M. Sándorfi Edina

Az (a)mimetikus képiség, tapasztalás és performativitás rejtett esztétikája Goethe, Fontane és Rilke szövegeiben

(tézisek)

Az Irodalomtudományi Doktori Iskola keretében készült értekezés
a doktori (PhD) fokozat megszerzésére

Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar

Programvezető: Thomka Beáta egyetemi tanár
Témavezető: Hetesi István egyetemi tanár

Pécs
2004

A doktori értekezés tartalomjegyzéke

Az (a)mimetikus képiség, tapasztalás és performativitás esztétikája (bevezető helyett)
Mimetikus vagy amimetikus kép(i)esség?
A forma krízise: pregnancia, csodálkozás, atmoszféra
I. RÉSZ: GOETHE, SZÍNELMÉLET, PERFORMATIVITÁS
1. A kép-írás felfed(ez)ése mint torzított "eleven-pillanatnyi megnyilatkozás"
Goethe "természetes" művészetszemlélete
"Azért vagyok itt, hogy bámulatba essek..."
"Nincs mit mondanom, csak mutatnom"
"Aki mindig ugyanazt látja, az nem lát semmit..."
2. Goethe és a *szín*(pad)*kép* avagy a szöveg mint esemény
(a *Hamlet*-olvasat performativitása)
A kizökkent idő nyomában
A Hamlet-értés kimozdítása
Urphänomen és performativitás
A színházi küldetés szimbolikus epifániája
II. RÉSZ: FONTANE ÉS A MIMETIKUS KÉPISÉG MEGVONÁSA
3. A realizmus anagrammatikus hermeneutikája
A fikció antifikcionalizmusa: a realizmus 'szép' és 'igaz' kategóriái
A 'szép' poszt- ill. metahermeneutikája: a kriptikus-anagrammatikus esztétika
Excurse
A gadameri hermeneutika-esztétika kriptikus kisértete
A beauté de diable képisége: Fontane kriptikus-mitikus poétikája a Schach von Wuthenow-ban
Az ikonikus terei
Mirabelle-Melusine és (a) S(ch)a(c)h emlékezetes sakk-mattja
4. A fenséges avagy a vízitündér tapasztalata
(A rejtett Fontane-esztétika néhány mozzanata)
A preraffaeliták "realizmusa"
A kép üvegtestté válása
Arabeszk írásmód, megakasztó ritmika és megrázkódtatás
A Melusine esztétikája és képisége
Melusine von Barby sajátos léttapasztalása: memória és ablakkeret
Excurse: mediális történelem, az én mint a Másik (ön)megmutató tapasztalásának helye
Stechlin: múzeumlét és memoria
5. A héliotrópium esztétikája
(Az in effigie képiség vizsgálata Fontane *Effi Briest* című regényében)
a hinta kilendül...
"a rebarbarák mögött"
a kép kilép a keretből
III. RÉSZ: RILKE, KHÓRA, FORDÍTOTT PERSPEKTÍVA
6. Az üreges terek mint a khóra nyomai
(Rilke *Malte Laurids Brigge feljegyzései* című művének mitopoietikus értelmezési kísérlete)
Mítosz és lét
A Harmadik torzított mítosza
A khóra mint halmazállapot, deiktikus stigma
A néma szirének (szín)bűvöletében – nyelv, matéria, reszponzivitás (excurse)
Khóra, ikon-fal, fordított perspektíva
Wozu Dichter...
Bibliográfia

Az (a)mimetikus képiség, tapasztalás és performativitás esztétikája (a doktori értekezés teoretikus bázisa)

A doktori értekezés bevezető fejezetében a hagyományos bevezetés helyett/helyén egyfajta elméleti alapvetését kívánom adni a dolgozat fő fejezeteiben részleteiben vizsgált problémahalmaznak. Már első pillantásra felvetődhet a kérdés, vajon mi füzi egymáshoz Goethe *Színtanát*, szimbólumról és allegóriáról alkotott véleményének máig vitatott nézeteit, képzőművészeti, természettudományos és irodalmi tevékenységének s zimbiózisában létrehozott zseniális alkotói oeuvre-jét a 19. század végi, realistának mondott Fontane szövegeivel, valamint az akadémikus művészettel mindvégig hangoztatott különállásával, a preraffaelitákért való rajongásával, a *Verklärung* általa képviselt esztétikájával, továbbá első olvasásra talán még meghökkentőbb módon a 20. századi világirodalom egyik megújítójával, a Rodin-t és Cézanne-t mesterének tekintő Rilke *khoratikus*, sajátos dologesztétikájával? Mindennek talán a szép látszat mimetikus esztétikája megtörésének, megvonódásának általános elve, a mimetikus képiség, pontosabban ábrázolás-elv különböző irányokból történő felülírásai az alfája és ómegája. Ennek a régi-új, az *aisthesisen* alapuló esztétikának és ábrázoláselméletnek a lényege a *határteremtés, a határon-lét* természet (physis), művészet (techne) és filozófia *között*: ez a határ maga a törés, a mediális megtörténő előállása.

Értekezésem maga is a (szép)irodalmi szövegeken és rövid esztétikai, művészetelméleti írásokon kidolgozott esztétikai tapasztalat elvén nyugszik. Ez az esztétikai tapasztalat kevésbé a Jauss, Borchmeyer vagy épp Bohrer által is preferált, szimplán és explikáltan a művészetet, az artefactot alapanyagként kezelő esztétika, tehát a műalkotások izolált, kitüntetett, titkot feltáró tapasztalata. Sokkal inkább az eredendően esztétikai (aistheticai), az érzéki tapasztalás történő megmutatkozása itt és most épp irodalmi illetve művészetelméleti írások*ban*, mint a valódi megközelítéstől önmagukat mindenkor eredendően megvonó helyeken (Ort ohne Zugang). Ez a hely Dieter Mersch elméletének egyik központi fogalmaként egyszerre a megvonás és telítettség, azaz az Um-kippen/Sprung (átbillenés/fordulás), a *kairos* helye: "Katastrophe einer entscheidenden Wende", "aufbrechende Nichtigkeit". (Mersch 2002a, 12,167) A tér, a helyek megmutatkozása, a térnyerés mindhárom általunk vizsgált szerző esetében igen fontos probléma. Értelmezésünkben ez a térbeliség a leibhafter Sinn, az érzéki/értelmi dichotómiát megelőző tériesülése/testiesülése: azaz a medialitás paradoxona, a köztesség megmutatkozása. Mindhárom, az értekezésben tárgyalt szerző esetében felbomlik az értelmi/érzéki dichotómia, az érzéki tapasztalat esetükben nem egy elsődleges lépcsőfok csupán az abszolút igazság értelmi megismeréséhez. Az érzéki/sinnlich maga a megismerés, amely azonban soha nem valamiféle transzcendens abszolút tételezése, sokkal inkább az *in actu* észlelés, vad észlelése a lét örvénylésének, amely a nyelv háta mögött történik.

Az értekezés legfontosabb célkitűzése nem valamely új elmélet megteremtése, sokkal inkább kísérlet, a goethei *Versuch* értelmében, a szubjektum és objektum kettősében adott lét- és művészettapasztalás újraértésére, ahol a műalkotás, a művészet nem a hagyományos értelemben vett mimetikusként adott, hanem történik, sokkal inkább valami olyasmiként, ami örök *távolságban* tart. Új típusú objektum-szubjektum viszonyról, új típusú tárgyiasságról van szó, ahol bár a tárgy/dolog ontikus ott léte (Dasein), materiális belépésének megtapasztalása a lényeges, de nem totalitásként való megmutatkozása. Meglátásom szerint napjaink német elméleti diskurzusában (is) kimerülőben vannak, vagy legalábbis jelentősen átalakulnak a linguistic turn által lendületbe hozott posztstrukturalista, dekonstrukciós teóriák. Mindez nem jelenti természetesen a szövegiség, az írás-jelszerűség háttérbe szorulását a képivel vagy egyéb médiumokkal szemben, de a nyelvi, a szöveg nem pusztán archívum immár, nem egy eleve távoli és elmúlt üres jelölője az írásnyom materialitásában. A nyelv, a szöveg mint médium hatalma annyiban azonban korlátozódik, hogy az érzéki, a testi "értelem" előtérbe kerülésével megszünik "szupermédiumként" létezni. A szöveg paradoxona épp intermediális volta: nem pusztán a mindenkori abszencia jelenvalóságával szembesít, hanem a prezencia, a mindenkor megelőző újra meg újra megjelenésbe jövése lesz a lényeg, amely azonban egyben örökös önmegvonás: a mediális vég nélküli paradoxona, a köztes/között mint *hely* ek-zisztálása.(Pethes 2002, 86–105) A bevezető fejezetben a továbbiakban ennek a helynek, a nyelvi(i) ábrázolás (a)mimetikus térként működésének, performatív megtörténésének valamint az aisthetikus lét- és művészettapasztalásnak az elméleti reflexióit próbálom röviden, a legkülönbözőbb irányokból megvilágítani, mielőtt értekezésem fő fejezeteire rátérnék.

A továbbiakban elsőként a mimetikus és amimetikus kép(i)esség kérdését feszegetem, amely mára egy összetett elméleti, esztétikai és filozófiai problémahalmaz gyűjtópontja, olyan kategóriákat gyűjtve maga köré, mint a történelem, a történetiség (Nietzsche, Lacoue-Labarthe), az emlékezet (Benjamin, de Man, Derrida, John Sallis), a szép látszat művészetének helyébe lépő fenséges-elv, a képzelőerő vagy épp a hüpotüposzisz illetve a szimbólum-allegória kettőssége. Mindez, mint a felsorolásból is kiderül, a képiség és szöveg kapcsolatának, a kép lehetőségének vagy lehetetlenségének problémájával, a kép megvonásának kérdésessé válásával, továbbá olyan ismeretelméleti vonzatokkal jár, amely az ábrázolásnak és az igazság, az abszolút megismerésének lehetőségét, a szubjektum-objektum kategoriális oppozíció relativizálásának, a "reláció nélküli relációnak" egyfajta köztességét, medialitását hozzák előtérbe. A képiség inkább abszenciaként jelenvaló az újként értett mimetikusság ábrázolásában, szövegeiben. A mimetikusság Zwischenstelle, ami kivonja magát a megismerés hagyományos ismeretelméleti kontextusából, nem a hermeneutika, nem az értelemkeresés az adekvát közelítés immár, sokkal inkább a helyek elismerésének kriptologikus interpretációjával szembesülünk. Ez a hely (an-stelle/Ort) nem a külső tér mimetikus visszatükrözése, nem helyette áll, hanem a mindenkori kriptikusság helye. Talán épp Hegelnek a művészet végére vonatkozó kijelentése, a mimézis megvalósíthatatlanságának tézisként deklarálása hozta el akarva akaratlanul a mimetikusság értésének fordulatát. Hegel az *Aufhebung* kategóriával implicite a mimézis sajátos belső jellegzetességét: a megszüntetve megőrzést, az állandó távollétet, az intencionált jelenvalóság lehetetlenségét, s e lehetetlenség felmutatását hozza láthatóságba. A mimézis ily módon nem valamely külső valóság leképezéseként értendő, hanem magának a láthatóságnak permanens, aktuális kimozdítása, áthelyezése. A láthatóság (Anschauung) nem az igazság láthatóvá tétele, a látszat létét nem az igazság feltárásának momentuma igazolja, hiszen a mimézis/mimetikus valójában performatív aktusként működik. E nyelvi materialitás sajátja összefoglalóan, hogy eleve rejtett, eredendőn fragmentum, a totális megbontása, a *Natur* átrendezése, egy másik rend, egy másik természet létrehozása, amely nem akar *als ob*-ként működni, nem metaforizált, hanem *als*-ként az örök másikként van jelen. A mimézis ily módon nem valamely külső valóság leképezéseként értendő, hanem magának a láthatóságnak permanens, aktuális kimozdítása, áthelyezése. A láthatóság (Anschauung) nem az igazság láthatóvá tétele, a látszat létét nem az igazság feltárásának momentuma igazolja, hiszen a mimézis/mimetikus valójában performatív aktusként működik. E nyelvi materialitás sajátja összefoglalóan, hogy eleve rejtett, eredendőn fragmentum, a totális megbontása, a *Natur* átrendezése, egy másik rend, egy másik természet létrehozása, amely nem akar *als ob*-ként működni, nem metaforizált, hanem *als*-ként az örök másikként van jelen. A mimézis ily módon nem valamely külső valóság leképezéseként értendő, hanem magának a láthatóságnak permanens, aktuális kimozdítása, áthelyezése.

Az elmúlt évek egyik leginkább előtérbe került alakja, akinek nyelv- és fordításfilozófiája mellett vagy mentén mimézis-elméletére is egyre több fény esett, Walter Benjamin. Meglátásom, hogy az egész benjamini oeuvre bizonyos szempontból a mediális elmélete, ebben futtathatók össze a meglehetősen enigmatikus teoretikus szálak. Weigel kép- és testtereket vizsgáló könyvei vagy Tilman Langnak épp a mimetikus újraértelmezését középpontba helyező nagyívű értekezése, majd Merschnek a performativitás, az a-mediális kapcsán Benjamin aura-fogalma segítségével legutóbb kidolgozott elmélete mindenképpen számottevő háttérnek bizonyultak saját vizsgálódásaimhoz. Tilman Lang 1998-as *Mimetisches oder semiologisches Vermögen* című könyvének bevezetőjében a mimetikus, a mimézis benjamini újraértését tűzi ki célul a realizmus fogalmának átértékelésével. Lang a medialitást teszi a középpontba, amikor kijelenti, hogy csak a médiumban formálódik ki (aus- und einprägen) az ábrázolt: azaz sem a bensőségesség (szubjektív líra) sem a reális külsősége nem gondolható el a mediális nélkül. Nem reprezentációs logikáról beszél immár a mimetikus kapcsán, hanem ún. *Mediologik*ról. Benjamin elmélete tulajdonképpen egy mimetikus nyelv- és ábrázoláselmélet a mágikus, a metafizikus és a szemiotikus köztesében: azaz a materiális, a mediális elmélete. Dieter Mersch ezt a médium paradoxonaként érti, a mimetikus szerinte épp ott lokalizálható, ahol az ismétlés és a közvetítés (Vermittlung) eszköze (Mittel) önmaga tárgyiasul. Mersch *Aura*-könyvében különbséget tesz továbbá az aisthetikus prezencia megtörténése (Ereignen aisthetischer Präsenz) és a megjelenítés mediális esztétikája (mediale Ästhetik der Vergegenwärtigung) között, az előbbi javára. A performativitás, a performatív általam a továbbiakban használt értelmében az aktus-jelleg ugyancsak kevésbé cselekvés-értékű, sokkal inkább a fenti esemény/megtörténés (Ereignis) jellegen van a hangsúly. Wolfgang Iser hasonlóképpen jut el a mimézis fogalom performatívként értéséhez,

amikor a fogalom történetének rövid áttekintésében arra a következtetésre jut, többek között Ricœur és Adorno kapcsán, hogy miközben a mimézis "saját, a leírhatóságtól önmagát megvonó referencialitását teremti meg", és "maga válik a performancia reprezentánsává", tulajdonképpen nem pusztán egy kórtünettel van dolgunk.

Benjamin az *Urbild* és a természeti jelenségeket magába foglaló *Natur* nem konzekvens használatára építi Goethe-kritikáját, s helyezi át az *Urphänomen* kategóriáját a történetfilozófia (*Ursprung*) területére. Olyan elméletre volt szüksége, amely nem dolgozik természet és művészet oppozíciójával, kiiktatja a *Vorbild* veszélyének lehetőségét. Benjamin olyan physis fogalommal dolgozik, amely magában rejti a technét: Natur-Erhaben és művészi szép kettőse a hegeli, írásban létező *Erhaben* kategóriájával rokon. Mindez a mimézis második foka, amely nem leképezés, nincs előzetesen adott *Vorbild*, nem reprezentáció immár. Lang szerint Benjamin áthúzza a kategoriális differenciát a jel és a dolog valamint a médium és a közvetített között. Egyfajta "Verweisordnung"-ról van szó, ahol a dolgok nemcsak a jelöltek regiszterében bukkannak fel, hanem saját maguk is jelölőkké válnak. Olyan jelölésről beszél, amely egy minden reprezentáció előtti ott-lét (Dasein) szintjén realizálódik. A mimetikus képességnek ez a tapasztalata nem a történetiség linearitásának, kontinuitásának tapasztalata, hanem az ábrázolás minden megismerést megelőző, "vor-prädikative Erfahrung"-ja. Ez a tapasztalat, mint láttuk, a név és szó kérdésével függ össze, s Lang a heidegger Zeig-Zeug bevezetésével a deiktikusság újraértéséhez kapcsolja. Bár a mimézis/mimetikus centrális szerephez jut Benjamin gondolkodásában, de az egyszeri vs. ismételhetőség, auentikus vs. reprodukció, aura vs. allegória párok a mimézis fogalom ambivalenciájaként gondolhatók el. Ilyen még a Flüchtigkeit/elillanó és az ismétlés összekapcsolása, szoros egymásba fonódása – a törés jelenvalósága a dialektikus képben. Az *aura*-fogalom másként értelmezésére és kitágítására, a mediális elmélet alapfogalmaként működtetésére tesz kísérletet Mersch is, amikor az aurát egyre inkább az allegória irányában elcsúsztatva használja. A szignifikáns jel és a hagyományos értelemben vett transzparens szimbólummal szemben, amelyek a távollét jelenvalóságai, az aura a távollét megtörténése a jelenvalólétben.

A disszertáció jelen formájában nem kívánt végső állásfoglalást nyújtani a kérdésben, de a későbbiekben célul tűzi ki a goethei szimbólum fogalmának a mediális felőli átgondolását. Ennek indító elméleti szálát épp a Lang által is centrálisan kezelt benjamini *Wahlverwandtschaften*-tanulmány adhatja, amely végül egy immanens goethei jelelmélet megfejtéséig vezethet el bennünket a jövőben. Benjamin Ottília nevéhez, figurájához köti a későbbi szövegek, az *Ismeretkritikai előszó* középpontjában álló ideák, jelenségek/dolgok valamint (szó)fogalmak kérdéséhez szorosan kapcsolódó igazságtartalom, dologi tartalom, látszat-szép vs. kifejezésnélküli problémáját, a látszatnak, a szépnek egy sajátos megvalósulásáról beszél, s ezt a puszta látszattal, a puszta széppel, a szép élettel állítja szembe. Benjamin szerint a látszat, a szép megmerevedése a *kifejezésnélküli*, a "valódi élet", amellyel az ábrázolás, azaz a kritika áll kapcsolatban. A kifejezésnélküli maga az a kritikai erő, amely bár nem választja szét a látszatot és a lényeget, de nem engedi keveredni azokat, azaz a szépbeli hamis totalitást zúzza szét, ami még a káosz maradványa. A kifejezéstelen így maga lesz a fenséges erő(szak), amely kiteljesíti a művet a szimbólum torzójává. Ilyen kifejezésnélküli, kritikai erő Ottília hanyatló látszata is, amely magában hordja az elmúlást, s átmenetet képez megindultság és megrázkódtatás között. A jelen értekezés jövőbeli kitágításának talán legfontosabb iránya épp a kifejezésnélküli, a torz szimbólum és a mimézis által inspirált goethei implicit ábrázoláselmélet és mediális jelfogalom explikálása, amely alapjában nyomta rá bélyegét a modern és a modern utáni irodalmi és művészeti gondolkodásra. Ez a jelfogalom nemcsak Ottília, vagy maga Otto nevéhez kötődik, s egy új típusú tapasztaláselmélet csírája lehet, hanem szorosan kapcsolódik Goethe másutt, elsősorban a *Farbenlehre* elméleti fejtegetéseiben kidolgozott implicit szimbólum kategóriájához. Az Otto név meglátásom szerint jelként nem nyom, nem nyomként valamire emlékezés, valamire, ami örökké megvonja magát és abszencia, hanem épp materialitás az *Ereignis* és *Offenbarung* (megnyilatkozás/kinyilatkoztatás)értelmében: akinek meg kell halnia, ki kell testiként törlődnie a valódi tapasztaláshoz.

A mimetikus újraértelmezésén túl az értekezés másik fontos elméleti bázisa a forma hagyományos esztétikájával, az esztétikai tapasztalattal szembeállítható aisthesis típusú esztétika térnyerése. Az esztétika aisthesisként való megjelenésének és értésének többek között Yvonne Ehrenspeck vázolta fel egyik lehetséges vonalát a Cassirer/Fiedler/Merleau-Ponty hármassal, amelynek aztán egyik jeles mai képviselője Gottfried Boehm. I. Ehrenspeck Cassirer

szimbólumelméletét az érzéki ismeretelméleteként érti, az érzékek értelemábrázolásaként (Sinndarstellung der Sinne). Ilyen értelemben, a művészet-esztétika közegében nem passzív leképezéssel van dolgunk, egy más típusú mimetikusság működik, amely átfordítja egymásba a tér hármasságát. A cassireri tér-elmélet akceptálható elgondolás, amennyiben a szubsztanciális lét helyébe az általa rendnek nevezett esemény-reláció kerül, ami maga a tér. A lét tehát soha nem esszenciális, mindenkor inkább lét-feltétel. A *Phänomenologie der Erkenntnis* 'Symbolische Prägnanz' című fejezetében Cassirer arra a következtetésre jut, miközben a tapasztalás és az ábrázolás kérdéseit mint valamiféle előzetes tudati rend meglétét firtatja, hogy – igen leegyszerűsítve – nincs szubsztanciális különbség ottlét (Dasein) és tudat (Bewusstsein), anyag és forma, szenzualitás és intencionalitás között. 2. Az aisthesisként értett esztétikai tapasztalás történetének következő fontos képviselője Fiedler, aki mindvégig a forma rabja marad, de Marées és köréhez kapcsolódón meghirdetett látás-koncepciójával ("Sehen lernen ist alles"), a megmutatkozás, a művészi értelemben vett igazság mint telítettség megmutatkozásának és tapasztalásának hangsúlyozásával, a fogalmi gondolkodás értelmében vett igazság feltárásával szemben mégis jelentősen segítette elő a szép látszat-esztétikájának kimozdítását. 3. Gottfried Boehm ellenben tovább megy a Fiedler által úttörőként megkezdett úton, s az esztétika megújulásáról beszél, miközben a dolog és a műalkotás közti *ikonikus differenciát* hangsúlyozza. A mű érzékisége, amely "mindenütt jelen van" és másként mutatkozik meg, mint az azonos, mindenkor valamely hiányon mint szakadékon alapul, amely az áthidalásra, átugrásra csábít, de a végkövetkeztetés nem ölti fel a kifejezés formáját, a-logon érzékiségeként van jelen. Mindennek van azonban egy messzebbre vezethető hagyománya az esztétika történetében, amelyre Yvonne Ehrenspeck is utal, mégpedig a baumgarteni esztétika alapjai. 4. A baumgarteni esztétika jelenkori radikális újraélesztői közül végezetül két elméletre történik utalás a fejezetben, az egyik Haverkampé, aki a retorika és esztétika határmezsgyéjén mozog, a másik pedig a Gernot Böhme nevével fémjelzett, a természetesztétikán kidolgozott aisthesis-elmélet. Böhme radikalitása a hagyományos esztétika szinte teljes felszámolásáig fokozódik, mikor is azzal, vagyis a techne alapú esztétikaival szembeállítja a *Naturästhetiket*, a physis aisthesisét. A jelen kihívásoknak Böhme szerint nem felel meg a művészetkritikára átszabott klasszikus esztétika eszközrendszere, amely túlságosan is a hagyományos hermeneutikára és szemiotikára szorítkozik. Nem a hagyományos értelemben vett forma/szimbólum/jel hármasával van immár dolgunk Böhme szerint sem, hanem a *materialitás*, *testiség* és az *atmoszféra* valamint az e háromszöget kiegészítő *esemény* jut érvényre. A kritika frontjai eltolódni látszanak Böhme szerint, amelynek kritériumai a műalkotás performatívvá és eseménnyé válásában, az esztétikának érzéki tapasztalásként felfogásában érhető tetten. A legfontosabb feladat a *valóság* (actual fact) mint olyan tematizálása, a megjelenés tapasztalatának lehetővé tétele a *realitással* (factual fact) való ütköztetés kiküszöbölésével: a lét vs. a művészet szép látszata oppozíciójának megszüntetésével.

1. A kép-írás felfed(ez)ése mint torzított "eleven-pillanatnyi megnyilatkozás" Goethe "természetes" művészetszemlélete

A dolgozat Goethe-fejezete nem csupán a disszertáció egészének első lépcsőfokait képezi, a szó legteljesebb értelmében vett láthatatlan, elrejtőző alapot, amely pusztán csírájában tartalmazza a továbbiakban kifejtendő tézisek, de az értekezésnek a bevezetőben már jelzett továbbgondolásának is alfája és ómegája, s így csak ezek ismeretében lehet csak teljes.

A fejezet első része egy a limine fontos ismeretelméleti, filozófiai és esztétikai kérdést feszeget, mégpedig, hogy megismerhető-e az igazság, létezik-e, és ha igen, milyen módon egyfajta (nyelvi) észlelés. Közvetíthetők-e a nyelvben, a nyelv által az érzékileg tapasztaltak? Vajon fennáll-e annak a lehetősége, hogy abszolút fogalmakat, kategóriákat vagy nagyságokat állíthassunk, vagy pedig az (el)olvasás, a megértés paradigmája helyett fellelhető egy másik, amely talán adekvátabb lenne az előzőeknél. Ezt a feltételezett paradigmát egyelőre felfed(ez)ésnek nevezzük. A felfed(ez)és egyfajta ábrázolás, szem-elé-állítás. Egy új felfedezés mindig bizonyos aktualitást hordoz, a latin *actualitas* nevében *in actu* megtestesülés rejlik. A felfed(ez)és aktusában épp ezt az aktus-jelleget kell hangsúlyoznunk, valamiféle mediális jelleget, ami egy a pre- és a posztpozíció közti polarizálás, performatív aktus, amely egyrészt pillanatnyi/(szem)pillantásnyi és villámszerű, másrészt azonban végtelen.

Az esztétikai és a filozófiai kategóriák a modern utáni elméletekben újra és újra problematikussá válnak. A filozófia és az esztétika hagyományosan a le-fedés diszciplínái. Szó és kép, jelölő és jelölt a szó klasszikus értelmében fedik egymást, de újabban az esztétikai bizonyos szempontú újraolvasásával van dolgunk, a statikus, a plasztikus kimozdul, kimozdítódik. Napjainkban új típusú esztétikáról beszélünk, ami természetesen a limine létezik, de történetének folyamán leginkább elrejtve, rejtőzködve. Ez az esztétika a (rá)csodálkozás, a felfed(ez)és esztétikája, egy tranzitorikus esztétika, amelyen belül az újkantiánus ismeretelmélet megszüntetve-megőrzésével felbomlani látszanak az olyan oppozíciók, mint filozófia vs. poétika/esztétika, pillantás/látás vs. (rá)csodálkozás vagy megismerés vs. felfedezés/(meg)szemlélés, illetve a szép/plasztikus vs. mozgó/impresszionisztikus kettőssége. Eszerint adekvát megoldásnak ígérkezik, ha visszatérünk a *Theaithetosz* dialógusban található platóni *thaumadzein*hez, ahol a csodálkozás a gondolkodás és az abszolút nagyság szilárd egységén nyugvó hermeneutikai megértés kikapcsolásának példájaként jelenik meg. Arról van szó, hogy a helyes megértés villanásszerű, amely nem kimondható, hiszen maga a kimondhatatlan. Csak rámutathatunk és elnémulhatunk.

Az ábrázolás elméletei döntően Kantnak a fenségesről és a hüpotüposziszról *Az ítélőerő kritikájá*ban megfogalmazott paragrafusai újraolvasásán alapulnak. Kant a fenségesről alkotott nézeteinek vonatkozásában ún. *negatív ábrázolásról* (Kant 1995, 274-75) beszél. A fenséges ábrázolásában a fel-fogás és össze-fogás kettőséből ez utóbbi végtelen, határtalan aktusként, mozgásként létezik, aktus-jellegében újra és újra megvonódik/megvonja önmagát. Az újabb és jelentősebb elméletek közül, amelyek a kanti hüpotüposziszt állítják vizsgálódásaik középpontjába, Paul de Mané említhető, akinek materiality/materialitás fogalma mögött az ábrázolás, a meg-törés, az írás és az ön-reflexió elve rejtőzik. E harmadik szint az ún. *archiperformancia* helye, a szempillantás megtörésének tere, ahol torzul a tropologikus gépezet, ahol valami pillanatnyi mutatkozik meg, "amely minden beszéd alkalmával elfelejtődik, s amely mégis konstitutív a számára, éspedig az, hogy a nyelv mielőtt jelentene valamit, ‚még csak' tiszta fakticitásként van jelen" (Zeeb 1994, 317). A nyelv a maga tropologikus rendszere révén éppen ezt a materialitást próbálja meg utolérni, hogy ismételten megtörjön, és újra meg újra mozgásba hozza a figuráció-defiguráció végtelen közöttjét. A (poszt)posztstrukturalista német irodalomtudomány (újból) felfedezte önmaga számára a szó és kép, illetve szöveg és vizualitás medialitásának érdekes problémáját. A napjainkban napvilágra kerülő problémák elméleti hátteréül olyan szövegek és szöveghelyek szolgálnak, mint Platón *idea-tana*, Quintilianus retorikájának részletei, melyek a *memoria* és az *icon* kérdését taglalják, a fent már említett kanti *fenséges* és *hüpotüposzisz* kategóriák, továbbá Benjamin *mimetikus képesség* fogalma vagy Saussure *anagramma*-jegyzetei, de nem utolsósorban Barthes elmélete is a *punctum*ra és a *studium*ra vonatkozóan. Bár Goethe képleírásairól vagy ekphrasisairól is születtek kiemelkedően fontos munkák, úgy érzem, Goethe szerepe, elméleti alapvetései, az allegóriáról, szimbólumról, arabeszkről írott jegyzetei, maximái a jelenkori elméletek kapcsán sokkal nagyobb hangsúlyt kellene, hogy kapjanak. A következőkben főként a Walter Benjamin és nagy "előfutára" közti elméleti párhuzamokra kívánok koncentrálni.

Benjamin *Szomorújáték*-tanulmányának ‚Ismeretkritikai előszavá'-ban az igazság evokatív feltárásának programját fogalmazza meg, ami aztán a tanulmány további részeiben, így az allegória-fejezetben, illetve Benjamin más szövegeiben kísérletként megvalósulni látszik. Az igazság nem a közlés tárgya, nem a fogalmiság körébe tartozik, hanem "ideákból alkotott, szándék nélküli lét"(Benjamin 1980, 206). Az ideák, melyek Benjaminnál mindenkor a platóni ideák, s melyek ily módon egybeesnek a goethei eszmény (Ideal) fogalommal, bár már mindenkor jelenvalók, mégis csak az ábrázolásban jelennek meg mint kép, mint konfiguráció. Az ábrázolás fogalma Benjaminnál egy olyan nyelvfilozófia létét feltételezi, amely képes az ádámi nyelvállapot megtapasztalására, ahol a név a szóban van, az ideák szándéktalanul adják magukat a megnevezésben, ahol (még) nincs jelentés-közlés. Ez a közlés nélküli nyelv, az evokáció, a megmutat(koz)ás nyelve a memoria emlékezete révén lehetséges, ahol a képek (az ideák) önmaguk torzójaként, töredékeként felszínre hozhatók. Ennek a nyelvfilozófiának adekvát működési terepe a barokk és a modern allegória. Az allegorikus Benjamin szerint "egy másik természet", ugyanakkor "megmerevedett őstáj". A szöveg, az írás mediális oszcillálásában megvonja magától a képet (magát a szóképet, a tropologikus képet), miközben önmaga materiájában fel is villantja egyszerre. Benjamin legfontosabb képe többek között a mozaik-elven működő (tudományos-filozófiai) traktátus, ahol gondolati töredékek elrendezésében az összefüggés a hiátusokból, a köz(ött)ökből villan elő. Ez a kivágás az allegória paradigmája, "technikája" is, hiszen

Benjamin szerint az allegória olyan keret, olyan "obligát kivágás", "melybe, mindig megváltozott alakban, lökésszerűen nyomul be a cselekmény"(Benjamin 1980, 404). A traktátus-elv aztán másutt az arab forma, azaz az arabeszk hasonlatban tűnik fel, amely ritmikus, végtelen oszcilláló ornamentumháló, a közlő jelentés-képet keretező, azt megtörő síkbeli keresztezés. az ábrázolás annak az igazságnak a megtalálására szolgál, amelyet nem lehet keresni. Az igazság megtalálása nem más, mint a nyelv*re* hallgatás, a szöveg értelmi struktúrájának áttörése.

A továbbiakban arra próbálom felhívni a figyelmet, hogy a benjamini teóriák sokkal inkább a goethei gondolkodásnak az egységes egésznek *látszó* gondolatképekben való 20. századi megtestesülései, mint ahogy eddig erre reflektáltak. Ábrázolás, felfedezés és meglátás Goethe esetében elválaszthatatlanul összefonódnak. Goethe természettudományos művei, a *Farbenlehre* vagy a mineralógiai, geológiai vizsgálódásai szervesen épülnek be primér irodalmi, művészeti és esztétikai munkásságába, szövegeibe. Goethe a természetet tartja a limine, eredendő paradigmának, ahol létrejöhet a szimbólum "pillanatnyi-eleven megnyilatkozása". A felfe(ez)és, pontosabban az önfelfedés Goethe esetében az *Urphänomen* felfedettsége, ami egyszerre teória és fakticitás, azaz a szemelé-állítás (ld. a platóni értelemben vett theoria) materialitása, az "eleven szemlélet" (lebendige Anschauung) paradigmája. Ennek egyik képe, megjelenése Goethe értelmezésében a színes szivárvány, amely Thauma lányának, a csodálkozás-elvnek a (vér)rokona, aki testében, létében hordozza a rá-csodálkozás materialitását. A szivárvány a maga képiségében a természetbe írt "képként", tulajdonképpen eltűnő-feltűnő jelenésként határt, keretet alkot a művészeti szép és a természeti fenséges között. Az eleven-pillanatnyi megnyilatkozás elfedett/elrejtett goethei teóriájának egyik fontos és pregnáns momentuma *Az arabeszkről* címet viselő rövid szövege. Az arabeszk Goethe számára egyfajta parerga, amely a festett képet összefogja. Ez az összefogás/foglalat azonban csupán "szimbolikus", hiszen rábukkantak olyan házfalakra Pompeiben, ahol már képek sincsenek, csak a keretek, az állandó mozgásban lévő, virtuálisan indázó arabeszkek. A keret, az arabeszk áll ott a kép helyett. Goethe a parerga/arabeszk-elv segítségével a természeti fenséges tapasztalatát, az abszolútat, az ideát vagy saját kifejezésével élve, az eszményt (Ideal) próbálja megláttatni a nyelvi művészetben is. a művészetet természetnek tartja, "egy másik természetnek", a természet rokonának, hasonlatának. Goethe a fenséges és a szép helyét egyszerre hozza mozgásba, mozdítja ki, és teszi a köztesség/között terévé, kerettté, ami azonban fel-tárul. Goethe a természeti fenséges létmódját, a mozgásban lévő végtelent, különöst keresi a képi és a nyelvi művészetben, e mozgás révén kíván tapasztalni. Olyan nyelvhez/művészethez/ábrázoláshoz kíván eljutni/visszatérni, ami jel-nélküli, a nem-ikonografikus emlékezet nyelve. Goethe szerint olyan premnemologikus állapotba kell visszatérni, ami lehetővé teszi az érzéki letapogatást, a kéz-fogást (Hand-Fassung). Hiszen a nyelv csak kriptikusan képes megragadni a szimbolikus végtelent, ami eleve kép-destruáló potenciál. Nincs szükség olvasható, ikonografikus motívumrendszerre, ami eltakarja a szemlélő szemét az elől a mozzanat elől, ahogy a végesben a végtelen, a mindenkor megelőző (das Zuvorkommende) "feltárja", kinyilvánítja önmagát. Goethe tehát nem képről, hanem egyfajta A*mphigourie*-ről beszél, ami valójában üres hely, ahol eltűnik az olvasásbeli magával hozott előzetes értelem.

Goethe *Über den Granit* című írása sajátos, soha meg nem írt nyelvelmélete egyik darabjaként értelmezhető. Goethe értelmezésében tehát a gránit a benjamini nem-érzéki és/vagy eltorzított hasonlóság előzményének tekinthető. A gránit ilyen értelemben a goethei ősfenomén, amely a nyelv önmagát újra és újra felfedő ádámi nyelvállapotában archiperformanciaként, valamiféle materialitásként lelhető fel. Ez az Urphänomen nem az általánosból (das Allgemeine) levezetett egyedi, különös, (das Besondere) h anem a minden e gyesben megpillantható általános. M eglátásom szerint ez maga a fenséges, a határtalan...etc. valódi megjelenés nélküli megjelenésbe lépése: a plasztikus szimbólum-kategória, amit Goethe oppozícióba állít azokkal a szimbólumfelfogásokkal, amelyek a szimbólumot jelnyelvnek tartják, betűként olvassák. Mindez a mindenkor előzetes lét, ami megjelenik, felfedeződik, de nem ölt képi, ikonografikus, elolvasható alakot, hanem az ábrázolás (Darstellung) csak a relációk rokon működése. *Philosztratosz képei*-ről szóló szövegében az ún. életpontok (Lebenspunkte) állnak a középpontban, amelyeket Goethe leírási elvvé fejlesztett. E létpontok/életpontok, az (eleven) szemlélet pregnáns mozzanatai (melyek időnként ironikus módon a holtak alakjai) testesítik meg a Másik epifániáját, a barthes-i punctum elvét, melyek keresztülszúrják a képet. Ebben az értelemben a Philosztratosz képeiről szóló írás Weigel szerint egy kioltott/kitörölt archívumba való bejutás médiuma, és a soha-nem-látott leírásaként az ideák amimetikus mimézisévé válik. Nem a megfestett áll már jóideje az érdeklődés középpontjában, hanem a festhetőség, a festői

mediális állapota, elve. Mindezzel egyidejűleg a palimpszeszt problémája is felfedezhető Goethe szövegében, hiszen egy már létező, jelenvaló írás íródik felül. A (pretextus) írás-kép(ének) szétzúzása, feltárása, felfed(ez)ése történik meg, miközben a képek látszólagos elő-állása (Vor-stellung) újra és újra megvonja magát.

2. Goethe és a *szín*(pad)*kép* avagy a szöveg mint esemény (a *Hamlet*-olvasat performativitása)

A fejezet kiindulópontját az a megállapítás képezi, miszerint Goethe *Wilhelm Meisterének* középpontjában egy Shakespeare-darab, a *Hamlet* értelmezése áll, és Wilhelm interpretációjának központi elemét a kizökkentségre, a rend(szer) megbontására, a törés megtörténésére utalás alkotja. A kizökkentség helyretolásának intencionált feladata azonban távol áll a hamleti/wilhelmi állapottól, hiszen az sokkal inkább a kizökkentség, a Fuge (repedés) állapota ("die Welt ist aus den Fugen geraten"), mintsem a Verfügbarkeit, a valamivel/valami fölött rendelkezésé. Wilhelm küzdelme a szöveggel, Hamlet alakjával nem vezet sikerre, az eredeti elképzelés lassan meghiúsul, egyre inkább elidegenedik saját intenciójától. Ez a meghiúsulás, a megvonódás valójában az igazi megtapasztalás helye.

A szellem megjelenése a színpadon ugyanolyan előzetes terv nélkül megtervezett, amint épp Wilhelm állítja a darabról, illetve miképp Goethe a *Zum Shakespeares-Tag* című rövid szövegében szintén utal arra, hogy Shakespeare darabjaira vonatkozó tervei terv nélkül valók, de egy titkos pont körül forognak, amelyet még egyetlen filozófus sem láthatott és határozhatott meg. Ennek a pontnak a sajátossága, hogy a megtörténés, a végbemenés helye: az én (szubjektum) szabadságának és az egész (objektum) szükségszerű menetének összeütközése. A továbbiakban ennek a titkos pontnak, az eseményszerűség/megtörténés ezen egyszerre telített és megvont helyének, prezenciájának esztétikáját próbálom kidolgozni.

Megvizsgálva a Hamlet-kultusz mozzanatait, építőköveit illetve ezek kritikáit, történetét, megállapíthatjuk, hogy a paradigmatikus értelmezés mind a mai napig tartja magát. Loquai utal rá, hogy nem vették komolyan a goethei intést, s a *Hamlet* szinte a németek drámájává lett. A német irodalom történetében Goethe Shakespeare-olvasata, s ezen belül a *Wilhelm Meister tanulóévei* című művében kidolgozott *Hamlet*-értelmezése oly mértékben meghatározó volt, hogy már-már a korszakretorika alapjává vált. Mindez azonban egy torz olvasat eredménye, amely a "tatenarmer Mensch" arcadó paradigmájára épült. Ennek kiegyensúlyozására két olvasatot említek példaként, Walter Benjamin és Weiss János értelmezését, melyek az előzmények ellenében munkálkodnak, paradigmarombolók, és ennyiben saját előfeltevéseim alátámasztói is egyben.

Tézisem a következő: Goethe *Wilhelm Meister tanulóévei* című szövege illetve a wilhelm meister-i Hamlet-olvasat nemcsak paradigmaalkotó archetípus, de annak megbontása is. Többszörösen tükröző szövegről van szó, amelynek ellentmondana a hagyományosan értett Bildungsroman, amely az imdividuum/én intencionális kiteljesedését, kint-bent én felőli szimbolikus egységének megteremtését jelenti. Ezzel szemben nem időbeli énesülésről, az individuum tételezéséről van szó, hanem inkább annak állandó megbontásáról a szöveg-olvasatok kapcsán. Nem igazán fejlődésről beszélhetünk, nem Hamlet figurája mint a romantikus individuum szimbóluma fontos Goethe számára. A *Wilhelm Meister* önmagában hordozza saját maga újra és újra feltörő pecsétjét, magát a törés aktusát, miként bele van építve autoreferenciális mozzanatként a *Theatralische Sendung* törmelékszövege. A kérdésfeltevés lényege meglátásom szerint továbbra is abban áll, hogy megvilágítsuk a paradigmatikus, szimbolikus projekt megbontásának immanens lehetőségeit Goethe opusában. Új típusú esztétika lehetőségét veti ez fel, ahol poiesis és aisthesis nem válik szét, ahol egyszerre van mód kettős felejtésben-elveszésben az "elvarázslók és elvarázsoltak" közt lenni. Mindez a tapasztalás=(el)tévedés kerülőútján lehetséges. A "Hamlet mi vagyunk..." aposztrofikus tételezése ennyiben emlékezés, azaz egy performatív aktus alap-talanságának és önkényességének felejtése, egyfajta tautológia. Valójában olyan új művészetértést hív elő, amely nem a szellem tökéletes kifejeződése, hanem széttört anyagba/szövetbe írása, amely a Goethe-szövegben darabjaiban ismétlődik. Wilhelm *Hamlet*-olvasata nem ér véget a színpadon a Szellemmel való találkozáskor, hanem a szövet/fátyol margójára írt feliratként, emlékezésként-felejtésként tautologikusan ismétlődik. A Goethe-szöveg tartalmazza továbbá az öreg Hamlet, a Szellem utolsó szavait is: "*Gondolj reám*" ("Gedenke mein!"), s talán nem véletlenül kurziválva, törmelékként, megakasztóként a kontinuus

narratívában, a Philinre emlékezés aktusában. Ez az emlékezés a Mignon halála utáni beszélgetés tárgya, így a halál, a Múlt termei lesznek a fenséges performanciájának terei.

Az *Urphänomen és performativitás* című alfejezetben az episztemológia és ontológia köztességében működő goethei (rejtett) aisthesis-elmélet sajátosságaira kívánom felhívni a figyelmet. Művészet- és természetértés Goethe esetében nem különül el élesen egymástól, mint arra fent is utaltunk már, a kettőt összekötő kapocs pedig az "eleven-pillanatnyi megnyilatkozás" *tapasztalata*. Ez a pillanatnyiság, eleven jelenvalóság (prezencia) azonban nem a Derrida, a dekonstrukció által kritikai górcső alá vett autentikusság, tanúsítás vagy rendelkezésre állás (Verfügbarkeit) jelene, hanem épp a *kairos* elillanó léte (Schmidt 1984, 20-21), a hiányon, az alteritáson (a másikat Más(ik)ként engedve megtapasztaláson) alapuló, a semmi (Nichts), ami egyszerre a megvonás és a telítettség helye. A performatív megtörténésnek ez az aktusa Goethe esetében nem intencionált, nem antropomorfizált, nem a szubjektumhoz kötött. A valódi tapasztalat minden megismerés, jelhasználat és a hagyományos értelemben vett szimbolizáció előtti végbemenés. Goethe rejtett esztétikája valójában aisthetik, a szónak az észlelés általános értelmében, legyen szó a képi hermeneutika (ekphrasis) újraértéséről, a színelmélettel való foglalkozásról vagy az Urphänomen/reines Phänomen (ősfenomén/tiszta fenomén) kérdéséről. Goethe talán leglényegibb fogalma az *Urphänomen*, ami önmagát mutatja (sich zeigt), az ősfenomén nem képi, nem platóni módon elgondolt, nem idealizált fogalom a jelenség mögött, hanem a rebus singularibus-ban adott, s egyedül az *aperçu* szerű tapasztalás révén észlelhető. Az aperçu nem más, mint Zu-stossen-megtörténés, a tárgynak megfelelő látás, annak észlelése, amely tulajdonképpen a jelenség alapjául szolgál, s amely nem a diszkurzív logosz által megragadható megnyilatkozás. Olyan ráemlékezés az alapra, ami minden egyes eseményben újra meg újra engedi megtörténni azt. Goethe hangsúlyozza, hogy egyrészt van a *tárgyak előrelépése/előállása*, másrészt az *én világban ottléte (Dasein)*,de az igazán lényegi az állandó Wechsel (ide-oda-váltás, átfordulás az um-kippen értelmében). Az Urphänomen tehát maga a határ: sohasem a végső alapnak, a valaminek a meglátása, hanem annak észlelése, *hogy történik*. "Azért vagyok itt, hogy bámulatba essek" – vallja Goethe, s az ősjelenségre való rácsodálkozás a legtöbb, ami elérhető, "nem kell, hogy többet keressünk mögötte: ez a határ" – írja Eckermannak 1829. február 18-án. Goethe egyik alap-ősfenoménja a polaritás, az (ön)tételezés és megvonás kettőssége a színelméletben és az ismételt tükrözés elméletben a legnyilvánvalóbb. Goethe *Színelmélete* a newtoni teória felülírása, egyfajta nyelvelmélet, a természetnyelv (Natursprache), a polaritások és fokozások (taszítás/vonzás, felvillanó/eltűnő fény, a test megrázkódtatása, tett/szenvedés, a fenséges) nyelvének elmélete. Newton számára a szín a fény objektív alkotórésze, a fény meghatározott színekből épül fel. Alfred Schmidt szerint a newtoni elmélet a természet egy történeti tervezetén alapszik, amelynek célja nem a természet "valóságának" kifejezésre juttatása, hanem azt tökéletesen rendelkezésre bocsátani (verfügbar machen). Mindez egy techne/eszközjellegű intencionáltságot mutat. Goethe viszont megvonja ezt az alapot, mondhatnánk alap nélküli alapról beszél: "majd csak a fénynek a látó szemében végbemenő átalakulásakor keletkezik a szín". Azaz a szem és a fény között eleven kapcsolatot feltételez, amely a színben manifesztálódik. A kétfajta fény ellenmozgása, irritációja, a külső fény ön-reflexiójának visszaverődéseként újra meg újra előálló szín tehát ténylegesen a fény tette (Taten) és szenvedése (Leiden). Ez tulajdonképpen az Entoptik goethei tapasztalata, amely az ismételt tükrözés teóriájához kapcsolódva egyfajta tautológia, irritált ismétlés, a megakasztás mozzanata.

A *Wilhelm Meister tanulóévei* című regény megírása szintén ennek az esztétikának, az aisthesisnek a poiesisszel szembeni kidolgozása. A toronybéli társaság képviselői Wilhelmet a kerülőút, az eltévedés, elvétés mint művészet- és önértés/-képzés próbái elé állítják. Ez a kerülőút vagy tévedés, amelyre a Felszabadító levél átadása előtti beszélgetésben is történik utalás, a művészet médiumában lehetséges, ahol azonban újra meg újra megmutatkozik, megtörténik a medialitás fent már jelzett paradoxona. Wilhelm fiatalkori/eredendő (ön)értése az intencionált valamit látás, a kép mint az én mimetikus-poietikus Ab-bildje azonban csak rövid ideig tartható. Az (önarc)kép másként értése, pecsétként feltörése, az én mint harmadik, mint idegen észlelése már egy más típusú esztétika nyomait hordozza. Az *ismételt tükrözés*-elv, amely egyben egy művészeti írás címe is, (*Wiederholte Spiegelungen*) a szövegben az olvasás entoptikus (azaz a szemben *történő* kettős fénytörés, folytonos előáll(ít)ás) jelenségé, miként az önreflexió az (önarc)kép feltörése, az önmaga, a saját hiány megjelen(ít)ése, láthatatlan jelenléte épp a Másik/Másság megtapasztalásában. A lét szöveg-romjaiból egy más(od)ik valóság jön elő, az eleven prezencia nem halványodik a tükröződésekben, épp fordítva, ott történik, ott mutatkozik meg. A színházi küldetés feladata valójában folyamatos fel-adása,

megakasztása annak: a színházcsinálás a megszokott módon nem képes már az én általi ön- és világértésre. Wilhelm bár megfeszítetten dolgozik a szöveggel mint médiummal, próbálja lefordítani, színpadra rendezni, az értelméhez eljutni: a hagyományos értelemben vett fordítás nem sikerül. Próbálkozásai során jut el a *poétikai vagy metonimikus fordításhoz*, ahol a szöveggel való találkozás maga a megtörténés, a megmutatás. A fordítás nem az eredeti helyett (anstatt) álló reprezentáció, hanem a másság mindenkori megmutat(koz)ni hagyása, re-prezentációja ezen a *helyen*. Különös, hogy Wilhelmnek a fordításra vonatkozó *kerülőútja* épp a Mignonnal való találkozás, Mignon dalának lefordítási kísérlete. Bár Carrie Asman szerint mindez kudarcba fullad (vö. Asman 1995), véleményem szerint végül ez a meghiúsulás lesz a valóban lényeges. Goethe/Wilhelm olvasatában tehát kint/bent, különös/általános, szubjektum/objektum-világ intencionált egysége tehát szétreped, sőt megsemmisül, de a terv mégis sikerül. Ennek a terv nélküli tervnek a része a *Hamlet*-olvasat, a színpadra állítás, ami új típusú teatralitást jelez. A Szellem-jelenet az a titkos pont, ami egyfajta tételezése az alapnak/oknak/abszolútnak és Általánosnak, és benne ugyanakkor annak megszüntetése (Aufheben), megvon(ód)ása: "Menekülj ifjú!" marad ott az írásban a szövet margóján. A kerülőút a szimbolikus közvetlenség (Unmittelbarkeit) megvonódása. A látszólagos organikusság, a szimbólum klasszikus ideológiája látszik tehát felbomlani/felszakadni illetve rommá válni, allegorizálódni Goethe esetében. Az allegória és szimbólum goethei értelmében az allegória a médium, a nyom materialitásának felszakadása, a töredezett nyelv, a hibák előállása, amely paradoxon azonban egyedül képes a telített prezencia, a kimondhatatlan (ön)megmutatás, az exemplum mint szimbólum eleve megvont materialitásának helyt adni. A Shakespeare-szöveg egyszerre médium Wilhelm számára, a valamit kifejezés médiuma, de ugyanakkor a médium paradoxonával is szembesülünk: alteritásként újra meg újra megvonja önmagát. Wilhelm határra érkezik, az eksztatikus materialitás, az amedialitás határára. (Mersch 2002, 53-77). Egyre kevésbé a nyom mint bevésődés, az anyagba való benyomódás lesz fontos a szövegkezelésben, hanem a szöveg/médium mint kerülőút, eltérítés, tévedés.

Az értekezésnek ezen a pontján kapcsolom be Anselm Haverkamp *anamorfózis* fogalmát, amely leegyszerűsítve olyan retorikai figuraként értendő, amely a torzítás, a kimozdítás, a többszörös tükrözés figurája. Torznak tűnő ábrázolásról van szó, amely a megfelelő szögben mégis képes az eredetit/eredetet megmutatni. Haverkamp szerint Goethe olvasata ismerte fel elsőként ezt az anamorfotikus ábrázolást, amely nem értelmezhető, csak megmutatható: "így van". Ennek értelmében térek aztán vissza Wilhelm és a Szellem találkozásához a színpadon, hiszen ez az a titkos pont, tapasztalat, materialitás, amely értelmében a toronybeli társaság pergamenjei, a fátyol margójára írt szöveg utólagosak, ismétlések. A német eredetiben a "A színtér megváltozott" valójában így hangzik: "Das Theater verwandelte sich". . A pillanat, a prezencia telítettsége új típusú teatralitást, performativitást jelent, amely a fenségest kísérő csodálkozás, a borzalom esztétikája: kimondhatatlan, csak a feltört, áttört médium amedialitásában mutatkozhat meg. Az új típusú performativitás, az eseményszerű megmutat(koz)ás ((sich) zeigen), amelynek telített pillanata a Szellemmel való találkozás a színpadon, tulajdonképpen a szöveg egészét uralja, Wilhelmnek a Mignonhoz fűződő kapcsolatában is megmutatkozik, s a kettő majd a Múlt termében, Mignon temetésén fűződik össze: Mignon testét a Szellem által a színpadon hagyott kendő takarja. Mignon az a nyelv előtti, előálló (zuvorkommend) alteritás, a rendnek való ellenállás, amely csodálatot kelt. Mignon a poézis fantazmája, a mimetikusan nem megragadható Másik, egy másfajta materialitás az írás(nyom) mint médium hatalmával szemben, amely testén viseli e kettő küzdelmét, a feltárulás és rejtés együttesét, egy stigmaként a bőrére tetovált keresztet: mindez az aisthesis elevensége a techne általi feltárásban, a test eltűnése a szimbolikus, szemantikai rendben. Wilhelm számára a feltárásnak ebben az epifániájában (már) az aisthesis esztétikája, az "eleven-pillanatnyi megnyilatkozás" stigmaszerű materialitása, a mimézis másika az igazán lényeges.

3. A realizmus anagrammatikus hermeneutikája

A Fontane-rész bevezető fejezetének elejét képező Fontane-idézetekben két fontos kategória kapcsolódik egymáshoz, melyek aztán újabbakat hívnak elő: a realizmus, a mimézis kérdése (és így a napjainkban körülötte formálódó (poszt)modern problematikák) illetve a szép, a szépségfátyol és az átszellemítés kategóriái. A fontanei művészetszemléletet kissé leegyszerűsítve a *Ver-klärung* esztétikájának is nevezhetnénk, szemben az *Er-klärung* hagyományos, realista-ábrázoló-értelmező, episztemológiai felfogásával, a filozófiai tudat, a magyarázó-megértő szubjektum előtérbe

helyezésével. A klasszikus filozófia(i esztétika) szubjektum/tudat vs. objektum oppozíciója illetve a valóság és a nem-valóság, azaz az esztétikai-poétikai fikció, a művészet – amely mindig valamiféle illúzió, látszat – ellentétpárja egyfajta reflexiós, reprezentációs modellt feltételez. A fontanei reprezentáció- és mimézis-felfogás azonban sokkal inkább az eredeti értelemben vett arisztotelészi *müthosz* fogalomhoz áll közel, s így számára a re-prezentáció nem a puszta Ab-bildung szemantikai terében mozog.

Fontane esetében az (esztétikai) mű az előzetesen tételezett valóság leképezése, tükröztetése helyett a (valódibb) valóság kifejlése, megtestesülése, tehát a mimézis, a reprezentáció fogalmainak eredendőbb értelmében van jelen. Nem véletlen tehát, hogy a modern, majd a posztmodern elméletek két aspektus mentén is a fontanei elmélet újraolvasóivá váltak, válhatnak. 1. Käte Hamburger az irodalmi fikció fogalmának adekvát megfogalmazására Fontane egyik Freytag-recenziójában bukkan rá, ahol Fontane a regény világáról, mint a fikció világáról beszél, amelyet egy pillanatra *mint* a valóság világát engedi megjelenni: "Ein Roman [...] soll uns [...] eine Welt der Fiktion auf Augenblicke *als* eine Welt der Wirklichkeit erscheinen lassen". Bár Käte Hamburger modernségbeli értelmezésében a fikció a valóság *látszatát* ölti, ontológiailag ebből lesz levezethető, esetében a valóság és a nem-valóság oppozíciója reflexiós-redukciós modellként működik, a fontanei fikció-definíciónak létezik egy posztmodern olvasata is. 2. Odo Marquard *Aesthetica und Anaesthetica* című művének "Kunst als Antifiktion" című fejezetében (vö. Marquard 1998, 83–100), amelynek mottóját – talán nem véletlenül – egy Fontane-idézet adja ("Es geht nicht ohne Hilfskonstruktionen"), a valóság és fikció kettősségének, hagyományos ellentétének tarthatatlanságáról ír, amennyiben "a látszás ismeretelméleti másodlagosságát, leértékelését és alárendeltségét is fölöldja." Marquard a fikció antifikcióba váltásának történeti alakulását vizsgálja, amely a 18-19. századtól kezdődően, az *aisthesis* előtérbe kerülésével sajátos módon "már" csak "eminens formája a fikciónak, ami a – modern – realitást jelenti". Így tehát "a művészet csak akkor marad helyettesíthetetlen és története – a valóság fiktivitásának feltételei mellett – csak akkor lehet befejezetlen, ha a fiktivitás ellenében határozza meg önmagát: antifikcióként". Marquard szerint az így létrehívott antifikciós művészet az elmélet, a teória, azaz az eredendő értelemben vett szemléltetés (Zur-Schau-Stellung), a látszat/láttatás menedéke a modern és a posztmodern korban, hiszen a valóságos, tehát a fiktív valósággal szembeni non-fiction-tapasztalatok felé közelít, szinte antropologizálva, ontologizálva mindazt, ami a szélsőséges fiktivitásban láthatatlan maradt. Így a művészet, az esztétika teóriájának, tapasztalatának középpontjába a szép (az igaz) helyére vagy inkább a szép *eredendő lényegeként* a kriptikus látszás-létezés, a halál, pontosabban a halálról való *megemlékezés* kerül. Ennek ismeretében a továbbiakban azt próbálom igazolni, hogy a fontanei realizmus(elmélet), amely a *szép* és *igaz* láttatását vallja, s szövegeiben újra és újra a meghalásnak, a kriptikusság helyének, a temetőnek, a sírnak és sírboltnak juttat centrális, narratív-poétikai szerepet – Fontane az elmúlás, az alkony realistája (vö. Györffy 1995, 121) –, talán a (poszt)modern antifikciós művészet(elmélet) és poétika egyik alapvető megvalósulása, ahol a halál, a mitikus-antropologikus folytonos meghalás-átalakulás középpontba emelése a látszat/valóság oppozíció felcserélésével illetve eredendő/végső érvénytelenítésével, egyaránt felveti nemcsak a fikció-mimézis-kérdést, de a kép, képiség, figuralitás problémák mellett illetve ezek mentén a retorikai *memoria* újragondolását is.

A fejezet következő részében Fontanét csak indirekt érintve, de a fontanei kategóriák mentén a klasszikusnak mondható gadameri (illetve áttételesen a kanti, heideggeri) hermeneutika-esztétika posztstrukturalista, poszt-hermeneutikai újra- illetve továbbgondolását kíséreljük meg. Elsőként Anselm Haverkampnak az *ars memoriae*-re vonatkozó fejtegetéseire reflektálok a fenti problematikával összefüggésben. Haverkamp *kriptikus-anagrammatikus* esztétikája szerint a memoria az a hely, ahol a trópusok és figurák mint heurisztikus fikciók "a mítosztól a logoszhoz vezető úton", annak köztiségében találnak rá titkos legitimitásukra. A retorikai *konstrukció* és a hermeneutikai *rekonstrukció* itt, az emlékezés-felejtés szabad, retorikus játékában nyernek alapvető orientációt. Szerinte a szövegek a könyvekbe, az írásba száműzött hangok *némaságában* kölcsönöznek valódi hangot az emlékezetnek. Haverkamp a *Mnémoszüné/Mnemosyne-lesmosyne*-mítosz segítségével a memoria-problematikát a Saussure, majd Starobinski által felfed(ez)ett anagramma jelenségéhez kapcsolja, hiszen, mint írja, az emlékezet istennőjének nevébe anagrammatikusan eleve beleíródott a felejtés visszhangja is. A szöveg, a mű igazsága tehát *nem a kimondás igazsága*, hanem az elvárás/kivárás/várakozás horizontjának fenntartása, "az ékesszólásba beírt/beíródott elnémulás". Az

esztétikának Haverkamp szerint meg kell szabadulnia attól a fantomtól, amely önmagát mint a *Vor-Augen-Stellen*, a transzparens valamit láttatás esztétikájaként értette.

Mielőtt a gadameri hermeneutika-esztétika kriptikus természetének fejtegetéseibe kezdenék, egy excurse erejéig utalok a kortárs német kultúraelmélet szövegeinek egy csoportjára, amely arra a kérdésre keresi a választ, miként lehetséges a *filozófia* vs. *poétika/esztétika*, a *(rá)csodálkozás* ((Er)staunen) vs. *nézés/pillantás* (Sehen/Blick), az *el-/felismerés* (An)-Erkennung) vs. *tudás* (Wissen), a *szép* (das Schöne) azaz *plasztikus* (das Plastische)/*tartós* (Dauer) vs. *mozgásban lévő/szétfolyó/impresszionisztikus* oppozíciók feloldása *a tranzitorikusság esztétikájában*, kapcsolatba hozva aztán mindezt Heller Ágnesnek a hülomorfizmus "kísérteséről" vallott nézeteivel. Heller szerint a forma/formátlanság (a szép, az igaz) nem leírható, nem elbeszélhető, hanem a "körülhatárolt – a *peras* – a mértékben született azonosság, *maga az ez és ez, és így kimondhatatlan* (a kiemelés tőlem – M.S.E.)" (Heller 1999, 49), amire csak rámutatni lehet. A mű formájáról nem beszélhetünk, csak eleve/eredendőn fel-/megbonthatjuk azt, a formáról beszélünk, arról, ami valójában soha nincsen, ami a Nincs, az üres hely, a Semmi formája. "A forma kinyilatkoztat. Kinyilatkoztatja saját igazságát. És erről nem tudsz beszélni, mert éppen ez a rejtély, a titok. Nem az a titok, amit kinyilatkoztat a kinyilatkoztatás [...], hanem a kinyilatkoztatás maga. Ez a csoda."(Heller 1999, 49)

A fejezet elméleti fejtegetéseinek lezárásaképp három jelentős, a posztstrukturalizmus-poszthermeneutika elméleteiben is központi helyet betöltő kérdés rejtekezőn-feltárulón jelenvaló voltára reflektálok röviden a megfelelő Gadamer-szövegrészletek (meg-/fel-)idézésével, mely kérdések természetesen szorosan összetartoznak, kölcsönösen feltételezik egymást: (1) filozófia és retorika, filozófia és esztétika ambivalens viszonyának, vitájának feloldódására egy antropológiai-retorikus-(poszt)hermeneutikai, baumgarteni alapú esztétikában; (2) a szép, az aisthesis, az energeia esztétikájának újraolvasására, a tranzitorikusság előtérbe kerülésére: a szó és kép/vizualitás/materialitás hermeneutikai-esztétikai egymásrautaltságára, ahol a megértés a megmutatásban való rejtés, az objektivációt nem kívánó felvillanás (das Einleuchtende), s ahol a mű nem leképezésként áll elő, hanem történő önmegmutatásként, amelybe az olvasó is belenő, önmaga másikaként túlnő önmagán, ahol a Másik benne zajként megrezdül, tovaáramlik. Végül (3) a Mnémoszüné-*mítosz* kapcsán utalok arra, hogy a felejtés-emlékezés (retorikai) játéka már *A szép aktualitásá*ban megjelenik, de a kései szövegekben, így a *Präludium*ban (1996) egyre nagyobb hangsúlyt kap. A történettudomány és az emlékezet, a felejtés összefonódó problémáin elmélkedve, Gadamer azt állítja, hogy az objektív, a tételezés szubsztanciális filozófiáján alapuló történettudománnyal szemben az emlékezés kevésbé a történelemben, mint inkább a felejtésben íródik. Mindezt az *aletheia* fogalmában véli megragadni, amely a felejtés áramából, a *Lethé*ből újra és újra felbukkanva, majd alámerülve jut ontológiai léthez. Az emlékezést mindig a felejtés veszi körül, ez ad neki létet, így az igazság valódi helye a felejtés, a tovaáramlás, amely paradox módon állandó formaadás. Bár expliciten nem utal rá, tulajdonképpen a nietzschei/heideggeri felejtés kategória munkál Gadamer ezen elgondolásában. A heideggeri/gadameri (ön)megértés, megismerés, az igaz, a szép tapasztalata nem más tehát, mint az (ön)felejtés extázisa.

A fejezetet lezáró, ‚A beauté de diable képisége: Fontane kriptikus-mitikus poétikája a *Schach von Wuthenow*-ban' című alfejezetben az ikonikus tereinek, a hiány "megtestesülésének", az arról való megemlékezésnek, továbbá a mediális paradoxonának, a hüpotüposzisz-elv metapoétikájaként olvasom Fontane címben jelzett, a kánonból méltatlanul kiszorított szövegét. Schach az eredendően távoliként (nem jelenvalóként) jelenvaló, Fontane szövege az ő képei (arcai) hiányának (szín)tere, az igaz, a szép megtapasztalhatatlanságának és az örök elrejtettség *felmutatásának*, megmutatkozásának helye. A megmutatás-megvonás esztétikájának további nyomai a szövegben példának okáért a tempelhofi "elkoptatott arcú" lovag mítosza, a szánkós felvonulás Luther-*maszkja*, a Mirabelle-Melusine-mítosz és a *beauté du diable*, a torzított/kimozdított szép megtestesítőjének, a hímlőhelyes Victoire-nak Schachhoz fűződő rejtett, titkolt viszonya, pontosabban ennek üres helye a narratív szövegben (nincs kimondva, megemlítve egyszer sem, viszont az együttlétet a tipográfiai *kép*ben egy üres sor jelöli), valamint Schach látogatása az ősök galériájában, de nem utolsósorban a címszereplő halála is. Láthatjuk, hogy a (történeti) igazság kimondása a Fontane-szövegben lényegében annak elrejtése, pontosabban önmegvonó megmutatkozása, amelyre valójában csak rámutatni lehet. Az interpretációban a továbbiakban e rejtés-feltárulás játék két színterét vizsgáljuk: a memoria és az allegória/anagramma (azaz nem a metafora, hanem a metafora discontinua) retorikai, figuratív szintjét, és az ekphrasis mint poétikai "műfaj" szerepét, jelentőségét.

4. A fenséges avagy a vízitündér tapasztalata
(A rejtett Fontane-esztétika néhány mozzanata)

A szép esztétika kimozdításának iménti elméleti megfontolásait valamint mindennek a *Schach von Wuthenow* című szövegen történő vizsgálatait követően, a disszertáció Fontanéval foglalkozó részének következő fejezetében röviden vázolom azokat a jellegzetes, a szerző oeuvre-jében mozaikszerűen szétszórt utalásokat, amelyek mentén épp e rejtett esztétika nyomaira bukkanunk. A szó és kép köztes medialitásában megnyilvánuló fontanei *aisthetika* szorosan kapcsolódik mind a fenséges-elvhez, mind pedig a kriptikus Melusine figurák sajátos lét- és tapasztalásmódjához. A sajátos esztétika és képiség a melusinei aisthesisében különös időbeliséggel, a szemiotikai jelfogalom kimozdításával, az abszencia önmegmutató megvonásával jár együtt. Ennek példájaként a fejezet utolsó részében a *Stechlin* című regény néhány aspektusára próbálok rávilágítani.

Fontane realizmus-"teóriájában" a poétikus bár a képzelőerő alakzata, de mégis a megtapasztalható valóságra vonatkoztatott. Fontane szerint egy különös írásmódról, valamiféle kísértetiesről (das Unheimliche) van szó a poétikus realizmus esetében, amely közelebbről nem definiálható, mindenféle értelem és konkretizáció, korrekt ábrázolás (Korrektheit) nélkül tart bűvkörében. Egy minden logikától elrugaszkodott a-logon nyelv(iség)re utal Fontane. Az előbbi tapasztalás és nyelviség a lét (Dasein) megfoghatatlan rejtélyessége iránt tesz nyitottá. Fontanénak a realimusról alkotott véleményéhez egy érdekes adalék továbbá, amelyre érintőleg utalok, arra a gyümölcsöző, produktív viszonyra reflektál, amely a preraffaelitákhoz kapcsolja őt, s amelynek bizonyítéka a *Die Präraffaeliten* című művészetteoretikus esszé-levele. Fontane a szövegben sajátos módon, saját realizmus-fogalmához igazítva, fogalmazza meg az angol festőiskola általa leginkább fontosnak tartott sajátosságait. Mindez inkább autoreferenciális mozzanatnak tekinthető, mintsem a festészeti mód beható vizsgálatának. Fontane a tipikus, anti-mitikus gondolkodást, a természethez való visszatérést és ambivalens módon a technet, pontosabban a designe-jelleget hangsúlyozza, amely az ornamentálisban, az ornamentika felértékelésében nyer teret. Továbbá szintén lényeges számunkra a későbbi interpretációk szempontjából, hogy a szép esztétikájának eltorzítására, a realizmus igényére, valamint egy sajátos képiség meglétére, a képek egy szokatlan észlelési módjára is történik utalás a szövegben. Az esszé egy centrális helyére tehát még ki kell térnünk, amelybe Fontane egy Millais kép (*Autumn-Leaves*) ekphrasisát is beépíti. A képleírás kifejezés esetében persze – Goethéhez hasonlóan – mást jelent, itt is épp a leírás, a leírhatóság, a képpel való találkozásnak, a képészlelés szavakba öntésének, kifejezhetetlenségének helyévé válik. A kép beható vizsgálata és interpretációja helyén a nyelvbe való átfordítás üres pozíciója áll. A hangulatra, színekre utalást követően ugyanis kérdések megválaszolatlan sorát t aláljuk a valódi l eírás kijelentései h elyén. Fontane a preraffaelitákról s zóló szöveg utolsó részében megjegyzi, hogy bár a cél az igazság szolgálata (Wahrheit), de mindez nem jelenti az igaz leleplezését, hanem éppenséggel annak pillanatnyi performativitását. A fentiek értelmében a realizmus név tételezése (Setzung) Fontane esetében egyben önmaga megvonását is hordozza. A transzparencia másikaként az abszencia ismételt megmutatását a jelenvaló írásában. Az író művészetszemléletében a hagyományosan leképező–értelmező–episztemologikus *Er-klärung*-felfogás helyett, a filozófiai tudat előtérbe helyezését áthúzva, a magyarázó, megértő szubjektum helyén, kicsit leegyszerűsítve, a szubjektum-objektum kétosztatúság módosulására, a *Ver-klärung* esztétikájára bukkanunk. Ez az esztétika, amely az igazat tündöklőn, epifánikus-elvakítón engedi előtűnni, *verklärend*, megszépítő, de abban az értelemben, amint az emlékezés megszépíti, kimozdítja, azaz eltorzítja a múltat: a felejtésben. Mindez az elrejtett el-nem-rejtettben való megvonó önmegmutatása: a heideggeri aisthesisszel *határos*, amely szakadékként nemcsak határol, de mindent magához/magába is enged. Az ábrázolásnak a pillanatnyit kell megragadnia, és leírásaiban ő maga is tudatosan törekszik arra a látásra, amelyet tudatos szemfényvesztésként/megtévesztésként (bewusste Täuschung) jellemez. Mindez a szép látszat intencionált reflexiója, egyfajta "Hyperrealismus" igénye és szándéka. (vö. Pfotenhauer 2000, 88). Fontane képleírásaiban soha nem interpretál, sőt tagadja a hagyományos értelemben vett hermeneutikai megértést, sokkal inkább a feszültséget keresi és tartja fontosnak művészet és szemlélő, néző között. Az író szerint paradox módon nincs szükség nyelvi visszaadásra, a képet nem kívánja helyettesíteni vagy akár életre kelteni.

Fontane képiséggel kapcsolatos teóriája így sokkal inkább a fenséges problematikájához közelít. Nemcsak képleírásaiban figyelhető meg mindez, de már londoni, manchesteri tudósításai, az ún. *London-levelek* (*Ein Sommer in London*) kapcsán is. Az optikain nyugvó tapasztalás, a valamit meglátás transzparenciája helyén az atmoszférikus aisthesis tapasztalása áll. A palota Fontane szövegében nem képes arra, hogy London szimbólumává váljon, a kép megvonja önmagát, és allegóriává lesz, a tükör helyén egy halom üveg marad, a palota épülete rommá válik: "das Glashaus ist eine Ruine". Ebben a szövegben újra egy más típusú elevenség prezenciájával szembesülünk, amely szintén jellemzője a fontanei realizmusnak: a pusztulásban és megmerevedésben ek-zisztál az élet, az eleven és a szerelem.

A fontanei rejtett esztétika sajátosságainak általános áttekintését még egy aspektus bevonásával szeretném tágítani. Ez a mozzanat és sajátosság pedig az *Erschütterung*, a megrázkódtatás állapotának, élményének hangsúlyozása, amely meglátásom szerint kevésbé pszichológiai, sokkal inkább fiziológiai, s a goethei "lebendig-augenblickliche Offenbarung" aisthetikus tapasztalásával hozható összefüggésbe. Fontane primér műveiben, mint később részletesen is megvizsgáljuk, illetve képleírásaiban, teoretikus esszéiben mindig a halál, a távollévő, az elmúlt ábrázolódik – egy másik típusú elevenség. Nem a reprezentáció jut szerephez Fontane szövegeiben, nem a szép látszat illúziója, hanem sokkal inkább egy megold(hat)atlan rejtély mint adekvát ábrázolás. Miképp a "Ki vagy te?" kérdése a Stanfield kép kapcsán szintén *névtelen* sírban nyugszik.

A kimozdított képiség centrális pozíciója Fontane szövegeiben egy igencsak sajátos, korábban a *Schach von Wuthenow* című szöveg kapcsán már előkerült formában szintén megmutatkozik. A szakirodalmak döntő többsége ugyan utal a kriptikus, titokzatos, "elementáris" vízitündér, Melusine mítoszára, a Melusine figurák testet öltésére Fontane irodalmi szövegeiben, de mindez jórészt kimerül a tematikus szint vizsgálatánál. Meglátásom szerint azonban ennél többről van szó, nemcsak a figurák, a motívum szintjén vizsgálható a kérdés, sokkal inkább kapcsolódik az önmegmutató, önmegvonó performatív képiség téziséhez, amely a fontanei nyelvet és írásmódot uralja. A Melusine így a rejtett, materiális (elementáris) esztétika elemévé válik, pontosabban válhat. Claudia Liebrand példának okáért a nemi konfigurációkat vizsgáló egyik írásában retorikai effektusként kezeli a melusinei nőiséget Fontane szövegeiben, azaz mintegy "performancia"-ként. A természeti, a nőiesség meglátása szerint nem esszenciális, sokkal inkább megtörténő, megmutatkozó, ek-zisztáló.(vö Liebrand 2000). Ennek igazolása szinte egy egész disszertációt kívánna, így a továbbiakban elsőként röviden, inkább csak jelzésszerűen, néhány erre reflektáló újabb szakirodalom teljesség nélküli beidézésével, utalni kívánok elsősorban a Schopenhauer-filozófia bizonyos vonatkozásaira, valamint ennek a fontanei tapasztalás-"elmélettel" való ambivalens módon meghatározó kapcsolatára.

Theodor Fontane első, írásos feljegyzéseit 1884-ben készítette Schopenhauer *Parerga und Paralipomena* című művére vonatkozóan, ám mindez már egy jó évtizedes érlelődés eredménye. Fontane ambivalens viszonyulása Schopenhauerhez leginkább az érzéki tapasztalás, az *Empirie* schopenhaueri teóriája tekintetében a leginkább meggyőző. Ez azonban összetett problematika. Schopenhauer Platon és Kant mentén a tapasztalás és megismerés három fázisáról beszél. A világ egyrészt *képzet*ként, tudatos, reflektált módon, az értelem és az érzékszervek megismeréseként adott. Van azonban egy a saját testen, intuitív módon történő érzéki tapasztalás, amely a mindenkori valamivé válás tapasztalata, az *akarat*, s így a kanti magánvaló dolog, a Ding an sich természete. Az akarattól mentes tapasztalás, amely a valódi objektiváció, azaz a schopenhaueri értelemben vett önmegmutatás, a tiszta szubjektum jelenvalósága, amely paradox módon megvonás, s így a fájdalomtól való igazi szabadulás helye, az Idee/idea megmutatkozása, csak a szent, a misztikus számára adott: mindez szintén testi tapasztalás, de a testi egy új, atmoszférikus értelmében. Schopenhauer azonban a művészeti, esztétikai tapasztalást is ehhez közelítőnek tartja. Ez a fajta "megismerés" hirtelen történik, a szubjektum megszüntetésével az objektum kontemplációjában. Már Schopenhauer felhívja azonban arra a figyelmet, hogy ez a típusú tapasztalás, amely a Másik mint másik megjelenni hagyását engedi a sajátban, s amely egyfajta "Besonnenheit" állapota, s a költő valamint a festő sajátja, a művekben már csak a megjelenés megvonásában van jelen, hiszen az ábrázolás, a megmutatás intenciója újra előhívja az akarat működését, az alaptétel (der Satz vom Grunde) filozófiai teóriájának uralmát. Mindez pedig a mediális paradoxonával szembesít ismételten: a materiális önmegmutatás csak a mediális amediális önmegvonásában lehetséges. S Fontane szövegei jó példák a csend, az elhallgatás, a kimondhatatlanság ezen esztétikájára. Térjünk át e tapasztalás és esztétika megvalósulásának reflektálására Fontane kontextusában. Klaus Briegleb sajátosan és

tudatosan lezáratlan, inkább diskurzusindító tanulmánya különösen erős lökést ad a Melusine-mítosz esetleges refigurálási kísérletének. Briegleb szerint Fontane valójában felülírja, újraírja a Melusine-történetet, annak 1400 körül keletkező első írásos megjelenését. Az új kontextus tulajdonképpen a schopenhaueri nőiség-kép lebontása és ironikus kritikája is egyben, hiszen talán a legadekvátabb bizonyítékként a *Stechlin*beli Melusine von Barby alakjában bontódik meg a Melusine szentségtörténete. Valamifajta látó, tapasztaló kísértetként van jelen Melusine, ahol az eredet(i) nem tartható tovább, a megmutatásban tulajdonképpen ki is oltódik. Az elementáris ennyiben nem puszán legenda, Sage a hagyományos értelemben, amely aztán megnyugszik a szentség és feláldozó szeretet nagy történetében, hanem zavar, átlyukadás a megmutatás, az ősalakbeli névadás és az önmegvonás köztesében. A továbbiakban ezt a sajátos tapasztalásmódot kísérlem meg összekapcsolni interpretációmban Fontane saját ábrázolásmódjának bemutatásával, amely bizonyos értelemben a történetiség átfordulása egyfajta természettörténetibe, ahol a jelek signaturaként vannak jelen, s minden a Melusine sajátos holt(kép)terében történik.

Mindeközben, a történetiség és a mediális tapasztalás kérdésének összekapcsolásaként egy exkurzus erejéig hosszabban utalok Fontane talán egyik legkülönösebb szövegére, *A Poggenpuhl család* című kisregényre. A regénybeli Poggenpuhlék ősi, történelmi család leszármazottai, ám történetük széttöredezett, valójában már csak az ősök arcképcsarnokának nevezett néhány fényképre és az ezek fölött függő olajfestményre, valamint a közös névre korlátozódik. A kép, a múlt, az én történetének e fontos mozzanata újra meg újra kiesik a nagy barokk rámás keretből – az emlékezés helyének reprezentációs szimbóluma megtörik, s a mindenkor megelőző az, amely a lehullás, az identitás megvonásának performatív aktusában újra meg újra prezentálódik. A képek mellett a névben élés a másik emlékezésmód a kisregényben. Fontane szinte valamennyi epikus szövegének címe egy név bejelentése, tételezése: a név áll ott a szöveg helyén. Ez a névadás azonban paradox módon, végeredményben annak megvonása is, a de-facement értelmében, ahogy az "elbeszélés" végpontjában, a heroikus családtörténet leírása és megkonstruálása helyén a név ironikus citálása, többszörösen megtört beidézése áll: Poggenpuhl helyett brekegés, az összevissza hangzavar beíródása. Vagy a színházlátogatás alkalmával megismert, becsületes nevén von Klessentin úr sem a valós történések megélésének, a nagy, diszkurzív történeti pillanatoknak a hőse, a színpadon, a színház médiumában, a szinte *semmit mondó* statiszta szerepében találja meg azt a helyet, ahol "jóval közelebb volt[am] a tett színhelyéhez", az igazsághoz. A történelem ténye, a tett-hely átcsúszik, így a történelmi szerep jelentése áthelyeződik, fedőnévvé válik: "ez a Dietrich Schwalbe én vagyok" - mondja a művésznevén Manfrednak hívott von Klessentin úr. Az identitás, a kimondás önazonossága, mint láthattuk, szinte teljes mértékben megbomlik Fontane e szövegében. Az önmegértés hagyományos voltának helyén továbbá Leónak, a család feketebárányának sajátos idegenség tapasztalata, a név megvonása áll. A legkisebb fiú, ahogy Rolf Parr is utal rá egyik írásában, a testében hordozza a Másik, az ábrázolás és tapasztalás Másikának megjelenését: "és ha egyszer Bukobában vagyok [...] akkor megeshetik, hogy az egyenlítő (biztosan olvastál róla, jó ötezer mérföld), épp rajtam megy keresztül." Az én története a Másik megmutat(koz)ásának helyévé válik.

A fontanei időbeliség-történetiség problematika azonban talán az író utolsó befejezett művében, a *Stechlin* (*Tóparti kastély*) című regényében válik leginkább a szöveg megírásának eredeti intenciójává. A regény az időbelivé, történetivé válás, a saját történelmek megkonstruálásának kísérlete, meghiúsulása és ezek ütköztetésének allegorizálódása. A regényben egy halálon és egy házasságkötésen túl valójában semmi sem történik a hagyományos értelemben, sokkal inkább egy idea önmegmutatásáról van szó, mint performatív történésről, amint erre Fontane maga is utal. A nyelv nem az eredendőn megtörténő, nem események és cselekmények lenyomata, visszatükrözése, hanem magában a mediálisban történőn mutatkozik meg in nuce a lét. A történeti cselekmények ábrázolása helyén a lét megmutatása áll. A valódi, hagyományos értelemben vett transzparens szimbólum fogalom tehát nem állja meg a helyét Fontane *Stechlin* (Tóparti kastély) című szövegének, pontosabban a címben szereplő tó tekintetében. A reprezentáció, az üzenet átadásának, közvetítésének médiuma, amelyre a szövegben újra meg újra visszatérő telegráf is utal a maga mediális megtörésében ("[s]chließlich ist es doch was Großes, diese Naturwissenschaften, dieser elektrische Strom, tipp, tipp, tipp [...]"), a médium paradoxonaként áll ott: az önmegmutatás és megvonás kettősségében. A tó látszólag az én, az egyes bekapcsolása az általános, a világ áramába, mindez azonban újra meg újra ironikus perspektívába kerül, megbontódik. A Stechlin nem a sorsfordító nagy események szimbóluma, sokkal inkább a nyelvi, a mediális, az én és Másik interszubjektív vonatkozásában újra

meg újra megmutatkozó Lét. A realizmus paradoxonáról beszélhetünk, amely a legkifejlettebben ebben a legutolsó regényben van jelen, de már a *Poggenpuhl család* is nagymértékben előre jelzi ezt a tendenciát, azaz a "realitás nélküli realizmust", a referencia nélküli referenciát. S bár Fontane ezen utolsó regénye esetében a jelek jelenvalósága hangsúlyos, hiszen a társasági beszélgetésekben szinte mindenkor reflektálódik a nyelv valamely mozzanata, kétértelműsége, ez azonban éppenséggel a jel problematizálása, a jel újként értése, legfőképpen Melusine von Barby és az öreg Stechlin nyelvében. Az utóbbiak számára a jelfogalom nem jelölő és jelölt valamint jelentés hármasaként értendő, ahol valamely előzetes értelem helyett áll ott a transzparens szimbólum, hanem éppenséggel olyan jelként, ahol a jel mikéntje, a minek a jele kérdés bizonytalan, sőt lényegtelen, annyi bizonyos csak, hogy minden jel. A Stechlin név esetében is sokkal inkább a hibás értelmezéseken van a hangsúly, a csalóka, a látszat látszatként való leleplezése válik fontossá. A tó tehát a mindenkor megelőző (das Zuvorkommende) rejtekezőn megmutatkozásának helye, az örök oszcillálás, ek-zisztálás signaturája, amint a melusinei képiség és tapasztalás szintén a mozgásban, oszcillálásban lévő, a fenséges-elv működését példázza.

5. A héliotrópium esztétikája
(Az in effigie képiség vizsgálata Fontane *Effi Briest* című regényében)

"Effi, gyere!" – Fontane szerint a még ma is legismertebb regényének teljes szövege szintén az elhíváson, apostrophén alapul, a név tételezésére, bejelentésére van felépítve. Bár a regény egy közismert történet hallatán íródik, mégsem ez a meghatározó. A szöveg a magmondatként jelenvaló szóbeli felszólításból indul el, lendül ki, hogy az utolsó fejezetekben e szavak mediális önmegmutatásában, a telegram közvetítettségében, az írás matériájában, azaz az apai kijelentésben végződjön. A narrációs mozgás így ennek a mondatnak a mediális játékterében, mozgásában interpretálható, amely nemcsak a regény olvasójában, de magába a szövegbe beleírva is elindítja az értelmezések, félre-ért(elmez)ések sorát. Fontane számára, mint már többször utaltunk rá, a nyelv mint médiumbeli megakasztás, az elnémulás, a kimondhatatlan hangsúlyozása az elsődleges. A valódi történés Fontanénál eleve elrejtettségként adott: a történet legfőbb mozzanatairól legfeljebb az ezeket megelőző illetve követő, előtti illetve utáni nézőpontból, reflexiókból értesülünk. Az "Effi, gyere!" felszólítással Effi útra hívása történik meg, amely az Innstettennel való egybekeléssel, nászúttal, közös életúttal éppen ellenkező mozgást implikál. Effi valódi útja nem a külső, referenciális, topografikusan jelenvaló (társadalmi) térben vezet, hanem atemporális nyelvi, mediális alakzatként konstituálódik. Effi eredendő mozgásigénye, szabadsága fokozatosan a másság, egy másik létmód allegóriájaként van jelen, amelynek módozatai többek között a gyógy- és szobatorna gyakorlatai, a kessini hintaszék vagy a körhinta. Effi mozgásának és így az értelmezések sorának végpontja pedig a végső és egyedüli időtlenség, a halál helyeként jelenvaló. Effi ideje tehát nem a gyermekkorba való visszatérés állapota, sokkal inkább az énben megmutatkozó Másik megtestesült ideje, amely másság már kezdettől jellemzi Effit.

Az "Effi, gyere!" útra hívása a mozgás, a narrációs-interpretációs kimozdulás egy következő allegóriasorának, a séta, a lovaglás, a kirándulás alakzatainak is előhívó kódja, amely azonban szorosan kapcsolódik az előzőekhez. Effi el-hívása, először az ikrek szájából hangzik el. A Hertha-kultusz kövei és Effit a "járatlan útra" vezető Crampas neve, amely Innstetten és Effi utazásának egyik helyszínén egy kis falu nevében tér vissza újra – az emlékezés nyelvének, narrációjának szintjén összekapcsolódik. Az "Effi, gyere!" felszólítás mint nyelvi kifejezés Effi–az ikrek–Crampas saját nyelviségének, lét- és beszédmódjának felnyitója: a másság, egyfajta átszellemült állapot jellánccolatának kimozdítási, átlyukadási pontja. Effi és az ikrek nyelve kezdettől sajátos jelrendszer, amely eltér a valós létezés beszédmódjától. Az örök értelem és szép helyén csak a kísérteties, a fenséges parergája marad. Már a kiinduló pozícióban inszcenírozódik mintegy színpadkép gyanánt a kimondhatatlan: egyfajta virágnyelven, a rebarbara és a héliotróp nevében. A rebarbara típusú nyelviség, mint azt Gadamer óta tudjuk, nem a valamit kimondás nyelve, nem a szó értelme a lényeges, sokkal inkább a zaj, a lét zajlásának (Rausch/Geräusch des Seins) megmutatása a nyelv medialitásában. A rebarbara/rhabarber a német színpadokon a nyelvben való elnémulás, a megakasztás, a semmi telítettségének a helye. Aki rhabarbert mond, ott a név onomatopoetikus hangzása, mintegy a színpadképpé vált név lesz fontos: a háttér, a nyelv kifejezés nélküli (das

Ausdrucklose), értelmetlen zaj(lás)aként. Crampas és Effi története szinte természettörténetivé válik: az atmoszférikus tapasztalás helyévé. Mindez véleményem szerint nem választható el a dolgozat korábbi fejezetében tárgyalt Melusine-kérdéstől sem. A szakirodalmak egy része bár utal rá, hogy Effi is megkönnyebbült, amikor a Crampas-kaland véget ért, ám mindez nem jelent teljes elutasítást. Effi-Melusine, a "midshipman", a víz és a levegő lánya nem képes a valódi szeretetre, érzéketlen, ez az érzéketlenség valójában a fent már tárgyalt affektivitásmentes köztes lét állapota, amelyet ezen a helyen csak villanásszerű utalásban hozok kapcsolatba a továbbiakban Rilke kapcsán még behatóan vizsgált (maltei) intranzitív szeretettel. A közös séták vége, Effi elutazása is csak látszólag jelenti a kapcsolat megszűnését. Effi további lét-mozgása nem válik el Crampastól, a hadnagy (neve) tovább követi Effit az úton, amely a narráció kibomlásának egy későbbi pontján Crampas neve által rögzül: az innstetteni nem adekvát külső valóság helyett a másság nyelvének valóságában létezik tovább. Az Effi-Crampas viszony a nyelv, a szavak, a mítosz szintjének allegorézise irányába lendíti ki a narrációt. Ez a nyelviség egy sajátos képiséggel kapcsolódik össze, amelyet a képzőművészet területéről kölcsönzött terminussal, talán nem meglepő módon: *in effigie*-nek nevezhetünk. Ez az in *effi*gie-képiség, a képben való megtörténés, a jel önmegmutatása, ahol megszűnik a lét és a látszat oppozíciója, ahol a jel *az*, amit jelöl. A nyelv binaritása, értelemadása Crampas neve esetében is megtörik, megvonódik: a Crampas jelsor nemcsak egy személy jelölője, de egy kis falu, egy hely is ezt a nevet kapja, és Effi valódi észlelése épp Crampas-falu terében bontakozik ki. Az Effi-féle valódi tapasztalás eszerint a felvillanó tetők/"aufleuchtende Decke" elillanó, aisthetikus észlelése, s ezzel párhuzamosan az észlelés fenséges voltának hangsúlyozása az ijedtség, az "erschrecken" állapot kiemelése segítségével. Crampas nem lehet újabb társ, a vele való kapcsolat atmoszférizálódása megy végbe azáltal, hogy tájjá/tájékká válik: a jelsor, a név újra meg újra inszcenírozódik, anélkül, hogy megfejtődne: önmagát állítja. Ez a tájék vezérli Effit, aki aztán annak ellenére, hogy hadilábon áll a képzőművészettel, vagy épp ezért, Berlinben festeni is elkezd.

Tapasztalás és medialitás problémájának egy következő csomópontja a szövegben a kis kínai motívuma. A kis kínai felragasztható, bekeretezetlen, vég nélkül mozgó képként a képiség másikát "testesíti meg". Ez a felfoghatatlan és megragadhatatlan fantom működteti Effi létét, pontosabban újra meg újra áttöri az Effi körül kialakítandó eredendő jel-rendszert, rendet, és majd csak a fiatal nő halálában válik valóban elevenné, "eleven-pillanatnyi megnyilatkozássá". A mimetikus narráció temporalitása, amelyre a kezdőképbeli napóra centrális helyzete utal, amennyiben az emberi sors lineáris egymásutániságát, kauzalitását szimbolizálja, a név atemporális-jelenvaló abszenciájában nyugszik el: a megmutatásban, önmaga állításában vonódik meg. A paradox módon legelevenebb lét-tapasztalás a halál állapota, amely elrejtő-feltáró önmegmutatásnak helye a sír, a sírkő. A napéjegyenlőség, az idő pillanatnyi megmerevedésének tere az értelmezéseket maga után vonó "Effi, gyere" mediális, telegramos beíródása, amely mintegy lezárja a félreértések sorát. Az "Effi, gyere" a nyelv, a név elhívása, a jel másikának performatív megmutatkozása. Látszólag Effi régi neve áll ott a sírkövön, mindez azonban a teljes hiány állapota: "ein *zu* weites Feld"-ként a tájék el-nem-rejtett rejtettsége.

6. Az üreges terek mint a khóra nyomai
(Rilke *Malte Laurids Brigge feljegyzései* című művének mitopoietikus értelmezési kísérlete)

A disszertációt lezáró fejezet indító idézete, a tékozló fiú parabola-mítosza, melyet Theo Elm a parabolikusságot mint a narratíva ön-destrukcióját vizsgáló tanulmányában (vö. Elm 1990, 139-151) is a figyelem középpontjába helyezett, meglátásom szerint kevésbé a végpontja egy én megképződésének, egy énesülési folyamatnak, nem is a biblia kanonikus magyarázatához, olvasatához való meg-/visszatérés, amelyben Malte megtalálja énje kiteljesedését, s megőrizhetné az észlelő szubjektum szilárd pozícióját, mint inkább egy olyan szöveg*hely*, rejtett poétika és aisthesis-típusú észlelés, ahol az aktus jelleg kap hangsúlyt, s a mű egészét tekintve meghatározóvá válik. Bár be kell látnunk, hogy a szubjektum-objektum oppozíció a *Malté*ban a legenda újraolvasásával, a tékozló fiú mítoszával nem szüntetődik meg a maga teljességében, de amint arra később visszatérünk, mindennek magyarázata abban rejlik, hogy egy a nyelvben létező új noétika és észleléselméletként felfogott esztétika mindössze megmutatható, de nem vezethető le teljes egészében. Csak egy valaki van, aki képes lenne rá, "[d]e ő még várakozott." Másrészt viszont kezdettől fogva szinte programként áll ott a

feljegyzések centrumában a "látni tanulok" kijelentése. Malte látni akar, a *Malte*-regényt pedig újra meg újra az élmények, tapasztalatok és mindenek előtt az emlékek feljegyzéseként tartják számon, ahol a szubjektum lesz kérdésessé. Miként lehet az ontologikust és a fenomenológiait mint a tapasztalás aspektusát egyszerre érvényesíteni? Létezik-e olyan nyelv, olyan típusú észlelés, ahol mindez lehetséges volna? Vajon esetében olyan művészet-tapasztalattal és poétikával van-e dolgunk, amely referenciális, mimetikus, s a reprezentáció elvein nyugszik? A feljegyzések nem ebbe az irányba mutatnak, semmiképpen sem egy (rekonstruált) (saját) történet elemeivel és fázisaival szembesülünk, nem az eredet dokumentációja történik, hanem egy sajátos művészet és geneológia nyomaira bukkanunk ismételten, ahol azonban az időbeliség története bizonyos értelemben természettörténetbe fordítódik át, a *physis* eredendő értelmében. Olyan (le)írásművészetre van tehát szükség, amely decentrálja a szubjektumot, a figurát, s "schmale, vermangelte Gestalt"-on túl a "riesige" Natur terét is előhívja. Azt mondhatnánk tehát, hogy a szubjektum figurája helyén a természeti fenséges figurálódik. A tájék ilyetén művészetéről ír Heidegger is *a Die Herkunft der Kunst und die Bestimmung des Denkens* című esszéjében. Heidegger meglátása szerint ez a tájék legfeljebb megsejthető, rámutathatunk, de költő soha ki nem mondhatja. Így tehát felvetődik a kérdés, vajon az ekphrasis, a (kép)leírás módja, a deixis révén képesek lehetünk-e a tájék egyidejű el-nem-rejtésére és rejtésére.

Mielőtt a határ és a hely, a tér valamint a deixis problémájára részletesen is kitérnénk a *Malte* kapcsán, térjünk vissza a mítoszhoz. Amennyiben a mitopoietika felől közelítünk a Rilke szöveghez, nem hagyhatjuk figyelmen kívül Gadamer erre vonatkozó fejtegetéseit, akinek a szövegében a mítosz mint a műalkotás kijelentés módusza jelenik meg. A mondás, a monda (Sage) a szó különös értelmében van jelen, nem jelenti a rejtett kibontását, leleplezését. A mondás eszerint nem diszkurzív, oppozíciót alkot a ki-mondással (állítással), nem egy eleve adott értelem tükröződik vissza benne, hanem a (goethei-cassireri) "Werden zum Sein". A mindenkori (ön)megmutatás egyszerre megvonás, visszatartás is. Egy további aspektus a megvonás és megmutatás kettősében a halál mozzanata. Rilke a *Maltéval* saját bevallása szerint is a halál háta mögé került, ahonnan már nincs tovább menni út. Lou Andreas-Salomé szerint Rilke számára a halál a testiként már mindenkor megélt, nem-predikatív, minden tapasztalást megelőző tapasztalat, amelyre bár nem lehet emlékezni, de mégis valamennyi viszonyulását, emlékezését megpecsételi. A lét (Sein) újra meg újra hangsúlyozott fontossága, lényegisége párhuzamosan zajlik a halál képeivel, pontosabban üres kép-helyeivel. Malte a nagyváros, Párizs eleven lét-vonatkozásaiban gyűjti (érzéki, szinesztétikus) tapasztalatait, de ezek a tapasztalatok, észlelések összemosódnak a "denkbildekkel" (emlékképekkel), prezencia és abszencia, jelenvalóság és eredendő távollét egymásba fordítódnak: az eleven(ség) maga a halál. Már nem az emlékezés idejéről van szó, hanem a maltei memoria sajátos teréről. Kérdésem a következő, a gadameri mitopoietikus átfordulás mindezek ismeretében nem abban valósul-e meg, hogy míg a mítosz a természeti erők retorizálása, figuralizálása, egyfajta perszonalizált, szubjektivizált, megszemélyesített természeti eredet, addig Rilke esetében épp a szubjektummá és dologgá lett veszti el figuralitását, és merül alá a létbe. A mítosz a sorssá levés története, itt pedig a sorsból kilépését olvashatjuk. Azaz valóban a származás, a keletkezés, az eredet kerül a középpontba, de nem a hagyományos mitikus értelemben. A halál mítosza íródik, a magában magként hordozott, sorsszerű halál mítosza, ami azonban megbomlani látszik. A másik halál ideje jött el Maltéval. A sorson kívüli isten-keresés, a nem hagyományos isteni értelem megértése, a hagyományos hermeneutika megbontása. A nagyváros zajai, élményei olyan emlékeket hívnak elő, amelyek az üre(ge)s tér a-logon "logikája" szerint működnek.

Rainer Maria Rilke a *Malte Laurids Brigge feljegyzései* címmel 1910-ben napvilágot látott művét a munkajegyzetekben *Prosabuch*-nak nevezte. Rilke szövege azonban nem a hagyományos értelemben narratív, sokkal inkább nevezhetjük akár lírainak is, amennyiben a kauzális megtörése, a linearitás megbontása, a diszkontinuus szétszórás a líraiság ilyen értelemben vett sajátja. Bizonyos szempontból egy folyamat pecsétjeként is olvasható, a két lírakötet metaszövegeként, ahol a test- illetve a dolog/tárgyköltészet temporális egymásba hajlása, linearitása tériesül. Nem tárgyias költészet Rilkéé a szónak abban az értelmében, ahogy a metafizikai és tárgyi oppozíciót alkot: Rilke Maltéja számára a tárgyak vagy dolgok, ahogy Rilke terminusa mondja, nem a maguk fenomenológiájában, nem önmagukban fontosak, nem a látás intencionális aktusa révén. Bár Malte látni tanul, a látás aktusa nem az intencionalitásé, hanem az intencionalitás megvonásáé, a "fordított intencionalitásé" (M. Merleau-Ponty) vagy "fordított perspektíváé" (Erika Greber), amely dolog és szubjektum között nem tudati leképezésként van jelen (azaz a zárójelezett világ, mint *Vorbild* illetve a tudati intencionalizált

Abbild oppozíciójaként felfogott), hanem végtelen interszubjektív vonatkozásként, "vad észlelésként". Az alap/alak kettősség megbontásával a sorson kívüli lét tapasztalata íródik. Ily módon a Rilke szöveg bizonyos szempontból a hegeli *prózai*val van összefüggésben, amelynek jelentőségére többek között de Man hívja fel a figyelmünket. (vö. de Man 1996, 105-108) Eszerint a *Prosabuch* nem műfajmegjelölés, a prózai a trópussal, a figuratívval illetve az ezt mindenkor megelőző *archiperformatívval* hozható összefüggésbe. De Man Hegel esetében a fenségest tartja a próza diskurzusának, melynek nincs köze a műfajmegjelöléshez. A hegeli fenséges egyrészt töréskénti (Abbruch) vagy szakadékként (Abgrund) létezik a diszkurzív és a szent között, határt képez, megbontást idéz elő, ugyanakkor a prózaival is összefüggésben áll. Rilke *Malte*-regénye szintén a fenséges nyelviségének megjelenése, s ezzel együtt a prózáé és a szentté.

Mint egy helyütt már említettem, Maltéval együtt már kezdettől fogva a memoria üre(ge)s terében vagyunk. Barthes is épp az emlékről, az emlék tere kapcsán beszél arról, hogy a biografémák kívül vannak a sorson, dinamikusak, punctum-elvként működnek: azaz átszúródnak, sebet ejtenek, stigmaként jelentkeznek.(vö. Barthes 1985) Ilyen stigmákkal, a jel sajátos formájában tapasztal, emlékszik a szent, de ilyen stigmákra/stigmákban emlékszik a mimetikusság eredendő élményében Abelone is: "De a helyét néha még ma is érzem". (159) A látás, a tapasztalás és érzés már reflektált mozzanatai újra meg újra az emlékezés aktusához vezetnek el. A maltei én feloldása és "újraalkotása" történik, amely azonban a szubjektum kioltásával, objektum és szubjektum egymást átitatásával valósul meg. Ismételten a kegyetlennel és a kísértetiessel szembesül az olvasó, ám ugyanakkor a szerelemről olvasunk, a szerelem-szöveg íródik folyamatosan. Ez a kimozdított, torzított pozíció meglátásom szerint a Harmadik mítosza. Az a mítosz, amely rejtett képként mindenkor Között, az itt és ott köztisége, amely aktus jelleggel rendelkezik, és mint a stigma a testet, mint teret szúrja keresztül az idő rétegeit. (Leena Krohn). A *Feljegyzések* a Harmadiknak a mítosza, aki soha nem létezett, aki a természet titka és néma csendje. A valódi művészetet, a valódi látást az ürességben (Leere), a színház "odvas ü resség[é]ben" ("haltlosen H ohlraum") l elhetjük m eg, a mely maga i s t ermészet, é s egyedül létezik (allein *ist*) , "ahol csak a páholyok karfáiból elömerészkedő molyok szédelegnek".

A disszertáció e fejezetének további részeiben arra kívánom felhívni a figyelmet, hogy Rilke *Maltéja* mennyiben enged teret ambivalens módon a kimondhatatlan mitopoiesisének, mondhatóságának valamint önmegvon(ód)ásának, ha a mítosz, pontosabban a mitikus itt a heideggeri értelemben vett *határ*nak tekinthető. Ez a határszerűség, a Nyitottba lépés *akt*ualitásának üreges tere, ahol logosz és érosz mint sajátos affektivitás egymás mellett ek-zisztálnak, és mindenkor megelőzik, magukban rejtik az igaz megismerését; Rilkénél többek között az összedőlt ház, az utolsó (ikon)fal és a maszk képeiben jelenik meg. A dolgok ilyetén érzéki megtapasztalását, aisthetikus észlelését a khóra (tér), a platóni értelemben vett Harmadik észleléseként próbálom értelmezni. A lét (Sein) ilyen megtapasztalása pedig, amely eleven vonatkozás (Lebendigkeit – Bezug), szemben áll a sors puszta szenvedélyével. A sorson kívüli eleven léttapasztalás, amely a Másik mítosza, a másik típusú szereteté, a *Maltéban* leginkább a nőiség nyelvtapasztalásában nyer teret. Lehet, hogy a khoratikus léttapasztalás az isteni logosz, a megtestesült szubjektivitás behatárolása, az isteni logosz elé lépés, ti. visszalépés a Natur állapotába, terébe, a sors háta mögé, miképp a tékozló fiú a sorson kívül kerül, vagy Abelone teljesen beleolvad a létbe. Mindezek ismeretében egy olyan "ismeretelmélet" megmutatása a célom a Rilke-szövegben, amely a (görögség filozófiáját újra felfedező) századelő filozófiájában (Natorp, Heidegger) is meghatározó volt. Az eredethez való visszatérés olyan "hermeneutikája" tehát, amelyben a képiség-érzékiség illetve a nyelviség-logosz köztességére bukkanunk. M alte látni tanulása n em é rzéki l átás a szó h étköznapi é rtelmében, h anem a s oha n em látható, a sötét alap (érzéki) megtapasztalásának kísérlete. A figura-háttér oppozíciós elv felfüggesztésével az alapban való benne foglaltság, az alap állandó újraalkotása/alkotódása az igazán lényegi, lényeges. Fontos szerepet kapnak a szövegben a színek, az árnyalatok, a fény, a tükröződés, az érzékelés, az affektivitás és a háttér. Különös, hogy sohasem a figura-háttér széttartó oppozíciója kerül hangsúlyos helyzetbe, sokkal inkább mindenkor a háttér, pontosabban a látható figurális világ másika, hátoldala. Hasonló ez ahhoz, miképp a lét eleven vonatkozásait szemlélő Malte számára is többek között épp az utolsó fal lesz a lényeg, továbbá újra meg újra a "de ő *létezett*" hangsúlyozása. A dolgok fenomenológiájának átfordításával szembesülünk ezekben a szövegmozaikokban. A tárgy levetett álarcának mélyével, a soha nem látott, nem látható sötét üregességgel, ami a dolog Másika. Malte a nagyváros labirintusában arra döbben rá, hogy a dolgok valódi léte nem tudatunk képeiként adott, a valódi látás, szemléletmód a szubjektum-objektum kettőségének megvonásával érhető el. A

dolgok vissza-pillantva belesimulnak, belemélyednek saját létünkbe: az igazán fontos tárgyak, dolgok a khóra nyomaiként, az eredendő prezencia, a mindenkori Másik, a távoli jelenvalóságaiként adottak (Abwesen i m A nwesen). Nem p usztán a p rezencia k épeivel v an t ehát d olgunk, h anem a p rezencia folytonos megtöréseként a távollét lép újra meg újra vonatkozásba Maltéval, mintegy megjelenés nélküli (ön)megmutatásként. Ez a fajta eseményszerűség pedig új típusú nyelviséget, írást követel, sajátos nyelviségben íródik.

Mielőtt végérvényesen rátérnék a *Malte* szoros(abb) olvasatára, a khoratikus tapasztalás direkt szöveghelyeire, elengedhetetlenül fontos egy kitérő erejéig még egy további aspektus elméleti és kortárs megvalósulásaira reflektálnunk. A látás programja és a leírható-e mindez kétsége Malte esetében nem válik el a szerző, Rilke *színelméleti*, képzőművészeti érdeklődésétől. A "látni tanulok" rilkei Cézanne-élményére már többen utaltak, ám ez a vizsgálódás még tovább tágítható. a Cézanne-recepció mentén érdemes lenne egy újabb esztétika nyomvonalait megvizsgálni, amelybe a rilkei mellett egyaránt szépen illeszkedik a képi és nyelvi köztesében, a szemiológiai ős-állapotban létező popperi esszé esztétikája. Minderre persze jelen esetben nem vállalkozhatom, csak csírájában jelzem jelentősebb pontjait, kereszteződéseit. Ralph Köhnen meglátása szerint Rilke az európai szimbolizmuson belül – Cézanne-hoz hasonlóan – a dekonstruktív komponenst képviseli, ahol lehetővé válik a "szín-mimetikus írás". Köhnen az optikaitól való eltérésre reflektál Rilke kapcsán, amennyiben az a nyelvi önreflexióját hajtja végre. Cézanne lesz a *másik* típusú látás megtestesítője Rilke számára, hiszen esetében mindez nem kartéziánus gondolati operáció, nem intencionált, sokkal inkább eleven *színtapasztalat*. Gottfried Boehm teoretikus írásaiban szintén újra meg újra visszatér a cézanne-i példára. Talán számunkra jelen esetben a "felületi inverzió" a legfontosabb kategória, amelynek Cézanne esetében kiemelt jelentőséget tulajdonít Boehm. Ez pedig nem más, mint a jelenségek halmaza az ürességben, szín-felület-szöveg kölcsönös önátértékelése, a kimondhatóság hiánya, ahol a forma egzisztenciája a jelenségtől szétválaszthatatlanul halmozódik egyetlen sűrűséggé. A cézanne-i látásgyakorlat megszabadít az előzetes "szövegektől", észlelés és megismerés integrációját hajtja végre. Az érzéki telítettség azonban a leárnyékoltság, a láthatatlan jelzésének helye, feladata a rámutatás, megmutatás, nem pedig a jelentésképzés, a jelrögzítés. Ily m ódon alternatívát jelent a szemiotikusok és posztstrukturalisták írás- és jelrögzítéses ábrázolásainak.

Mindezen elővezetés után térek aztán rá Cézanne mentén a popperi elmélet tömör vizsgálatára. A popperi esszé/kritika a forma kritikája, szemben a lukácsi *Lebenskritikkel*. Popper azonban, véleményem szerint, valójában a formátlanság, az aformalitás kritikusa: valahol az élet és forma között a Lét megmutatkozásának nyelvén ír. Az *Idősebb Peter Brueghel* című igen érdekes írásában példának okáért, ahol Cézanne mesterének tekinti Brueghelt, utal arra, hogy Brueghel képein a színek, a festék matériája megtöri a formák határainak játékát. Maga az *anyag*, a festék anyaga az, ami ábrázolódik, s az anyaggal szembeni heroikus küzdelemben marad alul a szubjektum. Ami marad, ami megmutatkozik (miközben meg is vonódik újra meg újra), azaz a "lényeg": a performatív Um-kippen, átfordulás, a matéria önmegmutatkozása, amely a mediális paradoxona, a mediális önmegvonása. A materiális nem nyom, nem valami utólagos, nem a mindenkor elmúltnak (absenz) a nyoma, hanem a mindenkor megelőzőnek (Zuvorkommend), a létnek örvénylő megjelenése –ez azonban sokkal inkább megjelenésbe jövés a valamiként megjelenés nélkül. Bár Brueghel valamennyi anyagot meg kívánja ragadni, a levegőt is a test részévé teszi, megtestesít (Verkörperung) tehát, mélységre és lekerekítettségre törekszik, valójában azonban az igyekezet megtörik az anyag, az ős-anyag ellenállásán (Entkörperung)("minden anyagot meg akar ragadni [...] és csak egy anyaga van mindezek számára: az olajfesték"). A szép látszat helyén a Sein performatív önmegmutatása zajlik. Ez az amediális matéria, a nem-mediálisnak a médiumban történő performatív önmegmutatásának tapasztalata jól kamatoztatható a Rilke-szöveg vizsgálatának esetében is.

De térjünk is most vissza a *F eljegyzések*hez. A szövegben a fontosabb figurák kapcsán újra meg újra arra leszünk figyelmesek, hogy a tiszta vonatkozások és a lét válik hangsúlyossá. Ennek két releváns példája de Belmare márki a Brahe gróf által diktált visszaemlékezésekben és Bettina-Abelone alakja. A lét tere, a khóraszerű tértapasztalat, amely nyelvivé válik, már a szöveg elején fontos szerepet kap. Az első "denkbild" a képek megvonásával, a tér, a hely megjelenni hagyásával kezdődik. Az üreges (hohl), boltíves (gewölbt), teljesen soha fel nem derített (niemals aufgeklärt) tér van egyedül érvényben, amely "üres helyeket" nyit fel és kísérteties materiális nyom. A szöveg ebben az üreges térben, ez előtt az alap előtt határozódik meg, amely mindent magába szív, s mégis kezdetként létezik maga is. A dolgok léte nem reális, de nem is imaginárius ként adott, nem a tudat

képeként, a valódi látás a szubjektum/objektum oppozíció megvonásában válik elérhető állapottá. Az üreges terek a-logikus tapasztalatában a dolgok mélyen belesüllyednek, beleivódnak a létbe, a khóra nyomaiként, a jelenvalóban megjelenő megjelenés nélküli távollevőként mutatkoznak meg, s tiszta vonatkozásba lépnek Maltéval. A "széttöredezett ház" üres képhelye még többször előkerül a szövegben. Malte anyjával Schulinék leégett kísértetházát látogatja meg, melyet csak ők ketten "látnak", épp úgy, amint a rég lebontott házak legutolsó falát. A ház romokban hever, de a legutolsó fal, amelyet Erika Greber az ikonfallal hoz összefüggésbe, maga a határ, s mint ilyen "szakadékszerű középként" otthon *van* Maltében. Ez az utolsó fal létezik igazán, ez az a hely, ahol a forma, a figura megszüntetődik.

A khóra vagy a khoratikus, ahogy jelen esetben tárgyaljuk, szintén összekapcsolható ezzel a sajátos átfordítással. Platón, majd Sallis épp a khóra határjellegét hangsúlyozzák: az isteni építőmester akadályozójaként jelenítik meg, amennyiben épp azokat a határokat jelöli ki, meddig terjednek a noetikus alap-okok. A folytonosan átváltozó, eliramló háttér mellett vagy pontosabban az előtt tehát a színek, a tónusok, a fény, a tükröződések és maga az affektivitás, vagy Gernot Böhme kategóriáját alkalmazva, az *atmoszférikus* észlelések a döntőek. A kép kifordításának, a mimetikus megvonásának és a kriptikus együttes jelenlétének szép példája Erik és Malte találkozása a galéria magához húzó mélyében, ahol a tükör önmagába szívó ürességére paradox módon épp a félig vak kisfiú nyitja fel Malte szemét. A greberi ikonikusság, az ikonszemiotika jellemzője eszerint a fordított perspektíva, amely receptív, mondhatnánk reszponzív. Az isteni ön-közlése, önmegmutatása a térbe, az üres oválisba, az üre(ge)s ikonba vonódik be. Steffen Arndal ugyanakkor úgy véli, nem pusztán a perspektívával, a perspektíva átfordításával függ össze az a típusú térlátás, tapasztalás, amely Malte, a maltei írásmód sajátja. Sokkal inkább az ún. *binokuláris* látást hangsúlyozza, amely nem passzív felvétele, mimetikus leképezése a benyomásoknak, hanem egy jóval intenzívebb *tértapasztalat*tal van dolgunk. A szokásos, automatizált, konvencionalizált észleléssel szemben, egy idegen valósággal való atmoszférikus szembesülés, amely időtlen és néma, a látótól független autonómiával rendelkezik. A lét e kétféle megtapasztalásának és ábrázolásának szembeállítását szépen példázza a *Feljegyzések*ben a gyermek Malte tarka, figurákkal teli rajzának valamint a falból kinyúló kézzel való találkozásának egymás mellé állítása. Az első esetében egy képről van szó ténylegesen, egy lovag ábrázolásáról, leképezéséről, ahol a színek a figura kiemelésére szolgálnak, ám a hirtelen elguruló ceruza mindezt megakasztja. A kéz-élmény esetében Malte a sötétben épp az asztal alatt keresgéli az elgurult színesceruzát, az észlelés már nem az iménti bizonyosság és a magabiztos kijelentés, sokkal inkább a többször emlegetett atmoszférikus észlelés állapota. A kisfiú a biztos, szilárd alapot, az orientáció támaszát keresi, azonban ehelyett egy vakon mozgó kézzel találkozik, amely a falból, a háttérből nyúlik ki. Ez az alap azonban éppenséggel az áramló, örvénylő, tovahömpölygő vízhez hasonlatos. A kép helyén tehát az egymásba fordított mozgás áll, egyfajta kölcsönös tükrözés. Az ilyen tapasztalás/észlelés alkalmával nem működik a meggyőzés narratív logikája többé, ehelyett sokkal inkább a rejtés, a félelem, az ijedtség kíséri, és diszkurzív nyelviségében kimondhatatlanná válik.

Végezetül a khoratikus tapasztalás még egy további jellemzőjére hívom fel néhány szöveghely segítségével a figyelmet, mégpedig a mimézis másikára, a megtestesülés értelmében vett mimézisre. A vér a khoratikus, deiktikus nyelv utalásszerű megmutatása. Ez a megmutatás azonban mindenkor önmegvonó, hiszen az emlékezés ebben a térnyelvben maga a felejtés. Van azonban egy jel, a stigma, a vér-jel, amely a testen a memoria terét idézi elő, olyan mimézis, amely a barthes-i biografémához, a dinamikus punctumhoz hasonlóan a hagyományos testin mint szemiotikuson annak megtörésével, felejtésével, a mediális nyom törlésével látni engedi a matériát. Mindez nem valósulhat meg a hagyományos filozófiai karteziánusság maszkulin megragadó, az intencionáltságban valaminek (tudati) létet adó gondolkodásában és írásmódjában. A testi értelem (Leibhafter Sinn) előtérbe helyezése együtt jár a szubjektum/objektum, én/világ, naturalizmus/kriticizmus dichotómiák feloldásával. A test(i)-tudat, a befogadás és alkotás-szülés kettőssége a *Feljegyzések* szövegében jórészt a női testhez, nőiséghez kapcsolódik, sajátos anya-szemiotikával működnek a Rilke-szövegek. A maszkulin és a feminin logosz közti különbségtétel a szövegben az Ingeborg történetek feleleventése kapcsán konkrétan is megtörténik. Az alap tehát nem egy fixált eredet, ahogy a Malte/Sophie írása sem lehet az, hanem olyan alap, amely csillogón, sugárzón, önmagát tehát soha nem láttatón engedi a lét-vonatkozásokat újra és újra megtörténni. A mindenkori írás valójában befogadó, reszponzív, ahol azonban a befogadás/észlelés (aisthesis) és a poiesis produktivitása egyszerre, együttesen van jelen. Azt a fajta nyelvet próbálja fellelni Malte, amely nyelv és lét

köztességéből adódik, nem egy szubjektum nyelve, hanem a lét nyelve, ami bennünk ölt alakot: vérré, testté válik a mimetikusság eredendő értelmében. Ezt a khoratikus, aisthetikus nyelviséget pedig meglátásom szerint – talán nem véletlenül – leginkább Abelone/Bettina képviseli mint a szent, a természet, a lét, a sorson kívüliség khóraszerű elve, aki Goethén túl Rilke tapasztalás- és írásmódját is nagy mértékben meghatározza.

Mint láthattuk, Rilke, Heideggerhez hasonlóan, írásaiban újra meg újra azt a nyelvet, írást, művészetet kívánja megragadni, ahol *techne* és *physis* léte nem válik el élesen, halmazállapot változásként érintkezik, határon mozog, a hely, a tér megmutató-elrejtő játékában. Vajon sikerrel járnak-e... ? Ahhoz, hogy erre adekvát választ adhassunk, mindenkor a tékozló fiú terében kellene maradnunk.

Válogatott bibliográfia

Bacsó, Béla (2001): *Írni és felejteni. Filozófiai és művészetelméleti írások*. Budapest, Kijárat.

Bacsó, Béla (szerk.) (2002): *Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika*. Budapest, Kijárat.

Benjamin, Walter (1980): A német szomorújáték eredete. Ismeretkritikai előszó. In: uö: *Angelus Novus. Értekezések, bírálatok, kísérletek*. Budapest, Magyar Helikon, 195–233.

Benjamin, Walter (1992): Über das mimetische Vermögen. In: uő: *Sprache und Geschichte. Philosophische Essays*. (ausgewählt von Rolf Tiedemann). Stuttgart, Philipp Reclam jun., 91–95.

Boehm, Gottfried / Pfotenhauer, Helmut (szerk.) (1995): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München, Fink.

Boehm, Gottfried (1993): A kép hermeneutikájához. *Athenæum* 1993/I. 4. füzet, 87–112.

Boehm, Gottfried (1995): Az első pillantás. *Athenæum* 1995/III.1. füzet, 52–65.

Böhme, Gernot (2001): *Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München, Fink.

Böhme, Gernot (1999): *Kants Kritik der Urteilskraft in neuer Sicht*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Braungart, Georg (1995): *Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne*. Tübingen, Max Niemeyer.

Brittmacher, Hans Richard / Stoermer, Fabian (szerk.) (2000): *Der schöne Schein der Kunst und seine Schatten*. Bielefeld, Aisthesis.

Campe, Rüdiger (1997): Vor Augen Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung. In: Neumann, Gerhard (szerk.): *Poststrukturalismus*. Stuttgart, Weimar, J. B. Metzler, 208–226.

Cassirer, Ernst (1997): *Philosophie der symbolischen Formen*. Teil 3: Phänomenologie der Erkenntnis. 10. változatlan kiad., Darmstadt, Primus.

Despoix, Philippe (1998): *Ethiken der Entzauberung. Zum Verhältnis von ästhetischer, ethischer und politischer Sphäre am Anfang des 20. Jahrhunderts*. Bodenheim, Philo.

Dotzler, Bernhard J. / Müller, Ernst (szerk.) (1995): *Wahrnehmung und Geschichte: Markierungen zur Aisthesis materialis*. Berlin, Akademie Verlag.

Gadamer, Hans-Georg (1994): *A szép aktualitása*. Budapest, T-Twins.

Greber, Erika (1997): Ikonen, Entikonisierte Zeichen. (Zur Semiotik der Einbildung bei Rilke (eine intermediale und interkulturelle Studie.)) In: *Poetica* 29, 1–2. szám, 158–197.

Greif, Stefan (1998): *"Die Malerei kann ein sehr beredtes Schweigen haben" Beschreibungskunst und Bildästhetik der Dichter*. München, Fink.

Haverkamp, Anselm (1998): Die paradoxe Metapher. In: uő. (szerk.): Die paradoxe Metapher. Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Iser, Wolfgang (2002): Mimesis und Performanz. In: Wirth, Uwe (szerk.): *Performanz: Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 243–262.

Kant, Immanuel (1995): *Kritik der Urteilskraft*. Köln, Könemann.

Köhnen, Ralph (1995): *Sehen als Textkultur: intermediale Beziehungen zwischen Rilke und Cézanne*. Bielefeld, Aisthesis.

Lang, Tilman (1998): *Mimetisches oder semiologisches Vermögen? Studien zu Walter Benjamins Begriff der Mimesis*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.

Marquard, Odo (1989): *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*. Padeborn, Ferdinand Schöningh.

Mersch, Dieter (2002): *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Osterkamp, Ernst (1991): *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen*. Stuttgart, Metzler.

Popper, Leo (1987): *Schwere und Abstraktion. (Versuche.)* (Szerk. Philippe Despoix, Lothar Müller.) (Ford. Anna Gara-Bak.) Berlin, Brinkmann & Bose.

Sallis John (1999): *Chorology. On Beginning in Plato's Timaeus*. Bloomington, Indiana, Indiana University Press.

Schmidt, Alfred (1984): *Goethes herrlich leuchtende Natur. Philosophische Studie zur deutschen Spätaufklärung*. München/Wien, Carl Hanser Verlag.

Villmar-Doebeling, Marion (2000): *Theodor Fontane im Gegenlicht. Ein Beitrag zur Theorie des Essays und des Romans*. (Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Scriften) 177. kötet.

Szakmai önéletrajz

Felsőfokú tanulmányok

- 1992–97. a Janus Pannonius Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának magyar irodalom és nyelvészet – német irodalom és nyelvészet szakpárjának hallgatója
- 1997. államvizsga kiváló eredménnyel, a szakdolgozat témája: Theodor Fontane és Ivan Turgenyev komparatív vizsgálata (Az "Örök–Egy" megnyilatkozása Ivan Turgenyev és Theodor Fontane műveiben) Témavezető: Hetesi István
- 1997 – felvétel a JPTE BTK Irodalomtudományi Doktori Programjának Összehasonlító Irodalom- és Művészettudomány (KOMP) című alprogramára

Ösztöndíjak

- 1993/94-es tanév – Pécs Megyei Jogú Város Tanulmányi Ösztöndíja
- 1994. február – egy hónapos tanulmányi ösztöndíj, projektmunka Berlinben a Humboldt Universität szervezésében (Zertifikat jeles eredménnyel)
- 1997–2000. Állami PhD Ösztöndíj
- 1999/2000. őszi szemeszter – a Soros Alapítvány kutatói ösztöndíja: Germanistisches Seminar Universität Heidelberg (Prof. Dr. Gerhard Buhr)
- 2001. Bihari Ottó Kutatói Ösztöndíj

Oktatási tevékenység

- 1996/97-es tanév – német nyelvi óraadó a pécsi Janus Pannonius Gimnáziumban
- 1997–2000 – doktoranduszként oktatói tevékenység a PTE BTK Klasszikus Irodalomtörténeti és Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéken valamint a Német Nyelvű Irodalmak Tanszéken (19. és 20. századi német irodalomtudomány és esztétika tárgykörben)
- 2000 őszétől – egyetemi tanársegéd a Német Nyelvű Irodalmak Tanszéken

Egyéb tudományos jellegű tevékenység

- 1996. Graduális hallgatóként szakfordítás és társszerkesztői tevékenység
- 1998-tól folyamatos publikációs, recenziós és szakfordítói tevékenység valamint hazai és nemzetközi konferenciákon való részvétel
- 2001–2002-től kezdődően folyamatos részvétel az Oktatási Minisztérium által támogatott OTKA és FKFP kutatási projektekben
- 2002-től a PTE kari Kiadói Bizottságának tagja
- 2003-tól a Filológiai Közlöny megbízott szerkesztője
- 2003. szeptember – az *Internationale Tagung für Nachwuchsgermanisten* soros konferenciájának főszervezője (PTE BTK, Deutsche Botschaft és a DAAD támogatásával)

Nyelvismeret, nyelvvizsgák

- német (felsőfok)
- angol (alapfok)

Tanulmányok

1. Az ál-arc és a fal poétikája: a látás-írás-olvasás mediális alakváltozatai és figurái a *Malte Laurids Brigge feljegyzései*-ben. In: Palimpszeszt 1998. július
2. A beauté du diable anagrammatikus hermeneutikája. In: Literatura 1999/4. 463–478.
3. Memoria und Ekphrasis – die kryptisch-mythische Poetik der späten narrativen Texte von Fontane. In: Károly Csúri, Géza Horváth (szerk.): Erzählstrukturen 2 – Studien zur Literatur der Jahrhundertwende (Acta Germanica 10) Szeged, 1999. 19–33.
4. *Ein weites Feld*: Fonty és Grass retorikai-figuratív történelem-olvasata. In: Jacqueline Lévi-Valensi, Madácsy Piroska (szerk.): Új tendenciák a komparatisztikában III. Szeged-Amiens, 1999. 339–347.
5. A történelem szövetének retorikus újragombolyítása. In: Modern Filológiai Közlemények 2000/1. 34–52.
6. Die Ent-/Aufdeckung der Bild-Schrift als entstellte "lebendig-augenblickliche Offenbarung". Im *Rahmen* der Kunst als einer anderen Natur bei Goethe und Benjamin. In: Bonn, Klaus/Kovács Edit/Szabó Csaba (szerk.): Entdeckungen. Über Jean Paul, Robert Walser, Konrad Bayer und anderes. Frankfurt am Main, Lang, 2002. 103–121.
7. Mimetisches Vermögen oder die parergonalen Rahmen der Mimesis und des Erhabenen bei Theodor Fontane. In: Barota Mária, Szatmári Petra, Tóth József, Zsigmond Anikó (szerk.): Sprache(n) und Literatur(en) im Kontakt. Acta Germanistica Savariensia VII. Szombathely, Maedinfo 2002. 203–213.
8. Goethe és a szín(pad)kép, avagy a szöveg mint esemény (a Hamlet-olvasat performativitása) In: Filológiai Közlöny 2002/1–2 (A modern filológia útjai) 86–104.
9. A kép-írás felfed(ez)ése mint torzított "eleven-pillanatnyi megnyilatkozás". A művészet mint másik természet Goethénél és Benjaminnál. In: Bókay Antal / M. Sándorfi Edina (szerk.): Keresztez(ődd)ések: Dekonstrukció, retorika és megértés a mai irodalomelméletben. Budapest, Janus/Gondolat 2003. 126–142.
10. Hang-falak, rések, határok, *é*nek. In: V. Gilbert Edit (szerk.): A perifériáról a centrum. Világirodalmi áramlás a 20. század középső évtizedeitől 1. Pécs, Pécsi Tudományegyetem 2003. 142-150.
11. Hohlräume als chora: mytho-poietische Deutungsversuche von Rilkes "Malte Laurids Brigge" (oder der entstellte Mythos des Dritten). In: Orosz Magdolna / Andreas Herzog (Hgg.): Jahrbuch der ungarischen Germanistik. Budapest, Bonn: Gondolat Kiadói Kör Budapest 2004. 115-131.

Tudományos jellegű recenziók

1. Hartmut Böhme/Klaus R. Scherpe (szerk.): Literatur- und Kulturwissenschaft. Positionen, Theorien, Modelle. (Rohwolt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg, 1996) In: Helikon 1999/4.
2. Weigel, Sigrid: Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise. Frankfurt am Main: Fischer, 1997. In: Helikon 2000/4.
3. Böhme, Gernot: Kants Kritik der Urteilskraft in neuer Sicht. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1999. In: Helikon 2003/4. 471–473.
4. Böhme, Gernot: Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre. München, Fink 2001. In: Helikon 2003/4. 465–467.

Fordítások

1. Wolfdietrich Rasch: Goethe: *Iphigenia Tauriszban* - az autonómia drámája. A megoldás. (Rasch, Wolfdietrich: Iphigenie auf Tauris als Drama der Autonomie. München, 1979. 173-188). In: Vitéz Ildikó (szerk.): Goethe: Iphigenia Tauriszban. Tanulmányok. Pécs, 1996.
2. Carl G. Jung: A gondolkodás két fajtájáról. In: Bókay Antal, Erős Ferenc (szerk.): Pszichoanalízis és irodalomtudomány. Szöveggyűjtemény. Filum Kiadó, Budapest, 1998.,
3. Walter Benjamin: Robert Walser. In: *Ex-Symposion (Hirtelen séták* című különszám) 1998. 23–24.

4. Wolf Schmid: Ekvivalenciák az elbeszélő prózában (Anton Csehov novelláiból származó példákkal). Helikon 1999/1–2.
5. Hans-Georg Gadamer: Ki vagyok Én, és ki vagy Te? (Kommentár Paul Celan *Atemkristall* című ciklusához) (1973, részletek). In: Bókay Antal / Vilcsek Béla / Szamosi Gertrud / Sári László (szerk.): A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. Szöveggyűjtemény. Budapest: Osiris, 2002. 245–265.
6. Szondi Lipót: A Szondi-teszt. A kísérleti ösztöndiagnosztika tankönyve. (16–22. fejezet). Budapest: Hatodik Síp–Új Mandátum 2002. 220–367.
7. Ralph Köhnen: Érzékek összjátéka és képiség az Új versekben – A kék és a rózsaszín hortenzia. Enigma 2002/31. szám (Vendégszerkesztő: Hadas Emese), 61–75.

Tanulmánykötet-szerkesztés

1. a szerkesztő munkatársa: Vitéz Ildikó (szerk.): Goethe: Iphigenia Tauriszban. Tanulmányok. JPTE, Bölcsészettudományi Kar, Pécs, 1996.
2. Társszerkesztő: Bókay Antal–M. Sándorfi Edina (szerk.): Keresztez(ődő)ések. Dekonstrukció, retorika és megértés a mai irodalomelméletben. Budapest, Janus/Gondolat 2003.
3. Hammer Erika–M. Sándorfi Edina (szerk.): "Der Rest ist – Staunen" Sich zeigen und sich ereignen: Literatur und Performativität. Wien, Praesens Verlag, 2004. (előkészületben)
4. Filológiai Közlöny 2002/1–2, 2002/3–4, 2003/1–4.

Konferenciák

- 1998. november 12-13-14. Szeged, Nemzetközi Konferencia, Új tendenciák az összehasonlító irodalomtudományban III. *Történelem a regényben, regény a történelemben* szekció. Az előadás címe: *Ein weites Feld*: Fonty és Grass retorikai-figuratív történelem-olvasata;
- 1999. szeptember 23-24. Szeged, *Tendenzen in den Erzählstrukturen der Jahrhundertwende.* Az előadás címe: Memoria und Ekphrasis – die kryptisch-mythische Poetik der späten narrativen Texte von Fontane;
- 2000. május 26-28. Debrecen, *Entdeckung* (Nachwuchsgermanisten-Konferenz). Az előadás címe: Die Ent-/Aufdeckung der Bild-Schrift als entstellte "lebendig-augenblickliche Offenbarung" (Im *Rahmen* der Kunst als einer anderen Natur bei Goethe und Benjamin);
- 2001. április Pécs, *Mítosz, nyelv, allegória* c. Walter Benjamin műhelykonferencia. Az előadás címe: Az eredet mimetikus/kritikus pecsétje Walter Benjaminnal (azaz a belső helyek józan fénytörései);
- 2001. június 1-3. Miskolc, *Mythopoietik* –Nachwuchsgermanisten-Konferenz. Az előadás címe: Hohlräume als chora: mytho-poietische Deutungsversuche von Rilkes *Malte Laurids Brigge* (oder der entstellte Mythos des Dritten);
- 2001. október 25-26. Szombathely, *Sprache(n) und Literatur(en) im Kontakt.* Az előadás címe: Mimetisches Vermögen: die parergonalen Rahmen der Mimesis und des Erhabenen bei Theodor Fontane;
- 2002. április 18. Pécs, *Az "eminens" szöveg a recepcióban*: "Hamlet mi vagyunk..." – szimpozion. Az előadás címe: Goethe és a szín(pad)kép avagy a szöveg mint esemény (a *Hamlet*-olvasat performativitása);
- 2002. július 19-21. Kassel, *Körper-Verkörperung-Entkörperung,* 10. Internationaler Kongress der Deutschen Gesellschaft für Semiotik,. Az előadás címe: Choratische Aggregatzustände, Stigma als Deixis und Pharmakon-Mimesis in Rilkes *Malte Laurids Brigge*;
- 2003. szeptember 26-28. Pécs, *"Der Rest ist – Staunen" Sich zeigen und sich ereignen: Literatur und Performativität.* (Nachwuchsgermanisten-Konferenz) Az előadás címe: Aisthesis und aperçu. Das Performative der *Hamlet*-Lektüre von Goethe;
- 2003. október 2-3. Budapest, *Nyelv, érvelés, meggyőzés.* Az előadás címe: A néma szirének (szín)bűvöletében – nyelv, matéria, reszponzivitás.