

KELEMEN PÁL

Szerkesztőségi nyilatkozatok

KLEIST ÉS A SZERZŐSÉG KÉRDÉSE A *BERLINER ABENDBLÄTTER*BEN

Helyreigazítás

A *Berliner Abendblätter* első számának megjelenése után nem sokat váratott magára, hogy felvetődjön a kérdés: ki vagy mi, azaz milyen instancia áll a lap mögött. A kérdés gyors megjelenése nem meglepő, hiszen ez a kérdés abban a diskurzusban, amelybe ez a lap beíródott, mintegy előre volt programozva. A *Berliner Abendblätter* megjelenéséről szóló első hirdetések a *Spenersche Zeitung*, a *Vossische Zeitung* és egyéb sajtóorgánumok hasábjain, nem elégtették ki azt az általános elvárást, amely az egész vállalkozás eredetének megnevezésére irányult. Azok a közlemények, amelyek ezekben a lapokban és más újságokban – például a *Berliner Intelligenz-Blatt*ban vagy a *Der Freimüthigen*ben – a „közönségnek” címezve jelentek meg, vagy „külsősök gyakori kérdéseit” voltak hivatottak megválaszolni, és amelyek a terjesztésről vagy a lap felépítésének a változásairól szóltak, szintén nem járultak hozzá ennek az instanciának a felderítéséhez. Ugyanis e hirdetések, közlemények és válaszok mindegyikét – ha egyáltalán – „a szerkesztőség” aláírással bocsátották ki. Ez azonban az irodalmi diskurzus akkoriban elterjedő és lassanként kötelező érvényű műveletének a végrehajtását tette lehetetlenné: egy írásmű visszavezetését annak eredetére, egy olyan eredetre, amely rajta kívül található, vagy a diskurzuson kívül, mint a tulajdonnév esetében, vagy a diskurzus mélyén, a szövegek peremén, valahol a szövegek között, mint a szerzői név esetében. Ezt a kezdeti lehetetlenséget, hogy a közönség az új sajtóorgánumhoz odaképzellen egy mögöttes instanciát, tehát annak lehetetlenségét, hogy egy ilyen instanciát e lap esetében is „hallucinálva” „színpadra léptessen”,¹ akkoriban minden bizonytalannal tudatos provokációként érzékelték.

Mindeközben az a szerkesztői szerep, amelyet e mögöttes instancia kérdése – a rá bejelentett „igény” vagy a rá való „törekvés” – implikált, úgy tűnik, nem volt más, mint a szerzői pozíció egyfajta alakmása. Kleist közvetlen és közvetett reakciói erre a kérdésre, igényre vagy törekvésre mindazonáltal feltételezhetővé teszik, hogy ő ezzel ellentétben azon munkálkodott, hogy egy alternatív szerkesztői szerepet, a diskurzus felületén működő „szerkesztést” alapozzon és szilárdítson meg, egy olyan szerkesztői szerepet tehát, amely nem csupán a szerző-funkció átkeresztelt változata, hanem amelynek magából az újságban közölt írásokkal való foglalatosságból kellene előállnia. Úgy tűnik, Kleist arra tett kísérletet, hogy olyan szerkesztőként pozicionálja magát, aki csupán az egyike azon anyagtalan és anyagi összetevőknek, amelyek a szerkesztés specifikus gyakorlatainak végrehajtásában részt vesznek.

82

Ez a „projektum”² világosan eltávolodik annak a szerzőségnek a koncepciójától, amely meg akarja haladni az írással való testi foglalatosságot, és ehelyett vala-

miféle, e testi foglalatosságot is megalapozó diszkurzív „mélységre” apellál. Ezzel együtt ez a projektum eltávolodik minden olyan igénytől vagy törekvéstől, amely az újságszerkesztést a szerzőségnek ezzel a diskurzus mélyébe mutató indexével kívánja felruházni. Ez a mélységi dimenzió ugyanis olyan pozíciót implikálna, amely megelőzi az írásaktust, és amely ennyiben külsőleges az írással való éppen aktuális foglalatosság számára. Olyan pozíció volna ez, amelyből mintegy kifelé vagy fölfelé, a diskurzus látható felszíne felé irányulva fejezné ki magát az így elgondolt, az önkifejezés aktusa előtt meglevőnek tételezett szerző-szerkesztő. Az ilyen szerzőségre támasztott igény vagy az ilyen szerzőségre törekvés viszont egyáltalán nem felelne meg a szerkesztői „írásjelenet”³ mindenkori jelenében végbenemő írásgyakorlatoknak és a szerkesztői írásjelenetet uraló specifikus jelenlétnak. Ha Kleist a szerző-szerkesztő pozícióját képviselné – így a tézis –, az az ő esetében végzetes rendszerhibához hasonlítana. Olyan lenne, mintha létezhetne nála ismereti értékkel bíró gondolat a beszéd előtt, mintha megelőzhetné nála a hatékony cselekvést, a valódi tettet a megfontolás, vagy le lehetne nála győzni egy medvét vívásban az emberi ész csele által.

A szerkesztői szerep és a szerkesztői munka ilyen felfogására lehet azokból a megnyilatkozásokból következtetni, amelyek a lap első negyedévének a végén, Julius Eduard Hitzig lapkiadó távozásának idején keletkeztek. „Már egyáltalán nem veszem ki a részem a lap *kiszállításából*, mint ahogy annak *szerkesztéséből* sem vettem ki soha, amelyet ezúton nyomtatékkal megjegyzek”,⁴ írja Hitzig, amit Kleist haladéktalanul cáfol:

Helyreigazítás.

*J. E. Hitzig könyvkereskedő úr úgy nyilatkozott (ld. e lapok 72. darabjának mellékletét), hogy nem vett részt a Berliner Abendblätter szerkesztőségi munkájában. Ennek a körülménynek sajnos kénytelenek vagyunk ellentmondani. Nemcsak az Abendblätter október eleji hirdetése, beleértve az Unter den Lindenen és az utcasarkokon kifüggesztett plakátokat, hanem több, magában a lapban a vonal alatt található, könyvkereskedői értesítés is az ő kezétől származik. (A szerk.)*⁵

Ez a helyreigazítás nem csak arról szól, hogy a szerkesztőség szemében a *Berliner Abendblätter* „vonal alatt” található részei ugyanolyan státussal bírnak, mint a vonal feletti. Hanem arról is szó van, hogy a *Berliner Abendblätter*hez lényegi módon (és nem pusztán járulékosan) hozzátartozónak mutatkoznak a más sajtóorgánumban elhelyezett hirdetmények, sőt ezen túlmenően a városban elszórva kifüggesztett plakátok is. Ezáltal nemcsak a *Berliner Abendblätter*en belüli írások közötti, például műfaji kódok alapján meghúzható határok mosódnak el, hanem egyszerre az is kérdéssé válik, hogy lehet-e egyáltalán bármiféle „belül”-ről beszélni akkor, ha a szerkesztői munka, úgy, ahogy ez a helyreigazítás beállítja, a lap szó szerint vett anyagi határain túlra is kiterjed. Ebben a helyreigazításban ugyanis megszűnnek a határok a *Berliner Abendblätter* és a többi napilap között, amennyiben a szerkesztőségi munka nem korlátozódik kizárólag ennek az újságnak a lapjaira, vagy más megfogalmazásban, ebben a beállításban már a *Berliner Abendblätter* anyagi formátuma sem képes szavatolni valamiféle művész kon-

zisztenciáját.⁶ Másfelől az idézett szövegben „hirdetésről” (*Ankündigung*) van szó, tehát az új napilap megismertetésére irányuló tevékenységek összességéről, és nem „hirdetésekről” vagy „hirdetményekről” (*Ankündigungen*), amelyek konkrét reklámszövegeket jelenthettek volna. Ezért nem zárható ki a helyreigazítást lezáró „az ő kezétől származik” megfogalmazás szó szerinti olvasata. Ez viszont kihathat az „Unter den Linden és az utcasarkokon kifüggesztett plakátok” olvasatára is, amennyiben eldönthetetlené válik, hogy a „plakátok” szó a kiszögezett nagyalakú papírlapokat jelenti (és azok kiszögezését), vagy a rajtuk található reklámszöveget (és azok „szerzését”, megfogalmazását). Ez pedig az anyagi szubsztrátum és az általa hordozott szimbolikus közötti határ elmosódásához vezet.

Hitzig *Nyilvános köszönetnyilvánítása*, amelyben a helyreigazításra reagál, nyilvánvalóan más diszpozíció terméke. A köszönetnyilvánítás első részében egyértelművé teszi, hogy számára a szerkesztői munkának – szemben a kiadói munkával – „tartalmakkal” és „anyagokkal”, azaz a szimbolikussal van dolga, és hogy ő „a lapról szóló és a lapban közölt könyvkereskedői értesítéseit” azok mondhatni fatikus funkciója miatt nem tulajdonképpen tartalmaknak tekinti, így ezek nem a szerkesztői munkához, hanem a kiadóihoz tartoznak, és éppen ezért kivonják magukat a szerkesztői tartalmak megítélésének kategóriái alól: „Az első előfizetési negyedév folyamán gyakran megtörtént, hogy amikor a lap tartalmát unalmasnak, rosszindulatúnak vagy érthetetlennek találták, engem vontak kérdőre: miért nem gondoskodom másik anyagról? – amivel abban a megtiszteltetésben részesítettek, hogy némi befolyást tulajdonítottak nekem a lap szerkesztői munkáira.”⁷ Ebben a köszönetnyilvánításban Hitzig a tartalom/anyag megkülönböztetést használja, és olyan pozícióból érvel, amelyben a kiadó és a szerkesztő funkciói már elkülönültek, miközben utóbbi a kizárólag „tartalmakkal” foglalkozó alkotó-szerző funkciójához hasonul.

Nyilatkozat

Annak érzékeltetésére, hogy Kleist a maga szerkesztői praktikáival pontosan e diszkurzív elmozdulás számára jelent kihívást, valamint ahhoz, hogy meg lehessen indokolni, hogy Kleist miért nem szerzőként, hanem – a fentebbi tézis szerint – éppen hogy egyfajta „nem szerzői” vagy „ellenszerzői” mivoltában volt kortársai számára diszkurzív úton nehezen elhelyezhető jelenség, annak kell utánajárni, hogy Kleist hogyan használta a tartalom/anyag, pontosabban – ahogy ő maga is fogalmaz a kor konjunktúráját követve – a szellem/betű megkülönböztetést. Ezekhez a fogalmakhoz csak annak az egyre növekvő diszkurzív nyomásnak a hatására nyúl, hogy nyilvánítsa magát szerző-szerkesztőnek, és öltse fel végre nyilvánosan is a „tartalmakkal” dolgozó szerző álarcát. Kleist sokat értelmezett nyilatkozata, amely arra vonatkozik, mennyiben dolgozta át Achim von Arnim és Clemens Brentano írását Caspar David Friedrich egyik festményéről, így hangzik:

Nyilatkozat. L. A. v. A. és C. B. uraknak Friedrich úr tengeri tájképéről szóló dolgozata (ld. 12. lap) eredetileg drámai formában volt megfogalmazva; ám e lapok tere megkívánta a rövidítést, amely szabadságra A. v. A. úr barátilag felfogósított. Csak-

hogy a dolgozat azáltal, hogy immár egy bizonyos ítéletet mond ki, annyira megváltoztatta karakterét, hogy nekem, az igazság kedvéért, ha valaki netán még emlékezne rá, nyilatkoznom kell: csak a betűje tartozik nevezett urakhoz; szelleme azonban, és a felelősség azért, ahogy most meg van fogalmazva, az enyém. H. v. K.⁸

Kleist nem tesz itt mást, mint hogy bevallja, hogy átírt egy már meglevő szöveget. Ezen átdolgozás ellenére a nyilatkozat tárgyát, amely eredetileg egy Clemens Brentano és Achim von Arnim által közösen jegyzett írás, a maga erősen lerövidített és radikálisan átfogalmazott változatában a „cb.” aláírással jelentette meg.⁹ A nyilatkozat utolsó mondatában Kleist vállalja a „felelősséget” a dolgozat „szelleméért” és a megírás hogyanjáért, tehát autorizálja a szöveget, amennyiben saját magának tulajdonítja ebben az utólagos aktusban.

Az autorizálás látszólagos gesztusa azonban minden, csak nem önkéntes; Kleistnek nyilatkoznia „kell”, mégpedig „az igazság kedvéért, ha valaki netán még emlékezne rá”. Ez az igazság, még egyszer, abban áll, hogy ez a szöveg már létezett egy „eredeti” változatban. Az eredetiség indexe azonban csak a későbbi átdolgozás által motivált visszapillantásban, azaz utólagosan tapadhat hozzá. Kleistnek csak azért „kell” saját magához, a saját nevéhez rendelnie ezt a szöveget, mert elképzelhető, hogy mások „netán” emlékeznek az igazságra, az átdolgozott minta meglétére. Ez az eltávolító „netán” lehet a bizonyíték arra, hogy Kleist a szövegek előállításának és befogadásának azt a módját, amelynek szerinte „e lapok” különleges „terében”, azaz az újság médiumában kellene működnie, másoktól eltérően nem a szerzőség paradigmájában képzelel el. Az a benyomás támadhat ennek a nyilatkozatnak az olvasásakor, hogy Kleist számára „e lapok terében” egyáltalán nem létezik semmiféle utólagosság:¹⁰ sem az az utólagos gesztus, amely egy szöveget rendel egy szerzői névhez, sem a szövegek közötti utólagosság, amely következtében bizonyos szövegekhez az eredetiség indexe járul, ami a szövegek szabad variabilitásának befogasztásához vezet. Mintha ebben a térben – nem a „lap” (*Blatt*) mint intézmény terében, hanem a „(papír)lapok” (*Blätter*) mint médiumok terében – az egyidejűség lenne az úr. Pont úgy, ahogy egyidejűség áll fenn a beszéd és azok között a gondolatok között, amelyek csak a beszéd közben alakulnak – mert csak eközben alakulhatnak – ki, pont úgy, ahogy a birkózók akciói és reakciói egyidejűek, és pont úgy, ahogy egyidejűség áll fenn a tudatos emberi támadások és a tudattalan állati védések között, amikor az ember egy medvével vív.

Ám messze nem arról van szó, hogy Kleist az egyidejűség szerkesztői gyakorlatán keresztül valamiféle bűvőhelyet akarna kialakítani a szerzőség és egyéb diszkurzív önszabályozó és felügyelő mechanizmusok elől. Nem arról van szó, hogy a szövegekkel való foglalatosság bármiféle diszkurzuson kívüli „szabadsága” számára akarna helyet biztosítani. Ez az idealizmus – mármint a feltételezés, hogy létezik ilyen szabadság – csak a szerzőség visszaállítását hozná el. Hiszen ez az idealizmus az utólagosság és eredetiség visszaállítását eredményezné a diszkurzív szabályokon túl feltételezett szabadság subjektuma és ennek az állítólagosan szabad subjektumnak a diszkurzív szabályokhoz igazodó önkifejezése között. Ebben az esetben ugyanis egy olyan subjektivitás lehetőségével lehetne számolni, amelyet nem kontaminálnak eleve az önkifejezés lehetőségeinek mindenkorai feltételei. Kleistnél

ez épp fordítva van: nyilatkozatában a „rövidítés”, amelyet a napilapban való közlés „megkíván”, annak metaforája lesz, hogy mindenféle önkifejezés számára, vagyis mindannak a számára, ami „e lapok terét” kitölti, a lap mediális sajátosságai, maga a kitöltendő „tér”, eleve lényegileg meghatározó tényező. A tulajdonképpeni értelemben vett (ön)kifejezés Kleist számára tehát lehetetlennek tűnik. Kleistnél az a fogalom, amely a kifejezés nélküli szerzőt jelöli, tehát a szöveg olyan előállítóját, aki szubjektum és médium egyidejűségéből az írással való foglalatosság mindig aktuális jelenében, a testi „kézművességben” újra és újra keletkezik, úgy hangzik: szerkesztő. És Kleistnél az a fogalom, amely azt a gyakorlatot jelöli, amelynek kézműves mivolta révén ez az egyidejűség, tehát a mediális vagy betű szerinti tér és a teret kitöltő vagy szellemi tartalom egymást meghatározása megvalósulhat, úgy hangzik: szerkesztői munka.¹¹

Első pillantásra élesen ellentmondani látszik ennek az a megfogalmazás a nyilatkozatban, mely szerint a dolgozat betűje Arnimhoz és Brentanóhoz, a szelleme azonban Kleisthez tartozik, mert mindez azt előfeltételezi, hogy szellem és betű mégiscsak elválasztható egymástól. Nehézségek akkor merülnek fel, ha egyfelől elgondoljuk azt, hogy ez az elválasztottságnak, ha egyszer már fennáll egy konkrét esetben, akkor a *Berliner Abendblätter* más szövegeire is, műfajtól függetlenül, érvényesnek kell lennie, így magára a *Nyilatkozatra* is. Másfelől ennek az elválasztottságnak érvényesnek kellene lennie az éppen aktuális szöveg egészére, tehát a „cb.” aláírásra is a szóban forgó cikk alatt, de ugyanígy a „H. v. K.” aláírásra is a *Nyilatkozat* alatt. Ám ha valahol, akkor éppen a szerzőség kinyilatkoztatásakor nem volna szabad előfordulnia, hogy az aláírás nem szellem és betű, intenció és inskripció eredendő összetartozását jeleníti meg. A kleisti nyilatkozat kijelentése pont ezért éppen hogy megfosztja a nyilatkozatot a hitelességétől, azaz attól a funkciótól, amelyet be kellene töltenie, nevezetesen szellem és betű eredendő összetartozásának a kifejezését. A nyilatkozat pont az ellenkezőjébe csap át: a szerzőség előállítása, a szerzőfunkció helyreállítása helyett épp azt erősíti meg, hogy mindez „e lapok terében” lehetetlen. Más megfogalmazásban ez a lap-tér olyasvalamiként jelenik meg, amelyben a szerzőség megszilárdítására tett minden kísérlet szükségszerűen csak a szerkesztői szerep mindenhatóságát igazolja.

Hogyan képes azonban ez az elválasztottság megerősíteni egy olyan szerkesztői szerepet, amely a szerzőséget egyenesen lehetetlenné teszi, ha fentebb arról volt szó, hogy a kleisti szerkesztői szerep és a kleisti szerkesztői gyakorlat éppen hogy tartalom vagy szellem és betű összetartozásából ered? Az egyedüli lehetséges válasz erre az, hogy a *Berliner Abendblätter* projektumában Kleist számára szellem és betű másfajta összetartozásáról van szó, mint amelyen a szerzőség intézménye alapul. Kleist annak az összetartozásnak az előfeltételezését és magától értetődőségét kérdőjelezi meg, amely összetartozást a szellem uralja. Ez az uralkodás abban áll, hogy a betűt olyasvalamiként gondolják el, ami a szellemhez járulékosan tartozik hozzá, pusztán eszközként a szellem önkifejezéséhez, tehát azoknak a felületeknek a szimbolikus elfoglalásához, amelyekbe a szellem beíródik. Ennek az önkifejezésnek az aláírásban kellene kicsúcsosodnia, amely magát a beíródást változtatja műgésszé, és amelyben nem csupán „előállításának egyszeri intenciója” van közvetlenül jelen, hanem ezen túlmenően az az ígélet is, hogy ez a köz-

vetlenség az aláírás aktusának ismétlésével tetszőlegesen visszaállítható.¹² Ezekben az aktusokban a betű halott anyaga annak átszellemítése révén elvileg olyan önmaga számára való jelenléthez jutna, amelyben a betű mint anyag vagy halott test felszámolódik egy anyagtalan létezés számára, amely az ő rendeltetése és igazabb léte.

Hogy ez az elképzelés élesebb kontúrokat nyerjen, érdemes röviden felidézni Fichte *Ueber Geist und Buchstab in der Philosophie* című értekezését, főleg azért, mert sajátos párbeszéd figyelhető meg Kleist szerkesztői megjegyzései és e között az írás között, amely a szerzőségről és a szerzői jogról folytatott korabeli vitát nagyban befolyásolta. Fichte abból indul ki, hogy a mű megalkotása és befogadása egymást tükrözik. A „zseni” megosztja „hangulatát”, miközben ennek a hangulatnak a Fichte által feltételezett általános megoszthatósága és megérthetősége – tehát a megosztás és megértés feltétele – az „egyetemes értelem”, az, „ami minden kiművelt lélekben közös”.¹³ A művészi hangulat megosztásának az a célja, „hogy minden lélekből a művész saját kedves képe sugározzon vissza rá. Ezért nyomja bele szellemének hangulatát egy testi alakba”. Ezáltal a művész hangulata „alkotásának szellemévé” válik, a „véletlenszerű alakok, amelyekben a hangulatot kifejezésre juttatja, a szellem teste vagy betűje”. Legkésőbb ebben a megfogalmazásban világossá válik, hogy Fichte betű és szellem viszonyát járulékosnak gondolja. Mindeközben a művészi alkotó folyamat a befogadó magatartására nézve normatív lesz, a műélvező ember egyenesen a művész kiszolgáltatottjává válik. Műalkotással találkozva „magától gondolkodik az értelmünk és költ a képzelőerőnk a művésszel együtt, méghozzá úgy, ahogy ő akarja, anélkül hogy parancsolni tudnánk neki”. Fichte ezt a „művészeti alkotás” kapcsán érzett „megelevenítő erőt” nevezi „szellemnek”, ez az erő vezérli és uralja a befogadás folyamatát. Ezért mondhatja Fichte, hogy a műalkotás „nem csak az ajándékot nyújtja át, hanem még azt a kezet is, amellyel meg kell ragadjuk”: nem „csupán a tárgyát” adja meg a szellemi elfoglaltságnak, hanem a befogadó számára megadja a „tehetséget” is, amely révén el tudja magát foglalni ezzel a tárggyal. Fichte okfejtésének allegorizáló jellege olyannyira erős, hogy a műalkotást egy következő lépésben felruházza azzal az erővel is, amely által az „egyszerre teremti meg a színjátékot és a nézőt”.

A műalkotás befogadásának ezekből az allegóriáiból egyértelműen kiderül, hogy Fichte horizontján a kéz és a kéz műve csak annyiban juthat szerephez, amennyiben a művész szellemétől vezérelt kézen és annak munkáján keresztül a szellem úgymond beleáramlik a betűbe. A kéz munkájának szó szerinti és figuratív jelentése közötti eldönthetlenség, mint Kleist idézett helyreigazításában, itt szóba sem jöhet: a kéz itt csak a tehetség metaforikus értelmében juthat szerephez, annak képességeként, hogy a műtárgyat helyesen fogadjuk be, azaz a művész hangulatát magunkban újra elő tudjuk állítani. Az a műalkotás vizont, amelynek szó szerinti értelemben vett keze van – és nem „pusztán” metaforikus kézzel bír, amely a szellem önmaga általi közvetítését testesíti meg –, ami itt azt jelenti: a műalkotás önmagáért, a maga „testiségében”, pusztán dologként ott állva nem tudja maga magát mintegy átnyújtani, Fichte szerint „szellemtelen írók [Schreiber]”, „pusztán mechanikusok” és „betűvetők [Buchstäbler]” csinálmánya.¹⁴

Érdeemes elidőzni a kéz másik metaforikus alakjánál is, nevezetesen a „nézőnél”, a „kéz”-„tehetség”-„néző” sor harmadik tagjánál, és vele együtt a „színjáték-

nál” is, amely az „ajándék”-„tárgy”-„színháték” párhuzamos sor megfelelő, szintén harmadik tagja. E metaforizálások révén a kép, amelyben a mű magát odaadja, átváltozik azzá a képpé, amelyben a mű magát előadja. Ám eközben a mű nem csupán előadássá válik át, azzá, amit előad, hanem egyben annak befogadójává is, magává a nézővé, akinek az előadást adja. Ezzel a befogadó teljes mértékben megfosztatik a testiségétől: már csak szellemi instanciaként, testetlenül, az érzéki tereken túl válik elképzelhetővé. Ez az a pillanat, amikor a mű az önmaga számára való jelenlétében a szellem közvetlen kifejeződéseként egy fekete lyukhoz hasonlóan úgy mond beszippantja és elnyeli a befogadóját. Ez az a pont, amikor megszűnik a távolság a szemlélt és a szemlélő – színháték és néző – között, és ez az a pont, amikor az arra a valós térre vonatkozó kérdés, amelyben a szemlélő vagy néző a maga testi mivoltában tartózkodik, többé fel sem merülhet. Azért tűnik el a lehetősége is ennek a kérdésnek, mert Fichte szerint létezik az „egyetemes értelem” homogén, időtlen és anyagatlan tere, amelyben a szellem önmagát közvetítése a műben végbemegy.

Összefoglalva, Fichte szövegének a háttéré előtt, azt mondhatjuk, hogy Kleist a betű és a szellem elválasztottságát nem azok feltételezett és visszavetített eredendő egysége felől gondolja el, mintha ez az elválasztottság csupán egy közbülső szakasza lenne a kettő újraegyesülésének az „egyetemes értelem” közegében. Kleist ezt az elválasztottságot nem átmeneti állapotnak tartja, és ezzel eltöri ennek az összetartozásnak az inherens célélvűségét. Éppen ezért betű és szellem találkozásai vagy egyesülései Kleistnél nem valamiféle eredendő szükségyszerűség következményeként, hanem inkább véletlenszerű pillanatokként jelennek meg, amelyek csupán lehetséges sorozatokat alkothatnak. Ennek az összetartozásnak viszont, amelyet tehát diszkrét pillanatelemekből összeálló lehetséges sorozatokként kell elképzelnünk, tehát ezeknek az egyidejűség-effektusoknak másfajta jelenléttel kell bírniuk, mint az a jelenlét, amely a szellemmel teljes mértékben átítatott betű jelenléte. „E lapok” anyagi vagy betű szerinti „tere” ugyanis nem üres vagy anyagatlan tárolóként jelenik meg, amely identikus marad a szimbolikus beíródások epifanikus pillanatai, valamint azok befogadói újraelőállításai előtt és után. Ez az egyidejűség, ez a sajátos jelen inkább egy olyan jelen tér vagy írásjelenet sajátja lehet, amelyben szellem és betű kölcsönös transzformációja történik, mégpedig a beíródás végbemenésében, azaz konkrétan: a szerkesztő kezének munkája közben. Ilyen esemény azonban csak akkor következhet be, ha szellem és betű viszonyát utólagosság nélküli elválasztottságként gondoljuk el. Ezzel Kleist meghaladja a művész/betűvető, valamint a halott betű/eleven szellem fichtei megkülönböztetését, de az egyetemes értelem és az általános megoszthatóság elképzelését is, amelyek innen nézve nem lesznek mások, mint a szellem és a betű feltételezett eredendő egységének a metaforái.

Ítélet

Ezen a ponton teljesen jogosan merülhet fel a kérdés, hogy a *Nyilatkozat* itt részletezett implikációinak mi közük van magához a nyilatkozat tárgyához, tehát Arnim és Brentano Caspar David Friedrich festményéről írt szövegéhez, továbbá

ahhoz a módhoz, ahogy Kleist átdolgozza ezt az írást, az a Kleist. Aki maga is bevallja, hogy olyannyira megmunkálta a szöveget, hogy az „immár egy bizonyos ítéletet mond ki”. Arnim és Brentano írásának vázlatos bemutatása azért tarthat számot itt érdeklődésre, mert ez az írás is megteremt egy képzeletbeli színházi teret, amennyiben egy egészen konkrét kiállítóteret változtat át azzá.¹⁵

Arnim és Brentano írása¹⁶ képleírással kezdődik, amely abba a megállapításba torkollik, hogy a kép – amely a művészettörténetbe *Szerzetes a tengerparton* címmel vonult be – nem képes beváltani azt, amit ígér. Hiszen a kép magát a szemléltetést teszi témájává, a szemlélésnek az a módja viszont, amelyet ábrázol és egyben a szemlélője számára előír, a szemlélő által megvalósíthatatlan. Ez az irritáció vagy összetettség, amelyet az elbeszélő a saját bőrén érez, úgy tűnik, nem kikerülhető, illetve nem csökkenthető. Ez az irritáció a kép lényegi részének tűnik, a „képhez tartozó”, és ezzel az irritációval együtt, mivel a kép „nyugtot nem enged”, az a „cselekmény” is lényegi része lesz a képnek, amelynek a kép előtt „kell zajlania”. A kiállítóteret egyszeriben átváltozik színházzá: a kép „dekorációvá”, azaz díszletté, a kép előtti tér színpaddá, a kép szemlélői színészekké, az elbeszélő pedig nézővé változik. A képleírás ezen a ponton átvált jelenetező elbeszélésre: különböző alakok lépnek színre, akik különféle megjegyzéseket tesznek a képről. Némiük nem jut túl az általa érzett irritáció elkönnyelésén, mások próbálják csillapítani azt, azaz a helyzet összetettségét csökkenteni, amennyiben megpróbálják értelmezni a képet. A jelenetező bemutatás után színre lép egy alak, aki közvetlenül az elbeszélővel osztja meg a véleményét a képről és a képet szemlélő emberekről. Egyfelől gúnyolódik az embereken, mert úgy gondolja, „tisztességtelenül bánnak” a képpel, amennyiben feltétlenül értelmezni akarják. Az értelmezés itt a rejtvényfejtés értelmében áll, mintha a képek „valami titkos bűnük” miatt lennének így „kipellengérezve: s hogy az mi lenne, azt kell a nézőknek kitalálniuk, persze”. Másfelől ez a – Luhmannal szólva – másodrendű megfigyelő a kép kompozíciójának vonatkozásában azt javasolja, hogy a képen ábrázolt alakot még inkább marginalizálni kellene. Mindez olyannyira megnyeri az elbeszélő tetszését, hogy ezzel az „illendőséges küllemű magas férfival” elhagyja a kiállítást, hogy együtt „térjenek haza”.

Azáltal, hogy a kiállítóteret – egy kép különleges esztétikai teljesítményének köszönhetően – színházzá változik, ez a szöveg egészen konkrét vonatkozásban áll Fichte fent említett írásával. Talán nem elsietett kijelenteni, hogy Arnim és Brentano írása egy olyan helyzetnek köszönheti létrejöttét, amelyet egy olyan kép teremt, amely éppen az esztétikai tapasztalat Fichte által leírt fenomenológiáját lehetetleníti el. E kép előtt állva nem mehet végbe az a recepció folyamat, amely a befogadó testiségének Fichte által vizionált teljes mértékű eltűnésébe torkollik, és amelyben ezzel az eltűnéssel párhuzamosan – a túloldalon, a „kép mögött” – létrejön a szerző mint diszkurzív entitás. Az irritáció, amelyet a kép kivált, és amelyet a kép szemlélői értelmezéssel igyekeznek kompenzálni, abból fakad, hogy ez a kép pontosan azt a valós teret teszi megélhetővé, amelyben ő és a szemlélő tartózkodnak: nem engedi, hogy a szemlélő mintegy „felülemelkedjen” azon a térbeliségen, amelyben a képet szemléli. Így odaláncolva ehhez a térhez, a szemlélő sem szűnik meg a testi mivoltában megtapasztalni magát, miközben ennek a testi-

ségnek Fichte szerint a művel együtt, amely végül elvileg mindkettőjükre kiterjed, az egyetemes értelem éterében kellene feloldódnia. Az értelmezés szükségmegoldásként – sőt egyenesen „tisztességtelenségként” – tűnik fel, hogy az emberek valamit egyáltalán kezdhessenek ezzel az irritációként érzékelt tér- és testélménnyel.

Mindez abból fakad, hogy a kép a szemlélésnek olyan módját teszi témájává, amely a kiállítótér valóságában nem reprodukálható. E reprodukálhatatlanság tekintetében lehet mondani, hogy a kép nem képes ábrázolni azt, amit kellene neki: olyasvalamit szeretne ábrázolni (leképezni), amelyet természete szerint nem tud ábrázolni (megjeleníteni). Ebben az értelemben lehet e kép kapcsán – amint azt Arnim és Brentano teszik –, „igényről” vagy „törekvésről” (*Anspruch*) és „megtagadásról” vagy „törésről” (*Abbruch*) beszélni. Ugyanis arról a kísérletről van szó, hogy képben ábrázolják az embernek azt az antropomorfizáló és jelentéstulajdonító „szimbolikus művetét”,¹⁷ amelyet egy semleges projekciós felületként felfogott természetesen hajt végre. A szemlélőnek pontosan ugyanazt a művetet kellene végrehajtania, mint a szerzetesnek a képen, de ez mégsem sikerül: „a tenger teljeséggel hiányzott”. A szemlélő tehát nem képes átjutni a szimbolikus által már elfoglalt – és így teljes mértékben átszellemített – természet oldalára, azaz a szimbolikus művelet végrehajtása utáni állapot egyszerűen elérhetetlen a számára. Így a kép szemlélője egyszerűen nem képes a kép „mögé” kerülni, a képfelület mögé, amelynek anyagságát nem képes átszellemíteni. Arról az irritációról van tehát szó, hogy az esztétikai tapasztalat folyamata folyton megtörik. Fichtével szólva: nem lehet rekonstruálni a művész hangulatát, az „alkotás szellemét”. A festmény betűje, a képfelület nem vihető át ellenállás nélkül a festmény szellemébe, a képtartalomba. Innen nézve úgy tűnik, ez a kiállítótér akár Kleist lap-terének a modellje is lehetne, mert ez a tér a fichtei egyetemes értelem színházi terének alternatíváját látszik nyújtani.

Ez ellen azonban azt lehetne felhozni, hogy itt nem is Kleistnek a művészetéről és annak befogadásáról szóló elképzeléseiről van szó, hanem Arnim és Brentano elképzeléseiről. És ez így is van. Nem szabad elfelejteni, hogy Kleist a képleírás utolsó mondatát, amelyben a színházi allegória kifejlik, egyáltalán nem veszi át. Ezen kívül ő maga is bevallja, hogy a dolgozat jellegét oly mértékben megváltoztatta, hogy az – ellentétben az Arnim-Brentano-féle írással – „immár egy bizonyos ítéletet mond ki”. Ez az ítélet abban az iróniában is kifejezésre jut, amellyel Kleist a *Berliner Abendblätter*-ben megjelent szövegváltozat végén a festő abbéli igyekezetét kezeli, hogy panorámaszerű látványt imitáljon, és ezzel totális látszatot keltsen. Az irónia arra vonatkozhat ez esetben, hogy a szimbolikus művelet nem teljesíthető be az ábrázolás olyan eszközeivel, amelyek természetüknél fogva alkalmatlanok rá, így a festő igyekezete eleve kudarca van ítélve. Ez az irónia juttatja szóhoz azt a modális különbséget, amely a szerzőpáros és Kleist között áll fenn Friedrich festészetének megítélésében. Miközben előbbieket belátják ugyan, hogy lehetetlen megvalósítani a Fichte által vizionált esztétikai tapasztalatot, megmaradnak ennek a lehetetlenségnek a pusztá regisztrálásánál, vagy egyfajta félrenézésnél – és ennyiben tartózkodnak az ítéletalkotástól. Az „illendőséges küllemű magas férfi” azt javasolja, hogy még inkább szorítsák margóra a szerzetest a kép kompozíciójában, hogy az „ne rontsa az élményt”, azaz ne zavarja a tengeri kilátást. Az

irritációt tehát csupán kiküszöbölné – anélkül, hogy megoldaná, tehát az összetettséget csökkentené –, mégpedig azzal, hogy megfosztaná a képet attól a reflexiós potenciáltól, amely ezt az irritációt okozta. Kleist iróniája éppen arra vonatkozhat, hogy a fichtei esztétikai tapasztalat lehetetlenségének demonstrálása nem elég ahhoz, hogy túljussunk rajta, mert ez a demonstráció benne ragad a fichtei paradigmában. Az iróniában fejeződne ki tehát az az „egy bizonyos ítélet”, mely szerint nem megoldás a képfelület (a betű) meghaladhatatlanságát a szélsőségekig fokozni, mert az csak azt az idealizmust erősítené, mely szerint mégiscsak létezik valamiféle „mögött”, amely ugyan elérhetetlen, de mindenesetre a romantikus elvagyódás tárgyát képezheti: „Igen, ha valaki ezt a tájat annak saját krétájával és saját vizével festené meg; azt hiszem, üvöltésre lehetne bírni a rókákat és a farkasokat: ez kétségkívül a legerősebb, amit az effajta tájképfestészet dicséretéül felhozhatunk.”¹⁸ Nehezen lehet ennél anyagszerűbbet elképzelni. Csak éppen nem segít megoldani a problémát. Hogy az ember úgy érzi a kép szemlése közben, mintha lemetszették volna a „szemhéjait”, ahogy Kleist írja, mindennek fényében egészen szó szerinti értelemben azt jelentheti, hogy a szemet nem lehet becsukni, mert a pillantást mintegy rabul ejtette a képfelület anyagisága. A folyamat, amelynek az érzéki adatokat a „lelki szemek” elé kellene tárnia, megakad, ami annyit tesz, hogy a kép anyagisága nem képes szublimálódni a kép képzeletbeli színre vitelének a javára. Ilyenkor az ember arra kényszerül, írja Fichte, hogy „állandóan a figyelem parancsát ismétlgesse”, és a „megfigyelést fenntartsa”.¹⁹ Ez viszont Fichténél a nem igazi, mert pusztán mechanikus művészetnek az ismertető jegye. Innen nézve nyeri el jelentőségét az is, hogy Kleist a képpel kapcsolatban felelmegeti Edward Young *Éjszakai gondolatok* című művét. Mert ez ugyanaz a szerző, akinek először 1759-ben megjelent *Gondolatok az eredeti alkotásról* című értekezése óriási hatással volt a szerzőségről és eredetiségről folytatott későbbi – a *Berliner Abendblätter* megjelenésének idején még javában folyó – német vitákra, amennyiben mintául szolgált a mesterségbeli tudás és kézművesség szembeállítására az eredeti művészi alkotással: „Az *eredeti* alkotás növényyszerűnek mondható; spontán hajt ki a lángelme eleven gyökeréből; *növekedik* és nem valami *csinált*: az *imitáció* gyakran egyfajta *gyártmány* [manufacture], amely mechanika, mesterségbeli tudás és munka eredménye, már meglévő, nem pedig saját anyagból elkészítve.”²⁰

Kleist szemében tehát az a kiállítóterem, amely Arnim és Brentano allegorikus ábrázolásában színházzá változik át, még a Fichte-paradigmába tartozik, mégpedig azért, mert itt is és ott is megvan annak a lehetősége, hogy színészből nézővé váljon az ember, méghozzá ugyanabban a térben (a színpadon), amelyet a kép (mint egyfajta rendező) ural. Ezzel kellene szemben állnia „e lapok terének”: írásművek olyan kiállítóterének, amelyek „szemlélése” során ez az átváltozás vagy helycsere éppen hogy nem lehetséges. Olyan tér volna ez, amelyben egyfelől nem lehet felvenni azt az immateriális szemlélő pozíciót, amelyet Arnim és Brentano szövegében az elbeszélő vesz fel. Ennek a pozíciónak az elvi lehetősége teremti meg a felvilágosodás kori *spectator*-t, aki mások számára láthatatlanul figyel meg a tömeget, majd később – erkölcsi nevelő céllal különféle periodikák lapjain – beszámol élményeiről. Ez az elképzelés ugyanis csupán egyfajta kompenzációja a néző fichtei pozíciójának, amely az esztétikai tapasztalatban beleolvad a teljesen szellemivé

váló műalkotásba. Mindez másfelől azt is jelenti, hogy ebben a térben, ahol (szó szerinti értelemben) nincs helye az ilyen (fichte) szemlélésnek és az olyan betűszerintiségnek, amely eleve arra rendeltetett, hogy feloldódjon a szellemenben, sosem lesz elválasztható a szemlélés és a szemlélés szemlélése. Ilyen térként kell tehát elképzelni az újságszerkesztés kleisti változatának a kiállító- vagy színteret, amelyben a keletkező, a specifikus lap-médiával folyamatos birkózásban konstituálódó szerkesztői szerep kifejezés nélkül „közli” magát.

Aláírás

Hogy ez a birkózás pontosan miben áll, és miért nem érhet véget soha a *Berliner Abendblätter* lapjain, az – lezárásképpen – e birkózás vagy küzdelem egyik sokatmondó példáján mutatható be.

Nyilatkozat

ld. Voß. Zeitung, 1810. szept. 25.

*Egynémely megfontolások arra rendelkeznek, hogy e lappal, amely immár megszilárdult, kilépjek a névtelen intézmények tömegéből. E lap célja ugyan elsősorban az marad, hogy szórakoztassa a nép minden rendjét; másodsorban azonban az, hogy minden lehetséges irányban általánosan előmozdítsa a nemzeti ügyet: legmélyebb köszönettel tartozva ismeretlen munkatársunknak, aki az alábbi dolgozatban először bocsátkozott ennek alapos tárgyalásába, írom alá,
az *Abendblätter* szerkesztője,
Heinrich von Kleist.²¹*

Amint arról már volt szó, Kleistre kezdetben egyre növekvő nyomás nehezedett,²² hogy bevallja szerkesztői szerepét, miközben – ez volt a kiinduló tézis – ezt a szerkesztői szerepet csupán a szerzőség egy alakmásaként gondolták el, ami mint olyan összeegyeztethetetlen a kleisti „kézműves”-szerkesztői szerepfelfogással. Ezt bizonyítja Kleist fentebb idézett első nyilvános nyilatkozata szerkesztői státusáról. „Egynémely megfontolások arra rendelkeznek”, írja Kleist és idézi ezzel szó szerint azt az *Értesítést* a *Vossische Zeitung*-ban, amelyet jelen nyilatkozat referenciájaként a cím alatt megad. Egyben az is nyilvánvalóvá válik, hogy megint csak nyilatkozni „kell” valamiről, pont úgy, mint Arnim és Brentano szövegének vonatkozásában, és hogy Kleist megint csak olyan elvárásokkal szembesül, amelyekkel nem tud azonosulni. Rákényszerítve érzi magát, hogy „ezzel a lappal, amely immár megszilárdult, kilépje[n] a névtelen intézmények tömegéből”. Hogy „ez a lap” jelen esetben nem jelenti sem azt az egyedi papírlapot, amelyre ez a nyilatkozat nyomtatva van, sem azt a konkrét számát a napilapnak, amelyben a nyilatkozat megjelenik, a mondat folytatásából derül ki. Az „ez a lap” a *Berliner Abendblätter* mint sajtóorgániumot jelenti, amely „immár megszilárdult [etabliert]” ennek a legújabb számnak a megjelenéséig. Nehézségek ennek a mondatnak az értelmezésében akkor merülnek fel, ha alaposabban szemügyre vesszük a grammatikai szerkezetét, és azonosítani szeretnénk azt az „ént”, akit a „kilépjek” igealak implikál, és akinek ki kell válnia a tömegből. Először azt érdemes tisztázni: honnan és hová szeretne kilépni?

A „névtelen intézmények tömegéből”, írja Kleist, az immár nem névtelen intézmények egyediségébe, azaz a névvel ellátott intézmények közé. Ebben a megfogalmazásban egyfajta retorikai oszcillációra lehet figyelni. A mondat ugyanis olvasható metaforikusan: az „én”, aki a „névtelen intézmények tömegének” a része, maga is egy intézmény ebből a tömegből, amelyből kilépni kényszerül. Ebben az esetben az „én” azonos az „intézménnyel”. De a mondat metonimikusan is olvasható: az „én” egy személy, aki rákényszerül, hogy „ezzel a lappal” – ennek a lapszámnak a segítségével, ezen a lapszámon keresztül – lépjen ki az anonim intézmények tömegéből. Ebben az esetben az „én” egy személy vagy valamiféle instancia, aki az intézmény mögött vagy mellett áll, azaz az „én” és az „intézmény” nem azonos: nem metaforikusan felcserélhetők, hanem metonimikus egymásmellettségben vagy érintkezésben képzelhetők el. Az első esetben az „ént” *mint* lapintézményt kell elképzelnünk, a másodikban az „ént” egy intézmény *„társaságában”*, amelytől elválasztható.

Bár a nyilatkozatnak az a kimondott célja, hogy a *Berliner Abendblätter* című napilapot bevezesse a szerzőség paradigmájába, azaz megszüntesse ezt az oszcillációt, méghozzá a metonimikus olvasat javára („szubjektum és intézmény”, „Kleist és napilap”, „szellem és betű”), ez az oszcilláció nem áll le, sőt csak intenzívebbé válik az aláírásban, pontosan abban az aláírásban, amelynek a maga alakjában a nyilatkozat kijelentését kellene megtestesítenie. A nyilatkozat végén az áll, hogy „aláírom” (*unterschreibe ich mich*). A lapban az eredeti tördelésben az „ich mich” a nyilatkozat utolsó sorát képezi. Ez egyáltalán nem szándékolt – amit például ritkítás jelölhetne, mint az aláírás részeinél –, hanem pusztán azért van így, mert „e lapok tere megkívánta”, tehát így alakult az oldaltükör nem szemantikai kényszerének engedelmesszerű szedés során. Ez az elkülönülés a visszaható szerkezetre tereli a figyelmet. Bár a Grimm-szótár nem jelöl szemantikai különbséget az aláírás nem visszaható (*unterschreiben*) és visszaható (*sich unterschreiben*) alakjai között,²³ a véletlenszerű tipográfiai kiemelés, amely a médium, „e lapok terének” a műve, jelentéssel ruházza fel a személyes névmás és a visszaható névmás elválasztottságát és egymásmellettségét. Ez az elrendezés megtestesíti és működésben tartja az olvasatok retorikai oszcillációját, mondhatni skizofrén jelleget kölcsönöz a helyzetnek. Olyan ez, mintha a személy Kleist önmagát mint intézményt írná alá – vagy éppen fordítva. Ami azzal jár, hogy Kleist éppen hogy nem a szerzői szerepében erősödik meg, amelyet *kijelent*, hanem a szerkesztőiben, amelyet *gyakorol*.

Olyan ez, mintha Kleist egyáltalán nem érezte volna a „korszellemet”, és mint ha a maga szerkesztői gyakorlata teljesen inkompatibilis lett volna az 1800 körül formálódó irodalmi diskurzussal. Kevésbé tűnik ez tudatos szerepjátéknak, mint inkább valamiféle teljes mértékben reflektálatlan életformának. Kleist sajátos szerkesztői gyakorlatának korabeli hatását mindenestre úgy képzelhetjük el, mint egy görbe tükör kiváltotta hatást, amelyben az akkori irodalmi diskurzus ideológiai mindenki számára jól kivehető voltak. Kleist korszerűtlennek nevezhető szerkesztői tevékenysége kevésbé látszik az eljövendő modernség irányába mutatni, mint inkább – teljes összhangban Kleist arisztokrata öntudatával – visszafelé, a „tudós köztársaság” (*Gelehrtenrepublik*) idejébe. Egy olyan korba, amelyben az „interpretáció” és a „szerzőség” még nem szükségszerű korrelátumai egy olyan „olva-

sásnak”, amelynek „szövegekkel” van dolga, hanem amelyben a könyvekkel való foglalatosság (*Umgang*) az uralkodó, amely a modern értelemben még nem intézményesült filológiai gyakorlatok összességét adja. A kleisti korszerűtlen szerkesztői szerepnek az eredete nem valahol a napilapon és a benne közölt írásokon kívül van, hanem a napilap olyan terében, amely a „tudós köztársaság” könyvei teréhez hasonlítható. Ez a tér állandó keletkezésben van, amennyiben folyamatosan újraalkotja magát retorika és medialitás találkozásából előálló véletlenszerű egyidejűségek sorozataiban. Ennek a térnek éppen ezért nem lehet centruma vagy enyészpontja, azaz elképzelhetetlen benne olyan megfigyelői pozíció, amelyből az olvasó vagy a szerkesztő nyomon tudná követni, mi történik – saját magát is beleértve – ebben a térben. Ha az ember egyszer alámerült benne, nem tudja magát többé elválasztani tőle. Pont úgy, ahogy a birkózók alkotnak a küzdelmük során egyidejű egységet, amelyben az akció és reakció időbeli különbsége, a reakció utólagossága felfüggesztődik. A maga szerkesztői munkájának a gyakorlatában Kleist az eredeti latin *redigere* szó szerinti jelentését testesíti meg: ’visszakerget’, ’visszavezet’. Visszavezeti a szerkesztést és vele az olvasást azok kéz-műves mivoltára.

JEGYZETEK

1. Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München, Fink, 1995², 150.
2. A „Projektmacher” (projektcsináló) kifejezés 1800 körüli elterjedtségéhez és használatához ld. Günter Blumberger, *Heinrich von Kleist. Biographie*, Frankfurt am Main, Fischer, 2011, 58–59.
3. Rüdiger Campe, Die Schreibszene. Schreiben, in: *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, szerk. Hans Ulrich Gumbrecht / K. Ludwig Pfeiffer, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, 759–772.
4. Berliner Abendblätter, 1810. 12. 22., 72. lap.
5. Berliner Abendblätter, 1810. 12. 24., 73. lap; Heinrich von Kleist, Szerkesztőségi értesítések és nyilatkozatok, ford. Hámori Ágnes, in: uő, *Esszék, anekdoták, költemények*, Pécs, Jelenkor, 2001, 258. (A fordítást módosítottam.)
6. Ld. pl. ezzel szemben Reuß megközelítését, aki ugyan búcsút mond a szerzőség kritériumának az *Abendblätter*-filológia tekintetében, a műfogalmat mégis meg kívánja menteni a számára, ami során azonban a szerkesztői „kézműipar” elveszti a maga jelentőségét: „És Kleist kezeinek a mindennapi műve, amely egyaránt terméke a szerzői intuíciónak és szerkesztésnek, az originalitásnak és a receptivitásnak, a »Berliner Abendblätter«, *egyvalami*, egy *mű*.” Roland Reuß, Geflügelte Worte. Zwei Notizen zur Redaktion und Konstellation von Artikeln der „Berliner Abendblätter”, in: *Brandenburger Kleist-Blätter 11*, Frankfurt am Main/Basel, Roter Stern/Stromfeld, 1997, 9.
7. Zeitung für die elegante Welt, 1811. 01. 03., Nr. 2, 16. hasáb.
8. Kleist, i. m., 255. (A fordítást módosítottam.)
9. Berliner Abendblätter, 1810. 10. 13., 12. lap; Heinrich von Kleist, Érzések Friedrich tengeri tájképe előtt, ford. Forgách András, in: uő, *Esszék, anekdoták, költemények*, Pécs, Jelenkor, 1996, 174.
10. Az utólagossághoz mint a szerzőség feltételéhez ld. Kittler, i. m., 142.
11. Ebben az értelemben képezheti ez a szerkesztői szerep a „szerzőség performatív keretfeltételeit”. Vö. Uwe Wirth, *Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion*, München, Fink, 2008, 14.
12. Jacques Derrida, „Signatur, Ereignis, Kontext”, ford. Donald Watts Tuckwiller, in: uő, *Randgänge der Philosophie*, Wien, Passagen, 1988, 212–213.
13. Novalis nem ennyire optimista: „Minden, amit megtapasztalunk, közlés. Így a világ ténylegesen közlés. A szellem kinyilatkoztatása. Ez már nem az a kor, amelyben Isten szelleme érthető volt. A világ értelme elveszett. Megálltunk a betűnél. Elvesztettük a jelenség fölötti megjelenőt. Formula-lényeg.” Novalis, *Schriften*, 2. kötet, kiad. Paul Kulckhohn / Richard Samuel, Stuttgart, Kohlhammer, 1965², 594.
14. Fichte, i. m., 292, 295, 299.

15. Az itt bemutatott megközelítéshez a legközelebb áll a Friedrich-kép és az Arnim-Brentano-írás bőséges recepciótörténetéből: Gerhard Kurz, „Vor einem Bild. Zu Clemens Brentanos, Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner”, JbDFH 1988, S. 128–140.

16. Clemens Brentano / Achim von Arnim, „Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner. (Bei einer Kunstausstellung.)”, Iris. Unterhaltungsblatt für Freunde des Schönen und Nützlichen, 1826. 01. 28., Nr. 20, 77–78; magyarul: Clemens Brentano [sic!], Különféle érzetek egy Friedrich-tájkép láttán, hol is ott egy kapucinus a tengerparton, ford. Tandori Dezső, in: Enigma 4 (1997), 11–12, 21–25.

17. Friedrich Schiller, Über Matthissons Gedichte, in: *Schillers Werke*, Nationalausgabe, 22. kötet, Weimar, Böhlau, 1958, 271.

18. Kleist, Érzések Friedrich tengeri tájképe előtt, 174. (A fordítást módosítottam.)

19. Fichte, i. m., 274.

20. Edward Young, Gondolatok az eredeti alkotásról, ford. Dózsai Rita, in: Péter Ágnes (szerk.), *Angol romantika*, Budapest, Kijárat, 2003, 68. (a fordítást módosítottam); ehhez ld. pl. M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, London – Oxford – New York, Oxford University Press, 1953, 198–202.

21. Kleist, Szerkesztőségi értesítések és nyilatkozatok, 254–255. (A fordítást módosítottam.)

22. „A szerkesztők nem nevezték meg magukat, és az előzetes hirdetőnyelven is azt nyilatkozták, hogy nem fejthetik ki ennek a röpiratnak a tervét, miáltal természetesen annál szabadabb játékteret kapnak; [...] Néhány dolgozat misztikus és metafizikai stílusából, valamint a H. v. K. és A. M. aláírásokból némelyek arra következtetnek, hogy Heinrich von Kleist és Adam Müller urak a szerkesztői és legkiválóbb munkatársai ennek az esti lapnak.” Archiv für Literatur, Kunst und Politik, 1810. 10. 28., Nr. 86, 689–690. hasáb; ld. még Nordische Miszellen, 1810. 10. 21., Nr. 42, 341–342; Miszellen für die neueste Weltkunde, 1810. 11. 07., Nr. 89, 356.

23. *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, 24. kötet, Leipzig, Hirzel, 1936, 1799–1804. hasáb.

NAGY KRISZTIÁN

Az aktív kvietizmusról

ETIKO-ESZTÉTIKA ÉS POLITIKA LUKÁCS GYÖRGY KORAI MŰVEIBEN

„nem eredmény, hanem út”
(*Esztétikai kultúra*)

I.

„A jelenkori krízis – gyökereit tekintve – a jelenkori tett krízise. (...) Minthogy az elmélet elszakad a tétől és saját belső, immanens törvénye szerint fejlődik, maga a tett – mely elengedte magától az elméletet – degradálódni kezd.”¹ Mihail Bahtyin egyik korai, befejezetlen művének idézett szavait akár önéletrajzi megjegyzésként az a fiatal Lukács György is leírhatta volna, aki 1916-ban, heidelbergi disszertációjában még „az esztétikum érvényességi módját mint autonóm érvényességi formát...”² kutatja, majd alig három évvel később, kommunistának vallva magát, már a Vörös Hadsereg politikai komisszáriaként próbálja, Marx-szal szólva, *ad hominem demonstrálni*,³ hogy a szakadék elmélet és a tett, teória és praxis között legalábbis áthidalandó.

Lukács életműve a felejtés évtizedei után a kétezres évek óta zajló ún. *kulturális fordulat* horizontján kerül ismét a hazai irodalom-, illetve kultúratudományi érdeklődés előterébe.⁴ Ez természetesen magyarázható pusztán tudománytörténeti