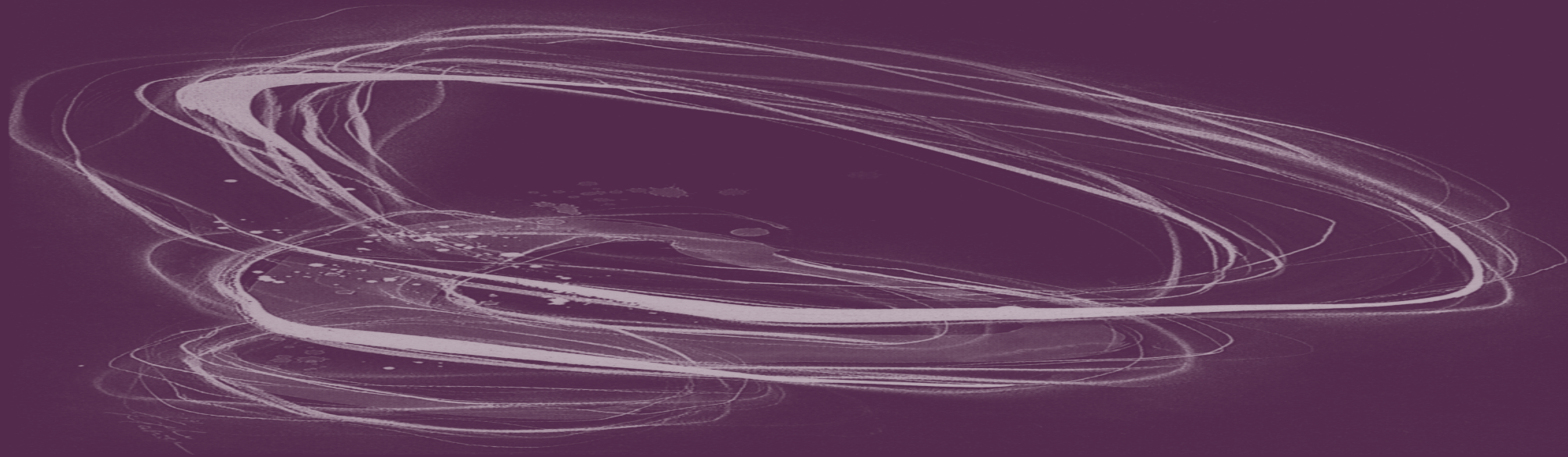


1
Partitúra

Partitúra

Irodalomtudományi folyóirat

Kulcsár-Szabó Zoltán tanulmánya Carl Schmittől
♦ Írások a konkrét költészetéről és a neoavantgádról
♦ Hegedűs Orsolya tanulmánya a fantasyről



2012/1



2012



Konstantin Filozófus Egyetem Közép-európai Tanulmányok Kara
Sambucus Irodalomtudományi Társaság

Partitúra

Irodalomtudományi folyóirat

Konstantin Filozófus Egyetem Közép-európai Tanulmányok Kara
Sambucus Irodalomtudományi Társaság

2012/1

VII. évfolyam

Alapító szerkesztő
H. NAGY PÉTER

Főszerkesztő
BENYOVSZKY KRISZTIÁN

Felelős szerkesztők
BÁRCZI ZSÓFIA, KESERŰ JÓZSEF

Munkatárs
CSANDA GÁBOR

Szerkesztőbizottság
Beke Zsolt, Csehy Zoltán, Kocur László, Mészáros András,
Németh Zoltán, Polgár Anikó, Rácz I. Péter, Sánta Szilárd,
L. Varga Péter, Vida Gergely

Tartalom

KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: <i>Döntés, reprezentáció, ellenség: Carl Schmitt</i>	3
SÁNDOR Katalin: <i>Vonalból kilépő írás. A konkrét költészet médiumköziségéről</i>	43
SZ. MOLNÁR Szilvia – KISS Enikő: <i>Az emlékezés neoavantgárd narratívája. Bujdosó Alpár:</i> 1 és 2 között az erzsébet hídon	67
ZSUPPÁN Klaudia: <i>A szubjektumképződés dilemmái Ted Hughes Wodwo című versében</i>	85

HEGEDŰS Orsolya: <i>Két paradigma: a high fantasy és a dark fantasy</i>	99
SOLTÉSZ Márton: <i>Az újíráás alternatívái. Javaslatok Mészáros Márton Mai magyar irodalmi olvasókönyvének esetleges új kiadásához</i>	121
SERESS Ákos: <i>Amerikai panoráma (Cristian M. Réka: Cultural Vistas and Sites of Identity: Essays on Literatutre, Film and American Studies)</i>	133
KISS Tímea: <i>Átváltozások (Jeney Éva, Szegedy-Maszák Mihály szerk. A kultúra átváltozásai)</i>	137

Támogatta a Szlovák Köztársaság Kormányhivatala



Realizované s finančnou podporou Úradu vlády SR
program Kultúra národnostných menšín 2012

A szerkesztőség címe: Kapisztóryho 6, 940 58 Nové Zámky ♦ E-mail: h.nagyp@gmail.com ♦ Kiadja a Konstantin Filozófus Egyetem Közép-európai Tanulmányok Kara és a Sambucus Irodalomtudományi Társaság ♦ Borítóterv: Maruta Kyoko festményeinek felhasználásával Juhász R. József ♦ Nyomdai előkészítés: Kalligram Typography Kft., Érsekújvár ♦ Nyomta: Štatistické a evidenčné vydavateľstvo tlačív, a.s. (ŠEVT a.s.), Plynárenská 6, 821 09 Bratislava ♦ Regisztrációs szám: 3139/2004 ♦ ISSN 1336-7307

Adresa redakcie: Kapisztóryho 6, 940 58 Nové Zámky ♦ E-mailová adresa: h.nagyp@gmail.com ♦ Vydáva Fakulta stredoeurópskych štúdií UKF v Nitre a Literárnovedná spoločnosť Sambucus ♦ Obal: použitím diela Maruta Kyoko József Juhász R. ♦ Tlač: Štatistické a evidenčné vydavateľstvo tlačív, a.s. (ŠEVT a.s.), Plynárenská 6, 821 09 Bratislava ♦ Technická príprava: Kalligram Typography kft., Nové Zámky ♦ EV 3519/09 ♦ ISSN 1336-7307

Kulcsár-Szabó Zoltán

Döntés, reprezentáció, ellenség: Carl Schmitt

Amikor a 17. századi szuverenitáselméletekhez visszanyúlva Carl Schmitt a „kivételes állapot” (Ausnahmestand) terminusából¹, vagyis amúgy egy 19. századi, az 1920-as évekre igencsak divatosá vált német neologizmusból kiindulva igyekszik újradefiniálni a politikai szuverenitás, sőt egyáltalán a „politikai” mibenlétét, rögtön a *Politikai teológia* nevezetes (és értekezői stílusának performativitására oly jellemző módon itt is a nyitómondatban elhelyezett) tézisében („Szuverén az, aki a kivételes állapotról dönt.” [Souverän ist, wer über den Ausnahmestand entscheidet.] – *PT* 1/13²) a *döntés* többszörösen rétegzett feltételrendszerével szembesít. Egy kézenfekvő, gyakorlati-politikai szinten (mely szinten éppen ebben az összefüggésben maga Schmitt sem mozgott idegenül – pl. az 1932-es ún. „Preußenschlag”-ban betöltött jogászi szerepére lehetne gondolni, ahol a weimari alkotmány kivételes állapotra vonatkozó 48., itt is [*Uo.*, 4.], de más korábbi elméleti munkáiban is elemzett³ cikkelyének egy meghatározott politikai összefüggésben való érvényre juttatásában működött közre) a mondat a kivételes állapot kihirdetését mint a szuverén hatáskörébe tartozó döntést szituálja: kivételes állapot az, amit a szuverén ilyenként elrendel. Másfelől természetesen inkább fordított irányúnak mutatkozik a definíció: az a szuverén, illetve – hiszen a mondat elején álló „Souverän” itt főnévi és melléknévi szerepet is betölthet – annak az ismérve a szuverenitás, aki a kivételes állapotot elrendeli. Másként fogalmazva tehát: a kivételes állapot határozza meg, jelöli ki, mondhatni *dönt* a szuverenitásról.⁴ Harmadrészt: a kivételes állapot bizonyos értelemben az a határzóna (és egyben „határfogalom”), amelyben valójában *nem lehet dönteni, hiszen csak dönteni lehet*. Nem lehet dönteni, hiszen a kivételes állapotban – amelyben „a jog felfüggeszti önmagát” (*Uo.*, 6.) és amelyben a szuverén (aki dönt) egyszerre van kívül és belül a fennálló-felfüggesztett jogrend határain (*Uo.*, 2.)⁵ – a dön-

1 A fogalom történetéről és politikai terminológiai környezetéről I. G. AGAMBEN, *Ausnahmestand (Homo sacer II.1)*, Frankfurt, 2004, 10–32. A terminusnak a hazai szaknyelvben hol a „kivételes”, hol a „rendkívüli állapot” a magyar megfelelője.

2 Schmitt gyakrabban hivatkozott munkáira (meglétük esetén a magyar fordításra, illetve szükség szerint ezt követően az eredetire vonatkozó) oldalszámait itt és a továbbiakban I. az alábbi rövidítések mögött a főszövegben: *PT* – C. SCHMITT, *Politikai teológia* (1922), Bp. 1992; *Politische Theologie*, Berlin, 2004; *PF* – „A politikai fogalma” (1932) = *Uő.*, *A politikai fogalma*, Bp. 2002; *Der Begriff des Politischen*, München, 1932; *RK* – *Römischer Katholizismus und politische Form* (1923, 1925²), Stuttgart, 1984; *V* – *Verfassungslehre*, Berlin, 1928.

3 L. elsősorban *Uő.*, *Die Diktatur*, Berlin, 1999.

4 Vö. ehhez még D. DYZENHAUS, *Legality and Legitimacy*, Oxford, 1997, 43–44.

5 A kivételes állapotról mint olyan határzónáról, amelyben felfüggesztődik a jog és a természet közötti megkülönböztetés lehetősége, illetve a kivétel szerkezetét meghatározó „bennfoglaló kizárásról” részletesen I. Agamben szép elemzését: AGAMBEN, *Homo sacer*, Frankfurt 2002, 25–40. A számtalan megfontolandó kritikai ellenvetéshez I. azonban, egyebek mellett, D. Pan, „Carl Schmitt on Culture and Violence in the Political Decision” = *Telos* 2008. tavasz.

tést értelemszerűen nem lehet visszavezetni azokra a normákra, amelyeket, ha időlegesen is, de hatályon kívül helyez. „Születése időpontjában a döntés független lesz észbeli megalapozottságától (argumentierend Begründung), és önálló értékre tesz szert.” (Uo., 16/37). Éppen emiatt viszont csak dönteni lehet: már maga a kivételes állapot elrendelése sem vezethető le az őt lehetővé tevő (és adott esetben általa fenntartandó) alkotmányos rend premisszáiból, nem hárítható át tehát valamely normarendszer automatizmusaira. Ahogyan tulajdonképpen végig a *Politikai teológiában*, Schmitt itt is azt teszi meg kiindulópontjául, hogy a kivételes állapot, illetve egyáltalán maga a *kivétel* éppen azért határozza az általánost, mert a kettő közötti közlekedés pályái sohasem teljesen zártkörűek – Schmitt ekkorra már, a jogalkalmazás vagy az ítéllethozatal problémájának szentelt munkáiban⁶, meggyőzte magát arról, hogy a jog (és a politika) elmélete nem teheti meg kiindulópontnak a norma és az eset, a szabály és a döntés, a törvény és az alkalmazás közötti kontinuitást. A mindennapos közhely (a kivétel erősíti a szabályt) Schmitt számára – aki itt kénytelen „egy protestáns teológus” fejtegetéseire támaszkodni⁷ – így fogalmazódik át tehát (Uo., 7/21): „A kivétel érdekesebb, mint a mindennapi esetek (der Normalfall). A normális semmit, míg a kivétel mindent bizonyít, és nemcsak megerősíti a szabályt, hanem maga a szabály léte is kivételből táplálkozik.” Továbbá: „A kivételben a *valódi élet* (die Kraft des wirklichen Lebens) a folytonos ismétlődések során megmerevedett mechanizmus kéréget *töri át*.” (kiem. KSZ).

Az utóbb idézett mondat – egy Schmitt számára jóval később is központi jelentőségű mozzanat (az absztrakt normák, diskurzusok megtöréseként vagy azokba való behatolásként megnyilvánuló élet vagy valóság képzete) mellett – ezen a ponton elsősorban az *erő* (Kraft) említése okán érdemel figyelmet. Nyilvánvaló, hogy az önmagát (és csak ezáltal voltaképpen a szabályt is) érvényre juttató kivétel *erőszakos* kell, hogy legyen – pontosabban fel kell, hogy függesse a jog és az erőszak közötti különbségtételt. A fentebbi értelemben tárgyalt döntés, ezt könnyű belátni, nem lehet (de legalábbis nem szükségszerűen) helyes döntés (hiszen nincs életben olyan norma, amely felől megítélhető volna), mi több, tartalma-értelme sem feltétlenül meghatározható (ugyanezen okokból): Schmitt egyebek mellett „tartalmi közömbösséget”, „tartalmának helyességétől” való függetlenségét emeli ki (Uo., 16.), valamint a megvitathatatlanságát, azt, hogy lezárja, elvágja a további diszkusszió lehetőségét. Ez az a mozzanat egyébként, amiben Schmitt több helyen, több

6 Vö. pl. elsősorban az interpretáció és döntés viszonyáról, SCHMITT, *Gesetz und Urteil* (1912), München, 1969, 27–28. A jogi applikáció problémájáról a korai Schmittnél I. S. WEBER, *Targets of Opportunity*, New York, 2005, 33–34.

7 S. KIERKEGAARD, *Az ismétlés*, Bp. 2008, 101–102. Vö. a *Politikai teológiában* is idézett részt: „Tehát [a kivétel] az általánost és önmagát is értelmezi, s ha az előbbi akarjuk tanulmányozni, csupán egy jogos kivételt kell keresnünk, mert ez sokkal világosabban megmutat mindent, mint maga az általános. [...] Idővel az ember beleun az általánosról szóló örökös locsogásba és magába az általánosba is, mely a végtelenségig ismétlődik. De vannak kivételek. Ha ezeket nem sikerül megmagyarázni, akkor az általánost sem tudjuk megvilágítani. Ezt a nehézséget általában nem vesszük észre, mert az általánost szenvedély helyett unott felszínességgel szemléljük. A kivétel ellenben energikus szenvedélyességgel gondolja el az általánost.”

történeti összefüggésben is kora modern (liberális) parlamenti demokráciáinak válságtüneteit összegzi: Juan Donoso Cortes kissé gúnyos meghatározását a polgárságról mint „vitakozó osztályról” a *Politikai teológia* is idézi (Uo., 31.), de a „politikai romantika” nagyívű kritikájának is az „örök beszélgetés” volt az egyik célpontja⁸. A döntés a diskusszió helyett magából a konkrét valóságból, az életből, a jogrend vagy az állam működését áttörő életből vagy valóságból fakad, mely betörést a *Politikai teológia* visszatérően „vészhelyzetre”, „Notfall”-ra vezet vissza és a munka másik elhíresült tételmondatát („A modern államelmélet minden jellemző [prägnante] fogalma szekularizált teológiai fogalom.”) kifejtve a „csoda” szekularizációs analógiájaként ír körül (Uo., 19/43).⁹ A szuverént innen nézve a „csodáról” hozott döntése definiálja: „minden szuverén – írja még 1938-ban is Schmitt – végérvényes döntést hoz a maga állama számára arról, hogy mi tekintendő csodának”.¹⁰ Struktúrája szerint a döntés a norma mint egyfajta immanens rend megtöréseként írható le – függetlenül attól, hogy azok a (Schmitt kedvelt jelzőjével: konkrét) viszonyok, amelyek e törésben megnyilvánulnak, valóban „kívülről” vagy éppen „belülről”, a realitásból mint valamely specifikus referenciális konstellációból, vagy inkább a renden belül elfojtott felszínre kerüléséből származnak-e, illetve hogy „eseményként”¹¹ vagy netán az önmagáról traumaként hírt adó „valós” mintája szerint¹² helyesebb-e leírni megjelenésüket. Beépítve ezt az összefüggést a fentebb idézett képletbe úgy lehetne tehát fogalmazni, hogy a kivétel, s ezzel a csak a kivétel útján megvilágított vagy alátámasztott általános vagy norma leginkább valamiféle vészhelyzet felől érthető vagy ragadható meg. Konkrét politikai összefüggésben ez könnyen belátható, kicsit elvontabb síkon pedig érdekes következtetés felé nyit utat: a norma, az a mód, amely szerint a dolgok vagy a fogalmak léteznek, a kivétel (még hozzá fenyegető értelemben: vészhelyzetként értett kivétel) által meghatározott, noha közvetlenül nem vezethető le abból.

- 8 L. – Adam MÜLLER kapcsán – SCHMITT, *Politische Romantik* (1919), Berlin, 1998, 140–141.
- 9 A Németországban az 1960-as években fellángoló, a „modernség” fogalmának társadalomelméleti és -történeti legitimitásáról folytatott, meghatározó jelentőségű viták sorozatában fontos szerep jutott Schmitt szekularizációs tézisének is, amely bizonyos értelemben tekinthető a Max Weberre adott katolikus válasznak. Erre az összefüggésre jelen munka keretei között nincs mód kitérni, a tájékozódáshoz l. többek közt az alábbi helyeket: H. LÜBBE, *Säkularisierung*, Freiburg/München, 1965, 72.; H. BLUMENBERG, *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt, 1997³, 102–114.; SCHMITT, *Politikai teológia II.*, Máriabesnyő/Gödöllő, 2006; O. MARQUARD, „Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie” = Uó., *Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie*, Frankfurt, 1973, 15–19.; N. BOLZ, *Auszug aus einer entzauberten Welt*, München, 1989, 53–55.; J. TAUBES, *Die Politische Theologie des Paulus*, München, 1993, 89.; C. COLLIOT-THÉLÈNE, „Carl Schmitt versus Max Weber” = Ch. MOUFFE (szerk.), *The Challenge of Carl Schmitt*, London/New York, 1999.
- 10 SCHMITT, *Der Leviathan in der Staatslehre des Thomas Hobbes*, Stuttgart, 1982², 83.
- 11 Vö. pl. M. OKAJANGAS, „Philosophies of »Concrete Life«”, *Telos*, 2005, ősz, 29–30.; Schmitt és Jacques Derrida eseményfogalmainak lehetséges összevetéséhez itt: 38.
- 12 Vö. pl. S. ŽIŽEK, „Carl Schmitt in the Age of Post-Politics” = MOUFFE (szerk.), *l. m.*

Az ilyesfajta vészhelyzet pedig, Schmitt politikai logikája alapján legalábbis, éppen a fennálló norma, jogrend vagy állam fenyegetése: a rendet meghatározó rendkívüli nem más, mint a rend elpusztulásának lehetősége, amelyet a kivételes állapotban éppen a rend felfüggesztése révén lehet elhárítani. Az egy évvel a *Politikai teológia* előtt megjelent, a diktatúra fogalmának szentelt munkájában Schmitt még elsősorban arra tett kísérletet, hogy a diktatúra két alapvető formáját, a komisszári és a szuverén diktatúrát abban a tekintetben határolja el egymástól, hogy azt a rendet, amelyért a rendkívüli helyzetben a diktátor szavatol, meglévőnek vagy újonnan felállítandónak tekintik-e. Míg a komisszári diktatúra azért függeszti fel a jogrendet (akár az alkotmányt), hogy ezáltal megóvja, vagyis voltaképpen érvényében fenntartsa (Schmitt egyébként több helyen is a kegyelemre hivatkozik, mint a joggyakorlatból származó kézenfekvő példára, amely azt bizonyítja, hogy egy norma felfüggesztése nem jelenti annak eltörlését), addig a szuverén voltaképpen olyan (létrehozandó, új) törvényt alkalmaz, amely nincs hatályban.¹³ A *Politikai teológiában* inkább a döntésre mint olyanra, illetve kivétel/norma relációra kerül a hangsúly – majdhogynem kizárólag a szuverén nézőpontjából.

Innen nézve meglehetősen erős a kontinuitás a későbbi főmű, *A politikai fogalma* barát/ellenség-oppozíciójával: a kivételes állapot felőli döntés a rendet fenyegető tényállás felőli döntés is egyben, olyasvalami tehát, amit néhány évvel később Schmitt a barát és ellenség felőli döntés formájában „elsődleges politikai döntésként” írt le (*PF* 21), mely döntésre való képtelenség vagy e döntés elutasítása – konkrét politikai realitásként, pl. a weimari demokrácia végnapjaiban – Schmitt számára az államiság végső válságának ismertetőjegye¹⁴. Nem lephet meg tehát (és a későbbiek során még lehet jelentősége ennek a formulának), amikor a *Politikai teológiában* Schmitt úgy fogalmaz, hogy 1. „az alapul szolgáló norma szempontjából (von dem Inhalt der zugrundeliegenden Norm aus betrachtet) a döntés minden konstitutív, sajátos eleme valami újat és *idegent* jelent” (kiem. KSZZ), illetve 2. hogy „normatív szempontból a döntés a semmiből születik meg” (*PT* 16/37-38). A döntés tehát nem lehet döntés két vagy több norma között.¹⁵ A döntés elidegenít, és valamiféle semmin alapul – és hogyan is lehetne ez másként akkor, ha annak a rendnek a fenyegetettségében vagy negációjában gyökerezik, amelyhez képest kivételet jelent?

Ez a képlet (amikor tehát a rend alapja vagy lényege valamely erőszakos vagy fenyegető kivételes állapotban tárul fel) persze egyáltalán nem egyedi a korban, mi több, jellegzetesen illeszkedik (még Schmitt szóhasználatát tekintve is) a többé-kevésbé kortárs, politikailag szélsőségesnek ítélt (inkább jobb-, de olykor baloldali – ha használhatók itt e viseltes, teljesen azonban aligha nélkülözhető segédfogalmak) német gondolkodók diskurzusához Ernst Jünger-től Martin Heidegger-ig. Nemcsak vagy nem elsősorban az „Ernstfall”, „Entschlossenheit”, „Grenzsituation”, „Kampf” stb. képzetköreiben kirajzolódó „decizionizmus” divathullámára érdemes itt gondolni, amelyet Christian Graf von Krockow kezdeményező erővel, de kissé szűk perspektívából egy egzisztenciális színezetű filozófiai kontextusban szisztematizált immár több mint fél

13 Vö. SCHMITT, *Die Diktatur*, kül. 133–134. L. még AGAMBEN, *Ausnahmezustand*, 46.

14 L. pl. SCHMITT, „A totális állam továbbfejlődése Németországban” = Uő., *A politikai fogalma*, 223.

évszázada.¹⁶ Aligha ismerhetők félre ugyanis az olyan párhuzamok, amelyek részben közvetlenebb politikai, részben jóval általánosabb ismeretelméleti összefüggéseket állítanak előtérbe, illetve akár egyszerre teszik mindkettőt. Szisztematikus kitekintésre jelen keretek között nincs mód, az alábbiakban tehát pusztán utalások következnek az itt nyomon követett szempontból relevánsnak tűnő példákra. Elsőként Walter Benjamint kell említeni, aki az „erőszak kritikáját” a *Politikai teológiával* közel egyidőben egy olyan „döntés” lehetőségére futtatja ki, amelynek az általa „tisztá erőszaknak” nevezett isteni ítékezés (ami inkább minden fennálló jog megsemmisítése, mint alkalmazása) megtörténtéről kellene határoznia. Noha Benjamin, aki ebben az összefüggésben (mint az később még szóba kerül majd) inkább az eldönthetetlenségnek (a döntés lehetetlenségének vagy a döntésképtelenségnek), mint a döntésnek a teoretikusa, éppen e döntés elodázhatóságára helyezi a hangsúlyt¹⁷, a Schmitt fogalmára tett jóval későbbi, a VIII. történefilozófiai tézisben található legexplicitebb hivatkozása arról tanúskodik, hogy magát a normát, a fennálló jogrendnek való politikai alávetettséget mint olyat – vagyis egyenesen a „dolgok rendjét” (Regel) – azonosította a „rendkívüli állapottal”¹⁸. Érdemes kiemelni továbbá azt, hogy a kivételes vagy a rendkívüli sok esetben a filozófiai, lényegi kérdés formájában ad hírt magáról. Benjamintól nem távoli összefüggést keresve Ernst Blochra lehetne hivatkozni, aki *Az utópia szellemében* a jól értett, „megkonstruálhatatlan kérdést” a dolgok *komolyra fordulásaként* írta le (Ernstwerden der Dinge), olyasfajta *messianisztikus pillanatként*, amelyet másutt mint „Ernstfall”-t az Isten általi elhagyatottság, a veszély, a felfüggesztett kegyelem állapotaként jellemzett. A lényegi kérdés tehát rendkívüli, veszélyes, elsősorban (legalábbis a fennállóra nézvést) pusztító erejű pillanatot teremt, amelyben „*elháríthatatlanul vége ennek a világnak, könyveivel, egyházaival, rendszereivel egyetemben*”.¹⁹

A messianisztikus teológiai kontextust igénybe nem vevő párhuzamot pedig természetesen Heidegger, legnyilvánvalóbban a *Bevezetés a metafizikába* (1935) szolgáltathatja, amely a filozofálást emlékezetes módon erőszakos, méghozzá a „rend-kívültre” irányuló és magát a rendet felfüggesztő kérdésésként határozta meg, mintegy átfogalmazva azt az elemzést, amelyet a létkérdés ellentmondásos „formális struktúrájáról” nyújtott a *Lét és idő* 2. §-ában: „Filozofálni annyi, mint a rend-kívültre kérdezni (Fragen nach dem Außer-ordentlichen. Mivel azonban [...] ez a kérdés visszahat önmagára,

15 L. még M. MAKROPOULOS, *Modernität als ontologischer Ausnahmezustand?*, München, 1989, 38–39.

16 Ch. von KROCKOW, *Die Entscheidung*, Stuttgart, 1956.

17 „Kevésbé van lehetőségünk rá, de kevésbé fontos (dringend) is, hogy eldöntsük, vajon tiszta erőszak valósult-e meg valamely adott esetben” (W. BENJAMIN, „Az erőszak kritikájáról” = *Uő.*, *Angelus novus*, Bp. 1980, 56. [GS II/1, Frankfurt 1977, 203.]).

18 „Az elnyomottak tradíciója arra tanít, hogy a »rendkívüli állapot« (Ausnahmezustand), amelyben élünk, a dolgok rendje szerint való (die Regel ist). El kell jutnunk a történelem ennek megfelelő fogalmához. Akkor világosan látjuk majd, hogy mi a feladatunk: kiváltani az igazi rendkívüli állapotot.” (*Uő.* „A történelem fogalmáról” = *Uő.*, 965–966. [GS I/2, Frankfurt 1977, 697.]).

19 Vö. E. BLOCH, *Az utópia szelleme*, Bp. 2007, 326–327. (*Geist der Utopie*, Frankfurt 1964, 249.); *Thomas Münzer als Theologe der Revolution*, München, 1921, 263.

nemcsak az rendkívüli, amire kérdezünk, hanem maga a kérdés is. Ezzel a következőket akarom mondani. Ez a kérdés nem hever az úton, hogy egy szép napon észrevétlenül vagy éppen tévedésből benne találjuk magunkat [ahogyan, lehetne hozzáfűzni, a Schmitt által definiált kivételes állapothoz sem így lehet eljutni]. *Nem rejlik benne a mindennapok szokásos rendjében* sem úgy, hogy azután valamiféle követelmény vagy éppenséggel előírás alapján rákényszerülnénk. E kérdés nem rejlik az uralkodó szükségletekről való sürgős gondolkodás és azok kielégítése körében. *A kérdés kívül van a renden* (Das Fragen selbst ist außer der Ordnung).” (kiem. KSzZ).²⁰ Közismert, hogy később maga a „lét” is mint „a legrendkívülibb” nyer meghatározást (amennyiben semmivel sem hasonlítható össze)²¹, majd – az *Antigoné* kardalának nevezetes elemzésében – Heidegger az erőszak (Gewalt) fogalmát is ebbe az összefüggésbe állítja: amennyiben az ember lényegének meghatározása *kérdés*, amely a létezővel való „vitában” nyílik meg, illetve amennyiben ebben a vitában szükségszerűen ki kell lépni az „otthonatlanba” (unheimlich) – s itt Heidegger egyik példája a mindent megalapozni kényszerülő *uralkodó* emiatt szükségszerű erőszakossága – , valóban kézenfekvő a „rendkívülit” a rendből való kilépés és az abba (pl. a létezőbe) való (elkerülhetetlenül erőszakos) behatolás kettős feltételrendszerében – ha az „unheimlich” ezt szemantikailag nem zárna ki – lokalizálni.²² A rendkívüli azonban éppen hogy nem lokalizálható: Heideggernél „otthonatlan”, Benjaminnál pedig eleve csak valamiféle *kivételként* nyilvánul meg (nem lehet felismerni, „kivéve egészen rendkívüli hatásait”). Schmittnél, első pillantásra legalábbis, úgy tűnik, más a helyzet, hiszen a kivételes állapot számára konkrét politikai valóságot jelent, mégis érdemes szem előtt tartani ezt a kitétel, ugyanis – noha részint (vagy inkább: látszólag) eltérő összefüggésekben – mind a rendkívüli kérdés(esség)ként való meghatározása (pl. egyik leghíresebb, Theodor Däubler egy költeményéből kölcsönzött definíciójában: „der Feind ist unsere eigne Frage als

20 M. HEIDEGGER, *Bevezetés a metafizikába*, Bp. 1995, 8.; *Einführung in die Metaphysik* (GA 40), Frankfurt, 1983, 15.

21 Uő., *Bevezetés a metafizikába*, 41.

22 Vö. ehhez kül. *Uo.*, 74-78. (*Einführung in die Metaphysik*, 153-159.). Fontos, hogy az erőszak (a „walten” igéből képzett „Gewalt”) itt nemcsak a ’lebírás’, hanem egyben a ’működés’ jelentésében értendő: „Itt az erőszak-tétel (Gewalt-tätigkeit) szónak lényegi értelmet adunk, ami alapvetően túlnyúlik a szó köznapi jelentésén, miszerint az többnyire olyasvalamit fejez ki, mint pusztá nyersség és önkény. Ez utóbbi esetben az erőszakra azon terület felől tekintenek, ahol a létezés mértékét a kiegyezést és a közös gondolkodást illető megegyezés adja meg [olyasvalami, mint a liberális parlamenti demokrácia „örök beszélgetése” Schmittnél?], és ennek megfelelően minden erőszakot szükségképpen csak zavarként és sértésként értékelnek.” (*Uo.*, 77.). Az uralkodó említéséhez l. még Heidegger Schmitthez írt levelét a „nómosz baszileusz” jelentőségéről (Schmitt a szuverén azon sajátosságát, hogy benne felfüggesztődik a jog és az erőszak közötti különbségtétel, egyebek mellett ezen a Pindarosz 169. töredékéből vett kifejezésen demonstrálta, l. ehhez AGAMBen, *Homo sacer*, 42.): „Heidegger and Schmitt”, *Telos*, 1987, nyár. Schmitthez és Heideggerhez l. még J. DERRIDA, *Politik der Freundschaft*, Frankfurt, 2000, 330-336.

Gestalt²³), mind a kísértetiesség képzete fontos helyeken bukkan elő diskurzusában (ezekről később).

Schmitt számára a kivételes állapot tehát, egyebek mellett vagy akár elsődlegesen, az általános és az eseti vagy konkrét közötti törést vezeti be vagy inkább teszi láthatóvá. Amint az fentebb szóba került, ez a törés (amely ennyiben nem más, mint maga a döntés – tehát aktív értelmű is lehet, illetve innen nézve, megfordítva, a döntés sem korlátozható valamiféle partikuláris intenció kivitelezésére) egyfelől az általános (a rend, pl. a jogrend) fenyegetéseként vagy potenciális negációjaként (vagy ezekben) nyilvánul meg, ugyanakkor számtalan összefüggés kínálkozik az életműből annak alátámasztására, hogy megfordítva is hasonló a helyzet: az általános, a törvény maga is fenyegeti a rendet (amely, Schmitt elsősorban a '30-as évektől használt fogalmával élve, valójában csakis *konkrét* rend lehet), éppen azáltal, hogy – pontosan e téren kevesebbet nyújtva a „kivételes állapotnál” – képtelen kezelni vagy leírni azt, ami voltaképpen fennáll. Fontos továbbá, hogy a kivételes állapot sem nélküli valamiféle (konkrét) „rend” mozzanatát: politikai értelemben sokkal inkább a konkrét rend és norma közötti törésre vezethető vissza, és nem párosul feltétlenül valamiféle kezelhetetlen anarchia állapotával.

Csak címszószerűen kiemelve Schmitt néhány idevonatkozó elképzelését a (nemcsak jogi) gondolkodás szükségszerű szituativitásának tézisére²⁴, az írásos alkotmánnyal szembeni kételyeire (ezt a „törvénykező” államtípusban az organizatorikus és eljárásjogi szabályozásra korlátozná²⁵), illetve a fogalmak általánosan „polemikus” természetére vonatkozó feltevéseire lehetne utalni: az a diskurzus, amely – éppen ezért – nemcsak leírja, hanem alakítja vagy létrehozza a fennálló politikai rend viszonyait, abban az értelemben nem is tekinthető fogalmi keretnek, hogy használatának szabályai és érvénye egyedül a konkrét (politikai) realitásból, a jogi és társadalmi rend immanenciájából eredeztethetők²⁶, melyektől elszakítva pusztá, üres formulák csupán. Ahogyan *A politikai fogalmában* olvasható, „minden politikai fogalom, képzet és szó *polémikus* értelemmel rendelkezik; konkrét ellentétességet (konkrete Gegensätzlichkeit) tartanak szem előtt, konkrét helyzethez kötődnek, melynek végső következménye (a háborúban vagy a forradalomban megnyilvánuló) barát/ellenség-csoportosítás, és *üres és kísérteties absztrakciókká* válnak, ha ez a helyzet megszűnik” (PF 21-22/18; második kiem. KSzZ). Schmitt ebben az összefüggésben mégsem egyszerűen a „halott betű” iránti – a 20. században többek közt totalitárius vagy radikális diskurzusokra jellemző – kétely kultúrtörténetileg ugyancsak terhelt gesztusát újítja fel, hanem sokkal inkább egy

23 SCHMITT, „A cella bölcsessége” = Uő., *Ex Captivitate Salus*, Máriabesnyő/Gödöllő, 2010, 57. („Az ellenség önmagunk testet öltött kérdése”); *Glossarium*, Berlin, 1991, 217.

24 A szituativitásról mint Schmitt gondolkodói alkatának fontos sajátosságáról I. H. HOFMANN, *Legitimität gegen Legalität*, Berlin, 1964, 12.; H. QUARITSCH, „Einleitung: Über den Umgang mit Person und Werk Carl Schmitts” = Uő. (szerk.), *Complexio Oppositorum*, Berlin, 1988, 21.

25 SCHMITT, *Legalitás és legitimitás*, Máriabesnyő/Gödöllő, 2006, 34.

26 Vö. pl. Uő., „Az európai jogtudomány mai helyzete”, *Gazdasági Jog*, 1944/5., 4–5.

– bár ő ezt ritkán vagy nem nyíltan teszi – nyelvelméletileg is leírható konzekvenciát von le a „kivételes állapot” tanából: a fogalmak „konkrét rendje” felől nézve ugyanis az általános, a norma voltaképpen a nyelv grammatikailag vagy szótárilag leírható areferenciális rendszere, és ez az, ami irrelevánsnak vagy működésképtelennek bizonyul. Az aktualitásától (referencialitásától) elválasztott, mintegy grammatizált nyelv és a referenciális dimenzióban gyökerező (vagy méginkább azt performatív úton megteremtő) nyelvi esemény vagy akció közötti közvetítés vagy kontinuitás az, aminek lehetőségét a szituatív, inkább a „kivételeből”, mint a „szabályból” kiinduló gondolkodás lehetetlennek ítél.

A minden referenciális konkretizációtól, szituatív (illetve, ami Schmittnél majdnem ugyanaz: polemikus) meghatározottságtól független rend (politikai, de egyben nyelvi-fogalmi rend) normatív, mely normativitás nem más, mint a konkrét valóságösszefüggések felfüggesztése: az ilyen norma, amely nélkül – ahogyan Paul de Man mondaná egy nyíltabban nyelvelméleti összefüggésben – „sohasem létezhet, nem gondolható el szöveg”²⁷, kísérteties módon, fenyegetésként vetül rá a cselekvés vagy a diskurzus valóságos, azaz politikai dimenzióira. Hogy miben áll közelebbről ez a fenyegetés Schmittnél, az könnyen megválaszolható kérdés: az általános (és épp emiatt üres) fogalmak azért nevezhetők kísértetiesnek, mert egy konkrét rend fogalmakban is kifejeződő sajátos formáját vagy „alakját” mossák el – márpedig a forma- vagy az alakteremtés Schmittnél, mint az a későbbiek folyamán még többször is előkerül majd, nélkülözhetetlen mozzanata, sőt létoka magának a „politikainak”, hiszen mind a barát/ellenség megkülönböztetés, mind a fogalmak „polemikus” meghatározottsága, maga a *polémosz* is ide vezethető vissza (Ahogyan egyébként Heideggernél is, többek közt az imént már párhuzamként előcítált írásban, ahol a hérakleitoszi polémosz az ember és a létező közötti „vitaként” nyer leírást: az ember akképp lép elő létében, hogy megkísérli a létezőt is „létére hozni, azaz *határai közé és alakjába beállítani* [in sein Sein zu bringen versucht, d. h. in Grenze und Gestalt stellt]²⁸. Kiem. KSzZ)! Forma, alak, „Gestalt” nélkül nincs jog, nincs nyelv, nincs politika. Aligha véletlen, hogy Schmitt számtalan helyen kitüntetett szerepet bíz a „láthatóság” kritériumára: valamely rend csak azáltal nyilvánul meg, ha adott egy olyan instancia, amely – mintegy az általános és egyedi közötti törés okán szükségessé váló „missing link”-ként – közvetíti a realitáshoz, méghozzá azáltal, hogy látható (érzéki és, ami szintén nagyon fontos Schmittnek, nyilvános) formát teremt, s e forma révén voltaképpen reprezentálja is magát a rendet. Schmitt államfogalma is elhelyezhető ilyen keretben (mint formateremtő közvetítés a jog és a realitás között, aminek szekularizációs mintája az erkölcs és a realitás közé helyezett Isten), legideologikusabb korszakában pedig a statikus-politikus állam és az apolitikus „nép” közötti konkrét összekötő kapocs funkciójában talált így helyet – „dinamikus-politikus elem” gyanánt – a „mozgalomnak”²⁹, amelyet a Harmadik Birodalom számos tekintetben sokkal többre értékelt, mint a pusztá (és túl absztrakt) államot magát.

Arra az ezen a ponton szinte kényszerítően felvetülő kérdésre, hogy miként illeszkedhet bele az egyedi, kivételes eset, a döntés abba a rendbe, amelyet

27 P. DE MAN, *Az olvasás allegóriái*, Szeged, 1999, 394.

28 HEIDEGGER, *Bevezetés a metafizikába*, 74.; *Einführung in die Metaphysik*, 153.

29 SCHMITT, *Staat, Bewegung, Volk*, Hamburg, 1933, 12. L. még a *Politikai teológia* 1933-as második kiadásának előszavát (PT [német kiad.] 8).

létrehozott és amelyben tovább működik (vö. V 77), ezen a ponton persze nem kézenfekvő a válasz. Benjamin *Az erőszak kritikájáról* pl. a modern parlamentarizmus hanyatlását vezette vissza erre a problémára, amikor megállapította, hogy a parlamentáris rend elfojtja az őt létrehozó s fenntartásában továbbra is ott munkálkodó erőszakra való tudását („elhalványul benne az erőszak lappangó jelenlétének tudata”³⁰), arról a – „jogteremtő” – erőszakra való tudását, amelyet „képvisel”, vagyis *reprezentál* („die in ihnen repräsentiert ist”). Benjamin ideidézése nem véletlenszerű, ugyanis Schmitt szintén (bár egészen eltérő módon és egészen eltérő megoldást kínálva) a reprezentáció fogalmából kiindulva tesz kísérletet a kérdés megválaszolására, melynek nehézsége, mint az fentebb szóba került, nem kis mértékben abból fakad, hogy a reprezentáció olyan felfogását kell érvényesítenie, amelyet nem hatástalanít a konkrét és az általános dimenziói közötti kapcsolat szétszakítása. Schmitt így nem indulhat ki pl. a jelenlévő és a távollévő, a jelölő és a jelölt kétosztatásából.

Schmitt reprezentációfogalmának beágyazása érdekében azonban érdemes három összefüggést röviden érinteni. Elsőként azt a feltételezését, melynek értelmében a fennálló (jog)rend konkrét mivolta messzemenőig meghatározza e rend struktúráját is. Sőt, bele van mintegy írva magába a struktúrába: a rend konkrét formája nem fogható fel egy (absztrakt) struktúra, valamilyen üres váz valamely esetleges aktualizálásaként, amely tehát máshogyan is lehetséges volna, hiszen, amint azt pl. a szuverenitás elemzése és különösen a szuverénnek mint személynek ebben betöltött funkciója implikálja, a konkretizáció magának a struktúrának a része. A *Politikai teológiában* pl. ez az oka annak, hogy Schmitt használhatatlannak ítéli a szuverenitásfogalom liberális megközelítéseit, amelyek a szuverenitást az állam helyett a jognak tulajdonítják, illetve egyáltalán a fogalom kiküszöbölésére tesznek javaslatot. Amint azt a Hugo Krabbe és Hans Kelsen vonatkozó elképzeléseiről nyújtott kritika (vö. kül. PT 9–11.) itt egyértelmű teheti, Schmitt éppen a normafogalom kiterjesztésében látja a szuverenitás elmélete számára leküzdendő akadályt, és aligha véletlen, hogy később is az a teoretikus számít majd fő ellenfelének, aki „tisztá jogtanában” az államot a jogrenddel azonosítja, illetve külön fejezetet szentel a személyfogalom „felbomlásának”, arra hivatkozva, hogy a személy jogi értelemben pusztán egy megszemélyesítés („A »személy« csak megszemélyesítő egységes kifejezése a kötelességek és jogosultságok nyalábjának”), illetve „norma-komplexumok” kifejeződése.³¹ Schmittnél a szuverénnek

30 BENJAMIN, „Az erőszak kritikájáról”, 41–42. (GS II/1, 190–191.).

31 Vö. H. KELSEN, *Tiszta Jogtan*, Bp. 1988, 29–30., 65. Az alkotmány „óréről” folytatott nevezetes, 1931-es vitájukban természetesen Schmitt az, aki személyre (az államfőre), és Kelsen az, aki testületre (az alkotmánybíróságra) bízna ezt a szerepkört. Vö. SCHMITT, „A birodalmi elnök mint az alkotmány őre” és KELSEN, „Ki legyen az alkotmány őre?” = TAKÁCS P. (szerk.), *Államtan*, Bp. 2003. A vitához I. többek közt VARGA Cs., „Paradigmaváltás a jogi gondolkodásban” és PACZOLAY P., „Ki az alkotmány őre?” = Cs. KISS L. (szerk.), *Carl Schmitt jogtudománya*, Bp. 2004, valamint POKOL B., „Jegyzetek Carl Schmitt és Hans Kelsen vitájához”, *Világosság*, 2005/10. Schmitt egy három évvel későbbi előadásának címe szerint egyenesen „A Führer oltalmazza a jogot”. A problémához vö. még Ch. J. EMDEN, „Carl Schmitt, Hannah Arendt, and the Limits of Liberalism”, *Telos*, 2008, tavasz.

– aki ebből a szempontból formálisan akár a hegeli jogfilozófiai meghatározásához, a kortársi környezetet tekintve pedig részint a „karizmatikus” hatalomgyakorlás weberi modelljéhez közelíthető³² – konkrét személynek kell maradnia (legalábbis konkrét értelemben személyszerűnek), hiszen aligha támaszkodhat annak a jogrendnek a legitimitációjára, amelyet döntésében felfüggeszt, így azokra a normákra sem, amelyek (jogi-politikai) ágensként meghatározzák. Mivel „a jogeszme önmagában nem alkalmazható (sich nicht aus sich selbst umsetzen kann)”, hiszen „semmit sem árul el arról, ki is alkalmazza”, a törvényszövegből nem lehet arra következtetni, hogy melyik „magánszemély (individuelle Person) vagy hatóság (konkrete Instanz)” ragadja magához a döntés autoritását (PT 16/37), miközben „a jogi élet valósága számára az a fontos, hogy ki dönt” (PT 18/40).

A szuverén döntése, ami nélkül a jogrend működésképtelen, nem vezethető vissza a jogrendre és nem vezethető le abból – e paradoxon nélkül viszont nem létezhet jogrend. Nem maradhat említetlenül, hogy (egyéb tényezők mellett) ez a paradoxon szolgáltatatható – igaz, csupán rövid ideig³³ – indokot Schmitt számára 1934-ben ahhoz, hogy a „jog oltalmazójának” megtett „Führer” pozíciójában a hatalmi ágak egyesítését legitimálja. Az új államban eszerint azért szűnik meg az egymást örökös gyanakvással ellenőrző törvényhozás, kormányzás és jog hármass konstellációja, mert vezetője mint igazi vezér mindig egyben „bíró” is: a jog immár nem lehet független az igazságosságtól, mely igazságosság a nép élethez való jogából nyeri legitimitását, méghozzá – amint azt egy Hitler-beszéd vonatkozó passzusaival illusztrálja – egy olyan meghatározott, konkrét pillanatból, amely mintegy maga tette felelőssé a „Führer”-t a német nemzet sorsáért.³⁴ Ez azonban inkább csak ideologikus, bár nem teljesen kívülről ráerőszakolt olvasata vagy alkalmazása a *Politikai teológia* szuverenitásfogalmának – persze az eddig megállapítottakat magára Schmittre is vonatkoztatva az ilyen, konkrét alkalmazás lehetősége arról tanúskodik, hogy ez a lehetőség nem marad teljesen külsődleges eleme a „kivételes állapot” diskurzusának.

Noha az összehasonlítás csak önálló tanulmányban kivitelezhető, kimerítő elemzést igényelne, melyről itt le kell mondani, a második pontban mégis érdemes utalni arra, hogy az a – látencia eltérő szintjein nyomon követhető – vita, amelyet Benjamin *A német szomorújáték eredetében a Politikai teológia* szuverenitáselméletével, majd ezt követően Schmitt különböző pontokon Benjammal folytat, éppen a személy strukturális jelentőségét illetően világítja meg Schmitt egy fontos előfeltevését. *A német szomorújáték eredetének a*

32 Az állam – csak az uralkodó személyében valóságossá váló – személyszerűségéről, illetve az uralkodó nélküli nép mint „formátlan tömeg” és az „állam” fogalmi szembenállásáról Hegelnél I. G. W. F. HEGEL, *A jogfilozófia alapvonalai*, Bp. 1983², 302-304.; a „karizmatikus” hatalomgyakorláshoz I. M. WEBER, „A politika mint hivatás” = Uő., *A tudomány és a politika mint hivatás*, Bp. 1995, 56–58. Kelsen szuverenitásfelfogásához I. KELSEN, *Tiszta Jogtan*, 65–66., ill. (az állam szuverenitásának relativitásáról) 75–85.; továbbá: *Az államelmélet alapvonalai*, Miskolc, 1997, 47–48.; „A szuverenitás fogalmának változása” = TAKÁCS P. (szerk.), *I. m.*

33 PETHŐ S., *Norma és kivétel*, Bp. 1993, 231.

34 Vö. SCHMITT, „A Führer oltalmazza a jogot” (1934) = Uő., *A politikai fogalma*, 228.

szuverenitás elméletét tárgyaló részében³⁵, az értekezés azon pontján tehát, ahol Benjamin a legnyíltabban kapcsolódik Schmitthez, lényegében az a felismerés vezet a *Politikai teológia* koncepciójának implicit felülbírlásához, amely a barokk „eszkatológia” hiányát egyfajta történetelméleti katasztrófizmusra vezeti vissza. Noha innen nézve formálisan akár amellett is lehetne érvelni, hogy az anorganikus allegorikus jelentésalkotás Benjamin-féle koncepciója bizonyos értelemben felfogható a Schmitt-féle decizionizmus sajátos analógiájaként (l. pl. az alábbi sokat idézett kijelentést az allegorizált tárgy önkényes jelentéséről: „azt, hogy mit jelentsen, az allegória készítője szabja meg”³⁶), a transzcendens túlvilág történelmi üressége, minden világszerű vonatkozástól megfosztott, vákuumjellegű jelentésnélkülisége a barokk uralkodó szuverenitását éppen a kivételes állapot *kizárására* korlátozza Benjaminsnál³⁷. Benjamin elemzése éppen a szomorújáték uralkodójának *döntésképtelenségére* fut ki, az uralkodói hatalom és az uralkodás képessége közötti ellentmondásra, olyasvalamire tehát, ami – a *Politikai teológia* fentebb már idézett kezdőmondatára gondolva – Schmittnél per definitionem kizárja a szuverenitás lehetőségét (a szuverén azért szuverén, mert tud dönteni). Az uralkodó bukása Benjamin szomorújáték-koncepciójában azt implikálja, hogy ez a döntésképtelenség abból ered, hogy a barokk történelemtapasztalatban (amely persze valójában már a VIII. történelemtudományi tézist előlegezi meg) tulajdonképpen nem lehet különbséget tenni kivételes és normális állapot között. Ha a barokk történelemfilozófiai katasztrófizmusa abból fakad, hogy a kivétel lesz szabállyá, akkor nem lehet dönteni: az, hogy a szomorújáték határozatlan uralkodóit Benjamin ábrázolásában tőlük független erők rángatják (az ingadozó „fizikai impulzusoktól” az udvari cselszövő fontos figuráján át magáig a „történelemig”), valamint az, hogy Benjamin tulajdonképpen Schmittől másolt „tételmondata” („A szuverén képviseli [repräsentiert] a történelmet.”) a szuverén reprezentációkarakterét nem valamiféle rendre, hanem magára a történelemre vonatkoztatja, azt sugallja, hogy ez a reprezentáció szükségszerűen azon mindent átható teatralitás kontextusában valósul meg, amelynek képzete végigvonul Benjamin egész értekezésén.³⁸ Ez a teatralitás (a szuverén nem az, aki dönt, a szuverén maga a reprezentáció) ugyanis nyilvánvalóan a voltaképpeni politikai akciót (vagy legalábbis annak értelmét vagy jelentését) is semlegesíti.

Az, hogy Schmitt majd 1956-ban, a *Hamlet oder Hekuba* c. könyvében, ahol – egyfajta implicit választ adva Benjamin szomorújáték és tragédia közötti különbségtételére, valamint különös módon voltaképpen az egész majdani ún. „New Historicism” programját megelőlegezve – a tragédiát a valóságnak, a „kornak” a (szín)játékba való „betöréseként” értelmezi, sejteti, hogy Benjamin barokkfelfogását éppen ebben az összefüggésben ítéli elégtelen-

35 Vö. a továbbiakhoz BENJAMIN, „A német szomorújáték eredete” = Uő., *Angelus novus*, kül. 242–250. (GS I/1, Frankfurt 1974, 243–251.)

36 Uő., „A német szomorújáték elmélete”, 387. („an Bedeutung kommt ihm das zu, was der Allegoriker ihm verleiht” - GS I/1, 359).

37 Vö. ehhez még H. BREDEKAMP, „From Walter Benjamin to Carl Schmitt, via Thomas Hobbes”, *Critical Inquiry*, 1999/2., 259–260.

38 Erről részletesen I. S. WEBER, „A döntés mint kivételes eset”, *Világosság*, 1999/12., 31–33.

nek. Noha megjegyzendő, hogy a „betörés” eme mozzanata, amely amúgy magának a kivételes állapotnak a koncepcióját is meghatározza (hiszen itt a normatív jogrendbe maga az élet, a konkrét történelmi realitás hatol be), nem hiányzik Benjamin történetelméleti munkáiból sem (pl. az idő kontinuitását és egyben a fennálló viszonyokat megtörő vagy megszakító „Most” messiási pillanatára lehetne hivatkozni a történetelméleti tézisekből³⁹), Schmitt mégis ebben a tekintetben tartja kiigazítandónak a történelem és a szomorújáték viszonyáról alkotott elképzelését. Nyilván nem véletlen, hogy a vita közép-pontjában a döntésképtelenségnek az európai kultúrtörténet számára legemblematisabb figurája áll: Schmitt egyebek mellett arra tesz kísérletet, hogy ezt a döntésképtelenséget a szuverén bábszerű, teátrális meghatározottsága helyett a *Hamlet* meghatározó politikai konstellációra vezesse vissza. A munka függelékében olvasható Benjamin-kommentár államelméleti pedantériával, politikatörténeti okokra hivatkozva igyekszik cáfolni a szomorújáték-könyv teatralitáskoncepcióját és Hamlet-értelmezését⁴⁰, arra hivatkozva, hogy a Benjaminsnál tulajdonképpen *kivétekként* említett Hamlet különbözősége a német szomorújátékoktól valójában az angol és a kontinentális politikai helyzet eltéréseiből magyarázható, közelebről abból, hogy Shakespeare Angliájában a szuverén állam korántsem volt olyan erős, mint Európa nagy monarchiáiban⁴¹. Schmitt ezen ellentéte, illetve az egész vita persze jelen összefüggésben csupán azt hivatott alátámasztani, hogy, úgy tűnik, Schmitt szuverenitáskoncepciója éppen a mögötte rejlő reprezentációfogalom tekintetében szorul védelemre. Azt az eshetőséget kell ugyanis elhárítania, hogy a szuverén személyes reprezentativitása teátrális értelemben vett reprezentációnak bizonyulhat. A szuverén személyességét tehát nemcsak valamiféle aktualizált „jogi személy” perszifikációs képzetétől kell elhatárolni: a szuverén nem is színész a történelem szomorújátékában.

39 Vö. BENJAMIN, „A történelem fogalmáról”, 971–973. (GS I/2, 702–704.)

40 Hamlet az egyetlen olyan „emberi alak” a korban, aki „megfelelt az új-antik és középkori megvilágítás belső ellentmondásának, amilyenek a barokk látta a melankolikus embert”. De Hamlet is néző marad: „Hamlet az egyetlen, Isten kegyelméből való néző; de nem az, amit játszanak neki, hanem egyes-egyedül saját sorsa tudja kielégíteni. Élete, ez a szomorúságának követendő példakép gyanánt nyújtott költői tárgy, kialakása előtt arra a keresztény gondviselésre utal, melynek ölében boldog létre váltanak át szomorú képei. Csak ilyen fejedelmi életben van megváltás a melankólia számára, mikor szembekerül önmagával. [...] Egyedül Shakespeare tudta kicsiholni a keresztény szikrát a melankolikus ember barokk, nem sztoikus és nem keresztény, álantik és álpietista merevségéből.” (Uő., „A német szomorújáték eredete”, 356. A *Hamlet*ről mint szomorújátékról l. még itt *Uo.*, 331.).

41 Vö. SCHMITT, *Hamlet oder Hekuba*, Düsseldorf/Köln, 1956, 62–65.; ill. *Der Leviathan...*, 119–122. Schmitt egy levelében (H. VIESEL, *Jawohl, der Schmitt*, Berlin 1988, 14.) egyenesen azt állítja, hogy az 1938-as *Der Leviathan...* a maga egészében tulajdonképpen Benjaminsnak adott válasznak tekintendő. Benjamin és Schmitt reprezentációfogalmainak szembeállításához a fenti összefüggésben l. még J. TÜRK, „The Intrusion”, *Telos*, 2008, nyár, 84–85. A probléma átfogóbb megközelítéséhez érdemes bevonni Hans-Georg Gadamer a játék és az „esztétikai látás” viszonyának kérdését középpontba állító Schmitt-kritikáját: H.-G. GADAMER, *Igazság és módszer*, Bp. 1984, 343–344. Utóbbihoz vö. még R. BEN-SHAI, „Schmitt on Hamlet”, *Telos*, 2009, nyár, 92–95.

Harmadikként végül kiemelendő, hogy a Schmitt-féle szuverén döntése, a normához való viszonyának minden paradoxitása ellenére, nem jelenti minden tekintetben az általa hatástalanított, felfüggesztett vagy zárójelbe tett rend tagadását.⁴² Noha az a magyarázat, mely szerint a szuverén feladata – Benjamin szomorújátékainak zsarnokaival szemben – nem a kivételes állapot elhárítása, hanem valamiféle kitartása, tartós fennállásának megalapozása volna, nem nevezhető minden tekintetben találónak⁴³, a kivételes állapot felőli döntésnek Schmittnél is valamiféle katasztrófa-elhárítás az egyik funkciója: az olyan katasztrófáké, amelyek az *államot* annak létében fenyegetik. A *Politikai teológia* nyitófejezetében Schmitt éppen erre hivatkozva tesz világos különbséget kivételes állapot és anarchisztikus káosz között: a kivételes állapotban, ahol a „az állam a jog eltűnésekor is fennmarad (der Staat bestehen bleibt, während das Recht zurücktritt)” (PT 5/18), továbbra is van rend, bár ez a rend nem legális, nem jogrend, hanem a fennálló, a konkrét realitás, akár a valóságos élet (vagy az élet feletti hatalom) erőviszonyain alapul.⁴⁴

Nem nehéz belátni, hogy Schmittnél, aki alkotmány- vagy államjogászként, politológusként (és alighanem „teológusként” is) az „államban” azonosítja azt a rendet, amelyet a legális gyakorlatnak kell szavatolnia és fenntartania, az ilyen értelemben vett rend kettős feltételen, a fennálló jogi és/vagy erőviszonyok és valamely legális forma összekapcsolódásán alapul, és ebben az értelemben akár úgy is lehetne fogalmazni, hogy az ezt szavatoló dimenzió szerepére a politika még nagyobb eséllyel pályázik, mint a pusztá jog. Aligha véletlen pl., hogy a weimari köztársaság válságában, majd a hatalomváltásban feltáruló (amúgy Schmitt által tevékenyen alakított) legitimitásproblematika 1932-1933 körül nemcsak Schmitt jogászai gyakorlatának, hanem politikaelméleti előfeltevéseinek öngigazolását is meghatározza. Maga a „Preußenschlag”-ot megelőző jogvita egyben jogelméleti pozíciók harca is volt, amely bizonyos értelemben Schmitt döntésfelfogását igazolta⁴⁵, míg a *Legalitás és legitimitás*ban és később visszatekintően máshol is Schmitt olyan vészjelzőként, „Notschrei”-ként jellemezte a weimari alkotmány megmentésére irányuló „kétségbeesett kísérletét”, illetve az azt „oltalmazó” birodalmi elnök alkotmányos szerepéről nyújtott értelmezését, amely arra volt hivatott felhívni a figyelmet, hogy az olyan (hanyatló) jog, amely elutasítja a barátra és ellenségre vonatkozó kérdés megválaszolását (vagyis lemond a formatív politikai megkülönböztetésről), képtelen lesz megvédeni az államot a „legális forradalmaktól” – pl. az olyan, nemcsak a kor Németországában illusztrációra lelé

42 L. erről, a Benjammal való összevetés kontextusában WEBER, *I. m.*, 28.

43 BREDEKAMP, *I. m.*, 259.

44 Éppen ezért az általános és az egyedi közötti törés tehát nem feleltethető meg „a törvényes rend normalitása és a kivételes állapot káosza” (HORKAY HÖRCHER F., „Carl Schmitt decizionizmusa és a klasszikus erényetika” = Cs. KISS [szerk.], 324.) közötti ellentétnek. A kivételes állapot ugyanis „nem az anarchia helyzete, hanem [...] jogrend *nélküli* tényleges rend” (SZIGETI P., „A decizionizmus két terepe Carl Schmittnél” = *Uo.*, 342.). Vö. még ehhez PETHŐ, 138.; PAN, 57–58.

45 L. erről DYZENHAUS, 2–3.; ill. E. R. HUBER, „Carl Schmitt in der Reichskrise der Weimarer Endzeit” = QUARITSCH (szerk.), 33. A weimari politikai berendezkedés természetesen alapvető módon meghatározta Schmitt politika-és államelméletének fogalmi kereteit is, l. erről pl. PETHŐ, 109–117.

esetekben, amikor egy legálisan hatalomra jutott párt becsukja maga mögött a legalitás ajtaját, vagyis „legális módon mellőz[i] a legalitás elvét”⁴⁶. Jacob Taubes szerint pl. mindez egyenesen azt tanúsítja, hogy 1932-ben Schmitt volt az egyetlen, aki észlelte, hogy voltaképpen mi az (egy „világméretű polgárháború”), ami készülődik, illetve voltaképpen már zajlik is az I. világháború óta.⁴⁷ A fennálló rend és az ennek formát szabni képes állam kettős feltételrendszerre, persze, másfelől, nemcsak ilyen vészkiáltásokat alapozott meg: sok egyéb mellett ezzel is magyarázható, hogy nem sokkal később Schmitt úgy vélte, Hitler új konkrét rendet megalapozó, nem is igazán illegális hatalomra jutása után nem tud Hitler ellen érvelni.⁴⁸ Mi több, éppen ekkor kerül kitüntetett helyre (és váltja le többek között a „döntést”) elméleti szótárában a „rend” fogalma – amúgy nem egyedi, hiszen pl. Jüngerrel is megfigyelhető módon.⁴⁹

Kicsit távolabb lépve az imént felidézett időszakról, amelynek viharai nem képezhetik jelen elemzés központi tárgyát, általánosságban is elmondható, hogy Schmitt történelemfelfogásában a katasztrófa elhárításának (vagy elhasztásának) mozzanata⁵⁰ legalább olyan meghatározó, mint a kivételes állapot radikális döntéskarakteréé, sőt ha lehet, még nyíltabb eszkatológiai dimenziót nyer. Schmitt idevonatkozó, sokat idézett fogalmát, a *katechon* Páltól, a Thesszalonikiakhoz írott második levélből kölcsönzi, ahol a kifejezés arra az instanciára vonatkozik, amely a még Krisztus második eljövetele előtt megjelenni hivatott Antikrisztus („előbb be kell következnie az elpártolásnak, és meg kell mutatkoznia a bűn emberének [άνθρωπος τής ανομίας – vagyis szó szerint a ’törvénytelenység vagy törvényen túliság emberének’], a kárhozat fiának, az ellenségnek” – 2Tesz 2,3; ford. a Szent István Társulat 1982-es kiadása alapján) fellépését tartóztatja fel, és amelyet a teológiai hagyományban olykor egyenesen a Római Birodalomban, vagyis ez esetben egy keresztény szemszögből affirmatív módon ábrázolt világi hatalomban azonosítottak: „Tudjátok azt is, mi késlelteti föllépésének idejét. A gonoszság titka már munkálkodik, csak annak kell még az útból eltűnnie, ami még késlelteti.” (2Tesz 2, 6–7.) A *katechon*, az, aki a bukást, a pusztulást, a törvénytelen állapotot, vagy a világ végét tartóztatja fel, Schmitt számára is „az egyetlen híd, amely minden emberi történés (Geschehen) eszkatologikus megbénulásától egy a történelem feletti oly nagyszabású hatalom (Geschichtsmächtigkeit) felé vezet, mint amilyen a germán királyok keresztény császársága rendelkezett”.⁵¹ Ez a katechontikus történelemszemlélet bizonyos értelemben tehát inverze vagy nega-

46 Vö. SCHMITT, *Legalitás és legitimitás*, 40., 45. L. ehhez még R. MEHRING, *Carl Schmitt*, Hamburg, 2001, 54.

47 J. TAUBES, *Die Politische Theologie des Paulus*, München, 1993, 138–139.

48 DYZENHAUS, 83.

49 Vö. KROCKOW, 107–108.

50 A Hobbes-könyv szerint pl. a Leviatánban szimbolizált állam nem más, mint „szüntelenül megakadályozott polgárháború” (SCHMITT, *Der Leviathan...*, 34.).

51 SCHMITT, *Der Nomos der Erde*, Berlin, 1997, 29. Vö. még pl. „Historiographie in Nuce” = Uő., *Ex Captivitate Salus*, 23.; *Glossarium*, 63.; *Politikai teológia II.*, 63–64. A fogalomhoz l. még N. BOLZ, „Charisma und Souveränität” = TAUBES (szerk.), *Der Fürst dieser Welt (Religionstheorie und Politische Theologie 1)*, PADERBORN, 1985², 255–262.; P. HIRST, „Schmitt’s Decisionism”, *Telos*, 1987, nyár, 22.; BREDEKAMP, 252–253.

tívja Benjamin „messianizmusának”, amely (*Az erőszak kritikájához*-ban) az isteni erőszakot szigorúan a „megsemmisítésre” korlátozta. Benjamin – mint arról pl. a VI. történelemfilozófiai tézis tanúskodhat – mintegy kiiktatja a katechon bizonyos értelemben evilági instanciáját, amikor a „történelmi materializmus” szintén valamiféle kivételes állapothoz/pillanathoz kapcsolt feladatát („A múltnak azt a képét rögzíteni, amely a veszély pillanatában hirtelen megjelenik a történelmi szubjektum előtt, ez a történelmi materializmus dolga.” Kiem. KSzZ) egy olyan Messiás képzete felől legitimálja, aki „nemcsak megváltóként jön el, hanem az Antikrisztus legyőzőjeként”, méghozzá egy olyan *ellenséggel* szemben, aki *eddig még mindig győzött*.⁵² Schmittnél viszont a földi hatalom, leginkább nyilvánvalóan az állam, nagyon is képes szembe szállni az ilyen ellenséggel: ennek az ellenállásnak pedig nem lehet más a feltétele, mint az, hogy a fennálló rend konkrét formát öltjön. Ez a forma ráadásul „élő forma”: az állam annyiban nevezhető formának, amennyiben egy közösség (nyilvános) életének kölcsönöz alakot („az alkotás értelmében formává válik”; „Form im Sinne einer Lebensgestaltung” – *Uo.*, 14/33)⁵³, ami azt is jelenti, hogy a háborúban legyőzendő ellenségről való döntést is egyedül annak érdeke határozza meg (és igazolja), hogy a fenyegetett fél „megőrizze az élet saját, létszerű fajtáját (eigene, seinsmäßige Art)” (*PF* 19/15) – az ellenség voltaképpen nem más, mint egy (voltaképpen e fenyegetés által politikai-vá tett) közösség életét meghatározó, kifejező vagy előállító sajátos, „létszerű” forma megkérdőjelezése.

Az így felfogott „forma” és a reprezentáció politikai fogalma között kölcsönös feltételes viszony van (ami azt is jelenti, hogy a forma elevensége Schmitt számára egyáltalán nem zárja ki azt, hogy nincs forma reprezentáció nélkül): a reprezentáció formát teremt (mi több: csak a reprezentáció teremt formát), sőt a Schmitt számára releváns értelemben reprezentációról csak akkor lehet beszélni, ha ez formateremtésként valósul meg. Schmitt nem sokkal a *Politikai teológiát* követően, az először 1923-ban megjelent, ma sokat idézett *Römischer Katholizismus und politische Form* c. írásában (amely ismét egy vitapozíciót is felvázoló tételmonddal nyit: „Es gibt einen anti-römischen Affekt.” – *RK* 5) összegzi reprezentációfogalmát, ismét tehát a szekularizációs tézis kontextusában. Mint azt már a „politikai romantika” elemzésében világossá tette, Schmitt a romantikus ideológia politikai vetületének (és – némi leegyszerűsítéssel fogalmazva – az erre visszavezetett liberális parlamentarizmusnak) abban látja a központi sajátosságát és hiányosságát (sőt bizonyos értelemben egyenesen: politizálhatatlanságát), hogy nem tud mit kezdeni a

52 BENJAMIN, „A történelem fogalmáról”, 964. Az I. tézis hasonlata, amelyet Benjamin a „történelmi materializmus” és a Kempelen-féle sakkozó automata között állít fel, melyet valójában egy a gépben elrejtett törpe kezel, mintegy ennek a sémának a tükrös ellenpontját adja: „Mindig a »történelmi materializmus« nevezetű bábu fog nyerni. Bármivel szemben megállja a helyét, ha szolgálatába fogadja a teológiát, amely manapság köztudomásúlag kicsi és csúf, és amúgy sem szabad szem előtt lennie.” (*Uo.*, 961.)

53 Vö. ehhez még M. MARDER, „Carl Schmitt’s »Cosmopolitan Restaurant«”, *Telos*, 2008, nyár, 34–38.

reprezentativitással.⁵⁴ Minthogy ez első olvasatra meglehetősen inkonzekvensnek hangzik egy *képviselési* logikára felépített intézményrendszerrel szembeni fenntartásként, kézenfekvőnek mondható, hogy Schmitt valójában egy szemantikai alternatíva felől hajtja végre ezt a kritikát, vagyis egy olyan fogalomhasználathoz (vagy hagyományhoz) fordul, amely nem engedi a kifejezést a kézenfekvő jelelméleti meghatározásokra visszavezetni. Nem lehet igazán meglepő, hogy Schmitt a katolicizmusban (amely itt talán még inkább intézményi, mint teológiai értelemben jut szerephez⁵⁵) leli meg ezt a hagyományt, amelyről a *Politische Romantik*ban többször is kijelenti (talán némi egyoldalúsággal – lehetne hozzáfűzni), hogy alapvetően idegen a (német) romantika protestáns szellemétől.⁵⁶

A katolikus egyház Schmitt leírásában olyan sokat támadott politikai tényezőként, sőt modellként jelenik meg, amely éppen a modern parlamentáris demokráciák, sőt általában a szekularizált modern élet válságtüneteivel szembeállítva bizonyul hatékonynak.⁵⁷ Az egyház politikai erejét Schmitt az egyház

54 Vö. SCHMITT, *Politische Romantik*, 16–17. Megjegyzendő ugyanakkor, hogy nem jelenthető ki kategorikusan, hogy Schmitt, aki az 1910-es években különféle avantgard (expresszionista, sőt később dadaista) körökben szocializálódott (vö. erről pl. E. KENNEDY, „Politischer Expressionismus” = QUARITSCH [szerk.], *l. m.*) egyértelműen ellensége a romantikának. Már egy Schmitthez közelálló kortárs, Hugo Ball is felfigyelt romantika-felfogásának kétoldalúságára (H. BALL, „Carl Schmitts Politische Theologie” [1924] = TAUBES [szerk.], 101–102.). A Schmitt munkásságában legnagyobb súllyal megjelenő és – mint az később még látható lesz – döntő helyeken citált költő, az expresszionizmushoz közelálló Theodor Däubler 30000 soros és a mai olvasó számára alighanem csak rendkívüli elszántsággal végigolvasható eposzának szentelt 1916-os elemzés pl. még kimeríthetetlen szellemi forrásként méltatja a Däublernél fellelt romantikus hagyományt (SCHMITT, *Theodor Däublers „Nordlicht”*, Berlin, 1991, 12.). Az 1920-as évek elején egyébként Ernst Robert Curtius egy Schmitthez írott levelében kifejti, hogy „nekünk irodalomtörténetészeknek megszégyenítő, hogy azon feladat egyetlen értelmes meghatározása, amelyet a romantikakutatásnak maga elé kell tűznie (‘tudatosan egy meghatározott történelmi komplexumra szorítkozni’), egy jogásztól érkezik.” (idézi J. W. BENDERSKY, „Politische Romantik” = QUARITSCH [szerk.], 472.).

55 Hasonló véleményként I. GERÉBY Gy., „Carl Schmitt teológiája” = Cs. KISS (szerk.), 274.

56 Vö. pl. SCHMITT, *Politische Romantik*, 27., 61.

57 Módszelett bonyolult, itt nem tárgyalható kérdést jelent az, hogy mennyiben tekinthető Schmitt katolicizmusa azon tényezők egyikének, amelyek a parlamentáris demokráciával szembeni szkepszisét, még ha csak rövid időre is, mintegy kiszolgáltatottá (vagy gyanútlanná) tették a totalitárius ideológiákkal szemben. Noha a német katolikus egyházban jóval alacsonyabb volt a nemzetiszocialista választók aránya, mint a protestánsok körében, a katolikus értelmiséget tekintve nem ennyire egyértelmű a kép. Taubes pl. Schmittet, Heideggert és a szintén meghasonlott katolikus Hitlert egymás mellé helyezve (!) tűnődik el a kérdésem, arra utalva, hogy a – modern urbanizációt, gazdasági fejlődést tekintve a protestánsokhoz képest elmaradottabb – német katolikusok a weimari időszakban az egyetemi-tudományos szférában is jóval kevesebb befolyással rendelkeztek, mint a protestáns és a zsidó értelmiség (TAUBES, 140.). A probléma hátteréhez I. U. BRÖCKLING, *Katholische Intellektuelle in der Weimarer Republik*, München, 1993, 24–37. Schmitt katolikus szocializációjáról a weimari időszak szellemi életében, valamint a Centrumpárthoz fűződő viszonyáról I. PETHŐ, 133–135., 225–227. Katolicizmusának teológiai vonatkozásaihoz I. GERÉBY, 265–270.

egész történetében meghatározó elaszticitására, a „complexio oppositorum” ismételt megvalósulására hivatkozva magyarázza, s ezt a politikai életképességet éppen a reprezentáció elvére vezeti vissza (Uo., 14.). A reprezentativitást, az itt kifejtett értelemben, elsősorban konkrét jellege tünteti ki: a reprezentáció katolikus fogalma, mint az már fentebb szóba került, nem teszi lehetővé a jelen- és távollét dimenzióinak formális elhatárolását, hiszen mind a reprezentáló, mind a reprezentált jelen kell, hogy legyen (vagyis a reprezentáció egyben prezentáció is⁵⁸), továbbá csakis személyes, valamint nyilvános formában valósulhat meg, hiszen ez utóbbi feltétel az egyház „láthatóságának” téziséből sem hiányozhatott.⁵⁹ Konkrét voltából fakadóan a reprezentáció nem tekinthető továbbá valamiféle adott (kapott?) és különféle utakon aktualizált jelrendszernek sem, sokkal inkább eseményszerűnek mondható, hiszen performatív karaktere (pl. maga a formateremtés) félreismerhetetlen.

Az „emberi élet anyaga fölötti formális fölény”, amely abból származik, hogy az ilyen értelemben vett reprezentáció képes „a történelmi és társadalmi valóság szubsztanciális alakítására/formálására” (Uo.; Schmitt egyébként itt is a *Gestaltung* szót használja) s ennyiben racionális marad és nem kell elhagynia a konkrét egzisztencia tartományát sem, Schmitt korszakos láttelepe szerint az ökonómiai gondolkodás logikája által meghódított modern világban – szemben a középkorral – már csak a katolicizmusban talál mintára, amelyben még látható marad a reprezentáció *hatalma*. Az, hogy az egyház nem mondhat le Krisztus, méghozzá hangsúlyosan a történelmi *valóságban* emberré lett isten személyes reprezentációjának dogmájáról (Uo., 32.), arról tanúskodik, hogy politikai erejét az biztosítja, hogy az autoritás (lévén tisztségből ered) egyfelől nem kötődik valamiféle személyes karizmához (s ez a tézis nyilvánvalóan Max Weber felé tett utalásnak is tekinthető), másfelől ugyanakkor mégis személyes vagy személyhez kötött marad (Uo., 24.)⁶⁰, hiszen – ellentétben a modern hivatalnokok személytelen hatalmi funkcionalitásával – egy megszakítatlan történelmi láncban magára Krisztus személyére, illetve az e személyre visszavezetett küldetésre megy vissza (Schmitt a pápai tévedhetetlenség I. Vatikáni zsinatban kihirdetett dogmáját használja illusztrációként, amely ismét nem a személyből, hanem Krisztusnak a személyben megvalósuló reprezentációjából következik). Az így értett személy természetesen nem magán-személy, de nem is – pl. a kelsen-i értelemben vett – „jogi személy”.

58 Reprezentáció és prezentáció viszonyának a „kivétel” struktúrájában is fontos szerep jut, I. erről Agamben Alain Badiou kategóriáira támaszkodó elemzését: AGAMBEN, *Homo sacer*, 34–35.

59 Az egyház „láthatóságának” tézise már Schmitt 1917-es „skolasztikus megfontolásaiban” előtérbe kerül (SCHMITT, „Die Sichtbarkeit der Kirche”, *Summa*, 1917/2.), a *Verfassungslehre*-ben általában az olyan reprezentációfogalom feltételévé lép elő, amely „a láthatatlant mint távollévőt feltételezi és mégis egyidejűleg jelenlévővé teszi” (V 209–210), és Schmitt jóval későbbi munkáinak fogalmiságában is megtalálható, vö. ehhez A. FRANCO DE SÁ, „The Event of Order of Carl Schmitt’s Thought and the Weight of Circumstances”, *Telos*, 2009, nyár; ill. OKAJANGAS, „Carl Schmitt and the Sacred Origins of Law”, *Uo.*

60 Egyebek mellett ez az egyik olyan pont Schmitt diskurzusában, amely nyilvánvalóvá teszi, hogy decizionizmusa nem az egyén önkényébe vetett korlátlan bizalom, nem egészen „a jog egyéni döntéseknek való kiszolgáltatottságán” (HORKAY HÖRCHER, 333.) alapul.

Schmitt argumentációjából ezt követően egészen világossá válik, hogy a reprezentativitásnak itt azon jelentésköre aktualizálódik, amelyet a mai szóhasználat elsősorban valamely (politikai, gazdasági, esztétikai stb.) erő vagy hatalom önkifejezéseként vagy önmegjelenítéseként ismer, pl. amikor reprezentatív épületekről, öltözetekről és hasonlókról esik szó. A reprezentáció maga az, ami – egyebek mellett – méltóságot kölcsönöz annak, aki reprezentál, sőt a folyamat címzettjének is, vagyis – így hangozhatna az első következtetés – a reprezentáció maga *teremt* valamiféle autoritást, akár tehát hatalmat is, méghozzá – Schmitt ebben a tekintetben a művészet, a jog és a politika területeinek sajátosságait veszi sorra – éppen a létrehozott *forma* által. A retorika pl. (éppen ellentétben a polgári demokráciákban uralkodó „vitakozó osztállyal”) nem mint a közügyek megvitatásának vagy akár a meggyőzésnek az *eszköze* nyeri el a rangját, nem eszköz ugyanis⁶¹, hanem *reprezentatív beszéd*, amely ismét csak maga teremti meg azt a méltóságot, amely reprezentációra érdemes, méghozzá éppen azáltal, hogy érzékelhetővé teszi a beszédben a formá(lás)t, „az önmagát formáló beszéd racionalitásában láthatóvá váló emberi méltóságot” (RK 40). Ahogyan az éppen az iménti megfogalmazásból láthatóvá is vált, a folyamatnak persze van egy ellentétes iránya is, hiszen noha egyfelől a reprezentáció maga teremt formát és hatalmat, másfelől – ahogyan azt majd Schmitt alkotmánytana részletesebben is kifejti (vö. pl. V 209-210) – csak olyasvalamit lehet reprezentálni, ami nagy, fennkölt, dicsőséges, méltóságos stb. Sokkal inkább valamiféle körkörös mintázatról van szó tehát: a nagyság (vagy a hatalom) és a reprezentáció egymást feltételezik és teremtik, és amiben ez a kettős folyamat érzékelhető, az nem más, mint maga a létrejött forma.

Ezen a ponton, persze, nyilvánvalóan felmerül annak kérdése, hogy milyen irányokban és/vagy összefüggésben politizálható ez a reprezentáció-felfogás. Az első problémakör a reprezentáció személyhez kötöttségéből bontakozik ki, egyszersmind ez az összefüggés, amelyben a legkönnyebben kirajzolódnak azok a vonalak, amelyek Schmitt politikai teológiáját a majdani nemzetiszocialista diktatúrához kötik. A „Führer” státusza a nemzetiszocialista államjogban, amelyről 1933 után maga Schmitt is többször állást foglal, innen nézve az állam vezetésének olyan képzetéhez kapcsolódik, amelynek központi alkotóeleme a vezér közvetlen, sőt mindenütt jelenvalósága: az állam-mozgalom-nép hármass konstellációjában, amely amúgy megbontja az individuum és a tömeg oppozícióját, sőt bizonyos értelemben a kettő elhatárolhatóságát is⁶², a „Führerpräsenz” princípiuma⁶³ minden lehetséges eszközzel azt hivatott fogalmilag is igazolni, hogy a vezér nem reprezentációja valamely politikai erőnek

61 A Däubler-eposzról nyújtott interpretációjában Schmitt sok figyelmet szentelt annak, hogy a költői nyelvben miként szorul háttérbe a nyelv eszközszerűsége. Számbaveszi pl. az eufonikus effektusokat, még anagrammákat is észlel. Vö. SCHMITT, *Theodor Däublers „Nordlicht”*, 43–51.

62 Akárcsak egyébként Jünger utópiájában: E. JÜNGER, *Der Arbeiter (Sämtliche Werke 8)*, Stuttgart, 1981, 104–106. Jüngerrel a „Führer” az „első munkás”, I. Uo., 19.

63 Vö. ehhez AGAMBen, *I. m.*, 182., ill. – a Führer hangjának testi jelenlétéről (közvetlen megszólalásáról) mint a törvényi autoritás forrásáról – M. DOLAR, *A Voice and Nothing More*, Cambridge/London, 2006, 116. (Ahogyan Adolf Eichmann a jeruzsálemi bíróság előtt fogalmazott: „Führerworte hatten Gesetzkraft”, vö. H. ARENDT, *Eichmann Jeruzsálemben*, Bp. 2000, 170–171.).

vagy intézménynek, hanem közvetlen valóságként van jelen. Schmitt ekkoriban voltaképpen, ha nem is teljesen nyíltan, eltekint a reprezentáció fogalmának politizálhatóságáról alkotott elképzelésétől, ami persze inkább abból a szempontból lehet fontos itt, hogy láthatóvá teszi azt az egyensúlyozást, amelyet a *Römischer Katholizismus und politische Form*ban kellett végrehajtania. A katolikus modell ugyanis, egyfelől, alternatívát kínál egy meghatározott (talán arisztotelészinek is nevezhető) szemiotikai hagyománnyal szemben, ugyanakkor nem oldódik fel egyszerűen valamiféle totális vagy közvetlen jelenlét ideájában sem – hiszen éppen emiatt bizonyul végsősoron alkalmatlannak arra, hogy megalapozza a nemzetiszocialista „Führer” hatalmának nem-reprezentacionalista koncepcióját.

Mégsem arról van szó, természetesen, hogy ne lehetne részben szekuláris előzményekre visszavezetni ezt a modellt. Könnyen kapcsolatba lehetne hozni pl. azzal a középkori politikai teológiai hagyománnyal, amelyet Ernst Kantorowicz a „király két testének” formulájában foglalt össze, és amely minden ókori előzménye ellenére csakis keresztény teológiai keretek között válhatott szisztematikussá⁶⁴. Kitekintve a Port-Royal jelelméletéből és a francia abszolutizmus hatalmi önreprezentációjának praxisából kiinduló Louis Marin javaslatára⁶⁵, amely – éppen az eucharisztia-tanra hivatkozva – Kantorowicz formuláját egy hármassal egészíti ki, az is belátható lesz, hogy a reprezentáció fogalma, ebben az összefüggésben, egyenesen nélkülözhetetlen eleme a politikai hatalomgyakorlásnak. A reprezentáció itt ugyanis nem korlátozható arra a teljesítményre, hogy képes valamely távollévőt jelenlévővé tenni, hiszen egyben csak maga a reprezentáció lehet az (Marin egyik profán mindennapi példája az útlevél), ami valamely jelenlétet (prezenciát) autorizál, egyben mintegy önmagát – mint reprezentációt – legitimálva. A szuverenitás reprezentációja éppen ezért nem külsődleges, hanem lényegi eleme magának a szuverenitásnak: az az erő(szak), amely a politikai hatalomban intézményesül, voltaképpen a reprezentáció ereje, illetve, máshonnan nézve, éppen ezért mondható, hogy a hatalom voltaképpen ennek az erőszaknak a reprezentációja, vagy – harmadik megközelítésben – a hatalom a reprezentáció hatalma. A reprezentáció (maga a) hatalom, ezért csak hatalom reprezentálható. Éppen ez, az így felfogott reprezentáció teszi lehetővé az átmenetet a szuverén halandó, fizikai teste és halhatatlan, jogi-politikai teste között, egyben persze – aminek döntő jelentősége lehet Schmitt vonatkozó elképzelései szempontjából is – el is leplezve azt a különbséget, amely a kettő között fennáll, azt nevezetesen, hogy a reprezentációban a szuverén mégsem ő maga. Marin egyébként ebben a paradoxonban, a reprezentáció voltaképpeni törésében azonosítja az „arcanum imperii”, a birodalom titkainak egy változatát⁶⁶, ami itt azért lehet különösen fontos, mert ennek a kozmológiai eredetű, de a 17. században egyre inkább kormányzástechnikai, illetve teátrális jelentés-összefüggéseket (pl. a színlelt kommunikációét) aktivizáló politikai terminusnak⁶⁷ fontos

64 Vö. ehhez E. H. KANTOROWICZ, *The King's Two Bodies*, Princeton, 1957, 199., 505–506.

65 L. L. MARIN, *Das Porträt des Königs*, Berlin, 2005, kül. 9–24.

66 *Uo.*, 383.

67 A fogalomtörténethez I. N. LUHMANN, „Titok, idő és örökkévalóság” = *Uő.*, *Látom, amit te nem látsz*, Bp. 1999, 151–157.

helye van Schmitt szótárában is. Úgy tűnik tehát, hogy a politikai reprezentáció személyhez kötöttségének tézisével Schmitt ismét a teatralitás fenyegetésébe ütközik: el kell hártani (vagy fojtani vagy titkolni) azt az eshetőséget, hogy az autoritást megtestesítő személy színészi vagy akár nem is létező testként lepleződhet le.⁶⁸

Innen nézve módfelett következetes, hogy ott, ahol Schmitt a reprezentáció fogalmának államelméleti-alkotmányjogi vonatkozásait tisztázza, ezt szükségszerűen a nyilvános (vagyis, a fentebb említett kritériumát idézve: látható) tartományra mint a politika voltaképpeni tartományára korlátozza. Erről a tartományról amúgy persze, elég csak Edmund Burke-re és a *Reflections on the Revolution in France*-ra gondolni, régóta köztudott, hogy aligha képes mindig elleplezni az őt meghatározó teatralitást, Schmitt számára viszont itt azon van az elsődleges hangsúly, hogy ezt a nyilvánosságot mint egyáltalán a politikai cselekvés dimenzióját elhatárolja az egyéni, a privát és – a fentiek alapján látszólag paradox módon – a személyes cselekvés, érdekek világától. Schmitt későbbi Hobbes-értelmezése lényegében felfogható ezen elhatárolások historizációjának. A nyilvános reprezentáció eszméje ekkor – kétes ideológiai összefüggéseket is felvillantva – bizonyos értelemben a politikai valamiféle önterápiájának vagy önrestaurációjának a szükségletére mutat vissza, amennyiben az abszolutista állam, a Leviatán pusztulását történetileg Schmitt a magán- és nyilvános szféra, vagyis belső és külső, láthatatlan és látható (a politikai teológiai dimenziót tekintve: *fides* és *confessio*, *faith* és *confession*) kettéválásából vezeti le, amely töréspont már Hobbes-nál is megtalálható, és amely töréspontban Spinoza, „az első liberális zsidó” a modern liberalizmus „betörési pontját” ismerte fel. Hogy a modern jogállam az így megnyílt (pontosabban persze inkább bezárult vagy hozzáférhetetlenné vált) „belső” tartományok védelmére kelt, Schmitt számára kézenfekvő, hiszen „abban a pillanatban, amikor elismerik a belső és a külső megkülönböztetését, a belső külsővel és ezzel a privát nyilvánossal szembeni fölénye lényegét tekintve már eldöntött dolog.” Innen nézve a (modern) állam mint (csak) nyilvános hatalom bizonyos értelemben kiszolgáltatottá válik az immár uralhatatlan „belső” tartományoknak (Schmitt: „mint csupán külső hatalom üres [hohl] és belülről már élettelen [entseelt]”), s mint ilyen, a legalitáson alapuló, bürokratikus, mechanikus államforma bizonyul túlélése egyetlen esélyének.⁶⁹ Erre – a politika nyilvános valóságának mechanikussá, gépiessé vagy élettelenné válására – reagálna a nyilvános reprezentáció schmitti fogalma.

Amint arról Helmuth Plessner Schmitt vonatkozó műveivel egyidőben írott *Grenzen der Gemeinschaft*ja (1924), illetve – jóval későbből – Arendt *The Human Condition*je tanúskodhatnak, a politikai nyilvánosság ilyen típusú, esetenként akár formatív erejébe vetett hit nem egyedülálló persze. Mi több, nem-

68 Schmitt Hobbes-értelmezésében az ilyen fenyegetés egy variánsa abban az ellentmondásban ismerhető fel (és okozza a mítosz bukását), hogy a „szuverén-reprezentatív személyről”, aki itt mint személy nem azonos az állammal, csupán annak „lelke”, kiderül, hogy „az emberi alkotás és értelem produktuma”, pusztán alkotóeleme az államnak mint gépezetnek, vö. SCHMITT, *Der Leviathan...*, 48-54. A felségjogok összességéről mint az állam lelkéről Hobbesnál l. többek között Th. HOBBS, *Leviatán* I., Bp. 1999, 249.

69 A fentiekhez l. SCHMITT, *Der Leviathan...*, 85-94.

csak a politikai, de bármely szakmai közélet, sőt továbbmenve akár a Big Brother-típusú újkeletű valóságshow-k is számtalan példát szállíthatnak arra, hogy a nyilvános formában és közegben végrehajtott – és szinte szükségszerűen a Schmitt által használhoz közelálló értelemben *reprezentatív* – akciók (pl. megkötött és kihirdetett szövetségek), különösen pedig a *döntések* teljességgel képesek felülírni vagy semlegesíteni akár a gyűlölet, a meg-nem-értés vagy megvetés nekik ellentmondó és adott esetben továbbra is fennálló viszonyait. Könnyen belátható pl., innen nézve, hogy a döntés jelentősége (sőt akár egyenesen legitimitása) többek közt éppen abból adódik, hogy kiiktatja a döntést végrehajtó személy döntéshez fűződő viszonyának homályosságát vagy átláthatatlanságát (mely utóbbi persze ezzel nem veszíti el minden hatékonyságát – pl. éppen ez az átláthatatlanság ad otthont az *arcana imperii* egynemelyikének), amennyiben azt, aki dönt, éppen maga a döntés ruházza fel autoritással vagy szuverenitással.

Schmitt alkotmánytani összefüggésben rendkívül sokat bíz a nyilvánosság és a reprezentáció kölcsönös feltételrendszerére. Maga a reprezentáció az, ami képes pl. valamiféle politikai egységet (így a népet) megvalósítani⁷⁰, és noha alkotmánytanában elismeri a magánszemély, magánügy vagy -érdek „képviselésének” lehetőségét, ezt lexikailag is elhatárolja a reprezentációtól (vö. *Uo.*, 214., de l. már *FK* 47), s az itt használt kifejezés („vertreten”) azt is elárulja, hogy reprezentációfogalma nem egyeztethető minden további nélkül a népképviselés princípiumával sem. Mindehhez azonban fel kell oldania (vagy kezelhetővé kell tennie) egy paradoxont. A „nép” ugyanis „hivatalosan nem szervezett”, formátlan, politikailag valójában csak negatív úton meghatározható egység (*V* 277), éppen ezért szorul a reprezentációra, de éppen ezért voltaképpen reprezentálhatatlan, legalábbis a szó népképviselési értelmében: mint *nép* kell jelen lennie a nyilvánosságban, és ha valami jelen van, ebben az értelemben nem reprezentálható (*Uo.*, 243.).⁷¹ Ebből az alapvető dilemmából indul ki lényegében Schmitt liberális demokráciára vonatkozó kritikája. A *Verfassungslehre* több pontján, és szimptomatikus módon különböző értékhangsúlyokkal tér vissza az a kényszerítő körülmény, hogy a nép mint szervezetlen egység politikai megnyilvánulása és döntésképesége lényegében (akár a plebiszcit, akár a voltaképpen választások esetében) a neki feltett eldöntendő kérdésekre adott igen/nem-típusú válaszadásra korlátozódik⁷², vagyis ki van szolgáltatva az éppen emiatt a voltaképpen döntés lehetőségét adott esetben eleve kiiktató kérdésnek (vö. pl. *Uo.*, 278.), amely – mint az néhány évvel később mindennapos politikai realitássá válik Németországban – manipulatív erejét éppen eldöntendő karakteréből nyeri – paradigmául Joseph Goebbels híres Sportpalast-beli beszéde – „Wollt ihr den totalen Krieg?” – szolgálhatna. A helyzetet tovább nehezíti a modern parlamentáris demokráciák azon – ebből a szempontból – gyengesége, hogy az ilyen (ál)döntéseket valójában, így Schmitt, egyáltalán nem a nép, hanem – ami nem ugyanaz – választópolgárok, voltaképpen magánszemélyek statisztikai halmaza hozza meg. Bár természetesen Schmitt sem vitatja a titkos egyéni

70 Vö. erről pl. E.-W. BÖCKENFÖRDE, „Der Begriff des Politischen als Schlüssel zum staatsrechtlichen Werk Carl Schmitts” = QUARITSCH (szerk.), 296–297.

71 Vö. még SCHMITT, *Legalitás és legitimitás*, 78.

szavazás előnyeit (pl. a titkos befolyásolás veszélyének elhárításáét – vö. *Uo.*, 244–245.), ennél fontosabbnak tartja azt, hogy a privát szavazók privát véleményeinek additív összessége nem tekinthető közvéleménynek, a köz véleményének – ahogyan bármikor számolni kell azzal a gyanúval is, hogy a népakarat *közvetlen* megnyilvánulása nem esik egybe a titkos szavazás eredményeképp megnyilvánuló akarattal, mely utóbbi innen nézve aligha nevezhető a *népakaratnak*, talán még egyáltalán akarathoz sem igen (a sokat próbált magyar olvasónak ezen a ponton nehéz eltekinteni attól a következtetéstől, hogy ebben az értelemben fogalmi lehetetlenség „szavazófülkékben” végbe ment „forradalomról” beszélni). A titkos egyéni választások a *citoyent* pontosan abban az egyetlen pillanatban változtatják politikai szempontból is magánszeméllyé, amikor a modern demokrácia lehetővé teszi számára, hogy közvetlenül éljen politikai felelősségével (és Schmitt ezen a ponton, lassan úgy tűnik, pontos látnoknak bizonyul, amikor az otthonról való gépesített szavazás jövőképét vetíti előre). Mindez azt jelenti, hogy valójában nem a többség dönt, pontosabban „a többség nem dönt” (*Uo.*, 281.). Éppen ebben azonosítható a modern liberális demokratikus rendszerek egyik *arcanuma* (*Uo.*, 243): Schmitt, akinek számára e két jelző (liberális és demokratikus) valójában *contradictio in adjectio* (ez mutatkozna meg többek között a két demokratikus alapelv, az identitás és a reprezentáció összeférhetetlenségében is, vö. *Uo.*, 276.)⁷³, azt pillantja meg ebben a titokban, hogy a liberális hatalomgyakorlás leple alatt valójában a magánszemély védelme érvényesül – akár a *nép* mint entitás ellenében.

A fentiek világossá tehetik, hogy Schmitt kritikája valójában ismét az egyes vagy egyéni és általános, másként fogalmazva a konkrét és az absztrakt dialektikája fölötti kritika. A nép, legyen bármilyen formátlan egység is, nem azonos, illetve nem homológ a magánszemélyek halmazával. Nem érdektelen ezenközben, hogy amikor magának a népnek a politikai megnyilvánulásaira keres példát, nem tud teljesen elszakadni az eldöntető kérdésre kórusban válaszoló horda képzetétől. Schmitt fogalmi javaslata az – egyébként Jünger *Der Arbeiter*-ében is előkerülő⁷⁴ – *akklamáció* (*Uo.*, 243–246., 277.): az egybegyűlt (vagyis *jelenlévő*, nem képviselt) nép nyilvános közfelkiáltása, amelynek léteznek ugyan különféle kifinomultabb vagy kevésbé kifinomult politikai formái (az athéni ekklesiától a római fórumokon és a svájci kantonok népszavazásain keresztül az utcai demonstrációkig, nyilvános ünnepélyekig, sőt a stadionok világáig), mi több, modern formájaként Schmitt éppen a közvéleményt nevezi meg, ám mégis aligha hatástalanítja a döntés vagy döntésképzetelenség azon dilemmáit, amelyek a nép szavának igenre és nemre korlátozódásából fakadnak. A nép szókinccse, úgy tűnik, rendkívül kicsiny. Eme hiányosságát a modern parlament képviseleti rendszere sem tudja orvosolni: amint azt Schmitt számtalan helyen kifejti (itt I. *Uo.*, 315–319.)⁷⁵, a parlament, látszólag a nyilvános diszkusszió fóruma, egyáltalán nem annyira nyilvános.

72 Vö. még *Uo.*, 110.

73 Vö. ehhez LÁNCZI A., „Carl Schmitt és a liberalizmus” = Cs. Kiss (szerk.), 394–398.

74 JÜNGER, 274.

75 Vö. még Schmitt voltaképpen első politikaelméleti munkáját: SCHMITT, *Die geistesgeschichtliche Lage des heutigen Parlamentarismus* (1923), Berlin, 1996.

Nem hoz a szó mélyebb (egzisztenciális) értelmében vett döntéseket, nem reprezentatív, hiszen pártok-frakciók-érdekcsoportok küzdelmének színtere, voltaképpen egyszerű hatóságként működik (ha működik egyáltalán, márpedig Schmitt ekkoriban egy még ilyen értelemben is lényegében működésképtelen parlament vergődésének volt kortárs szemtanúja).

A nép reprezentációja valójában csak akkor valósul meg, ha egységet reprezentál, ami azt is jelenti, hogy egységet, s ez annyit tesz, formát teremt. Ez a forma az *állam*. A folyamat a már tárgyalt módon inkább egzisztenciális, mint pusztán jogi karakterű, hiszen ismét valamely létezés sajátos, alapvető módjának előállítását jelenti. A *Verfassungslehre*ben számtalan erre vonatkozó kitétel található: az állam (Staat) a politikai egység állapota (Status), az államforma ezen egység létrehozásának/alakításának (Gestaltung) meghatározott módja (Uo., 205.), az alkotmány nem normán alapul (vagy normát alapít), hanem egzisztenciális jellegű döntés a politikai egység létezésének meghatározott módjáról (Uo., 76.), maga a reprezentáció – amelyet Schmitt itt is, a *Römischer Katholizismus und politische Form*hoz hasonlóan a nagysághoz, méltósághoz, „a létezés felfokozott módjához”, a „nyilvános létbe való kiemelkedéshez” köt – szintén inkább egzisztenciális, mint normatív folyamat (Uo., 209–210.) és így tovább. A nép végsősoron az államban és államként reprezentálja magát (s e folyamat személyes karaktere itt sem hiányzik teljesen: az egyén azzal, hogy *citoyenként* lesz *jelen*, már eleve reprezentál). Itt persze megint láthatóvá válnak az – itt részletesebben nem továbbkövethető – közvetlen, bár épp a reprezentációfogalom leegyszerűsítésével előállított kapcsolódási pontok pl. a totális állam vagy a „Führerstaat” dogmája felé: a „társadalommal” immár nem szembeállítható „állam” víziója felfogható akár az önmagát államként reprezentáló nép tézisének ideologikus továbbvezetéseként vagy (félre)olvasásaként.⁷⁶

Schmitt fontos (és a politikaelmélete újrahasznosítására tett kísérletek legnagyobb gátjának bizonyuló⁷⁷) megkötése a *Verfassungslehre*ben mindenesetre ebben az összefüggésben is a pluralizmust (a nyilvános reprezentációban legalábbis) kizáró egység: a nép mint egység képes csak állammá formálni magát, mint egység képes csak akklamációra, és az a döntés, amelyben megnyilvánul, lényegében maga iktatja ki vagy tisztítja meg magát a heterogenitástól: a döntés voltaképpen csak nyilvánvalóvá teszi, felszínre hozza (reprezentálja) a látenszen már meglévő egységet. Az egyenlőség demokratikus elvéről Schmitt tehát nem mond le, ám számára ez nem a számszerű (potenciális többséget alkotó) tömegben, hanem egy olyasfajta homogenitásban nyeri el az értelmét, amely képes valamiféle szubsztanciává lényegülni.⁷⁸ Schmitt politikai-antropológiai előfeltevése, mely szerint a politikai létezés a

76 Vö. Uő., „Fordulat a totális állam felé” = Uő., *A politikai fogalma*; továbbá „A Führer oltalmazza a jogot”.

77 Vö. MOUFFE, *Über das Politische*, Frankfurt, 2007, 18–22.

78 L. erről pl. SCHMITT, „A parlamentarizmus és a modern tömegdemokrácia ellentéte” = Uő., *A politikai fogalma*. Vö. ehhez, a Schmitt-recepció korai szakaszából, K. LÖWITH, „Max Weber und seine Nachfolger” (1939) = Uő., *Sämtliche Schriften* 6, Stuttgart, 1988, 417.

barát/ellenség-megkülönböztetésen alapul, ebben az összefüggésben is meghatározó.⁷⁹ Az ilyen különbségtétel kölcsönösen feltételes viszonyban áll az egységként való létezéssel (vagy önreprezentációval): a politikai egységet az ennek sajátos létezési módját támadó ellenség definiálja, és – fordítva – az ellenség felől (amely politikai-egzisztenciális értelemben nem privát haragos, hanem nyilvános ellenség, vö. PF 20-21) csak a politikai egység képes dönteni. Ez a konstelláció amúgy persze már a katolikus reprezentáció-modellt is meghatározza (ahol a reprezentáció küldetése Krisztus keresztdozatából ered, vagyis szintén az ellenségre megy vissza)⁸⁰, sőt valóban az is elmondható, hogy éppen a politikai nyilvánosság fentebb jellemzett felfogása vezet át a „politikai” dimenziójának a barát/ellenség megkülönböztetésre való alapításához⁸¹.

Mint köztudott, ez a dimenzió – noha nyilvános volta elengedhetetlen feltétel marad *A politikai fogalmában* is – Schmitt számára valójában nem is valamiféle kitüntetett vagy elhatárolható tartománya a társadalmi létezésnek vagy cselekvésnek, sokkal inkább ez utóbbiak specifikus, felfokozott intenzitásában nyilvánul meg. *A politikai fogalmának* 1932-es, a szerző által az 1963-as, 4. kiadásban kanonizált szövegváltozata éppen ebben az összefüggésben vonja revízió alá az első, 1927-es fogalmazványt.⁸²

Schmitt érvelése, persze, itt is az *állam* (Staat) fogalmának problémájából indul ki (l. az itt is szentenciaszerű nyitómondatot: „Az állam fogalma előfeltételezi a politikai fogalmát” – *Uo.*, 15/7; ill. 10.), amely fogalmat – mint *státuszt* – „a nép különös minőségű állapotaként (besonders gearteter Zustand eines Volkes)” definiálja. Minthogy – legalábbis a Schmitt által propagált *totális* változatát tekintve – az állam nem a „társadalom” fölé rendelt vagy vele szembe-

79 Schmitt „politikai antropológiájáról” I. KARÁCSONY A., „Megjegyzések Carl Schmitt politikai antropológiájáról” = Cs. KISS (szerk.), *I. m.*

80 Vö. ehhez WEBER, *Targets of Opportunity*, 40.

81 L. erről DYZENHAUS, 58–70. Elképzelhető, hogy maga az ellentétpár egyébként Georges Sorel mítoszfogalmára megy vissza, amelyet Schmitt egy 1923-as írásában (SCHMITT, „A mítosz politikai elmélete” = *Uő.*, *A politikai fogalma*) tárgyalt. L. erről G. MASCHKE, „Die Zweideutigkeit der »Entscheidung«” = QUARITSCH (szerk.), 220.

82 Az első változat az *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik* 1927/1-es számában, valamint egy 1928-as újraközlésként is napvilágot látott, ezt követte az 1932-es, átdolgozott kiadás, majd rögtön 1933-ban egy harmadik változat. Ez utóbbi szövegének módosításai egyfelől Leo Strauss rendkívül tanulságos ellenvetéseire vezethetők vissza, aki azon tézisé, miszerint Schmitt a liberalizmus kritikáját a liberalizmus horizontján mozogva végzi el, egyebek mellett éppen azzal illusztrálta, hogy a „politikai” mint olyan Schmitt számára igenlést vagy tagadást igénylő, vagyis mégiscsak egyfajta tolerancia formájában megközelíthető tartomány marad (vö. L. STRAUSS, „Anmerkungen zu Carl Schmitt, Der Begriff des Politischen” [1932] = H. MEIER, *Carl Schmitt, Leo Strauss und „Der Begriff des Politischen”*, Stuttgart, 1988, 122–125.), másfelől az 1933-as hatalomváltással előálló új „konkrét rendhez” való hozzáigazítás kétes igényeire (megjelenik pl. a faji szempont a szövegben, a terminológia változásai is beszédesekek: az „ethnisch”-t pl. „völkisch”-sel helyettesíti). A negyedik, 1963-as kiadás (melyben Schmitt említést sem tesz az 1933-as szövegváltozat létezéséről) az 1932-es szöveghez tér vissza, amelyet új előszóval, „korolláriumokkal” és fejezetcímekkel egészít ki. A szövegváltozatok viszonyáról I. MEIER, 27–33.; MEHRING, 126–127.

állított képződmény, hiszen „egyetlen tárgyi területtel szemben sem közömbös”, vagyis a totális államban „*minden* – legalábbis lehetőség szerint – politikai” (Uo., 16.), a politikai nem vezethető le az államból, a dolog éppen fordítva áll. Mint az a szöveg lényegében összes elhatárolásából és kitételeiből kiderül azonban, a helyzet valójában ennél bonyolultabb, hiszen Schmitt tulajdonképpen mégis egyedül az olyan viszonylatokra korlátozza a politikai megjelenésformáit, amelyekben az állam mint zárt politikai egység (és szubsztancia) lép színre.⁸³ Ismételten kizárja a polgárháborús, pártpolitikai és egyéb „belső” ellenségeskedést, külön fejezetet szán a Népszövetség, illetve egy potenciális „világállam” problémájának azt bizonyítandó, hogy „a világ” mint olyan nem tekinthető „politikai egységnek”, csak „politikai univerzumnak” (Uo., 36–39.)⁸⁴, később politikaelméleti munkáiban pedig tünetértékűen sok figyelmet szentel a „klasszikus” (vagyis „befelé zárt és pacifikált, kifelé zárt és más szuverénnel szemben szuverénként fellépő politikai egységen” alapuló; vö. Uo., 8.) modellbe nem illeszkedő ellenségformációknak: 1963-ban *A partizán elméletével* egészíti ki a koncepciót, 1937-ben a kalózkodás jelenségét vizsgálja meg mint olyan, nem állami szinten zajló háborúskodást, amelyben az ellenség maga az ebben a háborúban szükségszerűen nem-politikai egységként megjelenő „emberi faj”⁸⁵. Ugyanolyan joggal kijelenthetné tehát akár azt is, hogy a politikai fogalma előfeltételezi az *állam* fogalmát, vagy hogy – még inkább – a két fogalom csak ebben a kölcsönviszonyban látható el értelemmel.⁸⁶ A barát/ellenség megkülönböztetés tehát egyfelől ugyan elkülöníti a politikait az olyan, „relatív önálló tárgyterületektől”, mint a más megkülönböztetésekre épülő erkölcs (jó/rossz), esztétika (szép/csúf) vagy gazdaság (hasznos/haszontalan), ez a specifikusan politikai kritérium azonban – ellentétben az 1927-es változatban emlegetett „*eigenes Gebiet*”-tel⁸⁷ - nem territoriális értelemben vett önállóságot alapoz meg. Az alapvető megkülönböztetés magába foglalja vagy -sűríti szinte az összes olyan attribútumot, amelyekre a *Politikai teológia* decizionizmusa, illetve az alkotmánytan központi fogalom meghatározásai felépültek. 1. A megkülönböztetés valójában *döntés* (az ellenségről és a barátról), amely nélkül nincs politikai cselekvés. 2. Szituációhoz kötöttségét, illetve fogalmi megvalósulásait is tekintve *konkrét* (vö. uo., 22), éppen emiatt nem is hozható meg – ahogyan a viszály sem dönthető el – „sem előzetesen meghozott normatív szabályozással, sem a konflikt-

83 Megjegyzendő, hogy az 1933-as változatban Schmitt nyíltan elutasítja az állam és a politikai azonosíthatóságát, vö. pl. SCHMITT, *Der Begriff des Politischen*, Hamburg, 1933, 11–12.

84 Egy ilyen egység „nem ismerne sem államot, sem birodalmat, sem impériumot, sem köztársaságot, sem monarchiát, sem arisztokráciát, sem demokráciát, sem védelmet, sem engedelmességet, hanem egyáltalán minden politikai jelleget elvesztene” (PF 39).

85 Vö. Uő., „Der Begriff der Piraterie”, in Uő, *Frieden oder Pazifismus?*, Berlin, 2005, 509. A partizán és a kalóz közötti különbségtételhez l. „A partizán elmélete” = Uő., *A politikai fogalma*, 112. A *Politikai teológia II.*-ben mintegy visszatekintőleg Schmitt azt emeli ki ebben a vonatkozásban, hogy az állam elvesztette „a politika-inak a monopóliumát” (Uő., *Politikai teológia II.*, 19.).

86 Vö. ehhez DERRIDA, *I. m.*, 169.

87 SCHMITT, „Der Begriff des Politischen” (1927) = Uő, *Frieden oder Pazifismus?*, 196.

tusban »részt nem vevő« és ezért »pártatlan« harmadik ítéletével” (uo., 19): a politikában nincs (illetve irreleváns a) harmadik. 3. A különbségtétel *egzisztenciális*, hiszen, mint az fentebb már szóba került, az ellenség – aki antropológiai értelemben „idegenként” nyer leírást itt – „az egzisztencia saját fajtájának tagadását” jelenti, „az élet saját, létszerű fajtáját [eigene, seinsmäßige Art vom Leben]” veszélyezteti. 4. Mindemellett kizárólag *nyilvános* lehet, még hozzá azért, mert a barát/ellenség megkülönböztetés „az összekapcsolódás vagy szétválás, az egyesülés vagy felbomlás intenzitásának legvégső fokát” jelöli meg, vagyis – lehetne hozzáfűzni – olyan szubsztanciális egységet teremt, amely politikai értelemben valamiféle közösségnek tekintendő („mindaz, ami az emberek ilyen összességére, különösképp egy egész népre vonatkozik, ezáltal válik nyilvánossá” – Uo., 19-20.), amelyre éppen e megkülönböztetés révén lehet nyilvánosan utalni. Itt is az ellenség, pontosabban a barát/ellenség megkülönböztetés az, amely mondhatni nyilvánossá, *láthatóvá* tesz egy politikai entitást vagy szubsztanciát, egyáltalán a politikait magát: az ellenség, a politikai és a nyilvánosság attribútumai közül egyik sem létezhetne a másik kettő nélkül, úgy is lehetne fogalmazni, hogy a korábban tárgyalt értelemben vett reprezentáció ebben az értelemben valójában talán nem is más, mint a barát/ellenség megkülönböztetés!

Schmitt nagy teret enged azoknak az elhatárolásoknak, amelyek ezt a megkülönböztetést a többi „tárgyterületől” elhatárolják: a politikai értelemben vett ellenség nem feltétlenül rossz erkölcsi értelemben (nem magánellenség tehát, éppen ezért nem szükséges gyűlölni sem, vagyis – ahogyan Derrida fogalmaz – az ellenség „nem szükségszerűen barátság-talan”⁸⁸), nem is gazdasági vetélytárs, szellemi vitapartner stb., és ezen elhatárolások fogalomtörténeti megalapozása (uo., 21) megint csak a privát/nyilvános kódot erősíti meg: a politikai értelemben vett ellenség *hostis*, nem *inimicus*, illetve *πολέμιος*, nem *ἐχθρός* (az ellenség szeretetére felszólító híres újszövetségi parancsban [Mt 5, 44; Lk 6, 26] utóbbi fogalom szerepel – ez tehát *nem* politikai parancs). Voltaképpen ez a határvonal az, amelynek meghúzhatóságán *A politikai fogalma* egész koncepciója áll vagy bukik, márpedig – mint azt Schmitt idekapcsolódó, Platón *Államának* V. könyvét, a „πόλεμος” és „στάσις” fogalmait tárgyaló rövid jegyzetét (Uo., 96.) kommentálva Derrida meggyőzően kimutatta⁸⁹ – a különbségtétel Schmittnél sem teljesen megingathatatlan. Mégis, voltaképpen nem mond ellent *A politikai fogalma* szellemének (legalábbis az 1932-es változatának, amely éppen ezen a ponton kanyarodik vissza ismét az intenzitás-tézishez) az a feltételezés, hogy a két fogalmiság között valójában fokozatbeli az átmenet, vagy legalábbis van átjárás, hiszen minden ellenségesség politikaiává válik azon a ponton, ahol eléri az intenzitás valamely végleges fokát. Éppen ezért nincs a politikainak kitüntetett helye (noha megnyilvánulási formáit Schmitt argumentációja rendre az állam és állam közötti ellenségességre korlátozza): bármely ellentét politikaiává válhat, ha konkrét és egzisztenciális formát ölt. „Minden vallási, erkölcsi, gazdasági, etnikai vagy más ellentét

88 DERRIDA, *I. m.*, 130.

89 Vö. Uo., 130–161. Megjegyzendő ugyanakkor, hogy Derrida jóval kevésbé számol azzal, hogy a „politikait” Schmitt – az intenzitás-tézis jegyében – nem elsősorban territoriális értelemben határolta körül. Vö. ehhez MARDER, „From the Concept of the Political to the Event of Politics”, *Telos*, 2009, nyár, 63.

politikai ellentétté változik, ha elég erős ahhoz, hogy az embereket barátok és ellenségek szerint hatékonyan csoportosítsa.” (Uo., 25.). Vagyis a tárgyterületek bizonyos értelemben valamiféle forrásai, illetve – másfelől – egyben médiumai a politikainak: „A politikai az emberi élet legkülönbözőbb területeiről, vallási, gazdasági, erkölcsi vagy más ellentétekből merítheti erejét; nem jelöl meg saját tárgyterületet, hanem csak az emberek egyesülésének és szétválásának *intenzitási fokát*”, s ez az intenzitás, ha egyszer a barát/ellenség megkülönböztetésben csapódott ki, „háttérbe szorítja a maga eddigi »tisztán« vallási, »tisztán« gazdasági, »tisztán« kulturális indítékait”⁹⁰ (Uo., 26.; figyelemreméltó a „tisztán” kifejezés ismételt idézőjelbe tétele, ami amúgy a szövegben más helyen is tettenérhető: akárcsak a politikainak a mindennapos nyelv „szokászerű [landläufige] használatában” [Uo., 21/18.] is észlelhető polemikus konkrézmusa esetében, a politikai eme pseudo-dimenzióját illetően is „tisztá tisztátalanságról” és/vagy „tisztátalan tisztaságról”⁹¹ van szó).

1933 körül, amikor Schmitt ezt a feltevést számos írásában – egyebek mellett majd *A politikai fogalma* szövegét is továbbfazonírozva – a „totális állam” ekkoriban konkrét (német) formát öltetni vélt koncepciójában összpontosítja (l. egy 1933 januárjából származó szokásos tézismondátát: „A totális állam létezik.”⁹²), rendre – még ha helyenként taszítóan ideologikus kontextusban is – arra fekteti a legnagyobb súlyt, hogy a politikai intenzitásában megnyilvánuló totalitás képzetét elhatárolja a kézenfekvő félremagyarázásoktól. Ezek közül a leginkább kísértő az olyan fogalommagyarázat, amely a totális politikát (mely tehát felfüggeszti állam és társadalom szembenállását és *nem* határol el specifikus tartományt a voltaképpeni politika számára⁹³, hiszen ez – Ernst Jünger „totális mozgósítás”- és Erich Ludendorff „totális háború”-fogalmai szolgálnak mintául⁹⁴ – minden tárgyterület politikai értelemben *intenzívvé válásaként* értendő) olyan értelemben ragadja meg, amely szerint a politika világa vagy az állam annyiban totális, amennyiben mint önálló cselekvési rend a maga – elsősorban: *párt*politikai – hatalmi érdekeivel és szabályrendszerével rátelepedik vagy kísértetiesen beszívárog a szociális lét minden területére. Schmitt rendre igen lesújtó képet rajzol a mindent eluraló (és pl. a parlamentet éppen ezáltal minden reprezentativitástól megfosztott érdekérvényesítési tereppé züllesztő) modern pártpolitikáról⁹⁵: az ilyen politika, amely a barát/ellenség megkülönböztetést a politikai egységen *belül* lokalizálja, tulajdonképpen nem is politika, hiszen nem állampolitika (Uo., 21., ill. 8.; mindez természetesen, sajnos, különösen tanulságos egy olyan – kis – országban, amelyben feltehetőleg éppúgy lehet *kormánypárti* kertészeket, mint *ellenzéki* taxisokat azono-

90 Az 1927-es változathoz hiányoznak az „intenzitási fokra”, illetve az idézőjeles tisztaságra vonatkozó mondatrészek, vö. SCHMITT, „Der Begriff des Politischen” (1927), 201.

91 Vö. DERRIDA, *I. m.*, 163–166.

92 Schmitt, „A totális állam továbbfejlődése Németországban” = Uő., *A politikai fogalma*, 222.

93 Vö. már pl. Uő., „Fordulat a totális állam felé”, 214–216.

94 Vö. pl. Uő., „Totális ellenség, totális háború, totális állam” = Uo., 232. Vö. ehhez még BOLZ, *Auszug aus einer entzauberten Welt*, 56.

95 Vö. pl. SCHMITT, „A totális állam továbbfejlődése Németországban”, 222–225. Vö. még *Legalitás és legitimitás*, 113–114.

sítani. Annak, aki erről az országról valóban érvényes *politikai* leírást akar majd nyújtani, az lesz az elsődleges feladata, hogy meg kell értenie a pártpolitika mindent elsöprő erejének okait. Schmitt felől közelítve ez a feladat az *állam gyengeségének* megértését kell, hogy előfeltételezze, vö. *Uo.*, 22.).

Az az instancia, amely felől ez az intenzitásfok, vagyis a politikai színrelépése megítélhető, egy szélsőséges, mi több, *kivételes* eset, a háború, amelyet Schmitt megint csak nem morális, hanem politikai, sőt elsősorban antropológiai összefüggésben emel ebbe a kitüntetett pozícióba. A *politikai fogalma* érvrendszerének felépülését meghatározó gondolatalakzatot Schmitt itt lényegében a *Politikai teológiából* emeli át: a kivételes, szélsőséges vagy határeset (vagyis a háborús eset, a *Kriegsfall*⁶⁶) az, ami megvilágítja a normális állapot, a norma vagy valamely fogalmiság valóságos mibenlétét vagy jelentését – jelen esetben tehát a háború (a háború lehetősége) a politikait. Megjegyzendő ugyanakkor, hogy Schmittnek ehhez valójában persze mégiscsak ki kell zárnia bizonyos *kivételeket*. Amikor – ismét az 1963-as előszó megfogalmazását idézve (*Uo.*, 8.) – az államot, azaz „a befelé zárt és pacifikált, kifelé zárt és más szuverénnel szemben szuverénként fellépő egységet” a *klasszikus modellként* emeli a politikaira irányuló vizsgálódások voltaképpen előfeltételévé, a *klasszikusság* attribútumát az „egyértelmű, világos megkülönböztetések lehetőségében” pillantja meg: „Belső és külső, háború és béke, háború idején katona és civil, semleges vagy nem-semleges, mindez felismerhetően el van választva és nem mosódik össze szándékosan”, és e megkülönböztethetőség alapmintája természetesen a szuverének között zajló háború, ahol valóban (még a külsőségek terén is) nyilvánvaló (és, ami talán még fontosabb: *nyilvános*) különbséget lehet tenni barát és ellenség között. Az olyan különleges vagy rendkívüli esetek, mint a Schmitt figyelmét persze nem elkerülő kalóz- vagy partizánháború (s nyilvánvalóan ide lehetne sorolni a [poszt]modern terrorizmus különféle változatait is), ehhez képest elvétik vagy éppen provokálják a politikai önálló kritériumrendszerét – noha természetesen nem irrelevánsak (sőt adott esetben éppenhogy megvilágítóak) az ezt meghatározó kivételes eset (a klasszikus háború) antropológiai összefüggéseit tekintve.

Akárhogy is, a politikai fogalma a háborúból nyeri el voltaképpen (mindig konkrét) jelentését és jelentőségét, hiszen a háború – „egy másik lét létszerű tagadása (seinsmäßige Negierung eines anderen Seins)” – az ellenségességből következik, nem más, mint annak „legvégsőbb megvalósulása” (*Uo.*, 23/20). Kivételes mivolta pedig az ember (itt amúgy meglehetősen állatias színezetet öltő) biológiai létezésének végességében táru fel, hiszen a háborúban az ellenségesség szélsőséges formáit az ember visszafordíthatatlan elpusztíthatósága, halandósága és az emberi élet erőszakos kioltásának képessége konkretizálják. Magát a politikai egységet is az emberek fizikai élete felett gyakorolt hatalom definiálja, pontosabban ennek azon formája, amely az ellenséggé nyilvánításhoz, illetve a háború kihirdetéséhez kapcsolódik (*uo.*, 32). „A barát, ellenség és harc fogalmai azáltal nyerik el reális értelmüket, hogy kiváltképp a fizikai ölés reális lehetőségére vonatkoznak és ezt a

vonatkozást meg is őrzik” (Uo., 23.).⁹⁷ Noha ezek a koordináták csak a háborúban válnak reálissá, ennél fontosabb, hogy lehetőségként (még hozzá *reális* lehetőségként) döntő mértékben meghatározzák a *politikai* fogalmát.⁹⁸ Az ölés, a (Derrida által Benjamin és Rosenzweig vérszimbolikájával párhuzamba állított⁹⁹) testi pusztítás lehetősége nélkül (ami az ellenség létformájának végletes tagadása, hiszen annak egzisztenciájában való megtagadása) a politikai sem tárgyterületként, sem különleges intenzitásként nem volna elkülöníthető. Ha a háború (és az ellenség megölésének reális lehetősége vagy kényszere) az, ami meghatározza a politikait, akkor valójában ez a háború – nem véletlenül *minden dolgok atyja* – mint szélsőséges vagy kivételes eset mindig már ott van, potenciálisan már ott zajlik mindenfajta valóban politikai ellenségességben, függetlenül attól, hogy mi történik (történik-e éppen valami) a harctereken.¹⁰⁰ A háború az, amiben az ember antropológiai koordinátái (halandósága, sebezhetősége és brutalitása – *A politikai fogalma* hosszas fejtegetéseket szentel annak alátámasztására, hogy a politikaelméletek nem épülhetnek antropológiai „optimizmusra”: az ember rossz), sőt voltaképpen az ember sajátlagossága vagy lényegisége megnyilvánulnak: pl. sajátos létformája vagy létezési módja (akár: ezek pluralitása) azáltal válik láthatóvá, hogy – mintegy sajátlagossága okán – rátámad (megkérdőjelezi) az ellenség (vagy éppen elkerülhetetlenül rátámad az ellenségre, amennyiben mintegy léténél fogva megkérdőjelezi annak konkrét egzisztenciáját). Ezen a ponton nem lehet nem Heideggerre is gondolni: pl. arra, hogy, Schmitttel nagyjából egyidőben az ember lényegének *meghatározását* a már idézett helyen a létezővel való vitába bocsátkozásaként határozza meg, még hozzá e „vitát” éppen Hérakleitosz *polémoszára* visszavezetve: az ilyen vita, az ilyen háború révén jut vissza az ember önmagához mint létezőhöz.¹⁰¹ „A háborúban rejlik a dolgok lényege” – így hangzik ez a szokásos schmitti tételmondatok egyikében összegezve.¹⁰²

Mindez persze a barátról és az ellenségről hozott döntés struktúráját is pontosabb megvilágításba helyezi. Ha a barát/ellenség csoportosulás ebben az értelemben, mint reális lehetőség voltaképpen már adott vagy fennáll (nyilvánvalóan a másik lét létszerű fenyegetettségében), akkor a háborúskodást

97 Talán nem teljesen érdektelen itt megjegyezni, hogy Hans-Georg Gadamerrel folytatott, sokat idézett vitájában egy (bizonyos összefüggéseket tekintve) Schmitt-tanítvány, Reinhart Koselleck ugyanezekre az antropológiai koordinátákra, „Sterbenmüssen” és „Tötenkönnen” nem egészen szimmetrikus ellentétpárjára hivatkozva bírálta felül azt a hermeneutikai feltételezést, amely a történeti tapasztalatban is a nyelvnek tulajdonítaná az elsőbbséget. Vö. R. KOSELLECK, „Historik und Hermeneutik” = Uő. – H.-G. GADAMER, *Hermeneutik und Historik*, Heidelberg, 1987, 13–14.

98 Bár a „bellicizmus” vádja valóban nemigen találó Schmittre, a fentiek okán mégsem mondható, hogy a politikum és a háború közötti különbségtételben állna *A politikai fogalma* egyik fontos kitétele (ezt a vélekedést l. pl. KÖRÖSÉNYI A., „Carl Schmitt állam- és politikaelméleti alapfogalmai” = Cs. Kiss [szerk.], 158.). A kérdéshez a hazai szakirodalomból l. még PETHŐ, 162.

99 DERRIDA, *l. m.*, 184–185.

100 Vö. ehhez HOBBS, *l.*, 168.

101 Vö. 28. jegyz.

102 SCHMITT, „Totális ellenség, totális háború, totális állam”, 233.

kiváltó döntés nem tekinthető egy tökéletesen a semmiből születő, a szuverén önkénye által meghozott (vagy pláne a szubjektivitás értelmében önkényes) döntésnek, hiszen – amint arra Derrida felhívta a figyelmet¹⁰³ – az ellenség miben- (kiben)létéről meghozott döntés mintegy már eleve végbement. Innen nézve a barátról és ellenségről, de sejthetőleg ugyanígy a kivételes állapotról hozott döntés sem írható le teljeskörűen egyszerűen valamiféle végletes szuperperformatívumként: noha a *Politikai teológia* lényegében valamiféle *ex nihilo* döntésként írja le („abszolútnak” [PT 5], olyan döntésnek, amely „normatív szempontból [...] a semmiből születik meg” [Uo., 16.]), ez inkább csak a (jog)rend vagy a norma általi megalapoz(hat)atlanságát jelenti. Úgy a kivételes állapot, mint a barát/ellenség döntés valójában ugyanis egyben jóváhagy, szentesít valamely *konkrét* egzisztenciális meghatározottságot (valamely politikai és biológiai létezés, illetve létezési *forma* létszerű fenyegetettségét). Ezért is mondhatja Schmitt a *Politikai teológiában*, hogy a szuverén által kihirdetett kivételes állapot sem nélkülöz valamiféle rendet (bár ez már nem „jogrend” – Uo., 5.). Ennél jelenleg azonban fontosabb, hogy a döntés (akár a háborúról hozott döntés) ezen aspektusa felől mondhatni utólagos döntés, amely nagyon is rendelkezik konstatív dimenzióval is: mint döntés egyben valamiféle ítélet is, amelynek afelől kell döntésre jutnia (majdhogynem a bírósági procedúra, a bírói döntés mintája szerint), hogy valamely tényállás (pl. az ellenségesség, a háború reális lehetősége) fennáll-e vagy sem. (Érdemes itt megjegyezni, hogy ez a paradox alakzat Benjaminsnál is megfigyelhető, *Az erőszak kritikájáról* azon pontján, ahol egy nem minden bonyodalmat nélkülöző mondatban az „isteni erőszak” végbemeneteléről, valóságos voltáról hozott *utólagos* döntés nehézségeiről beszél: „Kevésbé van lehetőségünk rá, de kevésbé fontos is, hogy *eldöntsük* [kiem. KSzZ], vajon tiszta erőszak valósult-e meg valamely adott esetben.”¹⁰⁴ Ez az – az isteni erőszak felismerhetetlensége okán Benjamin által lehetetlennek nevezett – döntés egyáltalán nem áll távol a jogrend logikájától, hiszen arra a bírói döntésre emlékeztethet, amelynek valamely tényállásról vagy valamely esemény bekövetkeztéről kell ítéletet alkotnia. Márpedig az isteni erőszak éppen a jogrend tagadásában vagy elpusztításában manifesztálódik, vagyis performativitása voltaképpen a konstatív ítéletalkotás lehetetlenségeként, a konstatívum paradoxonjaként nyilvánul meg, sőt talán a performativitás nem is más, mint a konstatív mező önellentmondásossága vagy önmaga ellen való fordulása. Schmittnél is inkább valami ilyesmiről van szó, mint a döntés tiszta performativitásáról.).

Éppen ezért mondható ugyanakkor, hogy a háború Schmitt számára bizonyos értelemben maga az ítélet, maga az ítélkező. A háború elsődlegessége a barát/ellenség csoportosításhoz viszonyítva ugyanis nem minden tekintetben tartható fenn: Schmitt több helyen is hangsúlyt helyez arra, hogy az az igazi háború, ami valamely valóban fennálló politikai ellenségességből (ez persze eleve nem más, mint a háború reális lehetősége) következik, nem pedig fordítva. A különbséget (1937-ben) az I. világháború hivatott illusztrálni: itt az ellenségesség mintegy csupán „a háborúból fejlődik ki, ahelyett, hogy – amint az helyes és értelmes – a már előzőleg létező, megváltoztathatatlan,

103 Vö. *Uo.*, 178–180.

104 BENJAMIN, „Az erőszak kritikájáról”, 56.

igazi és totális ellenségesség vezetne a totális háború *istenítéletéhez* (*Gottesurteil*)” (kiem. KSZS)!¹⁰⁵ A háború talán éppen azért istenítélet tehát, mert nem tekinthető (jogi-bírói) eszköznek valamely cél eléréséhez, bizonyos értelemben öncélú és tiszta eszköz¹⁰⁶, és érdekes megfigyelni, hogy Schmitt ebben a tekintetben is (és zavarbaejtő módon éppen ezekben az években) mennyire közel áll a fiatal Benjaminhoz, aki az erőszak-esszé végén a tiszta (isteni) erőszak megjelenési formáira kérdezve az „igazi háború”, illetve a tömeg által a bűnöző fölött gyakorolt (nem bírói, hanem:) „istenítélet” (*Gottesgericht*) képzeteire hivatkozik¹⁰⁷. A háború ugyanakkor egyben az ellenségesség *formája*, hiszen pl. – mint az fentebb már szóba került – azonosíthatóvá, felismerhetővé – de nem feltétlenül *gonosztevővé* – teszi a ellenséget (vö. pl. *PF* 9), ami jelen összefüggésben viszont azt is jelentheti, hogy az ellenség formába, alakba, „Gestalt”-ba kényszerítése (vagy, ideillesztve a heideggeri változatot: létére hozása, határai közé és alakjába való beállítása) nem más, mint maga az az (isten)ítélet (vagy legalábbis annak feltétele), amely a háborúban (vagy háborúként) megnyilvánul.

Az ellenség (vagy az „ellenségeskedés”) elsődlegessége, tehát azon – maga Schmitt által amúgy nem teljeskörűen osztott (*Uo.*, 11.) – előfeltevés, amely máig is az egyik legkézenfekvőbb kapaszkodót nyújtja a schmittiánus politikaelméletek elutasításához¹⁰⁸, persze, nem hagyja érintetlenül a politikai szféra vagy az autonóm (szuverén) politikai entitás konstitúciójáról alkotott elképzeléseket sem. Az ellenség ugyanis konstitutív módon (bár mint valamilyen konstitutív „kívül”¹⁰⁹) éppen a határképzés vagy formateremtés instanciájaként járul hozzá minden politikai (állami) identitás felépüléséhez. Az ellenség mindenfajta saját létfeltétele, és éppen emiatt – amint azt a legmegvilágítóbb módon Derrida mutatta be, aki kéréletlenül következetességgel és utánozzhatatlan invencióval egyenesen a „barátság politikája” számára talált itt támpontokat – bizonyos értelemben egyáltalán nem tekinthető pusztán idegennek. Noha ennek részletes tárgyalására itt nincs mód, de mégis érdemes jelezni, hogy ezt a megfontolást a Schmitt számára nyilván különleges autoritással bíró újszövetségi, páli ellenségfogalom teológiai alapjai is alátámaszthatják, példaként akár Karl Barthnak a *Rómaiakhoz írt levélről* nyújtott

105 Schmitt, „Totális ellenség, totális háború, totális állam”, 236. („Totaler Feind, totaler Krieg, totaler Staat”, in *Uő.*, *Frieden oder Pazifismus*, 485.). Vö. még *A politikai fogalma* 2. korolláriumát (*A háború és ellenség fogalmainak viszonyáról*) 1938-ból („A totális háborúnak ennél fogva egy előfeltételezett, őt fogalmilag megelőző ellenségességben van az értelme. Ezért csakis az ellenségesség felől érthető és határozható meg. Ebben a totális értelemben háború mindaz, ami [az akciókat és az állapotokat illetően] az ellenségességből ered.” – *PF* 73), ill. „A partizán elmélete”, 162.

106 Vö. DERRIDA, *I. m.*, 187.

107 BENJAMIN, *Uo.* (*GS* II/1, 203.).

108 „A politológia minden magántanára természetesen köteles egyszer seggbe rúgni Schmittet a székfoglaló előadásában, mondván, hogy a barát/ellenség nem megfelelő kategória. Itt egy egész tudományt alapoztak a probléma elfojtására.” – írja erről Taubes (TAUBES, 142.). Hazai példaként I. FEHÉR F., „A modern és posztmodern állapot” = *Uő.* – HELLER Á., *A modernitás ingája*, Bp. 1993, 59–60.

109 B. ARDITI, „On the Political” – *Telos*, 2008 nyár, 13.

magisztrális értelmezésére lehetne hivatkozni: az ellenség itt „a másik a maga legnagyobb ismeretlenségében”, aki – mint ellenség – éppen a saját elkövetett bűnöket, a saját gonoszságot tudatosíthatja (hiszen az ellenség nem más, mint az énben, a sajátban lévő rossz); annak felismerése pedig, hogy a „másik” még az ellenségben is „a benne elrejtett saját (das Eine)”, egyenesen annak parancsát vonja magával, hogy a másikat, az idegent ebből a felismerhetetlenségéből mint sajátot kell előléptetni.¹¹⁰

Az a körülmény, hogy egy valóban politikai egység vagy entitás számára az ellenség elismerése, azonosítása voltaképpen konstitutív szükségszerűség, persze – mint arra Derrida ismételten felhívja a figyelmet¹¹¹ – egyben az ellenség elismerését, létezését, a benne lévő élet elismerését is implikálja. Úgy tűnik tehát, hogy, ebben az értelemben, az ellenség *szeretetének* parancsa (vagy legalábbis e parancs egy mozzanata) mégsem korlátozható oly módon a magánellenségre, ahogyan azt Schmitt *A politikai fogalma* elején leszögezi: amennyiben a politikai feltétele az emberi élet biológiai-antropológiai sajátosságában, egyszerűségében, végességében, elpusztíthatóságában és a pusztításra való képességében rejlik, akkor éppen ezeket a sajátosságokat (az életet) kell elismerni, sőt igenelni az ellenségben ahhoz, hogy politikai értelemben ellenségként azonosítható legyen.

Schmitt persze az ellenségfogalmon belül is további különbségeket tesz, amelyekből egyebek mellett az derül ki, hogy az ellenségnek is van szélsőséges, különleges, rendkívüli, kivételes esete vagy formája. Nem mulasztja el pl. az európai nyelvek szó- vagy fogalomtörténeteit segítségül hívni, amelyek leginkább arról tanúskodnak, hogy az etimológia alakulását a barát- és ellenségfogalmak „magánjellegűvé válásaként” és „pszichologizálásaként” lehet megragadni (vö. *Uo.*, 74–75.). A Grimm-szótár által egyszerre *inimicus*ként és *hostis*ként magyarázott „Feind” szószemantikai környezetéből – az etimológia minden tisztázatlansága mellett – a Grimméknél egyébként az *inimicus*ra visszavezetett „Fehde”-t (többek közt ’viszály’, ’magánháború’), s vele a halálos ellenségeskedés és önbírászkodás a történelem folyamán eltompuló („szilárd formák”, illetve „a viszálykodó ellenfél agonális felfogása” felé mutató) jelentésmomentumait emeli ki, az angol nyelvtörténet pedig arra emlékezteti, hogy az – amúgy a „Fehde”-vel, „feud”-dal rokon – „foe” szigorúbb (többek közt a halálos ellenség „ördögivé” démonizálását is implikáló) jelentéskörét az enyhébb „enemy” vette át (bár 1963-ban mégis úgy tűnik, hogy a „nukleáris megsemmisítő eszközök” árnyékában, a háború és béke közötti különbségtétel hidegháborús elhalványulásával a „foe” hirtelen „felriadt négyszázéves archaikus szendergéséből” – *Uo.*, 14.), más nyelvekben az ellenség egyszerűen a barát negatív meghatározása.¹¹² Az etimológia – noha, mint látható, a modern európai nyelvek esetében egyáltalán nem kínálja fel a politikai ellenségesség körülhatárolásának olyan egyértelmű lehetőségét, amelyet Schmitt a görög és

110 Vö. K. BARTH, *Der Römerbrief*, Zollikon/Zürich, 1954, 455–458.

111 Vö. pl. DERRIDA, *I. m.*, 175., 223–224.

112 A „Feind” és „Fehde” etimológiájához I. J. és W. GRIMM, *Deutsches Wörterbuch* 3, Lipcse, 1889, 1417–1418., 1457–1460.; a „foe”-hoz és az „enemy”-hez I. L. A. SIMPSON – E. S. C. WEINER (szerk.), *OED* V, Oxford, 1989², 238–239., 860., 1129.; ill. G. SCHWAB, „Enemy or Foe”, *Telos*, 1987, nyár.

latin fogalomhasználatban pillantott meg – arról tanúskodik, hogy az ellenség és barát, háború és béke fogalmai között tételezett és a „foe” vagy a „Fehde” szélsőségesebb eredeti jelentésköreit elhalványító tükörszimmetria nem visz közelebb az ellenségesség megértéséhez. Van azonban egy másik összefüggés, amelyben a halálos, szélsőséges ellenségesség egy kivételes vagy extrém formája újabb keletű fogalmi keretek között válik megragadhatóvá, ez pedig a „totális ellenségesség”.

A „totális ellenségesség” természetesen a „totális háború” alapja, amely felüggeszti „a hadviselő és nem hadviselő kontinentális megkülönböztetését” (ennek alapformáját Schmitt az angolok spanyolok ellen vívott tengeri háborúján ismeri fel)¹¹³, ez azonban még nagyon is lehet klasszikus politikai forma. Az ellenségesség olyan formáin, amelyekben az ellenség mindenféle (hadi-, büntető- és egyéb jogi, sőt morális értelemben is) törvényen kívül helyeztetik, minden olyan esetben, ahol nem állam és állam közötti politikai ellenségességről van szó, az ellenség végletes abszolutizálása válik láthatóvá.¹¹⁴ Ez következik be pl. a forradalmakban (az ellenségesség moralizálásával, az ellenség erkölcsi megbélyegzésével), a polgárháborúban (*Uo.*, 31.)¹¹⁵, az „emberiség” nevében vívott háborúkban (*Uo.*, 37.)¹¹⁶, illetve az irreguláris harcok, a partizán esetében, aki maga is vállalja a jogon kívül kerülés, a puszta kriminalizálódás kockázatát, és aki – mint azt Schmitt Lenin-kommentárjai kimutatják¹¹⁷ – éppen azáltal lesz az abszolutizált ellenség legvégletesebb támadójává, hogy azt (Leninnél magát a fennálló kapitalista rendet) irregularitása révén mintegy létében tagadja. A valóságos (vagy akár a totális) ellenség „abszolút ellenséggé” nyilvánítása, amely Leninnél, majd a „nukleáris korszak létező valóságában” (1962!) már lemond a reguláris államiságról mint a politikai par excellence előfeltételéről, azzal a veszéllyel fenyeget, hogy a megsemmisítendő másikat erkölcsi értelemben is meg kell semmisíteni (hiszen csak ez lehet az, ami igazolja a partizán ténykedését, adott esetben a terrort¹¹⁸, illetve a fejlett tömegpusztító eszközök bevetését). „Az erkölcsi kényszer kikerülhetetlensége” abban áll, hogy az ilyen módon harcolóknak vagy az ilyen eszközöket bevető támadóknak „az ellenkező oldalon állókat egészében bűnössé és embertelenné, totálisan értéktelenné kell nyilvánítaniuk” – hiszen ha ez nem történik meg, ők maguk lesznek „a bűnözők és a szörnyetegek”. Schmitt az abszolút ellenségesség ezen feltételrendszerének legvégletesebb következményeként itt (konkrét történelmi utalás nélkül) „az életérték nélküli élet valamennyi módjának” megsemmisítésére hivatkozik, rögtön ezután ugyanakkor azt is világossá teszi, hogy azt, ami ebben igazán szélsőséges vagy „szörnyű”, az az, hogy a megsemmisítés „teljesen elvonttá és teljesen abszolúttá válik”, az, hogy az ellenséget „már előzetesen törvényen kívül helyezik és elátkozzák, mielőtt a megsemmisítés művelete elkezdődhetne”,

113 SCHMITT, „Totális ellenség, totális háború, totális állam”, 234–235.

114 Vö. SCHMITT, „A partizán elmélete”, 121.; *PF* 9.

115 Vö. még *Uő.*, „Ex Captivitate Salus” = *Uő.*, *Ex Captivitate Salus*, 38.

116 Ehhez az összefüggéshez I. DERRIDA, *Séminaire: La bête et le souverain* I, Párizs, 2008, 110–116.

117 SCHMITT, „A partizán elmélete”, 133–135.

118 Vö. ehhez SZABÓ M., „A politikai fogalmának elmélyítése” = Cs. Kiss (szerk.), 187.

vagyis hogy a felek már azelőtt „a totális elértéktelenítés szakadékába” taszítják egymást, mielőtt a „fizikai” megsemmisítés bekövetkezne.

A klasszikus politikai ellenségességben, mint az fentebb szóba került már, nem kell, sőt talán egyáltalán nem is lehet szeretni vagy gyűlölni az ellenséget (az olyan, „különösen intenzív és embertelen” háború – olvasható *A politika fogalmában* –, amelyben az ellenség morálisan is lealacsonyított, vagyis „megsemmisítendő, tehát már nem csak egy saját határai közé visszakényszerítendő ellenség”, valójában *túlhalad* a politikain – *Uo.*, 25.). Az ölésnek, a halálra való készenlétnek a háború esetében nincs „normatív”, csak „egzisztenciális értelme”, ami azonban Schmitt számára nem az emberölés valamiféle apológiája számára teremt alkalmat, hanem azt igazolja ismét, hogy a háború (mint a politikai intenzitásának megnyilvánulása) „etikai és jogi normákkal sem indokolható meg”: „Nem létezik semmiféle racionális cél, semmiféle mégoly helyes norma, semmiféle mégoly példaszerű program, semmiféle mégoly szép társadalmi eszmény, semmiféle legitimitás vagy legalitás, amely igazolhatná, hogy az emberek ezekért kölcsönösen megöljék egymást.” A háború csakis akkor „értelmes”, ha léteznek „létszerű jelentésben” (in der seinsmäßigen Bedeutung) valóságos ellenségek, és az egyetlen kritérium, amely az emberölést igazolja, az megint csak a saját „egzisztenciaforma” érvényre juttatása vagy védelme (*Uo.*, 33/37).

Módfelett figyelemreméltó az a képlet, amely így előáll. A klasszikus háborúban, a valóban politikai ellenségeskedés esetében az emberölés – minthogy nem moralizálható és normatív úton nem ítéltető meg – bizonyos értelemben talán nem is ölés, valamiféle apathikus erőszak, amely talán nem is több, mint mintegy a saját egzisztenciaszerű létforma megnyilvánulása (melyhez, úgy tűnik, mindig hozzáértendő a fenyegetettség, vagyis – noha Schmitt erről közelebbit nem mond – az ilyen létformák valamiféle pluralitása is). Az „abszolút ellenségesség” Leninnél illusztrált képzetében viszont éppen a morális, jogi stb. lealacsonyítás vagy exklúzió, valamiféle törvényen kívül helyezés, tehát valamiféle normaalkalmazás juttatja értelelemhez és előzi meg az élet elpusztítását. Egyfelől ez sem ölés tehát, mert nem az ellenség megölése, hiszen az abszolút ellenséget már mintegy a fizikai megsemmisítése előtt elpusztították (vagyis nem ismerték el mint elpusztítandó ellenséget), másfelől – éppen ezért – mégiscsak sokkal inkább ölés, mint az ellenség elpusztítása, hiszen végrehajtását nem (pusztán) a saját egzisztenciaforma védelme, hanem valamiféle cél, eszmény vagy norma hivatott igazolni. Az abszolút ellenség nem ellenség, hiszen abszolutizálása éppen abban valósul meg, hogy lemondanak politikai-egzisztenciális ellenségként való elismeréséről. Még inkább zavarbaejtő ezenközben, hogy annak értelmében, ahogyan *A politikai fogalma* 1932-es szövege a politikait intenzitásként határozza meg, az abszolút ellenségesség – *A partizán elméletében* nyújtott elemzése alapján – nem lehet más, mint éppen-séggel ennek az intenzitásnak a legvégletesebb (legkivételesebb) formája. Az intenzitásként meghatározott politikai ebben az értelemben abban (az abszolút ellenségességben) ölti legtisztább formáját, ami maga viszont – mivel morális vagy jogi, vagyis más tárgyterületekről kölcsönvett normákat kénytelen alkalmazni, továbbá jellemzően nem állam és állam között valósul meg – *nem* politikai. A különbségtétel ráadásul a politikai antropológiai dimenziót tekintve sem teljesen akadálymentes: noha az abszolút ellenség elpusztításával szemben, ami voltaképpen egy már törvényen kívül helyezett, értékeitől

megfosztott *puszta* élet megsemmisítése, a klasszikus háborúban az ellenség létének el- vagy felismerése nélkülözhetetlen, ennek a létnek az értékét Schmitt azonban olyan, negatív úton megfogalmazott normához köti (nincs olyan norma, amely az emberi élet elpusztítását igazolhatná), amely norma éppen a háborúban kerül hatályon kívül: az ellenség végső soron itt is puszta életével azonos.

Úgy tűnik tehát, hogy az ellenség (és, lehetne hozzáfűzni, a barát is) ebben, a puszta életében (halandóságában, testi elpusztíthatóságában) ismerszik fel, lesz mint ilyen azonosítható és elismerhető, ami az élet, a testi értelemben vett elevenség (ami itt voltaképpen, amint arra már Strauss kritikája is felfigyelt¹¹⁹, majdhogynem valamiféle animalitás) Schmitt diskurzusában betöltött funkciójának egy fontos aspektusát világíthatja meg. Számtalan – köztük fentebb már itt is előkerülő – összefüggés szól amellett, hogy ez Schmittnél rendre a halál vagy legalábbis az élettelenység szimmetrikus ellenfogalmaként nyeri el a megfelelő jelentését (a reprezentáció „élő” formaként való szembeállítás a parlamenti képviselő matematikai-statisztikai formalitásával, a szituativitás, a konkrét rendek szembeállítás a jogi-politikai normák absztrakt létmódjával, a potenciálisan halált hozó ellenség mint valamely politikai egység vitalitásának feltétele stb.), a politikai azonban mégsem írható le az élet/halál kód szimmetriája szerint. Az életet (amely persze elpusztítható élet) nem a halál fenyegetése, hanem a vele szemben álló (potenciálisan persze halált hozó) élet teszi politikáivá. Alátámasztásként érdemes ezen a ponton hosszasan átadni a szót Schmittnek, *A politikai fogalma* zárlatának, amely végkövetkeztetésként arra a felismerésre jut, „hogy helytelen dolog egy politikai problémát a mechanikus és organikus, a halál és élet antitéziseivel megoldani. Az az élet, amelynek önmagával szemben már nincs semmije, csak a halál, már nem élet, hanem tehetetlenség és gyámoltalanság. Aki más ellenséget nem ismer, csak a halált és ellenségeiben már semmi mást nem pillant meg, csak üres mechanikát, az közelebb van a halálhoz, mint az élethez, s ráadásul az *organikus és mechanikus kényelmes antitézise önmagában véve valami nyers-mechanikus*. Az a csoportosítás, amelyik a saját oldalán csak szellemet és életet, a másik oldalon csak halált és mechanikát lát, nem jelent mást, mint a harcról való lemondást, és csupán egy romantikus panasz erejével bír. Mert az élet nem a halállal és a szellem nem a szellemtelenséggel harcol.” (Uo., 67. – kiem. KSzZ).¹²⁰

Amikor Schmitt, a II. világháború befejeződése után fogalmazott feljegyzéseiben, vagyis pályájának talán legválságosabb időszakában újra visszatér – ezúttal nem szigorúan tudományos keretek között – ellenségfogalmához, immár – a fentiek alapján aligha véletlenül – nem tesz különbséget nyilvános politikai és magánellenség között. Az ellenség meghatározását ekkor Däubler *Hymne an Italien* c. költeménysorozatából, a *Sang an Palermo* c. vers egy már idézett sorából kölcsönzi: „Der Feind ist unsere eigne Frage als Gestalt” (az *Ex Captivitate Salus* magyar kiadásában adott fordítás szerint: „Az ellenség

119 Vö. STRAUSS, 116–117.

120 A mechanikus/organikus ellentétpár elvetésének érdekes idevonatkozó, kortárs párhuzamát I. JÜNGER, 104–106.

önmagunk testet öltött kérdése”).¹²¹ Az alakká, formává, „Gestalt”-tá, akár testté vált kérdés képzete ebben a megfogalmazásban persze legalább két eltérő irányultságot implikál, hiszen érthető – közvetlenül – az én által feltett kérdés alaköltéséeként, ám – különösen *A politikai fogalma* ellenségmeghatározásának összefüggésében – azon kérdésként is, amely a saját egzisztenciaformájában megtámadott, megkérdőjelezett énré irányul, és mint ilyen – a Däubler-sor értelmében – ellenségként nyer formát. A két olvasat persze nem egyesíthető, hiszen egy kérdés, méghozzá az *eigne*, a saját, talán egyenesen a legsajátabb kérdés nyilvánvalóan valamiféle bizonytalanságot, nem-tudást nyilvánít meg, s ennyiben éppen annak kérdésességéről, meghatározatlanságáról tanúskodik, aki felteszi – ugyanúgy, ahogyan a rá irányuló, őt megkérdőjelező kérdés, amelyben a – legsajátabb? – ellenség alakot ölt. A két olvasat egyesíthetőségét alátámaszthatja maga Schmitt („A kérdésfeltevés indoka legtöbbször nem más, mint hogy önmagunkat, önnön létünkben, megkérdőjelezzük”¹²²) éppúgy, mint az a – fogalomhasználata számára módfelett releváns – diszkurzív környezet is, amely (mint az jelen munka elején már szóba került) a létező egzisztenciális meghatározott-, illetve meghatározatlanságának forrását előszeretettel éppen a (rendkívüli) kérdésben-kérdezésben ragadta meg. Megintcsak Heideggerre lehetne hivatkozni, a létkérdés „formális struktúrájára” a *Lét és időből* vagy a *Bevezetés a metafizikába* már idézett helyére (amelyben a kérdés imént tárgyalt kettős irányultsága is illusztrációt nyerhet: „Mivel azonban [...] ez a kérdés visszahat önmagára, nemcsak az rendkívüli, amire kérdezünk, hanem maga a kérdezés is”), vagy éppen Bloch „megkonstruálhatatlan kérdésére”, amelyet *Az utópia szelleme* éppen mint „alakot”, „Gestalt”-ot tett elemzés tárgyává¹²³.

A kérdés agresszív (vagy legalábbis polemikus), hiszen mindig egyben megkérdőjelezi azt, akire irányul – ezt a legtisztábban az *Ex Captivitate Salus* bevezető meditációjában illusztrálja Schmitt, méghozzá a „Ki vagy? *Tu quis es?*” formájában (Ezt a „mélységes”, „személyiségem és lényem” átláthatatlansága provokálta kérdést Eduard Spranger teszi fel Schmittnek 1945-ben; az ilyen kérdés „védtelenné” tesz és jellegzetes viszontkérdéseket vált ki: „Te ki vagy, hogy engem kérdőre vonsz? Honnan a fölény? Mi azon hatalom kényege, amely téged felhatalmaz és bátorít, hogy nekem ilyen kérdéseket feltegyél – kérdéseket, amelyek voltaképpen *engem kérdőjeleznek meg* [kiem. KSzZ], és amelyek éppen ezért végső hatásukban csapdák csupán?”¹²⁴).

121 SCHMITT, „A cella bölcsessége”, 58.; *Glossarium*, 217.

122 Uő., „Ex Captivitate Salus”, 49. Vö. ehhez viszont: „A kérdőíveket nem mi csináljuk, hanem mások, akik téged – a magad összes kérdésével – kérdőre vonnak” („A cella bölcsessége”, 55–56.).

123 Vö. BLOCH, *Az utópia szelleme*, kül. 325–327. (*Geist der Utopie*, 247–249.). A „kimondott, de megkonstruálhatatlan, önmagában egzisztens kérdés” a voltaképpeni tiszta kérdés, amelyre az első válasz a „benne rejlt kinyilatkoztatás”. A kérdésről mint „Gestalt”-ról: „A kérdés, amely vagyunk, oly kézenfekvő, egyetlen szava elzártan ott rezeget minden pillanatban, túlságosan vakító fényvel ebben a sötét szobában, a csodálkozás meredeken fölmagasodó Én-hegységében: de ha körvonalazottan ki szeretnének bökní, útközben egyben meg is török, elvész, átalakul, *rendjén valóvá konstruáltatik*” (1. kiem. KSzZ). Vö. még, az „univerzális önmagunkkal találkozás alakjairól” (*Gestalten der universalen Selbstbegegnung*) mint „esztakológiai”, Uő., *Az utópia szelleme*, 436–452. (*Geist der Utopie*, 332–342.).

124 SCHMITT, „Beszélgetés Eduard Sprangerrel” = Uő., *I. m.*, 7–8.

Maga a megismerés vagy a megértés is hasonló értelemben polemikus, agresszív vagy egyenesen leigázó műveletként kerül szóba az ezekben az években készült feljegyzésekben: „Csak az tud hódítani, aki zsákmányát jobban ismeri mint a zsákmány önmagát”; „az embernek megérthetetlennek kell maradnia ellenségei számára” stb.¹²⁵ Az ellenség fel- vagy elismerésének feltétele tehát, éppen emiatt, nem lehet más, mint a (megkérdőjelező) kérdés. A kérdésből lehet megtudni, ki az ellenség, és, úgy tűnik, a kérdésnek csak ez az (egzisztenciális) értelme van. Schmitt pl. nemigen ejt szót a kérdés voltaképpeni tárgyáról, ami konzekvens is, hiszen már *A politikai fogalmában* is úgy írta le a politikai számára formatív különbségtételt, barát és ellenség megkülönböztetését, hogy ebben nem, illetve csak mellékes szerepet tulajdonított a konfrontáció voltaképpeni tárgyának.¹²⁶ Nincs tehát, jelelméletileg fogalmazva, a barát/ellenség viszonyának – s így a kérdésnek sem – *referense*, sőt eleve nem is létezik olyan külső vagy harmadik pozíció, amelyből rá lehetne látni vagy amely felől meg lehetne figyelni, leírni vagy azonosítani lehetne.¹²⁷ A barát/ellenség felosztással létrehozott politikai térre nem lehet mintegy kívülről rálátni, hiszen (mint az a „semlegesség” pozíciója iránti, *A politikai fogalmát* végig átszövő szkepszisben is megmutatkozik) itt „a helyes megismerés és megértés lehetősége és ezzel a beleszólás és ítélkezés jogosultsága is csak az egzisztenciális részesüléssel és részvétellel (Teilhaben und Teilnehmen) adott” (*Uo.*, 19/15). A kérdés „alakja” és tartalma nem ismerhető fel, nem áll rendelkezésre egy harmadik pozíció számára.

Ki (mi?) lehet tehát az az alak (Gestalt), amelyben az ellenség mint kérdés testet ölt? A választ Schmitt alábbi, sokat idézett okfejtése adja meg: „Kit tudok ellenségemként elismerni? Minden bizonnyal olyasvalakit, aki képes engem megkérdőjelezni. Amennyiben is én őt ellenségemként ismerem el, azt ismerem el, hogy ő képes engem megkérdőjelezni, kérdőre vonni. És ki tud engem igazából megkérdőjelezni? Csak én magam lehetek erre képes. Vagy önnön testvérem. Igen, ő az. A Másik a testvérem. A Másik a testvéremnek bizonyul, a testvér pedig az ellenségemnek. Ádámnak és Évának két fia volt, Káin és Ábel. Így kezdődik az emberiség története. Így néz ki minden dolgok atyja.”¹²⁸ Az ellenség tehát belül (is) van, a háború (minden dolgok atyja) belül zajlik, hiszen az ellenség kérdése, az a kérdés, amelyben testet ölt, az én megkér-

125 Uő., „Megjegyzések Karl Mannheim rádióelőadásához”= *Uo.*, 14.; *Glossarium*, 216.

126 Az újabb szakirodalomban is rendre visszaköszön az olyan politikai akciók (bizonyos típusú tüntetések, vagy a Live 8-hez hasonló rendezvények) kérdése, amelyeknek viszont sokkal inkább *tárgya* (vagy célja), mint ellensége van, vö. pl. ARDITI, 28. Ha Schmitt helyett kellene válaszolni ezekre a felvetésekre, akkor az ilyen példákat kézenfekvő módon az „akklamáció” fogalma felől lehetne megközelíteni, amelynek egyik teljesítménye mégiscsak valamely – reprezentált – politikai egység előállításában rejlik (Hogy az akklamáció nem idegen a legújabb kori politikai vagy teológiai nyilvánosságtól sem, arra legutóbb a II. János Pál pápa haldoklásakor és halálakor virrasztó tömeg híres követelése – „Santo subito” – szolgáltatott példát.). A másik irányból az ellenség nélküli szuverenitás lehetőségén lehetne tesztelni Schmitt alapkonceptiójának itt szóban forgó határait, vö. ehhez DERRIDA, *Séminaire: La bête et le souverain* II, Párizs, 2010, 47.

127 A „magasabb harmadik” képzetének elutasításához l. még *PT* 29; *RK* 14.

128 Uő., „A cella bölcsessége”, 57.

dőjelezése, a megkérdőjelezett én. Éppen ez a mozzanat jut fontos szerephez a „barátság” Derrida-féle politikája számára¹²⁹: az ellenség, aki konstitutív az én (a politikai egység) számára, azért testvér, mert már ott van, már mindig is ott van, kísér vagy kísért minden politikai entitást, amelyet mint ilyet éppen ez, (ön)megkérdőjelezése vagy megkérdőjeleződésének (reális) lehetősége definiál. Mégsem egyszerű inklúzióról van szó: az ellenség mint alak nem egyszerűen azonos az én kérdés(ességével) mint alakkal, hiszen az idézetben Schmitt mégis elhelyez egy különbséget („én” és a testvérem, Káin és Ábel között), azonosság és nem-azonosság egyszerre, ami persze be is látható az ellenség polemikus kérdésként való meghatározása felől nézve, hiszen a kérdés (a kérdés mint alak, a kérdéses alak) teljesítménye nem más, mint annak (az ének) a megkérdőjelezése, amely számára ez a megkérdőjelezés persze konstitutív, hiszen (politikai értelemben) ellenség nélkül nem is létezne. Mint az a korábbiakban talán láthatóvá vált, ez az ingadozás konkrét, alakszerű azonosság és az ilyen azonosság elbizonytalanítása (megkérdőjelezése) között Schmitt szinte minden fontos tétele mögött felfedezhető, és ki is gyűjthető az eddigi elemzés darabkáiból. Ott van pl. a Hamlet-értelmezés látens Benjamin-polémiájában (amely a szuverén potenciális színésszé válását hivatott hatástalanítani), a „reprezentáció” fogalma mögött (a személyhez, testhez kötött reprezentáció potenciális teatralizálódásának *arcanum*ában), a partizán fogalmában rejlő fenyegetésben (az ellenség felismerhetetlenné válásában), az „abszolút ellenség” ellentmondásosságában (a politikai ellenségesség legintenzívebb formája lerombolja a politikai fogalmát), tulajdonképpen a „ki vagy te?” kérdés elutasításában (az az átláthatatlanság – itt is valamiféle *arcanum*? –, amelyre ez a kérdés rátamad, talán éppen abból ered, hogy az én mindig egyben a másik, a testvér, az ellenség), mi több, a politikai rendek és fogalmak konkrét mivoltához való ragaszkodásban is (ezek egységét az kezdi ki, hogy a konkrét helyzet elmúltával „üres és kísérteties absztrakciókként” élnek tovább; kiem. KSzZ). Az önazonosság mindig kísérteties önazonosság¹³⁰, és innen nézve az ellenségeskedés tétje (máshonnan nézve a politikai léte felőli döntés tétje) valójában nem más, mint ennek a kísértetiesnek a leküzdése. A háború a konkrét, létszerű azonosságért folyik, és innen nézve nem jelent igazi különbséget, hogy valamely politikai entitás forrásának inkább az ellenséggel szembeni védekezés, a megtámadtatás, vagy, éppen ellenkezőleg, maga a politikai agresszió, a támadás útján végbenő önazonosítás tekintendő-e.¹³¹

A „Gestalt”, az élő forma, a konkrét alak fogalmára helyezett hangsúly talán éppen ebben leli magyarázatát Schmittnél. Ismét egy olyan kifejezésről van szó, amely Schmitt korában tudományos divatszóként is ismert lehetett (a spektrum a gestaltpszichológiától a német szellemtörténeten, Oswald Spengleren és Oskar Walzelen át Ernst Cassirer fogalomhasználatáig terjedhet), és amely a Schmitt-tel párhuzamba állítható politikaelméleti és filozófiai kontextusokban is jelen volt Rosenzweigtől egészen Alfred Rosenbergig.¹³²

129 A „testvér” értelmezéséhez l. DERRIDA, 2000, 225–227., 232.

130 A „Gespenst” jelenléte *A politikai fogalmában* természetesen Derrida figyelmét sem kerüli el. L. *Uo.*, 164–166., 190.

131 Vö. ehhez A. LEFEBVRE, „The Political Given”, *Telos*, 2005, ősz.

132 Vö. erről P. BOJANIĆ, „»The USA has no enemy because it has no form (*Gestalt*)...«” (www.abdn.ac.uk/moderthought/archive/publications/usa_enemy.pdf)

Jünger pl. magát a „munkást” írja le „Gestalt”-ként: a „Gestalt” nála olyan forma, amely szorosan összetartozik az étellel (példa: az olyan állati formateremtés, mint pl. a lép), egész, ami több, mint a részeinek összege és meghaladja az alapjául szolgáló megjelenési formákat (példák: az ember „Gestalt”-ja nem halandó, időtlen, létezik a születés előtt és a halál után; a német frontkatoná mint „Gestalt” a vereség ellenére is legyőzhetetlen és halhatatlan stb.).¹³³ Heideggernél megint a már többször említett „polémoszra” lehetne hivatkozni, az ember és a létező vitájára, amelyben az ember léte azáltal lép elő, hogy a létezőt határai közé kényszeríti és beállítja „alakjába”.

Legalább ilyen fontos kontextust kínál azonban Hegel. Schmitt az 1950-es években Alexandre Kojčve-vel folytatott levelezésében tesz utalást *A szellem fenomenológiája* egy helyére, ahol – a „boldogtalan tudat” mozgásának harmadik formáját (illetve „viszonyát”) tárgyalva – Hegel ugyanazzal az ellenségformulával él („der Feind in seiner eigensten Gestalt”; „der Feind in seiner eigentümlichsten Gestalt”)¹³⁴, mint a Däubler-sor. Kojčve válaszában az ellenséget *halálos* ellenségként értelmezi, a „Gestalt”-ot pedig egyszerűen *test*ként: az ellenség annyiban „Gestalt”, amennyiben képes ölni és el is pusztítható, vagyis lényegében Schmitt animális politikai antropológiájának minimálfeltételét ismétli el.¹³⁵ A Hegel-helyből az derül ki, hogy az ellenség eme legsajátabb alakja a pusztá „állati funkciókban” mutatkozik meg, amelyek önmagukban semmilyen jelentőséggel nem bírnak a szellem számára (az ellenség ebben „a *vereségben* hozza magát létre”; kiem. KSzZ), ám a tudat éppen ezek révén ismer rá arra az egységére, amelyre irányul. Hegelnél itt a tudat „boldogtalansága” abban ismerhető fel, hogy ebben a mozgásban az általánost elvétele az egyedi foglya marad, Schmitt szempontjából pedig nyilvánvalóan az egyediben megpillantott animalitás momentuma lesz meghatározó. Az ellenség ebben, az „állati funkciókban” ölt alakot, vagyis: a testi-állati, egyszeri és halandó alak maga az ellenség. Innen nézve különösen jelentéssé, hogy a Däubler-sor közvetlen szöveggörnyezete a *Sang an Palermoban* tele van állatokkal, még hozzá az emberrel keresztezett vagy az ember mellé szegődő állatokkal: az emberből kiszabaduló zsákmányüldözőkkel („Das eitle Tier in dir wird sich hinübersetzen. / Wohin? Auf Schollen, die schon Priester vorgeweiht! / Wir sollen dann die Beute schreckensbleich zerfetzen: / Der Feind ist unsere eigne Frage als Gestalt. / Und er wird uns, wir ihn zum selben Ende hetzen. / Doch aus der Volksbesonnenheit kommt die Gewalt.”), az emberi alakot meghaladó kígyóemberekkel („Aus unserer Tiervrlängerung ist Gott gekommen. / [...] / Die Schlangen sind in meiner Seele Überwindung / Der kalten Ansprache des andren Ichs in mir.”), az embert – testvérként? – kísérő társakkal („Mein Tier, du hast mich armen Bleichen ganz verlassen, / Was bin ich, wenn mich kein bekanntes Tier begleitet? / Ein eitler Reiter, ohne sein verwegnes Pferd.”).

Mint azt Petar Bojanić az idevonatkozatható Hegel-párhuzamok segítségével kimutatta¹³⁶, az „állati funkciók” valóban többféle értelemben is az ember

133 Vö. JÜNGER, 37–43., 86., 237–243.

134 HEGEL, *Phänomenologie des Geistes* (WW 3), Frankfurt, 1979, 174. („az ellenséget legsajátabb alakjában”, „az ellenség a maga sajátos alakjában” – *A szellem fenomenológiája*, Bp. 1979³, 120.).

135 Vö. P. TOMMISSEN (szerk.), „Kojčve und Schmitt”, *Schmittiana* VI (1998), 115.

136 BOJANIĆ, *l. m.*

„ellenségének”, az emberben rejtőző ellenség funkcióinak tekinthetők. Az *Esztétikai előadások* szobrászatot tárgyaló részének a *ruházatot* tárgyaló szekciójában kerülnek elő pl., a szeméremérzet magyarázatában. Az ember, olvasható itt, „tudatára ébredve ama magasabb rendeltetésének, hogy szellem legyen, szükségképp hozzá nem illőnek tekinti a csak állatit, másrészt testének kiváltképp azokat a részeit, altestét, mellét, hátát és lábszárát, amelyek pusztán állati funkciókat szolgálnak”.¹³⁷ Innen nézve különös jelentőséget nyernek Schmitt cellabéli bölcsességei, amelyek át vannak szőve a vizsgálati fogságban töltött időszak alapélményére, a (persze nem feltétlenül szó szerinti értelemben veendő) *meztelenségre* vonatkozó utalásokkal („az az ember a legmeztelenebb, akinek ruhátlanul kell egy felöltözött elé állnia”; „a ruhadarabok, amiket meghagytak, csak megerősítik az objektív meztelenséget”; az ellenség „a cellát ruhaként adományozta nékem” stb.¹³⁸). Az ellenség tehát – a maga állati „Gestalt”-szerűségében – egyben az is, aki meztelenné (bizonyos értelemben törvényen kívülivé) tesz, aki előcsalogatja az állati funkciókat, aki visszakényszeríti a tudatot arra az egyediségre, amelyet az hátrahagyva: a testet öltött kérdés vagy kérdésesség nem más, mint ez az animális „Gestalt”, az ént – éppen konkrét test-mivoltában – kísértetiesen átjáró testvér, állat, a másik.¹³⁹ Ez a „Gestalt” éppen a politikaiban teszi kérdésessé az embert, hiszen – mint látható volt – a politikait mint intenzitást Schmitt az „élet” pusztá, animális képzetében tudta megalapozni. Az, hogy az ember kérdésessége paradox módon abban tárulkozik fel, hogy a barát/ellenség viszonyban (szükségszerűen állatias) konkrét alakot kényszerítenek rá, kevésbé a politikai teológia, mint inkább valamiféle politikai antropológia kudarcáról tanúskodik. A háború ugyanis, végső soron, az ember definiálhatósága (Schmitt a cellában: „ezer definíciója”¹⁴⁰) körül zajlik. A politika, azáltal, hogy az emberre vonatkozó kérdésben az ember (az ellenség) konkrét, ám nem-emberi alakját, „Gestalt”-ját állítja elő, szakadatlanul az emberi definiálhatatlanságáról tanúskodik.

137 HEGEL, *Esztétikai előadások* II., Bp. 1980², 313.

138 SCHMITT, *l. m.*, 51., 57.

139 Nagyon érdekes összefüggést kínálnak itt Heidegger különböző időszakokból származó Jünger-kommentárjai, amelyek számtalan ponton a „Gestalt” fogalmának értelmezésére tesznek kísérletet. A „Gestalt” itt többek között az önnön animáltságát megállapító ember alakja, amelyben az élet mint olyan igazolja vissza magát (HEIDEGGER, *Zu Ernst Jünger* [GA 90], Frankfurt, 2004, 131–134), másfelől Nietzsche „Übermensch”-fogalmának egy lehetséges megfejtését is felkínálja: „Der Über-mensch ist das Fest-gestellte Tier. Das Gestellte dieser Fest-stellung ist die Gestalt.” (Uo., 58.; Nietzsche itt visszhangzó híres definícióját az emberről mint „das noch nicht festgestellte Thier”-ről l. F. NIETZSCHE, *KSA* 11, München/Berlin/New York, 1999, 125.). Mindazonáltal az ember lényegének, „Wesen”-jének „Gestalt”-ként való azonosítását Jüngernél Heidegger rendre elégtelennek ítéli annyiban, amennyiben ez az azonosítás szerinte az emberre mint „létezőre” és nem a „létre” vonatkozik.

140 SCHMITT, *l. m.*, 51. Vö. még: „Rögtön adódik a kérdés: Kire vonatkoztatandó az ember definíciója: a meztelenre vagy a felöltözött emberre?”

Sándor Katalin

Vonalból kilépő írás

A konkrét költészet médiumköziségéről

Intermedialitás?

A médiumköziség és a mediális különbségek kérdése a konkrét versek esetében sajátos kontextusban értelmezhető: a jelentésképzés folyamatába konstitutív módon visszairódó medialitás, az írás materialitásának, képiségének tapasztalata valamiképpen magának a nyelven *belüli* heterogenitásnak a tapasztalatává válik. Vagyis az intermedialitás nem különböző (konvencionálisan és intézményesen különbözőnek tekintett) médiumok, reprezentációs rendszerek (pl. képek és szövegek) viszonyának, egymásra vonatkozásának a jelenségében értelmezhető, hanem magának az írott nyelvnek a képpé alakulásában, az írás medialitásának valamilyen figurációként, különbségként való láthatóvá válásában. Ezzel pedig az igen gyakran emlegetett verbális – vizuális oppozíció válik meglehetősen problematikusná, hiszen a verbális mindig látható, hallható vagy éppen tapintható nyelvként közvetítődik.

Az, hogy a vizuális költészet bizonyos alakzataiban (így a konkrét versekben is) a kép–szöveg különbség magába az írásba, a látható nyelvbe ékelődik (akár a mitchelli *difference within* értelmében¹), a médiumköziségről való elméleti-kritikai beszéd kategóriáit is gyakran kérdésessé teszi. A konkrét vers nem értelmezhető például az Irina Rajewsky által javasolt mediális kombináció kategóriájával,² hiszen a kombináció inkább egymástól elkülöníthető médiumokat feltételezne.

Egyrészt tehát a konkrét versek megbonthatatlan, kevert medialitása ellenáll a szó és a kép (pl. módszertani alapon történő) szétválasztásának, egyértelmű alá- vagy fölérendelésének, másrészt viszont a képversek értelmezésére éppen a szöveg- és a képbefogadás egyidejűségének (részleges) ellehetetlenülése, megtörése a jellemző. Az, hogy a szöveg a „ránézésben elhallgat”, a kép pedig a „kiolvasásban elrejtí magát”,³ azaz nem vonható egyszerre ugyanabba a közös térbe a hasonlóság alapú ábrázolás és a különbségen, távolléten alapuló megnevezés, a kettő egyidejű befogadását lehetetleníti el. A szöveg és az (írás)kép olvasásának oda-vissza mozgó folyamata megbontja a képversek egységét, ez pedig magyarázhatja azt, hogy külön (is) beszélünk a szövegről, a képről, és médiumközöttiséggként nevezzük meg a kettő viszonyát, a képszövegbe ékelődő különbséget.

1 Vö. A kép/szöveg problémájával kapcsolatban W. J. Thomas MITCHELL, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, Chicago – London, 1994, 94.

2 Irina O. RAJEWSKY, *Intermediality, Intertextuality, and Remediation. A Literary Perspective on Intermediality*, *Intermedialitás*, 2005/6., 43–65.

3 Michel FOUCAULT, *Ez nem pipa*, Athenaeum, 1993/4., 146.

A képversek hibrid jellege viszont több oldalról is problematikus: igaz ugyan, hogy ezek szöveggként való olvasása és képként való nézése nem lehet szimultán tapasztalat, ugyanakkor sem a szöveg, sem a kép vagy a vizuális-térbeli retorika nem kapcsolható ki maradéktalanul az olvasás, illetve a nézés folyamatából. A képet, a térbeli nemlineáris kompozíciót áttöri az írásjelek szegmentált sora, konvencionális, kodifikált képe, (olvasatlan) moraja, olvasáskor pedig a tekintet folyton kilépni kényszerül az írás nyomvonalából.

A kép(i)ként előlépő írás és az írásjelekre bomló kép így az elmélet nyelvének töréseit, a „fordítás” problematikusságát is láthatóvá teheti: hiszen amikor a médiumköziséget, mediális hibridizációt viszonyként írjuk le, egyszersmind szét is bontjuk és valamiképp szembeállítjuk azt, ami között viszony lehetséges. A képversek esetében a médium maga áll ellen annak, hogy tisztán nyelvként vagy tisztán képként gondoljuk el, a szavak teresítése pedig megteremti az írás médiumára való reflexió lehetőségét. A szöveg mediális feltételeinek (reflexív) előtérbe helyezése, a nyelvi és a képi értelmezhetőség, az olvasható és az olvashatatlan közötti átfedések, illetve törések válhatnak a konkrét versekben a médiumköziség sajátosan köztes (és instabil) helyévé.

A konkrét vers az irányzat kontextusában

A konkrét versek médiumközi retorikája nem választható le arról az irányzati-történeti kontextusról, illetve azokról az önértelmezésekről, amelyek számottevően alakítják a konkretizmusról való beszédet. Ugyanakkor a konkrét verseket bejelentő és előkészítő programok, irányzati önértelmezések ellentmondásossága, illetve a poétikai manifesztumok és a konkrét teljesítmények viszonyának problematikussága folytán szükségesnek látszik az irányzati célok kritikai újraértelmezése.⁴

Az '50-es években induló konkrét költészet neve és poétikai programja a brazil Décio Pignatari és a De Campos fivérek (Augusto és Haroldo), valamint a svájci Eugen Gomringer nevéhez kötődik. Ideológiailag pedig a Max Bill és a Theo von Doesburg-féle konkrét festészethez áll közel: ahhoz a művészet-koncepcióhoz, amely szerint a műalkotás éppen amiatt tekinthető konkrétnek, hogy nem valamely reprezentált valóság helyett áll, nem valaminek az absztrakciója, hanem ő maga válik „valósággá”, dologgá.⁵

A konkretizmust egyes kutatók egyértelműen a modern művészet, pontosabban a II. világháború utáni avantgárd kontextusába helyezik, nem számolva a századelő történeti izmusai és a konkretizmus közötti törésmentes foly-

-
- 4 BALÁZS Imre József *Az avantgárd az erdélyi magyar irodalomban* című kötetében (Mentor, Marosvásárhely, 2006, 7.) hasonló problémára hívja fel erre a figyelmet.
 - 5 Székárosi Endre az absztrakt és a konkrét műalkotásfogalomnak ezt az újraértelmezését a Bauhaus teljesítményével is összefüggésbe hozza: „alighanem elképzelhetetlen lett volna a Bauhaus funkcionális gondolkodásának elvi alapjai és nagyszabású gyakorlati kibontakozása nélkül.” (SZÉKÁROSI Endre, 2003, 350.) A Bauhausban a művészi, funkcionális, gyakorlati és társadalmi szempontok összeegyeztetése nyomán történő nyitás a funkcionalitás, a használhatóság, a társadalmi tér felé viszont nem mérhető minden szempontból a konkrét költészet műalkotás-koncepciójához.

tonosság képzetének problematikusságával.⁶ Mások azonban neoavantgárd irányzatként értelmezve éppen a konkretizmus történeti avantgárdhoz való viszonyának egyértelműségére kérdeznak rá.⁷

A poétikai programokban – amelyek a „konkrét” eredmények felől gyakran igen kérdésesnek bizonyulnak – mindenképp a hagyományokhoz, a poétikai, szemléleti-ideológiai előzményekhez való viszony többirányúsága, illetve ezeknek a saját programhoz való hasonítása a szembetűnő: mind az európai, mind a dél-amerikai konkretizmus deklarált előzményei között megtaláljuk S. Mallarmé, G. Apollinaire, E. Pound, G. Stein, J. Joyce, e. e. cummings, H. Arp, K. Schwitters munkásságát. Míg a brazil konkretizmus esetében inkább megfigyelhető a történeti avantgárd bizonyos izmusaira is jellemző (baloldali) társadalomkritikai beállítódás, addig – amint arra Sz. Molnár Szilvia is felhívja a figyelmet – a német nyelvterülethez kapcsolható konkrét költészet elméletei „egyáltalán nem a történeti avantgárd mozgalmak társadalmi eszméiben jelölték ki a KP [Konkrete Poesie] hagyományát, hanem a modern költészet olyan jelenségeiben, amelyek a XIX. század végén és a XX. század elején jelentkező líranyelvi válságra reflektáltak”.⁸ (Mint amilyen például Mallarmé, Apollinaire, Holz és Ball költészete.)

A szöveg teresítése, a szavak és az ezek közötti üres tér viszonyának előtérbe helyezése, a szavak és a dolgok közötti megfelelések felbomlása a konkretizmus egyik előzményeként a mallarméi lírahagyományt jelöli ki.⁹ Orbán Jolán a mallarméi nyelvfelfogásnak három olyan mozzanatát nevezi meg, amely a „költői nyelv mallarméi forradalmához vezet, és visszhangot ver a hatvanas években induló francia költészetben (Sollers), irodalomelméletben (Barthes, Kristeva) és filozófiában (Lyotard, Foucault, Derrida): a szavak és a dolgok viszonyának megkérdőjelezését, a szó egységének megbontását, a könyv egységének dekomponálását.”¹⁰ Az, hogy Mallarménál (főként a *Kockadobásban*) „a papír közbelépése, a lap, az oldal felosztása” „az írást mint cselekvést, mint műveletet írja bele” a szöveg „szemantikai, szintaktikai, pragmatikai, fonetikai, retorikai, grafikai dimenziójába”,¹¹ egyfajta szemléleti-poétikai előzményévé válhatott a konkrét költészet nyelvfelfogásának is.

6 Myooku KIM, *Mediale Konfigurationen. Ein Beitrag zur Theorie der Intermedialität*. Dissertation, Universität Konstanz, 2002, 68.

7 Sz. MOLNÁR Szilvia, *A képvess-értés története a magyar irodalomtörténet-írásban*, Lk.k.t., 2001/6., 77.

8 Sz. MOLNÁR Szilvia, *I. m.*, 77. Sz. Molnár szerint a későmodern líra nyelvkritikai beállítottságával társulva az „avantgárd irányzatok közül a konstruktivizmus jelenthetett...folytonosságot a konkrét költészetnek”, hiszen ebben mentődhetett át „az irodalmi avantgárdnak a műalkotások immanens felépítményére irányuló érdeklődése.” Sz. MOLNÁR Szilvia, *A képvess-értés története: a neoavantgárd*. Iskolakultúra, 2004/4., 62–63.

9 Wendy Steiner viszont arra hívja fel a figyelmet, hogy Mallarménál a tér, a közök, a tipográfia inkább a konkrétumok világától való eltávolodás folyamatában, a vers csendjének a fordításában nyer értelmet. Wendy STEINER, *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*, The University of Chicago Press, Chicago–London, 1982, 204–206.

10 ORBÁN Jolán, *Les mots hongrois de Derrida – Derrida magyar szavai*, Jelenkor, 2005/10., 975–984.

11 *Uo.*

Tágabb, átfogóbb művészeti tendenciák kontextusából szemlélve a konkrét költészet poétikája és ideológiája összefüggésbe hozható a művészeteknek a 20. század elejétől egyre hangsúlyosabbá váló antimimetikus, öntematizáló-önelemző irányultságával. Ez a tendencia bizonyos esetekben a médiummal való foglalkozás gyakorlata révén a „nyelv ikonizálódását” és a „kép nyelviesülését”, szkripturálissá válását eredményezte¹² – gondolhatunk itt akár Paul Klee vagy Simon Hantaï festményeire, akár René Magritte szöveget is tartalmazó képeire. Ugyanakkor a konkrét versekben és programokban a mimetikus kép gyakori elutasítása, vagyis a „tisztá” konkretizmus képellenesége összefüggésbe hozható az absztrakt festészet purista, a képet a nyelvi tartalmaktól megtisztítani próbáló ideológiájával is.

Történeti szempontból a konkretizmus kontextualizációja, „helyének” keresése a modernizmus paradigmái között arra a közötte jellegre is tekintettel kell, hogy legyen, amelynek értelmében ez mint neoavantgárd irányzat a történeti avantgárd és a posztmodern között lenne elhelyezhető. A neoavantgárd paradigmának ez a köztes helye, helynélkülisége tulajdonképpen olyan irodalomtörténeti konstrukciók határainak újragondolását teheti szükségessé, amelyek pl. a 20. századi magyar irodalom történetét a klasszikus modernség, avantgárd, utómodernség, posztmodern négy formációjába rendezik, és amelyek Balázs Imre József szerint viszonylag szűkös szempontrendszert működtetnek (pl. a szubjektumfelfogás és jelhasználat kritériumát).¹³

A neoavantgárdnak ez a – nem csak a magyar irodalomtörténetben érvényes – határon-léte a konkrét költészet helyzetére is vonatkozatható, ez ugyanis a deperszonalizáció, illetve a reprezentációs rendszerek, a különféle médiumok határainak elmozdítása folytán a történeti avantgárdhoz is kapcsolódhat, ugyanakkor a poétikai előzményekhez, a „hagyományhoz való nem tagadó viszonyulása”,¹⁴ az elméleti reflektáltság, az önelemző, az artefaktumjellegű leleplező retorika a posztmodern beszédmódokhoz is közelítheti.¹⁵ Sz. Molnár Szilvia szerint a különbségek ellenére mind a neoavantgárdnak, mind a posztmodernnek nevezett irodalom „bevon szubjektumon túli szervezőelveket a szövegalkotásba, és építkezik a kultúra egyéb (nem magas- vagy nem is irodalmi) regisztereiből, miközben folyamatos reflexiókkal lát el minket, olvasókat az alkotás/alkotódás menetéről.”¹⁶ Sz. Molnár a kettő közötti markánsabb különbséget a nyelvet használó szubjektum szituálásában látja, a különböző nyelvkritikai hozzáállásban: „a neoavantgárd elvesztettnek látja a szubjektum beszédpozícióját, a posztmodern pedig elveszíthetőnek.”¹⁷

12 Myoooku KIM, *I. m.*, 29–30.

13 BALÁZS Imre József, *I. m.*, 27.

14 DÁNÉL Mónika, *A közöttiség alakzatai. Magyar neoavantgárd szövegek poétikájáról. Kísérlet egy kategória bevezetésére* = BENGI László – SZ. MOLNÁR Szilvia (szerk.), *Kánon és olvasás. Kultúra és közvetítés*, II. köt. Fiatal Írók Szövetsége, Budapest, 2002, 88.

15 Vö. *Uo.*

16 SZ. MOLNÁR Szilvia, *A képvers-értés története: a neoavantgárd, Iskolakultúra*, 2004/4., 68.

17 *Uo.*, 69.

Tovább nehezhítheti a korszakhatárok kijelölését az a probléma is, hogy számos esetben a hagyománnyal való viszonyteremtés szándéka, kísérlete nem lép túl a manifesztumok határán, vagy sajátos önellentmondásba kerül: úgy például, hogy az irányzati önértelmezések bejelentik poétikai előzményeiket, és/de közben a szavak mindenféle kontextusról való leválasztásán dolgoznak.

A magyar irodalomtörténet kontextusa felől nézve megfontolandó Kulcsár Szabó Ernőnek azon észrevétele, amely szerint a konkrét költészet nem rendezte át számottevően a költészet, a lírafelfogás színterét, eredményei, eljárásai beépültek a „hagyományosabb” alakítású versbe, prózába vagy akár nem irodalmi-esztétikai szöveghasználatba úgy, hogy végül „ez a líratípus anélkül kezdett el »klasszicizálódni«, hogy autonóm formaként érvényesülhetett volna”.¹⁸

A neoavantgárd, az experimentális irodalom esetében az egyes irányzatok, történeti korszakok kirajzolásokor, a terminusok használati körének kijelölésekor (a tárgy természetéből fakadóan) valószínűleg ritkán hagyatkozhatunk precíz kutatási eredményekre, konszenzusra. Ahogy Castellin is fogalmaz: „A konkrét költészet elnevezés egy egész korszakon keresztül kísérli meg utólag felölelni az új törekvéseket, aminek természetesen megvan az a kockázata, hogy amit a bővítéssel nyer, azt az áttekinthetőségben elveszíti.”¹⁹ Újabban például szélesebb és szórtaabb, a nemzeti irodalmak választóvonalalaival nem bémérhető hatókörrel a digitális költészetben láthatjuk (többek között) a konkrét költészeti előzményekhez való visszafordulást, és ezek eltérő mediális felteletek között való újraértelmezését, ám a digitális költészet viszonya az irodalmi kánonokhoz még korántsem tekinthető tisztázottnak.

Teresített szavak költészete

A „szó művészeteként” is emlegetett konkretizmus arra a nyelvkritikai nézőpontból megmutatózó (jel)nyelvi, líranyelvi (és ismeretelméleti) válságra adott válaszként is elgondolható, mely szerint a nyelv a tapasztalati világot nem leképezi, hanem sematizálja és átértelmezi, azaz „a nyelv nem a valóság képe, hanem bizonyos konvenciók képe”.²⁰ A konkrét költészet „válasza”: a metaforikus jelhasználat hagyományától elforduló versnyelv, amelyben deklaráltan megkísérlik kiiktatni a jelölő és a jelölt elválasztottságát, és a nyelv médiumára (mint lehetőségre vagy problémára) reflektálnak.

Míg az ugyancsak a II. világháború után jelentkező lettristák a nyelv hagyományfüggő és konvencionális jellegével, kifejezésre való képességével kapcsolatos kétely folytán programatikusan kiiktatni próbálják a nyelvhasználat szemantikai dimenzióit, és a szavakat mindenféle referenciától mentes grafémákra bontják le, addig a konkretisták a szót leginkább a szintaxis, a monda-

18 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Antimetaforizmus és szinkronszerűség. A líra mint esztétikai hatásforma a konkrét költészetben* = Uő., *Műalkotás – szöveg – hatás*, Magvető, Budapest, 1987, 357.

19 Philippe CASTELLIN, *A szabályok lírájától a költészet kiterjesztéséig*, Helikon, 2003/4., 394.

20 ZMEGAČ, idézi KULCSÁR SZABÓ Ernő, *I. m.*, 361.

tok, a kontextus, a történetiség összefüggéseiből, illetve metaforikus viszonyából emelik ki.²¹

Az irányzathoz kapcsolódó önértelmező írásokban olyan, a modernizmus paradigmájához kapcsolható művészetfelfogás körvonalazódik, amelyben a műalkotás nem utal valamilyen rajta kívüli összefüggésre, hanem önmaga struktúráját, létrejöttének folyamatát, esztétikai realitását mutatja meg.²² A nyelvvel szembeni kétely ugyanakkor érthető úgy is, mint a nyelv ideológiai, propagandisztikus kisajátítására adott történeti reakció a Harmadik Birodalom szétesése után.²³

A konkretizmus a nyelv mint médium átlátszóságát függeszti fel, az írás mintegy útjába áll a betűn és a lap fehéren „keresztülnező” tekintetnek, és a jelentésképzést így egyszerre mutatja meg diszkurzív és mediális feltételezettségében. Az átlátszó, valami hiányzó helyett álló nyelvi jelet az irányzat egy önmaga anyagiságára utaló szöveg koncepciójával próbálta láthatóvá, jelenvalóvá tenni, miközben folyton abba a (nem mindig felismert) problémába ütközött, hogy – amint Steiner fogalmaz – „a jel-funkció mindenféle jelenlétet kikezd”.²⁴

A konkretizmus elutasítja a metaforikus jelentéssokszorozódást, és a nyelvi önreferencialitás folytán a poétikai reflexió tárgyává maga a nyelv válik, amely így eloldódni látszik a jelentésképzés (ismeretelméletileg nem megbízhatónak tartott) szubjektivizmusától, a szubjektum beszédpozíciójától.²⁵ Gomringer explicitte is teszi ezt a tendenciát: a konkretista konstelláció „nem nevez meg »túl-ságosan emberi«, szociális és erotikus problémákat. ha egy ilyen probléma nem oldható meg messzemenően az életben, akkor talán inkább a szakirodalomra tartozik.”²⁶ Nem véletlen, hogy a konkretizmus ilyen önértelmezései folytán úgy tűnik fel ez a költészet, mint valami önmagára záródó, steril metapoézis.

A külső referenciáktól, ideologikus tartalmaktól való lecsupaszítást Gomringer egyenesen „nagy tisztogatási műveletnek” nevezi, amely mind a

21 A konkrét költészet számos eredményében és manifesztumában emlékeztet a nyelvet zárt, elemekből és kapcsolódási szabályokból álló, az esetleges beszéd és a történetiség kontextusából kivonó, absztrahált rendszerként, *langue*-ként leíró saussure-iánus strukturalista nyelvészetre, illetve az ezzel összefüggésbe hozható tudományos-racionalista ideológiákra. Szabolcsi Miklós „jel”-típusú neoavantgarde-nak nevezi a műalkotást történeti kontextusáról leválasztott, önvezérlésű struktúráként felfogó, strukturalista ihletettséggű technicista irányzatokat, köztük a konkretizmust is. SZABOLCSI MIKLÓS, *A neoavantgarde* = KRÉN Katalin – MARX József (szerk.), *A neoavantgarde*, Gondolat, Budapest, 1981, 54–61.

22 „A concrete poem is an object in and by itself.” [A konkrét vers önmagában és önmaga által való dolog.] Noigrandes csoport, idézi Philippe CASTELLIN, *l. m.*, 390.

23 Vö. Ulrich ERNST, *Konkrét költészet*, Helikon, 2003/4., 342.

24 Wendy STEINER, *l. m.*, 198.

25 Ennek kapcsán még lásd Marjorie PERLOFF, *Artifice. Writing Poetry in the Age of the Media*, University of Chicago Press, Chicago, 1992, 115., Joanna DRUCKER, *Experimentális, vizuális és konkrét költészet. Történeti kontextus és alapfogalmak*, Helikon 2003/4., 372., Sz. MOLNÁR Szilvia, *A képvers-értés története: a neoavantgárd*, Iskolakultúra, 2004/4., 69.

26 Eugen, GOMRINGER, *A verstől a konstellációig. Egy új költészet célja és formája*, Magyar Műhely, 1998–1999/108–109., 47.

költészetben, mind a képzőművészetben felfedezi „az építőelemek jelentőségét”.²⁷ E „tisztogatási művelet” az absztrakt festészet más starthelyzetből induló purista, formaelvű, előzetes nyelvi tartalmaktól, narratíváktól mentesként feltüntetett alkotásmódjához, ideológiájához válhat hasonlóvá. Vagyis ahhoz a modernista törekvéshez, amely a művészet lényegéhez, tulajdonképpeni anyagához való eljutást annak mediális megtisztítása által tartotta lehetségeseznek. A („külső”) kontextusoktól való megtisztítás gesztusa viszont éppen kontextuálisan és történetileg nyer értelmet: mire reagál, mihez viszonyul az adott helyzetben? A tisztogatási művelet így paradox módon éppen kontextuális értelmezésre van ráutalva.

Sz. Molnár Szilvia más szempontból figyelmeztet a konkretizmus nyelvszemléletének ideológiájához való viszonyára: „A történeti avantgárd nyelvta-pszatalata azon az ideán alapult, hogy a művészet (nyelve) a (külső) valósággal lép párbeszédbe”,²⁸ bizonyos esetekben – tehetnék hozzá – e valóság megváltoztathatóságának képzetével. Ehhez képest S. J. Schmidt szerint a konkrét költészet nyelve „egy végsőkig szabad nyelvi találmány, amely önmagában egy ideológiát sem szolgál”.²⁹

Úgy vélem azonban, hogy a valóságvonatkozásait programatikusan eltörlő neoavantgárd irányzatok nagyon is történetileg magyarázható, szimpomatikus kivonulási kísérletek a történelemből. (Ilyen például a konkrét költészetnek a már említett törekvése, hogy minden ideológiától „megtisztítsák” a nyelvet nem sokkal a Harmadik Birodalom szétesése után.) Így e törekvések éppen hogy nem lehetnek mentesek a semlegesség, a megtisztítás (programként is meghirdetett) ideológiájától, végső soron pedig illúziójától. Ez az ideológia ugyanakkor közel áll ahhoz a tudománykoncepcióhoz, nyelv- és művészettelfogáshoz, amely a vizsgálat tárgyát az esetleges kontextusokról (történeti, ideológiai, társadalmi, beszédhelyzetbeli) leválasztva, „tisztán” hozza a tudomány „objektívként” beállított tekintete elé (gondoljunk például a *langue* strukturalista absztrakciójára).

Az elméleti írások a nyelv konkretista újragondolása kapcsán többnyire két mozzanatot emelnek ki a poétikákból: egyrészt a szöveg elbontását, a szavak kivonását a szintaktikai-grammatikai és a metaforikus kapcsolatok összefüggéseiből, valamint a nyelvi eszközök számottevő redukcióját.³⁰ Másrészt viszont hangsúlyozzák a szintaxis fellazítása, eltörlése nyomán a szavak „felszabadítását”, az így lehetővé váló térbeli-képi elrendezést, a grafikus tér strukturális tényezővé válását³¹ és ezekből adódóan az olvasatok megsok-

27 Uo., 44.

28 Sz. MOLNÁR Szilvia, *A képvers-értés története a magyar irodalomtörténet-írásban*, Lk.k.t., 2001/6., 78.

29 SCHMIDT, idézi Sz. MOLNÁR Szilvia, *Uo.* Sz. Molnár szerint ez a teljességében formaelvűként prezentált nyelv „a technológiához való viszonyában mégis erősen emlékeztet egy ideologikusan működtetett nyelvre.” Uo.

30 Marjorie PERLOFF, *I. m.*; Willard BOHN, *Modern Visual Poetry*. University of Delaware Press, Newark – London, 2001, 235.

31 Kappanyos András szerint a „verbális rendezettség elvonása révén keletkező hiányt” a vizuális rendezettség töltheti ki. KAPPANYOS András, *Bővített retorika = Uő., Tánc az élen. Ötletek az avantgádról*, Balassi, Budapest, 2008, 59.

szorozódását, amely a nyelv redukcióját valamiképp kompenzálja. Így a nyelv egy meglévő, ám „nem aktivált” dimenziója válik láthatóvá.³²

A konkrét vers szóalapú retorikája, a szintaxis redukálása vagy kiiktatása, a nyelv teresítése tehát pragmatikai oldalról mint a befogadás feltételeinek megváltozása is elgondolható: a fehérrel, az üres terekkel megszakított szavak olyan lezáratlan, határozatlan konstellációként tűnnek fel, amelyet egyaránt alakít az olvashatónak, a diszkurzívna és az olvashatatlanak, a grafikusnak a tere, és amelyben a szavak kapcsolhatósága potencialitásként áll elő. A konkrét költészet jellegzetes alakzatának, a *konstellációnak* a „rövidsége és szűkszavúsága megragadó”, „memorizálható és képként megjegyezhető”.³³ A konstelláció így egyfajta „felkérés”,³⁴ amely kitöltetlen, üres helyet kínál a befogadó számára a kapcsolatok, összefüggések meg-, illetve újraalkotásához. A befogadóra váró kitöltetlen helyek azáltal is megteremtődnek, hogy a konstelláció „menekülés a nyelvből [...] a hallgatás vagy a felmutatás halk nyelvébe”.³⁵

(Ön)ellentmondások(?)

A konkretizmust megalapozó, kommentáló önértelmezésekben, programokban jól láthatóvá válnak azok az (ön)ellentmondások, amelyek folytán szükségesnek látszik az irányzat önreprezentációinak és eredményeinek újraolvasása. Azt, hogy a konkrét versekben nem iktatható ki teljesen a metaforikus-ság, a nyelv retoricitása, az értelmezés különbségképző munkája, illetve hogy nem jöhet létre totális önprezentáció, jól jelzi Max Bense következő állítása is: „A konkrétumok természetesen jelentéshordozók, könnyen szemantikai vonat-

32 Myooku KIM, *I. m.*, 47. Itt szembeűnik az elméleti-kritikai beszéd ambivalenciája, amely egyrészt a konkretizmus redukív, absztraháló, nyelvbontó eljárásait állapítja meg, másrészt viszont az ennek nyomán megelőlegezett hiányérzethez valamiféle kompenzációt keres. Marjorie Perloff például a „tisza” konkretizmus izomorfizmusát, önprezentációját valójában nem is menti fel a „redukcionizmus vádjá” alól, és az ebből való kilépés lehetőségét a szemantikai komplexitásban látja. Marjorie PERLOFF, *I. m.*, 115. A nyelv redukciójának és egyszerűsítésének, nemzetközivé és akadálymentesen hozzáférhetővé tételének gomringeri programját ha radikálisan megvalósítanák, az éppen a konkretizmusnak mint irodalomnak/művészetnek az önfelszámolásával járna együtt. Kulcsár Szabó szerint például: „a szkriptovizuális vers nem adható ugyan elő, ugyanakkor számos – egyébként nehezen megragadható – poétikai hatásformát képes a vizuális interpretáció során kiaknázni”, úgy, hogy a mű értelmezését „már jelentős részben meghatározzák a képzőművészeti befogadásmód bizonyos szemléletformái is”. KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, *I. m.*, 375. Willard Bohn szerint például nem paradoxon, hogy a konkrét költészet az eszközök redukciója által az olvasatok számát növeli, hiszen a néhány szóra szűkített mondatban a linearitástól eloldott szavak verbális és vizuális kapcsolatainak megsokszorozásával jár együtt, ami az előbbi eljárást „kompenzálja”. Willard BOHN, *I. m.*, 235. Hasonlót olvashatunk Heisenbüttelnél is: „Ez nem jelenti viszont azt a fajta redukciót, amely pusztán az egyértelmű, jelszerű maradványpartikulákra szorítkozik, hanem ezzel egyidejűleg új árnyalatok és jelentésmezők nyerését is jelenti a szabaddá vált alapelemek átrendezésével.” Helmut HEISENBÜTTEL, *I. m.*, 42.

33 Eugen GOMRINGER, *I. m.*, 45.

34 *Uo.*, 47.

kozások társíthatók hozzájuk, ezért itt végső soron félig-szemantikai vagy kvázi-szemantikai szövegekről beszélhetünk.³⁶

Érdeemes ezzel kapcsolatban Zend Róbert képversét idézni, amelyben nem kevesebbről, mint az irányzat nevééről derül ki, hogy még az is kijátszható a konkretista programok ellenében. A *World's First Concrete Limerick* (A világ első konkrét limerickje) című képszöveg az angol limerick-tradíció átírata és a konkretizmus ironikus, tipográfiai és poétikai-ideológiai felülírása, amely azáltal, hogy kiemeli a nyelv kitérő, retorikai jellegét, a konkretista programok érvényességét teszi kockára. A képszöveg egy ötsoros limerickből építkezik: *A Classical poet in Crete / once ate a whole brick for a treat / and this is the reason why in the next season his poems turned into concrete.*³⁷ A szójáték lefordíthatatlan: az angol *concrete* szónak itt egymásra tevődik a 'konkrét' jelentésben és a 'beton' jelentésben való olvashatósága, amelyet kiejtéskor a hangsúly különböztet meg. A „szövegtéglából” építkező vers konkrét képisége és az írógépelés mint alkotói munka ironikusan koloncként, teherként való megnevezése, lefokozása („*sorry for the typing errors / I'm fed up with typing this page again / a normal limerick has five lines / a concrete one like this has 112*”³⁸) képes a *concrete* szót mint irányzati nevet önmaga érvényessége (vagy komolysága) ellen kijátszani. A képszövegben az írás konkrétsága, materialitása elválaszthatatlan az ironikus önelőrlés beszédmódjától. Így az írás képének materialitása és a homográfia³⁹ lehetőségeinek mozgosítása a *concrete* szó esetében egyfajta homorú tükröt tart a programatikus irányzati poétika elé. A képszöveg nem rendelődik alá valamiféle konkretista programnak, hanem éppen a szó, a nyelv (poétikai programokat is kibillentő) retoricitására mutat rá.

Helmut Heisenbüttel szintén olyan dilemmára figyelmeztet, amely a konkretista nyelvkritikai beállítódással kapcsolatos: „a rendszer szétesésével szabaddá vált nyelvi elemek (és az új jelentésárnyalatok is) még ezen a rendszeren belül nyerték el eredeti értelmüket. Tehát valamit a hagyományos értelmével ellentétben használnak anélkül, hogy teljesen eloldanák attól.”⁴⁰ Azaz a konkrét versek olvasásából nem iktatható ki annak tapasztalata, hogy a nyelv létmódja eloldhatatlan a konvencionálitástól és hagyományozódástól, a nyelvi és kulturális emlékezet kontextusaitól.

Gomringer szerint az önmagában vett szó „sem jó, sem rossz, sem igaz, sem hamis”, viszont „más szavakkal való kapcsolatában elveszíti abszolút vonásait”, „más szavakkal való kapcsolatában [...] meg akarjuk tartani saját egyéniségét.”⁴¹ Gomringer úgy tünteti fel a szó saját egyéniségét, abszolút

35 GOMRINGER, idézi KÉKESI Zoltán, *Médiumok keveredése. Nagy Pál műveiről*, Ráció, Budapest, 2003, 68.

36 BENSE, idézi KULCSÁR SZABÓ Ernő, *I. m.*, 365–366.

37 Saját fordításban: Egy klasszikus krétai költő / egyszer egy egész téglával vendégelte meg magát / s ez az oka, hogy a következő idényben/szezonban versei betonná/konkréttá lettek.

38 Saját fordításban: elnézést a gépelési hibákért / elegendem van e sor újragépeléséből / egy rendes limerick öt sorból áll / ez a konkrét vers pedig 112-ből.

39 A homográfia olyan szavakra vonatkozik, amelyek írásképe azonos, de kiejtésük és jelentésük különböző.

40 Helmut HEISENBÜTTEL, *I. m.*, 42.

41 Eugen GOMRINGER, *I. m.*, 46.

vonásait, mint magában a szóban tárolt lényegét, jelentést, adottságot. Ez a felfogás éppen azt leplezi el, hogy az önmagában vett szó (amelynek saját egyénisége lenne) olyan konstrukció, amely maga is absztraháló, dekontextualizáló eljárások, elméleti-diszkurzív műveletek eredménye, ezek során pedig olyan, pragmatikai, történeti, ideológiai kontextusokról leválasztott nyelv jön létre, amely ilyen formában máshol nem létezik.⁴²

Sz. Molnár Szilvia meggyőzően mutat rá arra, hogy az olvasás tapasztalata kétségbe vonja azt a konkretista előfeltevést, miszerint a szavak önmagukban, kontextusaikból kiemelve valamiféle *tabula rasa*-ként lennének elgondolhatók. Hiszen például Gomringer *Worte sind Schatten* című konstellációja Goethe *Worte sind* című versét idéz(het)i, vagyis olvashatóságát szövegközi viszonyai is alakítják, ilyenformán pedig a szöveg pusztá önmagára utalásának, abszolút önprezentációjának kétségességével szembesítenek.⁴³ Wendy Steiner szerint pedig már maga az elnevezés (konkrét költészet) sem ellentmondásmentes, hiszen a dologként, konkrétumként elgondolt vers jelszerűsége, jelentőpotenciálja vagy metaforikussága nem iktatható ki teljesen az értelmezés folyamatából éppen művészetként való prezentálása folytán: a művészet sosem válhat teljesen dologgá.⁴⁴

Mindezek nyomán azt mondhatjuk, hogy a konkrét vers, a szó mint önmagában álló, önmagával azonos dolog felfogása nem annyira az olvasás teljesítményében jön létre, hanem inkább az irányzati önértelmezések effektusaként megragadható. Mindazonáltal a konkrét költészet olyan, a 20. századi irodalom történetében korántsem megkerülhető kísérletnek tekinthető, amely nemcsak a nyelv(i) mibenlétére, hatáira kérdez rá, hanem értelmezői gyakorlataink bejáratott stratégiáit is kimozdítja.

Szöveg és (írás)kép a konkrét versben

Foucault szerint a modernizmus paradigmájában Magritte, Klee, Kandinszkij festményei sajátos töréspontként mutathatnak rá arra, hogy a kép és a szó viszonya kicsúszik az egyértelmű hierarchiák alól, a közöttük lévő kapcsolatot, konvergenciát szavatoló közös hely eltűnik, már nem garantálja a nyelvnek, a diszkurzusnak, a logosznak a kép másságát kisajátító funkcióját.⁴⁵

A konkretizmus műalkotáskoncepciójában a szavak és a dolgok egymásra vonatkozásának megkérdőjelezése, a reprezentálhatósággal és megnevezhetőséggel szembeni kétely, illetve az önprezentáció elve gyakran a mimeti-

42 A teljes önreferencia, a csupán önmagát jelentő, önmagára záródó szöveg ideáját a konkretizmusnak akkor is újra kell gondolnia, amikor a költészet társadalmi használhatóságának, illetve ideológiakritikai, politikai dimenziójának problémája merül fel (mint például az irányzat brazil képviselőinél). Például Decio Pignatari „beba coca cola” verse a fogyasztói kultúra kritikájaként is olvasható, ellenreklámként: a permutatív, kombinatorikus szövegben a *coca cola* és a *beba* (inni) szavakhoz a *babe* (nyál, nyálazni) és a *cloaca* szavakat társítja, amelynek viszont a „poliszémikussága” alig haladja meg egy kóla-reklámét.

43 Sz. MOLNÁR Szilvia, *A képvers-értés története: a neoavantgárd*, Iskolakultúra, 2004/4., 66.

44 Wendy STEINER, *I. m.*, 218.

45 Vö. Michel FOUCAULT, *I. m.*, 162.

kus ábrázolásmód mellőzésével jár, ez pedig a konkrét versek képiségének, illetve intermediális viszonyainak kérdését is érinti. A kép olyan (megkerülhetetlen) probléma a konkrét költészet kapcsán, amely az irányzatnak az elméleti beszédben megjelenő különféle olvasatait is magyarázhatja. Az olyan kategóriák, leírások, mint a svájci–német „tisztá” és az eklektikusabb kanadai „piszkos” konkretizmus⁴⁶ vagy az 50–60-as évek „szép, fehér és jéghideg”⁴⁷ konkrét költészete az irányzatnak és eredményeinek a képhez való ikonoklaszta viszonyára is rámutatnak.

Bár a konkretizmusban előzményként definiálódik a piktografikus írás, amelyre nemcsak a konvencionalitás, hanem a jelviszony ikonikussága, motíváltsága is jellemző, az irányzatban többen is elutasítják a figuralitás elvét az íráskép alakításában. Augusto de Campos Apollinaire kalligramjai kapcsán megjegyzi, hogy ezek „a költői ideogramot egy téma pusztá ábrázolására ítélik”.⁴⁸

A figurális ábrázolás (esetenkénti) elutasítása nyilván nem azt jelenti, hogy az ábrázoló képversek hiányoznak a konkretizmus alkotásaiból, ám ezekben a versekben a kép és szó viszonyának többértelműsége gyakran „a szöveg szemantikai tartalmának és az extratextuális »optikai« modalitásnak az ellentétességéből keletkezik”.⁴⁹ A többértelműség, a viszonylehetőségek nyitottsága tehát egy olyan szó–(írás)kép viszonyt feltételez, amelyre nem annyira az értelmezést rövidre záró megfelelés, megnevezés, együttutalás jellemző, hanem inkább a nyelv és kép hierarchiáját ellehetetlenítő kitérés, törés, szétartás. A szó és a kép megfelel(tet)ésének akadályozottsága gyakran a látvány vagy a szöveg értelemléhetőségeinek szubverzív, (ön)ironikus felülírását is eredményezi. Az elméleti-kritikai diszkurzusokban pedig éppen annak a szöveg–kép viszonynak a (rendszerint) implicit felértékelése figyelhető meg, amelyben a képi határozatlanság, többértelműség nem számolódik fel a megnevezés egyértelműsítő funkciójára által.

A konkrét versek médiumköziségének értelmezését az is jelentős mértékben alakítja, hogy itt a vizualitás, a képiség terepe nem egy másik kép, hanem az írás másikja, az írott szöveg medialitása. Így meg éppen attól nem lehet *eltekinteni*, hogy a szöveg különeműségében az olvasható mellett valami olvashatatlanul is számolnunk kell.

Figuralitás és médiumköziség

Az írás figurális alakításának szórványos előfordulása folytán úgy tűnik, hogy a konkretizmusban a leképező, mimetikus funkciókkal szembeni nyelvkritikai kétely nem csak a nyelvet, hanem a nyelv térbeli elrendezését, képi alakítását, illetve a szöveg és (írás)kép közötti viszonyt is érinti.

Henri Chopin cím nélküli képszövegében egy diadalív képét alkotja meg szavakból úgy, hogy a nyelvi jelentéslehetőségek a kép kulturálisan ismerős, „megjósolható” jelentéseit nem megerősítik, hanem elbontják, viszonylagosít-

46 SCOBIE, idézi Joanna DRUCKER, *I. m.*, 383.

47 Phillipe CASTELLIN, *I. m.*, 393.

48 Haroldo DE CAMPOS, idézi Willard BOHN, *I. m.*, 238.

49 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *I. m.*, 375.

ják.⁵⁰ Willard Bohn szerint a képszöveg a francia imperializmus és kolonializmus, illetve patriotizmus dicsőségének emlékművét szubverzív módon írja újra, és a háború brutalitását elleplező mítoszokat „támadja”.⁵¹ Ám a képvers maga ennél jóval szűkszavúbbnak tűnhet, nem nevezi meg, nem specifikálja a kulturálisan ismerős, ám ambivalenciától mégsem mentes képet (ami ebben a formában nem csak egy diadalív, hanem ironikusan egy bitófa képére is emlékeztethet). Így a francia nyelvűség mellett nem csupán a francia, hanem a mindenkori militarizált (vagy gyarmatosító) hatalom ikonjának és kultuszának kritikai-szubverzív kimozdításaként is olvasható: egyrészt a kép határozatlansága, sematikussága folytán, másrészt amiatt is, hogy a diadalívek mint a katonai hatalom (és múlt) ideológiájának ikonjai és az ezekhez kapcsolódó rituális, emlékezeti-kultikus szokásrendszerek különböző kultúrákban is előfordulnak.

A képszöveg vizuálisan megalkot egy diadalív-képet, az *homage* vagy kultusz ikonját, viszont a szavak visszaveszik, lebontják a kép által bekapcsolt kontextusokat, funkciókat (*homage*, kultikus emlékezet). A képszöveg médiumközi retorikájában egy kulturális jel ismételt kisajátítása történik meg: az írás heterogén medialitásából fakadóan képként a diadalív látványát alkotja újra, „építi fel”, nyelvként ennek kulturálisan szavatolt, lehetővé tett funkcióit, olvashatóságát „építi le”. Mindez a kultúra jeleit nem a hagyományban rögzítettként benne álló jelentések tárolójaként mutatja meg, hanem olyanként, mint amit a köréje írt (történeti) kontextusok és kontextualizáló gesztusok, értelmezések tesznek jelentővé és egyben ismételten kisajátíthatóvá.

Konrad Balder Schäubelen *Szélrózsa* című képszövege bizonyos értelemben figuratívnak tekinthető, viszont amint arra Kulcsár Szabó Ernő is rámutat kiváló elemzésében, a képszöveg nem merül ki valamilyen hasonlósági reláció létrehozásában: „a körről kiinduló betűsorok grafikailag a szélrózsa »irányait« idézik, egyidejűleg – a kép szemiotikai elrendezése következtében – a nap sugaraira is emlékeztetve. [...] Sugárirányban [...] rendre sztereotipizált (*sztabul rózsája*), szokványosan köznapi kifejezések (*anyák napi rózsák*), meghökkentő társítások (*a vörös hó rózsái*), s irodalmi rájátszások (Rilke: *a tiszta ellentmondás rózsái*) kerülnek egymás mellé. [...] a vizuális mű a grammatikai struktúrát – a térbe kivetítve – paradigmátizálja ugyan, a struktúra mégsem képes korlátlanul megőrizni a kulcsszó – az európai művelődés talán legtöbbjelentésű szimbóluma –, a »rózsa« fogalom centrális szerepét”,⁵² a nyelvi elemek „az optikailag sugalmazott jelentéssel ellentétes funkciókra”⁵³ tesznek szert.

Az olvasás iránya folytán az írásképet inkább széttartónak, centrifugálisnak érzékeljük: a vizuális közép nem annyira összegyűjti, mint inkább szórja a különböző sorok irányultságát. A rózsa hagyományozódó irodalmi és kulturális olvasataira is inkább a szóródás, a különbségképződés jellemző, mintsem valami ezeket integrálni képes közös elv vagy értelem. A szavakból rajzolt

50 A képet a következő francia szavak, illetve mondat alkotja: *saoul* ('részeg'), *feu* ('tűz'), *le soldat inconnu brûle* ('az ismeretlen katona ég').

51 Willard BOHN, *I. m.*, 238–239.

52 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *I. m.*, 375–376.

53 *Uo.*, 376.

szélrózsát a több nyomvonalat kipróbáló tekintet hozza mozgásba. A nemli-neáris képszövegben a sorok rendje, összekapcsolódása a vonalból kilépő tekintet performatív, a képet és a szöveget újraalkotó, elforgató munkája nyomán alakul.

A *Szélrózsát* olvasva a *rózsa* szó (és bármilyen szó) nem gondolható el úgy, mint önmagában álló entitás: hogy a *rózsa* miként olvasható, az nem a szóban van benne valamiféle adottságként, hanem az általunk létrehozott, illetve felismert viszonyokban, (kulturális) kontextusokban. Úgy tűnik, a *Szélrózsa* nemhogy nem követi a szó mint önmagában és önmaga által való dolog konkretista doktrínáját, hanem egyenesen lebontja azt, rámutatva arra, hogy a szó „saját egyénisége”, „abszolút vonásai”⁵⁴ csak a különféle viszonyokból, kontextusokból való absztrahálás által jönnek létre.

Jan Hamilton Finlay gyakran idézett *Wave-rock* című alkotásában csupán a *wave* ('hullám') és a *rock* ('szikla') szavak, illetve az ezek „torlódása” folytán létrejövő szótöredékek, szóhibridek (pl. *wrack* 'roncs') olvashatók. Az olvasás iránya egy képileg is szignifikáns irányt követ: a balról jobbra haladó tekintet a hullámok képének vonalát is megrajzolja, illetve ennek egyfajta mozgásirányát képezi meg. A *wave* és *rock* szavak képe és a sziklának csapódó hullámok képe között ikonikus, figurális viszony tétélezhető, és egyfajta eróziós folyamat itt az írás médiumában válik láthatóvá: a szavak felbomlásában, torlódásában, hibridizációjában (*wrack*).

Ami sajátossá teszi ezt a konkrét versként és szoborként (*site-specific sculpture*) is emlegetett alkotást, az a papírt leváltó „médium”, a képszerűen kiállított üveg, amelyet a forma, a ráírt szavak tesznek láthatóvá, érzékelhetővé. Az üveg egyszerre beírható felület és áteresztő közeg: egymásra rétegezi az üvegre írt szöveget és az üvegen áttűnő látványt. Ez a képszövegben az állandó háttér- és kontextuscserre lehetőségét jelenti, azt, hogy a képszöveg a néző szemszögéből folyton egy másik, nem szövegszerű látványra íródik rá, folyton másik képként, írásként mutatkozik meg. Így pedig olyan közbejövő felületnek, (kitöltetlen) rácsnak is felfogható, amely az olvasás-nézés folyamatában a változ(tathat)ó kontextus függvényében alakul mindig mássá. Mindez Finlay organikus költészetével, *land-art* jellegű munkáival is összefüggésbe hozható: alkotásaiban gyakran találunk átmeneti, különböző dimenziókat egymásba ejtő alakzatokat, folyamatokat – például természeti környezetbe helyezett jeleket, szövegeket. Finlay megjelöli, jelöltté teszi a helyet (amely már maga is kulturálisan kisajátított, belakott), a jeleket pedig átengedi nem szemiotikai, hanem biológiai vagy geológiai, a jelek olvashatóságát alakító, ám az olvasásnak ellenálló folyamatoknak: a betűket, szavakat, szövegeket elmozdíthatja az erózió, benőheti, „kitörölheti” a növényzet.

Átfogóbb általánosítások nélkül elmondható, hogy a konkrét költészet figurális képszövegeiben az izomorfizmus esetenként átadhatja helyét a figurális áttételesebb változatainak. Úgy tűnik, hogy teret veszít az a közös hely, amelyben a szó és a kép valamilyen közös vonatkozási rendszer által szavaltan egymásra utal, együtt utal, vagy amelyben a kép határozatlansága kisajátítható a nyelv megnevező funkciója által.

54 Eugen GOMRINGER, *I. m.*, 46.

Az írás nem figurális teresítése

Ekphrasztikus konkrét versek

Az írás lineáris kiterjedésének megszakításával, a szavak nem figurális teresítésével, a laptér, az „üres” helyek közbeékelődésével a képszövegek a jelölőgyakorlatok és az olvasás mediális feltételeire, nyelvi és nem nyelvi folyamatokra irányítják a tekintetet. Az ekphrasztikus képversekben⁵⁵ ugyanakkor a szövegnek, az írásnak egy másik médiumhoz (pl. festményhez, szoborhoz) való viszonya is szükségképpen kérdéssé válik.⁵⁶

Haroldo de Campos versében, amelynek címe vagy ajánlása(?) *korin (1658–1716) + maruyama okyo (1733–1795)*, a médiumköziség a térbeli-vizuális és a nyelvi-metaforikus alakzatok között, azaz az írásjelek szemantikája és materiális lenyomatai közötti résben, elmozdulásban gondolható el. A lapon szétrendezett szavak közötti tér, a fehér papír derridai értelemben is elgondolható „üres fehérként” jelenik meg, amely a vers trópusaiban is figurálódik. Így pedig előlép a papír, a laptér visszahúzódó, reflektálatlan anyagszerűsége.

A vers nem annyira egyetlen kép, hanem inkább a 17. és 18. századi japán (paraván)festmények mintázatának, konvencióinak (pl. az aranyfüstlemez használata) ekphrasztikus felidézésével kezdődik, majd a rajz az írás trópusává válik, a képi elemek a hiány írásjeleivé változnak a kalligráfia képzetében. A képvers a jelölőfolyamat fokozatos felfüggesztésében, a szó elhallgatásában folytatódik.⁵⁷

56

Az aranyfüstlemezes paravánfestmények leírása olyan szövegben történik, amely nem annyira a mozdulatlan műtárgy animálásának ekphrasztikus konvenciójával írható le; inkább térbeliként mutatja meg az időbeliséget, a moz-

55 Az itt használt ekphraszisz-fogalom tisztázásához Milián Orsolya megközelítését hívjuk segítségül: eszerint az ekphraszisz olyan gondolatalakzat, „amely a verbális-tól eltérő médiumban keletkezett reprezentáció leírását viszi színre úgy, hogy a másik reprezentációs jellegét, megcsináltságát, valamint fizikai hordozóeszközét, azaz közegét, a materiális megjelenést *mindig* jelöli.” MILIÁN Orsolya, *Az ekphraszisz fikciói. Elméleti, történeti és diszciplináris áttrendeződések az ekphraszisz teoretikus diszkurzusában*. Doktori disszertáció, Kézirat, Szegedi Tudományegyetem BTK, 2009, 29.

56 Itt utalnunk kell Milián Orsolya számunkra igen hasznos megállapítására, miszerint „[a]z intermedialitást az ekphraszisszal kapcsolatban azon szövegek elemzésénél tartom rendkívül hatékony megközelítésmódnak, ahol a verbális szöveg *egyszerre* reprezentál és létrehoz, azaz ikonikusan, a kalligram stratégiájával élve leképez egy vizuális formát, s egyben ekphrasztikusan le is írja azt, azaz textuális képet *is* termel.” *Uo.*, 145. Milián ezt az átmeneti képződményt „kalligramo-ekphraszisz”-nak nevezi, és úgy véli, hogy „[e]z a kettős szerveződés egyrészt az ekphraszisz »utópiájának« megvalósulásaként fogható fel, másrészt a verbalitás/vizualitás összeütöközéseként számon tartott, a verbalitás primátusára apelláló ekphrasziszt, ha nem is a békés egymásmellettiesség, de az *egylenő* felek küzdelmének terepévé alakítja át.” *Uo.*

57 A két japán festő nevének és a festészeti hagyománynak a megidézésével a képszöveg ahhoz a konkretista tendenciához is viszonyítható, amely pl. a brazil alkotók (Pignatari, de Campos) esetében az Ezra Pound imagista költészete és a keleti írásrendszerek felé való fordulást jelentette.

gás és a temporalitás dimenzióit valamilyen térvizonyként reprezentálja, ilyenként pedig a szöveg látható teresítésével is összefügg. A szavak közötti grammatikai viszonyok többnyire helyviszonyokat artikulálnak („a sötétarany spanyolfalon kócsagok mindenfelé / hártás lábak gyöngyház villákkal szemben / fehér a fehéren / kócsagok a papíron”), az igék pedig főnévvé képzett alakban (szárnyalásban, surrogása, szakadása) inkább a paravánon látható figurák, majd a lapon olvasható jelek statikusabb viszonyait alkotják újra: „hófehér madarak keresztalakú szárnyalásban”. A szöveg mégsem jut el a mitchelli értelemben vett ekphrasztikus remény maradéktalan beteljesítéséig, amely egyet jelenthetne maguknak a nyelvi jelölőknek az ikonikussá válásával, s így az ekphraszisz műfajának az „elhagyásával”. Mitchell szerint az ekphraszisz mint műfaj és mint nyelvi konstrukció egyik ismérve a „kevert művészetekkel” (pl. illusztrált könyvekkel, diavetítéses előadással, színházzal, filmmel, vizuális költéssel) szemben éppen az, hogy a nyelvben a képpel való szembesülés ekphrasztikus tapasztalata tisztán figuratív jellegű. A kép, illetve a referencia, a projekció vagy a formai mintázatok tere soha nem jelenhet meg a maga medialitásában. Ha megjelenne, akkor már nem az ekphraszisz műfajáról, hanem vizuális vagy konkrét költészetről beszélhetnénk, az írott jelölők maguk is ikonikus jelleget ölténének.⁵⁸

Haroldo de Campos versében a képről íródo szöveg felbomlik a laptérben, a sorok vonalából a lap síkjára, térvizonyaiba helyeződik, és (egy helyen) figuraként felismerhető képként válik láthatóvá. Míg az ekphrasziszban mindig figuratív a képpel való találkozás tapasztalata, addig a konkrét versben az írás látható korpuszából kirajzolódhat egy kép. Ám jogos a kérdés, hogy milyen/melyik kép ez? Egyrészt azzal kell számolnunk, hogy az ekphraszisz sosem magát a képet reprezentálja, hanem – ahogy Milián is kiemeli – a leírás performatív jellege, illetve a nyelv tételező-létrehozó működése folytán egy textuális képet hoz létre.⁵⁹ Vagyis mindig egy „másik” képet teremt, s így problematikussá teszi a képleírást egy képi referenciához mérő, valóság-hűséget, pontosságot számonkérő interpretációt.⁶⁰ Másrészt az ekphrasztikus képversek esetében úgy tűnik, hogy a képi referencia (már amennyiben van ilyen) többszörös elhalasztódása történik: egyrészt a leírás textuális képe által, másrészt a látható írásból megrajzolt kép által. De Campos képszövege a látható dimenzió által sem tudja beteljesíteni az ekphraszisz utópiáját, azaz a kép közvetlen előállítását, elérését. Az írás képpé való rendezése ugyancsak egy „másik” képet termel, amelyben az idézés és a közvetítettség különbségképző mozzanatát ismerjük fel.

Haroldo de Camposnál az ekphrasztikus szöveg magáról az írásról, az írás (mediális) feltételeiről, illetve a jelöltet (pl. akár a képet) sajátos módon megvonó jellegéről szóló metapoézissé alakul („az írás némaság / spanyolfal / oldalakra bomló oldalak / surrogása / kócsagok kalligráfiaja / tollak fehér tollazata / az aranyon / (törlés: ott / a sötétségben...”). Így a képszöveg kicsúszik a kép és a szó egyértelmű egymásra záródásának csapdájából: a szöveg a spanyolfalon látható kócsagok „keresztalakú szárnyalásá”-ról beszél, és egy kereszt képévé alakul, viszont a kócsagok röptét tematizáló szöveg helyét átveszik az írást reflektáló szavak, a kócsagok látványa a kalligráfia metaforá-

58 W. J. Thomas MITCHELL, *I. m.*, 157–158.

59 MILIÁN Orsolya, *I. m.*, 28.

60 *Uo.*, 28–29.

jává íródik. Mire a kereszt alakjában felismernénk a kócsag (repülésének) erősen stilizált képét, az írássá foszlik; a „kócsag”, a „fehér tollazat” az „üres” fehér trópusává válik. Derrida Mallarmé *Kockadobásáról* írja a következőket: „a szemikus, metaforikus, ha tetszik, tematikus rokonság a »fehér« tartalom és az »üres« tartalom (téresedés, között stb.) között oda vezet, hogy a sor minden fehére, a sorozat minden »telt« fehére (hó, hattyú, papír, szüzesség stb.) az »üres« fehér trópusa. És megfordítva.”⁶¹ De Camposnál a „fehér a fehéren” mintha e két, egymást trópusokban figuráló „telt” és „üres” fehér viszonyát írná le, akár a „bis in idem” (‘kétszer ugyanabban’) sor.

Az írás „némasága” és az írott jelölők térbeliesülése az írás hangról való leválasztottságát is kérdéssé teheti, illetve az értelmezésnek a hiány, a csend, a térelosztás, a megszakítás általi feltételezettségét is jelölheti. Klaus Schenk szerint „[a]mennyiben a térbeli diszperzió következtében az írás elhagyja hangközpontú paradigmáját, fono/grafikus funkciójának kérdése a köztes terekben jelenik meg”, és ez bizonyos szövegekben „a papírlapon elnémuló hang hallgatásába vezet el”.⁶² Amennyiben a konkrét költészetben (és a tágabban értett vizuális költészetben) a szavak nem csupán nyelvi-metaforikus, hanem vizuális-térbeli viszonyokban is egymáshoz kapcsolódnak, amennyiben a szöveg a lapot képsikként foglalja el, és az írás térbeliségének, térelosztásának feltételeként mutatja meg, ez együtt járhat a hangközpontú paradigma térvészítésével. A képvers – felolvashatatlansága miatt – a nyelvet elsősorban beszédként felfogó fonocentrikus nézőpontokból „fogyatékos” nyelvhasználatként jeleníthető meg, amit az írás látványyszerűsége csupán kárpótolni képes. De Campos képszövegében az írás szétterítése nyomán a hang nem egyszerűen visszaszorul, hiszen az írás anyagszerűségének képzete tapintás- és hangzásoképzetekhez is kapcsolódik: „némaság”, oldalakra bomló oldalak surrogása”, „selymesedik a fehér szakadása”. E tapintás- és hangképzetek a jelentés szférájából a papír anyagosságának nem-szemikus morájához vezetnek át; az olvasás, a könyv materialitásának tapasztalata így az olvasható és az olvashatatlan közötti elmozdulásban mutatkozik meg. Ezek a hallás- és tapintásképzetek (amint a bevezetésben már olvashattuk) olyan „selymesen” kicsúszó, kitérő képbe vannak beleírva, hogy a nyelv figuratív teljesítménye nyomán a tapintható mégsem lesz megfogható, a hallható pedig az elhallgatóhoz, a papír neszezéséhez kerül közel. A papír anyagszerűségén itt átsejlik a paraván selyme is. Ez a távol-keleti kultúrában évszázadok óta jelen lévő dekoratív és funkcionális elem a ráfestett képekkel együtt olyan elválasztó, közbejövő (és selymesen kicsúszó, sejtető) felület, amely tereket mér ki úgy, hogy egyszerre mutat és takar.

A képszöveg önreflexív médiumközisége nyomán az írást egy másik médium, a távol-keleti paravánfestészet és egy másik (írás)kultúra tükrében is látjuk. A paravánfestményeken és a kalligráfiában a festő és a kalligráfus ecsetvonása gyakran összecsúszik, az írás jelei pedig nem vízszintes, hanem függőleges sorokba rendeződnek. Ennek az írásnak és kultúrának a mássága felől nézve éppen saját kultúránk és írásunk veszíti el reflektálatlan „természetességét”. Mindeközben az ekphrasztikus képvers nyelve nem válik a képét közvetítő átlát-

61 Jacques DERRIDA, *A kettős ülés = Uő., A disszemináció*, Jelenkor, Pécs, 1998, 249.

62 Klaus SCHENK, *Metafora és anyag: a konkrét költészet (részletek)*, Helikon, 2003/4., 330.

szó médiummá, hanem a képről való beszéd által éppen saját mediális különeműségét, olvasható, látható, tapintható, hallható dimenzióit fedi fel.

A műalkotást nem leíró, hanem csupán írásképpel idéző képversek sajátos esetének tekinthető Jiří Kolár alkotása, amely Constantin Brâncuși híres *Bird in Space* című szobrát alkotja újra: „másik” képként. A képszövegben annak a gesztusnak is jelentősége lehet, amely már csak nyomként, lenyomatként tételvezhető: a képvers a többször megismételt *brancusi* szó tömbjéből való kivágnak tűnik, a szavak képéből „lefaragott” alakzatnak, ennyiben a kifaragás szobrászati gyakorlatának, gesztusának a „re-medializációjaként”, „megszüntetve megőrző” ismétléseként is elgondolható. (Willard Bohn anélkül, hogy reflektálna erre vagy a mediális különbségképződés problémájára, sajátos „keletkezéstörténetként” írja le a képszöveg létrejöttét: előbb egyetlen tömbként írja meg Kolár, majd addig „nyesi”, „fargarja”, ameddig az a szoborra hasonlítani nem kezd.⁶³)

Kolár képszövegében a nyelvi dimenzió a minimálisra redukálódik: az egyetlen szó a szobrász kisbetűs neve, amely megidézhet különféle alkotásokat, művészet- és kultúrtörténeti, illetve biografikus kontextusokat. Kolár képverse – a nyelvi jelentésképzést mindössze egy név metonimikusságára bízva – egy szobor írásképpel idézéseként értelmezhető, mindazonáltal a kép nézését nem lehet az olvasástól vagy a diszkurzív-történeti kontextusoktól független gyakorlatként elgondolni. Már az a triviálisnak tűnő mozzanat is, hogy a képet egy szobor idézeteként ismerjük fel, és összefüggésbe hozzuk a Brâncuși névvel, az értelmezés gyakorlatát médiumok és diszkurzusok közöttiként mutatja meg. Kolár képszövege nem egyszerűen az *hommage* tiszteletelű beszédmódjára hagyatkozik, hanem a megmutatás, a felmutatás idéző, különbségképző gesztusára, és ennyiben ki is merül. (Akár ugyancsak Kolár Mondriant idéző képszövege, amelyben a geometrikus formák eltérő színeit a Mondrian név betűinek eltérő textúrája jelzi.) Az újraalkotott műalkotások kiválasztásának akár jelzésértéke is lehet a konkrét költészet önértelmezése felől: Kolár mindkét képszövegében a megidézett alkotás olyan mű, amellyel kapcsolatban a referencialitás, az absztrakció, a nonfiguratív jelleg problémája is felmerül.

A nézés és olvasás megmutatása

Haroldo de Campos

voir
voir le
entre
voir le
voir le vert
entre
verts
ver s
le
vio le t
entrouvert

63 Willard BOHN, *l. m.*, 240.

Haroldo de Campos fenti, cím nélküli versében a látást magát tematizálja, illetve a látás és az olvasás tapasztalatát vonatkoztatja egymásra. Az olvasás/nézés folyamatát a *voir* ('látni') ige nevezi meg, és a vers sorainak térbeli elrendezése úgy teremti meg ennek a kettős gyakorlatnak a feltételeit, hogy ez a közötte látás, a valami közé/között látás (olvasás), az írás mint kép és mint szöveg közötti elmozdulás tapasztalatában artikulálódik. A sorokat és (az *entre*, *voir* és *le* szavak mentén) oszlopokat egyaránt formázó szöveg a szóközre, a betűközre, a réstre, a lapfehérre, illetve az azonosság helyett a különbségre irányítja a figyelmet.

Willard Bohn meggyőző olvasatában a verbális és vizuális elemek ütközéséről ír, a vers „kristálytisztá” szerkezete és alapvető határozatlansága közötti feszültségről, illetve arról a fokozatosságról, amellyel a vers a látás bizonytalan tárgyához vezet el a tekintetet (pl. a *le* névelő miként jelzi a látás még ismeretlen tárgyának közeledését). A mintázatok és árnyalatok elmozdulását, a vers alapvető határozatlanságát Bohn a „szerző kaleidoszkopikus látásával” hozza összefüggésbe.⁶⁴

Úgy vélem, de Campos szövege nem annyira a látás tárgyának mibenléte, nem a „mit látni”, hanem inkább a „hogyan látni” kérdése felől bírható szóra. A vers valójában nem tárgyakat, entitásokat (szubsztanciákat), hanem minőségeket és viszonyokat jelöl ki a tekintet számára (zöld, zöld a zöldek között, zöldek, zöld a sorok között, violaszín felé), amelyek viszont szintén nem állhatnak önmagukban, hanem valaminek a minőségei. A nézést és olvasást így nem mint önmagukban vett dolgok, minőségek azonosítását, felismerését, hanem mint a jelenlét és hiány tapasztalatát, mint viszonykép(ő)dést és különbséglátást teszi elgondolhatóvá. A szöveg térbeli elrendezése, a szavak széttagolása (a nyelv „anyagán” végzett munka látható nyomai) folytán a tekintet tulajdonképpen magukra a szavakra és a szavak közötti réstre, közre irányul (*voir / voir le / entre / voir le / voir le vert*). A szövegben a *le* névelő használata által kijelölődhet, de el is halasztódhat a látás tárgya, így pedig a hiányra, az írás fehér tereire, a nyelvi és nem nyelvi közöttire és magára a látásra, olvasásra irányulhat a tekintet. A versben az anagrammatikus alakzatok és szóhasadások annak a (modernizmus nyelvszemléletével is összefüggésbe hozható) tapasztalatát artikulálják, hogy a szavak „mögött” nem maga a (reprezentált, hozzáférhető) valóság, hanem újabb szavak vannak. A *verts* például *ver s-re* hasad, így a „zöld” szó elemeiből akár a „verssor”, akár a „féreg, hernyó” szó képződhet meg, a *vio le t* betűit pedig a *voir le vert* sorban látjuk. Ez meg azzal a mediális tapasztalattal is együtt jár, hogy a francia nyelvben az olvasható a kibetűzhető és a kimondott kettősségén, különbségén alapszik.

A laptér kitöltetlen tereit mint a szavak közötti, illetve a nyelvi és nem nyelvi közötti viszonyképződés helyét megmutató konkrét versben az olvasás és a látás/nézés konfrontálódhat egymással, és mutatkozhat meg közötte, az olvashatóból a lap kibetűzhetetlen fehérre is átbillenő gyakorlatként.

A szó és képe közötti szétartás, feszültség jellemző Václav Havel *Antikódok* címen megjelent sorozatára. Az *Elidegenedés* című képszövegben a *JA* személyes névmás (cseh, jelentése: 'én') két betűje látható egymástól

64 Willard BOHN, *I. m.*, 255.

elválasztva, eltávolítva és labirintusszerű, áttekinthetetlen pályákkal összekötve. Terry Olivi és Petőfi S. János szerint ez a képvers az elidegenedés egy adott történeti kontextushoz, a '60-as évek Csehszlovákiájához köthető fájdalommal valószínűségének, illetve magának az emberi elidegenedésnek a szimbólumaként olvasható.⁶⁵

A történeti kontextussal magyarázó olvasat mellett elgondolható a képszöveg más irányú értelmezése is. A szétszedett *J A* névmás két betűje közötti rés az énnel nem csupán a világtól (a másiktól), hanem önmagától (mint másiktól) való távolságát, (el)különbözését is színre viheti, ugyanakkor kérdéses, hogy ez az önmagában álló névmás mitől tenne szert bármiféle énképzet antropomorf dimenzióira. A *J A* szétbontott betűi így éppen a nyelvi jelölő ürességét, kontextusra utalt indexikusságát is megmutatják. A *J* és az *A* betűket elválasztó labirintusszerű tér képe az én egységének képzetét mint (nyelvi) fikciót is elgondolhatóvá teszi. Az *én* egysége így nem valami eleve adott, hanem performancia: az összeolvasásnak, a kijelentésnek, a labirintus bejárásának az effektusa.

Kombináció, variáció

A konkrét költészetben a szavak kombinációja, ismétlése, variációja is felfüggeszti a nyelv átlátszóságát, és előtérbe helyezi materialitásának tapasztalatát. Eugen Gomringer *3 variationen zu kein fehler im system* című konkrét verse nem annyira a konkretizmus poétikai programja és nyelvszemlélete, mint inkább ennek önellentmondásai felől válik értelmezhetővé.

Az Olivi–Petőfi szerzőpáros tanulmányában azt olvashatjuk, hogy Gomringer versének három tömbje közül a „jelentés (pontosabban annak hiánya) egyikben sem játszik szerepet, ha mindjárt a második sornak tulajdoníthatnánk is valamiféle 'nekem nem hiányzana semmiféle rendszer' jelentésfelét”.⁶⁶ Gomringer versében, amely írásképében megtartja a sorok lineáris elrendezését és tömbösítését, a rendszerszerű variálás valóban nem nyelvi természetű, a betűk elmozdítása nem szemantikai, hanem sorrendbeli kötöttségű, számokkal leírható, és a szöveget olvashatatlaná tevő rendet követ (például a *fehler* szó variációi: 123456, 213456, 231456, 234156, 234516, 234561 stb. az 1-es pozíciójú elem minden sorban egy pozíciónyit hátrébb mozog).

A *kein fehler im system* és a *kein system im fehler* maguk is szórendi variációknak tűnnek, és a cím ellenére, mely a *kein fehler im system* mondatot jelöli ki a variációk tárgyaként (invariánsaként, „eredeteként”), mindkét mondat variánsnak tűnik egymás felől nézve (és nem az invariáns–variáns példájának). Ennek a két szórendi variációnak viszont már nyelvi-jelentésbeli következményei vannak, a szavak sorrendje a mondat olvashatóságát radikálisan átírja: az elsőben megerősített rendet a második (*kein system im fehler*) többszörösen is lebontja úgy, hogy nem egyszerűen a hiba meglétét, hanem a hiba

65 Terry OLIVI–PETŐFI S. János, *A nyelv materialitásáról. A vizuális költészet mint első lépés a multimedialitás felé* = PETŐFI S. János – BÉKÉSI Imre – VASS László (szerk.), *Szemiotikai szövegtervezés 11.* JGYF, Szeged, 1998, 100.

66 Terry OLIVI–PETŐFI S. János, *I. m.*, 102.

meglétét és a rendszer hiányát állítja, illetve a nyelvi elemek fellazulásával önmaga állításának vonatkozásrendszerét is megteremti. Ám a vers 3. részében a hiba/hibázás „következetes” randomizációja a rendszertelenség egyfajta rendszereként is elgondolható.

A szövegben nem valósul meg maradéktalanul az a konkretista elképzelés, hogy a konkrét vers (az önprezentáció elve alapján) csak önmaga struktúráját közli. Ha ugyanis a cím felől (*3 variationen zu kein fehler im system*) olvassuk, akkor azt láthatjuk, hogy a szöveg nem csupán egy mondat betűinek variációitól lesz érdekes, hanem éppen e variációk jelentésszerű „melléktermékeitől”, ha úgy tetszik: a variáció rendszerének „hibáitól”. Gomringer szövege nem csak önmaga rendszeréről, hanem valamiképpen a rendszerszerűségről szóló implicit kommentárként is felfogható; a kommentár esetlegessége, intencionalitásának kétségessége (azaz annak eldönthetlensége, hogy az ún. kommentár a variációk véletlen eredménye vagy szándékos átírás) maga is kommentár-értékű lehet. Eszerint a nyelvet nem szemantikai, nem nyelvi szempontok szerint olvashatatlaná rendező variációknak, műveleteknek lehet valami olyan mellékterméke, véletlenje (pl. olvasható szöveg), amelyről nem eldönthető, hogy a rendszer(szerűség) része-e vagy annak megbomlása, hibája (*fehler*). Ez meg a rendszer kiszámíthatóságát, zártágát teszi kétségessé. Például a 3. részben a *keiner fehl im system* ('senki sem hibázik a rendszerben') mondat, mivel csupán egyetlen betű hiányzik belőle (*keiner fehl(t) im system*), olvasható marad, így az olvashatatlanhoz képest hiba, melléktermék, ráadásul a *t* betű elmaradása hibaként aláássa az állítás érvényességét.

A nyelvi jelek nem nyelvi alapú variálásának, randomizációjának egyik következménye nem csupán a nyelvi jelentésvesztés, hanem a nyelv anagrammatikusságának megmutatkozása is, amiben egyszerre válik láthatóvá a nyelv önkényessége, konvencionálitása, illetve a jelölők egymáshoz kapcsolódásának és az olvasói jelentésképzésnek a kiszámíthatatlansága. A *kein fehler im system* és a *kein system im fehler* mondatokból – és Gomringer szerint magából a konkretista konstellációból – hiányzó/kitörölt szubjektum jelentéktelennek tűnő, de nem kevésbé szubverzív nyoma például éppen a *kein system mir fehle* ('nekem nem hiányozna semmiféle rendszer') mondatban csúszhat vissza meglehetősen ironikus kommentárként.

A variáció és ismétlődés rendszerszerűségének, illetve hibáinak megfigyelhetősége, a szöveg címe által bejelentett folyamat megvalósulása a szöveg láthatóságával, írásos rögzítettségével is összefügg: vizuálisan hozzáférhető, újraolvasható, meg- és újraszámolható, egymáshoz viszonyítható jelsorokat, majd tömböket látunk. A szöveg kijelentéseinek érvényessége, illetve érvényvesztése a variált betűk láthatóságához, „tesztelhetőségéhez” is kötődik.

Azáltal, hogy olvashatatlaná válik, illetve anagrammatikusként mutatkozik, a vers magára a nyelvre mint médiumra való reflexió lehetőségét teremti meg. Ám ezzel egy időben (akár egyfajta rendszerbeli „hibaként”) éppen a szövegnek vagy az értelmezésnek mint zárt és megjósolható rendszernek a kétségességét mutatja meg.

Helmut Heisenbüttel egyik ismétlésen és variáción alapuló verse a *Poetische Sparchspiele vom Mittelalter bis zur Gegenwart* antológiában cím nélkül (12. melléklet), az *Írók a moziban* antológiában *Képversek* címmel jelent meg. Ez utóbbi megjelenési hely kétszeresen is érdekes: egyrészt a szer-

kesztő, Kenedi János képversnek nevezi a szöveget, másrészt olyan kötetbe szerkeszti bele, amely mozgóképpel és mozival kapcsolatos irodalmi és elméleti-kritikai szövegeket, esszéket tartalmaz. A kötet mint kontextus valamilyen mértékben alakíthatja azokat az olvasói előfeltevéseket, amelyek a szöveg médiumköziségét nem csupán mint képszerűséget, hanem mint filmszerűséget is megelőlegezik. Ez nem merül ki abban, hogy a *Képversek* egyik szövege explicitté is teszi a mozgóképre való vonatkozhatóságát („mozi volt, nem regény”), hanem kapcsolatba hozható a képtördeléseket és vágásokat idéző szaggatott, ismétlődő írásmóddal.⁶⁷

A szintaktikai kapcsoltság kötetlenebb, többnyire a felcserélhetőség látszatát keltő mellérendelésekkel az elemek egyenrangúságára utal („ember”, „pad”, „cvibak”, „morzsák”), akár Gomringer *Worte sind Schatten* című szövegében, amelyben – Sz. Molnár szavaival – „a vers írott volta nem határozza meg előre a nyelvi-logikai alá- és fölérendeltséget”.⁶⁸

A szavak felcserélhetőségének, egyenrangúságának képzetét azonban itt nem csak a mellérendelés alakítja; az elemek térbeli, vonalból kilépő szétrendezése is megtöri az egymásutániség rendjét, akár több nyomvonalat is kínálva a tekintet számára. Az írás linearitásának (nem reflektált) iránya helyett a szavak térbeli megkomponáltságát, kiterjedését érzékeljük.

A vizuális szétszereltség, a fehér közökkel megszakított íráskép, az egyenrangúságot sejtető mellérendelések a szavakat rekvizitumszerűként (potencialitásként) tüntetik fel: így ezek egyaránt lehetnek narratív folyamatok, egy (még) nem elbeszélte történet, de egy statikus, képszerű kompozíció elemei is („egy ember”, „egy pad”, „cvibak”, „morzsák”), illetve akár különböző képbeállítások közötti vágások, váltások mediális átiratai.

A szövegnek az elemek közötti összefüggéseket visszafogó minimalizmusa, kommentár nélküli „csendje” a szavak közötti kitöltetlen helyek, „fehérek” által is realizálódik. Ettől a kimondatlanságtól válhat ez a pillanatkép vagy keléktár egzisztenciálisan elemivé és ugyanakkor jelentéktelenné/jelentéstelenné, egyszerre többértelművé és értelem nélkülivé, sűrítetté és üressé. Heisenbüttel szövege a szavakra és ezek materialítására irányítja a tekintetet, illetve arra, hogy ami itt elsősorban van, az szavak és szóközök, „fehérek” a papíron: ez pedig nem valami már megtörténtnek, hanem az (olvasás performativitása által) megtörténőnek a színtere.

A konkrét vers közötte írásmódja

A konkrét versek (de a sokkal tágabban értett vizuális költészet esetében is) az olvasás és a nézés mediálisan eltérő tapasztalatának konfrontálódása vagy együttműködése a heterogén nyelvben történik. A konkrét versek a nyelv

67 A mozgókép megjelenésével a nézőpontok, a keretek, a látvány gyors váltakoztatását, szétördelését, a montázsszerűséget, egyidejűséget egy irodalmi leírásban gyakran jellemezték a vágással, filmszerűséggel mint mediális metaforával például John Dos Passos *Manhattani kalauz* című regényében. Vö. DÁNÉL Mónika, *I. m.*, 255–256.

68 Sz. MOLNÁR Szilvia, *A képvers-értés története: a neoavantgárd*. Iskolakultúra, 2004/4., 66.

határainak kiterjesztését „végző” kísérletekként is olvashatók, amelyekben azáltal, hogy megkérdőjeleződnek a szavak és a képek közötti összefüggések, és újradefiniálódik az írás, a laptér, előtérbe kerül a jelentésképzés medialitása, nyelvi és nem nyelvi feltételei. Annak a tapasztalata például, hogy a médium nem egyszerűen tárolja a (tőle mintegy független) szöveget, hanem alakítja annak befogadását.

A nyelv a konkrét versek retorikájában nem tiszta, egynemű fogalmiságként, hanem megtestesültként, közvetítettként tételeződik, megnyílik a nem-fogalmi, az olvashatatlan felé. Az olvasás sem homogén, csupán nyelvi-fogalmi gyakorlatként tételeződik, ez igen gyakran explicitté is válik az olvasás és nézés, az olvasható és a kibetűzhetetlen tapasztalatának egymásra vonatkozásában, az olvasás kizökkentésében.

Már említettük Foucault-nak azt az észrevételét Magritte, Klee és Kandiszki festményei kapcsán, miszerint a modernizmus paradigmájában a kép és szó viszonya kicsúszik az egyértelmű hierarchiák alól, a kép és a nyelv közötti kapcsolatokat helyreállító közös hely, vonatkozási rendszer eltűnik.⁶⁹ Ehhez hasonló hangsúlyeltolódás a figuralitással nem szakító konkrét versekben is megfigyelhető: a szöveg és (írás)kép(e) közötti megnevező, konvergens viszony elmozdul a széttartás, az elkülönbözés felé. A kép és a szó kölcsönösen egymás vonatkozásrendszerét függeszti fel.

Azokban a konkrét versekben, amelyekben az írás teresítése nem figurális alakzatokban történik, a laptér, az oldal, az írás térbeli elosztása, szétrendezése válik hangsúlyosabbá, illetve az ismétlés, variáció, kombináció műveletei. Ezek a nyelvi átlátszóságot megbontva magára a nyelvi materialitásra fordítják a tekintetet. A papír, a laptér szavak között előlépő artikulátlan „fehérsége” a fogalmi és a materiális metszéspontjának, az érzéki reflektivitásának a terepe lehet, amely a befogadást is ebben a köztességben teszi elgondolhatóvá.

A konkrét költészetben az önreferencialitásra való programszerű törekvés, a nyelv metaforikus, szemantikai és pragmatikai összetettségének redukálása nem maradt kritika nélkül. Többek között azért nem, mert ez a poétika olykor magukra záródó, vákuumban létező alkotásokat eredményezett. Ezek felől pedig megalapozottnak tűnik bizonyos kutatók javaslata, miszerint a konkretizmus esélye saját maga meghaladására egy olyan szemlélet lehetne, amely „a szemantikai komplexitás és a kulturális kritika feláldozása nélkül” állítaná előtérbe a szöveg materialitását.⁷⁰

Bár igen kézenfekvő a konkrét verset vákuumban létező metapoézisnek nevezni, kérdés, hogy ez mennyiben az irányzati öntelmezések, programok effektusa (és ilyenként túláltalánosítás), és mennyiben maguknak a „konkrét” eredményeknek az olvasása nyomán alkotott konklúzió. Mindenképp fontos kiemelni, hogy a konkrét versek több szempontból is kihívást jelentenek értelmezői gyakorlataink újragondolására. Oly módon például, hogy az irodalmi befogadasmódoktól eltérő stratégiákat is előhívhatnak, s ez a diszciplinárisan, intézményesen és mediálisan kötött, illetve homogén olvasásmódokat önrevízióra készítheti. Számos konkrét vers éppen az olvasás és látás/nézés gya-

69 Michel FOUCAULT, *l. m.*, 162.

70 Marjoire PERLOFF, *l. m.*, 120.

korlatának a reflexiójára teremt lehetőséget, olyan kérdések felvetésére tehát, hogy miként olvasunk, látunk a kultúra jelei és folyamatai között.

W. J. T. Mitchell úgy véli, hogy a konkrét költészet (az emblémákkal, hieroglifákkal, piktogramokkal együtt⁷¹) olyan anomália, amely új paradigmákat indítványozhat vagy követelhet meg az (általában vett) verbális tér megértésében.⁷² Ebből a szempontból például tanulságos lehetne azoknak a kísérleteknek az átgondolása is, amelyek a „német képi fenomenológiától az angolszász képelemlethez” arra törekednek, hogy revideálják a kép nyelvnek való alárendeltségét fenntartó logocentrikus premisszákat.⁷³

Így a konkrét vers önreferenciális(ként beállított) vonatkozásrendszere, bár sok esetben nem tűnik szóra bírhatónak kultúrakritikai lehetőségek felől, olyan értelmezésmódok termékeny terepe lehet, amelyek az érzékelés reflexiójának, a megfigyelés megfigyelésének, az olvasás olvasásának a lehetőségét is felkínálják. Így pedig – még ha kerülővel vagy közvetve is – hozzájárulhat ahhoz, hogy tudatosítsuk értelmezői és kritikai gyakorlataink mediális és ideológiai feltételezettségét.

71 A hieroglifák, piktogramok anomáliaként való együtt említése a konkrét költéssel nyilván túl nagy ívű általánosítás, amely nem veszi figyelembe, hogy ezek csak a fonetikus írásrendszerek kontextusában tűnnek „anomáliá”-nak.

72 W. J. Thomas MITCHELL, *l. m.*, 565.

73 KÉKESI Zoltán – L. SIMON László, *Kísérleti irodalom*, Helikon, 2003/4., 315.

Sz. Molnár Szilvia – Kiss Enikő

Az emlékezés neoavantgárd narratívája

Bujdosó Alpár: 1 és 2 között az erzsébet hídon

„Gomringer egyszer azt mondta egyik előadásában, hogy az ideális konkrét költeménynek mindegyike egyetlen szóból kellene állnia. [...] Polemikusan azt mondhatnám erre, hogy akkor a német konkrét költészet tulajdonképpen és egyetlen antológiája a Duden.”
Helmut Heissenbüttel

Bujdosó Alpár második könyve, *1 és 2 között az erzsébet hídon* címmel 1980-ban jelent meg a Magyar Műhely kiadásában.¹ A szövegből már 1975-ben jelentek meg részletek a Műhely hasábjain *Szöveg*, majd 1976-ban *Szöveg II.*, illetve *Sensi mondóka* címek alatt. Az író 1978-ban Kassák-díjjal tüntették ki. A zsűritagok a díj odaítélésekor a *Zárt világ* című első kötete mellett az előkészületben lévő második könyvét is figyelembe vették. Ezt bizonyítja az a hír, amely az 1978-as Kassák-díj nyerteséről értesíti a Magyar Műhely olvasóit: „Bujdosó Alpár [...] néhány esztendő alatt a magyar irodalom jelentős egyéniségévé vált [...], a kialakulóban lévő magyar szövegirodalom egyik – eredményekben gazdag – kísérletezője: erről tanúskodnak az utóbbi időkben közölt szövegei és kiadásra váró új könyvének kéziratai. Kitartó és odaadó irodalomszervező munkáját kassáki szellem hatja át”.²

A mű értelmezéséhez a legbiztosabb kiindulópontot a műfaji kategória jelentheti, amely már az olvasás kezdetén kijelöli az értelmezés irányát és határait. Az *1 és 2 között az erzsébet hídon* című „szöveggönyv”³ azonban nem csak ellenáll a műfaji besorolásnak, hanem egyenesen kikezdi a műfajiság kérdését. „Mindig is berzenkedtünk az ellen – írja Bujdosó Alpár –, hogy a modern eszmeiségű, modern szellemben, modern eszközökkel alkotott műveket bármilyen kategóriába besorolják.”⁴

Bujdosó szöveggönyve a műfajiság eltörlésére irányuló szövegalkotási stratégiákat hordoz magában. Egy határtalan szövegfolyam jelenik meg, melynek szabálytalan alakulásában a nyelvi anyag eltérő formaelvek mentén alakul: hol a szabadvers alakját ölti, hol képversként emelkedik ki a szótörmelékéből, hol egy fiktív levélben, használati utasításban, dialógusban vagy epi-

1 A kéziratot Bujdosó 1976-ban adta le a kiadónak.

2 Magyar Műhely (1978) 16., 95.

3 A „szöveggönyv” kifejezés Bohár Andrástól származik, aki csupán a mű megjelenési formájára utal ezzel, semmint az alkotás műfajiságára. BOHÁR András, *Aktuális avantgárd: M.M. – Hermeneutikai elemzések*, Ráció Kiadó, Budapest, 2002, 194.

4 BUJDOSÓ Alpár, *Avantgárd (és) irodalomelmélet – A Magyar Műhely párizsi, bécsi és magyarországi találkozóinak elméleti hozadéka*, Magyar Műhely (2000) 113-114., 65.

kai töredékben összpontosul, csomósodik. A szöveggönyvet meghatározni a klasszikus műfajelméleti rendszer keretein belül nem lehetséges. El tudjuk azonban helyezni egy olyan nem kanonikus, alternatív „rendszerben”, amelyet Zalán Tibor dolgozott ki az ún. „negyedik kvázi-műnem” kategóriájának bevezetésével.⁵ Írásában Zalán manifesztumszerűen fogalmazza meg tételeit a „negyedik kvázi-műnem”-ről, szerkezetében imitálva *A semmi konstrukcióját* (Bujdosó Alpár és Megyik János közös írását). A legfontosabb kitételek szerint az új „kvázi-műnem” egy kísérlet, amely „a régi poétikai gyakorlat szerint irodalmon kívülinek minősülne”, a klasszikus „műnemek feloldásának pillanatában” születik meg, és „legjobban kidolgozott műfaja a szöveg”. Ebben a rendszerben Bujdosó könyve mint szöveg a kísérlet „kvázi-műnem”-ébe tartozik. Az életmű egészét tekintve az *1 és 2 között az erzsébet hídon* a szövegirodalom vizuális effektusokkal történő megújítása.

Bohár András a szöveggönyv motorjának a vizualitás és a nyelvi játékok alkalmazását tartja. „A nyelvi tradíciók egymásba simulásai [...], a szavak két- és többértelműségének kiaknázása ebben a kötetben kerül hangsúlyos pozícióba.”⁶ Bujdosó a következőképpen vall szöveggönyvének elméleti háttéréről: „Ez az a korszak, amikor leginkább belemélyedtem a strukturális szövegelméletbe. A strukturális szövegelmélet alapján gondolom azt, hogy tapasztalataink a világról és egyáltalán a gondolkodásunk elsősorban a nyelvben reprezentálódik. Ez az a pont, amikor az ember azt mondja, hogy nem az úgynevezett valóságot akarja szavakkal rekonstruálni, hanem megmarad a nyelv világában, és a nyelv világán belül próbál egy sajátos valóságot felépíteni. Egy nyelvi valóságot”.⁷

A szöveggönyvben a nyelv referenciális funkciójának szerepe háttérbe szorul, miközben előtérbe kerül a nyelv formai megmunkálása, és ennek nyomán még egy metanyelv is keletkezik. Ez a kifejezésmód újraértelmezi az írás és az olvasás hagyományos gyakorlatát. A grammatikai struktúra fellazítása, a nyelvi jelentés roncsolása, illetve a nyelvi anyag tipográfiai megformálása arra készteti a szöveg olvasóját, hogy újragondolja nyelv és valóság viszonyát. A referenciális vonatkozathatóság kiiktatása nem jelenti azonban a valóság közvetíthetőségének teljes megtagadását, hiszen a szöveg egyik kitüntetett írói markere éppen az, hogy felszínre engedi a huszadik századi magyar történelem traumatikus eseményeinek hatását.⁸ Az *1 és 2 között az erzsébet hídon* ebben az értelemben a személyes múlt felidézhetőségét, elbeszélhetőségét, kimondhatóságát problematizálja, létrehozva ezáltal az emlékezés műfajának neoavantgárd/kísérleti narratíváját.

5 1981-ben az *Életünkben* jelent meg egy tanulmány Zalán Tibor neve alatt *1(és)más között a Bujdosó Alpárról elnevezett hídon* címmel. Ez a tanulmány két töredékes Zalán-kéziratot közöl. Az elsőben Zalán a „negyedik kvázi-műnem” fogalmát elemzi, a másodikban a dolgozat tárgyát képező Bujdosó-művet. ZALÁN Tibor, *1(és)más között a Bujdosó Alpárról elnevezett hídon*, *Életünk*, 1981/6., 567–568.

6 BOHÁR, *l. m.*, 194.

7 *Az öröm az én múzsám! Nagy Pál beszélgetése a 60 éves Bujdosó Alpárral*, Magyar Műhely (1996) 98., 27.

8 VÖ. HEGYI Lóránd, *Jegyzetek Bujdosó Alpár művészeti pozíciójának elemzéséhez*, Magyar Műhely (1996) 98., 73–76.

A szöveggönyv paratextusai

A szöveggönyvvvel kapcsolatban az a kérdés is felmerül, hogy lehet-e egységes olvasata, vagy az egyes szövegegységekre korlátozódik az értelmezés. Első megközelítésben a szöveggönyv felépítésének vizsgálata segíthet ennek a kérdésnek a megválaszolásában.

A szövegfolyam tematikai strukturátlanságát jelzi, hogy nincsenek a műben az egyes szövegeket egymástól elválasztó egységek, mint például címek, fejezetek vagy ciklusok. Az egyes szövegegységek és a szövegegységeken belüli szövegdarabok vizuális észlelésük alapján különíthetők el egymástól, maga a szövegfolyam viszont az emlékezésfolyamat képzettársításainak rendelődik alá, ahol szabad asszociációk végtelen sora jelenik meg. Ehhez a megállapításhoz azonban szükséges hozzátenni, hogy a szövegfolyam (ez esetben a főszöveg) két paratextus keretében foglal helyet, amelyek a főszövegről leválva a szöveggönyv elő- és utószavaként is funkcionálhatnak. A főszövegről való leválásukat jelzi, hogy oldalaikon nincsen feltüntetve lap-számozás, illetve ezeknek van egyedül címe: a könyv első oldalán található „Lehetséges-e” a szerzői előszó, az utolsó oldalon található „Levél a Szerzőhöz” pedig a szerzői utószó. De mivel a szöveggönyv elsősorban a műfajiság eltörlésére irányuló szövegalkotási stratégiákat hordoz magában, a két paratextus értelmezhető olyan szövegparódiaként is, amely az olvasói elvárásokra építve feloldja a konvencionális értelemben vett elő- és utószó tartalmi és formai követelményeit.

A „Lehetséges-e” címmel ellátott szöveg bal oszlopa egy elképzelt mű megszerkesztésének szabályait ismerteti, a szabályok azonban megkérdőjelezve maradnak, tovább erősítve a „lehetőség” analógiáját. A szerző kérdésfeltevése a következő: lehetséges-e olyan művet létrehozni, amely a felsorolt szabályok alapján kerül megszerkesztésre. A szabályok maguk a strukturalista szövegépítkezés és az ennek nyomán alakuló (dekonstrukciós) szövegszerelés játékanak feltételeit rögzítik, melyek egyben a variabilitás elvének előfeltételeit is jelentik.

A nyelvhasználat matematikai és nyelvészeti fogalmi apparátusokból táplálkozik, amelyben a szójátékok iránti fogékonyság rögtön megmutatkozik. A „derridálni” szó grammatikai konstrukciójában két hasonló hangzású, de eltérő jelentésű szó fonódik össze: deriválni és Derrida. A deriválás mint matematikai fogalom kapcsolatba hozható a szabályokban megjelenő szövegszervező fogalmakkal. Derrida neve pedig a dekonstrukció filozófiáját juttatja az eszünkbe, így a kettő együtt a szétszerelés és a variálható összeszerelés metaforájaként funkcionál a szövegben. Ezt a jelentést erősíti az „állandó/n bővíteni” kifejezés is, ahol a szójáték a vizuális észlelésre épít. A sortörés miatt az „állandóan” határozószó utolsó 'n' betűje a következő sorba csúszik át, és mint önálló jel jelenik meg. Értelmezhetjük tehát matematikai jelként is, amely változóként és valamely kifejezés előtagjaként az ismeretlent jelöli, azaz ismeretlen értéket jelöl. Ezzel a tipográfiai megoldással a kifejezés megismétli, mintegy magába sűríti az egész szabály jelentését: „[...] a már ismert viszonyrendszereket / állandó/n bővíteni” kell.

A szöveg jobb oldali oszlopa idézetekből épül fel, amelyek *A semmi konstrukciója* című művészetelméleti tanulmánnyal létesítenek intertextuális kap-

csolatot.⁹ (Az idézést csak tipográfiai szinten jelöli a nyomtatott betűk dőlt szedése.) A szövegmontázs olyan szerkesztési módszerre utal, amely a zártnak nevezett, „ellentéteken alapuló gondolkodás”-sal szemben nem lezárt szerkesztű műveket hoz létre. A szerzőpáros elmélete szerint ennek a módszernek az alapját „a hagyományos művek lebontásának vagy felépítésének, a művekből a gondolhatóság határán túli alany elvonatkoztatásának és a szerkesztés mikéntjének [...] vég nélküli variálhatósága adja”.¹⁰ *A semmi konstrukciója*, ha az irodalom felől vizsgáljuk, tulajdonképpen ugyanazt a kérdést veti fel, amelyet a modern irodalom is feltett magának a 20. század elején: hogyan lehetséges új műveket létrehozni? Bujdosó Alpár szöveggönyve a „gondolhatóság határán túli alany”-t, a „megfogalmazhatatlant” a beszéd és írás lineáris logikájú hagyományának (meg)törésével közvetíti (derridai szóhasználatával élve a metafizikai gondolkodástól való elszakadásban¹¹), ami lehetséges válaszként is érthető *A semmi konstrukciójában* felvetett kérdésre.

Az előszóban ismertetett szabályok később a szövegfolyamban is felbukkannak belső textuális játékként, önidézésként, és a szövegfolyam önreflexív rétegéhez tartozva, magáról a szöveggönyv megírásának aktusáról tesznek kijelentéseket.

A szerzői utószó általában az olvasónak címzett üzenetet tartalmaz, amelyben a szerző saját művére reflektál. Bujdosó szöveggönyvének szerzői utószava azonban megváltoztatja az üzenet irányát („Levél a szerzőhöz”), és az olvasót a szokásoktól eltérően aktív közreműködésre szólítja fel („tegye keresztjét a megfelelő helyre!”). Az olvasó egyik feladata, hogy értékelje az írói teljesítményt a szöveggönyv keltette élmény alapján, valamint a szerző által megadott, kötött szempontok mentén. Választania kell az adott szerzői „interpretációk” közül, és a mellettük álló üres karikák ikszelésével jelölnie kell választását.¹² Az olvasó másik feladata az, hogy kitöltse a levél hátoldalán található, borítékként funkcionáló felületet, saját nevének és címének megadásával, majd visszaküldje a szerzőnek. A szerző neve és bécsi címe megfelel Bujdosó Alpár valós adatainak, így a paratextus egyfajta mail artként is funkcionál, mivel postai kellékekből (levelekből, borítókából) kollázsolt műalkotást. Bujdosó szerzői levele elsősorban azokkal a mail art alkotásokkal hozható összefüggésbe, amelyek olyan „folytatásos (»add to... «) munkák”, ahol „a résztvevők a hozzájuk érkezett küldeményt átalakítva küldik tovább”¹³, hiszen az olvasó, azáltal hogy kitölti a választási rubrikákat, illetve saját identitásának lenyomatával (névével és címével) bélyegzi meg a levelet, majd küldi vissza az írónak, maga is részt vesz a műalkotás létrehozásában. Ezzel

9 BUJDOSÓ Alpár – MEGYIK János, *A semmi konstrukciója*, Magyar Műhely (1974) 43–44., 33–39. Az írásról bővebben a *Csigalassúsággal* című fejezetben lesz szó.

10 *Uo.*, 39.

11 BUJDOSÓ Alpár, *Újra a kísérletről*, Magyar Műhely (1993) 90., 7.

12 Az olvasó felszólítása a műalkotás minőségi értékelésére, illetve a választási lehetőségek vizuális megformálására kapcsolatba hozható Friedrich Hahn *Szöveg* című experimentális munkájával, amely Bujdosó Alpár fordításában jelent meg a Magyar Műhely osztrák avantgárdokkal foglalkozó számában. Magyar Műhely (1975) 47., 40–63.

13 SEBŐK Zoltán, „Mail art” = http://artportal.hu/lexikon/fogalmi_socikkek/mail_art

mintegy jelzi is a szerzőnek, hogy valóban részt vett a műalkotás létrehozásában azzal, hogy elolvasta a szöveggönyt (és végrehajtotta az utasításokat). A Magyar Műhely budapesti szerkesztőségének egyik tagja, Sörös Zsolt is eleget tett a felszólításnak, és az akció eredményeként megszületett alkotással ajándékozta meg a 70 éves Bujdosó Alpárt.¹⁴

A szövegfolyam építőelemei

A szövegfolyam szintaktikai és szemantikai szinten is széttartó szövegegységekből áll, és mivel a kijelentések nem illeszkednek egyetlen zárt jelentésláncba, ezért nehéz egységes értelmezést adni róluk. Az értelmezést még tovább nehezíti, hogy a szöveg eleve szembeszegül a jelentéstulajdonítás szándékának, mivel nyitott szintaktikai-szemantikai struktúrákkal dolgozik, ezért a következőkben azt vizsgálom meg, melyek azok az „építőelemek”, amelyek ismétlődő jelleggel át- meg átszövik az egész szövegfolyamot, és az olvasás alapillérei lesznek.

Sok az idegen elem a szövegben, oldalról-oldalra jelennek meg mondatok és mondatrövidékek, amelyek idegen nyelvtani textusokat idéznek: nem csak magyarul, de franciául és németül is beleíródnak a szövegfolyamba. Pomogáts Béla kimutatta, hogy ezeknek a nyelvtani textusoknak a forrása elsősorban Lucien Tesnière azon nyelvtudományi munkája, amely „»a nyelvi halmaz« strukturális felépítését írja le”.¹⁵ A tudományos hang azonban, amelyet a textusok a szövegfolyamba csempésznek, nem csupán Tesnière-től származnak, több helyen felbukkan még Claude Lévi-Strauss, Roman Jakobson, Ferdinand de Saussure, Noam Chomsky, Jurij Lotman, Charles Sanders Peirce, Marshall McLuhan és Jacques Derrida neve is. A szerzők (meg)idézésével – már pusztán nevük leírásával, vagy azok szójátékba rejtésével – egy metanyelv jelentkezik a szövegben, amely magának a szövegalkításnak a lehetőségeit boncolgatja. A következő példában Derrida neve rejlik egy szójátékban, miközben McLuhan gondolata idéződik meg: „Az 1-et és a 2-öt szimulálta derr(idáig). A kísérletező típusra sokkal több példánk van, ilyen a könyv, s általában minden leírt közlemény, a különböző kép- és hangrögzítő eljárások” (72. old.). A költői nyelv ily módon összefonódik a tudomány nyelvével, és ez az eljárás magát a nyelvhasználatot problematizálja a szövegben. Ahogyan Zalán Tibor fogalmaz: az olvasó szembekerül „azzal a szokatlan költői programmal, amely az általunk szentnek nevezett, megbonthatatlan hitt/kezelt nyelvet megbontja és összezavarja, kifigurázza”.¹⁶ A szövegfolyam-

14 SÖRÉS Zsolt, *Levél a szerzőhöz = Görbülő fény. A hetvenéves Bujdosó Alpár köszöntése*, szerk. L. SIMON László, Magyar Műhely Kiadó, Budapest, 2005, 64–65.

15 POMOGÁTS Béla, *A szöveg alatt – Bujdosó Alpár versének margójára*, Magyar Műhely (1977) 51., Pomogáts ugyan nem hivatkozik Tesnière egyetlen művére sem, ugyanakkor nehéz másra gondolni, mint Tesnière valenciaelméletére, amely a mondatban az igének juttatja a központi szerepet, és amely szerint az ige osztja le a többi mondatrész funkcióját, nyitva hagyva egyes elemek szabad variálhatóságának lehetőségét. Vö. LUCIEN TESNIÈRE, *Éléments de syntaxe structurale*, Éditions Klincksieck, Paris, 1959.

16 ZALÁN, *I. m.*, 571.

nak van tehát egy szintje, ahol a nyelvnek mint leírható rendszernek a működése reflektált, miközben egy másik szinten éppen ezeknek a nyelvtani szabályoknak a feloldásával képződnek meg a különböző szövegegységek. A kettő egyidejű észlelése elbizonytalaníthatja az olvasót, mivel az illogikus szövegalkotás a nyelv kommunikációs eszközként való működését lehetetleníti el.

A szöveggönyvben megmutatkozik egy másik szövegalakítási technika is, amely a nyelv szótárszerű építkezésére alapozva a szavak kombinálhatóságának és a kombinációkból származó jelentésváltozásoknak a bővítési lehetőségére épül – ami egyfajta chomskyánus szövegalkotási eljárásnak is nevezhető.

A könyv 11. oldalán egy szövegegységet találunk, amelyet szavak és kifejezések három oszlopba rendezett felsorolása ad. A különböző jelentéstartományú szavakat alliteráló hangalakjuk kapcsolja össze, pl. barokk, bárók bérek, bírok... stb. Az olvasónak kell kiválasztania azt az olvasási irányt, amelynek segítségével jelentést tulajdoníthat a szóhalmazoknak, ugyanakkor meg kell jegyezni, hogy hiába próbálkozunk a vízszintes, a függőleges, vagy akár az átlós olvasási iránnyal, nem jutunk szövegszerű jelentéshez. Nem kubusról¹⁷ van tehát szó, hanem inkább arról a pragmatikai felismerésről, hogy a szöveg itt egyfajta szótár, és mint ilyen szavakat, kifejezéseket tartalmaz, olyan egységeket, amelyek összerendezésre, bővítésre várnak. A befogadó teljes szabadságot kap, hogy a szavak és kifejezések indukálta jelentésekből valamiféle értelmet konkretizáljon. A szöveggönyvben bemutatásra kerül a szótár készletének egy lehetséges összerendezése is a 14. oldalon olvasható levélben. Ennek a levélnek a nyelvi anyaga teljes egészében a 11. oldalon található szókészletből építkezik. A szótár egyes szavai a későbbiek folyamán többször is felbukkannak a szövegfolyamban, újabb és újabb összefüggésekben.

A szövegfolyamnak a fentiekén túl van egy önreflexív rétege is, amely magát a szövegalkotás technikáját, az írás módszerét rögzíti. Ehhez a réteghez tartoznak a már említett, nyelvtani textusokból építkező szövegegységek, valamint ide kell sorolnunk a fiktív interjú és a használati utasítást is. Utóbbiakban egy fiktív szerzői hang szólal meg, amely nem leplezi el a szövegbéli jelenlétét. Hogy mennyire hihetünk ennek a szerzői hangnak, mennyiben ironikus, mennyiben megtévesztő, arról a későbbiekben lesz majd szó részletesen.

A szövegépítésben fontos szerepet kapnak az intertextuális játékok: különböző nyelvi hagyományok szövegei kerülnek egymás mellé. Ezek a szövegrészek hol torzítva, kifordítva, hol szó szerinti, de jelöletlen idézések formájában jelennek meg. Így kerül például egy magyarországi latin nyelvű sírfelirat töredéke a szövegbe¹⁸, amely aztán különböző variánsokban ismétlődik a szö-

17 A rejtvénytípusú barokk képversek közül a legismertebbek és legnépszerűbbek a kubusok voltak, ezek intertextusokat tartalmaznak négyzet alakúra tördelt szövegbe rejtve, s az intertextus fellelése, illetve elolvasása rituális cselekedetként valami önmagán túli célképzetre vonatkozott (pl. bűnbocsánat elnyerésére). Ez a fajta olvasás a betűlátásra összpontosított, s inkább terelte a figyelmet a tipográfia felé, mint a figurális vers, amely a képileg megjelenített szimbolikus alakzatnál időztette el a szemet.

18 A latin nyelvű szöveg sírfelirattal való azonosítására Pomogáts Béla mutat rá. Vö. POMOGÁTS, *l. m.*, 51.

vegfolyamon belül: „[...] TU QUI HEC SCRIPTA CERNIS / NOVERIS OB ACCEPTUM WISEG / RAD TRES CAPITANEOS HIC / FUISSE PUNITOS GEORGIUS P [...]” (6. old.). Megidéződik még Dante *Isteni színjátéka*, Joyce *Ulyssese*, valamint Madách Imre, Petőfi Sándor, Ady Endre, Babits Mihály és Cselényi László egy-egy műve is. Szinte lehetetlen kimutatni azt a számtalan kapcsolódási pontot, amelyben a szövegfolyam más irodalmi szövegekkel érintkezik. G. Komoróczy Emőke mutat rá, hogy a leghétköznapibb valóság-részek montírozódnak össze biblikus emblémákkal, antik utalásokkal, filozofikus és metafizikai szimbólumokkal¹⁹, mint például a következő részletben: „a világok legszebbje a vaktában (vágatában) értelmesen összehányt szemétdomb: belépünk és nem lé / pünk be egy és ugyanazon folyóba, vagyunk és nem vagyunk (vágyunk); azok felé, aki ugyanazokba a folyókba lépnek, más víz / ek áradnak és kilépnek a nedvességből: az ember halhatatlan halandó vagy halandó hal a körben egybeesik a kezdet és vég / és mégis mozog Jónás a próféta!” (68–69. old.). A kiragadott szövegdarab egyaránt idézi Hérakleitoszt, a dialektikus gondolkodót és a bibliai *Jelenések könyvét*, de ezen túl – a két témakör egymásba fonódásával – Babits költészete is felsejlik. A különböző tradíciók hangjai úgy rendeződnek egymás mellé, hogy eredeti jelentésük fokozatosan kiüresedik, új szavak környezetében új jelentések válnak lehetségessé, amit a szöveg vizuális megformáltsága is elősegít. Az idézett részlet szövege egy tükörként felfogott, dupla oldalon jelenik meg, ahol az írás folyamatossága eltünteti a könyv vajatát: a szöveg a bal oldali lapszéltől a jobb oldali lapszélig terjed. A tükör alsó és felső részén két szövegpárt jelenik meg, melyeket tipográfiailag kiemelt sorok választanak el egymástól. A két mondat közötti üres tér a szövegben megjelenő folyó képét rajzolja ki – azon folyóét, amely a magyar költészetben is gyakorta a történelmi és kulturális hagyományok egyidejű sodródásának a képeként jelenik meg (pl. József Attila *Dunánál* című versében).

Bujdosó szöveggönyvében az intertextuális nyelvi játékokon keresztül kitüntetett pozíciót kap a nyelvi pluralizmus: az önkényes szóképzés, a jelentések egybecsúsztatása, a jelentések kioltása, a szavak hangzásából keletkező félrehallások, valamint a többféle nyelv egyidejű használata.

A többféle nyelv használata a szöveg jelentésuniverzumának többértelműségét erősíti fel, ugyanakkor korlátozza az olvashatóságot, hiszen a nyelvismeret az olvasás egyik feltétele. A magyar nyelvű szöveget idegen nyelvű fragmentumok törlik meg: latin, német, angol, francia, spanyol, de elszórtan találni még görög nyelven írott szavakat is. Idegen nyelvnek számítanak ilyen értelemben a magyar nyelv történeti nyelvállapotai is, a szöveg több helyen is a középkori magyar nyelvet és helyesírást imitálja: „Saruarott pecsetes gyűrűiet ott ada / emr tymmar el untuk az sok paraznalkodast” (87. old.). Ezekben az eljárásokban nem az a kérdés, hogy pontosan melyik kor nyelvét, illetve hogy egyáltalán melyik nyelvet beszél a szöveg, hanem annak bemutatása válik fontossá, hogy milyen feszültségeket gerjeszt a megértésben az, ha egy szövegben belül több nyelv egyidejűleg szólal meg.

19 G. KOMORÓCZY Emőke, *„Függő helyzetben földönfutók lettünk”*, Magyar Műhely (1996) 98., 55.

Az emlékezés rétegei

Az 1 és 2 között az *erzsébet hídon* recepciótörténetében egyes elemzők – így Pomogáts Béla és G. Komoróczy Emőke – Bujdosó művét elsősorban az emigráns kultúra és a diaszpórairodalom kontextusában értelmezték, és az értelmezések a biografikus olvasatot helyezték előtérbe. A szöveggönyv valóban felkínálja ezt a megközelítést, ugyanis át- meg átszövik olyan szövegegységek, melyek töredékes emlékképek sorozatából épülnek fel, és erős érzelmi töltéssel rendelkeznek. Pomogáts Béla szerint a szövegnek ez a rétege „kivezet bennünket abból a zárt világból, amit a pusztá nyelvi struktúra jelent”.²⁰ Megállapítása szerint a *Szöveg II.* elégikus emlékezés, amely egy elvesztett világot idéz, a tér, az idő és a nyelv fogalmi köre köré szerveződve. Az elvesztett város terét Budapesttel azonosítja, Bujdosó ifjúságának otthonával, aki idegen közeg terein, a bécsi Ringen és a párizsi Montparnasse-on idézi fel az emlékezetében őrzött – egyszerre valóságos és elvont térhez kötődő – elvesztett birodalmat. A város jellegzetes képei: a hidak, a körutak, a panorámák felvillanó motívumai szövik át a textúrát. A város, amely hídjaival és sugárútjaival mindig újraépül az emlékezetben, felépíti egyben az ifjúság emlékezetét is: a barátságokat, a szerelmet, a kalandokat, a félelmeket és az örömeiket. A nyelvben megjelenő elégikus érzést Pomogáts azzal a nyelvi bizonytalansággal magyarázza, amely az idegen nyelvi közegből fakad: idegen nyelvi közegben a magyar nyelv használata a személyiség identitásának próbáját is jelenti. Hiszen csak az képes őrizni eredeti személyiségét, személyiségének kontinuitását, aki az anyanyelvvvel is tisztázta viszonyát. A szöveggönyvben jelentkező nyelvi kísérletezést Pomogáts az ifjúság nyelvi biztonságának az elvesztésével magyarázza.

G. Komoróczy Emőke szintén az emigráns létmód felől közelíti meg a szöveggönyt, de interpretációjában a szerző „a konkrét szituációból (első hazatérésből 1956 után) egy általánosabb, mitológiai valóságdimenzió felé [...] tágítja tér és idő kereteit”.²¹

Érdemes kiemelni tehát azokat az elemeket a szöveggönyvből, amelyek az emlékezést állítják a középpontba, és ezáltal felkínálják a szerzői életrajz felőli olvasatot: (1.) Szövegelemek, melyek különböző városokat (Budapest, Párizs, Bécs) idéznek fel. Már a szöveg nyitánya is a várost állítja a középpontba: „a város, melyet ismert Albrecht Biller / invenit et delineavit ismerni vélt Aug / usta, melyet régen ismert vindeli coru / m cum sac akkori állapotában a város, melyet ismer Cas” (6. old.). (2.) Szövegelemek, melyek a városok jellegzetes képeihez tartozó tereket idéznek fel: „Andrássy út / Sztálin út / Népköztársaság útja / Boulevard du Montparnasse” (7. old.). Ide sorolhatjuk a „házak”, „terek”, „utcák”, „folyók”, „fák” szavak szekvenciáinak ismétlődéseit is.

20 Pomogáts a szövegfolyam első négy oldalát elemzi, amely önállóan is megjelent a szöveggönyv kiadása előtt *Szöveg II.* címmel a Magyar Műhely 49. számában. Mindenféleképpen érdemes azonban idézni gondolatmenetét, hiszen éppen a szöveg felütését állítja középpontba, az emlékezés azon motívumait, amelyek a szövegfolyamban különböző variánsokban ismétlődnek. POMOGÁTS, *I. m.*, 52.

21 G. KOMORÓCZY, *I. m.*, 55.

Meg kell azonban jegyezni, hogy mint ismétlődő szóhalmazok nem csupán különböző szókombinációkban jelennek meg, hanem változatos vizuális formákat is öltenek – hangsúlyozva ezzel is az építőelemek szabad mozgásának lehetőségét. Ilyen például a 44. oldalon található szótörmelék, ahol a fentebb említett szavak széttörve, két sorba rendezve, egymásnak fordított tükörképeiként jelennek meg. (3.) Szövegelemek, melyekben az emlékezésre való felszólítás a város különböző tereihez szorosan kapcsolódó múltbeli pillanatok integrálja a jelenbe: „– A Körútra emlékszel? / – A körtérre? / – A köröndre / – a Körvasútra? / a körökre kisebbekre nagyobbakra egymást metsző és / nem koncentrikus körökre a baráti körökre köreidre melyeket / zavartak vagy nem zavartak megzavartak vagy meg-nem-zavartak ! az átmérőkre és a fől-mérőkre a becsmélőkre a hírnőkre / és a nőkre mindre a sugarakra és sugarutakra” (6. old).

A szövegelemekben megjelenő önértelmező alakzatok pozicionálják az emlékezés beszédhelyzetét: az emlékezés kezdetének terét és idejét. Ezek az alakzatok Pomogáts és G. Komoróczy értelmezéseiben többnyire az emlékező és a szerző alakjának egybecsúszásaként konkretizálódtak, létrehozva ezzel a biografikus olvasatot. A következő részlet például több ilyen alakzatot is elénk vetít: „Mert minek mindig bombázni az olvasót? Szünet nincs? Éjszaka 1 és 2 között kezdődött ez is, az Erzsébet hídon. A város melyet ismert, csak nyomokban volt jelen. 21 év nyomaiból 16 év után. Feladat: modell, melyen kísérletezni lehet, mint a repülőgép modelljével az áramlási csatornába. [...] Hogy miért az Erzsébet hídon törnek az emberre a nyomok? 16 évvel ezelőtt csupa rom volt. P-írsz? Ják kobzon-szik!” (72. old.)

A szövegbeli nézőpontok folyamatos változása azonban megkérdőjelezi a szerzőnek az emlékezővel való azonosítását, és a szövegfolyamban jelentkező beszélő pozíciójának újragondolására sarkallja az olvasót. „Éjszaka 1 és 2 között kezdődött ez is, az Erzsébet hídon. A város melyet ismert, csak nyomokban volt jelen.” Míg az első mondat magának a szövegnek a keletkezéséről közöl információt egy belső nézőpontból, a rákövetkező mondat már egy külső nézőpontból fókuszálja az emlékezőt.

A biografikus olvasatok a szöveg számára olyan stabil pontot kínálnak fel az emlékező pozíciójában, amely összetartja és egészszé szervezi a szövegegységeket. Bujdosó szöveggönyvében azonban illúzió lenne ilyen stabil pontról beszélni, amikor az elbeszélő hol jelen van a szövegben – különböző nézőpontokat képviselve –, hol teljesen eltűnik. Az emlékező szerepét pedig több helyütt is fiktív szerző veszi át, aki magának a szövegírásnak az eljárásáról tudósít. Vagyis nem csak a nézőpontok váltakozásában figyelhetünk meg oszcilláló mozgást, hanem a megszólaló ottlétében, illetve távollétében is.

A szöveggönyvben jelentkező emlékezéstechnika gyakorlatilag lerombolja, szétszereli az emlékezés koherens életrajzi narratíváját. Az emlékező pozíciójának instabilitása, valamint a deszubjektíváló alakzatok (pl. a szótárszerű szövegegységek) jelenléte ellehetetleníti az egészszelű emlékképzést. Az idősíkok közötti szabálytalan ugrálás, illetve az atemporális, gnómius jelen idő gyakori használata (pl. a nyelvtani textusokban) a múlt és a jelen közötti távolságot szünteti meg, megzavarva ezzel az emlékezés mechanizmusát. A szövegegységek illogikus örvénylésével az emlékezésfolyam nyitott szöveggé válik. Ez a szerkesztési eljárás Joyce művét, a *Finnegans Wake*-et idézi,

amelynek „nincs vége, nincs története, és csak az időben nyitott, végtelen befogadói történettulajdonítások sorában létezik”.²²

A szövegalkítás eszközei mintha az emlékképzés működés módját imitálnák: a kihagyásos mondatszerkesztés, a szünetek, a fragmentarizált elbeszélésstruktúra az emlékek felidézhetetlenségéből származó kétely nyelvi tapasztalatát, az ismétlések pedig a felidézni akarás vágyát modellezhetik.

Az ismétlés legfontosabb alakzata az a szótárszerű építkezés, amikor a szövegkönyv a különböző szövegvariánsok létrehozásának, vagyis a szöveg-egységek (strukturális) összekapcsolhatóságának feltételeiként a szótár elemeit biztosítja az emlékezés folyamata számára. Ily módon az emlékezés kísérleti narratívája leginkább egy rizómaszerű szöveghez hasonlítható. A szótár elemei közül a „körút” és a „híd” szavak az emlékezés folyamatban olyan motívumokként jelentkeznek, melyek fraktálisan sűrítik magukba az emlékezés működését és ezzel a szövegalkítás játékát is, amennyiben az „út” és a „kör” szavak számtalan kombinációja és szójátéka szövi át az egész szöveget. A körút, a körútból nyíló utak és az azt keresztező sugárutak rendszere – a modern építészet szimbólumaiként – a szövegben az ismétlődés, a szétfutás/széttartás, illetve az egy pontba sűrűsödés (csomópontok) képeiként értelmezhetők. Mivel az emlékezés működését is ilyen mechanizmusokkal írjuk le, az emlékezés folyamata mint narratíva és a város szerkezete közötti strukturális hasonlóság a szöveget a többértelmű olvasás felé nyitja meg. A híd a szövegben például egyszerre jelenik meg a városban és a városon kívül, rész és egész viszonyának feloldhatatlanságával, a megértés problémáját jelképezve: „Híd kettő között és a kettő

22 BÓKAY Antal, *Finnegan ébredése = Huszonöt fontos angol regény*, szerk. KADA Júlia, Pannonica, Budapest, 1999, 251. Akár közvetlen hatástörténetre is hivatkozhatnánk, hiszen Bujdosó – akárcsak a Magyar Műhely folyóirat – sokat foglalkozott az 1960/70-es-es években Joyce prózájával. A Magyar Műhely 1973-as különszáma (41-42.) Joyce művét állította a középpontba. Bíró Endre fordítási kísérlete (*Szemelvények a Finnegans Wake-ből*) mellett Márton Lászlóé (*A Willigdone Mozijomba*, az író ismét nem keverendő össze 1959-ben született névrokonával!) is szerepel a lapszámban. A fordítások közötti eltérésekben a szerkesztők a szövegátültetés végtelen lehetőségét ismerik fel, rámutatnak továbbá arra is, hogy a *Finnegans Wake* fordítása hogyan lehet kísérlet egy új mű (és egyben egy új művészet) megalkotására. A szerkesztők azért is fókuszálnak a modern európai irodalom történetéből Joyce művére, mert véleményük szerint ez az első szöveg, amely „az eladdig sérthetetlennek tartott [...] nyelvet alapjaiban támadja meg erjedő szavaival”. (*Előszó*, 1.) A műalkotás radikális újszerűségét abban látják, hogy nem illeszkedik bele az arisztotelészi logikán alapuló referencia-rendszerbe. (Vö. Bujdosó, *Avantgárd (és) irodalomelmélet*, 96.) David Hayman (*Work in progress*) tanulmányában arról értekezik, hogy Joyce valójában egy vég nélküli munka- és működésfolyamatot hozott létre, egy olyan regényt, amely az olvasó aktivizálásában érdekelt, és amely ezáltal az olvasás teremtő folyamatát hívja életre. A regény hatását a Tel Quel csoport művészetén és a Noigandres csoport konkrét költészetén is érzékeli (*Finnegans Wake, a folyamatos jelen*). David Hayman az alkotói módszerre is rámutat, amely nyomán – egymás mellett vagy kombinálva – formális kapcsolatok számtalan változata születik Joyce művében. Jean Paris a *Finnegans Wake* strukturalista elemzésén keresztül fogalmazza meg a modern művekkel szemben támasztott elvárását: „egy mai műnek hordoznia kell saját elburjánzása alapelvét, azoknak az optikailag aktív kristályoknak a mintájára, amelyek a meghatározatlan fogalmát magára az anyagra is kiterjesztik”. (*Finnegans, Wake!*)

ugyanaz. A városban volt / és nem volt a városon kívül? / a város fölött? a város alatt? [...] amíg híd lesz / addig ki lehet lépni a városból anélkül, hogy kilépnél, és benne lehet maradni anélkül, hogy bent” (8. old.).

A címben szereplő Erzsébet híd a szövegkönyv szempontjából is erős referenciális jelentéssel bír: 1945-ben a németek felrobbantották (láncai azonban nem szakadtak el), és újjáépítésének pillanatáig a háborús pusztító szimbólumaként kísértett a magyar történelmi tudatban. 1964-es újjáépítése az újrakezdés történelmi jelképe lett. Hegyi Lóránd szerint ezek a történelmi referenciák úgy helyezkednek el Bujdosó szövegeiben, hogy helyet teremtenek további metaforikus jelentéseknek.²³ A híd képeinek ismétlődései az építés és a rombolás játékát több szinten is színre viszik: a szavakból való szövegépítés vizuális megjelenítésében, az emlékképek visszahívásának jelentésmozgásában, az intertextusok jelenlétében és az írás aktusára utaló, önreflexív szövegelemekben.

A város rekonstrukciójául szolgáló szavak (út, körút, sugárút, híd stb.) számtalan kombinációjából, variációjából építkeznek például az emlékképek, miközben az ismétlődő szavak hol elveszítik szemantikai jelentésüket, hol újabbakkal telítődnek. Az emlékek építésének metaforájaként a „kockakő” szekvenciái ismétlődnek a szövegben, míg a rombolás metaforájaként a „nyomok” szekvenciái, miáltal az emlékezés működésének építő-romboló játéka a felidézés és a felejtés kettőségében is megjelenik.

A körút motívum egyik variánsaként értelmezhető a szövegben a különböző szókombinációkban megjelenő „láncszövet” kifejezés, amely magának a szövegfolyamnak a körkörös megalkotottságára is vonatkozhat. A főszöveg ugyanis, amelyben a szövegfolyam kibomlik, a 6. oldalon indul és a 99. oldalig terjed. A szövegfolyam egy félbeszakított mondat gondolatörével indul, amely a lapközépen található szöveg-sziget²⁴ része: „a város, melyet ismert Albrecht Biller”. A szöveg utolsó szövegegysége szintén egy lap közepére helyezett szöveg-sziget része, és utolsó gondolatsora ugyancsak egy félbeszakadt mondat: „AMI MÁR LÁTHATATLAN AZ A LÁTÓMEZŐN KÍVÜL VAN / és mindig egy főútvonalhoz vezet akkor is, ha magában, ha magában”. A szövegfolyam lezáratlan marad, de mind vizuális, mind verbális szinten érzékelhető, hogy folytatása maga a szöveg kezdete. A szöveg körkörös mozgása

23 Hegyi Lóránd Bujdosó Alpár műveivel kapcsolatban arra hívja fel a figyelmet, hogy Bujdosó alkotói tevékenységében „kezdetektől fogva rendkívül fontos szerepet játszik a történelmi, politikai, geográfiai, szellemtörténelmi kontextusra való utalás”. Ezeknek az utalásoknak a jelentkezését a Bujdosó-művek „nyelvi közegében megjelenő referenciák érzelmességé”-vel magyarázza. Hegyi ezeket a referenciákat két témakörhöz kapcsolja: az „egyéni történelemhez”, valamint a „kultúrtörténelmi metaforaként értelmezett és feldolgozott archaikus kultúrák jelenlétéhez”. Hegyi szerint ezek a referenciák adnak lehetőséget arra, hogy Bujdosó „vendégszövegeket, anakronizmust, radikális képzettársítást építsen be a szövegbe”, melyekkel nem csak „új nyelvi szövetet” teremt, hanem újraértelmezi „kép és szöveg viszonyát” is. HEGYI, *l. m.*, 74.

24 A szöveg-sziget kifejezést Nagy Pál használja a Bujdosóval készített interjújában a következő értelemben: „egy kis területet veszel szemügyre, ez a kis terület nem a valóságból, hanem a nyelvől hasítódik ki. Én ezeket a biopsziákat szöveg-szigeteknek hívom”. *Az öröm az én műzsám*, 30.

ezzel az olvasót is újraolvasásra készíti, a szövegdarabok keltette többirányú asszociációk ismételt átélésére és átértelmezésére, vagyis az emlékezet tárgyát képező város újabb rekonstrukciójára.

Abszurd játék, fiktív interjú és használati utasítás

Feltehetjük a kérdést: valóban kizárólag az „elégikus emlékezés” (Pomogáts) hangja szólal-e meg Bujdosó Alpár szöveggönyvében? Nemmel kell válaszolnom, ugyanis a könyvben meghatározó szerepet kap a humor is, amely olykor az abszurd formáját ölti, máskor viszont iróniába, sőt, egyenesen öniróniába torkollik.

A szövegfolyam 75. oldalán kezdetét veszi egy egyfelvonásos színjáték, amelynek prológa a szöveg egy korábbi pontján olvasható, a 60-61. (számozatlan) oldalakon. A prólógus és a színjáték ugyan nem követik egymást a szövegfolyamban, összetartozásuk azonban verbális és vizuális szinten is jelölésre kerül. A prólógusban olvasható szövegdarabok ismét a szótár funkciójában jelennek meg: az egyfelvonásos darab dialógusait felépítő nyelvi anyag szerves építőelemei. A számozatlan oldalakon a tipográfiaailag kiemelt „FEL A FÜGGÖNYT!” felszólítás jelenik meg, amely megelőlegezi a későbbi színjátékot, majd ugyanez a felszólítás ismétlődik meg az egyfelvonásos darab kezdetekor is. A kifejezés indexszerűen jelöli a kapcsolatot prólógus és színjáték között.

A prólógus szövegének alsó és felső kereteként a következő sor olvasható: „ezen a színpadon csak azt lehet játszani, ami a valóságban lehetetlen. ezért színpad. utánozni tilos. csak hazud / ni szabad. ezen a színpadon színészek játszanak, de nem szerepet, pedig van szereposztás. licitálni is lehet. a végén kimondjuk az” – itt félbeszakad a mondat. A prólógus ezzel mintegy jelzi is az egyfelvonásos színjáték abszurditását, vagyis a logika szabályainak való ellentmondását, ami nyelvi szinten elsősorban a szereplők beszédében realizálódik: a nyelv kifejezőképtelenségét/közlésképtelenségét közvetíti. A játék szereplői: Paradigma, Proxema, Columbina, Pantalone, illetve Mulligan és Stephen. A prólógusnak megfelelően valóban van szereposztás és valóban nincsenek szerepek, a szereplők ugyanis folyamatosan elbeszélnek egymás mellett. Nincsen közöttük megértésen alapuló kommunikáció, mindenki csak a saját monoton szövegét ismétli. Kérdéseket tesznek fel egymásnak, amelyek azonban megválaszolatlanul maradnak, így magának a kérdésnek az értelme is megkérdőjeleződik.

A szereplők megnyilatkozásai a szöveggönyv korábbi elemeiből építkeznek, ami a színdarab jelen idejében kétféle olvasatot is eredményezhet: az egyikben a szöveggönyv további egységeként jelenik meg a színdarab (a szét szerelés és az összeszerelés játékát helyezve előtérbe), a másokban azonban a szereplők mint emlékezők a szöveggönyv olvasóiként is megjelennek: „Pantalone: Ha emlékszel a Körútra, a Körtérre, a Köröndre, a Körvasútra, az első szavakra, a városra, Dévényre, az Új Idők Lexikonára, akkor? Columbiina! [...] Columbina! A körútra sem emlékeztél, a Körtérre sem, a Köröndre sem, a Körvasútra sem, semmi közöd a valósághoz!” (79–80. old.)

Az intertextuális játék lehetőséget ad a valóság legapróbb elemeinek eltörlésére, aminek következményeképpen az abszurd szituációk keretei még inkább kiszélesednek. Az egyik jelenetben Joyce *Ulysses*ének két figurája,

Leopold és Stefan lép elének szereplőként. Beszédük az *Ulyessesből* vett idézetekből és a szövegkönyv nyelvtani textusainak egymásba montázsolásából épül fel. A rendezői instrukciókban maga a szerző, Joyce is megjelenik, aki rendezőként lehetőséget kap figurái szövegének korrigálására, átírás és újraírás abszurd játékát hozva létre ezáltal.²⁵

Az abszurd párbeszédok a színdarab zárlata után is folytatódnak, mivel a színjátékot egy fiktív interjú követi, amelyben egy fiktív riporter kérdéseket tesz fel a szövegben jelentkező fiktív írónak. Az interjú nyelvi anyaga ismét a szövegkönyv szavainak cirkulációjából származik, újabb és újabb összefüggésbe ágyazódva. A riporter kérdéseire az író mindig kitérő válaszokat ad, miközben a kettejük közötti megértés látszatát azok a nyelvi fordulatok tartják fent, amelyek valójában az író válaszaire reflektáló riporter visszajelzései (pl. ön tehát; ne mondja; ezek szerint; így igen; szóval ön stb.) Az író válaszaiban szójátékokba rejtett utalásokat fedezhetünk fel arra vonatkozóan, hogy nem csak az abszurd színjátékot írta, de magát az *1 és 2 között az erzsébet hídon* című szövegkönyvet is. Az abszurd párbeszédok keresztüzében ugyanis felsejlenek olyan gondolatok, amelyek párhuzamba hozhatók a szövegkönyvet generáló szerzői koncepcióval: „Szeretnék játszani, de nem a hat ökröt; akkor inkább már a tizenkét rigót. Vagy egy igazi történetet, amolyan valóságosat, ahol a mimezis, meg az is”. (88. old.) „Eleven és twelve között ugyanis még hangzásra is ugyanaz a viszony áll fenn. Ezek után nyilvánvaló, milyen viszony tartja össze az Élőt és a tizenkét apostolt.” (88. old.) „Gondolkodni annyi, mint transzformálni, mert az előbb gondolt átalakul a rákövetkezővé és a rákövetkező gondolta az előbb gondolt következménye és ebben benne van minden előbb gondola.” (87. old.) Az idézett mondatokból jól látszik, hogy a fiktív író miként azonosítja nyelvi szinten a gondolkodást a transzformálással. A szövegkönyvben a transzformálás a szavak feldarabolásával, a szójátékok adta lehetőségek kiaknázásával, a szövegelemek új viszonyokba helyezésével, illetve ennek következményeképpen a forma folyamatos átalakulásával valósul meg, létrehozva egy kompozíciót, amely magában foglalja az újrendezés lehetőségét is.

A fiktív interjú utolsó válaszában jelenti ki az író, hogy „Szeretnék játszani...”, és ettől a ponttól kezdve újra a szövegkönyv írója játszik – ez a szövegfelület képezi a szövegfolyam utolsó egységét. A játék részét többek között lettrista hagyományú, a betűk képiségére fókuszáló szövegelemek képezik, továbbá a póker szabályának öt pontba foglalása; matematikai képletek szövegbe iktatása; a dadára emlékeztető, értelem nélküli szóképzések; illetve a szövegfolyam megírasi módszerét taglaló használati utasítás a lábjegyzetben. Utóbbiban két, egymástól eltérő irodalmi hagyományon alapuló szövegalkotási eljárást ad meg a fiktív szerző. Amíg az egyik oldalon az avantgárd, a mási-

25 A joyce-i szöveg nem csak textuálisan van jelen, de a joyce-i szövegalakítás hatása is kimutatható a szövegkönyvben. Az *Ulysses* és az *1 és 2 között az erzsébet hídon* közös pontja a város megidézése és felidézése. Zalán Tibor úgy véli, hogy Bujdosó egyenesen a „híres könyv szövegszerkezet-variánsát alkotta meg, nem kis alkotói bravúrral.” (ZALÁN, *l. m.*, 572.) Zalán azonban ezt a feltevését már nem igazolja, kéziratára ugyanis éppen ezen a ponton szakad meg. Véleményem szerint a szövegszerkezet mintájául szolgáló modell inkább a *Finnegangs Wake* lehetett, de kétségtelen, hogy Joyce mindkét művének hatása jól látható a szövegalakításon.

kon a mimézis elvére épülő irodalom szabályrendszere kerül ismertetésre. Az avantgárd tradíciót jelző szövegalkotási séma a dadaista szótártechnikára is visszautal, de magában foglalja a montázstechnikát is. Ez a szövegalkotási séma párhuzamba állítható Szabó Ákos, Erdély Miklós és Altorjai Sándor „tiszavas” elnevezésű irodalmi játékával.²⁶

A nyomtatott könyv kereteinek szétfeszítése

Az 1 és 2 között az *erzsébet hídon* című művében Bujdosó kísérletet tesz arra is, hogy szétfeszítse a könyv mint médium hagyományos kereteit. Jól látható, hogy elsősorban azokat az elemeket iktatja ki a szerző a szövegből, amelyek tradicionálisan a könyvben való tájékozódást hivatottak vezetni: az oldalaknak nincsen folyamatos számozása, a lapszámok hol jelölésre kerülnek, hol jelöletlenül maradnak, és a szöveget strukturáló paratextusok jórészt hiányoznak a szövegből. A könyv hagyományos kereteinek szétfeszítésére irányuló intenció azokon az oldalakon a legszembetűnőbb, ahol az író saját szövegének kézművesévé válik. A szövegből 52. és 72. oldala között ugyanis a tipográfia kerül előtérbe, mégpedig úgy, hogy „a szerző felhagy a nyomdai betűtípusokkal, és írógépre meg letraset-re vált, mintha hangszert vagy eszközt cserélne”.²⁷ A vizuális inszcenirozottság ezeken az oldalakon kap leginkább kitüntetett szerepet: tükörként felfogott duplaoldalak dominálnak, ahol egyedüli középpontként „a könyv kötéséből adódó vájat”²⁸ jelenik meg, amely szintén hordozó felületévé válik a nyelvi anyagnak.

80

A hagyományos szöveggépet bontják meg továbbá azok az eljárások is, amelyek következtében a lapszélek a nyelvi anyag vágófelületeként funkcionálnak, mintegy lezáratlanul hagyva az elkezdett gondolatokat. A lábjegyzet alkalmazása ugyancsak megbontja a könyvoldal szokásos vizuális rendjét. Eleve megsérti azt az olvasói szokást, hogy lábjegyzetet csak tudományos szövegben lehet használni. A lábjegyzet ugyanis megakasztja az olvasó tekintetét, és zavart kelt benne, mivel hirtelen a főszövegen kívülre kerül. Bujdosó szövegének esetében az olvasó azonban nem – a tudományos szövegektől elvárt – idézetet, hanem magának a szövegnek a használati utasítását, egyfajta „menüt”²⁹ talál a lábjegyzetben. Az olvasó azonban itt is lehetőséget kap

26 „1963/64 körül egy laza, elsősorban képzőművészekből álló baráti társaság – köztük Szabó Ákos, Erdély Miklós és Altorjai Sándor – gyakran hajnalig játszott »irodalmi játékokat«, melyek során a résztvevők mindegyike néhány szót kapott a szomszédjától, s ezekből kellett »kihozni valami irodalmi«. A játékot »tiszavasnak« is nevezték – a tíz szavas mintájára. [...] E társasjátékok produktumai talán érdekeltenek tűnhetnek, hiszen a szereplők nem irodalmi babérokra törtek, hanem hangsúlyozottan játéknak fogták fel az alkotási folyamatot és annak termékeit. A műveknek nem a témája volt előre eldöntött, mint a Buta Költők Körében, hanem a felhasználható alapanyag.” DÉKEY Krisztina, *A magyar irodalom és képzőművészet néhány kapcsolódási pontja (1965-1974) = Kép-írás-művészet. Tanulmányok a 19-20. századi magyar képzőművészet és irodalom kapcsolatáról*, szerk. KÉKESI Zoltán – PETERNÁK Miklós, Ráció Kiadó, Budapest, 2006, 50–51.

27 PAPP Tibor, *Álarcok és agyagtáblák*, Magyar Műhely (1996) 98., 6.

28 Uo.

29 NAGY, *l. m.*, 30.

a választásra – hogy el akarja-e olvasni egyáltalán a „menüt” –, ahogyan azt a szövegeknyvből már megszokhatta. A szövegegységek tipográfiai elrendezésének, illetve a betűk tipográfiai megformálásának következményeképpen ugyanis mindig több lehetőséggel szembesíti a könyv, a képi elemek ugyanis folyamatosan módosítják az olvasás haladási irányát: A balról jobbra, felülről lefelé haladó olvasás linearitásának megtörése a szövegegységek kombinatorikus variálhatóságát teszi lehetővé. Papp Tibor a következő olvasási lehetőségekkel számol: „A 46. oldal alsó fele például »várandós a város veled«-del kezdődik, innen három irányba indulhatunk el: 1. »havat nyom az utcakőre«; 2. »köti a kiáltás«; 3. »hírnököt vár«. Mindhárom megoldás két ágon folytatható tovább: »havat nyom az utcakőre«; 1. »köti a kiáltás«; 2. »katonát kergeset«; vagy »köti a kiáltás«: 1. »hírnököt vár«, 2. »katonát kergeset«; vagy »hírnököt vár«: 1. »katonát kergeset«, 2. »lidércet csal« stb.”³⁰ Ilyen esetekben az értelemirányok rendezése az olvasón múlik, akit a választási lehetőségek fölötti döntéshelyzet szerzői pozícióba helyez.

A lineáris olvasás megtörésének egy másik módja a szövegeknyvből a hypertextuális szövegek „linkelhetősége” a 31. oldaltól a 33. oldalig terjedően. A szótárcikkre hasonlító szövegegységeken belül található felső indexek a számozott szövegegységekhez utalják (vissza vagy előre) az olvasót, aki ha minden egyes esetben felfüggeszti az olvasás lineáris előrehaladását csak azért, hogy elolvassa a magyarázatokat, olyan olvasási örvénybe kerül, amelynek nincs vége. A szöveg tehát olyan „linkekből” épül fel, melyek az olvasás állandó ugrálását eredményezik, és ez lezárhatatlanná teszi magát a folyamatot.

Az 1 és 2 között az *erzsébet hídon* szövegének vizuális rendje ellehetetleníti a könyvek hagyományos, hierarchikus-lineáris szerkezeten alapuló olvasási stratégiáit. A szövegeknyvből esetében nincsen olyan egységes olvasási mód, amely az egész alkotásra érvényes lenne: a különböző szövegegységek különböző olvasási lehetőségeket kínálnak fel. Egyedül az olvasó dönti el, melyik irányt válassza – amennyiben persze felismeri a többirányú olvasás lehetőségét.

Vizuális költemények, vizuális szöveg

A kötetben található olyan szövegegységek is, amelyek önmagukban, vizuális költeményként is megállnák a helyüket. Csak egyetlen példát kiragadva: a 12–13. oldalak kötetbeli számozása felfüggesztődik, és paratextuális jegyek hiányában a két oldal minden következmény nélkül kiemelhető a szövegeknyvből. A 11–12. oldalon található dupla oldal egységet alkot: mindkét oldalon ugyanaz a szöveg látható, csak a bal oldalon pozitív szedésben (azaz fekete betűk fehér háttérrel), míg a jobb oldalon negatívban (azaz fehér betűk fekete háttérrel). A bal oldalon a fekete és vastagon szedett német szövegből fehér szedésű francia szótörmelékek emelkednek ki. Az olvasási folyamat jelentésképzését korlátozhatja egyfelől a nyelvi tudás, másrészt magának a képnek az olvashatósága. Hiszen a kétféle nyelv szó szerint egymásra íródik, és ez a fekete-fehér/negatív-pozitív vizuális rend roncsolja az írásképet. A roncsolás

30 PAPP, *I. m.*, 6.

eredménye egy enigmatikus „szövegminta”, amely egyfajta vibráló hatást kelt a vizuális észlelésben. Papp Tibor ezeket a vizuális szövegeket olyan „ikonikus metafora”-ként értelmezi, amely a német és francia szöveg betűinek grafikai összefonásából építkezik, és amely a szövegdarabok kibetűzéséből (dekódolásából), valamint magából a látványból konkretizálódhat. „A látvány szépsége, bonyolultsága, megoldásra készítő enigmája – mint minden ikonikus metaforánál – itt is, elsősorban, a nyelvre támaszkodik, ugyanis a grafika mintáját betűk rajzolata adja.”³¹ Amennyiben megpróbáljuk kisilabizálni az egyes szólamokat, majd lefordítjuk őket, azt tapasztaljuk, hogy a nyelvi jelentés a vizuális jelentést ismétli meg. A német szólamot ugyanis mind szintaktikai, mind szemantikai szempontból egyetlen roncsolt, befejezetlen mondat alkotja, amelyből – kiegészítve a francia szólammal – körülbelül az a közlemény olvasható ki, hogy vannak szavak, amelyek önmagukban mint egészek képesek mondatot alkotni, függetlenül szintaxistól, morfológiától, tehát függetlenül a nyelvtantól („ES GIBT AUCH WORTE! DENEN KEINE EINFACHE WORTE! GEGENUBERSTEHEN, DIE ALSO ALS GANZE IN DAS GEBIET DER LA” és „LA GRAMMAIRE C’EST-A DIRE, EN L’ABSENCE DE TOUTE MORPHOLOGIE, LA SINTAXE, PERMET-ELLE PERMETELLE?”). A német szöveg az utolsó, „la” szótagjával vezeti át a szemet a francia a szövegre, s bár nem könnyű az ilyen – képből betűt silabizáló – olvasás, a művet megformáló jelek mégis képesek megtartani a verbális szinten való olvasás lehetőségét, mivel a szó írásképe akár egy részlete is fel tudja idézni az olvasóban az egész szót (az pedig kifejezett segítség, hogy az előző oldalon már olvashattuk a francia idézetet, hiszen a szövegfolym, mint már említettem, tele van ismétlődő textusokkal).

A szöveggönyv építkezése talán ezen a ponton emlékeztet a leginkább a konkrét költészet egyik technikájára, a Gomringer által megfogalmazott „konstelláció”-ra: „a konstelláció a szavakon alapuló költészeti alkotásmód legegyszerűbb formája. szavak egy csoportját foglalja magába [...] kettő, három vagy több, egymás mellé vagy egymás alá rendezett szavakból áll – nem túl sokból –, gondolati viszonyokat alkotva. [...] a konstelláció rend(szer) és ezzel együtt játéktér is meghatározott értékű kiterjedésekkel. megengedi a játékot”.³² A konstellációszerű építkezés Bujdosó művében a szavak szótárszerű rendezésében valósul meg, a gomringeri értelemben: „nyelvünk a formális egyszerűsödés útjára lépett. redukált, tömör formák keletkeznek. gyakran egy mondat tartalma egyetlen egyszavas fogalomba torkollik, sokszor hosszabb kifejezések kis betűcsoportok formájában jelennek meg”³³. A 21–22–23. (számozatlan) oldalakon található konstellációk szintén értelmezhetőek önálló alkotásokként – Papp Tibor olvasatában logo-mandalákként.³⁴ A 21. oldalon található konstelláció három jelből épül fel, átlósan elrendezve a lapon: a bal felső sarokban a nagybetűvel szedett „SEMMI” szó áll; a lap közepén egy „&” szimbólum helyezkedik el; a lap jobb alsó sarkában pedig a nagybetűvel szedett

31 Uo.

32 Eugene GOMRINGER, *a verstől a konstellációig*, Magyar Műhely (1998-1999) 108-109., 46.

33 Uo., 43.

34 PAPP, *l. m.*, 6.

„TUDNI” szó áll. A jelek síkbeli elrendezése a logo-mandalák formai követelményét előlegezi: a szövegnek középpontja van, így a középpontot alkotó szimbólum lehetővé teszi a tengely mentén megfordítható olvasatot: SEMMI & TUDNI; TUDNI & SEMMI. A két szó távolsága elszigeteli egymástól a szavakat, és ebből az elszigeteltségből, a nyelvi szerkezet hiányából következik, hogy jelentéstartományuk határtalanná válik. Így a „SEMMI” éppen annyit fog jelenteni, mint amit az olvasó tud az adott pillanatban a semmiről. A következő oldalakon a konstelláció fokozatosan kibővül egy-egy szóval, majd a logo-mandalák formáját elhagyva észrevétlenül belecsúszik a szövegekönyv folyamába, amely maga is hasonló építkezést mutat, mint a képversként kiragadott példa.

Bujdosó szövegekönyve radikális szakítást jelez az irodalom kommunikatív és információs funkcióival, de szakítást jelez a könyv hagyományos formájával is. Bujdosó Alpár *1 és 2 között az erzsébet hídon* című alkotásának a szöveg a főhőse – a szöveg, amely önmagáról mesél. A vizuális rend és a nyelvi játékok betekintést adnak a szövegszerveződés folyamatába, miközben a szöveg maga abban érdekelt, hogy felszámolja a lineáris beszédmódokat, felfüggeszse a logocentrikus egyértelműségeket, és helyettük olyan variábilis olvasási gyakorlatot alakítson ki, amely a szintaktikai egységek különböző csoportosíthatósága és átrendezhetősége mentén mozog. A roncsolt nyelv és a nyelvtani textusok jelenléte a nyelv mint kommunikációs eszköz problémájára hívja fel a figyelmet, a szöveg ebből következő nyelvkritikai szituáltsága pedig horizontot nyit a modern nyelvfilozófiák kérdésfeltevéseire. Azok az experimentális törekvések, amelyek Bujdosó alkotásaiban az 1980-as évektől kezdődően egyre inkább felerősödnek, már ebben a műben is megjelennek: a szöveg vizuális aspektusának előtérbe állítása, az írás kézműves jellegének hangsúlyozása, az írás mint beszéd permutációs lehetőségeinek kutatása, a nyelvi játékok használata, a könyv konvencionális kereteinek szétfeszítése, az elmélet szövegbe íródása és az újírás intertextuális játéka.

A vizuális szövegirodalom sajátos formanyelvén készült alkotásokat leginkább azzal szokás támadni, hogy intellektuális telítettségük és radikális deszemiótizációjuk révén kizárólag a „beavatottak” zárt körének szólaltathatók meg. Nem feltétlenül igaz azonban, hogy a szövegekönyv „ideális olvasójának” a szerzővel megegyező tudásra lenne szüksége, illetve hogy az értelmezés egyedüli lehetőségét azoknak a referenciáknak a feltárása jelentheti, amelyek a befogadó kulturális és kollektív emlékezetére építve lyukat üthetnek az autonóm szövegvilágon. A műben jelentkező szövegszervező eljárások ugyanis strukturáló szerepükön túl lehetőséget teremtenek arra, hogy az olvasó belépjen a szövegépítés és jelentésadás játékerébe. A szövegekönyv minimális olvasói elvárása így kizárólag a befogadói aktivitás lehet: annak felismerése, hogy az olvasót bombázó jelentésimpulzusok a szöveg által felkínált olvasási módok alapján különböző konstellációkba rendezhetők. A befogadás folyamatában így szerző és olvasó között a távolság lassan felszámolódik, hiszen a szövegben az olvasónak is kivájtak egy helyet, övé az üres, a fehér hely, ahol szabadon mozoghat, olvasási módokat és irányokat választhat – ami az értelmezési konstrukciók sokféleségének nyit teret.

Zsuppán Klaudia

A szubjektumképződés dilemmái Ted Hughes *Wodwo* című versében

„Ki az összes létezőket önnön lelkében szemléli,
minden lényben a Lelket látva többé nincs oka félni.”¹
Upanisadok, Ísa-upanisad, 6.

„...a megértés mindig tartalmazza a belső beszédet.”²
Hans-Georg Gadamer

What am I? Nosing here, turning leaves over
Following a faint stain on the air to the river's edge
I enter water. Who am I to split
The glassy grain of water looking upward I see the bed
Of the river above me upside down very clear
What am I doing here in mid-air? Why do I find
this frog so interesting as I inspect its most secret
interior and make it my own? Do these weeds
know me and name me to each other have they
seen me before do I fit in their world? I seem
separate from the ground and not rooted but dropped
out of nothing casually I've no threads
fastening me to anything I can go anywhere
I seem to have been given the freedom
of this place what am I then? And picking
bits of bark off this rotten stump gives me
no pleasure and it's no use so why do I do it
me and doing that have coincided very queerly
But what shall I be called am I the first
have I an owner what shape am I what
shape am I am I huge if I go
to the end on this way past these trees and past these trees
till I get tired that's touching one wall of me
for the moment if I sit still how everything
stops to watch me I suppose I am the exact centre
but there's all this what is it roots
roots roots roots and here's the water
again very queer but I'll go on looking

1 Upanisadok I. Tíz rövid tanítás, ford. Tenigl-Takács László, szerk. FARKAS Pál, FARKAS Lőrinc Imre, A Tan Kapuja Buddhista Főiskola jegyzete, Bp., 1994, 14.

2 Hans-Georg GADAMER, Igazság és módszer, Osiris, Bp., 2003, 192.

Ted Hughes (1930–1998) költészetét a természet energiáihoz, különösen az állatvilághoz való szoros kötődés, a szubjektum rejtett belső világának feltárása, az emberiség ősi, szakrális hagyományainak felidézése hatja át. Lírája nehezen kategorizálható az angolszász irodalomban. Már az első, 1957-es *The Hawk in the Rain* című kötetében egészen más hangon szólal meg, mint a kortársai, akik nagyrészt az ötvenes években egyedulalomra szert tett antimodernista-antiromantikus irányzat, a *Movement* követői voltak. A *Movement* költői elutasították az elioti absztrakciót és a Dylan Thomas-i metaforikus nyelvet, és egyszerű dikcióra, letisztult stílusra, szinte klasszicista fegyelemre és „közérthetőségre” törekedtek.³

Hughes lírájára ezzel szemben a nagyfokú metaforizáltság, az érzelmek és indulatok gazdagsága jellemző, amely visszatérést jelentett az elioti és a Dylan Thomas-i versbeszédhez.⁴ Seamus Heaney egy Hughes-ról szóló tanulmányában úgy ír erről a költői megszólalásmódról mint „bizonyos szavak és ritmusok látens kulturális mélységtöltetének” megnyilvánulásáról. „A szavak közötti hangzó, artikulált zajként működő energiákat” kiemelő költészet ez, amely a szóra „mint etimológiai eseményre, mint az emberiség történelmének és emlékezetének tünetére” világít rá.⁵ Hughes költészete kiindulópontjául az élményt tartotta elsődlegesnek, verseiben pedig újra és újra a nyelv természetére kérdez rá. Költői műveiben maga a nyelv beszél el az élményt, az élmény tehát teljes mértékben nyelvi konstrukció Hughes számára.⁶

Álláspontom szerint Hughes költői világának feltérképezéséhez irodalomelméleti felfogásunkat pszichológiai és kulturális antropológiai alapokra is kell helyeznünk. A pszichológiai megközelítésen belül azonban nem a sokáig egyoldalú freudista értelmezésre, s nem is csupán a jungi alapvetésekre, hanem az új pszichoanalitikus megközelítés beállításaira gondolok,⁷ míg a kulturális antropológiai meghatározottság kapcsán a mitologikus, a szúfi és a buddhista hagyománynak a hughes-i életműre tett hatásával kell számolnunk. E költészet kulturális antropológiai beágyazottságára azért szükséges kiemelt figyel-

3 D. RÁCZ István, *Nemzedékek és csoportok az 1945 utáni angol lírában* = Modern sorsok és késő modern poétikák, szerk. D. RÁCZ István – BÓKAY Antal, Janus/Gondolat, Bp, 2002, 24–29.

4 D. RÁCZ István, i. h.

5 „I presume Eliot was thinking here about the cultural depth-charges latent in certain words and rhythms, that binding secret between words in poetry and delights not just the ear but the whole backward and abysm of mind and body; thinking of the energies between the word as pure vocable, as articulate noise, and the word as etymological occurrence, as symptom of human history, memory.” Seamus HEANEY, *Hughes and England = The Achievement of Ted Hughes*, szerk. Keith SAGAR, Athens, The University of Georgia Press, 1983, 14.

6 D. RÁCZ István, i. h. Az irodalomtudományi szakma nagy része előszeretettel hangsúlyozza Hughes lírájának ezoterikus vonását, s bár kiemeli a pszichológiai és kulturális antropológiai megközelítés fontosságát, meglátásom szerint nem folytatja ezt a megközelítésmódot kellő elmélyültséggel. Ez alól kivételt képeznek az általam idézett irodalomkritikai írások, így Keith Sagar, Leonard M. Scigaj, Terry Gifford és Nick Bishop megközelítésmódja, magyar vonatkozásban pedig Bókay Antal és D. RácZ István elemző szövegei.

7 Így például Julia Kristeva, Charles Taylor, Cynthia Chase és Tengelyi László szelf-fel foglalkozó kutatásaira.

A szubjektumképződés dilemmái Ted Hughes *Wodwo* című versében

met fordítani, mert a szerző maga egész életén keresztül módszeresen tanulmányozta a népi hitvilágot, a néprajzot, a vallásokat, s mint ismert, egyetemi éve alatt azért függesztette fel átmenetileg irodalmi és nyelvészeti tanulmányait, hogy régészetet és kulturális antropológiát hallgathasson.⁸

Hughes költészetének visszatérő témája az identitás keresése és a személyiség felépítésének problémája. 1967-es *Wodwo* című kötetének darabjait lételméleti kérdések szövik át, küszködő, folytonosan tépelődő lírai hang szólal meg bennünk, versei az önmagával meghasonlott szubjektum identifikációs és öndefiníciós kísérleteiként olvashatók. Leonard M. Scigaj a nyolcvanas években így írt a kötetéről: „Tizenöt évvel megjelenése után a *Wodwo* erőteljes, nyugtalanító, csaknem félelmetes könyv. Hughes [...] a lélek sötét éjébe zárt, meggyötört pszichét tár fel. [...] A kötet első részében a félelem, zűrzavar, vér és halál képzete oszcillál az ábrázolt tájból származó ürességgel, csenddel és libidinális megvonással.”⁹

A *Wodwo* tárgyalása során az angol szakirodalom leginkább a tematikus olvasatban fellelhető egzisztencialista vonásokat emeli ki. Az írások az ember és az emberiség örök kérdését, a „Ki vagyok én?” dilemmáját helyezik középpontba a versek kapcsán, és nem fordítanak kellő figyelmet a versek hangzó közegére és ennek potenciális szubjektumképző erejére.

Hughes nézete a költő szerepéről; a nyelvi-poétikai közéletismód fontossága

A továbbiakban Hughes *Wodwo* című versében a szubjektumképződés lehetőségeire igyekszem rávilágítani s e vizsgálat során a vers fónikus jelentésképző erejét és a pszichoanalitikus tapasztalatot helyezem előtérbe. A vers zeneiségének meghatározó erőt tulajdonító értelmezés relevanciáját Hughes egyik rádióinterjújában elhangzott szavai indokolják, melyek szerint a költő poétikai érdeklődése valójában zenei természetű („My interest in poetry is really a musical interest, I think”), s mint ezt követően kifejti, a versek számára olyanok, mint a lüktető dallam, melyekbe „aztán csak beleszórja a szavakat” („Then I just throw words into them”).¹⁰ Ezért tartom elengedhetetlennek a továbbiakban a mű nyelvi-poétikai elemzését és értelmezését.

A pszichoanalitikus megközelítmód szükségességét pedig a költő antropológiai nézetei is megalapozzák. A személyiség válságáról beszélve Hughes heideggeri és jungi alapvetésektől indul el: érvelése szerint a nyugati ember neveltetése folytán „objektív szemmel” akarja nézni a személyiséget, s minden értelemmel bíró dolgot a világban, ahelyett, hogy saját bensőjére figyelne. Hughes szavaival: „minden belülről érkező, sürgető információ üresnek, vagy legjobb esetben alkalmi felvillanásnak (*glint*), szúró fájdalomnak tűnik számunkra, mivel nincs eszközünk a fogadására és dekódolására. [...] Megszakadt a kapcsolatunk a bensőnkkel.”¹¹ Jung argumentációja kísérteties-

8 Keith SAGAR, l. m., 8.

9 Leonard M. SCIGAJ, *Oriental mythology in Wodwo = The Achievement of Ted Hughes*, 126.

10 Ekbert FAAS, *Ted Hughes, the Unaccommodated Universe*, Black Sparrow Press, Santa Barbara, 1980, 200.

11 Ted HUGHES, *Myth and Education = Writers, Critics and Children*, szerk. Geoffrey FOX, Heinemann Educational, London, 1976, 87.

sen hasonló: A nyugati ember ki van téve annak a veszélynek, hogy „árnyékénjét” (*shadow-self*) elveszíti, és fiktív személyiségével a tudományos racionalizmus elvont világképével azonosítja.¹²

Hughes eme felismerése nyomán a költő feladatára vonatkozó meglátásait a következőkben jelöli meg: a költő nála *újból felfedezi* a psziché feledésbe merült „belső világát”, s ezáltal feloldja a szubjektum önmagával, illetve a világgal való konfliktusát. Ilyen értelemben nála a költő tehát gyógyító (*healer*) szerepet tölt be, a lélek egységének helyreállítója.

A „Zöld Ember” mítosza

A *Wodwo* című kötet utolsó, egyben címadó verse a *Wodwo*, egy 28 soros szabadvers, mely egy különös lény, a *Wodwo* belső monológjaként, „tudatfolyamának” megszólaltatásaként olvasható. A vers a ciklusban elfoglalt záró pozíciója okán mint a megelőző szövegek összegzése, mint sajátos szintézis tesz szert egyfajta értelmező funkcióra a kötet egészének vonatkozásában.

A furcsa cím névadója, a *Wodwo* az angolszász szépirodalomban egy 14. századi angol lovagregényben nyer először – és Hughes-ig utoljára – említést, de különböző kódexekben már jóval előbb, a 11. században előfordul. A szó megjelenési formái angol szövegekben: *wudewasa*, *wodwos*, *wodewese*, *wodewose*, *wodwose*, *woodoves*. A fontos intertextust képező lovagregény ezen részében, mely *Sir Gawain és a zöld lovag (Sir Gawain and the Green Knight)* történetét írja le, a *wodwo* szó korabeli alakja, a *wuduwosa* szerepel. Az óangol nyelvben a *wod* ‘erdő’-t jelentett¹³ (angolszász *widu*, *wudu*), a második tag töve (az angolszász *wesan*, *wedan*) pedig annyit tesz, mint ‘élni (életerővel bírni), lenni, lakni, hálni’.¹⁴ Hughes versében a szó jelöltjét így valamiféle erdőben lakó lénynek feleltethetjük meg, mely később a ‘faun’, ‘szatír’, ‘Zöld Ember’, sőt ‘vad troll’ jelentésekre is szert tett (a *Sir Gawaint* modern angol nyelvre átültető Tolkien az utóbbinak fordította).¹⁵ Hughes a *wodwo*-t egy

12 Carl Gustav JUNG, *The Undiscovered Self*, Routledge and Kegan Paul, London, 1958, 83. Az eredeti szöveg: „Western man is in danger of losing his shadow altogether, of identifying himself with his fictive personality and of identifying the world with the abstract picture painted by scientific rationalism. The individual psyche has become a mere accident, a 'random' phenomenon, while the unconscious, which can manifest itself only in the real 'irrationally given' human being, has been ignored altogether. [...] Thinking and feeling lose their inner polarity, and when religious orientation has grown ineffective, not even god is at hand to check the sovereign sway of unleashed psychic functions.” Jung angol szövegét saját fordításomban idézem.

13 The Oxford English Dictionary, Vol. XII., Oxford University Press, Amen House, London, 1961, 260. A továbbiakban a tanulmányban szereplő óangol és középkori angol szóalakok és szavak magyarázata innen származik.

14 Indogermanisches etymologisches Wörterbuch, szerk. Julius POKORNY, A. Francke Verlag, Tübingen und Basel, 1994. A továbbiakban az ógermán töveket és szóalakokat innen idézem.

15 *Sir Gawain and the Green Knight*, ford. J. R. R. Tolkien, George Allen and Unwin Ltd., London, 1975. Tolkien fordítása kissé téves, mivel a trollok (illetve az ogrék) ostoba, rosszindulatú, az embereket akadályozó szörnyszerű lények voltak, míg a *wuduwosa* szakrális erővel bírtott és az emberek közbenjárója lehetett az isteneknél.

A szubjektumképződés dilemmái Ted Hughes *Wodwo* című versében

interjúban „koboldszerű lény”-ként, „az erdő félig ember – félig állat szelleme”-ként nevezte meg.¹⁶

A Zöld Ember alakja napjainkig jelen van (bár eredeti szerepe elhomályosult) az angol-szász kultúrában: a nyarat előhívó Mayday központi alakja „Jack-in-the-Green”, aki elkergeti a téli démonokat és boszorkányokat, illetve segít a növényeknek újból kizöldellni. Ósi termékenységistenség utóda lehet, a természet megújulásának, az új életnek a jelképe, így interkulturális szimbólumnak tekinthető. Annak ellenére, hogy pogány szimbólum, Európában számos román kori katedrálison megjelenik rejtélyes, jellegzetes grimaszt vágó portréja, egy (gyakran zöld színű) férfifej, melynek szájából faágak (általában vörösbörkenye, magyal, tölgy vagy tiszafa) hajtanak ki.¹⁷ Alakja felidéződik a Gilgames-eposzban (Gilgames és Enkidu a cédruserdő őrzőjét, a faszellemet ölik meg, s emiatt bünteti meg Enlil, a főisten, Enkidut), de *meghaló és feltámadó archetípusként* Ozirisz, Tammúz, Dionüszosz és Ódin is párhuzamba állítható a Zöld Emberrel.¹⁸ Ebből a szempontból Ódin, a skandináv főisten mítosza kulcsfontosságú a *Wodwo* című vers értelmezésére nézve: Ódint a nyugat-német mitologikus hagyományban Wodannak nevezik, mely név a *Wodwo* hangsorát idézi fel.¹⁹ A mitologikus hagyomány szerint Ódin elrabolta a *költészet mézét* az óriásoktól, majd önmagát áldozva fel kilenc napig függött a világfán kopjával átdöfött testtel. Amikor belekortyolt a mézbe, megkapta az isteni bölcsességet tartalmazó rúnákat és jövendőmondásba kezdett.

A vers „tematikája” és szimbolikája

A *Wodwo* monológja első olvasásra olyan, mintha egy furcsa, külsejére nézve eldönthetetlen identitású lény bosszús motyogását hallanánk az erdőben, valahol az aljnövényzet és a folyó sekély, posványos vidékén. Csakhogy ennek a lénynek tudata és erős akarata van. A vers rögtön a személyiség kialakulásának alapkérdésével kezd (*What am I?*), s ez az önkereső aktus végigvonul a 28 soron, az identifikáció problémájával szembesülő szubjektu-

16 Ted HUGHES, *Poetry in the Making*, 9.

17 Mike HARDING, *A Little Book of the Green Man*, Aurum Press, London, 1998. A Hughes lakhelyeinek közelében lévő román kori és gótikus templomok, így az észak-yorkshire-i Fountains Abbey, valamint a devoni Spreyton, Bampton, Tiverton (itt félig állat- félig emberarc van kifaragva a domborművön) és Sampford Courtenay temploma különösen figyelemreméltó képviselői az ilyen ábrázolásoknak.

18 Oziriszt, aki feltámadása révén szintén termékenység-, illetve bölcsességisten volt, gyakran zöld testtel, indák között ábrázolták. Dionüszoszt gyermekistenként feláldozták, de újjászületve a földművelés és a színpadi játék istene, valamint a művészi ekstázist jelképe lett, aki szintén indák között és levélkoszorúval a fején jelenik meg az ókori szobrokon és festményeken. Az óbabiloni-akkád Tammúz is hasonló történettel és attribútumokkal bír. Lásd: *Mitológiai Enciklopédia I.*, főszerk. Sz. A. TOKAREV, magyar kiad. szerk. HOPPÁL Mihály, Gondolat, Bp., 1988. 590. Az Ódinra vonatkozó információkat továbbra is innen kölcsönzöm.

19 Látni fogjuk, hogy ezt a benyomást nemcsak a hangzás pusztán hasonlósága és a mitologikus-kulturális kontextus, hanem az etimológia is megerősíti.

mot téve meg a vers fő témájává.²⁰ A lény tudatosságát jelzi, hogy az *I* ('én') 26-szor, a *me* egyes szám első személyű személyes névmás pedig 9-szer szerepel a műben (s a birtokos forma, a *my* is előkerül egyszer). Ezzel kontrasztba kerül az a különös, állatias vonás, amelyet érzékelésének feltűnő intenzitásában, felfokozottságában jelölhetünk meg: szaglásában és kutakodásának aktivitásában (*Nosing here, turning leaves over*), éles látásában (*Following a faint stain on the air*), valamint spontán vízbe ereszkedésében, mintha az természetes, második létközege lenne (*I enter water. What am I to split / The glassy grain of water*). Kíváncsi arra, hogy a világ, amelyben él, miként viszonyul őhozzá (*Do these weeds / know me and name me to each other*). Keresi „gazdáját” (*do I have an owner*), egy olyan „fölttes Ént”, aki felülről meghatározná önnön identitását, és szeretné tudni saját nevét, az önaazonosítás kulcsát (*But what shall I be called*). Térbeli pozícióját monológja közben állandóan változtatja, és mindent megtesz, hogy találjon egy társat a rá nehezedő szabadság elviseléséhez, de kérdéseire nem kap választ. A „*not rooted but dropped out of nothing casually*” Heideggerre idéző „világba vetettsége”, az „*I have no threads fastening me to anything*”, és az „*I seem to have been given the freedom*” sorok az ember ontológiai helyzetének egzisztenciálfilozófiai felfogását idézik. Rádöbben kivételes helyzetére (*I suppose I am the exact center*)²¹ és feladatára, hogy saját magának kell kiigazodnia és rendszert teremtenie a világban. Helyváltoztatása szinte mindenhová kiterjed, de nem talál mást, csak „gyökereket”, amelyek nem az övéi, vagy legalábbis már nem hozzá tartoznak.

Ez az első, „nyers”, vagyis tematikus olvasat ironikusnak mutatja a Wodwo-t mint „lírai hőst”. Az ironia érzete a „Ki vagyok én?” - téma elkoptatottságából és kiüresedéséből ered, illetve annak direkt, verbális versbeli explikációjából. Az ellentmondást és a feszültség lehetséges feloldását keresendő tehát túl kell lépnünk a szöveg közvetlen, tematikus értelmezésén. E felszíni jelentéstegeg szükségyszerű elhagyására maga a szöveg hívja fel a figyelmünket.

A verorszimbolika komplexitása, s a szimbólumok nagyfokú „leterheltsége” a képi rétegnek a jelentőségére hívja fel a figyelmünket. Mielőtt rátérnénk a mű hangzó, nyelvi szintjének vizsgálatára, fontos megjegyeznünk hogy a szubjektum megképződésének lehetősége fentebb a szimbolikus-képi rétegben is elrejtőzik.²² Mint ismert, a békát az ókeresztény hitvilágban a feltámadás jel-

20 A „what am I?” kérdése a Memory című Hughes-versben tematizálódik közvetlenül, melyben a lírai én az anyának teszi fel közvetlenül kérdését (*Mother, mother, mother, what am I?*), így ezt az intratextust a *Wodwo*-ban megjelenő identitáskereső, az anyával való kapcsolat problematikusságát előhívó párhuzamként kezelhetjük.

21 Mindeközben a vers „alsó jelentéstegeiben” éppen a személyiség mint „pontos középpont, centrum” megkérdőjelezése zajlik.

22 A legfőbb univerzális jelkép, a folyó ('river') a megtisztulás és az állandó megújulás jelképe. Az ókori mitológikus felfogásban az alvilág határa (Egyiptomban a folyón végigúsztatva vitték a halottakat utolsó útjukra, a görög mitológiában az alvilágot keresztetik a folyók), a hinduizmusban a rituális szertartások színhelye. A bráhmaizmusban a világfolyam részévé válni a létezőben való feloldódást jelenti. A különböző mitológiákban tehát a folyó léthelyzetek, élet és a halál határaként jelenik meg. A versben többször is szereplő víz ('water') ősegyesületet megtestesítő, elválasztó és egyesítő, feminin jellegű princípium. Az ősvízben való elmerülés az eredethez való visszatérést, a tudatalattiba való lejutást, a reintegrálódást és a

A szubjektumképződés dilemmái Ted Hughes *Wodwo* című versében

képének tartották. Versbeli fontosságára és funkciójára szimbólumként való értelmezésében derül fény: *Wodwo* tüzetesen megvizsgálja és magáévá is teszi bensőjét(!),²³ amely tevékenység – bár ennek mint versszereplő nincs tudatában –, önnön szubjektumának újraalkotásához nyújt segítséget, miközben a belsővé tétel egyben a szöveg autointerpretatív, önfeltáró mozzanataként is működik. A „szaglászva” (*nosing*) szó által megidézett „kutya” szintén a lét határhelyzetén álló *Wodwo* képe: a mitológiai hagyományban a kutya az alvilág határának őrzője, „pszichopomposz” (lélekkísérő), a lélek átsegítője egy másik tudatállapotba.²⁴ Ezen a síkon tehát a *Wodwo* nemcsak fizikai környezetében ágens, hanem elvont értelmezésben a mitikus tradícióban és az azt megőrző nyelvben kutakodik, hogy önkifejezést nyerjen, vagyis a nyelvet használja önmaga megképzésének katalizátoraként.

Wodwo nevének hangalakja környezetének hangalakjával rokon, s ez arra világít rá, hogy a szubjektum metaforikusan azonos saját környezetével, hiszen – nyelvtörténeti aspektusból – szinekdochikusan abból eredeztethető. *Wodwo* problémája tehát egy önértelmezést hozó *külső hang* hiánya, környezetének néma passzivitása. Azt feltételezzük, hogy a vers – és nyelvi-poétikai „intenciója” – a nyelvet ruházza fel ennek a külső hangnak a létrehozásával, s ez teret nyit egy olyan megközelítésmód számára, mely a vers *nyelvének*, hangzó közegének tulajdonít jelentésalkotó erőt.

A nyelvi jelentésképzés első rétege, a szintaktikai struktúra már az *I enter water* kezdetű 3. sorban kezd felbomlani. A 15. sorban találjuk az utolsó kérdőjelet, a 18. sor után pedig teljesen eltűnik mindenféle központosítás, s a vers végén még három pont sem szerepel. Az írásjelek és mondatkezdő nagybetűk hiánya miatt az *I* személyes névmás nagybetűje szinte kimagaslik, „kiviláglik” a szövegtestből. A mondattani szerkezet szétbomlása a vers végén *Wodwo* egyre türelmetlenebb keresgélését mutatja, de egyben a tudattalanba való lemerülésre, a hipnózisban résztvevők nyelvi megnyilvánulására vonatkoztatható utalásként is funkcionál, ami szintén a szubjektum tehetetlenségét és kiúttalanságát érzékelteti. Kulcsjelentőséget ad az „*I enter water*” mondat-

forma elvesztését jelképezi. Érdemes megjegyezni, hogy Hughes több versében is központi motívum a vízben való elmerülés (*The Bear, Trees*). A *glassy grain of water* sor *grain* (szó szerint ‘mag, gabonamag’) szava épp a víznek ezt az életet adó, életpotenciált magában rejtő tulajdonságára utalhat. A fa a világ vertikális egységeinek összekapcsolója, a regeneráció, az ősi állapothoz való visszatérés, a versszövegben szintén szereplő falevél (‘leaves’) a természeti körforgás részeként az újjáéledés és az elmúlás szimbóluma. Az üledéklakó béka, ami nedves élettere miatt a halált jelentő kiszáradás ellenpárjaként az élet, sőt az újjáéledés és az átváltozás szimbóluma is. Lásd: *Szimbólumtár: jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*, szerk. PÁL József, ÚJVÁRI Edit, Balassi kiadó, Bp., 1997, 155., 509–512., valamint: Mircea Eliade, *Képek és jelképek*, Európa, 1997, Bp., 195–196.

23 A versszöveg ‘interior’ szava előhívja az interioritás fogalmát, amely Szent Ágoston óta az önreflexivitást, az egyén legbensőségesebb önmagába tekintését jelenti, azt a helyzetet, amikor az egyén önmagáról beszél.

24 *Szimbólumtár: jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*, 302. A *The Bear* című versben a medvének „kimondva” is ez a szerepe: „The bear sleeps / In a kingdom of walls / In a web of walls / In a web of rivers. // He is the ferryman / To dead land.”

nak, hogy a rá következő gondolatfolyam nyitányának tekinthető. Sorbelső ríme (*enter water*), mely a részleges hangzásbeli egybecsengés révén két tagját szoros szemantikai kapcsolatba lépteti, vizuálisan (és a verset /fél/hangosan olvasva) auditíve is kiemelkedik a szövegből.²⁵

A vízbe ereszkedés pillanatától a vers ritmusos lüktetése, dallamossága hirtelen működésbe lép, mintha a szöveg innentől kezdené a „saját dallamát” játszani. Az alliterációk sokasága (*glassy grain of water, know me and name me, picking bits of bark, touching one wall of me*), az egyes hangok és hangcsoportok ismétlődése (*grain-stain-faint-again-way-make-place-shape, see-seem-freedom-weeds-leaves-each-trees-me*), a belső rímek (*these trees, seen-seem, faint-stain*), ismétlések (*I, am I, What am I, why do I, me, do, any, queer, past these trees, roots*) olyan nyelvi-poétikai eljárások, melyek épp zeneiségük révén hívják fel a figyelmet a vers szemantikai sokrétűségére, úgy is mondhatnánk, ezen alakzatokban a nyelv hangzása idézi fel a nyelv archaikus állapotát azzal, hogy a szavak és jelentések reetimologizációját végzi el, és erre szólítja föl a befogadót is.²⁶ A nyelv ősi tartalmainak megjelenítése a tudatalatti világába való belépéssel párhuzamosan indul meg, miáltal a tudatalatti struktúrája a nyelv szerveződésével lép összeköttetésbe.²⁷

A történeti potenciál előhívása – Egy újabb rejtőzködő (?) hang

A felfokozott vershangzás azonban még további funkciókkal is bír Hughes versében, amennyiben az ismétlések által rendre aktivizálja és kiaknázza a szavak jelentésszerkezetében leülepedett történeti-szemantikai potenciált.

25 Különös vonás, hogy az *air* ('levegő') szó előtt az *on* és nem az *in* prepozíció áll, ami Wodwo furcsa, módosult tudatállapotára utalhat (a valóság nem pontos érzékelésére, például a droghatás alatt állók azon tulajdonságára, hogy síkokban, egymástól képileg teljesen elkülönült rétegekben látják a világot). Ezzel a furcsa észlelési állapottal köthető össze a *faint* szó – melynek itt elsődleges jelentése 'homályos', 'halvány' – 'ájulás' jelentése. A *stain* foltot, vérfoltot, szagnyomot, de erkölcsi értelemben vett beszennyeződést is jelent. A „faint stain” sánta asszonánca így a két szó keltette benyomást és az átvitt értelmüket fölerősítve él a versben.

26 „Az expresszív hullámzások teszik változatossá a hangot, másfelől pedig [...] az, hogy a sokféle kontextus miatt a szó jelentéséhez [...] más és más konnotációk kapcsolódnak [...]. Az a hajlam, hogy a hangok hasonlósága alapján a jelentések kapcsolatára következtessen, a nyelv költői funkciójának egyik jellegzetes vonása” – írja Jakobson. Vö. Roman Jakobson, *A nyelv működésben* = Uó., A költészet grammatikája, Gondolat, Bp., 1982, 156.

27 A *know-own* anagramma a megismerést és a birtoklást összekötő kép, a visszafelé olvasás általi ismétlés miatt ezek a szavak egymás jelentését felerősítve lépnek be a befogadói tudatba (ezt tovább erősíti a *no* szócska kétszeri szerepeltetése a közelükben). A *seen* és a *seem* tiszta rímpár egy-egy tagjának sorkezdő, illetve sorzáró pozíciója ellentétüknek szemantikai jelentőségét hangsúlyozza (a látás aktív és passzív oldalát), ráadásul szimmetriát is teremtenek a soron belül, mivel mindkettő után az egyes szám első személyű személyes névmás következik (alany-, illetve tárgyesetben). A *seem* sorvégzáró helyzete nem lehet véletlen, hiszen a következő sor *separate* ('különálló') szava így valóban különválva szerepel a szövegben (*I seem / separate from the ground*).

A szubjektumképződés dilemmái Ted Hughes *Wodwo* című versében

Megvilágító itt a versben négyszer is szereplő *roots* ('gyökerek') szó, mivel e lexéma a nyelvészeti szóhasználatban 'szógyök', 'etimon' jelentéssel is bír:²⁸ így a versben a gyökerek között vájkáló lény a továbbiakban a nyelv etimológiai gyökereiben való kutakodás jelképeként válik értelmezhetővé. A szöveg fónikus ismétlései által előhívott annominációinak további etimológiai háttérét vizsgálva előkerül a *wood* (**widu*, óangol **wudu*) és a *water* szavak közös indoeurópai töve: a **wod/wud* tö.²⁹ Ebben az ősetimonban maga a verscím rejlik benne, sőt a szó kora középkori formájában explicite is adott, hiszen, mint jeleztük, a *wodwo* szó a 11. századi kódexekben *wuduwosa* néven szerepel. A vers címe az egész mű során szöveggeneráló erőként működik, mintegy meghatározza a szavak „magvát”, e szavakat a vers-szűzsében egymásra vonatkoztatja, s ráadásul azonos a költemény „főszereplőjével” is. Mit jelenthet ez? Azt, hogy a *wodwo* hangsor nem pusztán egy lény nevét jelöli, hanem végigvonulva a versen, annak lényegét, eredetét rajzolja ki, s így azonossá válik magával a költeménnyel.³⁰ A *faint* szóval felmerülő furcsa, beteges tudatállapokra (és viselkedésre) újabb szavak utalnak: a *queer* szónak ugyanis nem csak 'furcsa, különös, szokatlan' jelentése ismert, hanem ezzel a jelzővel szokás illetni a társadalomból valamilyen módon szeparálódott egyént, elsősorban a részeget és a homoszexuálist.³¹ A *Wodwo* tehát nemét tekintve (is) határhelyzetben van, szexuális identitása sem tisztázott. Hasonlóan furcsa a *me and doing that have coincided very queerly* sorban a *me* személyes névmás szerepeltetése, mivel itt az *I* névmás használata lenne nyelvtanilag helyesebb. Mindez úgy értelmezhető, hogy az önidentifikáció akadályozottsága a lírai alany számára olyannyira problematikus, hogy a szöveggrammatika szintjén is megnyilvánul.³²

28 *The Oxford English Dictionary*. Vol. VIII., 783.

29 *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, szerk. Julius POKORNY, A. Francke Verlag, Tübingen und Basel, 1994, 1113.

30 A *weed* ('gyom') szó az angol nyelv történeti változása során a **weod*, **wede*, **wiede* hangalakváltozáson ment keresztül és 'öltözet, felszerelés, ruházat' jelentéssel is bír, (a preteuton **wē* /'szőni'/) etimonból átvitt értelemben és archaikusan 'megkülönböztető jegy'-ként ('*distinctive of a person's sex, profession and state of life*') is értelmezhető. A *Wodwo* kutatása közben a gyomok kapcsán teszi fel a kérdést: „*Do these weeds know me and name me to each other?*” (kb. Ismernek ezek a gyomok és megneveznek egymás között?) Ebben az értelemben a személyiségjegyek mint az identifikáció legfontosabb meghatározásainak és megnyilvánulásainak irányában folytatja vizsgálódását, de nem tud azonosulni velük, ezért kérdezi: „*Do I fit in their world?*”. A *fit* szó meglátásom szerint a *weed* szó 'öltözék' jelentésére világít rá, s ezt a konnotációt erősítik az *I have no threads fastening me to anything sor thread* ('fonál, cérna') és *fastening* ('kapcsolódás, gombolás [ruhán]') szavai is. Ebből az aspektusból a *weed* szó e jelentése a versszövegben szintén az identitáskeresés problémájának nyelvi jeleként értelmezhető.

31 *A Dictionary of Slang and Unconventional English*, szerk. Eric PARTRIDGE, Routledge, London, 2000, 947.

32 A rendkívül zenei (a háncs szedegetésének hangját utánzó) „*picking bits of bark of this rotten stump*” sor szintén beteges képet nyújt a *Wodwo*-ról, ha felfigyelünk a benne rejtőző öncsonkító aktusra, amely önmaga fizikai analizálására utal: a *stump* ('farönk, tuskó') szó a szlengben végtagcsonkot, viccesen egyszerűen lábat jelent, míg a *bark* ('fakéreg, háncs') szóalakot az argó 'élő bőr'jelentésben használja. A megjelenített kép groteszk mivoltát erősíti a *bits* ('darabkák'), szó szerinti 'falatok' jelentésének áthallása is.

Mindezek miatt fel kell figyelnünk a műnek arra a fontos vonására, hogy feltűnően sokszor bukkan elő benne a nyelv rejtett történeti, sokszor egyenesen archaikus szemantikai rétege, ősi működéssel, s ezzel párhuzamosan, illetve „karöltve” egy preverbális nyelv. Az onomatopoeitikus szavak sokasága, a rituálászerű hangok, az *echolalia* jelenségéhez hasonló, kisgyermekekre (és nyelvi afáziában, autizmusban és más pszichopatológias esetekre) jellemző monoton ismétlődések, ismételtetések a kristevai poétikai felfogáshoz³³ vezetnek bennünket. Kristeva a ritmust és a zenét emeli ki találkozási pontként, amikor a költői nyelvet és a kisgyermek nyelvét állítja párhuzamba. Kristeva azt fogalmazza meg, hogy a zene dominanciája a versben (mely uralja a jelentést) vezette figyelmét a preverbális nyelv és az *echolalia* jelentőségére a költői nyelvben. Freud értelmezésben a preverbális nyelv az egyén fejlődésében a pre-ödipális szakaszra jellemző, melynek során az egyén számára kezd nyilvánvalóvá válni az ego gyengesége, annak korlátai. Ez az az időszak, amikor a gyermek teljes mértékben az anyától függ, s egész életében nyomát viseli majd ennek a függésnek. Ha a költői nyelv ezt a preverbális zeneiséget mutatja, tanúságot kell tennie a primer nárcizmusra és az anyagyermek viszonyra, valamint az identitás megképződésére vonatkozóan is. Véleményem szerint ez az identitásképzésben kulcspozíciót betöltő pre-ödipális fejlődési szakasz a versben mind a nyelvben, mind a cselekvéssorozatban nyomon követhető.³⁴

A verbális szelf érzése az a periódus, amely során az *én-élmény* és a *nyelv egymással kölcsönhatásban alakul*. Megjelenik egy új én-funkció, a gyermek képessé válik arra, hogy az ént tárgyként élje meg. Ennek Stern szerint négy jellemzője van: a tükör előtt mutatott viselkedés sajátos alakulása (erről alább esik szó), verbális jelölők használata a saját személlyel kapcsolatban (az *I* és a *me* névmások halmozászerű használata a versben), a nemi identitás kialakulása (melynek folyamatát a műben a *queer* szó érzékelteti) és az empátia

33 Vö. Julia KRISTEVA, *Revolution in Poetic Language*, Columbia University Press, New York, 1984. Kristeva poétikai gondolatmenetének rövid összefoglalását adta egy vele készített interjúban: www.youtube.com/watch?v=IXLUsoEDYPw/

34 E szakasz jellemzői: a saját test észlelésének kibontakozása, az én-funkciók (gondolkodás, észlelés, motilitás) létrejötte és fejlődése, az „én” különálló objektumként kezelése, az anyával való szimbiotikus egységből való kiszakadás (*I seem / separate from the ground*), s a levált egység és az identitás normális képzése. Az egyén 6 hónapos korában kezd kutakodni környezetében, letapogatja a környezetet, a mozgásindítás jelenti számára az én-élményt (végül a versben: *Nosing here, turning leaves over / following a faint stain on the air*). Az egyén észlelése irányváltoztatással kezdődik: az enteroceptív-proprioceptív és taktilis észlelésről a látás és a hallás révén a körön kívülre figyelés felé mozdul el (*looking upward I see the bed / Of the river*). Az individualizáció kezdetén nárcizmusa tetőpontján van, nárcisztikus megszállás jellemző saját testére (*And picking / bits of bark off this rotten stump*), s az egyén annak funkcióira és a környezet tárgyaira irányul (*Why do I find / this frog so interesting as I inspect its most secret / interior and make it my own?*). Ezzel párhuzamosan megkezdődik az én folytonosságának átélése (*I suppose I am the exact centre*), valamint kialakul az interszubsztivitásra, a társas kapcsolat kialakítására való elemi képesség funkciója (*Do these weeds / know me and name to each other (...) do I fit in their world?*). Vö. Daniel N. STERN, *A csecsemő személyközi világa*, Animula, Bp., 2002, 166.

A szubjektumképződés dilemmái Ted Hughes *Wodwo* című versében

megnyilvánulási formái (a *Wodwo* érdeklődése környezetének „lakói”, a gyomok róla alkotott véleménye iránt).³⁵

Nem kerülhető meg azonban a vers lüktető ritmikussága által keltett auditív élmény, s ezzel a nyelv inherens, irracionális szövegen belüli komponenseinek értelmezése sem. Kristeva kiemeli a poétikai nyelv egységei közül az ún. *chórá*t, amely „egyedül a vokális vagy a kinetikus ritmussal hasonlítható össze”³⁶. Rokonságba hozza ezeket az elemeket a platóni „receptákulum” fogalmával, melyek „a neveknél, sőt a szótagoknál is régebbiek”. A vers ezáltal, Bókay szavaival élve, „nemcsak kidolgoz egy új poétikai hangot, hanem erről a hangról, a szelfről szól”.³⁷

Tükör és belső monológ

A tükör általi identifikáció mozzanata szintén megjelenítést nyer a versben. A mű állandó központi motívuma, a *Wodwo* környezetének legmeghatározóbb közege a víz, mely tükörként is képes funkcionálni. Ezt a szerepét emelik ki a „*glassy grain of water*” (‘üveges vízszemcsézet’) szószerkezetnek a kifeszített *víztükör* képzetét előhívó szavai.³⁸ Lacan megfogalmazásában „az én elsődleges formájában kristályosodik ki, mielőtt még objektiválna a másikkal való azonosulás dialektikájában [...], s amely egyszerre szimbolizálja az én mentális állandóságát és előrevetíti annak elidegenedésre való rendeltetését”.³⁹ A *Wodwo* szubjektumának megképzése más szempontból is kérdéseket vet fel: bár öntudata van („Ego-t mond”), egyedülléte miatt hiányát szenved „egy valami velem szemben állónak”, egy „te”-nek, a dialógusnak, ami a szubjektum létrejöttének feltétele, hiszen – Benveniste szavaival élve – „az ember a nyelv által és a nyelvben konstituálódik szubjektumként”.⁴⁰

Mivel a belső monológban a beszélő és a címzett is azonos, így arra a következtetésre juthatunk, hogy ebben az esetben nem is üzenetközvetítésről,

35 STERN, I. m. rámutat arra, hogy a nyelv elsajátítása az interperszonális egység átélésének eszköze, ez a beszéd pedig kezdetekben egy lüktető ritmusú, ismételtető preverbális nyelv. A beszéd által a viszonyba lépés új szintje jelenik meg, új funkciókkal: megindul az élmények, illetve azok egyes összetevőinek súlyozása. Vö. Daniel N. Stern, i. h., valamint: Michael COLE – Sheila R. COLE, *Fejlődéslélektan*, Osiris, Bp., 2006, 260-262.

36 Julia KRISTEVA, *A költői nyelv forradalma = A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY-VILCSEK-SZAMOSI-SÁRI, Osiris, Bp., 2002, 110.

37 BÓKAY Antal, *Líra és modernitás – József Attila én-poétikája*, Gondolat, Bp., 2005, 92.

38 A tükörként funkcionáló víz több Hughes-versben megjelenik, így például a *Trees* címűben: „Till her bole paled, like a reflection on water, / And I felt the touch of my own ghostliness.”, illetve a már idézett *The Bear* címűben, melyben a folyó a halállal való szembesülés ontológiailag rendkívül jelentős eseményéhez segíti hozzá az embereket: „The bear is a river / Where people bending to drink / See their dead selves.”

39 Jacques LACAN, *A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra = A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, 65–70.

40 Émile BENVENISTE, *Szubjektivitás a nyelvben = A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, 60–64.

hanem önmegértésről van szó. Az önmegértés is dialógus, belső párbeszéd, melynek során új jelentés képződik. Az ún. internalizált beszéd fogalmával Jakobson a nyelv azon aspektusát tárja fel, amely nemcsak a személyek közötti, hanem a személyen belüli kommunikáció közvetítőjeként is funkcionál („a belső nyelv az, amely megelőzi, programozza és végső formába önti kimondott megnyilatkozásainkat s egyetemlegesen irányítja belső és külső viselkedésünket, és amely alakítja a szótlán hallgató néma választát”⁴¹). Ez az a beszédmód, melyben Wodwo motyogása magát a verset teremti meg, s azzal lép interszubjektív viszonyba, vagyis – vice versa – a Wodwo maga éppen a vers által konstituálódik szubjektummá. A befelé forduló dialógus ugyanis „az önmagát demonstráló nyelvi jel és az önmagára ismerő beszédalany együttműködése”⁴² eredményeként hozza létre magát a szubjektumot, hiszen a jel önreflexív működésmódja az önmegértést közvetlenül segíti elő. A belső beszéd, Vigotszkijt idézve, az a beszédforma, mely mögött „nem elhalás, hanem egy új beszédforma születése rejtőzik.”⁴³ Mivel a versbeli hallgató személyében azonos a beszélővel, valójában maga a beszélő alakul át azáltal, hogy – immár értelmezőként – új gondolatmenetet jár végig. A beszélő tehát önmaga beszéd-tárgya lesz. A belső monológ kapcsán érdemes idézni Tengelyi László gondolatmenetét. Tengelyi Husserl-t idézve rámutat arra, hogy „minden megjelenítés együtt jár az én megkettőződésével.”⁴⁴ A megjelenítés alatt az emlékezést, a fantáziát és „beleérzést” mint tapasztalatot érti, melyek közül az utóbbi számunkra a belső monológ által szerzett tapasztalatot is jelentheti. Tengelyi szerint a megjelenítés során „kétféle én egymást fedő egységével találjuk szemben magunkat”, tehát valóban egységgel és nem ellentmondással van dolgunk („önmagam meghasad, anélkül, hogy ezt az önhasadást önelvesztésnek lehetne tekinteni”), így az identitás megtalálása tulajdonképpen az én megkettőződéséhez köthető. Tengelyi azt is kijelenti, hogy „az önazonosság tehát olyan identitás, amely nem mond ellent az állandó mássá alakulásnak.”⁴⁵

41 Roman JAKOBSON, *A nyelv s az egyéb kommunikációs rendszerek viszonya* = Uó., Hang-jel-vers, szerk. FÓNAGY Iván, SZÉPE György, Gondolat, Bp., 1972, 94.

42 KOVÁCS Gábor, *Versnyelv és dialógus* = Vers – ritmus – szubjektum. Műértelmezések a XX. századi magyar líra köréből, szerk. HORVÁTH Kornélia – SZITÁR Katalin, Kijárat, Bp., 2006, 243.

43 Lev VIGOTSKIJ, *Gondolkodás és beszéd* = A gondolat és a szó, Trezor, Bp., 2002, 356. A gyermekekre jellemző monologizálás az identitásformálásban betöltött szerepét, valamint „narrációs technikájának” az irodalmi monológgal való párhuzamait vizsgálja Jerome BRUNER és Joan LUCARIELLO tanulmánya: Jerome Bruner – Joan Lucariello, *A világ narratív újrateremtése a monológban* = Narratívák 5. Narratív pszichológia, szerk. LÁSZLÓ János, THOMKA Beáta, Kijárat, Bp., 2001, 153–154.

44 TENGYELI László, *Tapasztalat és kifejezés*, Atlantisz, Bp., 2007, 216. A következő gondolatmenetet Tengelyi e művéből, illetve az ő általa idézett Husserl-műből vázolom fel (Edmund HUSSERL, *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität I.* = Husserliana, XIII. kötet, 1973). Ricoeur hasonló nézeteket fogalmazott meg a narratív identitással kapcsolatban: „csak az én mások közvetítésén keresztül megalkotása lehet önmagunk feltárásának autentikus eszköze”, „a személyiség identitása legdrámaibb átalakulásainak az identitás-állandóság nem-létének próbáján keresztül kell vezetniük”. Lásd: Paul Ricoeur, *A narratív azonosság* = Narratívák 5. Narratív pszichológia, 23–25.

A szubjektumképződés dilemmái Ted Hughes *Wodwo* című versében

A vers echolaliás traktusai az ismétlés lotmani⁴⁶ jelentőségét idézik: az újraközlés során az eredeti jelentés felerősödve jelenik meg, sőt új értelem képződik (ezért is fontos nem csupán egy belső hang monológjaként értékelnünk a verset, hanem észrevennünk azt, hogy a vers megképződése által az új jelentésképzéshez szükséges hangos, kimondott szó is társul). Az új értelem, az új valóságmodell közvetlenül eredményezi, hogy a szubjektum bizonyos dolgokat másképp lásson, s elvezessen a személyiség identitásának kialakulásához. A benveniste-i „te” funkcióját a versnyelv ölti fel, s ez a versnyelv a ritmusa és a formája által válik „értelmes” címezetté.

A „see” megértést és (nem csak) látást jelentő szava kimondva is gyakran szerepel (*I see the bed of the river, have they seen me before, I seem separate from the ground, I seem to have been given the freedom, I'll go on looking*), de anagrammatikusan ott rejtőzik a *trees* szóban, illetve a [s] és [i:] fonémák rendkívül gyakran előforduló összekapcsolásában. Mindez úgy értelmezhető, hogy a versszöveg saját magában rejtli és teszi egyszersmind lehetővé a megértést és a szöveg szubjektumának megképződését, éppen a vers nyelvi-poétikai szerveződése által.

A már többször említett hiányzó *külső hang*, amellyel párbeszédet kezdené a lírai alany, véleményem szerint a vers hangzó közegében az etimológiai közös eredet és a ritmika által *formálódik meg*. Ezt a jelenséget azonban még egy nagyon fontos tényező is segíti: a *Wodwo*-ciklusban, sőt Hughes életművének nagy részében feltűnő gyakorisággal szerepelnek a *Wodwo* című versre is jellemző hangkapcsolatok, illetve kulturális szimbolikájának elemei (az erdő, a víz, a folyó, a fa és a falevél, a vízbe merülés). Mint már dolgozatom elején említettem, a különböző versciklusok és az azokon belüli darabok címe gyakran a 'wo' - 'ow' hangsort idézik fel (Pl.: *Wodwo* c. kötetben: *The Green Wolf, The Howling of Wolves*; a *Crow*-kötet *Crow*-versei, melyek szintén az önidentifikáció problémáját helyezik középpontba; *Owl's song, A Woman Unconscious, Wilfred Owen's Photographs, Snowdrop*). Meglátásom szerint ezen művek „hangjai” dialógust kezdeményezve, „kórust” alkotva fogadják magukba a *Wodwo*-ban formálódó hangot.

A szövegre nézve rendkívül fontos jelentőséggel bír a *-*wud/-wod* indoeurópai fő feltételezett jelentése ('szellemileg/lelkileg ösztönözve, gerjesztve lenni'), s az ebből származó a latin *vatēs* ('látó, próféta'), a gót *wōds* ('ördögös, megszállott, dühöngő'), az angolszász *wēdan* és ófelnémet *wuoten* ('tombol, dühöng') szavak (ez utóbbi a mai német nyelvben is él a 'dühöngés, őrület' jelentésű *Wut* szóban), de ebből az etimonból ered az angolszász *wōþ* ('dal, költészet, költemény')⁴⁷ szó is. Ezen a ponton érdemes újból felidézni

45 TENGELYI László, *I. m.*, 222.

46 Jurij LOTMAN, *Szöveg, modell, típus*, Gondolat, Bp., 1973, 141–142.

47 *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, 1113.

Ódint, aki a költészet mézének elrablása után a költészet istene is lett, s aki-nek neve (Wodan) szintén ebből a tőből eredeztethető⁴⁸.

A fentiek alapján elmondható, hogy a *Wodwo* című vers Hughes költészetének egyik kiemelkedő darabja, mivel benne olyan szemantikai és mitológikus univerzum, valamint olyan szubjektumfelfogás tárható fel, amely az életmű egészének más megközelítésmódját is megerősíti. Ted Hughes költészetének alapja egy szenzuális benyomásokon alapuló versbeszéd, melyben a nyelvi jel motivált, a szó hétköznapi nyelvhasználatban elhomályosult képi természetét a benne feltárolt szemantikai emlékezet őrzi. Hughes lírájában a történeti jelentések által hordozott jelentéspotenciál megelevenedik, a hangalak által újraidéződő történeti szemantikum szövegképző erővel bír és a mű alanyiségének (mind a szöveg szubjektumának, mind pedig egy ahhoz kötődő lírai hang szubjektumának) létrehívásában is kulcsfontosságú szerepet játszik. E költemény tehát olyan, a versciklusba és az egész életműbe beágyazódott autoreferens egységnek tekinthetjük, amelyben a létrejövő szubjektum keletkezése – mint ahogy az ember önmegismerése is – lezáratlan, körkörös, önmagába visszatérő és újból elinduló folyamat.

Lezárásként idézem Hughes megvilágító szavait a versekhez való viszonyáról: „Úgy gondolok a versekre, mint valamiféle állatokra. Önálló életük van, mint az állatoknak, ami alatt azt értem, hogy eléggé függetlenek minden személytől, még az írójuktól is, és semmit nem lehet hozzájuk adni vagy elvenni belőlük anélkül, hogy ezzel meg ne csonkítanánk vagy meg ne ölnénk őket. Van egy bizonyos bölcsességük. Tudnak valami különöset [...], valamit, amit mi kíváncsian megtanulnánk. Lehetséges, hogy az én feladatom egyáltalán nem állatok és nem is versek elfogása volt, hanem egyszerűen olyan dolgoké, amelyeknek saját színes életük van, az enyémtől függetlenül.”⁴⁹

48 Itt kell megjegyeznünk, hogy a *Wodwo* sok szempontból hasonlít egy ősi időkből varázsló ember hangjához. Először feltűnik, hogy fejlett, szinte állatias érzékeléssel megáldott lényről van szó, a monoton, mantraszerű, improvizatív beszéd mód és az ismétlődések intenzitása pedig recitálásként, varázslási rítusként hangzik. Ódin a világról lejőve a költészet mézétől ekstázikus állapotba került és jövendőmondásba kezdett. A rúnákat megkapván ő lett a bölcsesség istene, a katonai avatási szertartások pártfogója, varázslóisten, aki a világról keresztül kötötte össze az embereket és az isteneket.

49 „I think of poems as a sort of animal. They have a life of their own, like animals, by which I mean that they seem quite separate from any person, even from their author, and nothing can be added to them or taken away without maiming and perhaps killing them. And they have a certain wisdom. They know something special [...] something perhaps which we are very curious to learn. Maybe my concern has been to capture not animals particularly and not poems, but simply things which have a vivid life of their own, outside mine.” Ted HUGHES, *Poetry in the Making*, Faber & Faber, London, 1981, 15.

Hegedűs Orsolya

Két paradigma: a high fantasy és a dark fantasy

I.

Meglehetősen elterjedt, viszont minden bizonnyal téves az a gyakorlat, melynek során a fantasy műfaja a high fantasy és/vagy a sword and sorcery/hard fantasy szubzsánerrel azonosítódik, mosódik egybe, vagy cserélődik fel. Amikor a laikus olvasók „igazi” fantasyról beszélnek, valószínűleg a műfajnak arra az alfajára gondolnak, amit a szakirodalom high fantasynek nevez. Ez talán nem is annyira meglepő, hiszen a high fantasy történetei a műfaj kevésbé megkerülhető (vagy egyenesen megkerülhetetlen) alkotásai közé tartoznak. Azt is mondhatnánk, hogy ez a szubzsáner a fantasy lelke. Olyan szövegek ezek, amelyekben a Jó és a Gonosz örök és heroikus küzdelmének egy átfogó, epikus narratíva ad keretet. A *Zsánerben* című kismonográfia idevágó fejezete szerint a high (tehát „magas szintű” vagy „fő”) fantasy – melynek megjelenése, illetve népszerűvé válása leginkább J. R. R. Tolkien vagy C. S. Lewis nevéhez kapcsolódik – karakterorientált, komoly hangvételű történet, amely epikus küzdelmet mutat be természetfeletti, gonosz erők ellen, gondosan kidolgozott, mágikus erőkkel teli fantáziavilágokban. A gyakran alacsony származású hősök harcokként birkóznak meg a veszélyekkel, és helyreállítják az átmenetileg megbomlott egyensúlyt az objektíven megkülönböztethető jó és rossz között.¹

Farah Mendlesohn és Edward James a fantasy rövid történetét áttekintő könyvükben a leggyakrabban quest fantasyként emlegetett szubzsáner jellemzőjeként a középkorszerű vagy egyéb preindusztriális környezetet, illetve a kalandok, a küldetés megvalósítása során egy (felsőbb) erkölcsi parancs érzetét említik; valamint azt, hogy e történeteket gyakran egyfajta sorsszerű elkerülhetetlenség strukturálja, néha egy prófécia, máskor a mesékből vett narratív kauzalitás formájában, s hogy a vég alakzata többnyire a világ gyógyulásával (healing of the land) esik egybe, melynek során a mágia helyreállítódik/restaurálódik, vagy eltűnik/törlődik a teremtett világból.²

A high fantasyt ezen kívül nevezik epikus vagy heroikus fantasynek is, s még mielőtt a névadásban is széttartó tendenciákat kárhoztatnánk, értékeljük inkább azt, hogy e kifejezések még inkább kiemelik az alműfaj valódi természetét: a high fantasy – az eposzokhoz hasonlatosan – az elbeszélte valóság nagy horderejű eseményeit és nem kevésbé heroikus hőseinek történeteit örökíti tovább. A high fantasy történetei egy életteli, részletgazdag, ám sosemvolt

1 BÖSZÖRMÉNYI Gábor és KÁRPÁTI György szerk. *Zsánerben*, Mozinet-könyvek, Budapest, 2009, 55.

2 FARAH MENDLESOHN and EDWARD JAMES, *A Short History of Fantasy*, Middlesex University Press, London, 2009, 119.

Hegedűs Orsolya

világba ágyazódnak, melynek saját(ságos) kultúrája, történelme, földrajza és bestiáriuma van – tehát nem a történelem egy mitikus verziójáról vagy legendák látta helyekről, hanem a mágikus csodák egy teljesen különálló birodalmáról van szó. Gyakran megesik, hogy a történetek valódi hőse a táj/világ maga. Míg a jók csapatai harcolnak a gonoszok hordáival, valójában a világuk az, ami igazán veszélyben van; a táj, amely a könyv minden egyes oldaláról visszaköszön, s a történeteknek egyfajta érzelmi horizontjául szolgál. Ezt nevezte Tolkien másodlagos világnak.

A high fantasy művek további jellemző vonása, hogy darabjai „nagy kiszerelelésben” érkeznek. Az 500 vagy még ennél is több oldalra rúgó regények teljesen átlagos terjedelműnek mondhatók, és gyakran trilógiává vagy még több kötetből álló sorozattá nőnek ki magukat. Az is elterjedt gyakorlat, hogy a szerzők a központi trilógiát további trilógiákkal bővítik: továbbírják azokat (sequel trilogy), vagy az események előzményeit adják ki (prequel trilogy), sőt, a főáram mellett kiegészülhetnek párhuzamos történetekkel is (sidebar trilogy).

Bár a modern fantasy általunk ismert és „fogyasztott” formáinak „teremtésénél” J. R. R. Tolkien írásművészete és annak hatása elvitathatatlan, a high fantasy atyjának többek mégis a preraffaelita mesterembert: építész, bútor- és textiltervezőt, szocialista aktivistát és tudóst, William Morrisset tartják, aki a középkor nagy rajongója, az izlandi sagák első angol tolmácsolója, számos középkorszerű fantáziatörténet írója volt.³ Irodalmi munkássága sok tekintetben mérföldkőnek számít a fantasy történetében, hiszen míg a műfaj korábbi szerzőinek tollából távoli vidékeken vagy álmvilágokban játszódó kalandok kerültek ki, addig Morris a *The Wood Beyond the World* (1894), a *The Well at the World's End* (1896) és a *The Water of the Wondrous Isles* (1897) című könyveiben egy sajátos, és főként az egyetlen létezőnek elgondolt és működtetett világot konstruált. John Clute ezt a jelenséget teljes fantasy világnak (full fantasy world) nevezi. David Langford felvetése szerint Morris alapvető fantasy öröksége a korlátlanul kiterjeszhető utazás-keresés (quest), melyben maga a táj (landscape) már főszerepet játszik.⁴ Hiszen az (al)műfaj korábbi alkotásaiban inkább a hős individuális érdekei kerültek előtérbe, míg a táj/világ másodlagos szerepet töltött be. Az önálló, kidolgozottabb teremtett világok a hangsúlyok elmozdulását, olyan történetek születését eredményezhették, amelyekben a főszereplő szélesebb társadalmi igényeknek, magának a tájnak, a világnak s annak lakóinak megmentésében válhatott érdekeltté. Mai szemmel nézve és mai olvasási tapasztalattal közelítve, Morris regényei sokak számára obskurusnak tűnhetnek, mivel a középkori románcokból és legendákból merítő, több száz oldalas opusok lassúbb folyásúak (híján vannak a titáni ütközeteknek Jó és Gonosz között, a világ megmentésére tett kétségbeesett utolsó kísérleteknek stb.), ráadásul archaikus angol nyelven íródtak, ami elrettentően hathat a kevésbé eltökélt és kitartó olvasókra. (Ennek természetesen az ellenkezője is igaz: számos fantasy rajongó blogbejegyzése

3 Lin Carter a fantasyt a narratív irodalom eredeti formájának, Morrisset pedig egyenesen a fantasy feltalálójának kiáltotta ki. Ezek a nyilvánvalóan túlzó kijelentései bizonyos tekintetben mégis megfontolásra érdemesek, illetve több teoretikust és kritikuszt készítettek párbeszédre vagy vitára a témában.

4 MENDLESOHN and JAMES, *I. m.*, 21–22.

Két paradigma: a high fantasy és a dark fantasy

tanúskodik arról, hogy a nyelv nehézkességétől való kezdeti félelem az olvasás előrehaladtával hamar átadja a helyét a régies szöfordulatok és stílus teremtette hangulat élvezetének, amely nem hogy hátráltatná a megértést, inkább fokozza a szöveg örömet.) Morris románcai megjelenésükkor sem arattak elsöprő sikert, ám jelentőségük nem is ebben, hanem a fantasy műfajának megformálásában számon tartott későbbi szerzőkre (Lord Dunsany, E. R. Eddison, C. S. Lewis, J. R. R. Tolkien stb.) és írásművészetükre gyakorolt hatásában mérhető. E hatás nagyjából a fantasy történetek cselekményszövéseiben, a másodlagos világok kidolgozásában, egyes szereplők – emberi vagy fantázialények – karakterének megformálásában és névadásbéli hasonlóságában, nyelvhasználati és stilisztikai jegyekben, illetve egyéb fantasy mintázatok alkalmazásában érhető tetten.

Morris említett írásai értékes szolgálatot tettek a 20. század (egyik) legmeghatározóbb fantasy regényének, J. R. R. Tolkien *A Gyűrűk Ura* című klaszszikusának előkészítésében. 1954-es megjelenésekor ugyanis úgy tűnt, hogy a szövegkorpusz Morris vagy Eddison románcainak fogadtatásához hasonló értetlenkedésben részesül majd. Ennek megfelelően a kezdeti kritikák a tetzési index teljes skáláját kimerítették, s ezt a sokszólamúságát a Tolkien-recepció mind a mai napig megőrizte.⁵ Tíz évnek kellett eltelnie ahhoz, hogy a mű széles körben elfogadottá és népszerűvé váljon. Az Egyesült Államokban legalábbis, ahol Angliával ellentétben a sikerre egészen az 1960-as évekig várni kellett, s akkor is nagyjából a paperback kiadás körüli huzavona kellett fel iránta a figyelmet.⁶ Ezt követően azonban Tolkien fő műve a 20. századi fikció példátlan karriert befutott bestsellerévé lett, amely fél évszázaddal a megjelenése után is megőrizte vezető pozícióját a „kedvenc” és „legjobb” könyvek listáján. (Például a BBC 2003 áprilisában Big Read – magyar megfelelője A Nagy Könyv – címmel egy országos felmérést hirdetett meg, melynek célja a nemzet minden idők legkedveltebb regényének megválasztása volt. Az egész évben tartó szavazás John Ezard cikke szerint a nagy nyilvánosság

5 Tolkien akadémiai és írói pályatársának, C. S. Lewisnek a *The Times*-ban és annak irodalmi mellékletében, a *The Times Literary Supplement*-ben, valamint a *Time and Tide* magazinban megjelent könyvismertetői superlatívuszokban értekeztek Tolkien mesterművéről csakúgy, mint a *Sunday Telegraph* vagy a *Sunday Times*, mely utóbbi az angolul beszélő földi populációt két csoportba osztotta: azokra, akik már olvasták *A Gyűrűk Urát* és *A Hobbitot*, illetve azokra, akik még csak ezután fogják e könyveket elolvasni. Tolkien stílusát azonban nem mindenki értékelte ilyen nagyra sem akkor, sem most, melyre a *The New York Times*-ban Judith Shulevitznek a könyv „tudálékosságát, baljóslatúságát és penészes archaizmusait” kifogásoló kritikájától (*Hobbits in Hollywood*, 2001. április 22.) a *The New Republic* egyenesen sekélyesnek minősítő írásán át számos példát lehetne sorolni. *A Gyűrűk Ura* már Tolkien oxfordi kollégái és az irodalomért lelkesedő további tagok alkotta irodalmi alkotóműhelyben, a *The Inklings*-ben sem aratott osztatlan sikert, s az „ellentábor” azóta is több illusztris teoretikust/írórt számlál Harold Bloomtól Michael Moorcockig.

6 „[P]opularity in the USA did not take off till the ‘pirate’ Ace edition of 1965 and the authorized Ballantine one that followed it in the same year.” (A könyv népszerűsége az 1965-ös kalóz Ace-kiadás, majd az azt követő, autorizált Ballantine-kiadás megjelenésével vette kezdetét. A szerző szabad fordítása) Tom SHIPPEY, *J. R. R. Tolkien, Author of the century*, Houghton Mifflin Company, New York, 2002, 306.

olvasási preferenciáinak és ízlésének addigi legnagyobb, önálló tesztje volt az Egyesült Királyságban.⁷ A 750 000 beérkezett szavazat alapján az első helyre *A Gyűrűk Ura* került, sőt az első öt helyen három fantasy regény szerepelt a következő sorrendben: 1. J. R. R. Tolkien: *A Gyűrűk Ura*, 2. Jane Austen: *Büszkeség és balítélet*, 3. Philip Pullman: *Sötét Anyag trilógia*, 4. Douglas Adams: *Galaxis Útikalauz stopposoknak*, 5. J. K. Rowling: *Harry Potter és a Tűz Serlege*. A 2005-ös magyarországi felmérés szerint a magyar olvasóközönség jóval „hagyománytisztelőbbnek”, vagy konzervatívabbnak, sőt egyenesen elitistának is nevezhető, hiszen az első öt helyet a kötelező olvasmányok uralják; ezen a listán *A Gyűrűk Ura* a 8., a *Harry Potter és a bölcsek köve* a 9. helyre került.)⁸ Jelen dolgozatnak nem tárgya e hatalmas népszerűség, s az irodalomra gyakorolt hatásának meg- és felfejtése (ezt számos tanult irodalomértő, teoretikus, író vagy szerkesztő megtette már megannyi tanulmányban, monográfiában és enciklopédiában). Az azonban bizonyos, hogy *A Gyűrűk Ura* sikere – ha egy időre be is árnyékolhatott minden addig megjelent hasonló stílusú alkotást – a kor szerzői számára rendkívül inspiráló volt, s kiegészülve C. S. Lewis *Narnia krónikái* című sorozatával, biztosította, hogy a műfaj még szélesebb olvasói körben terjedjen tovább, így készítve elő a helyet a fantasy minden formájának az irodalom piacán. A korábban virágzó magazinkultúra fokozatosan átadta a helyét a puhakötésű SF- és fantasy regényeknek, melyekben a kiadók (és talán maguk a szerzők is) már több fantáziát láttak, olyan sorozatokat hívva életre, mint például a Ballantine Adult Fantasy, amely azon túl, hogy 1969 és 1974 között hatvanöt fantasy regényt adott ki, amellyel segített elültetni a fantasynek mint önálló műfajnak a gondolatát az olvasóközönség tudatában, komoly kritikai érdeklődést is keltett a műfaj alkotásai iránt, s kialakította a fantasy kollektív történetét is.⁹

Tolkien öröksége 1977-re érett be. Ebben az évben két rendkívüli jelentőségű film és két olyan regény látott napvilágot, melyek örökre megváltoztatták a (high) fantasyról való beszédet és gondolkodást. Dolgozatunk szempontjából George Lucas *Star Wars*-trilógiája és Steven Spielberg *Harmadik típusú találkozások* című opusa kevésbé tűnik lényegesnek, bár a médium-népszerűség-eladhatóság-piac hálózatában a mozgóképkultúra – filmek eredeti forgatókönyvvel, regények filmadaptációi, majd később a filmek regényvariánsai révén – minden bizonnyal hatással van az irodalom számos külső és akár belső aspektusának alakulására. Szempontunkból azonban Terry Brooks *Shannara. A kard (The Sword of Shannara)* és Stephen R. Donaldson *Thomas Covenant, A hitetlen krónikái (Chronicles of Thomas Covenant, the Unbeliever)* című regényciklusai számítanak relevánsabb alkotásoknak. Mindkettő a tolkien high fantasy látványos örököse és továbbvivője volt, mindkettő addig ismeretlen amerikai írók tollából származott, és azonnal bestsellerré vált. (A Brooks-regény a műfaj történetében először felkerült a The New

7 Tolkien runs rings round Big Read rivals, The Guardian, 2003. december 15.

8 <http://www.bbc.co.uk/arts/bigread/top100.shtml> (hozzáférés: 2012. január 7.)

9 MENDLESOHN and JAMES, *l. m.*, 76.

Két paradigma: a high fantasy és a dark fantasy

York Times bestseller listájára¹⁰, melynek hatására a következő években robbanásszerűen megnőtt a kiadott fantasy regények száma.) Érkezésükkel beköszöntött a könyvesboltok (sci-fi és fantasy részlegének) polcait uraló, többkötetes (epikus) fantasy sorozatok korszaka.¹¹

Brooks és Donaldson megjelenésével a high fantasy a kereskedelmi elfogadottság érájába lépett, olyan regénytípussá alakulva, amely szerzőit és kiadóit egyaránt gazdaggá tette. Ez hatalmas változás volt a korábbi gyakorlathoz képest, amikor a hozzájuk hasonló munkák első kiadásai meglehetősen alacsony példányszámban keltek csak el. Ez lett a fantasy vezető alműfaja, talán jelenleg is az, s feltehetően mindez nagyban hozzájárult ahhoz, hogy ez a szubzsáner jelentse a fantasyt a populáris irodalomfalók többségének. És ha hihetünk a kurrens trendeknek, még sokáig fogja szolgálni olvasók millióinak szórakoztatását.

Térjünk azonban vissza a fentebb említett két könyvhöz. Annak ellenére, hogy Terry Brooks *Shannara. A kard* című művét több recenzens is Tolkien-koppintásnak kiáltotta ki¹² (egyébiránt maga a szerző sem tagadja, hogy írásművészetének sarkkövéül tudatosan választotta a tolkien epikus fantasyt), a kötet eladási mutatói látványosan íveltek felfelé. Ami azonban még ennél is

10 Az 1980-as évektől kezdődően rendszeresen szerepelt fantasy regény ezen a bizonyos listán, ami azt is jelezi, hogy a nagy példányszámban eladott, népes olvasótábor mozgószínter alkotások hozzájárultak a műfaj további népszerűsítéséhez, illetve ahhoz, hogy a zsáner egyre közelebb kerüljön az irodalom fősodrához. Mindezek ellenére még ma is az tapasztalható, hogy az irodalom hivatalos intézményrendszere fenntartásokkal viseltetik a fantasy iránt, kiskorúsítja, komolytalan vállalkozásnak tartja, amely – szerintük – a világ és önmagunk jobb megismerésének s ezáltal könnyebb megértésének előmozdítása helyett irreális világokba kínál menekülést képzeletünknek. Ha belegondolunk abba, hogy Tolkien műveinek egyik legfőbb bűnéül az eszképzizmust jelölték meg, akkor szomorúan konstatálhatjuk, hogy félszáz év sem volt elegendő ahhoz, hogy a megcsontosodott intézményrendszerek önmagukhoz méltó s tőlük elvárható fejlődésről és nyitottságról tegyenek tanúbizonyságot.

11 MENDLESOHN and JAMES, *l. m.*, 108–109.

12 Lin Carter az 1978-as *The Year's Best Fantasy Stories* című antológiásorozat záró fejezetében kifejti: a *Shannara. A kard* nem más, mint egy másik könyvnek az általa valaha megtapasztalt leghidegvérűbb lenyúlása; szerinte Terry Brooks nem a Tolkien-prózát próbálta imitálni, egyszerűen ellopta a tolkien cselekményvonalat és a teljes szereplőgárdát. Brian Attebery *The Fantasy Tradition in American Literature: From Irving to Le Guin* című munkájában hasonlóan vélekedett, amikor azt írta, hogy a *Shannara. A kard* valójában egy „megemésztetlen Tolkien”, és még Orson Scott Card saját honlapján közzétett „íróiskolájának” (writing class) a plagizálásról, az átvételekről, a hasonlóságokról és a hatásról szóló fejezetében is művészileg visszatetszőnek (artistically displeasing) tartja Brooks *Shannara*-regénytrilógiáját. Zárjuk a sort Tom Shippey-vel, aki fentebb említett monográfiájában hosszasan sorolja az egyezéseket a Brooks-regény és *A Gyűrűk Ura* között, arra a meglehetősen lesújtó végkövetkeztetésre jutva, hogy számos olvasó annyira rákapott a heroikus fantasy-re, hogy ha nem kaphatják meg az igazit, akkor beérik annak bármely pótlékával, bármennyire felhígított legyen is az. ([M]any readers had developed a taste (an addiction) for heroic fantasy so strongly that if they could not get the real thing they would take any substitute, no matter how diluted. SHIPPEY, *l. m.*, 320.)

lényegesebb jelenség volt: számos követőjének jelentett útmutatást és ösztönzést. Stephen R. Donaldson *Thomas Covenant, A hitetlen krónikái* sorozata eredetibb és érdekesebb vállalkozás volt, amelyet kétségkívül úgyszintén Tolkien példája inspirált.¹³ Donaldson egy kidolgozott másodlagos világot tár elénk, ahol a Földről mágikus úton eltávolított hős egy nagyszabású keresésbe kezd a gonosz megrontó erőinek legyőzése érdekében. Ez a teremtett világ némileg emlékeztethet bennünket Középföldre, Thomas Covenant azonban nagyon különbözik Tolkien karaktereitől: egy depresszív, gyakran barátságatlan magányos farkas, egy leprás, aki ráadásul képtelen hinni abban a világban, ahová a Földről került. Ez az elutasítás szörnyű dolgokra készíteti, és egyik tragédia követi a másikat mindaddig, amíg a teljes összeomlás szélén álló Világgal Covenant végre képes lesz azonosulni.¹⁴

A középkorszzerű fantasy a '90-es évekre rendkívül prosperáló üzletté nőtte ki magát, amelynek azonban már megmutatkoztak a negatív hatásai is. Az évtized három legnépszerűbb szerzője (Robert Jordan, Terry Goodkind és George R. R. Martin) high fantasy regényeket írt. Legalábbis kezdetben. Később – nyilván üzleti és marketinges megfontolásból és nyomásra – Jordan és Goodkind is gyakorlatilag végeérhetetlen sorozattá bővítették történeteiket. A kiadványok is egyre vaskosabb formát öltöttek. Az 1977 előtti kötetek átlagban 250 oldalasak voltak, ezt követően azonban mintha felfújták volna őket: nem egy könyv közelítette meg az 1000 oldalas határt, amely fölött a könyvkötőknek sem lesz egyszerű a dolguk, hogy egy használható, s nem még jóval az első olvasás befejezése előtt lapjaira hulló kiadványt készítsenek. Mendlesohn és James arról számolnak be, hogy nem egy kiadó erősítette meg: a több száz oldal terjedelem parairodalmi célokat is szolgált. A vastag gerincre ugyanis nagyobb, feltűnőbb betűvel, vagy akár – a könnyebb olvashatóság kedvéért – horizontálisan is ráfér szerző és műcím, a sorozat egymás mellé helyezett köteteinek gerince akár egy összefüggő képet is alkothat (ezzel is a teljes sorozat megvételére sarkallva az olvasó-vásárlókat). Végeredményben pedig milyen jól is néz ki 1-2 méter fantasy a könyvespolcon.¹⁵

Robert Jordan *A Világ Szeme (The Eye of the World)* címmel 1990-ben adta közre annak a szupersorozatnak (*Az Idő Kereke, The Wheel of Time*) az első részét, amelynek – szó szerint – csak a halál tudott véget vetni (a szerző a 12. kötet munkálatai közben hunyt el), sőt, szigorúan véve még az sem,

13 Tom Shippey természetesen Donaldson szövegéről is említést tesz Tolkien-monográfiájában, Brookshoz képest azonban sokkal pozitívabb hangvétellűt. Több bekezdést szentel ugyan a hasonlóságok felsorolásának, ugyanakkor az egész sorozatot egy sokkal eredetibb vállalkozásnak tartja, amely a végéhez közeledve meglátása szerint egyre inkább egyfajta Tolkien-kritikává, annak cáfolatává nővi ki magát. SHIPPEY, *l. m.* 321.

14 Donaldson regényfolyamáról magyar nyelven a „fikciós térben mélyfúrásokat végző művészeti portálon”, egészen pontosan a <http://www.endless.hu/stephen-r-donaldson-a-covenant-saga> internetes oldalon olvashatunk részletesebb ismertetőt *Stephen R. Donaldson: A Covenant-saga* címmel amanibhavam tollából, ami a bevezetőben nem kevesebbet ígér a következőknél: „Minden, amit tudni akartunk a rendszerváltás másnapján akut tandorizálással hazavágottról, amely angolul mégis él, virul és kamatoztatja Tolkien örökségét.”

15 MENDLESOHN and JAMES, *l. m.*, 143–144.

Két paradigma: a high fantasy és a dark fantasy

hiszen a súlyosan beteg Jordan gondos előkészületeket tett annak érdekében, hogy ha a legrosszabb bekövetkeznék, egy másik fantasyíró képes legyen lezárni a sorozatot az ő eredeti szándékai szerint. A választott Brandon Sanderson lett, az utolsónak tervezett történet pedig egy sorozatzáró trilógiává bővült, amelyet így Robert Jordan és Brandon Sanderson együtt jegyeznek.¹⁶ Terry Goodkind 1994-ben induló *Az Igazság Kardja (The Sword of Truth)* című sorozata 2007-re szintén megért már 11 kötetet, amely az adott évben a már említett The New York Times bestseller listán a második helyet szerezte meg, ami talán csak nekünk tűnik eltúlzottnak annak tudatában, hogy a regénysorozat addigra már talán kimerítette mindazt a vélt vagy valós potenciált, ami benne rejlett.

George R. R. Martin az a szerző, aki az olvasók és a kritikusok tetszését egyaránt elnyerte *A tűz és jég dala (A Song of Ice and Fire)* című ciklusával. „Martin legnagyobb erőssége, hogy meg tudja újítani, és élettel tölti fel azt a műfajt, amit a számtalan populáris Tolkien-imitáció évtizedeken át klisék sorozatába fojtva ismételtetett. *A tűz és jég dalának* első kötete egy világteremtő fantasy eposz nagyszabású felütése.”¹⁷ A Time magazin 2005-ös cikkében Lev Grossman egyenesen az amerikai Tolkiennek kiáltja ki Martint:

A nagyszabású epikus fantasy hagyományát művelő írók közül Martin messzemenően a legjobb. Valójában [...] épp itt az ideje, hogy az amerikai Tolkiennek kiáltjuk ki őt. Martint annak a világnak az elutasítása különbözteti meg más szerzőktől, és teszi a fantasy evolúciójának jelentékeny erejévé, amely a világot a Jó és a Gonosz manicheista küzdelmének lát(tat)ja. Tolkien művében óriási képzelőerő artikulálódik, de az erkölcsi komplexitásért máshol kell kopogtatnunk. Martin háborúi sokoldalúak és kétértelműek, csakúgy mint e hadakat viselő nők és férfiak, és az istenek is, akik végignézik és kikacagják őket, és mindez valahogy még jelentésebbé teszi harcukat. A *Varjak lakomája* sem csini elfekről és rücskös orkokról szól. Inkább férfiakról és nőkről, akik a mocsokban küzdenek a pénzért, a hatalomért, a vágyért és a szerelemért.¹⁸

Stemler Miklós nagyon hasonlóan nyilatkozik a *Varjak lakomája* magyar kiadásának utószavában, amelyben a sokoldalú tehetségű Martin legnagyobb

16 A szupersorozatáról magyar nyelvű ismertetést-elemzést az endless.hu oldalon magától a műfordítótól, Körmenyi Ágnesztől olvashatunk *Robert Jordan: Az Idő Kereke* címmel (<http://www.endless.hu/robert-jordan-az-ido-kereke>); ezen kívül a képregényekért és a fantasztikumért rajongó nihil blogján (Barangolás a fantázia birodalmában) is található két hasznos bejegyzés *Az Idő Kereke* témában: *Szeptembri forgatag* és *Az Idő Kerek-e?* címmel (<http://archnihil.blogspot.com/search/label/Robert%20Jordan>) (hozzáférés 2012. január 19.) Mindkét szerző tudatosítja a regényfolyam első részeinek tagadhatatlanul tolkienista áthallásait, a szubzsánerből eredő klisérendszer – időnként irritálóan szolgamód – követését, ugyanakkor a különbségektől származó hozzáadott érték is kirajzolódik elsősorban Körmenyi Ágnes írásában, amely egyfajta igazolása is a hihetetlen népszerűségnek, milliók rajongásának.

17 George R. R. MARTIN, *Trónok harca*, Alexandra Kiadó, Pécs, 2008, részlet a hátlapszövegből.

18 Lev GROSSMAN, *The American Tolkien* = <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1129596,00.html> (hozzáférés 2012. január 25.)

Hegedűs Orsolya

erősségének a kimerült klisék megújítását nevezte meg, ami talán leglátványosabban a karakterábrázolás terén érhető tetten. „Ebben a világban nincsenek jók és gonoszok, csak emberek, különböző vágyakkal, célokkal, félelmekkel és sebekkel.”¹⁹ És valóban, a történet szereplői változó, nem statikus karakterek, igazi komplex jellemek, szemben a szubzsáner szinte kötelező kliséjeként ismert – a mesékkel rokon – vegytiszta szereplőivel. A történet mint ha egyébként is vonzódná a fura, a társadalmi rendből kirekesztett, megbélyegzett vagy egyenesen torz alakokhoz. Martin bevallottan kedvenc figurája Tyrion Lannister, az Ördögfióka, a teremtett világ talán legbefolyásosabb urának fia; egy törpe, aki első látásra „rosszfiúnak” tűnik ugyan, a cselekmény kusza szövedékében azonban egy mini-Machiavellivé növi ki magát éles, David Letterman-szerű humorral.²⁰

A regényciklus szerkezetét is a szereplők alakítják, hiszen az egyes kötetek fejezetei mind egy-egy szereplő nevét viselik, hangsúlyossá, ezáltal alkalmi főszereplővé téve az adott karaktert: a narratíva rá fókuszál, az események az ő szemszögéből bomlanak ki, olvasóként általa férünk hozzá a történethez, ezért is nevezik ezt a megoldást nézőpontkarakternek. Azt hihetnénk, hogy ez a perspektíva leszűkítésével jár, ami a történet hátrányára válik, pedig épp ellenkezőleg: mivel az eseményeket több szereplő szemszögéből látjuk, egy jóval árnyaltabb és összetettebb képet kaphatunk, ugyanakkor mindez a linearitás megbomlásával is jár, amelyek – a nézőpont multiplikálódása, az alinearitás – felismerhetően a posztmodern regények jellegzetes ismérvei, s ez regénytechnikai szempontból is az átlag fölé emeli e fantasy ciklust. A high fantasy szintén klisészerű, keresésre-kalandozásra épülő szerkezete – a szerény körülmények között élő (lehetőleg egy apró falucska a világ végén) hős kiválasztott lesz, hogy véghez vigyen egy ereje felett álló küldetést, amihez társak-segítők toborzását követően hozzá is lát, s amely feladathoz a hosszú út során fel is nő, s amit kisebb-nagyobb (inkább nagyobb) megpróbáltatások árán teljesít, melyet követően a dolgok visszatérnek a korábbi, nyugodt kerékvágásba – tehát több szempontból is felszámolódik a Martin-szövegben, amelyben hiába is keresnénk egy kitüntetett hőst vagy nézőpontot, egy mindentudó narrátort vagy a teremtett világ legendáinak és hagyományának továbbörökítőjét egy bölcs varázsló személyében; a sokadalomban pedig legalább annyi a szerény sorból származó, mint a királyi, főúri sarj.

A küldetések is sokfélék, a klasszikus vándorlás-toposz megtöbbszöröződni látszik, a szereplők ugyan számtalanszor úton vannak: bolyonganak, harcba, misszióba mennek vagy menekülnek, de a történet mégsem egy nagy „quest”-re fut ki, nem egy nagyszabású, a teremtett világ integritását biztosító küldetés íve bomlik ki a lapokon, s ezzel megint csak a posztmodernre erősen hajazva Martin szétöri a quest metanarratíváját. Adam Pasicknak a szerzővel készített internetes interjújából²¹ az is kiderül, hogy dolgozatunk ezen fejeze-

19 STEMLER Miklós, *Szerkesztői utószó* = George R. R. MARTIN, *Varjak lakomája*, Alexandra Kiadó, Pécs, 2010, 892.

20 Michele Dula BAUM, *Author George R. R. Martin's fantastic kingdoms* = <http://edition.cnn.com/2001/SHOWBIZ/books/04/11/george.rr.martin/> (hozzáférés 2012. január 28.)

21 Adam PASICK, *George R.R. Martin on His Favorite Game of Thrones Actors, and the Butterfly Effect of TV Adaptations* = http://nymag.com/daily/entertainment/2011/10/george_rr_martin_on_his_favori.html (hozzáférés 2012. január 28.)

téneek egy korábbi passzusában a high fantasy történetek, vagy inkább könyvkiadás jellemzőjeként felemlégetett előzményregény (prequel) *A tűz és jég dala* ciklus esetében tárgyaltan, hiszen a történet előrehaladtával a múlttól, az első könyvben foglalt eseményeket megelőző időszakról is egyre többet tudunk meg, tehát a történet mintha két irányban haladna az időben: előre, ugyanakkor hátrafelé is, s a múlttól szerzett ismeretek más fényben tüntethetik fel az események jelenét.

Az epikus fantasynak természetesen megvan a maga teremtett világa, ez az esetek többségében egy középkorszerű háttér, ami Stemler szerint többnyire díszlet csupán a Tolkientől tanult, de sosem teljesen elsajátított lecke felmondásához.²² *A tűz és jég dala* középkorszerű világa nagyobb részben az ősi Westeroson, részben pedig e kontinenstől keletre, a Keskeny-tengeren túl fekvő földrészen, Essoson játszódik. Westeros a középkori lovagkirályságokat mintázó Hét Királyság földje²³, ahol a Targaryen-dinasztia 300 éves uralmának véget vető Robert Baratheon király uralkodik gyanús körülmények között bekövetkezett haláláig, amivel kirobban a Vastrónért folytatott pusztító polgárháború a nemesi családok között. Eközben a távol-keleten száműzetésben élő Daenerys Targaryen hercegnő, az utolsó sárkánykirály-sarj a visszatérést és szintén a trón visszaszerzését tervezi. A kontinens északi határát jelölő Falon pedig a cölibátusban élő lovagrend, az Éjjeli Őrség tagjai ráeszmélnek: a közelgő tél növekvő fenyegetést hoz, a távoli észak vad népeinek délre özönlését nekik kell megakadályozni, miközben a jeges hideggel együtt felbukkan egy ősi faj, a Mások. Itt pedig egy újabb klisémegújításnak lehetünk tanúi: míg a Hét Királyságban leginkább a rózsák háborújához hasonlatos shakespear-i mézslálás zajlik a Yorkok és Lancasterek, azaz Starkok és Lannisterek között, a mágia a háttérben marad. A szereplők maguk is gyakran hitetlenkedve hallgatják a furcsa eseményekről szóló beszámolókat, melyekre racionális magyarázatot próbálnak találni, ugyanakkor számos szkeptikus szereplő dönt végzetesen, mert nem vesz tudomást a varázslat hatalmáról. A mágia tehát inkább a peremvidékekre (a Falon túli vidék, a keleti kontinens) jellemző, ahogy magáról a fantasy műfajáról is ez az elfogadott nézet, különösen a klasszikus irodalmi intézményrendszer szerint.

Végül említsünk meg még egy utolsó aspektust, amely miatt a regényciklus többek szerint is tabudöntőgetőnek számít. Ez pedig a szexualitás ábrázolása, ami fantasy regényekben meglehetősen szokatlannak számít. Sőt, Martin tovább megy: nem pusztán a társadalmi normák szerint egészségesnek számító testi szerelem jelenik meg a regényciklusban, hanem a homoeotikus vagy egyenesen vérfertőző szexualitás és a nyers erőszak is erőteljesen jelen van, azonban sosem öncélúan, hanem mindig a történet, a karakterek, a múlt és jelen rendkívüli összetettségének még árnyaltabb és hitelesebb megfestése érdekében. Mindez oly módon, ami egyértelműen utal a szerző filmes múltjára, filmszerű, vizualításra törekvő gondolkodására és látásmódjára.

22 STEMLER, *l. m.*, 893.

23 Nem vagyunk a hívei annak az eljárásnak, melynek során a fikción kívüli valóság elemeinek való megfeleltetés szolgál az értelmezés kizárólagos alapjául, azt azonban igen nehéz észrevétlenül hagyni, hogy a westerosi Hét Királyság (Seven Kingdoms) szinte szó szerint a középkori Angliában fennálló politikai formációra, a Heptarchy-ra játszik rá.

Hegedűs Orsolya

Az eredetileg (természetesen!) trilógiának tervezett ciklus jelenleg ötödik köteténél tart²⁴, melyet a *The Winds of Winter* (Téli szelek) és az *A Dream of Spring* (Álom a tavaszról) követ majd, lezárva a történetet.

E tanulmány nem törekedhetett teljességre, hiszen számos remek szerző és kiváló könyv maradt ki a felsorolásból, de Diana Wynne Jones *The Tough Guide to Fantasyland* című könyvét mégsem hagyhatjuk szó nélkül. Hogy miért? Mert ez a kötet „egy nélkülözhetetlen útikönyv mindazoknak, akik a fantasy birodalmában rekedtek saját, különbejáratú mágikus kard nélkül”.²⁵ Jones azért is lehet megbízható szerzője egy ilyen vállalkozásnak, mert maga is sikeres fantasy író és minden bizonnyal lelkes fantasy olvasó, ily módon tökéletesen tisztában van mindazokkal a trópusokkal, motívumokkal, klisékkel és tartozékokkal, amelyek a (szub)zsánert azzá teszik, ami. Ezek összerendezésével és megfelelően humoros tálalásával egy rendkívül szórakoztató (és hasznos) kézikönyvet kapunk, a borító tanúsága szerint a Sötét Nagyúr jóváhagyásával. Az útikönyv egy fantáziaországbeli utazás(ok)ra készülő turista számára kíván segítséget nyújtani a birodalomban való könnyebb eligazodás és az életveszélyek elkerülése érdekében, szerkezetét is ehhez a nemes célhoz igazítva. Először is felkészíti a turistát az utazás kezdeti fázisára a *Hogyan használd ezt a könyvet?* részben (találd meg a térképet – tanulmányozd át a térképet – keresd meg a kiindulási pontodat – ezt követően azonnal keress egy fogadót, társakat az útra, egy adag ragut, szobát éjszakára, és egy kiadós kocsmái verekedést, másnap derítsd fel a piacteret, szerezd be a megfelelő ruházatot – köpönyeg kötelező –, egy tört, egy kardot, egy lovat és egy kereskedőt, aki elvisz a karavánjával, illetve tanácsos kikérni egy helyi mágus véleményét a kardodat illetően – indulj el – kellemes utat kívánunk, köszönjük, hogy utazásához minket választott), majd abécérendbe szedi mindazokat a kellékeket (embereket, állatokat, mágikus vagy hétköznapi tárgyakat, eseményeket stb.), amelyekbe az út során botolhat a megfáradt utazó. Ezen szekciók elé minden esetben került egy-egy gnómius kijelentés (Gnomic Utterances) mottó gyanánt, mely állítólag a történelem kódébe vesző hagyományról bír. Ezeket a bölcsességeket a Vezetőség (Management) válogatta össze valami nagyszabású gyűjteményből, mely valószínűleg egy Bölcs kompilációja lehetett néhány évszázaddal az utazás megkezdése előtti időből. A Vezetőség Szabályzata értelmében a mottóknak semmi közük nincs a szekciókhoz, amelyeket felvezetnek. A gnómokhoz meg aztán végképp semmi közük sincsen.²⁶

A keresgélés megkönnyítése kedvéért (hátha épp egy trolltámadás kellős közepén merül fel valami a kedves turistában) a szótárszerűen elrendezett

24 Egy interjújában Martin azt nyilatkozta, hogy a trilógia terve már az első kötet befejezése előtt szertefoszlott. Úgy fogalmazott, az történt vele, mint *A Gyűrűk Urával*, a meséléssel a történet egyre gyarapodott. Azon a bizonyos ponton pedig úgy döntött, hogy megírja a történetet a maga egészében, elejétől a végéig, kitérve minden csavarra és fordulatra. *A word with George R. R. Martin* = <http://www.dragonsworn.com/features/georgerrmartin/interview02.html> (hozzáférés: 2012. január 28.)

25 Terry Pratchett blurb-je a kötet 2006-os amerikai kiadásának (Diana WYNNÉ JONES, *The Tough Guide to Fantasyland*, Firebird, New York, 2006.) hátlapjáról.

26 WYNNÉ JONES, *l. m.*, 80.

bejegyzéseket piktogramokkal is ellátták, nyilván a vizuális típusok kedvéért. Nézzünk néhány címszót, természetesen a teljesség igénye nélkül: A mint amulett, arisztokrata hűbérúr, armageddon; B mint bandita, barbár hordák, bárd; D mint démon; E mint ekológia, ekonómia, ellenség; F mint fanatikus kalifátusok, fantáziaország; G mint gnómok, gladiátorok; H mint hárfá, hieroglifa; I mint illúzió, incidens; K mint király/királynő, konyha; L mint legendák; M mint mágia, mágus, mágikus tárgy, mentor; N mint név, nekromanta, nomád; O mint ómen, ork; P mint paloták, patrónusok, parasztok, pestis, politika, portál; R mint rítusok, rúnák; T mint tabu, talizmán, telekinézis, telepátia, teleportálás, templom, trónus; U mint unikornis; V mint vámpír, vízió; Z mint zombi. Ezen kívül hasznos tanácsokat kaphatunk arra nézvést, hogy mi mindent kéne bepakolnunk az útra (melyek közül a Vezetőség természetesen semmit sem engedélyez), hogyan költünk egy balladát (nyissunk egy jól ismert bölcseséggel, folytassuk némi legendával, ezt követően egy tökéletesen értelmetlen refrénre lesz szükség, mindezt ismételjük meg néhányszor), mit rendeljünk egy fogadóban (semmit, a fogadós úgyis először sietve a szobánkba kalauzol, majd sört és ragut talál, és jobb, ha nem mondjuk, hogy nem szeretjük a sört és inkább tejet innánk²⁷), mit tegyünk, amikor befizetünk az utazás második szakaszára (a harmadik szakasszal szemben, amelybe a Vezetőség csupa izgalmas kalandot tervezett be, mint pl. az utolsó ütközet, a világvége és hasonlókat, addig ez a rész kissé egyhelyben topogósra sikeredett, de ha elég kitaróan rágod a fülét a mentorodnak, bizonyára elvisz majd a gyász barlangjához vagy a vakság zuhatagához²⁸), vagy hogyan viselkedjünk egy varázslóval (természetesen rendkívül elővigyázatosan, udvariasan és előzékenyen; a gonosz varázslókkal azért, mert élve temetnek el, és a szörnyeiknek vetnek koncnak, a jókkal azért, mert ők ugyan nem mennek el idáig, de viszketetést okozhatnak, a szerencsétlen varázslókkal pedig azért, mert többnyire rosszul bánnak a mágiával, így varázslataik eredményét gyakran nem tudják semmissé tenni; és persze soha, soha ne próbáljunk elcsábítani egy női varázslót, mert az beláthatatlan és szörnyűséges következményekkel járhat²⁹).

II.

2004-ben jelent meg a *The Nightmare, and Other Tales of Dark Fantasy* című válogatáskötet, amely Gertrude Barrows Bennett (alias Francis Stevens) nyolc, 1917 és 1923 között különböző amerikai pulp magazinokban publikált, hosszabb-rövidebb írását tette közzé. A kötet szerkesztését és előszavát Gary Hoppenstand, a Michigan State University professzora, Stephen King, Clive Barker – és a populáris kultúra – jeles kutatója jegyzi. Hogy számunkra mindez miért érdekes? Pusztán azért, mert Hoppenstand előszavában (sőt annak már a címében is: *Francis Stevens – The Woman Who Invented Dark Fantasy*) „feltárja” előttünk a dark fantasy szubzsáner születését, jelesül azt, hogy a szóban forgó alműfaj megalkotója címet leginkább Francis Stevens

27 Uo., 99.

28 Uo., 171.

29 Uo., 229.

követelhetné magának. Hogy Francis Stevens neve nem cseng túl ismerősen (vagy Gertrude Barrows Bennetről még sosem hallottunk)? Ezzel Hoppenstand professzor tisztában van, hiszen maga is úgy véli, hogy a ponyvairadalom bértollnokainak túlnyomó többsége eltűnt az irodalom színpadáról. „E magazinokban megjelenő írásaik, melyek egyben a populáris fikcióhoz való hozzájárulásuk is volt, a felejtés homályába vesztek, szétporladtak csakúgy, mint a sárguló, durva papír, amire a történeteiket nyomtatták. Francis Stevens pedig egyike ezeknek az elfeledett szerzőknek, aki a legjobb esetben is homályos, fontosabb részleteitől mentes árnyékként tűnhet föl számunkra.”³⁰ És mégis, nemes egyszerűséggel és rendkívül szimpatikus módon Hoppenstand saját korábbi megállapítását írja felül, miszerint a modern dark fantasy feltalálója Lovecraft lenne, melyet az *In Search of the Paper Tiger* című korábbi, 1987-ben megjelent monográfiájában fejtett ki. A *The Nightmare* előszavában azonban már arról értekeznek, hogy az elmúlt időszakban tett kutatásai meggyőzték arról, hogy Lovecraft és Abraham Merritt írói törekvéseire bizonyosan hatással volt a viszonylag ismeretlen kortárs, Francis Stevens munkássága. Szerinte mindkét szerző kiterjesztette és átdolgozva beleszötte saját fikciós világába a dark fantasy azon narratív elemeit, amelyeket először Francis Stevens fejlesztett ki és alkalmazott a ponyvamagazinokban megjelent írásai-ban. Lovecraft rajongott Stevens *The Citadel of Fear* című első (sokak szerint legjobb) regényéért, s e rajongás gyakran verbalizált és nyílt felvállalása sokakat arra enged következtetni, hogy a dark fantasy nagymestere később átvette, majd finomítva saját dark fantasy fikciójának részévé tette Stevens cselekményszövési módszerét és karakterhasználatát. Annak ellenére, hogy Stevens írásai gyakran egyenetlenek, és olykor komoly narratív hibáktól sem mentesek, Lovecraft az Argosynak írt egyik levelében úgy fogalmazott, hogy számára ő jelenti a magazin szerzőinek csúcsát.³¹ Stevens utolsó fontosabb regényében (*Claimed*, 1920 márciusában jelent meg folytatásokban az Argosy magazinban) Hoppenstand szerint már a nyitó jelenet is két emblemikus dark fantasy motívumot hordoz: egy ősi, masszív város és az ember előtti történelem nyugtalanító érzésének leírását, amelyek később részletesebben, kidolgozottabban Lovecraft írásaiban is megjelennek.

Miről is van azonban szó? Molnár László idevágó fejezete a már hivatkozott *Zsánerben* című tanulmánykötetből a dark fantasyt a fantasy filmek olyan alműfajaként írja le, amely „a horrorszörnyeket emberi, akár szimpatikus színben tünteti fel, vagy olyan elemekre koncentrál, amelyek a horrorfilmek jellemzői, de inkább a sword and sorceryre vagy a high fantasyre jellemző környezetben. Az »emberi« horrorszörnyeket mutató fantasyre jó példa az *Underworld* (2003) vagy az *Alkonyat* (2008), míg a mitológiai szörnyeteggel való küzdelemről mesél Robert Zemeckis a *Beowulf – Legendák lovagjában* (2007).”³² Ebből a rövid ismertetőből már kitetszik, hogy dark fantasy alatt

30 Gary HOPPENSTAND, *Francis Stevens – The woman who invented dark fantasy = Francis STEVENS, The Nightmare, and Other Tales of Dark Fantasy*, University of Nebraska Press, 2004, xii. = http://books.google.sk/books?id=nW3EateCu2AC&printsec=frontcover&hl=sk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

31 HOPPENSTAND, *I. m.*, xiv. (Hoppenstand Sam Moskowitz esszéből idézve vesz át egy részletet a Lovecraft-leveléből.)

32 MOLNÁR László, *A fantasyfilm = Zsánerben*, 58.

többnyire egy horror elemekkel kontaminálódott fantasy történetet értünk. A műfaji definiálhatóság nehézsége természetesen ezt az alműfajt sem kerülte el, sőt. A teoretikus háttérvizeken evező kritikusok és szerzők ugyanis a fikciós paletta különböző spektrumait illették ezzel az alműfaji jelzővel. Egyesek a horror elem szükségességét hangsúlyozzák, s ezáltal alternatív horror történetként értelmezik a dark fantasy alkotásokat, mint például Charles L. Grant, aki szerint az ebben a műfajban született írások „a horror story azon típusát alkotják, amelyben az emberiséget a humán értelmet és felfogóképességet meghaladó erők veszélyeztetik”.³³ Ilyen erők többek között természetesen a horror szörnyek: a vámpírok, a vérfarkasok és a fantázia egyéb kreatúrái, amelyek valóban gyakran emberiként jelennek meg, vagy legalábbis az ő nézőpontjuk érvényesül, illetve kap kitüntetett szerepet a klasszikus horror történetek áldozat-nézőpontja helyett. (Nagyon egyszerűen úgy is fogalmazhatnánk, hogy egy hagyományos, természetfeletti elemeket nem tartalmazó horror történetben az áldozatnak, míg a dark fantasyben paradox módon bizony sokszor a szörnyetegnek drukkolunk.) A fenti példák jól illusztrálják ezt a fura vonzalmat, hiszen akár csak az Alkonyat-produkció (a regénysorozat és a filmek is) hatalmas rajongótábor mozgat. A horror elem mellett természetesen elengedhetetlen a fantasy elem szerepeltetése is, tehát a borzongást szolgáló eszközöknek egy fantasztikus, természetfeletti háttérbe kell ágyazódnuk.

Hasonlóan vélekedik Brian Stableford, aki a fantasy irodalomról írt történeti szótárában a dark fantasyt a kortárs fantasy olyan szubkategorójának tekinti, melyben a horror történet teljes egészében vagy részben egy másodlagos világban játszódik. A terminust az ún. intrusive fantasy (behatoló/betolakodó fantasy) alkotásokra is alkalmazhatónak találja, melyek szerinte kínosan ügyelnek a fantasy motívumok standard repertoárjából előhúzott mágikus entitások által generált egzisztenciális gyötrelmek marginalizálására.³⁴

A Stableford által alkalmazott intrusive fantasy kifejezés valójában Farah Mendlesohn „találmánya”, aki – mint már korábban említettük – egy egész könyvet szentelt a fantasy retorikai megközelítésének. Hagyományosabb, műfaji-történeti nézőpontú monográfiájában (amelyet Edward James-szel együtt jegyez) a dark fantasyről – mint egy viszonylag önálló szubzsáner címkéjéről – a '90-es évek fantasy termésének bemutatásánál tesz először említést. A dark fantasy koncepciójában egyrészt az évtized elejére kimerülni látzó horror piac felpezsdítésének egyik stratégiáját, másrészt a horrorfilmekben egyre hangsúlyosabbá váló vérontásra adott válaszreakciót látja. Szerinte a dark fantasy általában 19. vagy 20. századi környezetben játszódik, és előszeretettel szerepelteti a fantasztikus folklór olyan hagyományos ikonjait, mint a vámpír és a vérfarkas, ennek ellenére nem tartja „fright fiction”-nek (ijesztő fikció), sőt a megszokott szimpátiapreferenciák (fentebb már említett) átrendeződéséről számol be. A többnyire immerzív fantasy világba betolakodik a horror elem. A dark fantasy történetek többségében a természetfeletti létezés-

33 Gary WESTFAHL (ed.), *The Greenwood Encyclopedia of Science Fiction and Fantasy: Themes, Works, and Wonders*, Volume 1, Greenwood Publishing Group, 2005.

34 Brian STABLEFORD, *Historical dictionary of fantasy literature*, The Scarecrow Press, Lanham, Maryland-Toronto-Oxford, 2005, 97.

se ismert, sőt a vele való társadalmi kiegyezés már meg is történt. Sokuk alternatív világgént, illetve racionalizált fantasyként is olvasható.³⁵

Ez utóbbi lehet a horrorral dúsitott fantasy mellett az alműfaj másik rendkívül elterjedt megközelítési módja, amelyet leginkább sötét tónusú illetve hangulatú, realista elemekre épülő fantasyként gondolhatunk el, ahol a mágia jelen vagy ugyan, de nem domináns eleme a történetnek, létrehozásához általában sötét rítusok végrehajtására van szükség, a mágiahasználók pedig maguk is többnyire gonosz varázslók. A dark fantasy főhősei egyébként is gyakran inkább antihősök vagy erkölcsi szempontból megkérdőjelezhető figurák, mintsem az epikus fantasykból ismert önfeláldozó, világmegmentő alakok.

Stemler Miklós hasonlóan fogalmaz a Prae folyóirat dark fantasyról szóló tematikus számában: „A dark fantasy legpopulárisabb meghatározásában a dark, azaz a »sötét« kifejezés a történetek hangulatát jelöli”.³⁶ A *The Encyclopedia of Fantasy*-re hivatkozva Stemler a dark fantasynek két, viszonylag jól elhatárolható fajtáját különbözteti meg: az egyikben egyfajta fordított eukatasztrófa történik, ami tulajdonképpen azt jelenti, hogy a Tolkientől ismert, a tündérmesékben és a modern fantasyk nagy részében bekövetkező jó, illetve hirtelen örömteli végkifejlet ellentéte, a Sötét Úr győzelme következik be, ráadásul az a világ, amelyet a hősök megmenteni szándékoznak, szintén horrorisztikus. A szóban forgó alműfaj másik mutációjaként a Mendlesohn és Stableford megközelítésére emlékeztető, osztott világokat felhasználó fikciókat jelöli meg, „ahol a befogadó által a mindennapinak észlelt világba egy másik, természetfeletti, nem egy esetben horrorisztikus jegyekkel rendelkező alternatív univerzum türemkedik be. A dark fantasy így [...] ama Poe által létrehozott, majd Howard Phillips Lovecraft által továbbfejlesztett, nyomokban gótikát tartalmazó irodalmi tradíciónak a megnyilvánulása, amelyet ma például Neil Gaiman művel magas szinten”.³⁷ A tolkieni és még inkább a Tolkien utáni fantasyhagyományt játékba hozva, a dark fantasyt a (poszt)tolkieni fikcióval szembeni egyfajta ellenreakcióként jellemzi, melynek illusztrálására többek között a rendkívül termékeny, ismert és elismert író, szerkesztő és teoretikus Michael Moorcock talán máig legnépszerűbb, nem mellékesen a dark fantasy egyik alapművének tekintett (Melnibonéi) Elric-történeteit említi, amelyek a Tolkien-inspirálta írásokban fellelhető klisék tudatos felrúgását viszik papírra.

A dark fantasy tehát egyrészt a kultúra szubverziója, másrészt a nagyon hamar uralkodóvá váló, egyértelműen *A Gyűrűk Urából* származó konvenciók és klisék lebontása révén épp ellentétes törekvéseket fogalmaz meg, mint a poszttolkieni fantasy.³⁸

Ez utóbbi okfejtés nagyjából részben a fantasy szubzsánerek összehasonlító vizsgálatából válik hitelt érdemlővé, amihez annyit tennénk még hozzá, hogy míg a high (avagy tolkieni, epikus, quest) fantasy inkább egészelvűnek mondható, addig a dark fantasy egyfajta fragmentarizált mítoszt visz színre. Mindez pedig

35 MENDLESOHN and JAMES, I. m., 152–153.

36 STEMLER Miklós, *Világok teremtése és eltörlése. A dark fantasy találkozása a poszttolkieni fantasyvel*, Prae, 2011/1., 24.

37 Uo., 24.

38 Uo., 27.

annak belátásával válik érdekessé, hogy a Tolkien nevével fémjelzett, ezért későbbi fejleményként kezelhető high fantasy és a többnyire Lovecraft nevéhez kötött, így korábbiak tételezhető dark fantasy között az irodalom fősodrához képest éppen ellentétes mozgás tapasztalható: a fantasyt immanens műfajként elgondolva azt mondhatjuk, hogy ebben a szubverzív világban előbb keletkezett az, ami az elitkánonokban a modernség küszöbének tudható be, tehát a fragmentaritásról való lemondás, az egészelvűség lesz a későbbi fejlemény.

Nem kevés szó esett eddig a szubzsáner jellegzetességeinek összefoglalásáról, amellyel annak körülhatárolására, helyének a fantasy irodalom palettáján belüli kijelölésére tettünk kísérletet. A meglehetősen összetett kép árnyalásához elengedhetetlen néhány szerző (például H. P. Lovecraft, Neil Gaiman és mások) azon műveinek tanulmányozása, amelyek a populáris irodalom teoretikusai szerint (is) a dark fantasy alműfajába sorolandók (pl. *Árnyék Innsmouth fölött*, *Cthulhu hívása*, *Az őrület hegyei* egyfelől, *Amerikai istenek*, *A temető könyve*, *Anansi fiúk* másfelől). Népszerűségének köszönhetően ez a téma irodalomelméleti illetve irodalomtörténeti tekintetben is meglehetősen feldolgozott, számos kritika, tanulmány vagy monográfia foglalkozik a fentebb említett szövegkorpuszok értelmezésével, az eltérő olvasatok ütköztetésével (pl. Gaiman Lovecraft-újraírásaival is). Ezért egy olyan sorozatra szeretnénk irányítani a következő passzusokban a figyelmet, amely magyar nyelvterületen nem annyira ismert és reflektált.

Hogy ízlések és pofonok a fantasy alkotások megítélésében is nagyban különböznek, azt mi sem bizonyítja jobban, mint Glen Cook (bizonyos körökben, elsősorban aktív szolgálatukat töltő, pl. iraki, afganisztáni bevetésekben harcoló katonák között) kultikussá vált Fekete Sereg-ciklusának befogadástörténete.³⁹ Az azonos című első kötet 1984-ben jelent meg, melyet gyors egy-

39 A dolog érzékeltetéséhez álljon itt egy részlet Donal Mead Glen Cookkal készített interjújából, amelyet a spekulatív fikcióra és az ahhoz kapcsolódó non-fictionre specializálódott Strange Horizons internetes magazin közölt 2005. január 17-én. (<http://www.strangehorizons.com/2005/20050117/cook-int-a.shtml>)

DM: A Fekete Sereg-sorozat rendkívül népszerű volt az 1991-es első öbölháborúban harcoló katonák körében. Tapasztalt ehhez hasonlót a jelenlegi iraki fegyveres konfliktus során?

GC: Igen, múlt évben egy fickó kizárólag azért jött el egy fesztiválra, hogy velem találkozzon. Az 5. különleges alakulatnál (5th Special Forces Group) szolgált, amely már a háború kirobbanása előtt Irakban állomásozott, így meglehetősen sokat tartózkodott Bagdadban. Azt mondta, hogy a csapatnak volt egy példánya A Fekete Sereg-ciklusból, és hevesebb harcok folytak az egyes kötetek megkaparintásáért, mint az irakiak ellen.

DM: Ön szerint miért annyira közkedvelt A Fekete Sereg-sorozat a katonák közt?

GC: Nos, nekem azt mondták, azért, mert igazul cseng. A karakterek úgy cselekszenek, ahogy a srácok valóban viselkednek. A könyv nem dicsőíti a háborút; olyan emberekről szól, akik megcsinálják a melót. A karakterek valódi katonák. Nem olyanok, amilyeneket a seregben sosem szolgált emberek találtak ki. Ezért kedvelik a seregben. Ismerik a könyvekben szereplő fazonokat, én is ismertem a könyvekben szereplő fazonokat. A korai szereplők nagy része olyan karakterekre alapult, akikkel együtt szolgáltam. A viselkedésminták nagyjából olyanok, amilyenek egy kisebb egység legénységétől elvárhatók.

másutánban követett a sorozat első trilógiáját (*The Books of the North*) alkotó második (*Shadows Linger – Lappangó árnyak*) és harmadik (*The White Rose – A Fehér Rózsa*) könyv. A magyar kiadás 2000-re érett be, s a hazai dark fantasy rajongók Kornya Zsolt fordításában olvashatták az első részt. Hamarosan azonban fordító- és kiadóváltásra került sor, majd néhány évet csúszott a 3. kötet megjelenése. Jelenleg a sorozat további részeinek megjelentetése szünetel (a magyar fanok nem kis bosszúságára), sorsuk a mai magyar könyvpiac és könyvkiadás esetlegessége miatt bizonytalan. Talán ezzel is magyarázható a sorozat recepciós visszhangjának majdnem teljes hiánya.

A kötet magyar kiadásának hátlapján található Raoul Renier blurbje, amely szerint a regény „Páratlan élmény: soha nem olvastam ennél jobb dark fantasyt!”⁴⁰ Mintha ezt a lelkesedést Farah Mendlesohn és Edward James nem osztanák a fantasy történetét röviden összefoglaló könyvükben, melyben mindösszesen három sort szentelnek Cooknak és sorozata első darabjának: „Glen Cook *A Fekete Sereg* című 1984-es regénye egy kard és varázslat kategóriába tartozó történetet mesél el a főgonosz seregét alkotó zsoldosok nézőpontjából (egy közkatona szemszögéből, ami helyénvaló is egy olyan ember tollából, aki élete nagyobb részében a General Motors alkalmazottja volt).”⁴¹ Első olvasásra nehéz eldönteni, annak örülünk-e, hogy egyfajta „15 perces hírnév” analógiára Cook egyáltalán szerepel a kötetben, vagy értetlenkedjünk a számunkra melléfogásnak tűnő szubzsáner-besoroláson, esetleg egyenesen háborodjunk fel a – nem is kevésbé – lekezelőnek is olvasható zárójeles megjegyzésen, amelyben még egy tárgyi tévedés is szerepel (tudniillik Vészmadár, a regény narrátora és nézőpontkarakter a sereg tisztjeivel egyenrangúként kezelt katonaeorvos és krónikás, így ő nem a „grunt” – gyalogos katonák kasztjához tartozik). Térjünk talán vissza az alműfaj kérdéséhez. A sword and sorcery témáinak körüljárására tett korábbi erőfeszítéseink feleslegessé teszik, hogy e helyt ismét e szubzsáner jellemző jegyeinek részletező ismertetésébe bocsátkozzunk, az azonban belátható, hogy a kemény legények a vérzivatarban-szerű történet talán nem elégséges a kard és boszorkányság alműfajba történő besoroláshoz. Cook említését megelőzően Mendlesohn és James a szubzsáner azon kettős természetű mozgásáról értekeznek, mely szerint a kard és boszorkányság – a többi fantasy alműfajjal összehasonlítva – a '70-es évek végére mindenképpen elhalványult, ugyanakkor kifinomultabb és értelmesebb lett, s a kritikus viszonyulás ellenére jócskán táplálkozott önnön múltjából. A példaként felsorolt alkotások valóban a kard és boszorkányság leglátványosabb, legmeghatározóbb jegyeit viselik magukon, pl. Pat Mills kelta mítoszokra épülő Sláine-történetei egy rettentetlen barbár harcos útját mesélik el Tir-Nan-Og meghódításáig; vagy az afro-amerikai Charles R. Saunders *Imaro* című könyvének alapötlete egy fekete Tarzan gyarmatosítás előtti, mágikus Afrikában játszódó kalandjainak megírása volt (amely egyben az eredeti Tarzan-könyvek gyarmatosító struktúrájának leplezetlen kritikáját is nyújtja).⁴² Innen nézve Glen Cook zsoldosainak története csak annyiban kard és boszorkányság-szerű sztori, amennyiben bármely

40 Glen COOK, *A Fekete Sereg*, Valhalla Páholy, Budapest, 2000, hátlap.

41 MENDLESOHN and JAMES, *I. m.*, 129.

42 *Uo.*, 129.

más, kardot lóbáló, izmos férfiakat szerepeltető és véres küzdelmeket elregé-
lő fantasy történet is az.

A Fekete Sereg egy független zsoldoskompanyia, keménykötésű férfiakból (kiégett harcosokból, cinikus szerencsevadászokból és szökevény bűnözők-
ből) álló elitalakulat, amely mindig azért verekszik, aki megfizeti. Amoralisnak is tűnhetne ez a gondolkodás, pedig éppen ellenkezőleg: nagyfokú professzi-
onalizmusra és öndisziplínára vall, ha a hivatásos harcosok nem tágítanak
szerződésbe foglalt adott szavuktól, függetlenül attól, ki a megbízójuk. Nem az
ő tisztük eldönteni, becsületes ügyet képviselnek-e; nekik harcolniuk kell, ki
kell tartaniuk akár a keserű végig is. („Pénzért verekszünk, meg valami nehe-
zen körülírható büszkeségből. Politikával, erkölccsel, morálfilozófiával nem
foglalkozunk.”⁴³) Ez az ő belső becsületkódexük. És ettől nem állnak el, még
akkor sem, amikor kiderül számukra, hogy legújabb megállapodásuk tulajdon-
képpen világuk legszebb és egyben leggonoszabb Sötét Úrnőjének szolgálá-
tára kötelezi őket. (Az egyetlen, halovány, romantikusnak tűnő szál is a sereg
krónikásának az Úrnőhöz fűződő plátói vonzalmához, és az ebből ihletet merít-
ő „költészetéhez” kapcsolódik.) A Fekete Sereg a khatovari Szabad
Kompanyiák utolsó megmaradt csapata, térben és időben is mérföldek ezreire
és esztendőök százaira visszanyúló történelmének és hagyományainak írásos
lenyomatát azok az Évkönyvek jelentik, melyeket a sereg krónikásai vezettek.
A történet jelenében Vészmadár, a katonarvos vállát nyomja e megtisztelő
teher; ő a narrátor és nagyjából az a nézőpontkarakter is, aki révén tudo-
mást szerzünk bizonyos eseményekről, s aki a harcosok halhatatlanságát
egyedülként biztosító írott szó birtokában hasonló „varázserővel” bír, mint
Félszemű, Manó vagy Néma, a társaság vajakosai. (Legnagyobb fenyegeté-
se a „kiírlak az Évkönyvekből, oda az esélyed a halhatatlanságra”.) Azért a
Sötét Úrnőért verekszenek, aki az elmúlt korok legnagyobb és legkegyetle-
nebb varázslójának, a Dominátornak volt a hitvese; sötét birodalmukat vérrel
és vassal, illetve azoknak a Fogadott Tízeknek a varázserejével tartották
össze, akik valaha félisteni hatalmú mágusfejedelmek voltak, amíg a Domi-
nátor le nem győzte s a szolgálatába nem kényszerítette őket. A Fehér Rózsa,
a szűz tábornokasszony megdöntötte a Domíniumot, szörnyűséges urait és
csatlóseit azonban nem volt ereje elpusztítani, így azoknak az eleven eltemet-
etés jutott osztályrészül egy búbajos pecsétekkel lezárt sírboltban.

Négyszáz évvel később azonban egy botor mágus feltámasztotta az Úrnőt,
aki most a Viharvidék Bűbájtornyából irányítva élőholt mágusfejedelmait világ-
uralomra tör, sorra leigázva az emberlakta országokat. Rémuralma ellen azon-
ban mindenütt lázadás tör ki, s a felkelők saját varázslóik, a Tizennyolcak
Körének vezetésével szövetségbe tömörülnek ellene. Ebbe a háborúba keve-
rednek zsoldosaink, s voksukat – habár nem tudatosan, inkább utólag szem-
besülve az igazsággal – a sötét oldal mellett teszik le, hogy aztán az utolsó
nagy csata után, a negyedmillió emberéletet követelő vérontást követően
Vészmadár belássa, a jó és a rossz relatív fogalmak, hiszen a jó ügyért har-
coló lázadó hadsereget tulajdonképpen azok vezették ide a Tizennyolcak
közül, akik a szintén erre a világra ébredező Dominátor befolyása alatt állnak.
Az Úrnő ezt a következőképpen foglalta össze:

43 Cook, *l. m.* 102.

Hegedűs Orsolya

Én nem a Fehér Rózsával háborúzom, krónikás – bár ha győzök, vége lesz ennek az ostobaságnak is. Az igazi ellenségem a vén igazó, a Dominátor. És ha veszítek, velem vész az egész világ. [...] A gonosz viszonylagos fogalom, krónikás. [...] Mindig attól függ, hogy éppen hol áll, merre néz az ember. Ahol most ti álltok, az eskütök miatt, az szemben van a Dominátorral. Számotokra ő jelenti a gonoszt. [...] Ha elbukok, a férjem győz. Nem a lázadók, nem a Fehér Rózsa, hanem a Dominátor, az a förtelmes szörnyeteg, aki békétlenül forgolódik a sírjában.⁴⁴

Meglehetősen váratlan fordulat, hogy a jókról a végén kiderül: a rosszaknál még egy fokkal rosszabbak, ha lehet. Legalábbis a csúcsvezetés, mert a gyalogok nem is sejtették, mennyire megvezették őket saját hataloméhes varázslóik. S a legendák is felmondták a szolgálatot. Azok szerint ugyanis a Sötét Birodalom vesztét, így az Úrnő második bukását egy üstökös érkezése jelzi majd, s bár a jelenség végig az égbolton függött, nem váltotta be a hozzá fűzött (lázdói) reményeket, hiszen az Úrnő megnyerte a csatát. (Olyannyira, hogy a nagy mézszárlásban még saját soraiban is rendet tudott vágni, s a hűtlenné lett Fogadottakat egytől egyig megölette.) A lázdó próféták legveszedelmesebb jövendölése azonban az „ártatlan kisdedről” szólt, akiben a Fehér Rózsa reinkarnálódását hitték, felkutatásától pedig a háború megnyerését várták. A gyermek azonban nem került elő, az a szegény leánygyermek pedig, akit a vérzivatarba küldtek az elveikért harcoló tízezrek megnyugtatására, el is pusztult, hiszen csak egy ál-Fehér Rózsa volt. A lázdók tehát nem találták meg „szent porontyukat”. Vagy mégis? A végső csata után Holló, a Fekete Sereg egyik frissen verbuvált zsoldostestvére, a Kapitány tudtával és hallgatólagos beleegyezésével csendesen ellépett a számos kalandjuk során egy alkalommal megmentett néma kislánnyal, Kedvessel. Vajon ő lenne a Fehér Rózsa? Vajon az Úrnő csak a csatát nyerte meg, a háború végső kimenetele még másként is alakulhat? Mindezekre azonban az első kötetből már nem kapjuk meg a választ.

Ezt a rövid ismertetőt olvasva bizonyára feltűnik néhány roppantul ismerős elem: Sötét Birodalom, gonosz úr illetve úrnő, ellenük harcoló lázdók, leigázott emberlakta vidékek, élőholt mágusfejedelmek, a jó és a rossz örök küzdelme, az egész világ sorsát befolyásoló végső csata, legendák, prófécia stb. Mind-mind olyan klisék, amelyek adott textusokban nagyjából a high (tolkien) fantasy különös ismertetőjegyeiként funkcionálnak. Itt azonban mintha nem a „megszokott módon” működne, mintha a fent említett, kiismerhetőnek elgondolt szövegszervező elemek oly módon mozdítanák ki az értelemdadás aktusát, amellyel egy ismeretlen ismerőst hoznak létre. Hiszen ismerni véljük a Sötét Birodalmat, vagy akár az emberlakta tartományokat is (Mordorra, Gondorra és Rohanra is jól emlékezünk), pedig valójában csak egy (szándékosan?) vázlatosan megalkotott másodlagos világ bontakozik ki előttünk a Cook-regény lapjain, amely messze alulmúlja Középfölde aprólékos leírását, annak gazdag, önmagából nyíló és önmagára visszautaló, a történet-szálak és nézőpontok megsokszorozásából adódó önépítő és önfenntartó létmódját. (A magyar fordítás még egy elnagyolt térképet sem tartalmaz.)

Ismerni véljük a jók és rosszak szembenállását, amely egy mindent eldöntő nagy csatában kulminálódik, és sejteni véljük e küzdelem kimenetelét is (Szauron egész Középföldre rátelepedő árnyéka, a Harmadkorban folytatott nyílt Gyűrűháború és a Pelennor mezei csata szintén elevenen él az emlékezetünkben), pedig valójában a jók vezérei árulók, a Sötét Úrnő a Dominátorhoz képest (talán) a kisebbik rossz, a nagy összecsapás az Úrnő nagytakarításának egyik eszköze csupán, a sötét oldal elitcsapataként aposztrofált Fekete Sereg pedig egymásért meghalni kész zsoldosok testvérisége.

Rendeltetésszerűen működő, tehát legalább egy helyes olvasattal rendelkező, és a teremtett világ szuverenitását biztosító jóslatok és próféciaik is gazdagítják az általunk ismert fantasy (szöveg)világokat, míg a Cook-regény leginkább nem működő, illetve megtévesztő próféciaikról és jelekről, azok értelmezhetőségének viszonylagosításáról, félreolvasásuk következményeiről ad számot. „Égi intés és baljós előjel akadt elég, mondja Félsemű. Csak magunkat hibáztathatjuk, hogy nem ismertük fel őket. [...] Kőeső hullott. Szobrok véreztek. [...] A Bástya körül kilenc nap és kilenc éjjel tíz fekete keselyű körözött. [...] De ilyesmi minden évben megesik. És a bolondok utólag bármiből előjelet tudnak faragni.”⁴⁵ Talán nem véletlen, hogy a történet felütése épp egy ilyen megjegyzés, hogy egy ilyen kiemelt helyen így kezdi Vészmadár a narrációt. Ez az attitűd a későbbiekben is tetten érhető, például Holló és Vészmadár párbeszédében, amikor a keleti égbolton feltűnő üstökösöt fürkészik. „[Holló:] Nem vagyok odáig a jóvendölésekért, Vészmadár. Nagyon babonaízűk van. De ez [a Sötét Úrnő Bűbájtornya felé mutató üstökös] idegesít. [Vészmadár:] Egész életedben ilyen hülyeségeket pofáztak körülöttem. Az lenne meglepő, ha *nem* volnál megzizzelve tőle.”⁴⁶ Elemzésünk szempontjából (is) rendkívül fontos a sereg orvosának és egyben krónikásának, a történet narrátorának reakciója. Ez ugyanis egy további fontos különbségre irányíthatja a figyelmünket. Jelesen arra, hogy a high fantasy világokkal ellentétben *A Fekete Seregben* az interpretáció, a dolgok, jelenségek értelmezése, illetve a múlthoz való hozzáférés nem olyan egyértelmű, sőt problémaként tematizálódik. A regény ugyanis nagyobb részét egynézőpontú elbeszélést alkalmaz, tehát csak az tudható, ami egyrészt Vészmadár számára hozzáférhető (számára pedig saját személyén kívül a sereg tulajdonát képező és emlékezetét továbbörökítő, azonban meglehetősen szubjektív, és sajnos gyakorta hiányos annáleszek gyűjteménye jelenti⁴⁷), másrészt, amit krónikásunk megosztani szándékozik velünk.⁴⁸ Mindezek az eljárások nem a high fantasyből

45 *Uo.*, 7.

46 *Uo.*, 195.

47 „Hetven esztendőnyi följegyzés veszendőbe ment, amikor az urbani csatában kis híján szétverték a Sereget. Félsemű (a sereg egyik varázslója, és legalább százéves, a szerző megjegyzése) nem hajlandó felvilágosítást adni a hiányzó évekről. Azt mondja, nem hisz a történelemben.” *Uo.*, 97.

48 „Ti, akik utánam jöttök, és tovább firkáljátok ezeket az Évkönyveket, tisztában vagyok velem, hogy sehol sem írom le a teljes igazságot a Fekete Seregről. Visszariadok tőle, hogy papírra vessem, micsoda mocskos gazemberekkel élek együtt, ámbár ha úgy hozza a sors, habozás nélkül meghalnék értük, mint ahogy ők is értem. [...] Holló mindig röhög, amikor a feljegyzéseimet olvassa. »Mézes cukorkának« csúfolja őket, s azzal fenyegetőzik, hogy egyszer elszedi tőlem az Évkönyveket, és úgy írja meg az eseményeket, ahogyan ő látta őket.” *Uo.*, 136.

Hegedűs Orsolya

ismerni vélt másodlagos világok koherens világképeinek és kulturális rendjének megerősítésében, s ezáltal az identitás megszilárdításában érdekeltek, hanem – elsősorban a megbízhatatlan narrátor és a lyukacsos történelem miatt – a szereplők és egyben az olvasók elbizonytalanítását, a hitelesség megkérdőjelezését eredményezik, a metanarratíva helyett a töredékességet hozva játékba.

Itt érdemes visszautalnunk Stemler Miklós fentebb idézett Prae-beli szövegére, amely pontosan és lényegre törően fogalmazza meg fentebbi észrevételeinket. Szerinte Cook ciklusa a high fantasy klisék felmutatásának majd módszeres lebontásának és a fordított eukatasztrófának a paradigmátikus példája. Ennél is érdekesebbnek tartja azt, ahogy a szöveg az általa megalkotott világot, a történelmet és a történelemből nyerhető identitást kezeli. Mindezt pedig egy jellegzetes antihőstípus megalkotásával, amely köszönőviszonyban sincs Frodó, Aragorn vagy akár Tier Nan Gorduin karakterével. Ezen felül „talán Cook az első fantasy szerző – írja Stemler –, aki szakít a háború le- és megírásának Tolkien óta domináns mitikus-romantikus megközelítésével, és kifejezetten brutális, egyben deheroizált és alulretorizált módon közelíti meg a kérdést”.⁴⁹ Az ütközetek valóban életszerűek, ami részben a durvaság és a brutalitás plasztikus leírásának tudható be; hitelességükön azonban sokat lendít az a tény is, hogy senki sincs biztonságban, tehát nem csak az arctalan tömegek pusztulnak nagy számban, de elesnek az ismertebb, kedvelt szereplők is (pl. Tom-Tom, a sereg egyik vajákosa az 1. kötet 36. oldalát sem éli meg, holott az addig kibontakozó történet egyik központi figurájának mutatkozik), s ez a tendencia csak erősödik a ciklus történeti idejének előrehaladtával (pl. az első ciklus 3. kötetére a sereg széthullik, csak egy maroknyian tudtak elmenekülni a Sötét Úrnő haragja elől, ezen felül a szereplők – a fantasy műfajára annyira nem jellemző módon – elfáradtak, megöregedtek).

A szereplők nem hősök, ennek megfelelően nem is hősködnék. Számukra a legveszedelmesebb bevetés is csak egy következő meló, amit le kell tudni, és ép bőrrel meg kell úszni, ha lehet, hogy a következő állomáshelyen, táborban vagy erődítmény falai között a kártyapartik végtelenített sora és egymás cukkolása tovább folytatódhassék. A *Gyűrűk Ura*-szerű szövegeken szocializálódott olvasó számára az alulretorizáltság is szinte tapintható, és itt nem pusztán arról van szó, hogy akár egy felületes összeírás alapján is kimutatható: az első könyvben a „szar” valamilyen kifejezésbe komponált variánsából, illetve a katonaelettel és egyéb macsós(nak tartott) foglalatosságokkal összefüggésbe hozott trágárságokból majdnem minden oldalra jut egypár. Már maga a hangütés is szokatlan: királyok, nemes urak és udvari varázslók nézőpontja helyett a frontvonal gyalogjainak perspektívájából bontakozik ki a háború iszonyata és diadala. S amint az sejthető, egy hivatásos katona, illetve egy zsoldoshadsereg retorikája nem a tolkieni szofisztikusság nívóján mozog majd. Feltehetően ezért (is) nyilatkozott a regényfolyam, illetve Glen Cook stílusáról Martin Lewis a *Strange Horizons* internetes magazin felületén a következőképpen:

49 STEMLER, *I. m.* 28.

Két paradigma: a high fantasy és a dark fantasy

[Glen Cook] esetében nem egy éppen kibontakozó, igazán nagyszerű író és a későbbiekben jól kiaknázható, szélsőséges, transzformatív élmények váratlan/véletlen egybeeséséről van szó. Ő inkább egy jó mesterember, mint egy művész (úgy vélem, ebben egyetértene velem). [...] Prózástílusa megfelelően utilitarista, ugyanakkor dühítően hullámzik a körmönfont és az esetlen között. Minden egyes csábító hiátusra és tisztázatlan talányra jut egy zsibbasztó ismétlés.⁵⁰

Azonban úgy látja Lewis, hogy Cook fejlődőképes, legalábbis prózája egyfajta átalakuláson megy keresztül a ciklus során, sőt a második kötet a narratív technikák terén is előrelépést mutat az elbeszélői szöveg megosztásában (Vészmadár mellett megjelenik Shed, a gyáva, de gyilkolni is képes, a hazudozó, viszont könnyen átverhető fogadós, aki ezeknek a kevésbé rokonszenves, gyakran ellentmondásos jellemvonásoknak a vegyítéséből válik a történetek egyik legérdekesebb és legösszetettebb karakterévé).

Konklúzióképpen elmondható: annak ellenére, hogy a 2007-ben megjelent *Chronicles of The Black Company*⁵¹ című gyűjteményes kiadás hátlapján olvasható Steven Erikson-blurbbel nem is érthetünk teljesen egyet (mely szerint Cook egyes-egyedül megváltoztatta a fantasy arculatát, illetve hogy Cookot olvasni olyan, mintha vietnami háborús fikciót olvasnánk peyote-tot [magas alkaloidtartalma miatt hallucinogén hatású kaktuszféle] fogyasztva), Glen Cook minden bizonnyal azok közé az innovatív hajlamú fantasy szerzők közé tartozik, akik – vegyítve az epikus, expanzív és hősi fantasy elemeket egy kis gyakorlatiassággal, modernitással és némi rejtéllyel, majd az egészet megfajlaltva egy jó adag sötét realizmussal – széttörték a hagyományos fantasy öntőmintáját.

50 Martin LEWIS, *The Chronicles of the Black Company by Glen Cook* (2009. január 16-i közlés) = http://www.strangehorizons.com/reviews/2009/01/the_chronicles_.shtml

51 Glen Cook, *Chronicles of The Black Company*, Tor Book, New York, 2007.



Soltész Márton

Az újraírás alternatívái

Javaslatok Mészáros Márton Mai magyar irodalmi olvasó-
könyvének esetleges új kiadásához

„Ne légy szeles.

Bár a munkádon más keres –
dolgozni csak pontosan, szépen,
ahogy a csillag megy az égen,
ugy érdemes.”

József Attila

Ha a magyar irodalomtudomány kétezres évekbeli hiánytárgyaira gondolok, kettőt máris kiemelhetek, amelyek valószínűleg a legtöbb elégedetlenségre adtak okot. E kettő pedig nem más, mint egy könnyen kezelhető, esetleg szakirodalmi hivatkozásokkal is ellátott irodalomelméleti szótár,¹ valamint egy tanulásra és tanításra egyaránt alkalmas modern és kortárs magyar irodalmi kalauz. Utóbbi legyen olvasmányos, esetleg olvasókönyvszerű szövegbetétekkel ellátott kézikönyv, szakirodalmi bázis, kronológia, ugyanakkor nem csupán egy „módszertudat nélküli” lexikon (lásd: „*ÚMIL*-szindróma”), de olyan vállalkozás, amely számol az „irodalmi jelenség hozzáférhetőségének individuális hermeneutikai tapasztalatával”.²

Nos – bár úgy tűnt, a konstanzi recepcióesztétika tapasztalatait kamatoztató, annak klasszikus, jaussi bírálatát megfontoló Kulcsár Szabó-irodalomtörténet óta (*A magyar irodalom története* című, nagy botrányt kavart háromkötetes tanulmánygyűjteményt leszámítva) a szaktudomány, szintézis helyett, egyre inkább a különféle elméletek gyakorlatba ültetése, (az elengedhetetlen filológiai műhelymunka mellett) tehát a konkrét műelemzés felé fordul – 2010-ben robbanás történt az irodalomtörténet piacán is. Szinte egymással párhuzamosan jelent meg Grendel Lajos *A modern magyar irodalom története* című könyve, a Gintli Tibor által főszerkesztett *Magyar irodalom*, illetve Mészáros Márton *Mai magyar irodalmi olvasókönyv: Bevezetés a kortárs irodalom olvasásába* (Zárójelben jegyzem meg, hogy éppen 2010-ben jelentetett meg Fried István is kronologikus felépítésű tanulmánykötetet *Magyar irodalom (történet)* címmel.) Sajnos az irodalomelméleti szótárra még várunk kell, de Sz. Molnár Szilvia *Bevezetés a kortárs magyar irodalomba* (2005) című könyve és a *Kortárs irodalmi olvasókönyv* (2005, 2006) után, úgy tűnik, az oktatási segédeszközként használható kortárs irodalmi kézikönyv megérkezett.

1 Kulcsár Szabó Ernő *A zavarbaejtő elbeszélés* című kötetét záró glosszárjum akár egy ilyen szótár előzményeként is olvasható. (Vö. KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, *A zavarbaejtő elbeszélés*, Kozmosz Kiadó, Bp., 1984, 124–130.)

2 KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, *Új Magyar Irodalmi Lexikon – a régiség horizontjában* = K. Sz. E., *A megértés alakzatai*, Csokonai Kiadó, Debrecen, 1998, 182.

Mészáros Márton munkájáról összességében elmondható, hogy kérdései mögött érzékelhetően sok a gyakorlati tapasztalat, mely tapasztalatok háttérében a szerzőnek a Gutenberg János Könyvkereskedelmi Szakközépiskolában, illetve a Károli Gáspár Református Egyetemen kiépített, közel fél évtizedes oktatói praxisa áll. A kötet fontosságát jelzi alább olvasható, minden apró részletre kiterjedő bírálatom terjedelme is, melyet – minden elismerésem mellett, s minden ellenvetésem ellenére – természetesen jobbitó szándékkal, nem utolsósorban egy újabb, javított, bővített kiadás reményében írok.

1. Irodalmi alapfogalmak

A három ciklusra (alapfogalmak, '45 utáni líra, '45 utáni próza) tagolódnak a kötet anyagának blokkonkénti méltatása előtt szabadjon néhány általános, a kötet egészére érvényes megjegyzést tennem. Először is vitathatatlan az az érzékenység, amellyel a szerző a közös, órai elemzésre szánt szépirodalmi szövegek részleteit kiválasztotta. Szövegközpontúságát bizonyítja az is, hogy állításait – különféle elméletek helyett – igyekszik minden alkalommal a textus vonatkozó részével alátámasztani. Noha a kötet jegyzetként definiálja magát (9), s így érthető, hogy egyetlen tárgyalt szerző műveinek föltüntetésekor sem töreked(het)ett teljességre, néhol az egyes életművek alakulástörténete szempontjából fontos darabok maradtak ki (így Tóth Krisztinánál, Závada Pálnál), és sajnos a fősorolásra került kötetek (de a főszövegben tárgyalt, fejezetcím-mé emelt alkotások) mellett sem szerepel a megjelenés évszáma. (Ezt a hiányosságot a feltüntetett művek időrendbe állításával a szerző még ellensúlyozhatta volna némileg, azonban ez – például Esterházy esetében, ahol az 1976-os *Fancsikó és Pinta* zárja műveinek sorát (108) – nem történt meg.) Ezen kívül érdemes lett volna az idézett művek címét kiemelni (vagy legalább nem kurziválni), hogy így – a tipográfia eszközeivel – is elősegítsük az értő olvasást. A kötet végén megtaláltam az idézett szépirodalmi szövegek forrásait, és örömmel konstatáltam, hogy – amelyiknél adott – a szerző a hangzó és elektronikus elérési lehetőségeket is megjelölte. Hiányoltam ezzel szemben az idézetek végéről a zárójelbe tett oldalszámokat, melyek elhagyása (a bírálóé mellett) a könyvet forrásként használó hallgatók, oktatók munkáját egyaránt megnehezíti. És ide kívánczik az a sajnálatos tény is, hogy nem látam feltüntetve felelős szerkesztőt, mely deficitnek, mint azt később látni fogjuk, számtalan, a kötetre nézve negatív következménye lett.

Hogy Mészáros Márton ismeri a mai magyar irodalom intézményrendszerét, az – említett két munkahelyén kívül – annak is köszönhető, hogy évek óta a F fiatal Írók Szövetségének elnökségi tagja, s a kortárs irodalom – elsősorban Esterházy Péter és Tóth Krisztina – mellett az intézményi struktúra, a finanszírozási és pályáztatási rendszer kritikusa is (gondoljunk csak *Mi zörög?* című cikkére). Ily módon a magyar irodalom intézményeit bemutató fejezete közérthető, a főbb problémaköröket karakteresen fölrajzoló vázlat, melyhez szervesen kapcsolódnak a kortárs irodalom recepciójához nélkülözhetetlen alapfogalmakat magyarázó (a nyelvválságot, az elméletek szerepét, az elemzés értelmét, az irodalmiság és az intertextualitás mibenlétét, valamint a modernség sajátosságait tárgyaló) fejezetek.

Még ha nem is szeretnénk különösebben túlbonyolítani a könyves szakképzés hallgatóinak írt jegyzet elméleti háttérét, az alapok lefektetésénél

elhangzik egy-két tarthatatlanul általánosító megállapítás, melyeket a későbbiekben finomítani kéne. Könnyen megkontrázható például az az állítás, mely szerint a formalisták „nem foglalkoznak sem a szerzővel, sem a befogadóval” (18); nem is kell különösebben messzire (alapvető egyetemi szöveggyűjteményeink anyagán túlra) mennünk, hiszen elegendő Eichenbaum *Hogyan készült Gogol köpönyege?* című tanulmányára utalnunk. Túlzó egyszerűsítés továbbá, hogy a szaktudomány az intertextualitás kérdését „jóval korábban megnyugtatóan rendezte” (32); hiszen, mondhatni, máig ez az irodalmi alkotás és az irodalmi elemzés egyik legfontosabb kérdése. A szakmai vélekedések különbözőségét mindenestre jól tükrözik a különféle terminusok („intertextualitás” (Kristeva), „transztextualitás” (Genette), „intratextualitás” (Kovács Árpád), „szövegközöttség” (Szegedy-Maszák) stb.). Az intertextualitás kompetencialista magyarázata a szerző részéről ugyanakkor nagyszerű. Ilyen egyszerűen, értelmesen és korszerűen, az olvasás egy lehetséges – igaz és természetes – modelljét szem előtt tartva kéne mindenkor a szövegközöttség kérdéséről beszélnünk: „az intertextualitás az a jelenség, amikor az olvasó a szövegben egy másik szöveg jelenlétét érzékeli. [...] Intertextualitásról csak akkor beszélhetünk, ha az olvasó saját műveltségének, korábbi olvasmányainak függvényében intertextusként ismerte föl az adott szövegrészt.” (33) Kissé átalakítanám azonban Mészáros következő kijelentését: „az intertextualitás az irodalmi szövegek olvasásának szükségszerű velejárója”, szép definíciójából ugyanis nem ez az elnagyolt konklúzió vonható le, hanem az alábbi: az intertextualitás az irodalmi szövegek létmódja,³ az olvasói öröm (egyik) potenciálja. S ha már a szövegközöttség kérdésénél tartunk, meg kell hogy mondjam, igazán találó kérdés a szerző részéről a „mi a különbség az intertextualitás és a plágium között?” (35) Olyannyira találó, hogy valamiféle választ is kívánna a jegyzet részéről, már csak a tanári mihez tartás végett is.

Néhány kisebb-nagyobb hiányosságot sem hagyhatok említés nélkül. Értelmetlen például, hogy a nyelvveltség tárgyaló fejezetből hogyan maradhatott ki Wittgenstein, s az ő *Logikai-filozófiai értekezése*, amely 5.6-os logikai fokának megállapításával („nyelvem határai világom határait jelentik”) nem csupán egyik első modern kori megfogalmazója volt a nyelvi kifejezés inadekvát voltának, de címe lassanként elválaszthatatlanul eggyé forrt a nyelvszkepszis-ként emlegetett jelenséggel. Ugyanígy nem hiányozhat szépirodalom és ponyva különbségének tárgyalásakor Rejtő Jenő neve, valamint Lengyel Péter *Macskakő* című regénye, mely magát ponyvaként hirdeti. A *Mire (nem) jó az elemzés?* című fejezetben ügyesen és közérthető formában vezeti be a szerző Sartre jel-fogalmát, nem esik szó azonban a francia egzisztencialista dolog-fogalmáról, noha így volna igazán szemléletes e szembeállítás. Mészáros alkalmazza ezen kívül Saussure jel-fogalmát is, amikor a történeti avantgárd alkotóiról azt állítja, hogy azok „újrászervezték a jelölő és a jelölt közti kapcsolatot” (40). Tapasztalataim szerint érdemes volna ezt a (hármás) saussure-i terminust – ha máshogy nem, legalább egy lábjegyzetben – részletesebben is kifejteni. Ugyanez vonatkozik a *szubjektum* (személy) fogalmára (42), mely szintén problematikus, főként az *individuum* (egyén) fogalmával való viszonyában. (E magyarázat megfogalmazásakor – filozófiai diszkurzus(ok) citálá-

3 Vö. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Intertextualitás: létmód és/vagy funkció?* = K.-Sz. Z., *Hagyomány és kontextus*, Universitas, Bp., 1998, 5–59.

sa helyett – a legcélszerűbb talán a diszkurzív poétika belátásaira támaszkodnunk.⁴⁾ Remek példa továbbá Kurt Schwitters *Anna Bluméhoz* című verse arra, hogy „egyes irányzatok hogyan lehetetlenítik el a hagyományos olvasási stratégiákat” (40), ugyanakkor érdemes lett volna megjelölni a példa és a magyarázat forrását⁵ – egyrészt a filológiai pontosság érdekében, másrészt azért, hogy Kulcsár-Szabó Zoltán, a kortárs irodalom és irodalomtörténet e mérvadó szerzőjének nevével legalább említés formájában találkozzanak a hallgatók. A Schwitters-verset követő Esterházy-szövegről pedig egyáltalán nem olvashatunk értelmezést, mindössze annyit tudunk meg róla, hogy „más logika szervezi” (21), noha bizony itt is elkélne a magyarázat.

Míg a szövegelemzéssel foglalkozó fejezet Gödöllő-példáját (‘az irodalmi szöveg értelmezése mint egy irodalmi emlékhelyekkel teli város bebarangolása’) könnyen megjegyezhetőnek, megérthetőnek, egyszerűen igazán szemléletesnek tartom, a szépirodalom és a ponyva közti különbségtétel mércéjéül támasztott „főlnőni”–„leereszkedni” fogalom párt kissé félrevezetőnek, illetve túl szubjektívnek érzem. Hogy milyen képességű olvasónak mihez kell felnőnie, nem változtat a szöveg stílusán, struktúráján, státuszán, értékén, még akkor sem, ha a Jauss által elutasított gervinusi paradigmától magunk is elhatárolódunk. A szépirodalom és a ponyva között való(já)ban igen nehéz különbséget tenni, már csak azért is, mert adekvát, mondhatni „pozitivisták” bizonyítékok egy szöveg értékét illetően nem állnak rendelkezésünkre, s nem is állhatnak, hiszen az érték fogalma (gondoljunk csak az *etikai* és az *esztétikai* érték prioritását valló két különböző szemléletre) leginkább a mű kvalitásait latolgató irodalmár értelmezői alapállásától függ. (Ettől függetlenül Paulo Coelho és Milan Kundera nevét én mégsem említeném egy sorban. 30)

Apróságnak tűnhetnek a következőkben sorolt hibák (tévedések, felületes megoldások, esetleg elütések), azonban a szöveg értelemszerkezetében hangsúlyos pozíciót töltenek be, így elhallgatásuk hozzájárulás volna az amúgy is igen gyakori félreolvasáshoz. Az *ajtó* című Szabó Magda-regényből kiválasztott részlet kapcsán például így vezeti be első kérdését a szerző: „Ha igaz Magda érvelése a műalkotás eredetiségéről [...]” (31), csak hogy erről (az idézett szövegrészletben) a Magda nevű szereplő nem érvel (legfeljebb az Emerenc nevű másik). Más helyütt, egy Kovács András Ferenc-vers részletét („Csak én írok, versemnek hőse: semmi”) vetve össze egy babitsi sorral („Csak én bírok versemnek hőse lenni”) Mészáros kijelenti: „a két sorban csupán a »csak én« alak azonos” (32), noha a „versemnek hőse” szerkezet ugyancsak szerepel mindkét helyen. Két értelmetlen mondat javítása a későbbiekben szintén elengedhetetlen lesz. Az egyikben („a jelenlegi intézményrendszer olyan viszonyok között alakult ki, olyan, valószínűleg sosem létező igények kiszolgálására, amelynek tarthatatlansága egyre inkább nyilvánvalóvá válik” 13) a két tagmondat szervesen kapcsolódik egymáshoz, azaz értelmileg interferál; a másik mondat pedig („abban a pillanatban, hogy az irodalmi szöveg kijelentése kiszakad az eredeti környezetéből, [...] vonatkozhat az irodalmi szöveg valóságára” 27) azt a kér-

4 Vö. KOVÁCS Árpád, *Diszkurzív poétika*, Veszprémi Egyetemi Kiadó, Veszprém, 2004, 285.

5 KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Az idegenség poétikája?: Az avantgárd költészet önprezentációs alakzatainak kérdéséhez* = K.-Sz. Z., *Metapoétika: Önprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*, Kalligram Kiadó, Pozsony, 2007, 249–250.

dést indukálja, hogy mi is az irodalmi szöveg kijelentésének eredeti környezete? Nem az irodalmi szöveg? (Javasolom, hogy az első „irodalmi szöveg” szerkezetet cseréljük „egy szöveg”-re!) Ide kívánczik néhány felelős szerkesztői meglátás is. Az irodalom létrejöttéhez nem „szerző-szöveg-befogadó”-ra (18) van szükség, hanem ’szerzőre, szövegre és befogadóra’, a „korlátozott nyelvi kód” kifejezést (24) pedig érdemes volna kurziválni. Továbbá *Az intencionalitás téveszméje* című cikk (egyik) szerzője nem „William W. Wimsatt” (26, 149), hanem William K. Wimsatt,⁶ ahogyan az *Amerikai Psycho* szerzője Brat Easton Ellis, és nem „Brad Easton Ellis” (29). A *modernség* fejezet nyitányában „a korszak fordulatát” (37. o., 9. sor) szerkezet kissé félrevezető, elé kéne tenni a *klasszikus* jelzőt, ezen kívül javítani kéne a fent említett Szabó Magda fent említett regényből származó idézet helytelenül tördelt szövegét is (30, 29. sor).⁷

Végül az alapfogalmakat tárgyaló első blokk főbb, az értelmezést is befolyásoló helyesírási és betűhibái: *értelmi szerepű vessző hiánya* („több[.] a mi ’hó’ jelentésű szavunkhoz hasonló” 23; „előremutató’, ’korszerű[.] ’a jelenkori elvárásoknak inkább megfelel” 38; „hagyománytisztelet[.] a folyamatos” 41), *vessző és szó hiánya* („amikor újraolvasunk egy könyvet[.] és az [az] előző olvasatunkhoz képest teljesen »mást jelent« számunkra.” 28), *betűhiány* („a késő modernség [a] történeti avantgárd kifulladásával” 41), *betűtöbblet* („Nem állítható [...] csak az[.]” 26).

2. A magyar líra 1945-től napjainkig

A „felszabadulás” utáni líra történetét tárgyaló sokszínű, közérthető, a vonatkozó szakirodalom jelentős(ebb) megállapításait kamatoztató fejezet egyetlen botránykövét a Nagy László-elemzésben jelölném meg. Már a legfontosabb versek felsorolásánál hiányérzetem volt, hiszen kimaradt például a *Menyegző* című nagyvers, ahogyan a tárgyalásra kerülő *Ki viszi át a Szerelmet* című költemény is, amely eredetileg a *Dalok*-ciklus részeként, a Kortárs folyóirat 1964. évi, júliusi számában jelent meg.⁸ Az interpretációt az alábbi sorok vezetik be: „Nagy László költészete általában nélkülözi a későmodernség válságtapasztalatait, többé-kevésbé problémátlannak mutatja az Illyés és a korai Juhász Ferenc nevével fémjellezhető újnépies, gyakran képviselői jellegű költői megszólalás lehetőségét.” (50) Majd az elemzés végén a szerző oda konkludál: „A szöveg azáltal, hogy kozmikus veszteségként mutatja az Én elpusztulását, sem a személyiség XX. századi válságával, sem pedig a költői megnyilatkozás hitelességének problémáival nem vet számot, lényegében egy olyan beszédpozíció stabilizálásán fáradozik, amelyhez már a 30-as évek lírája is kétségekkel fordult.” (50)

Először is különösnek találom, hogy egy irodalomelméletet oktató irodalmár elfogadja azt a premisszát, hogy a versben Nagy László beszél. Ha ezt az egy előfeltevést kirántjuk a Hekerle–Kálmán C.-féle vélekedések alól, máris látható-

6 William K. WIMSATT, Monroe C. BEARDSLEY, *Az intencionalitás téveszméje = A modern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, Osiris Kiadó, Bp., 2001, 369–379. (Ford. BARTÁK Henriett)

7 Javítva az alábbi kiadás alapján: SZABÓ Magda, *Az ajtó*, Európa Kiadó, Bp., 2008, 82.

8 NAGY László, *Dalok*, Kortárs, 1964/7., 1046–1047.

vá válik egy másik olvasat lehetősége. Kis Pintér Imre írja *Nagy László indulása* című dolgozatában, hogy „a személyes én mindinkább csak a mitikus látás olyan fikciója lesz, amely érzékletessé teszi a költő azonosságát valamely gondolatélménnyel.”⁹ Nem Nagy László beszél itt – akit meg kell támadni (az egy politikai kérdés volt, melyhez a mai kor egyetemi hallgatóinak már semmi köze sincs)¹⁰ –, hanem egy mitológiai küldetéstudatú, váteszi szerepet maszkírozó lírai én, akinek a pusztulását – prozopopeikus módon – közvetíti a költő. A hangkölcsonzés célja itt talán a leginkább késő modern, amennyiben egy megszólalás- és gondolkodásmód (*horribile dictu*: szerep) ön(el)siratását szolgálja. ‘Ha bennem az egységes én léte lemerül...’ – így értelmezhetném (immáron Nagy László felől) a szövegszobjektum fölkiáltását. Mi ez, ha nem a személyiség válságának, a saját költői megszólalás érvényébe vetett bizalom megrendülésének lenyomata? A poeta doctus „nyelvszemléletében ez a költészet a modernség nagy programjának kései megszólaltatója lesz, a korszak végén tekint vissza a novalisi romantika alapkérdéseire. [...] hosszú időre utoljára szólaltatja meg a kanti értelemben vett dinamikailag-fenséges esztétikai minőségének visszanyerhetőségére vonatkozó kérdést” – írja a *Magyar irodalom* hasábjain Schein Gábor.¹¹ A hagyományos költőszerep Petritől ismerős válságáról van tehát szó, és – mint tudjuk – Petri meg is küzdött a Nagy László-örökséggel.¹² A vesszőparipa ráadásul az ő számára is Petőfi, s az ő klasszikus magyar irodalma volt (*Egy fénykép, amelyen kezet ráznak, Sándorhoz, Tengerparti elég, Irodalomóra hetedikeseznek, Rezignáció* stb.), jól kitetszik ez abból, amikor *A szerelmi költészet nehézségei* című költeményében így kiált föl: „miért nem lehettem régi költő?” Mészáros biztos kézzel emeli ki Nagy László-interpretációjában a jól kitapintható tűzhozó szerepet, és mutatja föl a mögötte lapuló mitológiai pretextust, Prométheusz történetét. Csupán az összekötő szál hiányzik, Petőfitől *A XIX. század költői*. Egészen pontosan az a sor, hogy „Ujabb időkben isten ilyen / Lángoszlopoknak rendelé / A költőket”. Ennek a lángoszlop-szerepnek az alakulástörténetét kéne látnunk itt Petőfitől, Nagy Lászlón át Petriig.

Mészáros írása azt deklarálja, hogy az egységes én elsiratása nem az egységes én pusztulásával való számvetés tapasztalatából származik, mely számvetés (és a mögött meghúzódó fölismerés) azonban nem tagadható

9 KIS PINTÉR Imre, *Nagy László indulása: Tanulmány költészete logikájáról* = K. P. I., *Helyzetjelentés*, Szépirodalmi Kiadó, Bp., 1979, 211.

10 Ágh István nyilatkozta egy helyütt a következőket: „Amikor a 2000 című folyóiratban megjelentették a *Miért nem szeretem Nagy Lászlót?* című írást, az volt a lényege, hogy a népi irodalom természete szerint a faszimusba vagy a kommunizmusba vezet, s ezt bátyám 1949–51-ben megjelent kötetéből következtette ki a szerző. Magyarárgatták nekem, hogy ez egy jóindulatú eszmefuttatás. Azt válaszoltam, amennyire „kíméletesen” lehet megölni egy kapitális vadat, annyira csakugyan jóindulatú. Juhász Ferencet már előbb, de Weöres Sándort is célba vették. Nagy Lászlót még nem bántották, hát népszerűsége csúcán ő lett a következő. S általában a magyar költészet hagyományos tekintélyét is le kellett rombolni, hogy légüres tér maradjon, terep az újfajta érvényesülésnek, az önjelölteknek, és nem a szellemi közösség által kiválasztott tehetségnek.” (ÁGH István, *Ahol pedig nincsen ifjúság, meghal a kultúra is: Lócsei Gabriella beszélgetése a költővel*, Magyar Nemzet, 2010. február 13.)

11 *Magyar irodalom*, szerk. GINTLI Tibor, Akadémiai Kiadó, Bp., 2010, 892.

12 Erről: FALUSI Márton, *Ablak a pokolra: Vázlat Nagy László jelenlétéről és hiányáról a kortárs irodalomban*, Bárka, 2011/4., 80–82.

pusztán azon az alapon, hogy egységes én sohasem létezett, az csupán az emberiség tévhite volt. Hogy az én milyen, erről valójában napjainkig nincs konszenzus, de meghatározása talán inkább a lélektan, s nem a művészet föladata. Nem beszélve arról, hogy Csoóri Sándor ma ugyanolyan személyesen, költői hangjának ugyanolyan integritástudatával versel, mint amilyenel annak idején Nagy László, s ettől ma mégsem korszerűtlenebb (vagy olvashatatlanabb), mint mondjuk Kovács András Ferenc. Csupán *más. A Ki viszi át a Szerelmet* című versben megjelenített szomorú jóslat tehát egy poszt – nem kétkem, hogy váteszi poszt – volt, ráadásul halhatatlan, mert egy jelentős költészettörténeti paradigma lezárulását vizionálta. A váteszi megszólalás, a tűzhozói szerep végét hirdette meg, és mint ilyen méltó volt, hogy a *Mai magyar irodalmi olvasókönyv* külön fejezetet szenteljen neki.

Végül egy utolsó gondolat: a szerző azt állítja, hogy „a posztmodern fordulat horizontjából nézve” (52) egyre nehezebben szólaltatható meg ez a szöveg. Kijelentése (mely a kötetben sokszor alkalmazott, de egyszer sem magyarázott jausszi horizont-fogalomra épül) egyrészt nehezen értelmezhető a konstanzi recepcióesztéta *Horizontszerkezet és dialogicitás* című tanulmányának ismerete nélkül, másrészt azt sugallja, hogy be vagyunk zárva egy posztmodern horizontba, amely felől csak és kizárólag a posztmodern esztétikai mércéjét megütő (annak elméleti előfeltevéseit beteljesítő) szövegeket vagyunk képesek megszólaltatni, hovatovább: elolvasni. Ez pedig látenszen arra vezet, hogy posztmodern irodalmon kívül ne is olvassunk mást, hiszen megérteni úgysem tudjuk, legfeljebb félreérteni. Nekem ugyan nem kell magyarázni, milyen filozófiai program előfeltevései húzódnak meg ez utóbbi logika mögött („minden értés félreértés”), de talán a szerző figyelmét sem kell föl hívnom e logika pedagógiai hátrányaira, mely hátrányok egy *tankönyv* esetében csöppet sem elhanyagolhatók.

A Nagy László-fejezeten kívül más lényegi kivetnivalót nem találtam a '45 utáni lírát tárgyaló részben, hiszen KAF és Oravecz felé haladva egyre inkább a szerző saját szakterületére érkezünk. (A *J. A. szonettjéről* például a református egyetemen külön szemináriumi órán szokott beszélni, ráadásul más publikációjában is kitért rá.¹³) Inkább fogalmi problémák merülnek fel, amikor az egyes fejezetcikkekben tisztázatlan, magyarázó kontextust nélkülöző terminusok bukkannak fel. A szerző már a 46. oldalon használja példának okáért az *alulretorizált* kifejezést, de jelentését nem közli, csupán az 56. lapon, ahol zárójelben megadja: „köznyelvhez közelítő”. Érdemes volna tehát a zárójeles magyarázatot az első szöveghelyhez rendelni, valamint az irodalomtudomány centrális szerepű fogalmát, a *retorika* szót¹⁴ is (akár csak egy jegyzetben)

13 MÉSZÁROS Márton, *Hálózat és irodalom*, Szépirodalmi Figyelő, 2008/3., 47–55.

14 Ne feledjük Babits szavait: „Gondolkodni és beszélni: nem lehetne rövidebben és mégis teljesebben megjelölni egész középiskolai tanításunk célját. [...] Gondolkodni és beszélni tanítunk. S ha ily szempontból nézzük a dolgot, akkor megértjük, miért volt a művelt ókor szellemi nevelésének egyetlen és fő tárgya a retorika, s be fogjuk látni, hogy ami a lényegyet illeti, manapság sincs ez másképp. Egész iskolád retorikai, s minden tantárgy igazában csak retorika ma is. Minden nyelvtan és irodalom gondolkodni tanít és beszélni. A nagy írók művei stilisztikai és retorikai példatárak, s az idegen nyelvekből még jobban megérted a gondolkodás és kifejezés bonyolult masináját, mint a magadéból, melyet már megszoktál.” (BABITS Mihály, *Irodalmi nevelés: Egy tantárgy filozófiája tanulók számára = Irodalmi szöveggyűjtemény 11.*, szerk. MOHÁCSY Károly, Krónika Nova Kiadó, Bp., 2004, 248.)

megmagyarázni. Ugyanitt található a következő terminus és magyarázata: „fragmentalizált (töredékes)” (56). Nos, irodalmi tankönyvben eleve csínján kell bánnunk a felelőtlen (szak)szóképzéssel, mert az azután olyan szóalakok formájában üthet vissza, mint a *legitimálni* helyett (a hallgatók körében) viszonylag széles körben alkalmazott *legitimizálni*. Esetünkben vagy a *fragmentumszerű (töredékes)* a helyes alak, vagy ha a szerző ragaszkodik a *fragmentalizált* jelölőhöz, akkor a zárójeles annotáció: *töredékesített*. Az *önreflexív* kifejezés magyarázata sikeres („a vers nem a »valóság« valamely eseményéről, és nem is szerzőjének lelkiállapotáról tudósít, hanem a versről magáról” 57), leszámítva, hogy a terminus tövét alkotó ’reflexív’, ’reflektált’, ’reflexió’ szavakat végül is nem interpretálja a szerző. Bár több helyütt előfordul a szövegben a *jelölő* kifejezés, valójában a KAF-elemzésben volna leginkább célszerű alkalmazni (gondolok itt a következő mondatra: „a lírát megújítani szándékozó költőnek csupán »jövemény« szavak állnak a rendelkezésére: éppen a költői tradíció által ráhagyományozott szavak, annak a tradíciónak a szavai, amelyet megújítani, »megdönteni« igyekeznek.” 67–68).¹⁵

A következőkben néhány aprósággal egészíteném ki az egyes elemző fejezeteket. Úgy látom például, hogy a Tandorit tárgyaló cikkben elsőként kéne elhangoznia, hogy – míg Petri csupán arra kérdez rá: *hogyan* lehet ma verset írni – Tandori radikálisan megkérdőjelezi, *mi* is a vers. A Petri-elemzésben a német „Unbehagen” szó, amelyet „kényelmetlenség”-nek fordít a szerző (61), valójában Freud nagy hatású, *Rossz közérzet a kultúrában* című tanulmányának német címére utalhat (*Das Unbehagen in der Kultur*), így érdemes volna inkább rossz közérzetnek fordítani, s esetleg jelölni is ezt az interpretációs lehetőséget. A KAF-elemzésben tárgyalt „nem a valót, csak annak én-imázsát” sor kapcsolódási pontjainak számbavételekor kimaradt József Attila egyik jelentős sora a *Thomas Mann üdvözléséből* („Te jól tudod, a költő sose lódit: az igazat mondd, ne csak a valódit”). Térey *Paulus*ának elemzésekor pedig kissé bizonytalan a szerző, amikor azt írja: „tematikusan [...] akár Mészöly Miklós *Saulusát* is” bekapcsolhatjuk a Térey-szöveg értelmezésébe. (69) Az *akár* szót én a magam részéről törölném, hiszen mindkét szöveg ugyanarra a bibliai pretextsra vezethető vissza, mely Saulnak a damaszkuszi úton történt megtérését írja le. Paulus soha nincs Saulus nélkül, s ez fordítva is igaz, a két szöveg között a cím(ük) – mely szintén része a művészi szövegnek! – létesít intertextuális viszonyt. Az olvasó ez utóbbit persze nem föltétlenül észleli (például akkor, ha Mészöly művét nem ismeri), de a jelzett kapcsolat mindenképpen több tematikus összefüggésnél. Mi sem bizonyítja mindezt ékeesebben, mint hogy cikke utolsó bekezdésében maga a szerző utal rá: „valamennyi főhős önmagában is ellentmondásos (Saulus-Paulus)”. (70) Tóth Krisztina műveinek felsorolásából kimaradt a *Síró ponyva* című jelentős, két kiadást (2004, 2007) is megért kötet, Havasi Attila neve alól pedig 2009-es fordításkötete, a Mészáros-cikkben exponált nonszensznek is teret adó, külsejében, tartalmában egyaránt vitathatatlan színvonalú *Trifladisznó* hiányzik. S ha már a nonszensznél tartunk, egyrészt javaslom, hogy a műfaj értelmezésénél a szerző az „értelemnélküiség” (78) helyett alkalmazza inkább a szakirodalomban kikristá-

15 Kifogásom elméleti háttéréhez: Kovács Árpád, *Az és poétikája: Kovács András Ferenc olvassa József Attilát* = K. Á., *Versbe írt szavak*, Argumentum Kiadó, Bp., 2011, 114–158.

lyosodott „képtelenség” terminust,¹⁶ másrészt – hogy egy korábbi hiányosságra utaljak vissza – ha a bevezető fejezetek egyikében részletesen kifejtésre került volna Sartre jel–dolog szembeállítására, most, hogy a szerző oda futtatja ki a Havasi-féle nonszensz poétika elemzését, hogy a költő a szavakat dologként, s nem valamely valóság leírására alkalmas jelként használja, egyszerűen visszautalhatnánk e költői gyakorlat mögött meghúzódó elméletre.

Két felelős szerkesztői észrevételt tennék. A Tóth Krisztina-cikkely kapcsán megfogalmazott ötödik kérdés („Megfigyelhető-e a szövegben valamiféle nő írásmód?” 74) kissé homályos, javaslom a következő formát: ’megfigyelhető-e a szövegben a nő írásmódnak valamiféle megnyilvánulása?’ Redundáns továbbá a következő alak: „remek formaérzékenység” (75), a ’remek formaérzék’ volna helyesebb.

Végül az 1945 utáni lírát tárgyaló második blokk főbb, az értelmezést is befolyásoló helyesírási és betűhibái: *értelmi szerepű vessző vagy más írásjel hiánya* („uralhatatlan[,] birtokolhatatlan” 55; „»kezdeni kell valamit vele«[,] »Tudja az Isten«” 61; „tárgyas[,] személytelen” 63; „(gyakran önironikusak)[,] a »felöltött« olvasó” 76; „Milyen költészetfelfogásról tanúskodik a »rekonstruált« vers[?] 77), *szóközhány* („*Bögre azúr,* [] *Túl a Maszat-hegyen*” 75), *betűhiány* („kritikával fordul [a] posztmodern” 46; „megfigyelésnek [a] belátásaként” 55), *egybeírás–különírás* („nem utolsó sorban” – az *utolsó sorban* alak (ebben az értelmében) egybeírandó. 75).

3. A magyar próza 1945-től napjainkig

Nem kérdéses előttem, hogy a 45 utáni prózát bemutató fejezet a kötet legsikertesebb része, talán nem utolsó sorban azért is vállalta a szerző e könyv megírását, hogy ezt a gazdag anyagot élénk tárhassa és magyarázhassa.

Egyedül a Hajnóczy-cikkely olvastán voltak (itt azonban *erős*) ellenérzéseim, főként, amikor Mészáros azon kijelentését olvastam, mely szerint: „Hajnóczy életműve [...] nem gyakorolt jelentős hatást a kortárs magyar próza alakulására”. (90) Nos, hogy egészen pontosan mit ért itt a szerző kortárs irodalmon, nem tudom – a kortárs irodalom (miben)létére vonatkozó kérdést Mészáros csupán könyve végén teszi fel, s végül is (konkrétan erre a kérdésre) nem felel. De az biztos, hogy Hajnóczy Péter saját kortársaira – amint azt a hetvenes-nyolcvanas évek kritikája (Berkes Erzsébet, Gáll István, Iszlai Zoltán), valamint B. Juhász Erzsébet nagy sikerű monográfiája (*Hősök vagy balekok?*), *A hetvenes évek magyar irodalmáról* című kötet tanulmányai és Szabó Zoltán stílustörténete¹⁷ kimutatták – igenis hatással volt. Az irodalom-

16 Vö. GERGELY Ágnes, *Pompóné könyve*, Mágus Kiadó, Bp., 1998, 5–7.; ALFÖLDY Jenő, *Irodalmi fogalomtár*, Bp., Tankönyvkiadó, 1992, 7–8, 91, 168.; TÓTFALUSI István, *Idegenszó-tár*, Tinta Kiadó, Bp., 2005, 6., 359., 648.; BAKOS Ferenc, *Idegen szavak és kifejezések szótára*, Akadémiai Kiadó, Bp., 1989, 5., 312., 586.

17 Szabó Zoltán a posztmodern irodalom stílusát vizsgálva négy szerző négy kötetéből idéz. Ezek a következők: Esterházy Péter: *Függő*; Hajnóczy Péter: *A Fűtő, M, A halál kilovagolt Perzsiából, Jézus menyasszonya: Hátrahagyott írások*; Esterházy Péter: *Ki szavától a lady biztonságáért?*; Temesi Ferenc: *3. könyv*. (Vö. SZABÓ Zoltán, *A posztmodern irodalom stílusa* = Sz. Z., *A magyar szépirodalmi stílus történetének fő irányai*, Corvina Kiadó, Bp., 1998, 247–251.)

történeti jelentőség kérdése persze még tisztázatlan, már csak azért is, mert az életmű, a recepció- és hatástörténet föltárása még csak most zajlik. Mindenesetre már az eddigi Hajnóczy-kutatások fényében joggal cáfolhatók az olyan egyszerűsítő jellemzések, mint az alábbi: „Az életmű [...] mindössze három kisregényt, néhány kísérletezéseként értelmezhető elbeszélést és két vázlatos drámát tartalmaz”. (90) Legutóbb, a Negyedik Veszprémi Regénykollokviumon (2010. szeptember 16–18.) elhangzott előadásában¹⁸ Hoványi Márton elemezte Hajnóczy *Temetés* című novelláját, kapcsolódva a szerző más elbeszéléseihez, sőt kisregényeihez is. Elemzése meggyőzően tanúsítja a korán elhunyt író írásművészetének motivikus sűrítettségét, auto-reflexív, rafinált metaforikáját, precíz időkezelését. (Nem sokkal később hasonló, bár valamivel könnyedebb elemzés jelent meg Hoványitól a Palócföld hasábjain, amely a hagyaték földolgozása során előkerült *Árulás* újraolvasására tett kísérletet.¹⁹) Az tehát, hogy csupán „néhány kísérletezéseként értelmezhető” elbeszéléssel volna dolgunk, mindenképp fönnttarthatatlan álláspont.²⁰

A továbbiakban inkább elméleti jellegű kérdésekre koncentrálnék, elsőként arra, hogy Nadas *Egy családregény vége* című művét tárgyalva miért a nyolcvanas éveket jelöli meg Mészáros a prózaforodulat időszakaként (104), amikor a vizsgált szöveg 1977-es, a *Termelési-regény* 1979-es, ráadásul Szirák Péter már évekkel ezelőtt kétszeri (vagy kettős) prózaforodulatról beszélt: „Míg a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján a »történet« eltűnése, vagy legalábbis viszonylagossá válása, »szövegszerűsödése« számított a legradikálisabb változásnak (Mészölynél, Esterháznál), úgy a kilencvenes években éppen a »történet« sokat emlegetett »visszatérése« látszott meghatározónak.”²¹ Ugyanitt hangzik el az az állítás, mely szerint Esterházy prózája a nyolcvanas években szakít radikálisan a „hagyományos” történetmondás lehetőségeivel, noha ez a jelenség – a 79-es nagy dobás ismeretében – inkább a hetvenes évek végére tehető (bár a *hagyományos* kifejezés értelmén itt is sok múlik). Ezen kívül javaslom, hogy a cikk végén az (ezúttal is kiváló érzékkel megválasztott) Nadas-idézet szövegében található potenciális Ottlik-intertextusra („mindig egy a betegszobán” 107) is kérdezzünk rá!

Jól látszik, hogy mi a szerző igazi kompetenciája, hiszen az Esterházy-fejezet messze túlszárnyalja valamennyit. Itt csupán egyetlen észrevételem volna. Több fősorolt EP-szöveg (például az *Egy nő*) mellett nincs zárójeles műfaji minősítés, besorolás, a *Fancsikó és Pinta* mellett viszont van („elbeszélések” 108). Ám az eredeti kiadás (Magvető, 1976) anonim fűlszövegén kívül („Esterházy Péter *novelláinak...*” Kiemelés tőlem: S. M.) sehol sem találunk a Mészáros által föltüntetett műfajmegjelölésre utaló nyomot. (A kötet írásai raa-

18 HOVÁNYI Márton, *A nexustól a textusig: Hajnóczy Péter Temetés című novellájának értelmezése*, Iskolakultúra, 2011/4–5., 90–98. (A kötetbeli közlés folyamatban van az Argumentum Kiadónál.)

19 HOVÁNYI Márton, *Művészi árulás: Hajnóczy Péter Árulás című novellájának vezérmotívumáról*, Palócföld, 2011/1., 52–54.

20 A tárgyalt szöveg további értő elemzése: *Magyar irodalom*, szerk. GINTLI Tibor, Akadémiai Kiadó, 2010, 949–951.; NÉMETH Marcell, *Hajnóczy Péter*, Kalligram Kiadó, Pozsony, 1999, 102.

21 SZIRÁK Péter, *Szóval nehéz: A magyar prózáról 2001 júliusában*, Bárka, 2001/5., 55.

dásul önmagukban nem igen állják meg a helyüket.) Hadd idézzem itt a kötet egyik recenzensét, Gáll Istvánt: „Egyáltalán mit olvastam? [...] Prózának próza. Vagyis prózában van írva. De novella? Regény? Novellaregény? Regény novellákban? Netán prózavers? – teszem föl a kérdést tanácstalanul.”²² A műfaji minősítéseket tehát érdemes volna egyszerűen elhagyni; ahogy az olyan kéretlen minősítéseket is, mint amelyet a Háy-elemzésben (a Skorpió együttes *Dédapám* című slágeréről) olvashatunk: „az egyik legbárgyúbb magyar sláger”. (132)

Apróbb hiányok és fogalmi zavarok ebben a blokkban is föllelhetők. A Bodor-cikk felsorolásából például hiányzik az író – filmként és szöveggként egyaránt – egyik legismertebb, egyetemeken is oktatott műve, *A részleg* (117), a Závada-művek listájáról pedig az írói indulást alapvetően meghatározó, sőt a későbbi szépirodalmi alkotások élményanyagát is előrevetítő családszociográfia, a *Kulákprés* (126). Már a Bodor-fejezet nyitányában különös a *társadalmi utópia* kifejezés, hiszen inkább (Orwellt és Huxley-t idéző) disztópiáról, valamint groteszk esztétikai minőségről van szó, amikor arról a „nagy hagyományról” beszélünk, melynek Déry G. A. *úr X-ben* című regénye is része (117); *A fehér király* elemzésében fölmerülő *antiutópisztikus* terminus helyett azonban már egyértelműen a *disztópikus* kifejezést javasolnám. Mondhatjuk – mondhatja a szerző –, hogy az általa használt alak jobban fölismerhető, ám egyrészt – ha nem is helytelen, de – igen sajátos, másrészt az olyan fogalmak mellett, mint a néhány lappal odébb alkalmazott *fokalizátor*, a *disztópia* még mindig szerencsésebb, hiszen ez utóbbi legalább szerepel a szótárakban. Mert ugyan Mieke Baltól, illetve a Füzi–Török-féle tankönyvből²³ tudjuk, hogy a narrátor az, aki beszél, a fokalizátor pedig az, aki lát, ezt zárójelben vagy jegyzetben érdemes lett volna megadnia a jegyzet szerzőjének is. Ugyanakkor kiemelném a remekül kidolgozott Ottlik–Dragomán párhuzamot (138).

Két felelős szerkesztői megjegyzésem közül az egyik Déry imént említett, 1964-es regényének két helyen is elírt címére vonatkozik (83, 117), a másik az alábbi nehézkes mondatra: „Gyuri kitűnően teljesíti a koncentrációs tábor azon igényét, hogy a tábor saját nézőpontját akár a legdurvább eszközökkel is elfogadtassa a rabokkal.” (101)

Végül az 1945 utáni prózát tárgyaló második blokk főbb, az értelmezést is befolyásoló helyesírási és betűhibái: *értelmi szerepű vessző vagy más írásjel hiánya* („éppenséggel ezek[,] az olvasó” 91; „ami a körzetben folyik[,] a medvék etetése” 119; „tisztázatlan marad[,] milyen viszony volt” 127; „van jelen[,] a fiú” 136), *írástöbblet* („Klidész bá, [fölsleges vessző] megmutatja” 137), *betűhiány* („közösség[é]ben” 86; „valamint [a] Medve kéziratát” 87; „tartozik [a] Szeredy” 87; „valód[i] esélye” 93; „nincs ér[t]jelme hazudni” 94; „bizonyos jelenet[e]iből úgy tűnik” 95; „éppen [a] kultúra hiányára tanít” 100; „regiszterkeveredés[e]jével” 113; „hogy [a] kisregény főszereplője” 123), *betűtöbblet* („fogás[s]okal él” 87; „támasztják alá [a] kijelentéseinek igazságát” 111; „elhit[e]ssék” 137), *egybeírás–különírás* („egymásmellé” – különírandó. 104).

22 GÁLL István, *Hullámlovas*, Kozmosz Kiadó, Bp., 1981, 305.

23 FÜZI Izabella, TÖRÖK Ervin, *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe*, Szeged, 2006.

4. Záró megjegyzések

Napjainkban ritkán találkozom szakkönyvekről írott terjedelmes, részletes bírálattal²⁴ – a figyelmes kortárs szakember filológiai igényű, problémafölvető műfajával –, lektori véleménnyel pedig csak egyes műszaki folyóiratoknál. Mivel manapság, a *desktop publishing* világában legtöbbször már a korrektúra, sőt a felelős szerkesztés is elmarad, egyedül a bírálóra hárul a feladat, hogy a jegyzet, tankönyv, szakkönyv anyagában található mindennemű hibákra fölhívja a figyelmet. Hibátlan munka természetesen egyetlen területen sincs, az irodalomtudományban ráadásul az elmélet, az olvasat érvényessége és időtállósága is sokkalta problematikusabb, mint az egzakt („pozitív”) tudományok esetében.

A *corpus delicti* tehát nem a vizsgált munkában föllelhető hiba, a szerző kijelentéseit övező nézetkülönbség, hanem a *Mai magyar irodalmi olvasókönyvet* körüllegő érdektelenség. Párbeszéd, visszajelzés nélkül azonban nincs minőségi munka, nincs előrelépés, ahogy nincsenek javított, bővített második kiadások sem. Márpedig Mészáros kötete kapcsán Pethő Anita – a Prae honlapján közzé tett – problémafölvetésén²⁵ kívül csupán Vasbányai Ferenc recenzióját,²⁶ illetve Németh Zoltán egy elejtett hivatkozását²⁷ említhetem, jóllehet egy ilyen címmel megjelenő munkát még akkor is tárgyalnia kéne a nagyobb (legalább a kortárs irodalommal foglalkozó) folyóiratoknak, ha szerzője csupán szakiskolai jegyzetnek szánta. Mert a könyvtárban ez a munka így is, úgy is a 894-es jelzetre kerül, s az általam nemrég kézbe vett példányokban az egyetemi kánon szövegeit tárgyaló cikkelyeknél bizony igen sűrűn követték egymást az aláhúzások és lapszéli jegyzetek.

Mai magyar irodalmi olvasókönyvre, a kortárs irodalmat elemző szempontok gyűjteményére mindig szükség lesz. Hiszen ami a legmarkánsabban szervezi egy hangsúlyozottan *mai* irodalmat prezentáló olvasókönyv értelmi terét, az mégiscsak az újraírás örök kényszere. Bizalommal várom a mindenkori új kiadásokat!

MÉSZÁROS Márton, *Mai magyar irodalmi olvasókönyv*,
Hatágú Síp Alapítvány, Budapest, 2010.

24 Legutóbb: NYILASY Balázs, *Jókai Mór esete a realista provincializmussal és Szajbély Mihállyal*, Partitúra, 2010/3., 115–136.

25 PETHŐ Anita, *Irodalomtörténetet olvasó könyv*, <http://www.prae.hu/prae/articles.php?aid=3620>. (Letöltés időpontja: 2011. augusztus 22.)

26 VASBÁNYAI Ferenc, *Kalauz a kortársakhoz*, Könyv, Könyvtár, Könyvtáros, 2011/3., 62–64.

27 NÉMETH Zoltán, *Az irodalomtörténet mint mozaik: Gondolatok a Magyar irodalom című irodalomtörténet 1945 utáni fejezeteiről*, Tiszatáj, 2011/7., 77.

Seress Ákos

Amerikai panoráma

Cristian M. Réka: *Cultural Vistas and Sites of Identity: Essays on Literature, Film and American Studies*¹

Cristian M. Réka tanulmánykötete több szempontból is rendhagyónak nevezhető. Legelsősorban a formája miatt: a szerző ugyanis e-bookban publikálta munkáját, ez pedig a magyar tudományos életben nem megszokott megoldás. Még akkor sem, ha a szerző által vezetett *Americana* internetes folyóirat már több kötet kiadására is vállalkozott (példaként említhető Gyuris Norbert és Dragon Zoltán munkája), melyeket az internetes felület által nyújtott információ szerint nagy számban töltenek le az olvasók. Megállapítható sajnos, hogy a hazai tudományos életet még mindig az elektronikus formában publikált művekkel szemben tanúsított távolságtartás jellemzi, ezért rögtön szeretnék cáfolni két, általánosan elterjedt tévhitet: 1, az elektronikus formában történő publikáció nem a gyengébb szakmai tevékenység egérútja. Cristian M. Réka e kötetben közölt tanulmányainak jelentős része megjelent már mérvadónak számító folyóiratokban, a szakmai színvonal tehát biztosítottnak tekinthető. És: 2, az e-book egyáltalán nem eleve „hanyagabb” kiadás, mint a papír alapú könyv, a szerkesztői és lektori tevékenységet nem spórolhatja meg a kiadó. Amit a szerző szeretett volna megspórolni ugyanakkor, az nem más, mint a hagyományos kiadással járó rengeteg költség és idő, megkísérelte minél egyszerűbben és gyorsabban eljuttatni a kötetét a téma iránt érdeklődőkhöz.

Rendhagyó a kötet azonban tartalmi szempontból is, hiszen a szerző a bevezető tanulmányban egy meglehetősen pesszimista megállapítást fejt ki: az amerikanisztika folyamatos válságban van, s ez a diszkurzív terület folyamatos újradefiniálására készíti művelőit (keserűen teszem fel a költői kérdést: ha eddig is válságról beszéltünk, vajon Magyarországon most, amikor a legjobb egyetemek mindössze 10-20 angolszakost képezhetnek, mi lesz...?). A szerző *The Road Now Taken: Cultural Vistas in American Studies* [Az út előttünk: kulturális panoráma az amerikanisztika területéről] bevezető fejezetében fejt ki álláspontját, miszerint az amerikanisztikának a párbeszéd és interaktivitás megteremtése érdekében, valamint az identitáskeresés szempontjából is, talán még nagyobb szüksége van az új médiára, illetve a nem-kanonikus módszerekre, mint más humán tudományoknak.

A könyv második fejezete (*Border Stories and Posthegemonic Identities. Reading Getting Home Alive, Határtörténetek és poszthegegonikus identitások: Az Épségben hazatalálni olvasata*) két, hazánkban kevésbé ismert szerző, Rosario Morales, illetve Levins Morales közösen kiadott művének, a *Getting Home Alive*-nak (saját fordításomban: *Épségben hazatalálni*) az elemzését végzi el. A „rendhagyó” jelzőt ismét használnom kell, hiszen nem megszokott a világirodalomban, hogy anya és lánya közösen ad ki verseket és

1 Letölthető: <http://ebooks.americanaejournal.hu/books/cultural-vistas-and-sites-of-identity/>

rövidebb prózai műveket tartalmazó kötetet. Ráadásul a könyv az amerikai kisebbségi irodalom reprezentatív alkotása, amelyben mindkét szerző „számtalan határvonal kereszteződését ábrázolja a nyelv, a generáció, a nem és a faj problémájáról írva”.

Mónika Rékát a számtalan felvethető kérdés közül leginkább az amerikai identitással kapcsolatosak érdeklik, hiszen, mint mondja, a két szerző azt radikálisan definiálja újra: meghatározásukban az amerikai identitás egyfajta hibriditást jelent, mely egyszerre „más” és „új”. Ez a felfogás tehát az identitást egy állandóan változó rendszerként képzelel el, mely elképzelt közösségekhez kapcsolódik, vagyis inkább ilyen közösségek függvényében jön létre. Mindez persze azt jelenti, hogy (mivel ezek az elképzelt közösségek nagyon is valós térben szituálódnak) a határok az identitáson belülről kerülnek, s épp e határok közötti feszültség tapasztalata mutatható ki a szerzők műveiben.

A határok átlépésének, illetve kereszteződésének tapasztalatát vizsgálja a következő fejezet (*Identities at Thresholds in How I Learned to Drive and The Goat or Who Is Sylvia, Köszöbidentitások* Vogel: Miként tanultam meg vezetni? és Albee: Szilvia a K. című műveiben) két dramatikus szövegben. A bevezető röviden elemzi azt a viszonyt, mely a dramatikus műfajt az amerikai irodalomtudományhoz fűzi – s ebből az elemzésből megállapítható, hogy a dráma, akárcsak hazánkban, Amerikában is mostohagyereknek számít. Vagyis az adott korszakról megjelenő antológiák, gyűjtemények, elemzések sokszor „feledkeznek el” erről a műfajról. Pedig, miként azt Mónika Réka írja – s itt egyetért Erika Fischer-Lichtével, bár nem hivatkozik rá – a színpadhoz kapcsolódó művekben kiválóan vizsgálhatóak az identitást befolyásoló, alkotó tényezők.

A szerző által vizsgált színpadi művek mindegyike fokozottan provokatívnak mondható: Vogel egy vérfertőző viszonyt ábrázol, míg Albee főhőse egy kecskébe szeret bele. A szerző interpretációjában ezen viszonyok az identitás transzformációjához vezetnek, amely transzformáció a *Miként tanultam meg vezetni* főhőseinek esetében pozitívnak mondható. Li'l Bitnek, a főszereplőnek ugyanis végül sikerül önmagát a tabuk és tiltások világától függetlenül meghatározni. Albee főhőse ezzel szemben mindenét elveszíti, és groteszk figurává válik.

Mónika Réka érveivel nem vitatkozva, inkább azokat kiegészítve jegyzem meg, hogy a határátlépések Albee műve kapcsán nem csak az identitás szempontjából vizsgálhatóak, hanem a szerelemhez való ironikus viszonyban is: e határ a természetesség és nem természetesség között húzódik. Furcsamód épp a főszereplő, Martin képviseli azt a nézetet, miszerint a szerelem természetes, vagyis inkább: csak az nevezhető szerelemnek, ami természetes. Martin saját fiát nevezi „buzeránsnak”, s fejti ki, hogy a homoszexualitás az egy kamaszkori tévelygés, amit a fiú idővel „kinő”. A homoszexualitás tehát szerinte nem szerelem, hiszen az alanya két férfi; ezzel szemben a kecske iránt érzett vágy jogosan nevezhető nemes érzelemnek, hiszen az említett állat nőtény és ez belefér a természetesség kategóriájába.

A következő fejezet a film világába vezeti az olvasót, úgy, hogy közben nem hagyja faképnél a színházat sem: az amerikai drámatörténet kiemelkedő alakjának, Tennessee Williams-nek az alkotása, illetve annak adaptációja kerül a középpontba. Igaz, a mű, amiről szó van, a *The Roman Springs of Mrs. Stone* [Mrs. Stone római tavasza], nem dráma, hanem regény, a fejezet ennek

ellenére több olyan kérdésfeltevéssel él, mely a színház esetében is feltehető. Ezek közül a legfontosabb a szerzőséggel kapcsolatos. Azt talán már nem kell különösebben részletezni, hogy az irodalomtudomány elméleti fordulata a Szerző halálának bejelentésével kezdődött, ám az utóbbi időben megfigyelhető, hogy egyes elméleti iskolák megpróbálják diskurzusaikba „visszacsempészni” az alkotót. Ez látható egyes gender és posztkoloniális teóriák esetében, ám leglátványosabban talán mégis a kognitív vonal képviselői érvelnek a szerzővel való foglalkozás mellett (példaként említhető Mary Thomas Crane híres könyve, a *Shakespeare's Brain*). A film esetében ugyanakkor a szerzőség kérdése sokkal kényesebb: míg ugyanis az a legtöbb esetben az nem probléma, hogy egy-egy szöveget kinek tulajdonítsunk, a rendező a film és a színház esetében is csak igen komoly viták után nevezhette magát alkotónak. A művészfilm – vagy inkább Király Jenő kifejezését használva: *szerzői* film – az „auteur” illetve „kameratöltőtoll” elméletek vívmányaként nyert létjogosultságot (Alexandre Astruc munkásságát, melyben az említett fogalmak megjelennek, Cristian M. Réka részletesebben is elemzi). A fejezet ugyanakkor az ismert auteur-fogalom kibővítésére törekszik; a szerző arra kíván rámutatni, hogy a film és a színház esetében több faktor képezheti a szerző-funkciót. Mindemellett, az irodalmi beleértett szerző mintájára, a *beleértett auteur* bevezetését javasolja, s ez alapján a Williams-adaptáció szerzőjeként Vivien Leigh-et nevezi meg.

A továbbiakban a kötet ezen a nyomvonalon halad tovább, vagyis a filmes adaptációk problémájának elemzése a következő fejezetek célkitűzését is meghatározza. A *Who's Afraid of Adapting Albee? Synergic Auteurship in Who's Afraid of Virginia Woolf? [Ki nem fél adaptálni Albee-t? Szinergikus auteur-ok a Nem félünk a farkastólban]* című tanulmány így Edward Albee munkásságához tér vissza, különös figyelmet szentelve legismertebb művének filmes feldolgozására. A dolog pikantériáját itt az adja, hogy a *Nem félünk a farkastól*, lévén dramatikus textus, magában hordozza a színházi kontextust, vagyis egy „virtuális előadászöveget”. Amikor egy ilyen alkotás a film középontjába kerül, óhatatlanul felmerül a színház és a mozgóképek viszonyával kapcsolatos kérdés. A szerző idézi Susan Sontag híressé vált megállapítását, mely szerint a film öndefiníciója a teátrális modellektől való elszakadástól függött, így a dráma adaptációja a színházi statikusságból és művészségből a cinematografikus természetességbe, közvetlenségbe és mozgékonyságba vezet át. Sontag szerint a színház és a film legmeghatározóbb különbsége az, hogy míg az előbbi logikusan és kontinuuusan használja a teret, az utóbbi alogikusan és diszkontinuuusan, s mindez világossá válik egy színpadi mű adaptációjakor.

A baj az, hogy Cristian M. Réka itt kritikátlanul elfogadja Sontag megállapításait, melyek ugyanakkor pontról pontra cáfolhatóak. 1, Miért lenne a színház statikusabb, mint a film? Számtalan olyan kísérlet van (például Ariane Mnouchkine-é), amely a színpadok helyének változtatásával a nézőt is mozgásra készíti. 2, Miért lenne a színház „művibb”, vagy mesterségesebb, mint a film? A színészi játék például természetesebb lenne a filmben, mint a színpadon? 3, Miért használná a színház feltétlenül logikusan a teret? Ezek szerint az *Ügynök halálában* látott térhasználat is logikus és kontinuuus? A vágás nem magyarázza meg Sontag kijelentését, hiszen a befogadó a film nézésének kognitív folyamatában a vágott képek varratait összeilleszti, így a fikciónak épp olyan kontinuuus tere jön létre, mint a színházban (arról nem is beszélve,

hogy az egyes jelenetváltások a színházban szintén értelmezhetőek vágásként). Felesleges tovább sorolni az érveket, hiszen látható: Sontag akkor vét nagy hibát, amikor a teatralitást definiálható jelenségként kezeli, melynek határai és keretei könnyen kijelölhetőek. Pedig épp ezen határok és keretek állandóan változó mivolta az, amely lehetetlenné teszi a teatrális jelenség definícióját. Szerencsére azonban Mónika Réka nem elsősorban a sontagi elmélet által kijelölt úton halad, őt sokkal inkább a szerzőség kérdése érdekli, s így az „együttes szerzőség” felől értelmezi újra Nichols filmjét.

A kötet utolsó két fejezete továbbra is a film médiumára koncentrál a *Frida* illetve a *Babel* elemzésével. Némileg bírálható ugyanakkor a szerkesztés következetlensége, hiszen Julie Taymor filmjének interpretációjakor ismét az identitással kapcsolatos problémák kerülnek a középpontba. A főhős, Frida Kahlo identitása ugyanis a szerző szerint állandóan mozgásban van, két szféra közötti határhelyzetben (e két szféra igaz szexualitására, politikai és privát életére, művészetére stb.), s ez a megállapítás inkább a könyvet indító tanulmányokhoz kapcsolná vissza a szöveget. Ez ellen az érvelés ellen ugyanakkor valóban felvethető, hogy az utolsó két elemzést és az egymástól nagyon eltérő, illetve egymással szembehelyezkedő szférák közötti „tárgyalás” (negotiation), vagy inkább „közvetítés” tapasztalata kapcsolja össze. A *Fridában* ez, mint arról már volt szó, az identitással kapcsolatban figyelhető meg, míg a *Babel* egy, a különböző nemzetiségű szereplőket több szempontból is összekapcsoló krízishelyzetre fókuszál. A szerző azzal, hogy ezt a tanulmányt tette meg zárófejezetnek, keretes szerkezetet hozott létre, hiszen González Iñárritu filmje épp a nemzetek közötti kommunikációról szól, mely kommunikáció elengedhetetlen a több nemzet képviselői által képviselt amerikanisztika területén.

Kiss Tímea

Átváltozások

A kultúra átváltozásai című, Szegedy-Maszák Mihály és Jeney Éva által szerkesztett tanulmánykötet az irodalomtudomány határainak kérdését boncolgatja. Azt sugallja, hogy az irodalom értelmezése a művelődéssel foglalkozó tudományok része lett, de ahogy Szegedy-Maszák fogalmaz, csak a jövő döntheti el, hogy a szerzők melyike lesz lényeges hatással a tudomány alakulására (7.).

A kötetben szereplő 11 tanulmány sorra vizsgálja napjaink vizuális kultúráját, a táj esztétikáját, zene és szöveg, színház és diktatúra, antiszemitizmus és irodalom, valamint a román-magyar irodalom kapcsolatát. Ahogy az alcím mutatja, Szegedy-Maszák Mihály e kötetben is három művészeti ágat szerepeltet. Már korábbi kötetében is (*Szegedy-Maszák Mihály: Szó, kép, zene. A művészetek összehasonlító vizsgálata. Kalligram, 2007*) felhívta a figyelmet arra, hogy az irodalomtudomány nem elszigetelt tudományként működik. E kötet előszavában pedig hozzáteszi, hogy „az egykor öntörvényűnek vélt irodalomról bebizonyosodott, hogy ki van szolgáltatva eszmei s politikai irányzatoknak, ideológiai alakzatoknak.” (7.)

A vizsgálódás érinti a populáris és a vizuális kultúra problémakörét. A szavak és képek kapcsolata régóta kérdése az irodalomtörténeti vizsgálatoknak. Varga Tünde *Vizuális? Populáris? Kultúra?* című tanulmányában írja: ahhoz, hogy beszélni tudjunk a vizuális kultúráról, szükséges megvizsgálni a két terület kapcsolatát, és újra kell gondolni a populáris média szerepét. Ez azért is fontos, mivel a kultúra alakulásával és változásaival kapcsolatos kérdésekre kínál választ (10.). Az átalakulás hosszú folyamat volt, és nem volt zökkenőmentes. A 18. századi Angliában az akadémia határozta meg a művészet értékeinek kritériumait. A Királyi Akadémia művészetpolitikája azt szolgálta, hogy a képzőművészet privilegizált helyet igényelhessen magának a kultúrában, miközben elkülönül a populárisnak tekintett szórakozást szolgáló formáktól. Azonban ebben az időszakban kezdődött a fogyasztáson alapuló kultúra megalapozása. Így nem volt elhanyagolható, hogy kik lehetnek a kulturális mező teljes jogú résztvevői (12.). Varga Tünde Reynolds elméleti elgondolásai mellett Batteux elméleteit is boncolgatja: rabul ejtett képzelet, művészi gondolat, hasznosság és tetszetősség kérdéskörei jelennek meg nála. De megemlíti Winckelmann, Schlegel és Goethe művészetéről szóló elmékedéseit is. A 19. századtól a műalkotást a zseni szabad művészeteként értékelik, és jótékony hatásait kezdik emlegetni. Reynolds például így fogalmaz: „A művészet megakadályozza, hogy az erkölcs legnagyobb mértékben hiányozzék valakiből.” (16.) Ebből adódóan az igazi művészet a műveltség, a kultúra és a civilizáció letéteményese. De ezáltal az akadémiának egy új feladata lett, meg kellett védenie az igazi művészet birodalmát, ami viták sorozatát indította el (17.). Az *„intellektus” gyönyörei* című alfejezetben Reynolds mellett Coleridge, Keats és Cray műalkotásáról szóló fejtegetéseit követhetjük nyomon. A tanulmány szerzője valódi művészet, mechanikus másolás, érzékelő elme, a képzelőerő hatalma, érzékelés és teremtés megnyilvánulásával foglalkozik.

„Coleridge a másolás termékeit Madame Tussaud viaszfiguráihoz hasonlítja. Ezek megdöbbentően életszerűek, de a reprezentáció túl direkt és közvetlen. »Miért olyan elutasítóak a természet ilyenféle szimulációi, mint a férfiakról és nőkről mintázott viaszfigurák? – teszi fel a kérdést Coleridge. Mivel amikor nem találjuk a mozgást és az életet, holott ezt vártuk, megdöbbent minket a hamisság, minden részlet, amely azelőtt felkeltette érdeklődésünket, és még kézzel foghatóbbá teszi a távolságot a valóságtól. Az ember a feltételezett valóságtól indul, s a becsapás csalódást, és egyszersmind undort kelt benne, míg ha valódi imitációról van szó az ember a totális különbözőségből indul ki, és azután mindennemű hasonlóság a természethez az igazság megközelítésének örömet biztosítja számára.«” (20.) Coleridge példája nagyon jól rámutat arra, hogy „nem az ábrázolt dolog a gyönyör forrása, hanem az, amit a dolog re-prezentál.” (21.) A romantika előnyben részesíti a verbális művészeteket, ezt jól szimbolizálja Shelley konklúziója: „A nyelv olyan, mint a tükör, mely visszaveri, míg a többi művészet olyan, mint a felhő, mely elhalványítja a fényt.” (21.) A szerző a továbbiakban a szó és kép kapcsolatát boncolgatja az elit és a plebsz szemszögéből is. Varga Tünde úgy véli, mivel a vizualitás mára mindenütt körülvesz bennünket, az életünk része lett, érdemes tisztába lenni az alapjaival. Igaz ugyan, hogy az ideológiai előzmények lehetővé tették leértékelésüket, megszabadulni tőlük azonban már lehetetlen, így csak a megértés marad, amihez jó segítséget nyújthat e tanulmány.

Nemes Péter figyelemfelkeltő tanulmányában a *picturesque* vizsgálatába vezeti be az olvasót, felsorakoztatva e jelenséggel foglalkozó fontosabb teoretikusok meglátásait. Ezzel a tudományos szakterületek közötti átjárhatóságot erősíti, ami a téma jövőbeli tárgyalása szempontjából egyre nagyobb jelentőségre tesz majd szert.

Az intermedialitást Kisfaludy Károly művészetében is végigkövethetjük. Benkő Krisztián Kisfaludy irodalmi, színházi és képzőművészeti tevékenységét boncolgatja az „ossziáni stílusjárvány” és az Auróra mítosz tükrében.

Lajosi Krisztina egy igazi tudományközi kutatásra tesz kísérletet. A tanulmány a magyar művészi zenét és zenéről való beszédmódok alakulását vizsgálja a 18-19. század fordulóján. Az irodalom, a zene és a politikai beszédmód együttes kultúraalakító szerepét tárgyalja olyan írásokon keresztül, mint az első magyar nyelvű zenekritika, az első magyar nyelvű zenetörténet, illetve a *Zenészet*i Lapok zenei tárgyú írásai. A tanulmány olyan ideológiai csapdákra próbál rámutatni, amelyek bekerültek a magyar és európai kulturális köztudatba. Lajosi ezen írása része egy nagyobb vállalkozásnak, melynek célja a nemzeti zene és nemzeti opera európai kultúrtörténeti megjelenésének, alakulástörténetének és jelentőségének a vizsgálata (71.). Olyan kérdéseket boncolgat például, hogy mit nevezünk magyar zenének vagy nemzeti zenének. A zenét mint kulturális gyakorlatot vizsgálja, és azt a folyamatot próbálja meg bemutatni, ahogyan a nyelv materialításán keresztül az emlékezet és történelem sajátos együttműködése során megszületik a zenetörténet-írás, intézményesül a magyar zene (71.). A tanulmány olvasásakor ne egy zenész, vagy zenetudós elmékedéseit várjuk. Lajosi Krisztina egy irodalmár szemével vizsgálja a zenei műveltséganyagot. A tudományközi vizsgálódásokban először az elméleti megközelítésmódot mutatja be, majd rátér a konkrét anyag elemzésére. A zene művészetelméleti és társadalmi konkretizációi közötti interkommunikációjára kíváncsi, és hogy mindennek milyen következményei voltak a

hangzó anyag befogadására. Az elemzések alapján a szerző arra a következtetésre jut, hogy a magyar zene 19. századi fogalmát a zenéről való beszéd teremtette meg és alakította. Tehát a zenetörténeten és zenekritikán kívül az irodalom volt az egyik legfőbb közege (96.). E tanulmány amellett, hogy gazdagítja a művészet és zeneelméletéről való tudásunkat, hozzásegít a 19. századi kultúrának pontosabb megértéséhez, és olyan kérdéseket is felvet, melyek szemügyre vételére e tanulmányban nem kerül sor, de érdemes rájuk odafigyelni.

Szegedy-Maszák Mihály a szöveg és zene szövevényes kérdésköréből arra próbál választ keresni, mi történik az irodalmi művel, ha megzenésítik. A két szélsőséges vélemény egyike szerint a költemény mint szöveg megsemmisül, ha zenévé alakítják át. A másik vélemény szerint a költemény művészi értéke erősen hat a belőle létrehozott zenemű értékére (133.). A szerző arra a következtetésre jut, hogy nem mindig ugyanaz történik a szöveggel megzenésítéskor, hisz nagyban függ attól, hogy mit hasonlít, mit hagy el, és mit tesz hozzá a zeneszerző az eredeti szöveghez. Szegedy-Maszák Mihály irodalomtörténészként szemlélődik. Vizsgálódása három zenés színpadi műre terjed ki: Maurice Maeterlinck *Pelléas et Mélisande*, Balázs Béla *A kékszakállú herceg vára* és Henry James *The Turn of the Screw* című alkotására. A *Pelléas* szövegírójáról sokan Debussy miatt tudnak, mivel az idők során a szöveg le-, a zene viszont fölértékelődött. *A kékszakállú herceg váránál* is hasonló folyamatokról beszélhetünk. De míg Bartók csak kisebb arányban változtatott *A kékszakállú herceg várán*, addig Debussy megrövidítette Maeterlinck szövegét. A rövidítésekkel Debussy időtlen világ megalkotására törekedett, amelyekből hiányoznak a pótlólagos esetlegességek (143.). Emellett fontos alkotóeleme a francia nyelv hanglejtése, amely ha nem jut érvényre, a műből elsikad valami. Az átalakítások odáig vezettek, hogy a zeneszerző átértékelte a főszereplőket, amely egy lényeges momentum a zene és szöveg viszonyának értelmezésekor. *A kékszakállú herceg vára* esetében több kérdés is fölmerül: Mi készíthette Bartókot arra, hogy Balázs szövegét zenésítse meg? Ismerhette-e Bartók Debussy operáját *A kékszakállú herceg* megírásakor? Maeterlinck ösztönzést jelentett-e Balázs számára? Maeterlinck és Balázs színművének közös jellemzője, hogy mindkettőt a zene miatt tartják számon, és az irodalmárok nem foglalkoznak előszeretettel egyikőjükkel sem. Azonban Henry James alkotásával már más a helyzet. Britten bizonyos elemeket kiemel, másokat viszont elhagy a szövegből. A *The Turn of the Screw* rendkívül gazdag szakirodalommal rendelkezik, s ez Britten legszigorúbban megszerkesztett dalműve. A szöveggönyv főként hozzáad James történetéhez, és főnntartja a többféle értelmezés lehetőségét, de ahogy Virginia Woolf is mondja: „el kell ismernünk, hogy valami megmagyarázhatatlan marad.” (162.) Amikor szöveg és zene viszonyát mérlegeljük, mindkettőből egyaránt kiindulhatunk. Míg a *The Turn of the Screw* esetében általában a szöveget tekintjük mérvadónak, addig a *Pelléas* és *A kékszakállú herceg vára* esetében a zenét. Így nem csoda, ha a két utóbbi kiszorította a tudatból a színműveket, azonban James és Britten esetében ilyesmiről nem beszélhetünk. A zeneszerzők alakítottak a szereplőkön, változtattak a hangsúlyon és a szövegen. A tanulmány nem törekszik határozott állásfoglalásra. A szerző azzal zárja fejtegetését, hogy James, Debussy és Bartók alkotása kezdeményezőbb erejűnek bizonyult, mint Maeterlinck, Balázs és Britten műve. Szöveg és zene között gyak-

rabban látni feszültséget, mint összhangot, hisz kétféle közeget jelent, s alakulásukban több a különbség, mint a párhuzam (163.).

„Némi egyszerűsítéssel az állapítható meg, hogy magyar nyelvű román irodalom kezdeteitől fogva létezik.” (238.) Így kezdi Jeney Éva tanulmányát, amelyben először arra keresi a választ, hogy ki olvas román irodalmat. Úgy gondolja, a román irodalom olvasói esztétikai élményt is keresnek az ideológiai szempontú érdeklődés mellett. Majd rátér a román-magyar irodalom fordítástörténetére. Goldis László, Ponori T. József, Moldován Gergely, Iosif Vulcan nevét említi, a folyóiratok közül pedig az *Erdélyi Helikort* és a *Familiat*. A szerző főként azokat a lexikonokat és kézikönyveket mutatja be, amelyek fontos szerepet tölthettek be a román irodalom fejlődésében. Jeney Éva tanulmánya végén hiánypótló munka, egy többszerzős, magyar nyelvű román irodalomtörténet megírására hívja fel a jövő irodalomtörténészeit.

Peremicky Szilvia tanulmányának bevezetőjében (*Irodalom és antiszemizmus*) az antiszemizmust próbálja definiálni. Említést tesz Szabó István filmjéről, *A Napfény ízéről*, valamint a modern magyar antiszemizmus atyjáról, Istóczy Győzőről. Boncolgatja emancipáció és asszimiláció problémáit, majd zsidóság és Trianon, antiszemizmus és rendszerváltás kapcsolatát járja körül.

E tanulmánykötet leginkább talán egy izgalmas írásokkal teli tágra emlékeztetheti olvasóját, amelyből mindenki kedvére szemezgethet. A könyv mintegy négyszáz oldalán át a kultúra különféle rétegei kerülnek górcső alá (az említett művészek és műveken kívül például még a Rákosi-diktatúra retorikája is). A könyv egészét jellemző, nem irodalmi összefüggésrendszerből kiinduló tudományközi vizsgálódásnak természetesen megvannak a maga kockázatai is, de ennek megítélése már a jövő „zenéje”.

Ahogy a borítón szereplő *Gossip, and Satan came* illúzió, úgy a kötet írásai is megállásra, visszapillantásra és elmélyedésre ösztönzik a befogadót. Számos kérdést vetnek fel, lehetséges válaszokat fogalmaznak meg, s együttgondolkodásra serkentik mindazokat, akiket érdekel az új művelődésformák, közelebről pedig a kép, zene és szöveg összetett kapcsolatrendszer.

A kultúra átváltozásai. Kép, zene, szöveg, szerk. JENEY Éva,
SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Balassi Kiadó, Budapest, 2006.

Számunk szerzői

Hegedűs Orsolya (1974)
a Konstantin Filozófus Egyetem
oktatója, doktorandusza
(Érsekújvár)

Kiss Tímea (1986)
a Selye János Egyetem
doktorandusza
(Komárom)

Kulcsár-Szabó Zoltán (1973)
irodalomtudós, kritikus,
az ELTE BTK oktatója
(Budapest)

Sz. Molnár Szilvia (1972)
irodalomtörténész,
a Kaposvári Egyetem oktatója
(Újtelek)

Sándor Katalin
irodalomtörténész,
a BBTE oktatója
(Kolozsvár)

Seress Ákos (1980)
drámatörténész, kritikus,
a Kaposvári Egyetem oktatója
(Kaposvár)

Soltész Márton (1987)
irodalomkritikus,
a PPKE doktorandusza,
(Budapest)

Zsuppán Klaudia (1984)
a PPKE doktorandusza
(Piliscsaba)



