfi testének attribútuma, amely korántsem állandó, hanem különböző tevékenységek által emelhető. Míg a mozgás és a vita képesek a testet felmelegíteni, addig ülő helyzetben (pl. a színházban vagy a népgyűlésen) a test fokozatos lehűlése miatt az ember sebezhetővé válik, képes átérezni a hős szenvedését. Ám ebben a testhelyzetben is van lehetőség a test hőmérsékletének emelésére, mégpedig a kimondott szó hatalma által: ez a katarzis megélhetőségének előfeltétele a színházban. Fischer-Lichte számos recenziót idéz a polgári színház olyan fizikai hatásainak alátámasztására (szipogás, könnyek, kiabálás, ájulás, akár még koraszülés is előfordult egy-egy színdarab megtekintése közben)⁷⁴, amelyek a kor orvoslásának a megfertőzésről alkotott elképzelésével rokoníthatóak. A szerző ugyan számol annak következményeivel, hogy a színháztörténet ezen korszakában a referenciális funkció a performatívát egyértelműen háttérbe szorítja, ellenben kevés figyelmet szentel annak, hogy a kor milyen befogadói szubjektumot koncipiálhatott. A test és lélek karteziánus dualizmusának – igen hosszan uralkodó – feltevése szerint az ember *cogito* általi meghatározottsága megkérdőjelezhetetlen, testi szituáltságának kognitív folyamatokban játszott szerepe viszont elhanyagolható. Ilyen körülmények között akár elhamarkodottnak is tűnhet egy olyan színház testre gyakorolt hatásának túlhangsúlyozása, amely alapkonceptióját illetően tagadja lehetséges befogadójának testiségét (nem véletlenül illeti Artaud ezt a színházat a pszichologikus jelzővel).

Bár Artaud írásainak részletes elemzésére nem tehattünk kísérletet (széles körben elfogadott vélemény szerint ez az életmű radikális ellentmondásossága, *A színház és hasonmása* után gondolkodásában bekövetkezett fordulat miatt nem is igen lehetséges)⁷⁵, mégis rámutattunk a polgári színházzal szemben megfogalmazott kritikája mentén kirajzolódó reformelképzelésének legszembeötlőbb pontjaira. A diszkurzív nyelvhez vezető utat rekonstruáló, a dolgokkal közvetlen kapcsolatban álló, létrejöttének egyediségében létező térbeliesített, szomatikus eredetű nyelv megalakításának lehetőségei könnyen beláthatóak. Jacques Derrida meggyőző elemzésének megállapításait, mely szerint a jelenlét már mindig is elkezdte reprezentálni önmagát, valamint hogy nem létezik olyan jel, amely ne megismételhetőségének lehetőségén alapulna, nehezen lehetne cáfolni.⁷⁶ Meglehetősen könnyű tehát a ke-

⁷⁴ I. m., 25–27.

⁷⁵ Artaud színházi vonatkozású írásainak részletes elemzéséhez vö. Helga FINTER, *Der Subjektive Raum*, Tübingen, Narr, 1990; Doris KOLESCH, *Der magische Atem des Theaters. Ritual und Revolte bei Antonin Artaud* = Franz Norbert MENNEMEIER, Erika FISCHER-LICHTE (szerk.), *Drama und Theater der europäischen Avantgarde*, Tübingen, Basel, Francke, 1994, 231–253.; Donald MADDOX, *Antonin Artaud and A Semiotics of Theater* = *Romanic Review*, 1985/2, 202–215.

⁷⁶ Vö. DERRIDA, 1994.

gyetlenség színházát a reprezentációs struktúra megnyitásának lehetetlenségeként leleplezni, melyet alátámaszthatunk Artaud megbukott előadásainak felsorolásával, de ezzel aligha adhatunk magyarázatot elbűvölő utópiájának máig tapasztalható hatására. A francia szerző posztmodern performansz- és táncszínházra gyakorolt jelentékeny befolyásának okát Doris Kolesch éppen koncepciója nyilvánvaló megvalósíthatatlanságának szubverzív erejében látja.⁷⁷

Elinor Fuchs Derridának a jelenlét metafizikáját megbolygató írásaira hivatkozva azt állapítja meg a nyolcvanas évek első felének számos kanonikus előadásáról, hogy azok az audiovizualitás és textualitás teátrális potenciáljának intenzív kihasználása által a színházi jelenlét aláásására törekednek.⁷⁸ Nem szabad azonban figyelmen kívül hagynunk, hogy a „Hiány színháza” a filmbetétek alkalmazása vagy a színész hangjának medializálása, azaz testéről való leválasztása által nem annyira az előadást építő jelek anyagszerű jelenlétének, sokkal inkább az önmagával azonos szubjektum jelenvalóságának lebontására tesz kísérletet. Egy ilyen szubjektum esetleges megléléte nem feltételező posztdramatikus színház a kegyetlenség színházának hagyományában áll, legfőbb jellemzője Hans-Thies Lehmann szerint az *autosufficiens testiség* auratikus jelenlétének színrevitele.⁷⁹ A test fizikai valóságáról, szagáról, fájdalomáról, teljesítőképesége határainak felmutatásáról, tökéletlenségéről (gyakran a beteg, deviáns testek életéről) szóló színház azon privilegizált helyé vált, ahol a szimulákrum világából eltűnni látszó emberi test anyagi valóságában, „húsként” válik megtapasztalhatóvá.⁸⁰

⁷⁷ Vö. „Ein avantgardistisches Theater, das aufgeführt und verwirklicht ist, ist ein gescheitertes Theater und hat seinen Avantgarde-Anspruch zumindest partiell eingebüßt. Die radikal-ästhetische Dimension von Artauds Theaterutopien und ihre beispiellose Brisanz für das Nachkriegstheater, für das *Nouveau Théâtre* eines Adamov, Beckett oder Ionesco, für das *Living-Theatre*, für Ariane Mnouchekines *Théâtre du Soleil* oder für Jerzy Grotowskis *Armes Theater* basiert meines Erachtens darauf, daß Artauds künstlerischer Praxis eine Sprengkraft innewohnt, die verhindert, daß sie als Kulturware absorbiert und mithin neutralisiert werden kann.” KOLESCH, i. m., 232–233.

⁷⁸ Vö. Elinor FUCHS, *A Jelenlét és az írás bosszúja. A színház újragondolása Derrida nyomán*, ford. KÉKESI KUN Árpád = Színház, 1998/3, 3–9.

⁷⁹ Vö. LEHMANN, i. m., 162–167.

⁸⁰ A húsnek (*chair*) Merleau-Ponty késői filozófiájában betöltött központi szerepéhez vö. Maurice MERLEAU-PONTY, *Die Verflechtung – Der Chiasmus* = uő, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München, Fink, 1994, 172–203.

FAZEKAS ATTILA GYŐZŐ

A SZÁZAD FORDUL EGYET – NÉZŐ-PONT ÉS JELENTÉS

Henry James: *A csavar fordul egyet* című kisregényében

A csavar fordul egyet című kisregény Henry James életművének nem igazán kiemelkedő darabja, mégis rendkívül sok tanulmány született róla. Ennek ellenére magyarul eddig igen keveset foglalkoztak ezzel a szöveggel, így e tanulmányban megpróbálok egyfelől bemutatni, hogy miért is szentelt a kritika ennyi figyelmet ennek a szövegnek, másfelől pedig vázlatosan áttekinteni a szakirodalom legalapvetőbb fókuszait.

A szöveg kapcsán a kritikusok között hatalmas vita alakult ki, mely lényegében egyetlen kérdésre szűkíthető le: valóban kísérteteket látott-e a nevelőnő vagy sem? A korabeli értelmezések szerint *A csavar fordul egyet* nem más, mint egy jól megírt, hátborzongató gótikus rémregény, melyben a Jó (azaz a nevelőnő) és a Gonosz (a kísértetek) harcának lehetünk tanúi¹. Ennek megfelelően a regényben szereplő Peter Quint és Miss Jessel szellemei „valóságosak”, csakúgy mint az abban megtörtént összes rémületteljes esemény. Ezek szerint tehát nem kérdőjelezhető meg a nevelőnő jóindulata és szavahihetősége. 1934-ben² – a kisregény 1898-as megjelenése után 36 évvel – Edmund Wilson azonban egészen más oldalról közelítette meg a szöveget. Ő ugyanis a nevelőnőnek nem a jóindulatát, hanem egyenesen a józan eszét kérdőjelezte meg. Szerinte ugyanis mégsem teljesen „normális” dolog szellemeket látni. Véleménye szerint a nevelőnő tudata azért bomlott meg, mert a rendkívül prűd viktoriánus Angliában kénytelen volt elfojtani szexuális vágyait, ami miatt neurotikussá vált, így az általa látott szellemek csupán hallucinációk³. A szöveg körüli vita tulajdonképpen ezzel vette kezdetét, és ettől fogva két székértáborra szakadtak az értelmezők aszerint, hogy a szellemek valóságosak-e, avagy csak egy elmeháborodott nevelőnő képzelgéseiről van szó.

¹ L. Nathan Bryllion FAGIN, *Another Reading of The Turn of the Screw*, Modern Language Notes, 56, 1941, 200. és Robert HEILMAN, *The Turn of the Screw as a Poem*, University of Kansas City Review, 14, 1948, 278.

² Peter G. Beidler talált ugyan korábbra datálható véleményeket, melyek szintén felvetették ezt a kérdést: egy 1919-es tanulmányában H. A. Beers a következőket írta „Gyakran volt olyan érzésem ..., hogy a kísérteteket látó nő őrült (mad)”, illetve egy 1920-ban írt, de 1957-ig nem publikált esszéjében H. C. Goddard swathmore-i professzor a nevelőnő gesztusait és naplójának nyelvezetét vizsgálva szintén arra a megállapításra jutott, hogy az tébolyodott (insane) (L. in: Ed. Peter G. BEIDLER, *Case Studies in Contemporary Criticism*, Boston, 1995, 130.). Ezek a vélemények azonban nem kaptak olyan nagy figyelmet, mint a Wilsoné.

³ Edmund WILSON, *The Ambiguity of Henry James, Hound and Horn*, 7, 1934, 88.

A nyilvánvalóan freudi terminusokat felhasználó Wilson (a pszichoanalitikus olvasatok egyik úttörője) és követői arra alapozták véleményüket, hogy a „falusi lelkipásztor legifjabb lánya”-nak addig elfojtani kényszerült szexuális fantáziáját megmozgatta a Harley Street-i úriember, aki öccse gyermekei mellé keresett nevelőnőt. Erről az úriemberről pedig megtudhatjuk, hogy „nőtlen, a legrsőbb férfikorban: olyan lény, amilyennel ez a hampshire-i lelkészlelkéből idekerült izgatott, ijedt kislány legfeljebb álmában vagy valamilyen régi regényben találkozhatott”⁴. Bár a feltételek nem túl biztatóak – homályos, ijesztő körülmények, továbbá, hogy soha ne kérjen semmit, sőt ne is írjon neki –, kis habozás után elfogadja a munkát, vagy ahogy Douglas, a történet mesélője fogalmaz, „engedett a csábításnak”. Nem csoda tehát, ha az unalmas, vidéki környezetben fantáziálni kezd: „milyen szép lenne, akár egy szép mese, ha hirtelen találkoznék valakivel. Valaki felbukkana az egyik ösvény kanyarulatában, ott állna előttem, és mosolyogva, és helyeslően bólogatna. Nem is kértem többet, csak ennyit – csak azt, hogy *tudjon* róla; és egyetlen dolog igazolhatta, hogy tényleg tud is róla: *ha látom is ezt*, ennek a kedves tükröződését az ő csinos arcán”⁵. Vagyis arról van szó, hogy *látni akarja* azt a bizonyos valakit, vagyis vágyának tárgyát, a Harley Street-i úriembert. Mintegy Wilson „kezére játszik”, hogy az ezek után megjelenő alak éppen egy torony tetején bukkan fel, ami a freudi értelmező számára könnyen azonosítható fallikus szimbólum. Egy másik fontos jelenet a pszichoanalitikus olvasat szempontjából a kis Flora játszadozása a vízparton. A nevelőnő a jelenetet figyelve a következőket írta a naplójába: „[a] kislány éppen felémelt egy lapos kis fadarabot, észrevette, hogy lyukas a közepe, és az a gondolata támadt, hogy egy másik pálcikát beletűzzön: az lett az árboc, a kettő együtt pedig a hajó. Néztem, ahogy nagyon gondosan és alaposan bele próbálja szorítani a második darabkát a helyébe”⁶. Íme egy újabb fallikus szimbólum, az árboc, a lyukas közepű lapos fadarab pedig mi mást jelenthetne a nevelőnő számára (természetesen kimond[hat]atlanul), mint a női nemi szervet.

A nevelőnő maga nem értelmezi ezeket a jeleket, a *jó szemű* freudi kritikus azonban könnyedén olvas a sorok között. Így nem kerülheti el figyelmét az sem, mennyire megrémíti a nevelőnőt a Quintből és Miss Jesselből áradó szexualitás⁷, ami egyébként kevésbé jelenik meg nyíltan a szövegben. Csupán utalások történnek rá, főként a Mrs. Grose-zal folytatott furcsa és szűkszavú párbeszéd során. Így tudhatja meg az olvasó, hogy mindketten „becstelének” voltak, és hogy Quint „túl sokat engedett meg magának”. Ezen sorok erotikus tartalma rémülettel tölti el a nevelőnőt. A heteroszexuális erotika mellett (mögött) megjelennek homoerotikus kapcsolatokra tör-

⁴ Az idézetek a következő kiadás alapján adottak: Henry James, *A csavar fordul egyet*, VeloPress-P Kiadó, 1994, 9.

⁵ *A csavar*, 29–30.; kiemelés tőlem.

⁶ *A csavar*, 55.

⁷ L. Stanley RENNER, „Red hair, very red, close-curling”: *Sexual hysteria, Physiognomical Bogeymen, and the Ghosts in The Turn of the Screw* = Ed. Peter G. BEIDLER, *Case Studies in Contemporary Criticism*, Boston, 1995, 238.

ténő utalások is: az, hogy Quint „túl sokat engedett meg magának”, Mrs. Grose állítása szerint nem csupán a kis Milesra, hanem „legalább fél tucat olyan lányra és férfira” vonatkozott, akik ott éltek. A nevelőnő számára ez egyébként később igazolást is nyer, amikor Miles kijelenti, hogy neki „az kell, aki olyan, mint én!”. Ez még önmagában nem lenne egyértelmű, viszont a nevelőnő reakciója mutatja, hogy ő hogyan is érti mindezt: „valósággal összegörnyedtem a kintől”. A későbbi, szintén főként testi reakciói azt mutatják, hogy neurozisa egyre inkább a hisztéria irányába tolódik el. Így lehet az, hogy miután a kis Flora tagadja azt, hogy látta Miss Jesselt a vízparton, az őt ért kudarc után (nem tudta „rajtakapni” őket) a nevelőnő kissé furcsán viselkedik: „Arra már nem emlékszem, mi történt, mikor egyedül maradtam. Csak azt tudom, hogy mondjuk egy negyedóra múlva ráébredtem arra, most már keserveim közepette is megérezvén a göröngyöket, a dohos és dermedt nyirkosságot, hogy bizonyára arcra vettem magam a földön, és átengedtem magam a gyásznak, a kétségbeesésnek. Soká fekhettem ott sírva és zokogva, mert amikor fölemeltem a fejemet, már majdnem vége volt a napnak”⁸. Elveszíti az időérzékét, nem képes kontrollálni a cselekedeteit, egyre kevésbé ura önmagának. Ez csak fokozódik, hiszen a végkifejletben már szinte nem is érzékeli tisztán, mi történik körülötte, és nem sokkal később már a saját testét is alig tudja irányítani: „hirtelen egyfajta törés állt be a figyelmemben – és ettől a csapástól az első pillanatban, mikor felugrottam, nem is voltam képes másra, mint vakon megragadni a gyereket, magamhoz húzni, és a legközelebbi bútorhoz támaszkodva, ösztönösen hátat fordítani az ablak felé”⁹. Az igazi végkifejlet azonban még hátravan. Úgy tűnik, kezd összeállni a kép számára (a figyelmében beállt törés ellenére): „sajnálkozásomból egyik percről a másikra megszületett a döbbenetesen riasztó érzés, hogy hátha ártatlan a gyerek. Zavaros és ki-fürkészhető érzés volt, hiszen ha a gyerek ártatlan, ugyan mi vagyok én? Megbénított a lehetőség pusztán pillanatnyi lehelete is”¹⁰. A „mi vagyok én?” kérdésre nem érkezik felelet, de az olvasó természetesen megválaszolhatja magának (egy részük pedig az örült szó mellett dönt-het). Ekkor azonban már szinte mindegy, abban a lelkiállapotban már nem kerülhető el a katasztrófa: „egyetlen ugrással, vissza nem fojtható üvöltéssel” veti rá magát Milesra, amivel – Wilson értelmezésében – szó szerint halálra rémíti a gyermeket¹¹.

Az „örült nevelőnő” teóriát azonnal vitatni kezdték és számos kérdést vetettek fel, melyekre problémás, hogyan adható válasz, ha elfogadjuk Wilson értelmezését. Hogyan lehetséges, hogy a nevelőnőt egy ilyen „gyilkosság”(?) elkövetése után Douglas és testvére nevelőjeként alkalmazták? Miért jelenti ki Mrs. Grose a regény végén, hogy ő is látta a szellemeket? Ha Peter Quint nem szellem, hogyan lehet, hogy Mrs. Grose azonosította a nevelőnő által megadott leírás alapján, vagyis egy elképzelt alak hogyan hasonlíthat ennyire egy valóságos emberre?

⁸ *A csavar*, 131–2.

⁹ *A csavar*, 153.

¹⁰ *A csavar*, 157.

¹¹ WILSON, 94.

Úgy tűnik tehát, hogy mindkét értelmezési modell kénytelen szembesülni olyan szövegrészletekkel, melyekre nem tud magyarázatot adni. Ezeket természetesen elkerülik az értelmezők, vagy pedig olyan kényszer szülte feltételezések születnek, mint például az, hogy Mrs. Grose nem más, mint a gyermekek édesanyja, aki kiesett volt szeretője (valószínűleg a Harley Street-i úriember) kegyéből, így már csak egy eldugott vidéki kis faluban nevelheti gyerekeit. A kísértet felbukkanása is ehhez köthető, azaz csupán ő „játszik” a nevelőnővel (a gyermekek segítségével), akiben vetélytársát látja és megpróbálja elűzni a gyerekek – és így a Harley Street-i úriember – közeléből¹². Számos hasonlóan fantáziadús, de ugyanakkor nehezen alátámasztható értelmezés született, melyek nagy része érdekesen kiegészítheti a regényről alkotott véleményünket, de mégis kevésbé vehető komolyan.

Érdekes ez a hatalmas ellentét a kétfajta értelmezési modell között, már csak azért is, mert első olvasásra a szöveg meglehetősen könnyen interpretálhatónak tűnik¹³, amit mutat az is, hogy a wilsoni értelmezés is jó harminc évvel a kisregény kiadása után jelent meg. Az értelmezés könnyűsége azonban látszólagos, és erre maga a regény is figyelmeztet. A kerettörténetben az egyik kulcskérdés az, hogy kibe is volt szerelmes a nevelőnő. A kérdés elhangzása után válaszként a történet első számú narrátora azt mondja, „majd a történet elárulja”. Douglas viszont helyesbít, szerinte ugyanis „a történet nem fogja elárulni ... közönségesen, nevével nevezve nem”¹⁴. Ez a feltételezés és annak cáfolata a hallgatói/olvasói, illetve narratori/szerzői kapcsolatot véleményem szerint végig jellemzi a kisregény során. A 19. századi történetmondás esetében az olvasó bízik a szerzőben, azaz abban, hogy majd az segíti, kalauzolja a történetben. Ezzel szemben a narrátor/szerző visszautasítja ezt a feladatot („a történet nem fogja elárulni”), és ezáltal mintegy teljességgel az olvasóra bízta az értelmezést. Ebben a tekintetben már nagyon 20. századi a szöveg, hiszen teljesen leszámol a mindentudó szerzői pozícióval, az olvasónak pedig igen aktív szerepet tulajdonít. Ezt úgy éri el, hogy szinte játékot űzve az olvasóval, elrejtje a szöveg értelmét. A kérdés ezek után csak annyi, vajon hogyan férhetünk hozzá a szöveghez, hogyan van az „kódolva”?

Az olvasó természetesen szeretné megfejteni ezt a kódot, szeretné megtalálni a szöveg értelmét, ezért megpróbál olyan biztos pontokat találni a szövegben, amelyek segítenek neki ebben. Az egyik ilyen segítség a történet narrátora lehet(ne). *A csavar fordul egyet* narrációja azonban igen bonyolult, hiszen több narrátort „leküzdve” juthatunk el csak a nevelőnő történetéig, sőt már magáért a szövegért is meg kell szenvednie a hallgatóknak, ugyanis nem egyszerű dolog előkeríteni a nevelőnő eredeti kéziratát sem. Ahogyan az a kerettörténetből kiderül, Douglas – aki a legköze-

¹² C. Knight ALDRICH, *Another Twist to The Turn of the Screw*, *Modern Fiction Studies*, 13, 1967, 171.

¹³ Hálás dolog a kisregényt tanítani, ugyanis valósággal sokkolni lehet a diákokat, amikor kiderül, hogy a nevelőnő alakja értelmezhető neurotikusként is. Ez is azt támasztja alá, hogy az első olvasatból kevésbé lehet érezni a szöveg összetettségét, bonyolultságát, „agyafúrtságát”.

¹⁴ *A csavar*, 7.

lebbról ismerte a nevelőnőt – egy lezárt fiókban őrzi az irományt londoni lakásában, így el kell érte küldenie valakit. Mindez előrevetíti, mennyire problémás a hozzáférés ahhoz mind konkrét, mind pedig szimbolikus értelemben.

A kerettörténetből kiderül, hogy Douglas magát a kéziratot olvassa fel a hallgatóságnak, de egyúttal az is, hogy amit mi a kezünkben tartunk, az a történet első számú narrátorának a másolata, vagyis nem tudható, hogy az eredeti kéziratot mennyiben változtatta meg a másolás, át-írás során. Némi gyanakvást szülhet ugyanis a két történet – a kerettörténet, vagyis a narrátor és Douglas története, valamint a nevelőnő története – között meglévő hasonlóság. A tűz körül ülő társaságban tudniillik eléggé feltűnő, hogy valami sajátos kapocs köti össze Douglast és a narrátort. Furcsa pillantásokat váltanak, félszavakból is megértik egymást, valamilyen titok lappang e mögött, amire viszont nem derül fény az elbeszélés során. Csakúgy, mint ahogyan Douglas és a nevelőnő között is megfejthetetlen a kapcsolat, hiszen Douglas semmit sem hajlandó elárulni arról. Csupán annyit mond, hogy „fölöttébb bájos lény volt, de tíz esztendővel idősebb nálam ... szabad óráiban sokat sétálgattunk és beszélgettünk a kertben ... és roppant megnyerőnek és kedvesnek bizonyult a beszélgetések során”¹⁵. Ebből a tűz körül ülő hallgatósággal együtt az olvasó is arra következtethet, hogy Douglast intim érzelmek kötötték a nevelőnőhöz, erről azonban ő természetesen nem nyilatkozik. Hasonló érzelmi kötődést fedezhetünk fel a narrátor és Douglas között, hiszen a *tekintetek* meglehetősen beszédesek, valamint több apró jeltől is hasonlóakra következtethetünk, így például az alábbi jelenetből is:

„Továbbra sem vette le rólam a tekintetét.

– Egykettőre látni fogják – ismételte. – *Te* egykettőre rá fogsz jönni.

Én sem vettem le róla a tekintetemet.

– Értem. Szerelmes volt.

Most nevetett először.

– Telibe találtál. Igen, szerelmes volt. Vagyis szerelmes volt valamikor. Ez ki is derült... ki kellett derülnie, nem mondhatta el másképp a történetet. Észrevettem, és ő is észrevette, hogy észrevettem; de egyikünk sem beszélt róla.”¹⁶

Úgy tűnik tehát, Douglas szerelmes volt a nevelőnőbe – aki ugyan tíz évvel idősebb volt nála –, és valószínű, hogy ez volt élete nagy szerelme, amit többek között abból is sejthetünk, hogy negyvenévi hallgatás után meséli el a történetet, amikor a nevelőnő már halott. Azonban a történet elmesélésével nemcsak a régi sebeket tépi fel, hanem célja van vele: valamit el akar mondani – mégpedig a narrátorhoz fűződő kapcsolatáról, aki minden valószínűség szerint nő, bár erre semmiféle konkrét utalás nem történik¹⁷.

Adott tehát egy kissé furcsa szerelmi háromszög, melyben Douglas tűnik a legfontosabb személynek, vagyis ő az, aki által összekapcsolható a két nő története. Ő

¹⁵ *A csavar*, 6.

¹⁶ *A csavar*, 6–7.

¹⁷ Még az eredeti angol szövegben sem, ahol pedig a különböző nemű személyes névmások árukkodhatnának, de nem teszik.

talán még mindig szerelmes a néhai nevelőnőbe, aki viszont – ez is csak egy feltevés – valószínűleg nem viszonzta kellőképpen érzelmeit. A háromszögben érintett harmadik személy a narrátor, aki viszont Douglasbe szerelmes. Sajnos úgy látszik, a szerelmeseknek nincs szerencsájük ebben a kisregényben, ugyanis ő sem jár sikerrel: Douglas ugyan biztató *pillantások*at vet feléje, de ezzel ki is merül kettejük intim kapcsolata, csakúgy, mint a húga hajdani nevelőnője és az övé. Ezzel a szerelmi háromszög úgy válik teljessé, hogy abszolút nem válik teljessé, vagyis senki sem kap(hat)ja meg azt, akire vágyott. A nevelőnő feltehetőleg a Harley Street-i úriember miatt nem viszonzta Douglas érzéseit, Douglas pedig a nevelőnő miatt nem kerülhetett közelebbi kapcsolatba a narrátorral (a Harley Street-i úriember pedig ki tudja, ki vagy mi miatt fogadta oly hűvösen a nevelőnőt). Maga a történet így egyfajta kódolt üzenetként funkcionál, azaz a nevelőnő annak idején azért mond(hat)ta el a történetet, hogy jelezze, érzi a fiatal Douglas kötődését, de az ő szíve már foglalt – örökre. Douglas szinte kényszeresen ugyanezt a jelenetet ismétli meg, amikor a történet első számú narrátorának szánva elmeséli saját történetét a nevelőnőről, vagyis arról, akihez ő kötődik (negyven év után is!), és aki miatt lehetetlen kettejük között bármiféle szorosabb kapcsolat.

Mindebből azt a következtetést vonhatjuk le, hogy szövegben a vágy tárgya teljességgel elérhetetlen. Ez azonban szintén nem kizárólag a szó szoros értelmében van így, hanem szimbolikus értelmet is tulajdoníthatunk neki: ahogyan a szövegben a szereplők nem érhetik el vágyuk tárgyát, úgy az olvasó sem. Az olvasó egyik legfontosabb vágya pedig nem más, minthogy megértse, értelmezni tudja a történetet. A szereplők nem képesek elérni szerelmüket, az olvasó pedig nem képes elérni a történet értelmét – vagyis nem tudja eldönteni, hogy az kísértethistória vagy sem.

A történet értelmezhetetlenségének több oka is van. Ezek közül az egyik legfontosabb a titokzatosság, rejtelmesség, amit a szerző úgy ér el, hogy nem enged egyetlen nézőpontot érvényesülni, pontosabban fogalmazva egyetlen nézőpontot sem enged érvényesülni. Ezalatt azt értem, hogy a kisregényből száműzetik a stabil értelmezői központ – vagyis a mindentudó narrátor –, ami által a történetmesélés szétesik: egyetlen nézőpont helyett különböző nézőpontokat, sőt néző-pontokat kapunk. A nézőpont ugyanis valóban *néző-pont*tá válik a szövegben, amire több példát is találhatunk. A látásnak végig kiemelt szerepe van a szövegben már a kerettörténettől kezdve, ahol is a szereplők a tűz körül üldögélnek, ami eleve nem természetes megvilágítás. Nem ad lehetőséget a tökéletes látásra, így a történet már a legelején sötétbe burkolódik, vagyis nem könnyű azt átlátni, megérteni. A fényviszonyok akkor sem a legtökéletesebbek, amikor a nevelőnő először pillantja meg Peter Quintet, hiszen éppen alkonyodik, így a nevelőnő azon kommentárjait, hogy „tisztá alkonyi fény” volt, illetve hogy „hallatlanul élesen láttam mindent” meglehetősen gyanakvással fogadhatjuk, hiszen a kisregényben tulajdonképpen végig megmarad a feszültség azzal kapcsolatban, hogy léteznek-e egyáltalán a kísértetek vagy sem. Ezért lesz annyira fontos a néző-pont, és egyáltalában a tekintet szerepe. Az, hogy ki mit lát, nagyon nehezen értelmezhető, hiszen nincs semmiféle szerzői kontroll, ami segítené az olvasókat ebben.

Hasonlóan fontos a *tekintet* szerepe abban a jelenetben, amikor másodszor pillantja meg Quintet a nevelőnő. Ismét csak estefelé jár az idő, bár a leírásban ezt ő megint cáfolja, szerinte „már szürkült, de azért még elég világos volt”. Visszamegy egy otffelejttett tárgyért a szobába, amikor megérzi, hogy valaki „merőn néz befelé”. Bár ettől megrémül, mégis erőt vesz magán és kiszalad a szobából, hogy rajtakapja a „kukkolót”. Természetesen nem találja meg, de szinte kényszerűen érez, hogy ő maga is odaálljon arra a helyre, ahonnan őt megleste az illető. Így újra lejátszódik a jelenet, ugyanis Mrs. Grose éppen akkor megy vissza a szobába, és ő is megpillantja a „leskelődő” nevelőnőt. Ez a jelenet egészen közel viszi az olvasót a történethez, szinte magunk is átéljük a nevelőnő rettegését, ráadásul nem is egyszer, hanem megduplázva, mivel a jelenet megismétlődik. Szerzői kommentárt természetesen újfent nem kapunk, így eldönthetetlen, valóban ott volt-e Quint – akiről egyébiránt az ezután következő beszélgetésben derül ki, hogy már nem tartozik az élők sorába, ami érthetően sokkolja a nevelőnőt. Csak és kizárólag a nevelőnő beszámolójára támaszkodhatunk tehát, hiszen – ahogy ez a jelenet megduplázásával külön hangsúlyt kap – csakis az ő nézőpontja érvényesül a szövegben, az olvasó ténylegesen csak azt láthatja, amit ő lát és tapasztal, mivel egyes szám első személyű narrációról van szó. Mindennek még nagyobb lesz a szerepe a történet végén, amikor Miles halála után nem csupán a nevelőnő naplója ér véget, hanem a regény szövege is. Hiányzik tehát a keret, nem tér vissza a kerettörténet, amelyben a szereplők már előre megpróbálták értelmezni a Douglas által elmesélendő történetet, így talán joggal várhatnánk el, hogy megtegyék ugyanezt utólag is, ezzel is segítve az olvasókat. A keret hiánya teljessé teszi a bizonytalanságot, fogalmunk sincs, hogy mi is történt valójában, hiszen csak a nevelőnő sorait olvassuk, aki ekkorra már eléggé kevésbé bírja az olvasók bizalmát.

Bár eleinte semmi okunk rá, hogy kétségbe vonjuk a nevelőnő szavait, ő ezt a bizalmat azonban fokozatosan elveszíti, hiszen rajta kívül senki sem látja a kísérteteket, ami egyre nyilvánvalóbbá válik az események előrehaladtával. A fentebb már idézett részekből kiderült, saját maga is tisztában van azzal, hogy amennyiben mindaz, amit látott, nem valós, akkor már-már az örület határán áll (fel is teszi magának a „mi vagyok én?” kérdést). Ezt nemcsak az támasztja alá, hogy hallucinál, hanem felismerhetjük nála a hisztéria testi megnyilvánulásait is (órákig zokog a földön fekve, emlékezetkiesése van, „vissza nem fojtható üvöltéssel” veti rá magát Milesra stb.).

Mindezt összegezve elmondható, hogy a kisregényben James olyan problémát feszeget, ami nem ismeretlen a regényirodalomban – a szövegen belüli értelmezői centrum (mindentudó szerző) eltűnését¹⁸. A 19. században ez annyira már nem volt

¹⁸ Az európai irodalomban a 19. században olyan nevek és fogalmak köthetők ide, mint például a puskinsi és gogoli szkáz elbeszélő technika (lásd a Belkin-elbeszéléseket, ahol a szerzői hangot felváltja a „dilettáns” elbeszélő, vagy a Pétervári elbeszélések sejtelmes részeit, ahol a történet egyes részeit „kód lepi be...”), vagy a dosztojevskijji polifónia (a szerzői szólam egyenrangúsítása a szereplőkével). A nyugat-európai szerzők közül hasonlóval kísérletezik Thackeray is (a Hiúság vásárában a bohóckodó, hol mindentudó, minden szálát a kezében tartó, hol egyszerű mellékszereplőként felbukkanó szerzővel), de akár Flaubert is a maga szenttelen (a lehető leginkább objektív szerzői hangot megtestestítő) stílusáról elhíresült Bovarynéjával is.

újdonosság¹⁹, James viszont tudatosan olyan játékot űz az olvasóval, melynek lényege, hogy teljességgel nyitva hagyja a történet végét (lásd a kerettörténet hiánya), amivel az olvasó felhatalmazást kap arra, hogy ő döntsön a szöveg értelméről. Mindezzel azonban James egy olyan problémát vet fel, ami a 20. században alapvető fontosságú lesz irodalomelméleti (valamint nyelvészeti és filozófiai) szempontból: hogyan konstituálódik a jelentés?

Ő maga nem próbál meg konkrét választ adni a felvetett kérdésre, pusztán hoz egy példát arra, hogyan hordozhat egyszerre két, egymással teljesen ellentétes jelentéstartalmat egy szöveg²⁰. Egyúttal azonban egy másik, nem kevésbé jelentékeny kérdéskört is érint – a nyelv(játék)ét is. *A csavar fordul egyet* tudniillik megmutatja, hogy a nyelv nem egyedüli hordozója a jelentésnek. A szövegben megjelenő, szó szerint értendő *test-beszéd* másfajta kommunikációs csatornát tár fel, melyet nem szükséges nyelvvé alakítani, hiszen így is eléri célját. Azáltal pedig, hogy a szöveg a le nem zártság érzetét kelti és szinte hívja az olvasót, hogy vegyen részt a játékban, abba a darázs-fészekbe is belenyúl James, ami már végképp 20. századi problémát hordoz: hol is található egy szöveg jelentése? Elegendő-e azt a szövegen belül keresnünk vagy mindenképpen szükséges hozzá az olvasói értelmezés, azaz felmerül a kérdés: vajon nem lehet-e az, hogy a szövegek kizárólag olvasásuk során nyerik el értelmüket, és így a jelentés az olvasás aktusával születik meg, a szövegek pedig így válnak-e teljessé? A szöveg azonban csak kérdez, válaszokat viszont nem ad. A kérdésfeltevésből érezhető, hogy ezek már nem a 19. századra jellemző problémák köré csoportosulnak, hanem egy új korszak felé *kacsintgatnak*, ami a kisregény megjelenése után két évvel be is következik, vagyis a század fordul egyet.

¹⁹ Korábban is voltak szövegek, melyek ugyanezt a kérdést vetették fel. Gondolok itt például Sterne Tristram Shandyjére vagy akár Diderot Mindenmindegy Jakabjára, melyek „komolytalanság”-okkal megkérdőjelezték az eleinte kikezdhetsen tünő szerzői tekintélyt, de tulajdonképpen Cervantes is hasonló problémákat jelenít meg a Don Quijotéban.

²⁰ A posztmodern olvasatok szívesen foglalkoznak a szöveggel, és a kétfajta értelmezési modell között meglévő „vagy-vagy”-ból könnyedén formálnak „is-is”-t. Egyúttal a „hogyan jelent egy szöveg?” kérdést is posztmodern kérdésfelvetéssel „hogyan nem jelent a szöveg?” kérdéssé alakítják át, ahogyan például Shoshana Felman teszi ezt izgalmas tanulmányában (Ed. Shoshana FELMAN, *Literature and Psychoanalysis: The Question of Reading: Otherwise*, Baltimore, 1982).

