

Kovács Árpád

Téridő. Paraszféra. Grotesztk

Abstrakt. A tanulmány szerzője a téridő különböző értelmezéseit tárgyalja a művészi szövegek fénytörésében. Érinti Einstein, Bolyai János, Németh László, Csontváry Kosztka Tivadar, Ottlik Géza kapcsolódó nézeteit. Különös figyelmet fordít az intervallum képződményeire, kiemelten a fantasztikus elbeszélés minusz-tere, illetve a grotesztk műfaja vonatkozásában. Tételeit Gogol novellája, *Az orr* elemzésével támasztja alá.

*És csak egyszer! és csak egyszer?
Az idő, tér végtelen,
S újra többé itt az ember
Soha többé nem jelen?*

Vajda János

Időtáv és konvergencia

3

1. A tér és idő elméleti vizsgálata hosszú múltra tekint vissza, elsősorban a matematikai-geometriai alapokon nyugvó fizikai modellek körében, melyek eredményei meghatározták a természettudományos, de nem kis mértékben a spekulatív gondolkodást is (különösen Galilei és Newton, Descartes és Kant óta). A szaktudományos világmagyarázatoktól eltérően az ősi mitopoétikai modell nem különíti el a későbbi, erősen racionalizált két aspektust, mivel fő műfaja, a figuratív nyelven előadott elbeszélés perszonalifikálja az érzéki tapasztalatot. A két forrás örökségét elsajátítva az utóbbi másfél évszázad elméleti törekvései a kulturológia jegyében formálódtak, melyben a lételméleti és szemiotikai megközelítések egyaránt magukon viselik az „új poétika” és az „új retorika”, illetve a XX. századi nyelvelméletek hatását.

A fizikai modell legátfogóbb és legátütőbb koncepciója Einstein nevéhez fűződik, aki a „téridő” fogalmával az egységes megközelítést valósította meg, szakítva azzal a felfogással, miszerint a tér és az idő külön-külön *a priori* adottságok, mindenféle tapasztalatot megelőző értelmi sémák volnának. A kantianus térkategóriák a külső, az időbeliek a belső világ regulatív szabályainak felelnek meg. A klasszikus fizika lényegében csak abszolút időt és abszolút teret ismer.

Einstein szerint az anyag és az energia kölcsönhatása hoz létre egységes kontinuumot, a téridőt, amit három térbeli és egy időbeli dimenzióra tagolva ír le. Ennek következménye az, hogy az anyag – tömegének mértékében – torzítja a teret, a „görbe” tér pedig az anyagot, s „lelassítja” az időt. Bizonyos sebesség mellett a vasrúd – például – megrövidül. De mozgása, energiája hatására a tér új tulajdonságokra tesz szert. Ezek alkotják a negyedik dimenziót, az időét. Mivel egy olyan, *intervallumot* alkotó eltérést tesz nyilvánvalóvá,

hogy a cselekvő cselekvésének eseménye és az észlelésének eseménye nem eshet időben egybe. A rendszer minden pontjához tartozik egy esemény.

Igazán találó és pontos megfogalmazást olvashatunk egy magyar írónál, aki mellesleg a fizika történetének avatott tanulmányozója és oktatója volt, s teljesen jogosan Newtont tartotta relativistának, Einsteint pedig abszolutistának,¹ mivel utóbbi világmodellt hozott létre, nem pusztán az anyag specifikumát határozta meg a gravitáció törvénye alapján. Einstein ugyanis az észlelővel történő események időbeli jelenségét a tér megértéséből kiiktatni nem tartotta lehetségesnek. Ma így fogalmazhatnánk: a jelenvalólét temporalitása két térbeli helyzet eltérő tapasztalatából fakad. Ez az író Németh László, aki 1934 táján Arthur Stanley Eddington művét *A relativitás elmélete matematikai feldolgozásban* (1923) című értekezését ismertette, melyet maga Einstein az egyik leghitelesebb interpretációnak tartott. Németh László árnyaltan fogalmazza meg a jelenséget: „Két esemény (tehát nem hely) egymáshoz való viszonya: intervallum.” Az intervallum lehet térszerű, de időbeli is lehet. Éspedig akkor, ha „két esemény úgy következik be, hogy egy észlelő kellő sebességgel mozogva, mind a két eseménynél jelen lehet, akkor az intervallum az az időtáv, melyet az észlelő mér [...] Az intervallumokkal jellemzett világ összeházasítja a teret és időt”.² A térszerű intervallum akkor képződik meg, ha az észlelő nem két esemény konfigurációjának, hanem egyidejűnek, nem eseménynek, hanem pontnak látja. Ennek a szemléletnek a klasszikus fizikában leírt euklidészi, abszolút tér felel meg. Ezzel szemben az új álláspont azt vallja, hogy az intervallum, a térköz valójában időtáv.

4

Tudjuk természetesen, hogy az irodalmi jelenség kizárja, hogy egy észlelő jelen lehessen egyszerre két helyen – pl. egyszerre az író és az olvasó terében. Ugyanakkor az is egyértelmű, hogy az írás is esemény és az olvasás is esemény, mindegyik más-más időben történik. Az intervallumot a szöveg tölti ki. A szöveg a várakozás idejében, az intervallumban található. Tekinthető tehát az esemény, vagyis az olvasás hiányjelének. Az időtáv nyelvi közvetítéséről van szó, amely megértésre vár.

Az irodalmi elbeszélés a téridő konfigurációját, az intervallumot tölti ki a „szövegtérrel”, amely persze csak jelképesen nevezhető térnek, hiszen nem közelíthető meg az empirikus anyag-erő-sebesség koordinátarendszer magyarázó kategóriáival. Nem térről, hanem a nyelvi megnyilatkozás prezentációjáról van szó, a diszkurzus eseményszerűségéről, amely az „észlelő” empirikus idejét a nyelvi esemény idejébe konvertálja. Az egymástól távoli, sőt ellentétes térbeli eseményeket az észlelés ekkor azonosnak tünteti fel. Az empirikus és a nyelvi prezentáció időtávja alkotja azt az intervallumot, amelyet bizonyos metanyelvekben a „fikció” fogalmával azonosítanak, illetve egy má-

1 Így írt: „Newton fizikája úgy gondolkozik, mint a vidéki, aki a maga szemszögét az egész világra kiterjeszteni; Einstein, mint világot járt ember, aki tudja, hogy a szemszögek változhatnak [...] A szemszög tehát hozzátartozik az igazsághoz [...] Nincs külön abszolút és külön érzékelt jelenség. Az érzékelt jelenség az abszolút. Einsteint csaknem minden magyarázója félreértette. A félreértés teljes: Newton, az abszolút tér atyja a relativista, s Einstein a relativitás-tan megalapítója az abszolutista.” Vö. NÉMETH László, *Ortega y Gasset* (1930) = Uő, *A minőség forradalma – Kisebbségben III.*, Budapest: Püski, 1999, 1720.

2 NÉMETH László, *A fizika átalakulásai* = Uő, *A minőség forradalma – Kisebbségben I.*, Budapest: Püski, 1992, 361.

sikban lehetőségként elővételező szemantikai újításként tárgyalnak. Utóbbinak a hermeneutikában a „szövegvilág” jelensége felel meg.

Einstein ismerte Bolyai János főművét, az *Appendixet*. Ott olvashatott a konvergencia tér jelenségéről, annak nem-eukleidészi felfogásáról, mely a „paralellákra” vonatkozó axióma bírálatát adja. Bolyai ugyanis három modellt dolgozott ki: az eukleidészi és a nem-eukleidészi fogalomrendszer axiomatikáját, valamint a két modell metanyelvét, a hiperbolikus felfogást. Nagyon fontos aláhúzni: ebben a két alrendszer terminológiai megnevezéseit, alapfogalmainak szemantikáját is rekonstruálta, mivel a diszkurzusnyelv kifejezéseit is a térképzetek konstitutív elemének tekintette. Az eukleidészi geometriai séma és a nem-eukleidészi, hiperbolikus világlátás számára egységes axiomatikát alkotott meg. Kifejtésében a három modell komplementer viszonyban áll egymással és nem mutat ellentmondást.

2. Van Ottlik Gézának egy sokatmondó képletes kifejezése, amely a nem-eukleidészi tér és a művészi tér rokonságáról, egy konvergencia nevezhető időszávról tanúskodik.³ A mondat az *Iskola a határon* című regényében olvasható, amelynek belső világát a prózanyelvi jelentésképzés háromszögű képződménye teszi ki, s a cselekvés, a festés és az írás konvergenciája határozza meg. Ennek – s a szöveg egészének – fényében a regényíró a „határt” nem választóvonalnak minősíti, hanem e diszkurzusmódok érintkezési pontjai színterének. Itt minden szereplő egy-egy ágens ama „sugárnyaláiban”, amelyet a fogalmi kifejezés „határnak” nevez. Minden egyes perszonalizálódásra beállított „sugár” a véges és végtelen, a külső és a belső, a bűn és a bűnhődés, az immanens és a transzcendens megszakíthatatlanul egy irányba, az érintkezés felé tendál. S minden együtt a spiritualitás-létmódba.⁴ Abba az „iskolába”, amely a cselekvés, a szó, a festés, az írás, a narráció műve révén megérthetővé válik a másik személlyel s a végtelennel való érintkezés tapasztala-

3 Vö.: „Másképp hiábavaló volna minden igyekezetünk. Így pedig, gyarló látszatokból, a létezés felületében reménytelenül nyújtózkodva egymás felé, és halott formák segítségével, élő valóságot tudunk létrehozni, ha a felületre merőleges irányú, ismeretlen dimenzió felé ható erőkre szakadatlanul ügyelünk. Mert konvergencia, egy metszéspontból kiinduló sugárnyaláb tagjainak is tekinthetjük magunkat, hiszen annál jobban közeledünk egymáshoz, minél beljebb haladunk önmagunkban, magányunk közös centruma felé – noha a szűkebb vagy tágabb gömbfelületeken, melyekből diszkrét pályákat, elszigetelt pontthalmazokat ütünk ki, esetleg egyáltalán nem érintkezhetünk.” OTTLIK Géza, *Iskola a határon I-II.*, Budapest: Magvető, 2000, II, 199.

4 Különösen szemléletes a megvalósulása a boltozatos szökőkútak művészetében, így például a margitszigeti szökőkút hiperbolikus képződményében. Medencéje 1000 m² alapterületű, átmérője 36 m; a körbefutó fémcső vonalvezetése (a geometriai egyenes) valójában körívet alkot, tehát egy magába vissza-térő alakzatot. Az „egyenesen” 154 darab fűvókából a vízszugár – új dimenziót alkotva – nagy magasságba ló fel, ahol sátor- vagy boltozatszerű képződményt – átfogót, szférát – alkot. Itt érintkezik az „egyenes” elhatárolt pontjaiból feltörő s összehajló sugárnyaláb minden egyes sugara. Amikor 227 színes lámpa segítségével a megvilágítás minden egyes sugárnak más színt kölcsönöz, megvalósul a szingularitás elve, melynek jelentéstartalma a kísérőzene hatására újabb értelmi horizontba váltja át a vizuális élményt. A három képződmény – a vízszugarak hajlataé, a színeké és a hangoké – a térbeli, háromdimenziós valóságot a negyedik, „ismeretlen dimenzió”, a megértés irányába konvergálja, ahol a különállók érintkezésének lehetősége kialakul és értelmezésre ösztönzi az elmét.

ta. Az érintő mint az alapkör ívének egy szakasza, nem pusztán „térgörbület”, sokkal inkább a különálló pontokból kiinduló függőleges vonalvezetés egymás felé ívelő – „esernyőszerű” – alakzata, egységes boltozatba fonódó érintkezése. Olyan, mint az a szféra az égbolt és a föld között, melyből a hópelyhek szöttese ereszkedik alá, lebontva minden felületi téralakzatot és határt, a szakrális szó metaforájaként. Ez az „iskola” nem a térben, hanem a tér-közben – a szinguláris életemények intervallumában – tapasztalható meg. Hasonló módon, mint a lehatárolhatatlan – ponttól pontig s együtt a boltozatig ívelő, felfüggeszthetetlen – összehajlás. Ugyanilyen intervallumnak a képződménye a nyelvben két személy érintkezését biztosító dialógus. Konvergens – nem pedig metrikus vagy optikai – rend szabályozza az eseményteret, melynek szövege az olvasóval s a kultúrával való nyelvi érintkezésben, a szellemi szférában teljesedik ki. Poétikai vetületben az *Iskola* tehát nem más, mint a regényköltészet, a prózanyelv szavai által elsajátított térköziség, mely a síkszemlélet diszkrét egységeit egy „merőleges irányú ismeretlen dimenzióval” egészíti ki.

6

A költői próza és a matematika művelőjének kifejtésében Bolyai János hiperboloid geometriájának szférikus elgondolására ismerünk. Bolyai *paraszférának* nevezte ezt a jelenséget.⁵ A XIX. század második felétől erre a felfogásra, illetve előzményére, Blaise Pascal projektív geometriájára az irodalom és más művészetek már tudatosan hivatkoznak. Fjodor Dosztojevszkij „polifonikus” regényeiben, nálunk nem sokkal később Gárdonyi Géza több kései művében alkalmazza az ehhez közel álló térképzés verbális változatát (*Te, Berkenye!*; *Aggyisten, Biri!*). Erős hatását tapasztaljuk Proust, Gide, Cézanne alkotásain, de Csontváry Kosztka Tivadarnak a *plein air* meghaladását képviselő képein (*A Nagy Tarpatak a Tátrában*; *A taorminai görög színház romjai*; *Mária kútja Názáretben*) úgyszintén. Időszerű volna megvizsgálni és megvitatni ezt a problémakört Gárdonyitól Ottlikig, Pilinszky Jánosig s a (matematikusként induló) Esterházy Péterig, de az irodalomnak más médiumokkal való kapcsolódásai felől is. A képzőművészetek, a film és a zene vélhetően sok anyagot és eredeti megoldásokat szolgáltatna.

Fő művében a kortárs Spengler is bírálja az észlény dimenzionális szerkezeteit,⁶ s azt a kapcsolódó nyugati-európai lózungot, hogy a tér abszolútum – „a terjeszkedés minden”. Ezzel szembe fordulva állítja, hogy „*a szellem a terjeszkedés kiegészítése*”.⁷

A téridő-egység gondolatának fontos előzményét alkotja Henri Bergson „teremtő fejlődésen” alapuló felfogása, illetve ennek előzményeként Szent Ágoston *tartamról* szóló tanítása. Közös ezekben a törekvésekben, hogy a spácium az időbeli jelenvalóság inkarnációjának nyit teret.

Nyilvánvaló, hogy a konvergens térfelfogás kikezdte a perspektivizmus egyeduralmát is. Maga a szó is utal a lényegre: a latin *conversio* a vissza-térő, meg-térő mozgás jele. A terminus épp azért tetszik indokoltnak, mert jelentése

5 Kovács Árpád, *A tér mint paraszféra = Párhuzamok, történetek. Tanulmányok a kortárs közép-európai regényről. A KRE BTK kortárs közép-európai regény kutatócsoportjának konferenciája, 2014. november 7–8., Károli Gáspár Református Egyetem, szerk. HORVÁTH Csaba – PAPP Ágnes Klára – TÖRÖK Lajos, Budapest: L'Harmattan, 2016, 17–37.*

6 Oswald SPENGLER, *A nyugat alkonya*, ford. Juhász Anikó, Csejtei Dezső, Budapest: Európa, 1994, I, 273–283.

7 Uo., 77.

nem teszi lehetővé, hogy a halmazra, az anyagra, a rendszerre szűkítsük ennek az eseményes életmegnyilvánulásnak a bonyolultságát.

Csontváry a létidőt demonstráló festészeti képződményt a „napút” metaforájával jelölte meg, s az új művészeti térképzés szemszögrendjét ehhez igazította. Az időtáv esetenként akár 5–6 millió évet fog át – a Vezúvtól, a Tátrától, a Taorminától, a Baalbektől, a cédrusoktól korunk formavilágáig ívelve integrálódnak a képződmények a kompozícióba. Továbbá az „érezéstávlát” változó látószögei felől iktatja ki a „dimenziókon” alapuló geometriai térszemléletet, illetve a képszerkezet központi perspektíváját. Ilyen konvergens vonalvezetésre utalnak a véges és végtelen, a látható és láthatatlan érintkezését jelképező szivárványai, illetve az öblök, hidak, boltozatok, vízesések stb., melyek megjelenítik a „világító színek” immanens kompozícióját. Csontváry vásznain a színek alkotnak időtávot áthidaló formát, melyek nélkül a tér üres vagy triviális volna.

A művészek tehát nem ismernek olyan téridőt, amely független lenne a benne elhelyezkedő dolgoktól és eseményektől s azok folyton változó látószögeitől, illetve a két aspektus egymástól. Nem relevánsak gondolkodásukban a halmaztér, az anyagtér és a rendszertér konstrukciói. Gondoljunk Velázquez műterem-ábrázolásának nézőpontrendszerére Az *udvarhölgyek* (1656) néven ismert festményen. Vagy Andrea Mantegna művére, mely már az általa is mesterien művelt perspektivitás kialakulása idején kiiktatta a központi, kúpszerű, távlati rövidülést alkalmazó eljárásokat A *halott Krisztus siratása* (1480) kompozíciójából. Mindkét alkotás jól példázza, hogy a festőművész nem a teret festi meg, nem is érzéki benyomását, hanem világot alkot, amelynek ő, a szubjektum is részese – cselekvésével, alakjával, szemléletével. Ezért van az is, hogy Csontváry a *Mária kútja Názáretben* (1908) című képén – Velázquezhez hasonlóan – saját alakját is megjeleníti, amint a tiszta forrás vizében állva maga is részesül, másokat is részesít a katarzisz élményében. A tisztaság két forrása – a víz és a festék, a természet és a művészet: egyik a spirituális szférából, a másik a szép birodalmából kivetülve – konvergál egymással. Éspedig az intervallum jegyében. Az időtávot a „napút” képviseli a transzepochális nagy idő horizontján, amit egységes művészi képződményen belül jelenít meg az alkotó – az ókori Mater Dei alakját és a festőét, a modern kor művészfigurájának alakmását, amint „meg-tér” a kezdet kezdetének szellemi forrásaihoz. Hiszen a názáreti alatt húzódik az előző kulturális korszak(ok) emléknyma – a látható mögött egy földalatti vezetékre épített ősi kút, a láthatatlan forrás fejt ki hatását, melyre egykor áldozati építményt húztak a keresztény és az antik világot megelőző őseink.

7

3. Két markáns elméleti elképzelést is inspirált a téridő problémája a humán tudományok terén: Pavel Florenszkij 1919-ben lényegében a negyedik dimenzióknak felelteti meg a „fordított perspektívát”,⁸ Mihail Bahtyin pedig a „kronotoposzt”.⁹ Bahtyin *időteret* mondván megfordítja Einstein képletét. Teszi ezt azzal a szándékkal, hogy lefedje az irodalom anyagának, a szónak és a szóműveknek az időbeliségét és történetiségét. A halmaztér, az anyagtér és a

8 Павел ФЛОРЕНСКИЙ, *Обратная перспектива* = Uő, *У водоразделов мысли, I, Статьи по искусству*, Paris: YMCA-Press, 1985, 117–192.

9 Mihail БАХТИН, *A tér és az idő a regényben* (1938) = Uő, *A szó esztétikája*, ford. Könczöl Csaba, Budapest: Gondolat, 1976, 267–302.

rendszerter, valamint az életvilág dimenziókra tagolása a nyelvi alkotásban nem érvényesül. A verbális megjelenés és a megjelenítés szinguláris eseménye maga alá rendeli azokat. A fordított perspektíva képződménye is számol az időbeli elsajátítással s a valóság időbeliségével; nem engedi érvényesülni sem a rögzített központi nézőpont, sem a távlati rövidülés, sem pedig a befogadás optikai benyomásként való tételezését; a befogadás aktusának időbeliségét – mint szellemi eseményt – beépíti elképzelésébe. A formaalkotást a nézéseseménnyel kölcsönhatásban veszi számba. A természetestől úgymond eltérő „torzulásokat” a két szem eltérő kompetenciájával magyarázza. Az egyenes központi perspektíva olyannak mutatja tárgyát, mintha a festő csak a jobb szemét használná megfigyelésre.

Különálló tényezőként, elméleti igénnyel elemzi a „művészi teret” Gogol prózája kapcsán a szemiotikus Jurij Lotman.¹⁰ Eltérő rendszerek átfedéseként értelmezi a „köznapi fantasztikum” képződményeit a fordított perspektíva szellemében. Ennek értelmében a valós világot hol a kozmikus magasság-mélység egy pontra vetítése, hol a mese „homorú” térképzése, hol a színházi díszlet projekciója, hol meg a festészeti dekorum egymásra vetített képződményeinek intermediális hálóján keresztül láttatja. A gogoli narráció a verbális kódrendszer kettős modellálásához folyamodik. A köznapi olyan, mintha... Egy idézet: „[...] a köznapi világ sík tere izomorf a homorúval a mesevilágban”. De ez az eljárás érvényesül akkor is, ha az irreális, varázslatos, csodás a mű témája: „A mesevilág »magára ölti« a mindennapi világ terét”. Hol a fordított perspektíva, hol meg a hiperboloid („homorú”) téralkotás érvényesülését tapasztaljuk ebben a szemiotikai megközelítésben is.

8

4. A távlatíságot az irodalom nem akarja a kiterjedések síkjaira redukálni. Arra törekszik, hogy a téridő vagy az időtér egységét megbontsa. Éspedig azért, hogy mindkettőt a dologgal cselekvő ember történetéhez igazítsa, vagyis jelenvalóságának temporalitása felől világítsa meg. Nevezetesen, az értelem szférájába – a spirituális-kulturális univerzumba – integrálja a jelenvaló és a történeti létező téridő képződményeit. Hogy narratív – *eseményes* – nem rendszerszerű modelljüket nyújthassa. A tér valójában – az idővel társulva – szüntelenül *kiterjedő* – nem alkot kiterjedést, s ezért nem zárható vonalak és pontok geometriai hálójába. Az irodalom állandó változóként tárja föl – nem azonosságként – a teret és az időt. Vagyis sem abszolút időt, sem abszolút teret nem ismer el. Következésképpen az irodalmi esemény kétoldalú: az *idő specializálódása* és a *tér temporalizálódása* felel meg e szemléletnek. Plasztikus mintáját találjuk Szent Ágoston *Vallomásaiban*, ahol a *tartam* időfelfogását fejti ki a jeles gondolkodó. A cselekvés aktusában megtestesülő idő illusztrálására a versmondást mint beszédeseményt mutatja be:

Mielőtt kezdem, várakozásom az egészre irányul. Kezdes után pedig, amit belőle már a múltba szalasztottam, ott lapul meg az emlékezetemben. Így eme cselekvésem élete megoszlik. Mégpedig emlékezésre, amennyiben már elmondtam valamit és várakozásra, amennyiben majd mondok még valamit. Figyelmem azonban jelenvaló. Rajta keresztül, ami jövendő volt, átömlik abba,

10 Jurij LOTMAN, *A művészi tér problémája Gogol prózájában*, ford. Mercz Andrea = *Kultúra, szöveg, narráció. Orosz elméletírók tanulmányai*, szerk. Kovács Árpád – V. GILBERT Edit, Pécs, 1994, 119–185.

ami immár elmúlt. Minél tovább húzódik cselekvésem, a várakozás annál inkább csökken, az emlékezés pedig gyarapodik, míg végül is az egész várakozás elfogy, mert bevégzett cselekvésem már teljesen az emlékezetbe ömlik. És ami történik az egész költeményben, történik egyes részeiben, sőt egyes szótagjaiban is. És ez történik az esetleges hosszabb cselekvésben, melynek ez a költemény talán csak részecskéje. Ez történik egész emberi nemünk teljes létében is, amelynek parányi része egy-egy emberi élet.¹¹

Nyilvánvaló, hogy a verbális megnyilatkozásban, a szóban megtestesülő időtáv kitöltése képez itt eseményt, amely abban áll, hogy „Rajta keresztül, ami jövőre volt, átömlik abba, ami immár elmúlt”. Kizárólag az aktus – a múltat és a jövőt jelenbe integráló cselekvés; maga az egyszeri, személyes *szólás* – abszolút jelenvaló: tartamának megfelelően egyre nagyobb terjedelművé teszi a megjelenítésre szolgáló szövegteret és rövidebbé az akcidentális időt. Hasonlóképpen abszolút a beszélő jelenlétmódja: a cselekvő figyelme a szövegre, amit már elmondott és arra, amit készül elmondani. Az írott szöveg rekonstrukciója, a figyelem, annak nézőpontja és az egyszeri cselekvés időben nem választhatók el egymástól.

A narráció révén a térben érzékelhető háromdimenziós dolognak föltárul a negyedik aspektusa – időbelisége. Ezt nevezhetem a tér temporalizálásának, míg azt az időt, amelyet Szent Ágoston a beszéd, illetve az írás aktusával a nyelvi esemény idejébe vált át, az idő spacializálásának. Az intervallumban ez esetben egy könyv, a *Vallomások* mint írásmű, mint nyelvi alkotás jelenik meg, azonban alanyának nem térbeli, hanem időbeli jelenlétmódját – élettörténetét, vallomását és írásaktusát – jeleníti meg. Nem Ágoston van velünk a térben, hanem az idő legkorszerűbb narratív modelljének metanyelvét tartalmazó írásmű, mely egyben az elmondott személytörténet konfessionális beszédmódját, a *Vallomásokat* mint irodalmi diszkurzust írja be a kultúra történetébe. Ennek következtében „minden időben” és „minden térben” jelen van.

Az orr poétikája groteszk regiszterben

125. A rómaiak tudták, hogy az elmeél prófétaik képesség: orr-nak nevezték.

Friedrich Schlegel, *Kritikai töredékek*

1. A mottót tartalmazó értekezés szerzőjének álláspontja azt sugallja, hogy a groteszknak és az arabeszknak tulajdonított funkció a heurisztikus gondolkodást pallérozó megnyilatkozás, amely nem ábrázolja vagy leírja a valós világot, hanem tételezi azt mint a köznapi tapasztalatban érlelődő, az egyszeri cselekvés aktusában kezdeményezett jövő már jelentkező vetületét, jelenvaló csíra-fázisát. Ebben az értelemben beszélhetünk az időtáv-intervallum narratív megjelenítéséről. Következésképpen egy létlehetőséget anticipál az effajta eszméleti forma, de nem a spekuláció, hanem a frónészis jegyében. Friedrich Schlegel a regényt is tápláló nevetésformák egyikét emeli ki, amikor az „elme-

11 Aurelius AUGUSTINUS, *Vallomások*, Változatlan 2. kiadás, ford. Városi István, Budapest: Gondolat, 1987, 277.

életről”, „elmességről” beszél, értve ez alatt a nem komikus, a poént nélkülöző „életbölcesség” műfajait, például a szókratészi dialógust.

A groteszk elbeszélés különösen alkalmas a nyelvi közvetítéssel megjelent intervallum vizsgálatára, mert a tér és idő relatív egységének felszámolása – mondhatnók – ebben a műfajban abszolúttá válik. S ezért a fantasztikummal kényszerül nászra lépni, ami megkülönbözteti olyan nevetésműfajoktól, mint a humor, a vicc, a szatíra vagy az irónia. Okozója a hiperbolára irányuló retorikai megformálás, ami a groteszk jelképzés és a fantasztikus fikció fúzióját alapozza meg, s ezzel együtt a szubjektumhasadás történetét.

Gogol elbeszélése, *Az orr* mintaszerű megvalósulása a groteszk verbális képződményeinek, egyebek mellett a térillúzió-képzés eljárásainak is. A cselekmény világában az arc és az orr reprezentálja az időtáv két síkját, az egymástól elkülönült két fabula elbeszélte horizontját, amely kétféle módon realizálódik. A fizikai, városi térközegben a veszteséget viselő szereplő testi megnyilvánulásai lokalizálódnak; a nehezen azonosítható, fantasztikus szférában pedig a veszteségét reprezentáló tevékeny alakmása található. Kovaljov teste a szenvedő, orra a cselekvő alanyi jelenlét képviselőjét látja el a virtuális térben. A képtelen esemény a természetesnek tűnő materiális kiterjedés felületén – a testrészt motiválatlan eltűnése – valójában egy nem materiális, habituális tulajdonságjegyet „testet öltése” a szemlélhető külvilágban.

Egy pontban azonosítható érintkezésük, éspedig éppen a térbeli intervallum jeleként használt alakzat – az arc közepén, az üres helyen megjelenő, tüntető foltnak köszönhetően. Kitüntetett módon azért, mert alakját egy hiányjellel, a nullával azonosítja az arc tükörben észlelt látványa.

10

A folt a kenyérbe került testrészt nyoma, az arc önmagán túlnyúló s a világba fűrődő tagja itt és most egy fontos hiányzó résznek a jele.¹² Az idegen „falat” a kenyérben, az emberi lény „törekvő” (intencionális) részét képviseli egy a természetétől eltérő anyagban. A folttal megjelölt ponton keletkezik az az intervallum, melyben a természetfeletti érintkezik a természetessel avégett, hogy megvalósulhasson a materiális s a benne munkáló törekvés a nem materiális létmódra. A folt az a rész, amely a sérült identitás, valamely személyiségjegyek – vagy hiányuk – eltakarására szolgál, következésképpen a hiányzó egész indexének tekinthető. Föltűnése a tükörben, átkerülése az élő természetből az élettelenbe fontos esemény, mivel az önszemléletet két dimenzióra s képi reprezentációra korlátozza, melyből kimarad a harmadik, mélységi kiterjedés. Az arc új alakmásával egyszerre létrejön a szembesülés *vis-à-vis* helyzete, az „én” – „én” reláció. A tükörkép egy korábban ismeretlen tulajdonságjegyet alaki megjelenésmódját teszi a térben láthatóvá. Ami „ott” van, nem esik egybe azzal, ami a térben „itt” van, mégis lényegi része az egésznek. A térbeli egységből kiválik az, ami rövidesen – a kopogtató időben – az esemény hordozója és a cselekmény mozgatója lesz. Éspedig abban az intervallumban,

12 A *détail* kinagyításának szerepét hangsúlyozva Victor Hugo a groteszk jelentőségéről értekező írásában fontos megállapítást tesz, amikor a rész és egész, a szép és rút kölcsönhatását illusztrálja: „A szépnek csak egyetlen típusa van [...] Az viszont, amit rútnak mondunk, csak egyik részlete a nagy egységnek, melyet nem tudunk felfogni, és nem az emberrel áll összefüggésben, hanem az egész teremtéssel. Ezért mutat új meg új arcot, de sosem lehet teljes”. Vö. Victor HUGO, *Részletek a Cromwell előszavából* (1827), ford. Rónay György = *A romantika*, szerk. HORVÁTH Károly, Budapest: Gondolat, 1978, 231.

amely az orr elvesztésének és visszakerülésének időtávját teszi megjelenítet-
té az elbeszelt cselekményben.

Térbeli kategóriákban nem dimenzionálható valami e hasonmás narratív alakja – csak a szemantikai tartományának feltárásán keresztül vezet hozzá egy labirintus. Azaz csak az értelmezés útján, amit az elbeszélés szavai és szövege tesznek lehetővé az olvasás során. A három kiterjedésen túli valóság eleme tehát, amelynek az önállósulása a téridő empirikus egységét bontja meg. Bátran állíthatjuk: nincs „tere”, a térköz s az időtáv a közege, melyet a fantasztikus történetben a *híd* és az *út* jelképeivel jelenít meg a groteszk szövegvilága. Ezért a testrészt helyett a *név* válik az elbeszélés témájává. Ehhez a névhez keres referenciális összefüggést a szereplő – mindhiába. Sem a név, sem a jelölete nincs a helyén – csakis a szemantikája érhető tetten, de az már csupán a szövegben. Az a megújított szemantika, amely az arc és az orr nem mindennapi, új konfigurációját hozza létre a két eseményre épülő cselekményben. Az azonosítást csak a narratív szöveg groteszk képződményeiért felelős diszkurzus képes megvalósítani. Tehát a novella, amelynek Gogol odatulajdonítja a nevet, s ezzel a testrészt jelölőjét, a művészi szöveg címévé avatja. Ennek következtében, műalkotássá módosulva, e szöveg beíródik az íráskultúra, az irodalom univerzumába is, ahonnan minden szó, minden alakzat, minden jelkép új impulzusokat kap.

A rendkívüli fordulat abban áll, hogy az intervallum, amelyet az orr két helyszín közötti útja jelenít meg, nem kiterjedés, hanem időtáv: nem térben szemlélhető fabula, hanem egy nem létező – fantasztikus – esemény tartama, melynek konkrét valóságvonatkozását a nyelv mint szövegmű tárja fel. A test materiális és az arc szociális terében való elhelyezkedése megszakad, mivel a tükröt váltó narráció „tükrében” az öntevékennyé váló alakmás egy szakrális esemény aktoraként mutatkozik be – a látható folt helyéről lelépő „orr” a nyelv szubjektumának válik jelképévé, Friedrich Schlegel megfejtése szerint az elmeél, a heurézis indexjelévé.

A testrészt „hült helyét” Kovaljov szeméi foltnak mutatják. Ám szava a semmivel azonosítja. A folt az arcon, az élő arc élettelen részének jele, jóllehet ott általában az életet biztosító levegő jut be a szervezetbe, ami nélkül a test cselekvésképtelenné válik, majd széthullik anyagi összetevőire. Az orr a levegő közvetítésével a természeti léttel fenntartott kapcsolatot biztosítja az ember számára, s az élet energiáival látja el az egyént. S amikor megszakad ez a kapcsolat, maga az emberi élet szűnik meg.

A kenyér – ugyancsak az élet-érték metaforája – már első felbukkanásakor e konkrétságával érinti meg a szereplőt, az álomból az életbe való visszatérés, a fölébredés okaként: a „borbély elég korán ébredt, és friss kenyér illata csapta meg az orrát”. Az orr tehát egyszerre két funkcióban lép működésbe: felfogja a kenyér illatát, ám a kenyér belső terében elhelyezkedő ikerpárja lehetővé teszi működő és működésképtelen, „élő” és „holt” alakmásainak összehasonlítását. Ez az útja a fölismerésnek. Az orr a levegőből, az életből s a létből – a szimbolikus rendben a mennyből – érkező inspiráció felfogásának szerve, s kétségkívül az emberi „elmeél” ébrentartására szolgál. S nem pusztán az alvó állapotból az eleven életbe való átlépés tekintetében, hanem az értelmezés, az elemi fölismerés vonatkozásában is: „De Ivan Jakovlevics nem volt se eleven, se holt. Ráismert, hogy ez az orr senki másé, mint Kovaljov kollégiumi ülnöké [...]”. A térbeli intervallum, a kétféle esemény – az ember története és

szerves alkotórészének története – közötti időtávot fogja át. Ily módon mindkét irányba nyitott látásmódot tesz lehetővé az elbeszélő számára. Az ülnöki arc elemi része és e rész életegésként való egyidejű szemlélete a narratív öneszmélést hozza működésbe. Minek eredményeképpen a kontárkodásnak minősülő cselekvésmódot teszi értelmezhetővé. Jelesül azt a csonkolást (redukciót), amely a spirituális elemet izolálja, s így „anyagi”, pontosabban természeteti forrásától fosztja meg.

Pszichológiai vagy vallási síkon ez esetben pneumáról, „lélek” és „szellem” együttműködéséről szoktunk beszélni. Egzisztenciális értelemben itt található az a pont, ahol a kicsi – az emberi lény – belső egységének végtelenje érintkezik a nagy egész lehatárolatlanságával, az Egy – mint „egyedüli példány” – az Egyetemessel. A részesülő kapcsolódás megszakadása a groteszk művészet minden típusának elemi feltétele. Az a tény, hogy a materiális érintkezik valamivel, ami immateriális, ami pneumatikus, paradox arányosságokra utal. Innen érthető meg az, hogy a személy a költészet hatására akár a „mindenséggel” is mérheti magát. Ez az a törekvés, amit a fantasztikus eseményként bemutatott szüzsében igyekszik megvalósítani az „Orr” nevét viselő szellemi alakmás; ezért „szökik” meg az ülnök lokális dimenziókkal határolt megjelenéseinek, azaz reprezentációinak a köréből. A testtel és a szociális szimbólumokkal képviselt csinovnyik ezzel a törekvéssel szembeszegülne, hiszen őt más motívumok vezérlik: az „alkormányzói szék” elfoglalására hajt, azaz a szociális funkció hatalmi pozíciójának megerősítésére és növelésére alkalmas „hely” vonzza tekintetét, irányítja vágyait. Ennek a „széknek” természetesen semmi köze a költői beszédmód, a narráció intervallumként jellemzett szférájához. E létszféra – az értelem létét – ugyanis csak az írás és olvasás interakciójának időtávlata teszi értelmezhetővé, amit a szöveg reinterpretációkban élő hagyománytörténete felől közelíthetünk meg.

12

2. Az interpretációk egyik legradikálisabb válfaja maga a műalkotás, melynek szövege nemcsak az értelmet, hanem az értelemtulajdonítás nyelveit is átalakítja. Különösen radikális módon a fantasztikusnak nevezett narrációban. A fantasztikusról tudjuk, hogy egyrészt fiktív, azaz figuratív, másrészt narratív képződmény, amely speciális nyelve az elbeszélő történetmondásnak. Ám a fiktív korántsem mindig fantasztikus. Így például nem az, ha egy rész leválik az egészről: a szaglásra szolgáló testrész Gogol elbeszélésében az arcon saját, megszokott helyén található, természetes látványt nyújt; a megtört kenyérből kikandikáló „fehérség” hordozója, az orr ugyan már fölöttébb rendhagyó, de még mindig nem elképzelhetetlen; ám a főváros központi sugárútján sétáló vagy kocsikázó, hivatali mundért viselő, magas rangban felbukkanó s végül templomban imádkozó aktor – ez az akármilyen tagadhatatlanul fantasztikus látványt nyújt. Feltétele a megjelenítésben nem a szinekdoché tematizálása, hanem egy másik alakzat, a hüpallagé¹³ jelentéstartományának kifejtése,

13 Ez az alakzat egy olyan szemantikai potenciál megnyitására alkalmas, amely egy cselekvést (vagy okát) egy másikkal cseréli ki. Például József Attilánál (*Nyár*): „Ezüst derüvel ráz a nyír / egy szellőcskét...” A szöveg szerint nem a szél mozgatja a fát, hanem a fa a szelet. Vagy: „A farkok csóválja a kutyát”; „Mega a maga orra után”. Mint ahogy József Attilánál a szemlélődöt figyeli meg a mindenség („nézik-nézik a csillagok”), Gogolnál is gyakori, hogy a térben érzékelhető dolgok tartják szemmel az alanyt, aki az orráig sem lát a presztízs-tárgyak látványának fogságá-

történetté való kibontása. Ez esetben ugyanis a rész nem egy szokványos másik résszel, az arccal vagy (szokatlanul) a kenyérrel érintkezik, hanem az egészszel, az elbeszélte történet szereplőjének alakjával; ekképpen az elbeszélte identitásválság metaforájává alakul át. Az alakon is túl kell keresni centrumát, ha számba vesszük a helyzetet értelmező szavait is, egy a hivatali-köznapi beszédtől idegen idioma egységeit, illetve e szavak címzettjét. Hisz azok a „mi van?” s a „mi nincs?” alternatívájának feltevését hivatottak bemutatni.

A figuratív részelem, a narratív egység és annak prózanyelvi szövege a cselekvés és a szó világától elszakítva, izoláltan nem értelmezhető. Ahogy a tér s az idő sem! Oka pedig abban keresendő, hogy a *van* sohasem evidens. Gogol műveiben több helyen is így fogalmaz: „Semmi sem az, aminek látszik”. Az „Orr úr” (a fantasztikus s elbeszélhetetlen) egy olyan hasonmást állít a szereplő (a fabuláris és elbeszélhető) szeméi elé, amely autonóm, az övétől független, józan ésszel motiválhatatlan öntevékenységet mutat be, de ennek semmi köze a karriertörténetek műfaji sablonjaihoz. Az Orr tulajdonnévként egy szuverén létezőre utal; ilyenén lehetne akár az ülnök úr is, ha nem „hordaná magasan” a saját kiterjedését amúgy is meghaladó orrát; ha nem tüntetne vele egy másik térben, jelesül a Nyevszkij Proszpekten, a főváros központi perspektívát nyújtó presztízs-helyein. Mármost megcsonkoltan mégsem teheti meg, „hogorrtalanul üljön ott”, a Voszkreszenszkij híd lábánál „egy olyan személy, aki kormányzói állás várományosa... azonkívül sok úrihölgy házába bejáratos”.¹⁴

Az alakmás képviselésében megjelenő attribútumok a fantasztikus történetben mind az arccal, végül is egy arculattal (habitussal) rendelkező embert jelenítene meg, vagyis éppen azt, ami hiányzik a ranglétrán tájékozódó órnagy jellemrajzából – a csinovnyik funkcionáriusból, aki a tulajdonságok nélküli ember mintapéldánya. A szociális funkció által uralt létező helyett az jelenik meg az eseményidő intervallumában, aki nem a hivatal, hanem a maga ura – „Orr úr”. Számolnunk kell itt az elem szimbolikájában közismert kétféle utalás-irány eltérő eszmekörével: a materiális (pl. fallikus) és a mentális (pl. a szellem, a fuvallat Ádám orrában) vetületekkel. Az orrhoz tartó alanyi jelenlét legváratlanabb megjelenítései: felbukkanás a kenyérben, majd a főutcán s végül a székesegyházban.

Az állami-hivatali hely három dimenziójával szemben kirajzolódik az „anti-tér”, a negyedik dimenzió, melynek megfelelője a narrációban az út, a magasság és mélység között feszülő eseményvektor szimbóluma (a „menetel”). Ennek nem a kiterjedése, hanem az iránya a meghatározó – vektoriális és szakaszos. A földi és az égi, az érzéki és az érzéki túli valóság között a szellemi létmód, az irodalomban az értelem léte közvetít, amely értékre irányul. Gogol novellájában „felfelé” a szakrális, „lefelé” a poétikus érték hordozójára, melynek többdimenziós szövegében a bibliai beszédmód képződményeinek a

ban, azaz a reprezentált „tények” mindennapi gyakorlatában. Vagy az a kifordítás is gyakori, melynek megfelelően a szemlélet számára mozdulatlan „objektumok” tevékeny valósággá transzformálódnak, s a tér alakul át az alany időbeli jelenlétének, öneszmélése eseményének modelljévé: „[...] repülnek a verszták, repülnek felé a kupeczek födeles kocsjuk bakján, repülnek kétoldalt a fenyőktől sötétlő fejszecsattogástól és varjúkárogástól hangos erdők, repül az egész út, nem tudni, hova – ködbe vesző messzeségbe [...]” (Nyikolaj GOGOL, *Holt lelkek*, ford. Makai Imre = *Gogol művei*, Budapest: Európa, 1971, II, 564.)

14 GOGOL, *l. m.*, 600.

transzfigurációja is megtörténik. Ugyanez történik meg a társas, a hivatali, az episztoláris, a zsurnalisztikus s több más beszéd- vagy írás-stílus képződményeivel is, azzal a különbséggel, hogy irányukban a paródia és az ironia esz-köztára erőteljesebben érvényesül.

Természetesen az ellen-térben következik be a nyelvváltás fordulata is: a hivatalnok alakmása ugyanis imádkozik. Az ima mint a bűn, a dicsvágy bevallásának műfaja kiiktatja a társas, a közéleti és a hivatali nyelvi sablonok használatát. Azt látjuk, hogy a szereplő szociális azonosságát a testi matéria jeleníti meg, míg az alakmás, amely nem testként, nem is annak részeként, hanem a vallomás szubjektumaként lép fel, egyfajta szellemi azonosságra utal.

Itt tűnik helyénvalónak megjegyezni, hogy Gogol kortársai – Jean Paul, Friedrich Schlegel és Victor Hugo – épp ez idő tájt fejtik ki a groteszk leginkább eredeti és időtálló felfogásait.

Látható, hogy a fantasztikus történet a hiányvalóságot kiküszöbölő, konkrét identitás felismerésének eseményét bontja ki, ám az igazság csak egy pillanatra tárul föl a szereplő előtt. Eltérően például az *Egy őrült naplójától*, ahol öneszméléshez és perszonális elbeszéléshez vezet. S mivel e látomás megálmodója nem alkotja meg az esetről szóló elbeszélést, azaz nem tesz szert saját nyelvre, a fantasztikusban megvalósuló heurézis a szereplő és az elbeszélő számára egyszerűen megoldhatatlannak bizonyul, s ezért a rendkívüli látomás az érzékszervi csalódás számlájára íródik. Következésképpen az elbeszélte világban belül értelmezhetetlen marad – bár erősen készletti erre mind a hőst, mind a fiktív elbeszélőt. Minden sokkolás ellenére a csinovnyik nem képes az öneszmélés útjára lépni s a megszokott hivatali sablonokból kilépő gondolkodásra jutni. Ez a művelet ránk, olvasókra hárul.

14

A fantasztikus történetnek minden esetben megjelölt narratív kerete van, amelynek kezdetén és végén minden fajta rendellenességtől mentes helyzetben találja magát a szereplő. Az elbeszélő pedig a narratív alakzatok geometriai rendjéhez visszatérve tanácstalanná válik a természetellenes események magyarázata kapcsán. A befogadó azonban, aki nemcsak egy alogikus cselekmény szemlélője, hanem a szöveget értelmező olvasó is, a digresszív beszédmód paradox szemantikájában találja meg a megértéshez vezető kulcsot, ami a materiális és immateriális létező, a látvány és látomás narratív kapcsolatában van kifejtve. Ennek a műveletnek a fényében a rendellenesnek tűnő világot értelmesnek, míg a köznapi-hivatalit abszurdnak foghatja fel. A kezdet egy olyan határhelyzet lehet, ahol már tapasztalható, hogy a szubjektumhasadáshoz nyelvválság társul. Például a borbély nem képes azt a történetet elmondani, amely hitelesítené a testrész eltávolításának, illetve a kenyérbe való átkerülésének képtelen cselekményeit. Ő úgymond – részeg lévén az előző napon – nem emlékszik, hogy levágta volna. Mint ahogy – a kitérőt megismételve – a novella végén az elbeszélő vall kudarcot az orr visszatelepítésének mikéntje kapcsán. A borbélyüzlet belső tere szemben áll az „élet útja” és „háza”, azaz a történés időtávlatával, ahol egy komplexebb értelmezés lehetőségét tárja fel az elbeszélő diszkurzus.

A gogoli elbeszélő – miközben elemi egységekre bontja tárgyát, megszüntetve annak térbeli egységét – az egyed naiv azonosságát destabilizálja. Éspedig oly módon, hogy külső megnyilvánulásainak részleteit hiperboli-

zálja,¹⁵ kiemeli az adott szemléleti egészből és új kontextusba helyezi (pl. a test vagy a ruha egy darabját a cselekvés és a nyelv világába) – nevezetesen az egyre kisebb részletek sorába. Ezzel az eljárással – a kicsi végtelenségét modellálva – a részletet az egészszel egyenértékűvé vagy felcserélhetővé teszi. De húzzuk alá: nem kiterjedése vagy alakja, hanem nyelvileg jelölt jelentése alapján, amely a szellemi kultúra szintjére vezeti át a témát s megmutatkozásának fantasztikus elemeit. Ily módon nemcsak felbontja, elemeire szedi szét a dolgot vagy az embert, hanem különös, a narráción kívül észlelhetetlen szubjektumstátuszát tárja fel: a *rész tevékeny részesülését* az alak cselekvésében, beszédében és történetében.

Láthattuk, Kovaljov őrnagyot előbb orrával, majd az orron még látható pattanással, s végül mindkettő hiányával helyettesíti be az író: a háromtagú – a részlet

15 A részlet hiperbolikus modellje képezi Gogol prózájának „realista” és „avantgardista” interpretációs megközelítését – ez a két irány volt a meghatározó a kutatás történetében. (Ma már – különösen az amerikai és a német kritikusok körében – a „posztmodern Gogol” alakját is megtaláljuk [Aage Hansen-Löve, Spikker], de ezek a próbálkozások lényegében folytonosságot mutatnak a formalisták szemléletével.) A részlet hiperbolikus kezelése képezi a próza anarratív groteszkként való elméleti megalapozását, amit Eichenbaum és Tinyanov tanulmányai alapoztak meg a művek morfológiai megközelítése kapcsán (vö. Borisz EICHENBAUM, *Hogyan készült Gogol Köpönyege?* ford. Gellért György = Uő, *Az irodalmi elemzés*, Budapest: Gondolat, 1974, 58–78.). Ezt a teoretikus megközelítést árnyalja Andrej Belij nevezetes könyve is (Андрей Белый, *Мастерство Гоголя. Исследование*, Москва–Ленинград: ОГИЗ, 1934). Az alaktani prózamodellhez később történetiek és genetikusak társulnak. Utóbbi a mitopoétikai szimbolizmust helyezi a hiperbola helyére, de az analitikus megközelítésen nem változtat; igaz, a részleteket nem szintagmatikus, hanem paradigmaticus rendben – térben és szövegtérben – rekonstruálja (vö. Владимир Топоров, *Апология Плюшкина: вещь в антропологической перспективе* = Uő, *Миф. Путяга. Символ. Образ*, Москва: Прогресс, 1995, 7–111.) A történeti-szemiotikai modell legjelentősebb képviselője Jurij Lotman, aki a részletek térbeli paradigmáit nem egy (nyelvi szemantikai vagy mitopoétikai) kód realizálásában, hanem több, történetileg kialakult és egymást generáló kód kölcsönhatásában éri tetten (pl. a teatrális tér, a szociokulturális tér és a földrajzi tér részleteinek interakciójában, mint az irodalmi szövegteret generáló kódváltások rendszerében, ami egyet jelent a természeti, a városi és a művészi térképzés modelláló hatásának és azok szabályrendszeirenek ütköztetésével. Vö. LOTMAN, *A művészi tér problémája Gogol prózájában*, 119–185. A hiperbolától a kulturális modellig megtett út a prózai részlet elméleti rekonstrukciójában felbecsülhetetlenül gazdag interpretációs lehetőségeket nyitott meg az irodalmi elemzés számára, mindenekelőtt az irodalmi hős deheroizálása, a „kisember” vagy akár a karkai féreglény alakjának megalapozásában. Ám ennek ellenére sem derült fény az így előállt új prózai individuuum alanyi státuszára, a totálissal szembeállított részleges szubsztancia, az egyén cselekvő részeként értett szubjektum pozícionáltságára. Márpedig ez éppen azzal magyarázható, hogy a narratív analitika domináns szerepének hangsúlyozása homályba borította a meta- és transznarratív szövegegységek, a „lírai kitérők” szerepének tisztázását. Azaz nem kaptunk kielégítő választ az alapkérdésre: miért *poéma* a regény? A szokványos válasz, miszerint a szerző művészként „kudarcot vallott”, a „tanítói” diszkurzus retorikájával lerontotta zseniális analitikus építményét, nem annyira Gogol elvétéséről, mint inkább az elméleti gondolkodás restségéről, gyakorta módszertani kibúvójáról tanúskodik – amit maga az író előre megjósolt Vö. Nyikolaj GOGOL, *Négy levél különböző személyekhez a Holt lelkek kapcsán* = Uő, *Válogatás barátaimmal folytatott levelezéséből*, ford. Gasparics Gyula, Kovács Erzsébet, Budapest: Európa, 1996, 107.

részletét kiiktató – negáció következtében a szereplő arcát természetes alakjától megfosztja, ugyanakkor a hiányt az üres hely nyomával kihangsúlyozza.

A szereplő térbeli alakjának prózanyelvi redukciója a Semmi birodalmára nyit távlatot. A térvésztes folyamat az arc megcsonkításával kezdődik, az orr és az általa reprezentált hivatali előmenetel jelvényeinek (aranyozott gallérú mundér, kard, köpeny, fényes gomb, rangjelzés) elvesztésével: „orra helyén lapos folt éktelenkedik!”, „orra helyén egy fölöttébb buta, lapos és sima foltot pillantott meg”. S fölkiáltott: „Legalább volna valami az orrom helyén, de nincs semmi!”¹⁶ A folt egyébként is valamilyen hiány eltüntetésének látható nyoma, elfedés. A lapos és sima olyan tulajdonságjegyek, amelyek a harmadik és a negyedik dimenzió hiányáról tanúskodnak. Fennáll a létvesztés esélye s a Semmi tartományának megnyitása, ami a groteszk irodalomnak általában is egyik központi témája.

Már tudjuk, az alakmás – eltűnése után – a templomban köt ki: az elfedésből lép színre. Ott „találkozik” vele Kovaljov őrnagy, aki a megszólításra válaszképpen az elfedett (azaz a hiányzó alanyiság) megjelenését és megszólalását tapasztalja: „Én – én vagyok. Köztünk nem lehet semmilyen szorosabb kapcsolat”. A hasadás teljes: a létező egyik tagja nem akar együtt maradni a hústömeget egy funkciónak alárendelő matériával, kétdimenziós térbeli hordozójával. Igazi helyére indul: tette – amit a fantasztikus elbeszélés képtelen látomásként jelenít meg – összekapcsolja azt, ami összetartozik s ami mesterségesen lett szétválasztva. A fantasztikus látomásban az öntevékeny alany harmadik dimenziója bontakozik ki, a gyónás rituális aktusában a szellemi tevékenység, mely e szellemiség értelmi és értékvilágát a szakrális szövegben, a negyedik dimenzió szférájában jelöli ki. Itt egyértelművé lesz, hogy az anyag és a szellem szétválasztása az agyember absztrakciójának eredménye. Igaz, hogy az anyag és a szellem között fokozatos átmenet empirikusan nem érhető tetten, „mégis az történik – s itt idézem August Wilhelm Schlegel szavait –, hogy a tett révén felismerjük a szellem és az anyag eredeti egyféléségét, amelyet csak spekulatív módon tudunk bebizonyítani. Enélkül az emberek közötti közlés sem alakulhatott volna ki [...]” Annak ellenére sem, hogy a gyakorlati élet síkján a materiálisban folyton s könnyen felismerjük a spirituálist, a spirituálisban pedig az anyagit. A Schlegel által jelzett *tett* egy „abszolút aktus” révén megy végbe, amikor a cselekvést a költészet közegében – „Csak szimbolikusan, képekben és jelekben”¹⁷ – hajtjuk végre. Ebben a nyelvi médiumban testesül meg a materiális megnyilatkozása, megmutatása annak, hogy milyen forma – milyen nemű tevékeny valóság – lehetőségét rejti magában. Abban ugyanis épp a tett készítése nyilvánul meg, és pedig arra, hogy a végrehajtás során alanya elsajátítsa – megjelölje s elbeszélje – a cselekvés világának jelentéskörét s utalásirányát.

A mottóban idézett német gondolkodó pont arra a kulturális tényre céloz, miszerint a rómaiak a hosszú, hegyes orral megáldott egyént kivételesen szellemes embernek tartották. A rövid, tömpe, lapos orr pedig az ostobaság jelének számított.

16 Vö. Nyikolaj GOGOL, *Az orr*, ford. Makai Imre = *Gogol művei*, Budapest: Európa, 1971, I, 596–598.

17 August Wilhelm SCHLEGEL, *Kant: Az esztétikai ítélőerő kritikája című művéről* = August Wilhelm SCHLEGEL és Friedrich SCHLEGEL, *Válogatott esztétikai írások*, Budapest: Gondolat, 1980, 581.

Az anyag és a szellem egységének bizonyítása következtetés útján nem járhat sikerrel. Az irónia az a kitérő, amellyel áthidalja, elodázza a megoldást a gondolkodás. Ezért az irónia par excellence spekulatív. Friedrich Schlegel írja: „42. A filozófia az irónia tulajdonképpeni hazája: az iróniáé, melyet mint logikus szépséget határozhatnánk meg.” Ezzel szemben: „Egyedül a költészet emelkedhet erről az oldalról is a filozófia magasságáig, és alapját nem a retorikához hasonló ironikus passzusok képezik.”¹⁸ „48. Az irónia a paradoxon formája.”¹⁹ Az „életbölcselet” diszkurzusa, a költői nyelv a végesben – az emberi hangban – megjelenő végtelen közege, melynek egyik legradikálisabb prózanyelvi közvetítése a groteszk. Vagyis az az eljárás, amely térbeliként jeleníti meg a spirituális világát. A groteszk annak jelképes áthidalására szolgál, amit a köznapi szemlélet „fantasztikusnak”, a logikai következtetés „paradoxnak” tekint. Nevezetesen az anyag és a forma, a potenciális és a tevékeny valóságot. Feltárja a „valós” és „valótlan” helytelen fogalmi szembeállításának csalásait.

Az elbeszélésben tehát a testrészt szimbolikája azt a lehetőséget villantja fel egy pillanatra, amely anyagi hordozójában, a test fizikai, biológiai és társadalmi szerveződésében *in nuce* mindenki számára adva van, s a tett megcselekvése lehetőséget adna arra, hogy az öneszmélésben feltáruló lételem lehetőséget konkrét valósággá tegye. Mert az ember így van megteremtve s erre van rendeltetve. Ez a potencialitás egyáltalán nem a „valótlanság” tárgykörébe tartozik. Ellenkezőleg – *a priori* emberi adottság. A virtuális történet ezt a lehetőséget realizálja a nyelvi alkotásokban. Az áthidaló tett nem testesül meg az empirikus valóságban, ám értelme létrejön – ha tetszik, „materializálódik” – az elbeszélés szövegében. S ily módon az, ami a térben nem ragadható meg, olvashatóvá lesz a szövegben, az értelem világában.

A tett elmaradását az a tévképzet szabja meg, miszerint a test maga az ember az intézményrendszer hierarchiájában elfoglalt helye s a fogyasztás fokozásában játszott szerepének megfelelően. Már említettem volt, hogy a novella tanúsága szerint mindez az öntevékeny szubjektum identitását számolja fel.

Itt ugyanis az önvallomás az a beszédcselekvés, az a tett, amely révén az értelem „materializálódik”, mégpedig a szakrális diszkurzus szavaira összpontosító nyelvi gesztusban: „Azzal az orr elfordult, és tovább imádkozott”. Elfordulása végzetes, mert a cselekvés és gondolkodás képességétől fosztja meg a formájától elidegenedett matériát: „Kovaljov teljesen elveszítette a fejét, és nem tudta, hogy mit csináljon, sőt azt se, hogy mit gondoljon.” A szózával az azonos, aki elveszti a cselekvés és gondolkodás képességét, a nem-én.

De az eszmélkedő másik, Gogol szavai szerint a „belső ember”, azaz a személyes „vagyok” – nem a „látszom” – szubjektuma. Az *ego* önképétől megszabadult alany egészen mást cselekszik, mint amit tőle a testember követel: „Önnek tudnia kellene, hol a helye”.²⁰ A válasz határozott: „Én – én vagyok”. Tehát a „Vagyok, aki vagyok” emberarcú mása. A szakítást végrehajtó alak más „saját helyét” nem a hivatalban, hanem – mint láttuk – a szakrális szférájában találja meg, ahol lelkéért fohászkodik.

Amikor a törvényszéki ülnök a lapkiadónál levette arcáról a kendőt, az üres, lapos helyen egyfajta kenyér, „frissen sült palacsinta” képe ötlük a külső szem-

18 *Uo.*, 220.

19 *Uo.*, 221.

20 GOGOL, *l. m.*, 600.

lélő szemébe, melynek orosz neve az ünnepi kalácsra utal. És mivel a levágott testrészt a kenyértörés pillanatában magában a kenyérben fedezi fel az arc feltételezett csonkolója (a borbély), az áldozati kenyér és a feltámadást idéző kalács között nem nehéz felismerni a bibliai metafora működtetését: „Én vagyok az élet kenyere”. Nem véletlen, hogy a kenyértörést követően önállóult alakmás a *Voznyeszenszkij* sugárúton, azaz a *Mennybemenetel* kapujában kezdi meg útját, majd áthalad a *Voszkreszenszkij* – azaz a *Feltámadás* nevét viselő – hídon, hogy végül egy új világban, a templomban érjen célba. Az utalásirány elég egyértelmű: bibliai értelmezésben, tudjuk, a test a pneuma temploma. A másik irányba, a tetthely felé a *Szadovaja* vezet, azaz a *Kert* jelével megjelölt pont, ahol a borbélyműhely díszeleg, ezzel a logóval a bejárat felett: „Eret is vágnak”. Ebben a vonatkozásban sokatmondó a nyitójelenet, a borbély és felesége reggeli pörlekedése az étel és az ital kapcsán. Méghozzá „Március huszonötödikén”, vagyis közvetlenül a tavaszi ébredés beköszönte után. A megtört kenyér és a feketekávé – az életérték és az élvezeti cikk²¹ – választásáról szóló epizód a bűnbeesés erős paródiájának tűnik. Nem lehet véletlen a színek szembeállítás: a kettészelt kenyérben ugyanis „valami fehéret vett észre” a csodálkozó figura. Ne feledjük: március 25. a népi kultúrában Gyümölcsoltó Boldogasszony (a szegedi Lánykódexben: Testfogadó Boldogasszony) napja, amikor a közösség Jézus fogantatását ünnepli.

A funkcionárius látókörébe zárt szemlélet nem érzékeli az életet a maga teljességében, s ezért persze az értelmét sem foghatja át. Az „én” nincs a helyén, minthogy a névmással megcélzott térközben a megjelölt Semmi található. Egyfajta es van ott az arcból maszkká átváltozó O-ponton, az a „VALAMI”, amelyről Wolfgang Kayser beszél a groteszkről írott könyvében.²² Neki egyfajta tulajdonság nélküli kreatúra felel meg, amelyet Gogol a démoni esz-köztárból származó alaktalanságnak feleltet meg: ilyen a tükörben Kovaljov sík térmeteszbe lapított groteszk ábrázata. A svájci tudós az es-nek személytelen, ismeretlen s idegen erőt tulajdonít, melynek okán a groteszk affektusát a rettegésben jelöli meg. Alá szeretném húzni: ezt tekinti a groteszk – egyébként a romantika *tragikus groteszkjével* rokon – világlátatás lényegének.

Tegyük hozzá, hogy az egzisztencialista magyarázattal megalapozott tragikus groteszk sem írja le maradéktalanul a jelenséget. Gogol ugyanis a *realista groteszk*²³ szerzője, aki az élet mindennapi részleteiben, azok sztereotip – s éppen ezért szokványos – előfordulásában éri tetten a rémisztőt. Ott, ahol a rutincselekvés már gépiesítette, azaz észlelhetetlenné tette működését, minek okán az abszurd „természetesnek” bizonyul. A cselekményfordulat ezt az automatizmust, az ismétlés hatalmát függeszti föl a rendhagyó eset szüzséjé-

21 Gogol műveiben a feketekávé, illetve az orron keresztül felszívott burnót vagy dohányt az „ördög” csábításait szolgálják.

22 Wolfgang KAYSER, *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* (1957), Oldenburg, Hamburg, 1961.

23 A történeti poétikában ugyanis a népi nevetéskultúra egykori s számos tekintetben ma is élő gyakorlata a kiindulópont (Vö. Mihail БАХТИН, *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, ford. Könczöl Csaba, Budapest: Európa, 1982). A groteszk mint irodalmi műfaj a nála tágabb s történetileg ősibb népi nevetéskultúrában gyökerezik, amely nem leképezi a valóságot, hanem maga is a való élet része. Úgy, ahogy életünkben egy falusi lakodalom alkalmával megtörténik, szemben például azzal a művészi rekonstrukcióval, melynek helye a városi táncház izolált szín-

vel. De csak egy szemvillanásra, az orr eltűnésének pillanatára. Ezalatt Kovaljov úron úrrá lesz a rettegés. Ám nem valamely természetfeletti szörny vagy transzcendens erő behatolása miatt az immanens területére. Nem, nem! A csinovnyik a köznapi valóságtól retten meg, saját élete idealizálásának rémétől, melynek romboló műve a személyiség felbomlását, a deperszonalizációt eredményezi. Ezért nem mondhatja: „Én – én vagyok”. Magában nem tapasztal semmiféle létezőt, csak a funkciók nyalábját. Azt azonban tapasztalja, ha nem is érti meg, hogy hiányzik az effajta létezésből „az élet kenyere”, amelyből elvben mindenki részesülhet.

Gogol antropológiája szerint a test egésze s minden egyes tagja az életalkotásban való részesülés ágense („Vegyétek és egyétek, ez az én testem”). A kenyértörés a novella első jelenetében jelképes cselekedet. Kovaljov tehát látomásában – az általa fantáziált történetben – meglátja saját igazi lényét: önmagában az idegent, a jelentősnek véltben a jelentéktelent, a valótlanban a valóst. A magát önszántából szolgaságra ítélő urat. A ranggal metaforizált érték képzetét idealizáció eredményének mutatja a groteszk: Az *Es* – „én vagyok”. De Kovaljov úr ezt a brutális figyelmeztetés ellenére sem képes felismerni.

Nem tragikus, hanem nevetséges a groteszk világa Gogolnál természetesen az ambivalens – Janus-arcú – képződménynek megfelelően: a látható nevetés és a láthatatlan könnyek együtthatója jegyében. A „fantasztikus” történetben az idealizáció képei által „orránál fogva vezetett” idealizáló jelentéktelensége lepleződik le. Nincs ebben semmi képtelenség – csak a konkrét realitás nyilvánult meg hiperbolikus formákban. Ezért használhatjuk a groteszk fantasztikum helyett a realista groteszk fogalmát.

A groteszk fantasztikum regiszterében feltárul: abszurd a köznapi rutin gyakorlata – nem az irodalom fiktív.

Irodalom

AUGUSTINUS, Aurelius, *Vallomások*, Változatlan 2. kiadás, ford. Városi István, Budapest: Gondolat, 1987.

БАХТИН, Mihail, *A tér és az idő a regényben* (1938) = *Uő, A szó esztétikája*, ford. Könczöl Csaba, Budapest: Gondolat, 1976, 267–302.

БАХТИН, Mihail, *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, ford. Könczöl Csaba, Budapest: Európa, 1982.

БЕЛЫЙ, Андрей, *Мастерство Гоголя. Исследование*, Москва–Ленинград: ОГИЗ, 1934.

tere, „tanulóival” és „mestereivel”, a profikkal. Az egyiket élik, a másikat imitálják s interpretálják. Viszont a tragikus groteszk elméleti traktátumai vagy a romantika metafizikájából merítik érvrendszerüket, vagy az egzisztencialista rettegésfilozófia szótárából. A francia romantika eredeti groteszk-felfogást hozott létre Victor Hugónak köszönhetően, aki a fenségessel (így a tragikussal is) a „modern” *dramait* állítja szembe, mivel az nem nélkülözi a travesztív elemet s a velejáró ambivalenciát: „a szép mellett ott a rút is, a formás mellett ott a formátlan, a fölséges fonákja a *groteszk*”. (Vö. HUGO, *I. m.*, 226.) Hasonlóképpen vélekedik a kései Gárdonyi is: „A kész szépet adni nem virtus. A rútat tedd széppé és vidd az olvasó szívébe.” (Vö. GÁRDONYI Géza, *Mesterkönyv* = *Uő, Titkosnapló. Válogatás, a bevezető tanulmány és az utószó* Z. SZALAI Sándor munkája, Budapest: Szépirodalmi, 1974, 82.) „A kettő együtt adja a végtelenség zenéjét.” Mert a szép megnyilvánulása lehet a legjelentéktelenebb részlet is, minthogy a műalkotás kristálysugarában megmutatkozik, hogy a „természet életének apróságai a végtelenséggel való érintkezések.” (*Uő.*, 81.)

- EICHENBAUM, Borisz, *Hogyan készült Gogol Köpönyege?* ford. Gellért György = Uő, *Az irodalmi elemzés*, Budapest: Gondolat, 1974, 58–78.
- ФЛОРЕНСКИЙ, Павел, *Обратная перспектива* = Uő, *У водоразделов мысли, I, Статьи по искусству*, Paris: YMCA–Press, 1985, 117–192.
- GÁRDONYI Géza, *Mesterkönyv* = Uő, *Titkosnapló*. Válogatás, a bevezető tanulmány és az utószó Z. SZALAI Sándor munkája, Budapest: Szépirodalmi, 1974.
- GOGOL, Nyikolaj, *Holt lelkek*, ford. Makai Imre = *Gogol művei II.*, Budapest: Európa, 1971.
- GOGOL, Nyikolaj, *Négy levél különböző személyekhez a Holt lelkek kapcsán* = Uő, *Válogatás barátaimmal folytatott levelezéséből*, ford. Gasparics Gyula, Kovács Erzsébet, Budapest: Európa, 1996.
- GOGOL, Nyikolaj, *Az orr*, ford. Makai Imre = *Gogol művei I.*, Budapest: Európa, 1971.
- HUGO, Victor, *Részletek a Cromwell előszavából (1827)*, ford. Rónay György = *A romantika*, szerk. HORVÁTH Károly, Budapest: Gondolat, 1978.
- KAYSER, Wolfgang, *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung (1957)*, Oldenburg, Hamburg, 1961.
- KOVÁCS Árpád, *A tér mint paraszféra = Párhuzamok, történetek. Tanulmányok a kortárs közép-európai regényről. A KRE BTK kortárs közép-európai regény kutató-csoportjának konferenciája, 2014. november 7–8., Károli Gáspár Református Egyetem*, szerk. HORVÁTH Csaba – PAPP Ágnes Klára – TÖRÖK Lajos, Budapest: L'Harmattan, 2016, 17–37.
- LOTMAN, Jurij, *A művészi tér problémája Gogol prózájában*, ford. Mercz Andrea = *Kultúra, szöveg, narráció. Orosz elméletírók tanulmányai*, szerk. Kovács Árpád – V. GILBERT Edit, Pécs, 1994, 119–185.
- NÉMETH László, *Ortega y Gasset (1930)* = Uő, *A minőség forradalma – Kisebbségben III.*, Budapest: Püski, 1999.
- NÉMETH László, *A fizika átalakulásai* = Uő, *A minőség forradalma – Kisebbségben I.*, Budapest: Püski, 1992.
- OTTLIK Géza, *Iskola a határon I–II.*, Budapest: Magvető, 2000.
- SCHLEGEL, August Wilhelm, *Kant: Az esztétikai ítélőerő kritikája című művéről* = August Wilhelm SCHLEGEL és Friedrich SCHLEGEL, *Válogatott esztétikai írások*, Budapest: Gondolat, 1980.
- SPEINGLER, Oswald, *A nyugat alkonya I–II.*, ford. Juhász Anikó, Csejtei Dezső, Budapest: Európa, 1994.
- ТОПОРОВ, Владимир, *Апология Плушкина: вещь в антропологической перспективе* = Uő, *Миф. Ритуал. Символ. Образ*, Москва: Прогресс, 1995, 7–111.

Spacetime. Parasphare. Grottesque

The essay analyses different interpretations of space-time and the presentation of the problem of space-time in literary works. The explication takes into account the original space-time theory of Einstein, János Bolyai, László Németh, Tivadar Csontváry Kosztka, Géza Ottlik. The interpretation emphasizes the problem of interval and minus space in connection with the definition of genre grotesque. I would like to elaborate a special analysis of Gogol's famous short story entitled The Nose in order to varify the proposed presuppositions.

Keywords: spacetime, minus space, convergent space, interval, fantastic, grotesque, Friedrich Schlegel, Victor Hugo, Wolfgang Kayser, Pavel Florensky, Mikhail Bakhtin

Kovács Árpád
 Pannon Egyetem
 Irodalom- és Kultúratudományi Intézet
 8200 Veszprém, Egyetem u. 10.
 kov2525@gmail.com