Az olvasás modalitásai: dekonstrukció, referencialitás, performativitás

UNIVERSITAS QUINQUEECCLESIENSIS 1367

Az olvasás modalitásai: dekonstrukció, referencialitás, performativitás

Szerkesztette: Bókay Antal, Egri Petra

Pécsi Tudományegyetem
Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola
kiadványa

2022

Lektorálta:
Orbán Jolán, Müller Péter, Bókay Antal, Fodor Péter

Technikai szerkesztés: Rumi Enikő

ISBN: 978-963-429-977-6

https://doi.org/10.15170/olvmod-PTE-IKDI-2022

Új Nemzeti Kiválóság Program

Innovációs és Technológiai Minisztérium

A kötet szerkesztése az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-21-3-II-PTE-1088-as kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.

Szerkesztői előszó

Az olvasó a 2021. júniusában megrendezett PTE BTK Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola, Az olvasás modalitásai: dekonstrukció, referencialitás, performativitás műhelykonferenciáján bemutatott előadások írott változatát tartja kezében.

A konferencia elsődleges célja volt, hogy az irodalomelmélet doktori szeminárium dekonstrukcióval és pszichoanalízissel foglalkozó szövegeihez kapcsolódva önálló kutatások jöjjenek létre és lehetőséget teremtsen a fiatal kutatók számára a tudományos életbe való bekapcsolódásra. A szeminárium műhelymunkájának centrumában egy a strukturalizmus után kialakult, a humán, azaz szubjektív hátterű nyelv- és világ-értés, egy olvasási módként működő gondolkodásmód, a dekonstrukció állt. Paul de Man még a 80-as években az irodalmi szövegek, mint szubjektív tárgyiasulások, szubjektív szimbolikus rendszerek (rendszertelenségek) olvasataként alakította ezt ki. De Man kísérletet tett egy a formális nyelvészetben figyelmen kívül hagyott nyelvi folyamat, a retoricitás episztemológiájának, az olvasás egyfajta kényszerének a végiggondolására. Az olvasás dekonstruktív természetét az okozza, hogy lehetetlen a nyelvi jelenség analízisén keresztül megmondani egy kijelentésről, szövegről, képről vagy történetről, hogy referenciális, grammatikai természetű, vagy éppen figurális jellegű. Ez az esszenciális bizonytalanság az „elolvasás" elérhetetlenségét, az olvasás lezárhatatlanságát, végtelenségét hozza, bizonytalanná teszi a nyelv szubjektív értelmét. A szubjektív ilyen bizonytalanná alakulása, a szemiologikus önteremtés sűrű közege ráadásul nemcsak leképezi a belső világot, hanem meg is cselekszi azt. Könnyen lehet, hogy ez a megcselekvés, a performativitás (és a figurativitás) nem másodlagos,valami, ami a kód szerkesztettségén túl működik, hanem elsődleges abban az eseményben, amivel beszédünk a világhoz illeszkedik. Másik gondolkodási forrásunk a pszichoanalízis volt. Freud nagyszerű, diszkurzus-váltó találmánya is a karteziánus, logocentrikus beszéd kifordítására tett kísérletet. A tudattalan felfedezésével, pontosabban a tudattalannak saját személyes létének hátterével történő szembesüléssel a „Gondolkodom, tehát vagyok" strukturáltsága helyébe egy dekonstruktív, redukálhatatlan „Vágyom, tehát vagyok" heterogén, lezárhatatlan folyamatot tett. A pszichoanalízis és a dekonstrukció olvasni (de nem elolvasni) tudja a bensőség heterogén folyamatait, olvasni tudja önmagát, az életet mint valamiféle olvasási gyakorlatot.

A kötetben olvashatóak a színház és határterületeit érintő szövegek, regényértelmezések, verselemzések mellett filmelemzések és filozófiaelméleti szövegek. Marina Abramović performanszai a test realitását, a színházat megbontó Valós dekonstruktív szerepéről szólnak, a trauma elmondhatatlan narratívájának nyomait kutatják. A kötet további írásai az (ön)élet történt és megkövesedett emlékeit olvassák ki Borbély Szilárd regényeiben, Primo Levi auschwitzi „arcvesztésében", Olga Tokarczuk és Tóth Krisztina történeteiben

és Alfonsina Storni identitásteremtő arcképverseiben. Ehhez a dekonstruktív narratívához, a traumához kötődik egy az irodalmon, versen keresztül alakuló terápiás munka, írás/olvasás is. A léthez és létezéshez kötődő nagyszabású filozófiai és költői kísérletek is helyet kaptak a kötetben, például ilyen Heidegger viszonya Celanhoz, Celan viszonya Heideggerhez és köztük, köröttük a nagy dekontruktor-olvasó Derrida kapcsolata mindkettőjükhöz. Szó van a fotó és film traumatikus természetéről, Barthes „ontológiai sóvárgásáról", a képen megjelenő punktum lacani trauma-fogalmáról is, illetve az olyan kifejezetten trauma-textusként érthető műformákról is, mint az önéletrajz, Esterházy különös, destruktív dekonstruktív önéletrajzairól, illetve a karakteres emlék és tér-képzéséről, amit Térey poszthumusz önéletrajzában olvashatunk.

Pécs, 2022. március 28.

Bókay Antal és Egri Petra

Tartalom

Szerkesztői előszó **3**

Tartalom

Egri Petra: **6**

A testarchívum kínzó vágya: Marina Abramović 7 Easy Pieces performanszsorozatáról

Belovai György **19**

Idegen közelség – Heidegger, Derrida és Celan

Rumi Enikő **35**

Alfonsina Storni identitásteremtő arcképverse és Paul de Man arcrongáló önéletrajza

Som Balázs **45**

A merénylő figura – Barthes és a mozgókép referenciájának kérdése

Szabó Barbara **54**

Primo Levi „arcvesztése" Auschwitzban és Auschwitz után

Gaál Gabriella **62**

A trauma, mint atipikus, kimerevített élmény

Melhardt Gergő **72**

A helyettesítés traumája az önéletírásban

(Térey János: *Boldogh-ház, Kétmalom utca. Egy cívis vallomásai*)

Hamvas Levente Péter **83**

A 33. szonett mint terápiás szöveg

Pálfi Máté **96**

Önéletrajz, önelbeszélés, referencialitás

Dekonstruktív eljárások Esterházy Péter *Utazás a tizenhatos mélyére* című regényében

Csondor Soma **102**

„Emlékeket találok ki"

A referencialitás és fikcionalitás *forgóajtója* Borbély Szilárd *Nincstelenek* című regényében

https://doi.org/10.15170/olvmod-PTE-IKDI-2022.01

Egri Petra:

A testarchívum kínzó vágya: Marina Abramović 7 Easy Pieces performanszsorozatáról [1]

Marina Abramović az egyik legjelentősebb kortárs performanszművész, ezért munkásságának értelmezése kiemelten fontos a performanszkutatások önmeghatározása[2] és a színháztudományi alapokra épülő vizsgálódások[3] számára is. A performansz szó magyar jelentései és jelentésrétegei kapcsán Richard Schechner, *A performance: Esszék a színházi előadás elméletéről* című magyarra fordított kötetének előszavában az eredetileg angolul megjelent könyv fordítója, Regős János már jelzi, hogy:

> A magyar fordításban a könnyebb olvashatóság kedvéért a performance-nak felszínesen megfelelő „előadás" szót használjuk, bár a szerző a performance fogalmát tágabb értelemben használja, mint ahogy azt e magyar szó visszaadja. A „performance" eredetileg „előadást" jelent ugyan, de eleve szélesebb értelemben vonatkozik minden előadó-művészeti produkcióra. A hetvenes évek képzőművészeti irányzatai között azonban egy sajátos műfajjá vált. Ebben az értelemben jelent minden olyan bemutatót, ahol a művész „élőben", saját testét, személyiségét használja fel a műalkotás tárgyaként és eszközeként.[4]

Tehát a performansz kifejezés igen nehezen fordítható más nyelvekre, s ahogy azt Jákfalvi Magdolna is megjegyzi még „a színháztörténészek is sokszor belecsúsznak az előadás, a performansz, a játék ügyetlenül kevert használatába."[5] A műalkotás lényege – ahogyan már Schechner is jelzi – a testi jelenlét, s a kortárs művészetelmélet szerint mindenképpen határeset, átmeneti műfaj a képzőművészet és a színház, a testművészet, előadó-művészet között.[6] Ilyesmit jelez majd Hans-Thies Lehmann performansz-fogalma is:

---

1 A tanulmány az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-21-3-II-PTE-1088 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.

2 Vö. Peggy Phelan, Unmarked: *The Politics of Performance,* Routledge, New York, 1993, Tracy C. Davis (szerk.), *The Cambridge Companion to Performance Studies*. Cambridge University Press, Cambridge, 2008.

3 Hans-Thies Lehmann, *A posztdramatikus színház*, ford. Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor, Balassi Kiadó, Budapest, 2009, illetve Erika Fischer-Lichte, *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella Balassi Kiadó, Budapest, 2009.

4 Richard Schechner, *A performance: Esszék a színházi előadás elméletéről 1970-1976,* ford. Regős János, Magyar Színházi Intézet és Múzsák Kiadó, Budapest, 1984, 8.

5 Jákfalvi Magdolna, „Vér, vizelet, verejték: a performatív realitás", *Filológiai Közlöny,* 62/4 *(* 2016), 315-322, 316.

6 Schechner, *i.m., 8.*

> A performansz a színházhoz közelít, amikor kidolgozott vizuális és auditív struktúrákat keres, s a médiatechnológia irányába terjeszkedik […]. A tartam, a pillanatszerűség, a szimultaneitás és megismételhetetlenség meghatározó időtapasztalatok lesznek ebben a művészeti formában, mely többé nem szorítkozik arra, hogy a titokban folytatott alkotómunka végtermékét mutassa be, hanem a képpé válás ideiglenes folyamatát értékeli fel „színházi" folyamattá. A néző feladata itt már nem az, hogy egy rögzített képet rekonstruáljon, újraalkosson és türelmesen újrarajzoljon, hanem az, hogy mozgósítsa tapasztalásra és reakcióra való képességét, és ezáltal maga is részt vegyen a számára felkínált folyamatban.[7]

Marina Abramović nemcsak produkcióinak érdekessége, művészi súlya miatt fontos, hanem azért is, mert a műfaj sajátos megfogalmazójaként olyan megjelenítési módokat aktivál, amelyek a jelenkori művészeti diszkurzus megváltozását eredményezik. Jelen írás éppen egy ilyen újításának, a performanszok újrajátszhatóságának és archiválhatóságának[8] a kérdéskörét járja körül egy konkrét performanszsorozat, a New York-i Guggenheim Múzeumban 2005-ben előadott *7 Easy Pieces* (7 könnyű darab) elemzésén keresztül. Abramović így emlékszik vissza a hét napon át újrajátszott műalkotások keletkezésének történetére és céljára:

> Már jóideje motoszkált bennem a gondolat, hogy újra el kell készítenem a múlt néhány fontos előadását – nemcsak saját darabokat, de más művészek produkcióit is, annak érdekében, hogy olyanok is átélhessék, akik sose látták őket. [...] Diskurzust szerettem volna kezdeményezni arról, lehetséges-e ugyanúgy közelíteni a performansz művészetéhez, mint a zenei művekhez vagy a táncdarabokhoz. Az is foglalkoztatott, hogyan lehet a lehető legjobban megőrizni ezeket az előadásokat. Harminc év performansza után kötelességemnek éreztem, hogy úgy meséljem el a performansz történetét, hogy tiszteletben tartsuk a múltat, de hagyjunk teret az újraértelmezésre is. [...] Az ötletemet bizonyos fokig a felháborodás motiválta. A performanszok agyagait és a fotókat folyamatosan lopkodták, és a divat, a reklám, a tévé, a hollywoodi filmek kontextusába helyezték.[9]

Abramović intenciója kettős volt. Egyrészt úgy irányította a tűnékeny műfajra a nézői figyelmet, hogy éppen a nekik tulajdonított ismételhetetlenségük felől mért a performanszokra csapást, másrészt elősegítette, hogy az archiválhatóság kérdése is előtérbe kerülhessen, hiszen ő maga is komoly performansztörténeti keresőmunkát folytatott azzal, hogy az ikonikus, a performanszművészet sarokkövét jelentő régi darabokat (amelyekhez

7 Lehmann, *i.m.,* 158.

8 Vö. Baz Kershaw, „Performance as research: live events and document". Tracy C. Davis (szerk.), *The Cambridge Companion to Performance Studies*. Cambridge University Press, Cambridge, 2008, 23-46., Amelia Jones, „Live art in art history: a paradoxon?" Tracy C. Davis (szerk.), *The Cambridge Companion to Performance Studies*. Cambridge, Cambridge University Press, 2008, 151-166.

9 Marina Abramović, *Aki átment a falon,* ford. Nagy Ágnes, Athenaeum, Budapest, 2021, 270-271.

ő maga éppen fiatal kora miatt nem tudott korábban, a 60-as években élőben hozzáférni) megtalálja. Abramovic *7 Easy Pieces* performanszsorozata összesen hat (egy saját és öt másik performer korábbi előadása) újrajátszott és egy teljesen új performanszból (*Entering the Other Side*) állt. Abramović újragondolta és előadta Bruce Nauman (*Body Pressure* 1974), Vito Acconci (*Seedbed,* 1972) VALIE EXPORT (*Action Pants: Genital Panic*, 1969), Gina Pane (*The Conditioning*, 1973) és Joseph Beuys (*How to Explain Pictures to a Dead Hare*, 1965) performanszait, illetve saját 1975-as *Lips of Thomas* előadását is újrajátszotta. A múzeum terébe helyezett performanszcsokor 7 napon át volt látható és látogatható. Abramović minden egyes napon másik performanszt mutatott be délután öt órától éjfélig. A rögzített változatából egy dokumentumfilm is készült 2007-ben Babette Mangolte rendezésében, amely egy újabb performatív, de már tárgyiasult megjelenése volt az előadásnak.

A performansz ismételhetetlensége: Abramovic, Artaud és Derrida

Jacques Derrida *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása* című művében Antonin Artaud Kegyetlenség Színházával kapcsolatában egyértelműen kijelenti, hogy koncepciója egy várakozásban lévő színház, amelynek még meg kell születnie.[10] Ez a logocentrikussággal élesen szembe menő újfajta teatralitás talán éppen Abramović radikális performanszaiban születhet meg. Derrida Artaud *A színház és Hasonmásá*ra reagálva arra figyelmeztet minket, hogy az újfajta színház a saját eltűnésében születik meg egy még nem létező színpadon[11], ahol a kegyetlenség (mint szigorúság, kikerülhetetlen szándék és döntés … és nem úgy mint szadizmus) szüntelenül működésben van, ott, ahol Artaud mindig a színpad eltörlésén munkálkodott,[12] s amelyet Orbán Jolán a *performativitás kegyetlensége*ként[13] ír le. Az a benyomásunk, mintha Derrida Artaud színháza kapcsán végig éppen Marina Abramović performanszairól beszélne, noha egyetlen szóval sem említi a szerb előadóművész munkáit. Abramović performanszai – Walter Benjamini értelemben „sikertelen és lehetetlen fordításként"[14] – éppen akkor válnak színházzá (színházi előadássá), amikor az egyedi, egyszeri performanszt újrajátssza, megismétli egy múzeumi térben egy új közönség előtt, illetve amikor filmre rögzítik az előadást[15]. Ahol az ismétlésben eltörlődik a performansz "performansz jellege". A performanszművészet alapvető eseményközpontúsága éppen a megismétlés által válik lehetetlenné, a műalkotás

10 Jacques Derrida, „A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása", ford. Farkas Anikó, Ivacs Ágnes, *Gondolat-Jel*, 13/1-2 (1994), 23.

11 Derrida, *A kegyetlenség..., i.m.,* 24.

12 Derrida, *A kegyetlenség..., i.m.,* 26.

13 Orbán Jolán, „A performativitás kegyetlensége", szerk. Di Blasio Barbara, *A performansz határain*, Kijárat, Budapest, 2014, 40-63, 44.

14 Walter Benjamin, „A műfordító feladata", ford. Szabó Csaba, *A szirének hallgatása. Válogatott írások*, Osiris, Budapest, 2001, 71-83.

15 Vö. *Seven Easy Pieces* (dokumentumfilm), 2007, rendező: Babette Mangolte és Marina Abramović

a múzeumi közegben transzformálódik színházi előadássá, egyfajta artaud-i Kegyetlen Színházzá. A performanszművészet éppen azokban az újra előadott ősperformanszokban kezdődik, amelyeket Abramović újrajátszik a Guggenheim múzeum terében, s az újrajátszás aktusában törlődik el. Derrida szavait kölcsönözve, Abramović *Seven Easy Pieces*-je "saját eltűnésében születik."[16] A *Seven Easy Pieces* keretében előadott abramovići „színház" kegyetlen és mint ilyen alapvetően artaud-i. A performanszsorozat nélkülöz minden fajta logocentrikusságot, benne a jelentés csúszik szét, oldódik fel. Az eredeti, vagyis az „ősperformanszok" inetenciója az újabb változatokban felfüggesztődik és a performativitás kegyetlensége íródik bele, új jelentéseket és összefüggéseket formál belőlük Marina Abramović.

A performansz vége? Újrajátszás mint visszatérés a színházhoz

Abramović *Seven Easy Pieces* performanszkísérleteiben – melyeket Peggy Phelan „hét egyáltalán nem olyan könnyű darabnak nevez"[17] – is jelen van a Derrida által "ősi reprezentációnak"[18] nevezett nem re-prezentáció a maga megdöbbentő temporalitásával kiegészülve, az "újrajátszással" (re-enactment) és "ismétléssel". Azzal az ismétléssel, amelynek lehetőségét már a színháztudomány is régóta vitatja[19], s amelyről Erika Fischer-Lichte szerint jobb volna inkább „idézetként"[20] beszélni, vagy amit Sandra Umanthum nemes egyszerűséggel re-performansznak nevez.[21] Abramović „újrajátszott performanszai" maguk az ősi reprezentációk, melyek létrehozzák saját terüket, újra színházi előadássá teszik az eseményközpontú performanszt, akkor is, ha ezek az újrajátszások a színpad helyett a múzeum terébe kerülnek. Abramović – ismétlés helyett inkább – itt egy radikális *fordítást* kísérel meg. A megfoghatatlan, az efemer performansz kiállítótérbe kerülésével – amely kiállítótér alapvető igényt támaszt a tárgyiasult művészet megjelenítésére – ez a *fordítás* azonban sikertelen, vagy legalábbis látszólagos sikere ellenére mégis lehetetlennek bizonyul, amikor Abramović arra tesz kísérletet, hogy kiállítsa egy múzeumi térbe a kiállíthatatlant, az alapvetően testit, a *jelenlét*et[22].

Noha Marina Abramović a performansz műfajjal kapcsolatos korai megszólalásaiban kifejezetten a színház és a performanszművészet között feszülő ontologikus viszonyt kívánja hangsúlyozni, nagyon úgy tűnik, hogy performanszelképzelése (kiegészülve az

16 Derrida, *A kegyetlenség..., i.m.,* 24.

17 Sandra Umathum kiemelése: Umathum, *„Seven Easy Pieces, avagy gondolatok a Performance Art történetírásának művészetéről",* ford. Kiss Gabriella, *Theatron*, 12/2 (2013), 3-12.

18 Derrida, *A kegyetlenség..., i.m.,* 27.

19 "A performansz önmagát árulja el, ha belép az ismétlés és reprodukció." Vö. Phelan, *i.m.,* 149; Richard Schechner, *i.m.;* P.Müller Péter, *Test és teatralitás,* Balassi, Budapest, 2009.

20 Erika Fischer-Lichte, „Performance Art- Experiencing Liminality" , Marina Abramović*, Marina Abramović Seven Easy Pieces,* Charta, Milan, 2007, 33-45, 43.

21 Umathum, *i.m.*, 9.

22 További példák a jelenlét és a jelenlét hiányának tematizálására Abramovićnál: *A művész jelen van* (2010) és az *Éjtengeri átkelés* (1981-87), illetve a *Ház, kilátással az Óceánra (*2002) performanszok.

újrajátszással!) nem más, mint Artaud Kegyetlen Színházának dekonstruktív újrajátszása. Abramović a performanszt a valóságossághoz, míg a színházat egyértelműen a valóság puszta utánzásához köti:

> Ahhoz, hogy performanszművész légy gyűlölnöd kell a színházat. A színház hamis: egy fekete dobozban ülsz, fizetsz a jegyedért, a sötétben ülsz és azt figyeled, ahogy valaki eljátssza valaki másnak az életét. A kés nem valódi, a vér nem valódi és az érzelmek sem valódiak. [23]

Kifejezetten meglepő ugyanakkor Abramović kijelentésében, hogy megvetéssel beszél a színházról, s ugyanezen korszakában mégis ő maga keres fel több színházi rendezőt is, azzal a céllal, hogy életét színpadra állítsa. Így készül el 2005-ben a *Biography* című előadás, Charles Atlas rendezésében, majd 2011-ben Robert Wilson rendezésében a *Life and Death of Marina Abramović*[24]. A performanszművésznő pedig mindkét előadásban színészként vesz részt, s önmaga vállalja a színházi szerepeket. Valamivel később, éppen a Robert Wilsonnal való együttműködés próbáinak következményeképpen Abramović az önéletrajzi könyvében[25] pontosítja korábbi megjegyzését:

> Korábban mindig azt hittem, hogy a performansz valódi, a színház pedig hamis. A performanszban a kés valódi és a vér valóságos. A színházban a kés hamis, a vér pedig ketchup. Az illúzió ellenére – amelyet én egyébként az önfegyelem hiányával társítottam – Williem (itt Williem Dafoe, színészre utal Abramović - a szerző megjegyzése) megtanított arra, hogy egy szerepben való elhelyezkedés ugyanolyan igényességet és valódi jelenlétet követel mint a performansz.[26]

A performanszt – amelyet Abramović az előbbiekben még a színház ellenpontjára helyezett – azonban éppen az teszi érdekessé, radikálisan új fantázia-artikulációvá, amiben más és ellentétes a színházzal: a valóságosság és az abból fakadó pillanat ismételhetetlensége.[27]„Nincs próba, előre megjósolt befejezés, nincs ismétlés" – jelenti ki művészete megfogalmazásaképpen 1970-ben Marina Abramović, ám későbbi korszakaiban úgy tűnik, hogy éppen az ismétlés lesz performanszkísérleteinek kulcsa.[28] A *Lips of Thomas* újrajátszásaiban a testéből a penge által kimetszett hús és vér lényegében ugyanúgy so-

---

23 Jászay Tamás kiemelése Marina Abramovićtól. Vö. Jászay Tamás, „Játék életre halálra: The Life and Death of Marina Abramović / Holland Festival 2012", *Revizoronline.hu,* 2012. https://revizoronline.com/hu/cikk/4067/the-life-and-death-of-marina-abramovi-holland-festival-2012 (2022.03.05)

24 Erről bővebben ld, Egri Petra, „Egy színpadra állított autobio-hetero-tanato-grafikus elbeszélés: Marina Abramović színre vitt élete és halála Robert Wilson rendezésében", *Határok, határátlépések,* ELTE, Eötvös Collégium, 2022. (megjelenés alatt)

25 Abramović, *Aki átment a falon, i.m.*

26 Abramović, *Aki átment a falon, i.m.,* 327.

27 Radikálisan más egy megírt és színészek által előadott színpadi jelenet újonnan megismételhetőségének kérdése, illetve egy szövegkönyv független performanszművész által előadott performansz ismételhetősége.

28 Abramović, *Aki átment a falon, I.m.*

hasem újrajátszható, nem lehet re-prezentáció sem a re-prezentáció megismétlése. Vajon derridai értelemben ismételt-e egy olyan abramovići ősperformansz, amely látszólag megismétel egy korábbit, ugyanakkor mégsem „ugyanarra a dologra" akar utalni 1975-ban, vagy 1993-ban mint 2005-ben? Ismétlés helyett nem egy Derridai értelemben vett[29] *fordításról* beszélhetünk-e? Amelia Jones Jacques Derrida 1973-as *A hang és a fenomén. A jel problémája Husserl fenomenológiájában* című művét (melyben a jelenlét filozófiai dekonstrukcióját kíséreli meg) újraolvasva a következőkre figyelmeztet bennünket:

> Nem létezik olyan újrajátszás, amely teljes mértékben hűen adja vissza az *eredeti esemény* igazságát, […] hiszen Derrida felől világos már számunkra, hogy az *eredeti esemény* nem létezik, vagy ha mégis, akkor sohasem *jelen* idejű. Ebben az értelemben a *jelenlét* csak mint fantázia létezik vagy egy olyan kapcsolatként, amely minket fantazmagorikusan a jelenbe köt. Derrida megjegyzi, hogy amint elismerjük a *jelen-nem-létét* az adott pillanatban, elismerjük, hogy van tartam a pillantásban, amely becsukja a szemet.[30]

Derridai értelemben a *jelenlét* itt metafizikai. Meghatározásában már ott van a valóságosság egy másfajta értelme is, egy *jelenlét*en túli, hiányon keresztüli *jelenlét*, az, amelyet Abramović az *„Artist is Present" vagy* a *„House with the Ocean View"* című performanszaiban is tematizál. A performansz tehát nem reprezentáció, hanem prezentáció, maga az *esemény* történik meg, vagyis a *jelenlét.* Ahogyan azt Derrida Husserl kapcsán jelzi:

> az észlelt jelen jelenléte mint olyan csak annyiban képes megjelenni, amennyiben *folyamatosan együtt jár* egy nem-jelenléttel és egy nem-észleléssel, tudniillik a primér emlékezettel és várakozással (retenció és protenció). Ezek a nem észlelések nem hozzáadódnak nem *esetlegesen* kísérik az automatikusan észlelt mostot, hanem elválaszthatatlanul és eredendő módon részét képezik lehetőségének. Husserl teljes bizonyossággal kijelenti a retencióról, hogy észlelésnek tekintendő. De ez egy olyan észlelés teljesen egyedülálló esete amikor az észlelt nem jelenbeli, hanem a jelen modifikációjaként múltbeli […] ilyen módon a retencióban a prezentáció maga szolgál egy nem-jelenlévővel, egy elmúlt jelennel, egy nem aktuálissal.[31]

Ez a nem-jelenlévő elmúlt jelen, mely fantáziakonstruált nemcsak a Jones által emlegetett „eredeti performansz" megismétlése kapcsán feltehető kérdés., hanem egyszersmind elvezet minket a trauma működésének *utólagosság* mechanizmusához[32], amely

29 Jacques Derrida, Bábel Tornyai, ford. Flaisz Endre, *Pompeji,* 5/4 (1994/4), 98-133.

30 Amelia Jones, „The Artist is Present: Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence", *The Drama Review,* 2011, 19.

31 Jacques Derrida, *A hang és a fenomén. A jel problémája Husserl fenomenológiájában*, ford. Seregi Tamás, Kijárat, Budapest, 2013, 82.

32 Vö. Laplanche *afterwardness* fogalmával, ld. Jean Laplanche, „Notes on Afterwardness"., *Essays on Otherness,* Routledge, London, 1999, 260-265.

Abramović performanszainak is kulcsa. A trauma, mely az idő radikális felforgatásán, alapvető dekonstrukcióján alapul, tehát a korai esemény nemcsak később hat, hanem a későbbi események hívják elő. Abramović 1975-ös, 1995-ös és 2005-ös újrajátszott *Lips of Thomas* performanszainak minden időben közös eleme a személyes (az anyával való örökös konfliktusos viszony) és/vagy történelmi trauma (Jugoszlávia, mely saját törvényeivel erőszakosan beleavatkozik az egyén életébe). Ahogy azt Bókay Antal is kiemeli, „Nagyon valószínű, hogy a trauma megjelölhető, van referenciája, de értelme, hermeneutikája nincs"[33], s ez igaz Abramović performanszaira is, amelyekben a néző „nem megérti, hanem megtapasztalja a performanszt, illetve feldolgozza azokat a tapasztalatokat, amelyek ellenállnak a közvetlen és azonnali reflexiónak."[34] Ilyen értelemben válik Abramović *Seven Easy Pieces* performanszsorozata a trauma feldolgozásának kettős terepévé. Ebben a trauma és az újrajátszások következtében összezavart időbeliségben próbál meg a néző (de Abramović is) egy egyszerre szemiotikai és hermeneutikai folyamatot véghezvinni. A néző a látottakat megpróbálja saját valóságaként létrehozni, értelmezni a performansz „jelentését" és ezt összekapcsolni a saját maga által (a performanszban) megtapasztalt reakciókkal. Fischer-Lichte amellett érvel, hogy a performansz mindig „makacsul szembeszegül a művészeti hermeneutika azon elméleti előfeltevéseivel és céljával, mely szerint a műalkotást meg kell érteni"[35], azonban Abramović performanszai esetében inkább egy kettősségről, egy áttételes viszonyról lehet szó: a néző nem kifejezetten csak megérti, hanem inkább megtapasztalja a létre hozott művet, miközben annak elemeit és értelmét megpróbálja egységesíteni. Akkor is így van ez, amikor a performanszokat Abramović újrajátssza.

Abramovic - noha többnyire amellett érvel, hogy az ismétlés csakis a színház sajátja lehet - ugyanakkor mégis úgy tűnik, hogy a 90-es évektől már maga is a performanszok újrajátszásban hisz, lelkesedik iránta, az eredeti performansz akaratlagos esztetizációjának tekinti. Amelia Jones 2007-ben készített interjút Abramovićcsal a *Seven Easy Pieces* egyik kulcsdarabja, a *Lips of Thomas* újrajátszhatósága kapcsán.[36] Kérdésként szerepelt az újrajátszáshatóság határa is (saját munkájára vonatkozóan és más performanszművészek korábbi darabjaira is egyaránt tekintettel) amelyre a performanszművész azt válaszolta:

> „Amikor a saját munkádat játszod újra, akkor sokkal átfogóbb képet kapsz, hiszen az első alkalommal még nem látod mi következik, csak csinálod. Azt gondolom, hogy az újrajátszott performansz a Lips of Thomas esetében sokkal jobb lett az eredetinél.

33 Bókay Antal, „A történet és a trauma: Jennifer Fox dekonstruktív önsorsteremtése", *Apertúra*, 15/3 (2020) https://www.apertura.hu/2020/tavasz/bokay-a-tortenet-es-a-trauma-jennifer-fox-dekonstruktiv-onsorsteremtese/ (2022.03.05)

34 Fischer-Lichte, *A performativitás... i.m.,*16.

35 Fischer-Lichte, *A performativitás... i.m.,*15.

36 Jones, *i.m.,* 19.

Azt hiszem ekkor is megtettem minden tőlem telhetőt, de nem volt meg bennem az a tudatosság, ami most van." [37]

Az újrajátszások mellett az Abramovićnál a 90-es évek tájékán jelentkező újfajta dokumentációkényszere (beleértve itt a fotózáson túl az ún. performanszfilm műfaját[38]) azonban felveti egy újabb fajta reprezentáció kérdését, mely jelzi a performansz mediálisan (meg)ismételhetőségének újabb határát. Az újrajátszásra (re-enactment) és a filmre rögzítésre is igaz lehet a derridai kijelentés: „nem az ismétlés lehetetlensége, hanem szükségessége a tragikus."[39] Ez a szükségeség már a performansz áruba bocsáthatóságának, eladhatóságának kérdéséhez vezet minket, mely tűnékenységénél, eseményszerűségénél fogva sokáig ellenállt,[40] mondhatni megszökött az áruba bocsátás elől. Ezt az áruba bocsájtást azonban éppen Marina Abramović végzi el.

Performansz mint tárgyiasíthatatlan és „fordíthatatlan" műalkotás

Derrida a *Megfújt beszéd*ben már jelzi a performansz eljövetelét és a műfaj kezdeti sikereinek kulcsát: „Csak a mű nélküli művészet hozhat üdvösséget, státuszt, felállást."[41]-jelenti ki.

Abramović különös kísérletének paradoxonjára, ennek a kezdetben tárgyiasíthatatlan műalkotásnak a hanyatlására Amelia Jones világít rá. A *Seven Easy Pieces* egy Abramović és kurátorai által is szándékolt kettősségben, eleve ellentmondó keretben működik azáltal, hogy a performansz múzeumi kiállítótérbe kerül, majd film és katalógus formájában őrződik meg az alapvetően élő, megőrizhetetlen, a pillanatnyi és tűnékeny performansz.[42] Abramović ilyesfajta „*fordítási kísérletére*"[43] is találó a benjamini kérdés: „a mű lényegénél fogva eltűri e, s ha igen, megköveteli-e a fordítást?" Vagyis belehelyezhető-e az eleve már újrajátszott egyszeri, egyedi performansz a múzeumi térbe? A „fordítás fordítása" (vagyis a régi, de újrajátszott performanszok abramovići átiratai) hogyan viselkedik? Abramović eseményújrajátszási-*fordítási* kísérlete

37 Uo.

38 „a művészet is vég nélkül újrahasznosul, hogy megfeleljen a piaci keresletnek." Ld. Bíró Vivien, „A performansz vége?", *Médiakutató,* 16/4 (2015), 41-51.

39 Derrida, *A Kegyetlenség színháza...i.m.,* 35.

40 Jones, *i.m.,* 34.

41 Jacques Derrida, „A megfújt beszéd", ford. Simon Vanda, *Theatron*, 6/3-4 (2007), 13.

42 Jones, *i.m.,* 33.

43 A továbbiakban azt a *fordítás* fogalmat kívánom használni, amely először Walter Benjamin által Baudelaire (*A romlás virágai*) fordításához előszóként íródik, majd Benjamin írásán keresztül Jacques Derridánál az *esemény*, Paul de Mannál mint *szubjektív nyelv* íródik tovább. A fogalmat kitágítva, a performanszművészet diskurzusba kívánom használni. Elsősorban azt megcáfolva, hogy a fordítás (ahogyan arra Derrida is rámutat), mindig egy hierarchiát feltételez (hiszen a fordítást általában másodlagosnak tekintik a lefordított anyaghoz képest). A fordító tehát mindig adós a fordított szöveggel/anyaggal és annak szerzőjével szemben. Abból indulok ki, hogy Abramović *Seven Easy Pieces* performanszsorozata éppen ezt a *fordítási folyamatot* és annak hierarchikus eszményét kívánja lerombolni. Lebontva a határt az „eredeti" és a „megismételt" között.

többféle szempontból is értelmezhető. Derrida Walter Benjamin nyomán a fordítást „királyi palástnak" veszi, amely „többé-kevésbé szorosan a király testére simul."[44] . Akár Paul de Man, Derrida is kettős fenomenológiát jelez itt: az elgondoltat *(Meinen)* és az elgondolás módját (*die Art des Meinens*), s úgy véli, hogy „egyedül az elgondolásmód szabja meg a fordítási feladatot."[45] Az Abramović ismételt és újrajátszott előadásaiban megjelenő *fordítások* kapcsán is érdekes, hogy a feltételezett önazonosságában minden „dolgot" minden nyelven és valamennyi nyelv valamennyi szövegében más-más módon gondolunk el. A fordításnak e módozatok között kell komplementaritást vagy harmóniát keresni, teremteni."[46] Derrida tehát lehetségesnek tartja a két eltérő nyelv kibékülését, a fordításban legalább a „titkos mag" megérintését, ha nem is bemutatását, de legalább láttatását a „tiszta nyelvnek". Abramović esetében ezek az ősperformanszok tekinthetőek a derridai értelemben vett tiszta nyelvnek, amelyeket más művészek adtak elő korábban, de a performanszművésznő megkísérli őket megérinteni.

Paul de Man Walter Benjamin ugyanezen szövegét interpretálva már radikálisabban fogalmaz. Számára a fordítás dekonstruktíven lehetetlen aktivitás. A tiszta nyelv, a fordításon keresztül a költői eredeti egy utólagos (egyértelműen torzító, redukáló) jelentés-rögzítést kap. De Man fordításkoncepciója szerint tehát Abramović kísérlete, hogy egy régi korszak performanszait „tolmácsolja" alapjában véve sikertelen próbálkozás. Az abramovići ismétlések valójában a megismételhetetlenség nyomai lesznek. Derrida ehhez képest Benjamin példáját (az amfora széttörésekor megőrzött cserépdarabokat) metaforikus egységbe gondolja, s egy tőle megszokott nyelvi játékkal „*metamforának"* nevezi. A két összeillesztett töredék, amelyek a lehető leginkább különböznek, kiegészíti egymást, hogy egy átfogóbb nyelvet alkosson egy mindkettőt megváltoztató „továbbélés" folyamán."[47] Derrida felől tehát az ismétlésekben a *différance* tárulhat fel. Olyan, amely nem teljesen megegyező az eredeti ősperformanszokkal, ám rájuk utalnak és valamiféle többlet-értéket csempésznek a megismételt performanszdarabokba. De Mannál a fordítás a fentiekkel ellentétben már a „töredék töredéke", mely tovább darabolja a cserepeket, vagyis az edény egyre csak törik és sohasem állítódik helyre.[48]

Ha a *fordítás* így működik, akkor Abramović eredeti performanszai kapcsán arról lehet gondolkodni, hogy mi *fordítódik* mibe. Egy affektív-vágyszerű, szó előtti kap képi, színházi, olykor narratívába történő fordítást. A performansz ismétlése, vagyis a *Seven Easy Pieces* eseménye viszont már a *fordítás fordítása* is lehet: egy olyan aktus, amelyben az *„elgondolt"* (*Meinen,* mint a kulturálisan, szimbolikusan körülhatárolt) elfojtja

44 Derrida, *Bábel tornyai, i..m.,* 124.
45 Derrida, *Bábel tornyai, i..m.,* 130.
46 Uo.
47 Derrida jelzi ugyanakkor, hogy a kibékülés csupán ígéret marad, mögötte szerződés van. Vö. Derrida, *Bábel tornyai, i.m.,* 121.
48 Paul de Man, „Walter Benjamin A műfordító feladata című írásáról", ford. Király Edit, *Átváltozások,* 2/2 (1994), 79.

az *elgondolás módjának* (*die Art des Meinens*) dekonstruktív mélységét és redukálja a performansz hiányokkal, testi jelekkel, betűkkel terheltségét.

A performansz tárgyképzésének útjai: a belső külsővé tétele (energiamegkötés és protézis)

A *7 Easy Pieces* eseménye, művészi esztétikai történése és tárgyképzése Derrida kifejezését használva *protetikus*, nem mimézise valami szubjektívnek, hanem metonimikus pótlék képzése egy tárgyi egyenértékesben, egy protézisszerű tárgyban vagy képben. Nem igazán emlékezése, hanem sokkal inkább archiválása[49], egy más tárgyban történő elzárása a bensőségnek. Derrida a *Life Death* és az *Archívum* kínzó vágya kötetekben is használja a protézis kifejezést, mint olyan entitást, amely a visszahozhatatlan eredet helyébe lép:

> Ez a bensőséges külső, tehát egy belső hordozó, felszín vagy tér létének fel- tételezéséből kiindulva elfogadja a spontán emlékezettől független pszichés archívum, a *mnémétől* és *anamnészisztől* elkülönülő *hüpomnészisz* gondolatát: röviden, megteremti a belső protézist.[50]

Freud: *A halálösztön és az életösztönök* című szövegét értelmezve Derrida egy különös, dekonstruktív tárgy-elméletet dolgoz ki, mely Abramović performanszainak is sajátja. A tárgy egy belső energia metonimikus reprodukciójának folyamatában, narratívájában kerül elő. Derrida szerint ez a tárgy „kötésben és helyettesítésben jelenik meg, s ezen kötés azonnal kiegészít/kipótol (*Ersetzen*) és a protézis helyére kerül."[51]

Az újrajátszott performanszok esetében ez a tárgy maga Abramović teste, mely a performanszban már eleve megköti a belső energiákat. Ez a kötés azonban nem referenciális és nem figuratív módú prezentáció, inkább egy antimetafora, mely a kép-telen halálösztönhöz kapcsolt belső energiát mozgósít. A *7 Easy Pieces* egy abramovići kreatív cselekedet, mely egyfajta sajátos ösztönenergia megkötési esemény, metonimikus, „szomszédos" tárgyhoz kötődő, struktúrájában nem metaforikus jelentés intenció. Freud ezt a különös tárgyképzést jelezte a „pótlék" fogalmával.[52] A pótlék perverz megjelenítés, tagadáson, elrejtésen keresztül jelenít meg.[53] Az eltolás metonimikus folyamatai, a pótlék jelleg és ezen pótlékok újabb rétegben elrejtő allegorizálása Abramović egyik legfontosabb eljárása és materiális technikája. Abramović saját performanszában, a *Lips of Thomas* esetében a test mellé további protetikus tárgyakat kapcsol (jégkereszt, korbács, vörös csillag

---

49 Jacques Derrida, *Az archívum kínzó vágya, az archívumok morajlása*, Kijárat, Budapest, 2008, 11-27.

50 Jacques Derrida, *Az archívum kínzó...i.m., ,* 27.

51 Jacques Derrida, *Life Death*: *The Seminars of Jacques Derrida,* ford. Pascale-Anne Brault, Peggy Kamuf, Michael Naas, Chicago University Press, Chicago-London, 2020, 287.

52 Sigmund Freud, *Introductory lectures on Psycho-Analysis,* Hogart Press, London, 1963,

53 Uo.

sapka és balkáni ének), de talán maga Abramović önéletrajzai (melyből jelenleg több, egymástól akár eltérő is létezik) is ilyesfajta protézisként, maszkként működnek, maguk a kimondhatatlan bemutatásai. Ezek az önéletrajzok, derridai terminussal élve, „*autobioheterothanatografikus* elbeszélések”[54], vagyis önélet-hetero-halál-írásszerűek. A peformanszok dekonstruktív karakterét is tökéletesen jelzi ez a szó. A performansz (Abramović esetében ez különösen igaz) már eleve mindig a saját test mélyéig hatoló önélet, olyan, amely felmutatja ennek az élet-cselekvésnek a heterogén, intencionálhatatlan természetét. Továbbá olyan, amely becsatlakozik a halálösztön traumatikus abjektjébe, és ami végül derridai értelemben grafikus, írás természetű, a test ősírásának elcsúsztatott iterabilitásaként fogható fel.

Lips of Thomas változatok: tárgyképzések, protézisek

A performanszok tárgyképzéseinek másik aspaktusát a *Lips of Thomas* két különböző előadásának, tárgyi világának elemzésén keresztül lehet leginkább érzékeltetni. Arthur C. Danto mindkét előadást megvizsgálva kijelenti, hogy: „a második előadás egyszerre ’*re-performansz’* és az első performansz kommentárja.[55] A *Lips of Thomas 2005* természetesen nem pusztán a *Lips of Thomas 1975* megismétlése. Az 1975-ös előadásban még nincsenek népi dalelemek, Abramović nem visel partizán sapkát, nem lenget saját vérével átitatott zászlót. A *Lips Of Thomas 2005*-ben feltűnik egy családi ereklye, a metronóm[56]. A legizgalmasabb változás azonban mégis, egy másik hozzáadott tárgy, egy pár csizma, amelyet az Ulay-jal 1988-ban készített *The Great Wall Walk* című performanszból emelt át Abramović. Ulay és ő több mint két és félezer kilométert gyalogoltak, azért, hogy a Kínai nagyfal közepén találkozzanak és utána végleg elszakadhassanak egymástól, önálló művészként folytatva saját pályájukat. A performansz egy igen drámai és fájdalmas befejezése volt szerelmi kapcsolatuknak és több évtizedes közös alkotói tevékenységüknek. A csizmáknak különleges helye van a *2005-ös Lips of Thomas* performanszban. A közönség a csizmának valamilyen metaforikus jelentést, szubjektív tartalomra való mimetikus utalást tulajdoníthat (mintha egy egyszerű katonai kellék lenne). Heidegger híres értelmezését a van gogh-i *Parasztcsizmákr*ól is előhívja ez a performanszkellék. Abramović csizmája azonban nem egyszerűen metonímia, egy turistaöltözet része, egy másik esemény öltözékének elengedhetetlen kelléke. A *Lips of Thomas 2005*-ben a csizma inkább egy metonímiává lefordított metafora, amelyet lehetetlen visszafordítani a korábbi per-

54 Derrida, *LifeDeath i..m.*

55 Arthur Danto, „Danger and Disturbation: The Art of Marina Abramović”, , Marina Abramović: *The Artist is Present*, Museum of Modern Art, New York, 2010, 33.

56 A metronóm számos Abramović gyermekkori történet kulcsa. Élete több meghatározó eseményeinél is jelen volt ez a tárgy. Kislányként többször is át akarta operáltatni az orrát, Brigitte Bardot arcának mintája alapján. A metronóm egyike volt azoknak a tárgyaknak, amelyekkel szerinte elérhető volt egy „véletlennek tűnő” baleset, ami műtéti beavatkozást igényelhetne. A sérülés bekövetkezett, ám a gyermekkori orrműtét nem.

formansz (vagyis a *Great Wall Walk*) eredeti jelentésére. Abramović számára azonban valószínűleg továbbra is megőrzi metaforikus jellegét. Ő az egyetlen, aki ismeri a tárgy igazi eredetét. Paul de Man idézi Rousseau *La Nouvelle Héloïse* című művéből:

> A szerelem pusztán illúzió: úgyszólván egy másik Univerzumot alkot magának, olyan tárgyakkal veszi körül magát, melyek vagy nem léteznek, vagy egyedül a szerelemtől nyerik létüket, s mivel minden érzését képekben fejezi ki, a szerelem nyelve mindig figurális.[57]

Abramović csizmái a *Great Wall Walk*-ban ilyenek, a szerelem metaforikus tárgyaként szolgáltak, míg a *Lips of Thomas 2005*-ben (A *7 Easy Pieces* egyik ironikus darabjaként) eltolódtak, metonímiává dekonstruálódtak. Julia Kristeva egyik fontos Lacantól idézett megállapítása szerint „a szerelem metaforikus, míg a vágy metonimikus"[58]. A *Lips of Thomas 2005* ráadásul része a performansz-újrajátszó sorozatnak, így további jelentések íródnak a tárgyak által az ősperformanszba, de az újrajátszottba is.

Úgy tűnik, hogy Abramović *7 Easy Pieces* performanszsorozatában a kortárs művészet a korábbi, modern és premodern művészeti és irodalmi technikák szerelem-artikulációs poétikája helyett egyfajta vágy-artikulációs módra vált. Ennek a metonimikus *fordítási* folyamatnak a tárgyai - bár gyakran olyan hétköznapi dolgok jelennek meg benne, mint a méz, a bor, a csizma - eltérnek a mindennapi világ referenciálisan rögzített tárgyainak típusaitól. Hiányzó és elérhetetlen affektusok és képek pótlására szolgálnak. Természetüket a pszichoanalízis teoretikusai különböző fogalmakkal határozzák meg. Julia Kristeva *abjekt*nek[59] nevezi, Sigmund Freud a *pótlék*nak (Ersatz)[60] Nicholas Abraham a *kriptá*nak[61] Lacan pedig, Freud nyomán, *das Ding*-nek nevezi, vagy éppen az *anamorfikus tárgy*[62] kifejezést használja. Derrida a *Life Death* szemináriumában[63] és az *Archívum kínzó vágya*, illetve a *Grammatológiában*[64] a *protézis* kifejezést használja és megjegyzi, hogy „a protézis mindenekelőtt egy olyan entitás, amely a visszahozhatatlan eredet helyébe lép[65] Derrida egy „tárgyelméletet" dolgozott ki, amely a hozzáférhetetlen és lényegében „fátyolos" belső energia metonimikus reprodukciós folyamatában jön létre. A produkció, a bemutatott tárgy (amely a performansz esetében gyakran maga a test) megköti a belső energiákat, de ez a megkötés nem referenciális és nem figuratív. Inkább egyfajta

57 Paul de Man, *Az olvasás allegóriái,* ford. Fogarasi György, Ictus Kiadó, Szeged, 1999, 267-268.
58 Julia Kristeva, *Tales of Love*, ford. Leon S. Roudiez, Columbia University Press, New York, 1989.
59 Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection,* ford. Leon S. Roudiez, European Perspectives: A series of the Columbia University Press, New York, 1982.
60 Freud, *i.m.*
61 Nicholas Abraham,– Maria Torok, *Cryptonymie. Le Verbier de l'Homme Aux Loups*. Flammarion, Paris, 1976,
62 Jacques Lacan, *Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, szerk. Jack Alain Miller, ford. Alan Sheridan, W.W. Northon & Company, New York- London, 1998.
63 Derrida, *LifeDeath, i. m.,* 287.
64 Derrida, *Grammatológia,* ford. Marsó Paula, Typotex, Budapest, 2014.
65 Derrida, *LifeDeath, i. m.,* 287.

antimetafora, amely a halálösztön agresszív, belső energiáihoz kapcsolódik. Abramović ilyen tárgyakat használt vagy hozott létre önmaga a performanszaiban, és az újrajátszott ősperformanszokban is. Az újrajátszott performanszokba minden esetben (legyen az ő korábbi performansz darabja, vagy másé!) a saját élettörténetét és annak tárgyait is belefoglalta.

https://doi.org/10.15170/olvmod-PTE-IKDI-2022.02

Belovai György

Idegen közelség – Heidegger, Derrida és Celan

Egy 1966-os feljegyzésében Paul Celan, a XX. századi nyugati irodalom egyik legjelentősebb költője egy jövőbeni verseskötet publikálását tervezve ezt írta: "Titel für den Band 'Übertragungen': FREMDE NÄHE". A kötet címe ez lett volna: 'Fordítások': IDEGEN/KÜLÖNÖS KÖZELSÉG. Egy évvel később került sor a zsidó származású német költő és a század egyik legeredetibb, ugyanakkor legellentmondásosabb német gondolkodójának „történelmi jelentőségű" találkozójára Todtnaubergben. Martin Heidegger ezt írta Celanról egy levelében: „Már régóta szeretnék megismerkedni Paul Celannal. Ő ott áll legelöl, és mégis a leginkább visszahúzódó". Heidegger a költői alkotás, a gondolkodás és a politika hármasának kapcsolatának szintetizálását, amit 1934-ben Hölderlinnél kezdett, bő három évtizeddel később Celannál igyekezett folytatni, bizonyos hangsúlyeltolódásokkal. Személyes találkozásuk előtt Celan már nagyjából egy évtizede olvasta (sokszor kritikai megjegyzésekkel ellátva) Heidegger írásait. Celan és Heidegger közelsége idegen és különös volt. Úgy hatottak egymásra, hogy életútjuk, kulturális hátterük és a teher, amit mindkettőjüknek hordoznia kellett, nem is lehetett volna különbözőbb. Ezzel szemben Jacques Derrida közelítése Celanhoz jóval kézenfekvőbb. Közös „száműzött zsidó" identitásuk fontos, de nem uralkodó forrása annak, hogy Derrida „kései filozófiájában" Paul Celan költészete annyira meghatározó tudott lenni. A poétikai, a politikai és az etikai, hullámokat verve csaptak át egymásba Derrida 1980-as évektől megjelent írásaiban. Derrida szövegeiben, előadásaiban egyre komolyabb szerep jutott a másikhoz, az idegenhez fűződő viszonyunk problémájának. Ehhez pedig Celan költészetéhez nyúlt, amelyet több kortárs gondolkodó is filozófiai rangra emelt (például Gadamer, Lévinas, Lacoue-Labarthe). Gadamer úgy fogalmazott, hogy Celant olvasva azt a kérdést tesszük fel magunknak: „ki vagyok én és ki vagy te?".[1] Celan poétikáját lehet a versben megbújó Másik felől is értelmezni, Derrida pedig ezt az utat próbálta bejárni szövegeiben. Celan versei mint események és a poétikai szingularitás megnyilatkozásai, segíthetnek megérteni, hogy hogyan lehetséges közelség egy idegenhez, az Idegenhez. Miközben Derrida Celan-értelmezését és Heidegger és Celan közötti „megoldatlan párbeszédet" olvassuk, nyomon követhetjük e három gondolkodó állandó polemizálását, egy különös közelséget, amely hármójuk között fenn állt.[2]

1 Hans-Georg GADAMER, „Ki vagyok Én és ki vagy Te? (Kommentár Paul Celan verseinek Atemkristall című ciklusához)", *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal – VILCSEK Béla – SZAMOSI Gertrúd – SÁRI László, Osiris, Budapest, 2002, 245-265.

2 Jelen dolgozatban Derrida Celan-olvasatának heideggeri oldalát vizsgálom, de hasonlóan fontos megközelítési pontnak tekinthető Hans Georg Gadamer filozófiája is. A Celan-Gadamer-Derrida horizonthoz ld. KISS Noémi, *Határhelyzetek*, Anonymus, Budapest, 2003.

Találkozások: Todtnauberg – Heidegger és Celan

A XX. századi európai kultúrtörténetben mindenképpen mérföldkőnek számít Martin Heidegger és Paul Celan személyes találkozója 1967 nyarán, a német filozófus todtnaubergi kunyhójában, amiről Rüdiger Safranski Heidegger-életrajzában is olvashatunk.[3] A filozófus és a költő alig pár órás négyszemközti beszélgetéséből vajmi keveset tudunk, azonban kettejük találkozójának természetét megvilágíthatják azok a sorok, amelyeket Celan írt a kunyhó emlékkönyvébe: „A kunyhó emlékkönyvébe, kilátással a csillagkockás kútra, szívből remélve egy eljövendő szót.”.[4] Hogy mi lehetett az az eljövendő szó, arról csak erős találgatásaink lehetnek. Celan talán valamiféle bocsánatkérést, vagy bűnbánást várt Heideggertől. Attól a Heideggertől, akit ekkor már több, mint másfél évtizede behatóan ismert. Ez az állítás még akkor is igaz, ha személyesen éppen azokban a napokban találkozott a XX. századi értelmiségi élet két egyik legnagyobb hatású alakja. Celan ugyanis, az archívumában hátra maradt iratokra támaszkodva kijelenthetjük, először 1952-53-ban olvasta kritikai szemmel Heidegger szövegeit. Celan szinte minden birtokában lévő könyvét gondos jegyzetekkel látta el, amibe beletartozott az is, hogy megjelölte a dátumot, amikor megszerezte a bizonyos szöveget és azt is jelölte, hogy mikor végzett annak elolvasásával. Ennek alapján az utóbbi években számos tanulmány és könyv íródott, amelyek végig követik Celan és Heidegger kapcsolatát, ami tehát nem csak a számos helyen túlmisztifikált todtnaubergi találkozóra koncentrálódik. Az intellektuális találkozások lokalizálásához azonban elengedhetetlen, hogy ezeket a dátumokat kontextusba helyezzük és megnézzük azt is, „milyen” Heidegger volt az, aki megismerkedett Celannal és költészetével.

A II. világháború végén a „nácítlanító” eljárások következményeként Heidegger elveszítette egyetemi pozícióját, így az akadémiai környezeten kívül igyekezett filozófiáját érvényre juttatni, amihez hozzátartozott az is, hogy különböző klubokban és társulatoknál vállalt vendégelőadói szerepléseket. Az akadémiai filozófusköröktől eltávolodva mindinkább az esztéták, az esztétika iránt érdeklődők, a művészek és a magas művészet iránt vágyakozó, de sokszor szalonszinten megragadó „Heidegger-rajongók” között fejtette ki gyakran nehezen emészthető gondolatait. Heidegger már az 1930-as években programként tűzte ki filozófiája számára a költői alkotás, a gondolkodás és a politikai triászának közös vonásának megtalálását, ennek kapcsán pedig így szólt az 1934-1935-ös egyetemi év téli szemeszterében: „Lehet, hogy egy napon ki kell lépnünk mindennapiságunkból, és be kell lépnünk a költészet hatalmába, hogy soha ne térjünk vissza a mindennapiságba úgy, ahogyan elhagytuk” (*Hölderlins Hymnen*, GA 39, 22).[5] A költő, a filo-

3 Rüdiger SAFRANSKI, *Egy némethoni mester. Heidegger és kora*, Európa, Budapest, 2000.

4 Otto PÖGGELER, *Die Spur des Wortes. Zur Lyrik Paul Celans*, Alber, Freiburg – München, 1986, 259. idézi: Rüdiger SAFRANSKI, *Egy némethoni mester. Heidegger és kora,* Európa, Budapest, 2000, 600.

5 Rüdiger SAFRANSKI, *Egy némethoni mester. Heidegger és kora*, Európa, Budapest, 2000, 406.

zófus és az államférfi teremtése olyan harc (a *Bevezetés a metafizikába* című szövegben már „teremtő harcról" beszél), ami bűvöletbe ejtette Heideggert. A triumvirátus mögött felfedezendő harmónia mágikus erővel rántotta be Heideggert a történelem legsötétebb bugyrába. A világháború után, a politikában való csalódását követően (ami már a harmincas évek végén tetten érhető nála), a politikai kiszorulni látszott a misztikus egyenletből, a költészet iránti csodálat azonban újra magasan szárnyalt. A mámor éveiben Hölderlin volt Heidegger hőse, az 1950-es években, amikor a német értelmiség egy része a technikától való félelmében, a technikai ellen emelt szót (köztük Heidegger is), Hölderlin ugyan megmaradt példának, de Heidegger más költőket is felfedezett magának. Az úgynevezett „katasztrófadiskurzusban" Heidegger egyértelműen a kultúrkritika vészjósló hangjait képviselte. A költészet már nem feltétlenül teremtő erejével, hanem a természethez való tiszta viszonyával jelenik meg, egy szemlélő-költészet képében, amelyik nem akarja kalkulációval, számításokkal kisajátítani a dolgokat. A *Was heißt Denken?* 1951-1952-es előadássorozatának negyedik előadásának szövegében így ír erről: „(…) mindenekelőtt és végre nem lenne szabad elfelejtenünk a virágzó fát, hanem hagynunk kellene ott állni, ahol áll. Miért mondjuk azt, hogy „végre"? Mert a gondolkodás eddig még soha nem hagyta ott állni a dolgot, ahol áll".[6] Heideggernek ebben az időszakban olyan szövegei születnek (legtöbbjük előadás formájában), mint pl. a *Bauen Wohnen Denken* (1951), *Aus der Erfahrung des Denkens* (1947/1954), *Die Sprache* (1950). Néhány évvel később, még ezeknek a szövegeknek a hatásával Heidegger gondolkodásában, a német filozófus kezébe kerül Paul Celan 1960-ban, a Büchner-díj átvételekor elmondott beszéde, ami a költő saját poétikáját fogalmazza meg. Heidegger a 18 oldalas pamflethez tizenegy különböző helyen húzott oldalszéli vonalat, négy kérdőjelet használt, tizenhét szót húzott alá, tizenkét helyen írt közbe oldalszámokat, ami azt mutatja, hogy többször is oda-vissza olvasta a szöveget, illetve tíz oldalszéli megjegyzést is találhatunk a *Der Meridian* (*Meridián*) nyomtatásban megjelent lapjain.[7] Mindez kétségtelen példája annak, hogy Heidegger komolyan vette Celan „művészetelméleti manifesztumát." Azt a szöveget, amiben Celan talán elsőként igyekezett elméleti hálót adni saját költészetének. Ekkor Heidegger közel tíz esztendő után „utolérte" Celant, aki addigra már számos Heidegger szöveggel megküzdött, hogy aztán saját gondolataival ütköztetve az azokban olvasottakat, verseibe, költészetébe beleágyazva írja ki magából. Heidegger tehát felfigyelt Celanra, majd 1967-ben egy Gerhart Baumannak írt levelében ezt írja:

---

6 Martin HEIDEGGER, *Was heißt Denken?* kiad. Vittorio KLOSTERMANN = Uő. *Gesamtausgabe. I. Abteilung: Veröfentlichte Schriften 1910-1976*, VIII., sorozatszerk. Vittorio KLOSTERMANN, Vittorio Klostermann GmbH, Frankfurt, 2002, 44. Magyarul megjelent az első előadás szövege, ld. Martin HEIDEGGER, „Mit jelent gondolkodni?", *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása,* szerk. BÓKAY Antal – VILCSEK Béla – SZAMOSI Gertrúd – SÁRI László, Osiris, Budapest, 2002, 169-177.

7 James K. LYON, *Paul Celan and Martin Heidegger: An Unresolved Conversation* 1951-1970, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2006, 147.

> Már régóta szeretnék megismerkedni Paul Celannal. Ő ott áll legelöl, és mégis leginkább visszahúzódó. Minden művét ismerem, tudok arról a súlyos válságáról is, amelyből kikászálódott, már amennyire egy ember képes erre… Jótékony dolog lenne megmutatni neki a Fekete-erdőt.[8]

A személyes találkozó végül össze is jött Freiburgban, ahol július 24-én Celan óriási számú közönség előtt tartott felolvasóestet, többek között az első sorban helyet foglaló Heidegger figyelő tekintetétől övezve.

Egy évvel korábban jelent meg a Spiegelben egy cikk (*Heidegger. A világéjszaka mélyén*), ami egy közelmúltban megjelent könyv, a *Politikai filozófia Heidegger gondolkodásában* apropóján íródott és újra lángra lobbantotta azt a tüzet, amit Heidegger nemzetiszocialista múltja évtizedek óta a háttérben táplált. A német közélet újra (és nem utoljára) szembesült azzal, hogy a század egyik legeredetibb filozófusa milyen sötét múltat őriz. A „botrányt" az sem csitította, hogy Heidegger nyilvánosan nem igyekezett elhatárolódni a cikkben írottaktól (egy évvel később mégis interjút ad a Spiegelnek, ami viszont csak halála után jelenhetett meg). A feltépett sebek még frissek voltak tehát, amikor Heidegger és Celan kultúrtörténeti súlyú találkozójára sor került a freiburgi felolvasóest másnapján a német filozófus hegyoldalban megbújó kunyhójában. Augusztus 1-én Celan megírta a találkozás inspirálta versét, a *Todtnauberg*et. A *Todtnauberg* utolsó szavai visszhangozzák azt, amit a kunyhó emlékkönyvébe írt: „Árnika, szemvidító, / a csillagkockás / kútból a korty, // a / kalyibában, // a könyvbe / - kinek a nevét vette / fel az enyém előtt? - / az ebbe a könyvbe / írt sorok egy / gondolkodó eljövendő / szavába / vetett / szívbeli / reményről…".[9] Heidegger, erre az eljövendő szóra később is néma maradt, kapcsolatuk Celannal azonban nem szakadt meg. Többször váltottak egymással levelet és később is találkoztak személyesen Heidegger todtnaubergi otthonának közelében.

Lacoue-Labarthe úgy fogalmazott, hogy „Celan költészetének egésze, egy párbeszéd Heidegger gondolataival".[10] Kétségtelen, hogy Celan munkásságában az 1950-es évek elejétől egészen 1970-es haláláig számos olyan motívumot fedezhetünk fel, ami valamilyen formában Heidegger filozófiájára utal. A ránk maradt könyvgyűjtemény is arról árulkodik, hogy Celan alaposan és kritikusan olvasta Heideggert, ahogyan az sem kérdéses, hogy Heidegger is kiemelt figyelmet biztosított Celannak, akit több szempontból is igyekezett támogatni az 1960-as években. Kettejük intellektuális egymásra utaltsága pedig egyben azt is jelenti, hogy Celan költeményeinek olvasásakor nem csupán a költővel szemben vagy mellett foglalhatunk állást, hanem akár kritikai-

---

8 Gerhart BAUMANN, *Erinnereungen an paul Celan, Suhrkamp*, Berlin, 1986, 60. idézi: Rüdiger SAFRANSKI, *Egy némethoni mester. Heidegger és kora*, Európa, Budapest, 2000, 599.

9 Rüdiger SAFRANSKI, *Egy némethoni mester. Heidegger és kora*, Európa, Budapest, 2000, 601. A vers Lator László fordítása.

10 Philippe LACOUE-LABARTHE, *Poetry as Experience*, Stanford University Press, Stanford, 1999, 33.

lag is közelíthetünk Heidegger filozófiájához is. Ebből a szempontból kiemelten fontos Jacques Derrida Celan-olvasata, aki azáltal, hogy saját gondolkodásának horizontjában igyekszik elhelyezni Celan költészetét, egyúttal megtalálja azokat a pontokat is, ahonnan Heidegger-értelmezését is tovább formálhatja. Derrida kései, az 1980-as évek közepétől íródott szövegeiben így egy hármas találkozónak lehetünk tanúi, amiből Derrida kései filozófiai állásfoglalása is világosan kirajzolódhat.

Találkozások: Párizs – Derrida és Celan

A Derrida és Celan közötti személyes találkozások kétségkívül kevésbé tekinthetők olyan jelentősnek, mint a todtnaubergi találkozó a költő és Heidegger között. Derrida alig pár alkalommal találkozott Celannal, annak ellenére, hogy évekig dolgoztak együtt a párizsi École normale supérieure-ön. Derrida 1968 után találkozott először a költővel, miután egy berlini utazás alkalmával Szondi Péter megemlítette neki, hogy érdemes lenne személyesen beszélgetnie a szintén az egyetemen oktató Paul Celannal. Ahogyan Derrida fogalmazott egy interjúban, minden egyes találkozásuk „röpke és csendes volt, mind az ő, mind az én részemről".[11] Néhány alkalommal könyveket adtak egymásnak, amiket dedikáltak, ezután ismét elváltak útjaik és sokáig nem találkoztak. Celan a párizsi környezetben visszahúzódó, magába forduló volt, ami nem könnyítette meg Derrida helyzetét, ha közeledni szeretett volna a költőhöz. „Egyéb forrásokból megtudtam, hogy gyakran volt depressziós, mérges, vagy boldogtalan azzal, ami körülvette őt Párizsban. A francia emberekkel, akadémikusokkal és még költőtársaival szembeni tapasztalata, úgy gondolom reménytelen volt." – mondta Derrida egy interjúban.[12] A kettejük között meghúzódó némaság azonban mégis egyre erősebb kötődésre ösztökélte Derridát. Alighogy volt lehetőségük a személyes találkozásra, 1970-ben Celan öngyilkos lett, ezzel pedig a hátrahagyott költészete maradt az egyetlen, amellyel Derrida közelebb tudott kerülni hozzá, és jobban meg tudta ismerni őt és gondolatait. Paul Celan poétikája az 1980-as évek közepétől foglal el előkelő helyet Jacques Derrida filozófiájában. Mindez nem véletlen, és ahogyan Heideggernél is a kontextualizálás volt segítségünkre megérteni a közelség mibenlétét, így Derridánál is érdemes tágabb kontextusba helyezni a Celannal való (intellektuális) találkozásokat.

Az 1980-as évekre Jacques Derrida gondolkodásában egy hangsúlyeltolódást figyelhetünk meg. A dekonstrukció plasztikussága – Derrida később hangsúlyozta, hogy már a kezdetektől érvényes volt rá – a legújabb szövegekben explicit módon mutatkozott meg. A dekonstrukció olyan területeken is „működésbe lépett", amit a *Grammatológia* kiadá-

11 Jacques DERRIDA, „Language Is Never Owned: An Interview", *Sovereignties in Question. The Poetics of Paul Celan*, szerk. Thomas DUTOIT – Outi PASANEN, Fordham University Press, New York, 2005, 98.

12 Jacques DERRIDA, *Language Is...i.m.,* 99.

sának idejében talán még kevesen láttak: a politikai, a vallási és az etikai mező ugyananynyira igényt formált a dekonstrukcióra, mint korábban az „írás". Derrida a szövegeiben egyre gyakrabban reflektált olyan problémákra és kérdésekre, amiket az aktuális világpolitikai helyzet állított a gondolkodás elé. A dekonstrukciónak ebben az újdonságként ható szerepében váltak fontossá Paul Celan írásai is Derrida számára. Celan költészete segített Derridának közelebb hozni egymáshoz a politikait és a poétikait, rávilágítani arra, hogy milyen az az Idegenhez, a Másikhoz fűződő viszony, amiről Derrida ezekben a szövegekben beszél. Derrida először 1986-ban jelentetett meg önálló szöveget Celan költészetéről, ami *Schibboleth: Pour Paul Celan* címmel jelent meg.[13] Ezt további írások követték, amelyeket először gyűjtöttek össze és adtak közre angol fordításban *Sovereignties in Question. The Poetics of Paul Celan* címmel 2005-ben, egy évvel Derrida halálát követően.

Túlságosan is leegyszerűsítő lenne azt mondani, hogy Derridát a száműzött zsidó identitás feloldhatatlan traumája vezette közelebb Celanhoz. Inkább lehet azt mondani, hogy ez az elem része volt annak, ami Celant és Derridát a nyelvhez fűződő kapcsolatában összekötötte. „Csak egy nyelvem van, és az sem az enyém" – írja Derrida A másik egynyelvűségében.[14] „Te otthon vagy a hivatkozási pontjaidban és a nyelvedben, de én kívül állok" – mondta Celan egy barátjának Párizsban.[15] Celan kívül állt a nyelvén (a németen), a nyelvein (a számos továbbin, amit beszélt, amin írt), ahogyan Derrida sem mondhatta magáénak a francia nyelvet. Az, hogy mi fűzte Celanhoz, egy interjúban igyekezett megfogalmazni Derrida:

> Elöljáróban el kell, hogy mondjam, ezer egyértelmű okból, senki nem hasonlíthatja az én tapasztalatomat, a történetemet, vagy a kapcsolatomat a francia nyelvvel Celan tapasztalatához, élettörténetéhez és a német nyelvvel szembeni tapasztalatához. Ezer ok miatt. Ezt elmondva, amit ott írtam [*A másik egynyelvűségében*], azt egyben Celan iránti emlékezettel írtam. (…) Még akkor is, ha valakinek csak egyetlen anyanyelve van, amikor a születési helyében és nyelvében gyökerezik, akkor is, a nyelv nem birtokolható. Ez a nyelv lényege, hogy a nyelv nem engedi magát eltulajdonítani.[16]

Derrida Celan költészetében fedezte fel azt, ami a nyelvet mint soha nem birtokoltat, ezért tulajdonképpen idegent, egyedit, egyszerit, a nyelvhez fűződő viszonyt összekapcsolja olyan problémákkal, amikkel akár a kortárs közélet is egyre sürgetőbben nézett

---

13 Ahhoz, hogy Derrida filozófiájában megtörténjen ez a „nyitás" Celan költészete felé, fontos szerepet játszottak azok a felkérések, amiket konferenciáktól, egyetemi előadássorozatok szervezőitől kapott. A *Schibboleth: Pour Paul Celan* című szövegét a publikálás előtt két évvel, 1984-ben mondta el egy előadássorozat keretében, Seattle-ben.

14 Jacques DERRIDA, *A másik egynyelvűsége, avagy az eredetprotézis,* Jelenkor, Pécs, 1997, 9.

15 James K. LYON, *Paul Celan and Martin Heidegger: An Unresolved Conversation, 1951-1970*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2006, 1.

16 Jacques DERRIDA, *Language Is...i.m.,* 101.

farkasszemet. Ilyen volt például a szuverenitás kérdése, ami akár a vendégszeretet kérdésével a másikhoz, az Idegenhez fűződő viszony tágabb problémamezejébe íródott bele, ezzel pedig meghatározta Derrida kései filozófiáját.

A birtokba vehetetlen nyelv

Jacques Derrida Paul Celan költészetében fedezte fel a nyelvnek azt a vonását, amit a nyelv lényegének is fog nevezni: azaz, a nyelv, egy nyelv nem birtokolható, nem kisajátítható, ezáltal nem állhat hierarchikus rendben más nyelvekhez képest.[17] A nyelv kérdése azonban nem csak Derridanál, de Heideggernél is érdekes szerepet játszik abban, hogy hogyan közelítettek Celan szövegeihez. Heidegger ugyanis gyökeresen másképp képzelte el a nyelvet, ebből kifolyólag pedig a költészet funkcióját is. A kései Heidegger számára a gondolkodás és a gondolkodó optimális esetben szinonimaként használható a költésre és a költőre. A gondolat hangja poétikai kell hogy legyen, írja Heidegger *A műalkotás eredetében*.[18] Ez a gondolkodás tehát többé már nem filozófiai, vagy ontológiai, hanem „puszta" gondolkodás, ami legközelebb a költéshez áll. Hogy miért? Mert a költészet mondja az igazságot, az fedi fel előttünk a „létezők leplezetlenségét". Heidegger szerint ráadásul a költészet annyira kitüntetett szerepet tölt be, hogy minden művészetnek lényegileg költészetnek kell lennie, mert a költészet az, ami engedi annak az igazságnak az eljövetelét, ami van.[19] A költészet és a gondolkodás, a költő-gondolkodás tehát az, ami képes az igazság feltárására. Ez pedig az egyetlen lehetőség az autentikus emberi létezés számára. A költés és a gondolkodás között pedig az autentikus nyelv az, ami egyfajta összekötő szerepet tölt be. Az autentikus nyelv kapcsolja össze az építést (bauen), a lakozást (buan) és magát a levést (bin, bist). A *Bauen Wohnen Denken* (érdemes felfigyelni a vesszők hiányára) című szövegében Heidegger az ember költő-képességére hívja fel a figyelmet, ami elemi forrásként ott működik az építés és a művelés mögött, ezáltal ez a képesség, és maga a költészet lesz az, ami mértékként szolgál a létezés világában.[20]

Martin Heidegger szemében a költészetnek, a költésnek és a nyelvnek ez a mágikus ereje nyilvánult meg Paul Celan írásaiban is. Jacques Derrida ezzel szemben Paul Celan költeményeit olvasva egyben Heideggerrel szembeni kritikáját is megfogalmazhatta, hiszen Celan műveiben számára teljesen más értelmet nyert a nyelv és a poétika, mint a német filozófus számára.[21] A poétika Derridánál már nem rendelkezik egzisztenciális felsőbb-

17 A kisajátíthatatlan nyelv problémájához, különösen a zsidósághoz való viszonyához ld. *A másik egynyelvűsége* 9. lábjegyzetét, ahol Derrida Rosenzweig, Arendt és Lévinas gondolataival polemizál. Jacques DERRIDA, *A másik egynyelvűsége..i.m.*

18 Martin HEIDEGGER, *A műalkotás eredete,* Európa, Budapest, 1988, 113.

19 HEIDEGGER, *A műalkotás eredete...i.m.,* 112.

20 Martin HEIDEGGER, „Építés / Lakozás / Gondolkodás", 3/1 (2003), *Utóirat,* Magyar Építőművészek Szövetsége, Budapest, 2003, 29-35.

21 Ha költemény egyediségéhez, egyszeriségéhez akarunk eljutni, akkor „az emlékezetet kell sodrából kihoznod, lefegyverezned a kultúrát, a tudást feledni tudnod és tűzre vetned a poétikák könyvtárát" – írja

rendűséggel. Ehhez legközelebb talán csak akkor jár, amikor Celan *Meridián*ja kapcsán a költészet hiper-felségéről beszél. Derrida nem az egyetlen igazságot, hanem az egzisztenciális drámát fedezi fel a költészetben.[22] Ez a dráma pedig minden egyes alkalommal és minden egyes olvasónak másként jelenik meg. Nem lehet a költészetben egyetlen igazságot keresni, ezért hangsúlyozza Derrida a vers, bármilyen vers egyedi tapasztalatát, szingularitását. Sőt, annyiban egyetért Derrida Heideggerrel, hogy a filozófiának (a gondolkodásnak) és a költészetnek szétválaszthatatlan rokonságban, sőt egységben állhatnak, hogy amennyire az irodalmi alkotások, úgy a filozófiai szövegek is szingulárisak, egyediek, olyan szövegek, amelyeknek soha nem lehet egy befejezett olvasata. Minden szöveg olyan önálló és külön(leges) esemény, ami egyszerre megtartja és elveszíti saját szingularitását, hogy ezáltal olvasható legyen. „Egy garantált olvasat bizonyossága a legrosszabb árulás első ostobasága lenne. Ez a vers [Celan *Grosse, Glühende Wölbung* című verse] számomra egy egyedi tapasztalat helye marad." – írja Derrida.[23]

Ahogy láttuk, Heidegger számára a nyelv az, ami kapcsolatot teremt az építés-lakozás-gondolkodás között. Ezzel szemben Jacques Derrida *A másik egynyelvűsége* című szövegében tulajdonképpen Heidegger nyelv-felfogásának kritikáját fogalmazza meg, amikor többek között ezt írja: „De főképpen, és ez a legvégzetesebb kérdés: miképpen lehetséges, hogy az egyedüli nyelv, amelyet ez az egynyelvű beszél és amelyen örökre beszélni kénytelen, hogyan lehetséges, hogy ez nem az övé?".[24] Majd így folytatja, számomra egyértelmű utalással Heidegger *Bauen Wohnen Denken* szövegére:

> Hogyan hihetjük, hogy néma marad az ő számára, aki benne lakik, és aki a legközelebb lakik hozzá, hogy *távoli, heterogén, lakhatatlan és kihalt* marad? (…) Miképpen lehetséges, hogy ezt a kapott vagy megtanult nyelvet érezzük, átvizsgáljuk, megdolgozzuk, hogy útvonal és térkép nélkül újra felfedezzük a másik nyelveként? (…) Az úgynevezett anyanyelv soha nem tisztán természeti, nem tulajdon és nem lakható. *Lakni* – meglehetősen *eltérítő* és kétértelmű jelentésárnyalat: soha nem lakjuk [*habite*] azt, amiről azt szoktuk [*habitué*] mondani, hogy lakjuk. Nincs lehetséges lakhely e száműzetés és e nosztalgia különbsége nélkül.[25]

A poétika nem a lakozást, az otthonosságot „segíti elő" (a nyelv nem a „lét otthona"), éppen ellenkezőleg, a poétika a kalkulálhatatlan esemény bizonytalansága, egyben az is-

---

Derrida, részben arra is utalva, hogy szakítani kell a klasszikus poétikai értelmezésekkel. Jacques DERRIDA, „Mi a költészet?", *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. szerk. BÓKAY Antal – VILCSEK Béla – SZAMOSI Gertrud – SÁRI László, Osiris, Budapest, 2002, 276-280.

22 Joshua SCHUSTER, „Broken Singularities (Derrida and Celan)", *After Derrida* szerk. Jean-Michel RABATÉ, Cambridge University Press, Cambridge, 2018, 115.

23 Jacques DERRIDA, „Rams: Uninterrupted Dialogue – Between Two Infinities, the Poem", *Sovereignties in Question. The Poetics of Paul Celan*, szerk. Thomas DUTOIT – Outi PASANEN, Fordham University Press, New York, 2005, 148.

24 DERRIDA, *A másik egynyelvűsége, i.m.,* 99-100.

25 DERRIDA, *A másik egynyelvűsége, i.m.,*100-101.

meretlen, az idegen felé fordulás. Nem a végső igazság keresése, hanem egy egyszeri és megismételhetetlen esemény szinguláris idejének tapasztalata. Jacques Derrida Paul Celan költészetében találta meg ezt a bizonytalanságot, az idegen felé fordulást, a megfejthetetlen titkot, amit a birtokba nem vehető nyelv rejt el a szövegekben.

Vers, idő, szingularitás - Derrida sibbolet-olvasata

Talán már a korábban említett életrajzi részlet is, miszerint Celan gondosan dátumokkal látta el a tulajdonában lévő könyveket az alapján, hogy mikor kezdte el olvasni, illetve mikor fejezte be azokat, sejtetni engedi, hogy Celan munkásságában kiemelt szerep jutott az idő, az időiség kérdésének. Amíg azonban a fent említett „dátumozások" egyfajta külső időt jelölnek, addig Celan költészetében fontos szerep jut a vers ún. belső idejének is. Arról, hogy a vers milyen kapcsolatban áll az idővel, nyugodtan mondhatjuk, hogy Celan teljesen más gondolt, mint Martin Heidegger. Azzal, hogy a költészet a végső igazság hangjának a meghallását kínálja az ember számára, Heidegger tulajdonképpen kimondja, hogy a vers mint a költészet manifesztuma az időtlenség kategóriájához tartozik. Ezzel szemben Paul Celan számára a vers egy helyhez és időhöz kötött alkotás, ahol nem lehet szemet hunyni a dátum fölött. Az az idő azonban, amit ez a dátum igyekszik megnevezni a versben, a vers által, korántsem a mindennapiság kategóriájába tartozik. Ahogyan Bacsó Béla fogalmaz, erről, az egyébként a mindennapiság „eszközeivel" megnevezett, könnyedén felismerhető időről (évszám, hónap, nap) „a lineáris datálás vagy a mutató körforgása nem adhat hírt".[26] Celan szerint a vers ideje nem akar a mindennapiság ideje fölé kerülni, hogy egyfajta isteni időből (ami időtlenség) szóljon az emberhez, ha úgy tetszik, a konfrontációt keresi vele, ezzel együtt a végtelenségre (de nem az időtlenségre) mégis igény tarthat. Celan ezt legpontosabban az 1958-as brémai beszédében fogalmazta meg: „Mert a költemény nem időtlen. Annyi bizonyos, hogy a végtelenségre tart igényt, és arra törekszik, hogy maga mögé utasítsa az időt — át akar törni rajta, nem pedig elsiklani fölötte.".[27] A vers és az idő, a dátum ilyetén kapcsolatának elgondolásához Celan munkásságában tragikus előzményének tekinthetők a II. világháború borzalmas eseményei. A költészet amellett, hogy a „fenségesből átfordul az iszonyatosba", azt a szerepet is kénytelen lesz magára vállalni (legalábbis Celan munkássága ezt az attitűdöt képviselte), hogy a múlt borzalmairól tanúságot tegyen, mindezt úgy, hogy ez a tanúságtétel több legyen puszta dokumentációnál. Celan költészete, verseiben az időhöz fűzött kapcsolat, egyszerre vív harcot a felejtéssel és a puszta dokumentálással, a szenvtelen emlékezéssel. Ahogyan arra Bacsó is rámutat, a dátummal jelölt egyszeri esemény és a költői tanúságtétel között húzódó paradox jelleg „a művészet örök többletét engedi meglátni – többet

26 BACSÓ Béla, *A szó árnyéka. Paul Celan költészetéről*, Jelenkor, Pécs, 1996, 11.

27 Paul CELAN, „Beszéd. Bréma szabad Hanza-város Irodalmi Díjának átvételekor (1958)", *Vigilia*, 2020/11, Budapest, 2020, 803.

és mást tanúsít, mint ami az adott eseményről egyáltalán dokumentálható".[28] A vers dátuma azt a szerepet tölti be, hogy az olvasóhoz, a másikhoz szóljon, akinek a felismerés lesz a feladata. Felismerni az egyszerit, a szingularitást, amelyről a vers tanúságot tesz. A vers így lesz dialógus (egy újabb ellentét Heideggerrel, amit később fejtek ki), így fog a másikhoz szólni és az idő ajándékát adni neki, ami azonban könyörtelen fenyegetést is hordozhat magában.

Derrida egyik legelső olyan szövegében, amelyben már explicit módon is Paul Celan költészetével foglalkozott, kiemelt szerep jut az idő és a vers kapcsolatából kialakuló problémának. Miközben Derrida a dátum kérdését járja körbe, addig az olvasó egy újabb támpontot kap ahhoz, hogy jobban megértse Derrida filozófiájának kései szakaszát. Az 1984-ben előadott (és 1986-ban írásban megjelent) *Schibboleth pour Paul Celan*[29] ugyanis amellett, hogy Derrida talán leginkább hermeneutikai módszerrel megírt szövege, amelyben azonban a konkrét verselemzések mégsem a klasszikus hermeneutikai vizsgálódás céljával zajlanak, tehát emellett, megítélésem szerint egyik „programadó" szövegének is tekinthető az 1980-as évek közepétől megfigyelhető, a filozófiájában történt hangsúlyeltolódás fényében. Ahhoz, hogy ezt megértsük, a *Schibboleth* című írásából itt a dátum, illetve magának a sibbolet kifejezésnek a derridai megközelítését fogom bemutatni, illetve kitérek arra is, hogy Derrida kései filozófiájában miért számít fontosnak az, hogy Celan kimondatlanul ugyan, de Heideggernek címezve azt írt a *Meridián*ban: „Ám, a vers, igen a vers beszél!".[30]

De miért éppen a dátum az, amit Derrida felfedez magának Celan verseiben? Ha nagyon sarkosan akarunk fogalmazni, akkor azt mondhatjuk, hogy ebben a szövegben Derrida azt a játékot játssza a „celani dátummal", mint pár évvel később fog a platóni khórával a *Khóra* című írásában.[31] Ahogyan khóra, úgy a dátum, vagy ahogy Derrida egy helyen hivatkozik rá: „a dátum talánya" is ellenáll minden filozófiai kérdezésnek, minden tárgyiasításnak, minden teoretikus-hermeneutikus tematizálásnak.[32] Derrida megközelítésében tehát a megfejthetetlen, titkát őrző dátum egy olyan hermeneutikai fekete bárány lesz, amely még egy olyan szigorú „mélyelemzésnek" is ellenállni tud, mint amilyen például Gadameré. A dátum különös természete azonban még nem adhat kielégítő választ a feltett kérdésünkre. A dátumban egy belső ellentmondás feszül: egyrészt egy szinguláris, megismételhetetlen eseményt jelöl meg a naptár kódrendszerének segítségével, másrészt ennek az egyszeri eseménynek a tanúságával a megismétlésére törekszik, a végtelen elérésére, amiben az olvasó felismeri az eseményt, egyfajta évfordulóként (gyűrűszerű ismétlés)

28 BACSÓ Béla, *A szó árnyéka. Paul Celan költészetéről*, Jelenkor, Pécs, 1996, 10.
29 Jacques DERRIDA, *Schibboleth pour Paul Celan*, Galilée, Paris, 1986.
30 Aber das Gedicht spricht ja! Paul CELAN, *Meridián = Paul Celan versei*, szerk. MARKÓJA Csilla – MARNO János, *Enigma,* 1996, 10.
31 Ld. Jacques DERRIDA, „Khóra", *Esszé a névről*, Jelenkor, Pécs, 1995, 107-156.
32 DERRIDA, *Schibboleth pour...i.m.,* 17.

újra „életre kelti” azt a vers olvasásakor és úgy jut el a dátum dekódolásához, hogy eközben sosem tűzi ki céljául egy végső lényeghez való eljutást. Ahogyan korábban láthattuk, Celan ezt fogalmazza meg úgy a brémai beszédében, hogy a vers a „végtelenségre tart igényt”. A kalendárium kódrendszerének felhasználásával a vers úgy lép át a végtelenségbe, hogy célját mégsem fogja sosem elérni, csak törekedni fog rá, de nem lesz végtelen, végképp nem időtlen. Úgy tűnhet, hogy a vers a hétköznapi idő és az időtlenség között „rekedt” és ebben a homályos térben „kísérti” az olvasót az egyszeri, megismételhetetlen események és azok dátumainak ismétlésével. Mint egy kísértet. Derrida kései filozófiájában sokszor találkozhatunk hasonló kísértetekkel. A „hauntológia”, egy képzavarral élve, a „legkézzelfoghatóbban” talán a *Marx kísérteteiben*[33] figyelhető meg, de ezzel a gondolattal találkozhatunk többek között a *Politiques de l'amitiében*[34] vagy a *The Beast and the Sovereign*[35] szemináriumi szövegekből összeállított kötetben is. „A dátum egy kísértet – egy kísérteties visszatérése annak, ami mint egyedi esemény a világban, soha nem fog újra eljönni” – írja Derrida a *Schibboleth*ben.[36] Az az esemény, amelyet a dátum jelölni kíván a versben, ezáltal mindig „csak” eljövendő marad (*á venir, to come*). Ezt az „eljövendőséget” figyelhetjük meg olyan kulcsfogalmakban a kései derridai gondolkodásban, mint a messinaikusság (*messianicité*) vagy az eljövendő demokrácia (*democracy to come*). Az *á venir* minden esetben azt igyekszik jelezni, hogy a kalkulálható, determinált tudásnál fontosabb a cselekvés, a kiszámíthatatlan, kalkulálhatatlan esemény tapasztalata. Anna R. Burzynska szóhasználatával élve, a dátum ezáltal a szingularitás mikro-formulájaként fog funkcionálni Celan költészetében. A dátum mint a versen, a versben végzett jelölés, bemetszés, seb, feleleveníti az olvasó számára a poétikai tapasztalat szingularitását. A tapasztalat felülkerekedik a tudáson. Ugyanis, ahogyan korábban láthattuk, a dátum talánya az, amelyik ellenáll a klasszikus filozófiai kérdezésnek, tehát, ahogy Burzynska is írja: rejtélyéről nem lehet lerántani a leplet, megfejteni, megmagyarázni vagy megérteni. Csak egyfajta 'ellenállásként' lehet 'megtapasztalni', ami megálljt parancsol a tudásnak. Noha, éppen a tudás kudarca az, amelyik engedi a tapasztalat 'színre lépését', vagy ahogy Derrida mondaná, a tudás összeomlása nyitja meg az 'átjárót' a tapasztalat számára.”[37]

Az 1984-es, Celan költészetét középpontjába állító szöveg címadó kifejezése is hasonló szerepet tölt be Derrida poétika-értelmezésében, mint a dátum. A sibbolet körüli gondolatmenet tulajdonképpen ugyanazokat a vonásokat rajzolja meg, amiket korábban a dátum kapcsán igyekeztem bemutatni. Vagyis hasonlóan, itt is egy versben végzett bemetszésről beszélhetünk, amely a megfejthetetlen, mégis olvasható szingularitást, a tapasztalat, a

33 Ld. Jacques DERRIDA, *Marx kísértetei*, Jelenkor, Pécs, 1995.

34 Ld. Jacques DERRIDA, *Politiques de l'amitié*, Galilée, Paris, 1994.

35 Ld. Jacques DERRIDA, *The Beast and the Sovereign, Volume I.*, The University of Chicago Press, Chicago, 2009.

36 Jacques DERRIDA, *Schibboleth pour...i.m.,* 37.

37 Anna BURZYNSKA, *Deconstruction, Politics, Performatics*, Peter Lang, Berlin – Bern – Bruxelles – New York – Oxford – Warszawa – Wien, 2019, 359.

tapasztalás, az esemény elsőbbségét a tudással szemben és bizonyos szempontból a kísértetiességet hangsúlyozza. Emellett azonban Derrida sibboletje azt is megmutathatja, hogy hol fedezhető fel különbség közte és Heidegger között, amikor filozófiájukat a poétika terében gyakorolják. Mint láthattuk, Derrida Celan-olvasatában a nyelv nem az ember lakozását jelenti, sőt azt is mondhatjuk, hogy ezzel, az ember autentikus létét is kritika alá vonva, Derrida már nem az építés-lakozás-gondolkodás hármas harmóniájában gondolja el az autentikus létet, ha és amennyiben egyáltalán beszélhetünk „autentikus létről" Derrida gondolkodásában. Ennek egyértelmű példája a sibbolet kifejezés, amit Celan két versében is elemez (*In Eins, Shibboleth*). A *Von Schwelle zu Schwelle* kötetben megjelent *Shibboleth* című versében Derrida éppen a sibbolet szó előfordulásának azt a vonulatát véli felfedezni, ami a korábban említett otthontalanság és idegenség érzést ébreszti fel a megcímzett olvasóban a dátum egyszeri és megismételhetetlen szingularitásával:

> Idegenség, idegennek érezni magát az otthonában, nem otthon lenni, elhívni a szülőföldtől vagy távol lenni az otthontól a szülőföldön, ez a „nem" átkelés [*ce pas du „ne pas"*], ami biztosít és fenyeget is minden magán belül és kívül átszőtt határt, a sibboletnek ez a pillanata a dátumban van újra-jelölve (…).[38]

Derrida a sibbolet pillanatának értelmezésében nem csak az idegenség érzésére figyelhetünk fel, hanem arra a kettőségre is, ami a határokkal kapcsolatban megjelenik, azaz egyben biztosítja és fenyegeti is azokat. Ez az állítás, mármint, hogy egyszerre működik határolóként és határbontóként logikai ellentmondás tűnhet és, ha a logika nyelvére szeretnék ezt lefordítani, akkor ez valóban így is van. Ez a kettőség a sibbolethez tartozik, ami ismételten megerősít minket abban, hogy a tudás szuverenitásának megdöntése, azaz a tapasztalat perifériáról való „középre tolása" újra és újra előforduló motívumaként kiemelten fontos szerepet tölt be Derrida kései filozófiájában. A sibbolet a szolidaritás jele, de egyben jelentheti a fenyegető különbséget, a hozzáférhetetlenséget és az elkülönülést és elzárkózást is. A Bibliában fellelhető sibbolet ugyanis a zsidó nemzetségeken belüli elkülönülésére és másságára utaló kifejezésként olvasható.[39] Ezt a zsidó identitáshoz gyökeresen hozzátartozó kifejezést használja Paul Celan, mint megfejthetetlen kódolt üzenetet, amikor egy dátumot nevez meg. Derrida szerint „a dátum (aláírás, pillanat, hely, egyedi jelölések közössége) mindig mint sibbolet működik".[40] Hívhatjuk sibboletnek azt, ami a versben (sőt, minden szövegben) működik, de rejtve marad, mint egy kimondhatatlan titok. A sibbolet:

38 Jacques DERRIDA, *Schibboleth pour...i.m.,* 58.

39 A bibliai elbeszélés szerint (Bir 12,6-7) a gileádi Jefte katonái e szó kimondatásával ismerték fel az ellenséges efraimitákat, akik a Jordán gázlóin át próbáltak menekülni előlük, ők ugyanis a szót szibbolet formán ejtették.

40 Uo., 61.

> ...megmutatja, hogy van valami, ami nem mutatja meg magát, hogy van egy kódolt szingularitás: amit nem lehet levezetni egyetlen fogalomra sem, semmilyen tudásra, még csak bármiféle történelemre vagy tradícióra sem, legyen az bár vallási is. Egy kódolt szingularitás összegyűjti a többféleséget.[41]

A sibbolet annak a neve, ami nyitva tartja a szöveget, bármilyen olvasónak és olvasatnak engedi magát. Amíg Heideggernél nem figyelhettünk meg ilyen nyitottságot a nyelvben, addig Derridánál a sibbolet segítségével is, a nyelvnek pontosan az lesz a „lényege", hogy kisajátíthatatlan, nyitott és végtére mindig a másiké lesz, a saját nyelvem sosem lesz igazából az enyém. A nyelvben ugyanis, írja Derrida, „semmi más nincs, csak sibbolet."[42]

A vers mint párbeszéd

Ha a nyelv valóban csak ezekből a megfejthetetlen enigmákból áll, amiket nevezhetünk sibboletnek is, akkor ebből az következne, hogy a nyelv mindig egy másik felé szólna. Dialógus lenne, vagy legalábbis keresné a párbeszédet. Mint látni fogjuk, Celan számára a vers nem egy nevezett befogadót fog megszólítani, hanem átadja magát bármilyen befogadónak, egyetlen célja az, hogy mindig dialógusra készen álljon, mígnem elérkezik a „találkozás titka" a Másikkal. Ezzel egyrészt nyíltan szembe helyezkedik Heideggerrel, másrészt gondolati alapot szolgál a későbbiekben Derrida számára, aki így a kései filozófiájára oly jellemző, a másikkal, az idegennel való viszonyunkat központi problémaként tárgyaló szövegeiben időről-időre hivatkozási pontként használhatja Celan poétikáját.

Celan már az 1958-as brémai beszédében határozottan kiáll a vers dialogikus jellege mellett, amikor ezt mondja:

> A költemény — minthogy a nyelv megjelenési formája, és így a lényegét tekintve dialogikus — lehet palackposta, útjára bocsátva abban a nem mindig reményteljes hitben, hogy valahol, valamikor partra vetődik, és talán eljut a szárazföld szívébe is. A költemények ilyen módon úton vannak: tartanak valami felé.[43]

Egy vers tehát semmiképpen sem lehet monológ, mint egy kinyilatkoztatás. A vers ugyan lehet magányos, sőt minden bizonnyal magányra van ítélve, mint a palackposta, amely egyedül úszik a vízen, de a vers lényegéhez tartozik, hogy „tart valami felé", még akkor is, ha az a bizonyos találkozás, annak titkával, mindig is csupán „eljövő" marad. Heidegger is úgy gondolta, hogy a vers magányban létezik, pontosan azt a megfontolást követve, mint később Celan: ugyanis a nyelvnek is az a különlegessége, hogy magányos, ezért a költeménynél, mint alegységnél sem lehet ez másképp. Ebből a magányból azonban Heidegger számára kizárólagosan egy monológ jelleg következhet, ahogyan ezt *Az út*

41 Uo.
42 Uo.
43 Paul CELAN, „Beszéd. Bréma szabad Hanza-város Irodalmi Díjának átvételekor (1958)", *Vigilia*, 2020/11, 2020, 803.

a nyelvhez című szövegében is leírja: „Kezdésként halljuk Novalis egyik megjegyzését, amely a Monolog címet viselő szövegben szerepel. A cím a nyelvben rejlő titokra utal: a nyelv magányosan és egyedül önnönmagával beszél."[44] A „legfenségesebb" versekben nem a költő beszél, hanem a nyelv. A nyelv beszél (*die Sprache spricht!*), méghozzá a maga nevében, és ha úgy tetszik, magá(ny)ban. Celan a *Meridián*ban pontosan ezen heideggeri megállapítás és ennek következményei ellen igyekszik kritikát megfogalmazni, amikor ezt írja: „Ám a vers, igen a vers beszél! Bevésve őrzi dátumait, de – beszél. Persze mindig csak a maga, a legsajátabb ügyében szólal meg."[45] Látszólag elhanyagolható a különbség Heidegger és Celan álláspontja között, ha az előbbi idézetet olvassuk. A nyelv önmagában, a maga magányában beszél, mondja az egyik oldal. A vers önmagában, a saját személyes ügyében szólal meg, így a másik oldal. Ez utóbbi azonban, amit Celan állít mégis gyökeresen más jelent a vers számára. A vers ugyanis dialogikus lesz, ahogyan azt már 1958-ban a brémai beszédben kimondta Celan, ennek a megállapításnak pedig egy újabb példáját igyekszik adni a *Meridián*ban, miután kijelentette, hogy „mégis, a vers beszél!" A vers, a nyelvvel ellentétben nem csak beszélni fog, hanem beszédjével szólít, keresi azt, aki majd őt is, a verset megszólítja. „A vers a másik felé igyekszik. Szüksége van erre a másra, szüksége van a találkozásra. Fölkeresi őt és megszólítja." – írja Celan, majd így folytatja: „A vers számára azokban a dolgokban és emberekben ölt alakot a másik. Ezek a dolgok és emberek szintén a másik felé igyekeznek.". A vers tehát nem szólni kíván, hanem beszélgetni. A másik így lesz kulcsszereplő, vagy ha Heidegger „poétikáját" állítjuk szembe a most felvázolt képpel, akkor így kap végre szerepet a másik és lép interakcióba a verssel. Derrida ezt a találkozást igyekszik radikalizálni, ezzel Celan poétikáját súrlódásmentesen illesztheti saját, kései filozófiájának gondolati körébe. Derrida ugyanis a végsőkig exponálja a Másik elénk tárult képét.[46] Egészen odáig, hogy szinte elvakít minket a fény és többé már nem látjuk a Másikat. Ahogyan a vers sem látja az olvasót, amikor palackpostaként a vízen úszva bízza a „találkozás titkát". A vers egy

---

44 Martin HEIDEGGER, „Az út a nyelvhez", *...költőien lakozik az ember... Válogatott írások,* T-Twins Kiadó, Budapest, 1994, 223.

45 Paul CELAN, „Meridián", *Paul Celan versei*, szerk. MARKÓJA Csilla – MARNO János, Enigma, Budapest, 1996, 10.

46 Noha már a *Meridián*ban is megfigyelhető egyfajta szélsőségbe való fordulása a másiknak, amikor Celan ezt írja: „(…) a vers mindig azt remélte, (…) hogy az idegen ügyében is szóljon – nem, ezt a szót nem használhatom itt többé – a másik ügyében, kitudja, talán egy egészen másik (eines ganz Anderen) ügyében."Az „egészen másik" celani gyökereit James K. Lyon Martin Bubernél és Rudolf Ottonál, tehát egy teológiai olvasatban találja meg. Lyon ezt azzal támasztja alá, hogy Celan hátrahagyott könyvtárában Rudolf Otto Das Heilige című szövegét is megtalálhatjuk, amiben Otto az Isten mint egészen más (das ganz Andere) gondolatáról ír. A tárgyi bizonyítékok alátámaszthatják Lyon érvelését, viszont meglátásom szerint ez nem jelenti azt, hogy az „egészen másik" a *Meridián*ban, vagy Celan életművében kizárólag Istent, vagy egy teológiai fogalmat jelölne. Inkább gondolom azt, amire Derrida is következtetett (akár a Zsoltár című vers kapcsán), hogy az „egészen másik" az egészen másságát abban fedezhetjük fel, hogy szinte már Senkiről van szó (miközben tagadhatatlan a teológiai motívumok felbukkanása mind Celannál, mind Derridánál). James K. LYON, *Paul Celan and Martin Heidegger: An Unresolved Conversation, 1951-1970*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2006, 129.

nyitott beszédaktus lesz, hasonlóan egy imához, vagy áldáshoz. Joshua Schuster kiválóan ismerte fel ezt abban a fogalomban, amit ő „törött szingularitásnak" nevez, amely olyan fogalmakat és kifejezéseket ölel fel, amelyek „egyszerre vonják maguk után az egyszeriséget és a rombolhatóságot."[47] Ilyen törött szingularitás lehet a korábban tárgyalt sibbolet, vagy konkrétan a vers maga is. Hiszen a vers hiába lesz dialógus, a vers továbbra is magányban létezik, garancia nincs a Másikkal való találkozásra, még akkor sem, ha a vers állandóan „úton van". A valakit célozza meg, de lehet, hogy a senkihez jut el. Előfordulhat, hogy a vers a maga egyszeriségében, egyediségében, a másikkal való találkozás nélkül egyszerűen romba dől. Talán erre utal Celan is a *Meridián*ban, amikor azt írja, a vers nem csupán egyszerű beszélgetés, hanem „kétségbeesett beszélgetés". Innen a hasonlóság az imához, vagy áldáshoz. Celan *Zsoltár*[48] című verse pontosan arra mutat rá, hogy a Másik radikalizálásával, Derrida hogyan jut arra a következtetésre, hogy a Másik személyénél sokkal fontosabb az, hogy megcímezzük azt a Másikat. A *Zsoltár*ban Celan a végsőkig fokozza a feszültséget a címzett személye és maga a címzés aktusa között. A vers tulajdonképpen ima egy senkihez („Dícsértessél, te, Senki"), akitől az áldás ugyancsak a senkihez, senkikhez jut el („Semmi voltunk, / az vagyunk, az is / maradunk, és virágzunk:"). Derrida így interpretálja a verset[49]:

> Az, hogy a senkihez [*personne*] szólunk, az nem pontosan annyit jelent, hogy ne szólnánk valakihez [*personne*]. Beszélni a senkihez, kockára téve, minden egyes, egyszeri alkalommal, hogy talán senki nincs, akinek az áldás szóljon, senki, aki áldjon – nem ez lenne az áldás egyetlen esélye? Egy hit aktusáé? Mi lenne az az áldás, amelyik biztos magában? Egy ítélet, egy bizonyosság, egy dogma.[50]

A bizonytalanság, az hogy nem tudjuk, ki a Másik (hiszen nem is az számít), hogy mikor érkezik, vagy mikor érkezik el a találkozás, Derrida más, kései filozófiájára jellemző motívumainál is szembeötlő (ld. messianikusság). A hit aktusa megkérdőjelezhetetlen fontossággal bír a Másikhoz, az Idegenhez fűződő viszonyunkban. A vers tehát egy nyitott beszédaktus, ami az imához hasonlatos: „még, ha nem is éri el a Másikat, legalább megszólítja azt. Megtörténik a címzés."[51] Celan *Zsoltár* című verse egyébként jogosan veti fel a negatív teológia „gyanúját", amivel később Derridának is szembe kellett néznie a *Kivéve a név* című szövege kapcsán, ami egy képzelt dialógust ír le.[52] Mindkettőben

---

47 Joshua SCHUSTER, „Broken Singularities (Derrida and Celan)", *After Derrida,* szerk. Jean-Michel RABATÉ, Cambridge University Press, Cambridge, 2018, 117.

48 Paul CELAN, „Zsoltár", *Halálfúga*, ford. LATOR László, Európa, Budapest, 1981, 62.

49 Celan versében a német „Niemand" kifejezést használja, amit Lator „Senki"-nek fordít. A francia fordításban azonban „*personne"* szerepel, ami egyszerre jelent senkit és valakit/akárkit/bárkit is. Ez az apró érdekesség megint csak közelebb vihet minket a derridai értelmezéshez, hogy a Másik, az Idegen, egy „kalkulálhatatlan" bárki, akárki lehet.

50 DERRIDA, *Schibboleth pour...i.m.,* 76.

51 DERRIDA, *Schibboleth pour...i.m.,* 58.

52 Ld. Jacques DERRIDA, „Kivéve a név", *Esszé a névről*, Jelenkor, 2005, 51-107.

megfigyelhető „Isten hiánya”, ami a negatív teológia fő jellemvonása, azonban mindkét szöveget lehet értelmezni enélkül is, mint egy nyitott beszédaktus belső feszültségének megvilágítását a szöveg (legyen az Celan esetében kimondottan a vers) és az olvasó között.

A vers tehát nem lehet más csak és kizárólag dialógus, ha Celan poétikáját követjük. Ha nincs párbeszéd, nincs vers sem. Egy monológ vers, amilyenről Heidegger értekezett, egy olyan poéma, amely kinyilatkoztatásként jelenik meg, egy olyan szövegként, amely végső igazságot tartalmazva adja át magát az olvasónak, hogy az megfejtse, nem létezik. „Csak a beszélgetés terében születik meg a megszólított” – írja Celan a *Meridián*ban. Vagyis a vers lényegéhez tartozik, hogy „lehetővé teszi, hogy a másik hozzátegye legsajátabb tartalmát, a maga idejét”, nem akar uralkodni az olvasón, hanem diskurálni hívja. Ha úgy tetszik, a vers Heideggernél szuverénként működött, míg Celannál a vers felsége azzá válik, amit Derrida úgy hív: „szuverén nélküli szuverenitás”. Ezzel pedig Derrida a kései filozófiájának egy újabb szeletét vonhatja be saját Celan-olvasatába, amely már a Másik, az Idegen inkább politikai, mint poétikai dimenziójával foglalkozik. Ahogyan Celan műveiben, úgy Derrida szövegeiben is „kísértetként” minduntalan tetten érhetjük Heidegger alakját. Derrida Celan-olvasata, mint láthattuk, így lett poétikai Heidegger-kritika, de ugyanígy Celan szövegeire is támaszkodik, amikor Carl Schmitt szuverenitás-elméletével szemben fogalmaz meg kritikát, a schmittiánus barát-ellenség distinkció dekonstruálásával pedig (talán nem is annyira a háttérben) ismét Heideggerrel is polemizál.

https://doi.org/10.15170/olvmod-PTE-IKDI-2022.03

Rumi Enikő

Alfonsina Storni identitásteremtő arcképverse és Paul de Man arcrongáló önéletrajza

Alfonsina Storni arcképversét (*Soneto a la mujer de mis retratos –Szonett képmásaim hölgyéhez*[1]) és Paul de Man az önéletrajz műfaját tanulmányozó esszéjét (*Az önéletrajz mint arcrongálás*[2]) szándékozom együtt vizsgálni az elemzett szonett identitásteremtő mivoltának szempontjából. A női hang, a nőírás megjelenése Alfonsina Storni korában fontos lépés volt a női énkép meg- és átformálódásában; Julia Kristeva és Helen Cixous ezzel kapcsolatos reflexiói mellett beemelem a szövegtérbe Toril Moi írását a *Mulheres más* (*Rossz nők*) című, a század-eleji lázadó nő percepcióját és ábrázolását feldolgozó könyvből idézve.

Tézisem érthetőségének érdekében bevezetésként bemutatom Alfonsina Storni argentin költőnőt, hogy társadalmi helyzetének és életének ismerete megfelelő keretet adjon portréjának. Az identitás-kérdés illetve az autobiográfia szempontjából egyaránt fontos a történelmi és a szociológiai kontextus, különösen azért, mert az életrajz karakterizáló, avagy uniformizáló jellegét szeretném ütköztetni és/vagy párhuzamba állítani a formabontó és formatartó költészet identitásteremtő erejével. Szintén jelentőségteljes az a történelmi kontextus, amelyben Dél-Amerika népe számára a fénykép arcrongáló hatása nyilvánult meg, a társadalom uniformizálása érdekében. Erre a sajátosságra a szonett forma spanyol és latin-amerikai hagyományának bemutatása után fogok kitérni. Mivel az elemzett szonett önéletrajznak is tekinthető, de a szerző életének egy adott pillanatban keletkezett töredéke, megvizsgálom, miben haladhatja meg mind a szonett mind az önéletrajz műfaji kereteit. Itt fogom kifejteni a két mű közötti összehasonlítás fontosságát az arcképvers öndefiniáló mivoltának szempontjából. Alfonsina Storni, akire tanulmányomban Alfonsinaként fogok referálni, mégpedig a róla halála után született igen nagy jelentőségű, sírversnek is tekinthető *Alfonsina és a tenger*[3] című dalra utalva, szonettjében az önirónia fontos szerepet játszik, ennek identitásteremtő szerepére fogok kitérni a konklúzióban.

---

1 Storni, Alfonsina. Soneto a la mujer de mis retratos, *El Hogar*, Editorial Haynes, Buenos Aires, 1932. A tanulmányhoz használt forrás: https://www.academia.edu/330520/Alfonsina_Storni?auto=download (2022. 03. 08.)
A szövegben idézett verseket a tanulmány szerzője fordította. A felhasznált szövegeket, amennyiben megjelentek magyarul, a már létező fordítás szerint idézem, a többi írást illetve azon címeket, amelyeknek jelentése releváns az esszé szempontjából, szintén saját fordításában.

2 De Man, Paul. „Az önéletrajz mint arcrongálás", *Pompeji,* 2-3. 1997, 93-107.

3 Luna, Felix. Ramirez, Ariel. *Alfonsina y el mar*. Első megjelenése Mercedes Sosa előadásában, Buenos Aires, Philips. Universal Music Argentina S.A- Warner Chappell Music, 1969.

Alfonsina Storni 1890-ben született Svájcban, a család szegény körülmények között élt. 1901-ben Rosarióba költöztek, ahol az akkor 12 éves Alfonsina pincérnőként kezdett dolgozni a családi kocsmában, de az üzlet csődbe ment. 1911-ben tanári képesítést szerzett, dolgozni kezdett, és megkezdte irodalmi pályafutását. Ugyanebben az évben született fia, Alejandro Storni, egy nős férfival való kapcsolatból. Első kötete, az *Irremediablemente*[4] (*Orvosolhatatlanul*) 1919-ben jelent meg, és a kritikusok nagy elismeréssel fogadták. Bár Jorge Luis Borges nem ismerte el, a költőnő fontos alakja volt a modernizmus és az avantgárd közötti átmenetnek. A női identitás kérdésének problematikus voltára először akkor hívta fel a figyelmet, amikor Tao Lao álnéven *Bocetos femeninos*[5] (*Női vázlatok*) címmel rovatot vezetett a *La Nación* című folyóiratban, és az úgynevezett „modern nő" öltözködésével, viselkedésével foglalkozott, cikkeiben karikírozva a férfiközpontú nézőpontot. Az életrajzi adatok a célból kerültek megemlítésre, hogy bevezetésül szolgáljanak az önéletrajznak tekinthető, tényleges életrajzi referenciát is tartalmazó portrévers bemutatásához, mivel annak születésében fontos szerepet játszottak.

A *Szonett képmásaim hölgyéhez* több a költőnőről készült fotóval együtt jelent meg az El Hogarban, 1932-ben; előtte a költőnő *Amo del mundo*[6] (*A világ ura/gazdája*) című drámájával kudarcot vallott, ami valószínűleg belső konfliktusainak egyik oka volt. Az elemzés során erre is kitérek, de elsőként a formai, műfaji szempont elemzésére fordítok figyelmet. A későbbiekben-részleteiben idézett szonettet itt látom jónak egészben idézni, saját fordításban. Verzióm a lehető legpontosabban közelít az eredetihez, mind formailag, stilisztikailag, mind szemantikailag.

Szonett képmásaim hölgyéhez

Portréimon tündöklő földalatti nő,
orcád konoksága, fürtjeid hanyag íve
elrejti de, másodvirágzásom szíve
van, hogy kivirul, s kikelete rekkenő.

Miért bánsz velem ilyen cudarul? Minő
kétbalkezessé teszel, és kollektíve
röhej tárgya arcom, s orrom csökött míve,
vázlat-ajkam szerény mosolya tündöklő.

4 Storni, Alfonsina: *Irremediablemente,* Sociedad Latinoamericana S. A., Buenos Aires, 1919.
5 LAO, TAO: Bocetos femeninos. *La Nación*, Buenos Aires, https://www.aacademica.org/tania.diz/12. (2022. 03. 08.)
6 *Bambalinas Revista Teatral* nº 470, Buenos Aires, 1927.

Életre keltettelek, és te kegyetlen
utálattal felelsz, pedig egyetlen
vágyam, nem kérek mást: egy átlagos nő ak –

centussal, ez vagyok, de intrikáiddal
elmérgesíted viszonyunk, pörölsz anyáddal,
ő szegény jámbor, s benned tombol az erőszak.[7]

Alfonsina a szonett formát választja. A szonett hagyományát a spanyol nyelvű lírában Juan Boscán (1487–1542) és Garcilaso de la Vega (1501-1536) honosították meg, később a műfaj legfontosabb alkotói Espronceda, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, García Lorca és Miguel Hernández voltak. A latin-amerikai szerzők közül pedig Sor Juana Ines de la Cruz (1648-1695.), aki a feminista témájú költészet pionírja volt, később pedig Ruben Darío, Amado Nervo, César Vallejo, Jorge Luis Borges és Neruda hogy csak néhány példát említsek. Amint azt a felsorolt költők prominens volta is bizonyítja, a műfaj megalapozott hagyománnyal rendelkezik mind a spanyol, mind a latin-amerikai irodalomban, valamint művelői egyenlő arányban kerültek ki a régebbi korok művészei és Alfonsina kortársai közül. Mi az mégis, ami szonettjét forradalmivá teszi, amivel újat mondott, határokat rombolt le, amivel egy hagyományos forma által formabontó?

A szonett témáját tekintve lírikus önarckép.[8]Mint ilyen szintén megalapozott műfaji hagyományba illeszkedik, elég a már említett költők közül csak egyet, Sor Juana Ines de la Cruzt idézni, aki több költeményt is alkotott e témában. Mi több, egyik szonettje, *A su retrato*[9] (*Portréjához*) címét és a versben felvázolt belső konfliktust figyelembe véve Alfonsina szonettje intertextuális utalásnak tekinthető az első feminista témájú tizenhatodik századi latin-amerikai költőnő lírájára. Ezzel egy időben azt is fontosnak tartom, hogy egy ilyen mű is önéletrajznak tekinthető, csak éppen egy adott pillanatban megalkotott metszet, a szerző önéletrajzának pillanatnyi keresztmetszete. De Man esszéjében ehhez kapcsolható gondolatmenetet találunk: „ám amikor azt állítjuk, hogy minden szöveg önéletrajzi, egyazon oknál fogva egyúttal azt is ki kell jelentenünk, hogy egy sem (lehet) az.” [10] Ha most az előbbi feltevést tekintjük mérvadónak, vagyis azt, hogy Alfonsina szonettje önéletrajz, ugyanakkor nem hagyjuk figyelmen kívül arckép-mivoltát, kézenfekvő, hogy de Man egy másik szöveghelyével folytassuk:

7 STORNI, *Szonett...i.m.*
8 María A. Salgado. Alfonsina Storni in her self-portraits: the woman and the poet, Confluencia, Spring 7/2 (1992), 37-46, https://www.jstor.org/stable/27922094 (2022. 03. 08)
9 Inés de la Cruz, Sor Juana. *A su retrato, Poesias Escogidas*. Mexico: Victoria], 1916, 17. https://press.rebus.community/aalh/chapter/a-su-retrato/ (2022. 03. 08)
10 DE MAN, *i.m.,* 96.

„Az önéletrajz mintha egyértelműbben függne konkrét, potenciálisan bizonyítható eseményektől, mint a fikció. Úgy tűnik, mintha a referencialitás, a reprezentáció és a diegézis egy egyszerűbb módozatához tartozna. Tartalmazhat ugyan számtalan képzelgést és álmot, ezek a valóságtól való eltévelyedések azonban továbbra is egyetlen szubjektumból erednek, akinek identitását tulajdonnevének biztosra vett olvashatósága határozza meg: a *Vallomások* narrátorát Rousseau saját bevallása szerint is átfogóbban határozza meg Rousseau neve és aláírása, mint a *Julie*-ét. Ám tényleg olyan biztosak vagyunk abban, hogy az önéletrajz ugyanúgy kötődik valamiféle referenciához, ahogy egy fénykép kötődik a témájához, vagy egy (realista) kép a modelljéhez?”[11]

Mi által tekinthetjük Alfonsina portréversét mégis többnek, mint egy egy realista kép leírása? A szöveg performativitása lesz az irányadó ebben a kérdésben. „Miért bánsz velem ilyen cudarul? Minő/kétbalkezessé teszel”[12] Az idézett szakaszban az Austin-féle beszédaktus-elmélet perlokuciós aktusát fedezhetjük fel a vers írója és a versben életre kelő portré között: e sorok cselekvés aktusába helyezik a megszólított személyt, azaz a portrét, s e megszólított portré válik felelőssé a szerző sutaságáért is. A költőnő azzal, ogy megszólítja önmagát, illetve azt a nőt, aki őt egy (vagy több) képen reprezentálja és ellentétbe kerül önnön képi megjelenítésével, egyrészt bevonja saját tulajdonságainak megformálásába, másrészt a beszéd képességével is felruházza. A következő sorban történik meg az életre keltés momentuma: „Életre keltettelek, és te kegyetlen/utálattal felelsz”[13]

A megjelenő önteremtés a költőnő édesanyjával való konfliktusos viszonyában fog kiteljesedni, s e már említett beszédre való képesség egy portré esetében prozopopeiának lesz tekinthető, de erre a későbbiekben fogok kitérni, előbb végigkövetem az öndefinició folyamatát. A következő sorokat vizsgálva a szöveg teleologikusnak is tekinthető, hiszen tovább halad, és öndefinicióvá válik:

vágyam, nem kérek mást:egy átlagos nő ak –
centussal, ez vagyok”[14]

Egy rövid megjegyzésben szeretném megindokolni a fordításban megjelenő merész szóelválasztást: ezzel a töréssel az itt kifejeződő önmeghasonlást erősítem, ugyanakkor idézőjelbe teszem a klasszikus, merev szonett formát, miközben épp e törés által tartom meg a rímelést. Véleményem szerint a mai nyelv, a maihoz képesti eltolódást igényel ahhoz, hogy a létrejövő fordított szöveg, ha nem is teljesen pontosan ugyanazt, de közel ugyanazt a *szét-írási* kísérletet valósítsa meg, így a formát kikezdve tudjon hatni, ahogy Alfonsina szonettje hatott a kor irodalmi és társadalmi hagyományaira.

11 DE MAN, *i.m.*. 94.
12 STORNI,. *i. m.*
13 Uo.
14 Uo.

Storni azzal, hogy ezt a hagyományos formát választotta önarcképe felélesztésére, ebben a költeményben lényegében ennek a formának a lerombolására tett kísérletet, ugyanúgy, ahogy de Man megmutatta az önéletrajz uniformizáló jellegét, illetve azt, hogy a szöveg tartalmát úgymond meghatározza műfajának arculata. „talán az önéletírói vállalkozás hozza létre és határozza meg az életet, és hogy bármit is tesz az író, azt valójában az önarckép-rajzolás technikai kívánalmai vezérlik, és minden tekintetben a médium eszköztára határozza meg?”[15] Valójában Alfonsina Storni portréverse, önéletrajz-szelete ennél többet akar, többet a szonett szét-írásánál is. Vizsgáljuk meg egy másik önarcképnek tekinthető költeményét, amely önéletrajzi referenciát tartalmaz: a *La loba*[16] *(A farkasszuka*) című versében leányanyaságára tesz utalást:

> Olyan vagyok, mint a farkas.
> Kiszakadtam a nyájból,
> feljöttem a hegyre a nyugalmas
> egyhangú síkságtól.
>
> Fiút szültem, szerelem gyümölcse, törvény nélkül
> nem voltam, ki a járommal kibékül, (…)”[17]

Ahogy a *Szonett* tovább lép, és életre kelti, performatív aktusba vonja a portrét, ez az arckép sem elégszik meg portéja felvázolásával: nem a modernista idealizmushoz közelít, még ha formailag meg is marad a hagyományoknál. Alfonsina szerepe feminista művészként, tragikus életútja során a modernista hagyomány és a latin-amerikai tradiciók megtörés volt. A modernista hagyomány a szerző autonómiájában, a kreáció, a szöveg létrehozása feletti totális uralmában, az én hitelességében és a referencia egyértelműségén alapult, valamint a nyelv referenciális mivoltán. Ezzel szemben a modernista irodalmi örököse, a posztmodern művész az ént a tudattalan által frakturáltnak tekinti, és a nyelvi konvenciókon keresztül meghatározottnak, a szerző befolyásán kívül állónak. E változást híven tükrözik a szerzők én-ábrázolásai, melyek közt Alfonsina példája is helyet foglal, és tökéletes képet fest az átalakulásról: irodalmi pályafutását a modernizmus képviselőjeként kezdte, és gyakran használta a szövegteret az önfelfedezés eszközeként. Itt tárgyalt költeményeiben is egy állandóan harcoló, két összeegyeztethetetlen félre osztott ént ábrázol. Ez a fragmentált ént megjelenítő én-líra mégis visszavezethető az önéletrajzként való olvashatóság jelenségéhez, ha Paul de Man tanácsát követjük: ahhoz, hogy egy ilyen szöveg önarcképként olvasható legyen, elengedhetetlen az is, hogy a szerző kifejezetten önéletrajzi jellegét fejtse ki a Philippe Lejeune által a Le Pacte autobiographique –ban tárgyalt szerző-olvasó paktum révén.

---

15 DE MAN,.*i .m.,* 94.
16 STORNI, A. *La inquietud del rosal,* Sociedad Latinoamericana S. A., Buenos Aires, 1916, 77.
17 STORNI, *i.m.,*

Ahogy Julieta Gómez Paz, Alfonsina Storni költői munkásságának egyik első tanulmányozója, valamint az Escuela Normal de Lenguas Vivas egyik diákja fogalmaz,[18] a költőnő egyrészt tréfa tárgyává teszi önmagát, mivel sosem volt elégedett arcképével, másrészt a szöveg kezdetén ez a tréfa mintha felmentést is kínálna, „rút vagyok, de nem annyira". Ezt az ellentmondást magyarázhatják a vers megjelenésének körülményei: 1932-ben publikálta az *El Hogar* folyóirat, ezt megelőzően Alfonsina írt egy drámát *El amo del mundo*, ami a bemutatót követően azonnal megbukott. Storni e kudarc után, mintegy vigasztalódás-képpen európai körutazásra ment barátnőjével. A korábban már említett részlet „egy átlagos nő ak/centussal, ez vagyok" utalhat arra, hogy korszakújító mivolta miatt beszédmódja a normálistól eltérő volt, de éppígy arra is, hogy születési helye nem Argentina, ahol felnőtt és irodalmi karriert futott be. Bármelyik adatra céloz a verssor, a referenciális alap mindenképpen adott. A kívülállóság megfogalmazása pedig szerves része az *én* fragmentáltságának, ugyanakkor ez a versrészlet az életrajzi adatot olyan kontextusba helyezi, ami által megszűnik puszta életrajzi adat lenni. A vers alkotóelemeként, a szonett formát alkotó rím- és ritmusképlet részeként válik többé, mint puszta életrajzi körülmény: ezzel a portrévers átlépte az önéletrajz-szelet határait, megmásította az életrajzi adat szerepét.

Hogyan viszonyul ehhez az utolsó strófa vége: „de intrikáiddal/elmérgesíted viszonyunk, pörölsz anyáddal,/ő szegény jámbor, s benned tombol az erőszak." Az eredetiben így hangzik:"Pero al bromuro o sepia te me enconas,/Y, ya fuera de ti, gritas, pregonas,/ Contra tu pobre madre a todo viento. – azaz „Te a szépiában megharagítasz engem, magadon kívül kiabálsz szegény anyád ellen." A fordításba beemelt tulajdonság, a „jámbor" beillesztésére nem csak a rímek és a szótagszám megtartása érdekében bátorkodtam, hanem a költőnő más, édesanyjáról írt verseire (*Palabras a mi marde- Szavak anyámhoz*[19]*; Pudiera ser- Lehetnék*[20]) támaszkodva is úgy éreztem, helye van e kifejezéseknek.

Annak ellenére, hogy az elemzett szonett bizonyos szempontok szerint túllépett önéletrajziságán, szeretnék e vers önéletrajzként való olvashatóságán elmélkedni egy másik szempontból véve alapul de Man esszéjét.

> „Mindenekelőtt azt kellett eldönteni, hogy szerző és olvasó -– vagy (ami végsősoron ugyanaz) a szöveg szerzője és az ő nevét viselő szövegbeli szerző – közül kinek jusson a transzcendentális autoritás. Ennek a tükrös párnak a helyébe egyetlen szubjektum aláírása került, aki immár nem hajlik vissza önmagára tükörszerű önmegértésben. Lejeune olvasata és elméleti fejtegetései azonban azt mutatják, hogy az olvasó transzcendentális autoritásként viszonyul ehhez a szerződésbeli "szubjektumhoz" (ami tulajdonképpen nem is szubjektum többé), és ez teszi lehetővé számára az ítélkezést ."[21]

18 Tania Pleitez Vela, *Alfonsina Storni. Mi casa es el mar, Espasa-Calpe*, Madrid, 2003, https://www.academia.edu/330520/Alfonsina_Storni. (2022. 03. 08.)

19 Alfonsina Storni, *Palabras a mi madre*, Ocre, Babel, Buenos Aires, 1925, 9.

20 Alfonsina Storni, Pudiera ser, *Irremediablemente*, Colección Torremozas, Buenos Aires, 1919, 159.

21 De Man, *i.m.*, 97.

Az olvasó ítéletét nagyban befolyásolja a saját környezete, korának elfogadott társadalmi felépítése, ami egy korszakhatáron megnyilatkozó, társadalmilag konfliktusos témákról író szerző esetében különösen hangsúlyos. Tekitve, hogy jelen esetben meglehetősen egyértelmű nézőpontkülönbségekről van szó, fontosabbnak tartom tovább vizsgálni, milyen a szerző viszonya a versben megjelenített önmagával, az önmagáról kialakított illetve a fénykép által megjelenített kép hogyan viszonyul az identitás formálódásához. Elsőként „földalatti nő"–nek titulálja a portéin megjelenő nőt – idézem szó szerinti fordításban: „Elveszett benned a tavaszom, ami olykor, bár ez másodvirágzás, virágzik egy kis időre." *Az* arckép jellemzése: „rostro oscuro y lacia cabellera" – „sötét arc és ernyedt hajzat" *ezzel együtt* teljes mértékben ellentétes a vers későbbi részében kifejtett lázadással, és e lázadó magatartás arcképben való fixálásával. Arról van szó tehát, hogy Storni egyetlen emblematikus költeményben fogalmazza meg azt a konstans változást, azt a folyamatot, ami a posztmodern identitás lényegének tekinthető. Természetesen több ehhez hasonló költeménye van, azért tekinthetjük ezt a leginkább karakterisztikusnak, mert itt konkrétan az arcképet választja a parabola kiindulási pontjának.

Mielőtt rátérnék annak elemzésére, hogy hogyan válik az öntetremtés mellett ez a költemény a költőnő saját prozopopeiájává, szeretnék röviden kitérni a fényképezés azon aspektusaira, ami a korban a társadalom egészére hatottak.

A huszadik század elején nagy divat lett a szépia illetve ezüst-bromid alapú, értelemszerűen beállított képeket készíteni latin-amerikai tájakon, az ottani autentikus lakosság szerepeltetésével. Ezeket az úgynevezett zsánerképeket az európaiak számára fotózták, de nem a latin-amerikai élet bemutatása céljából, hanem a XIX. századi mészárlásokat akarták ez által semmissé tenni, vagy legalább is kompenzálni az okozott károkat. Felöltöztették az őslakosokat, hogy európaiassá tegyék őket a lakosság *uniformizálása érdekében.*[22]

A képek megpróbálják úgy ábrázolni az indiánokat mint formálható matériát, hogy az ideális, europizált társadalom részévé tehessék őket. Tehát ebben az esetben a fénykép arcrongáló hatásáról lehet beszélni, mégpedig meglehetősen nagy mértékben: a társadalom egységesítését ezekkel az *arctalanított* fényképekkel akarták illusztrálni, bizonyítani homogenitását. Azt is meg lehet figyelni, hogy e fényképek valójában tökéletes példái a spanyol társadalmi modell kivetítésének, amiről érdekes lenne többet értekezni, de ehelyett inkább egy másik szempontot is behozok a tanulmányba a fényképpel mint társadalomformáló jelenséggel kapcsolatban.

Ha a fénykép mozgással való viszonyát szemléljük, felkínálkozik egy érdekes párhuzam: ilyen, mozgást fixáló, az élet egy pillanatát mesterségesen kiragadó kép Alfonsina

22 Pueblos originarios: dos miradas Prisioneros de la Ciencia Los Ojos de la Tierra Del 11 de octubre al 17 de diciembre de 2012 fotogalería / Entrada Gratuita. http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2012/10/f-pueblos-originarios.pdf. (2022. 03. 07.)

arcképverse is, hiszen e költemény is a portrékészítés pillanatát ragadja meg. A fotó elkészítése során neki is hosszú percekig kellett a természetesség látszatát megőrizve pózolnia a fényképezőgép előtt.

Hozzá kell tenni, a korabeli fotótechnika mondhatni a sablonosítás eszköze volt, mivel nem volt képes az arc finom vonásainak megmutatására, csupán az arc jellegét volt képes megjeleníteni. Az is lehet, hogy ez a fogyatékosság volt az, ami a költőnő figyelmét felhívta, és arra motiválta, hogy tartalommal töltse fel az arckép íly módon sablonossá vált vonásait. Idevágónak érzem de Man esszéjéből a fordító megjegyzését a címmel kapcsolatban:

> „A címben szereplő "de-facement" kifejezés nemcsak egy arc(ulat) felismerhetetlenné, hanem egy írás kiolvashatatlanná tételét/válását is jelenti. Egy emlékezetes arc és egy annak emléket állító írás küllemének, „arculatának" az eltorzítására utal: egy emlékmű megrongálását láhatjuk benne. A szó más lehetséges fordításai ("arcvesztés", "arctalanítás", "felismerhetetlenítés" stb.) mellett - helyett? - ekképp kínálkozik az "arcrongálás" kifejezés, mely változatlanul hangsúlyosabban jelzi ugyan a szó konkrét jelentésszintjét (arc, ábrázat), mint az elvontabbat (írás, ábra), de a rongálás fogalmával legalább kiemeli a kettő közös nevezőjét: emlékmű, illetve síremlék voltukat ."[23]

Alfonsina Stornival kapcsolatban a sírfeliratokra vonatkozó annotációkat is jónak látom megemlíteni, mert Alfonsina sírfeliratai (utolsó verse, *Voy a dormir*[24]*/Altató*, valamint a halála után róla írt költemény, *Alfonsina y el mar/Alfonsina és a tenger*) az argentinok számára kulcsfontosságú művek. A Mercedes Sosa előadásában híressé vált dalt, melyet Ariel Ramirez és Felix Luna a költőnő halála után szereztek, egyenesen himnuszuknak tekintik. Storni identitásteremtő versei, beleértve az utolsót, melyben leírja öngyilkosságának körülményeit és igen festői sírhelyét, az óceánt, mind kapcsolódnak e festői helyszínhez, a vízhez, a víz alatti világhoz. Ebben a portréversben mégis úgy definiálja önmagát, hogy *föld*alatti nő, *mujer subterránea*, holott arcképéhez szól. Ezt a paradoxont magyarázhatja a korabeli fényképtechnika már említett fogyatékossága is, de az is állhat a háttérben, hogy úgy szól hozzá, annak ellenére, hogy „életre keltette", és a kegyetlen utálat, a perlekedés és a magából való kikelés képességével ruházza fel, mintha egy már eltemetett valaki lenne. Ugyanakkor az életre keltés aktusa által a vers működésébe bevonódik az „önéletrajzi diskurzus mint ön-helyreállító diskurzus". Tehát sírfelirat, portrévers, fixált önéletrajz-szelet: a vers működési mechanizmusának behatárolásához alaposabban meg kell vizsgálnunk a szerző viszonyát megjelenített képmásával.

---

23 De Man, *i.m.* 106.

24 Storni, A. Voy a dormir, *Nación*, Mar del Plata, 1938, http://sobrecartas.com/voy-a-dormir-de-alfonsina-storni-mar-del-plata-22-de-octubre-de-1938/, (2022. 03. 08)

Mikor az arc ábrázolására fókuszálunk, „röhej tárgya arcom; vázlat-ajkam; orrom csökött míve”, a költőnő részéről kegyetlenséget és iróniát tapasztalunk. Ezzel kapcsolatban Scheibner Tamást idézem, aki a Borges-értelmezéssel kapcsolatban fogalmazta meg:

> „Az irónia – úgy tűnhet – identitás-erősítő aktus: alanyát mindig eltávolítja tárgyától, egyfajta felsőbb pozíciót juttat neki, vagy megerősíti annak felülállását. Az önirónia sem kivétel ez alól: ilyenkor az „én” mindig a múltbeli „én” éppen megszólaltatott hibáitól határolja el magát, illetve épp az ironikus gesztus által hív életre egy másik, egy új „én”-t, amely már nem rendelkezik a korábbi „én” hibáival, vagyis felette áll annak. Úgy látszik, tehát, hogy az irónia biztos(abb) identitást teremt alkalmazója számára.”[25]

Alfonsina Storni versét tekinthetjük ebben a megvilágításban a Paul de Man által megfogalmazott prozopopeiának is: „egy hiányzó, holt, vagy hangnélküli létező megszólításának fikciója, mely tételezi a válaszadás lehetőségét, s a megszólítottat a beszéd képességével ruházza fel.”[26] Fontos figyelembe venni, hogy a költőnő a szöveg kezdetén a külseje esetlenségét emeli ki, mondhatni először ez által távolítja el önmagától, a vers írójától azt, akiről ír. De éppen ezért még inkább figyelemre méltó, hogy később, öndefiniciója megalkotásában, nem erre fókuszál, hanem arra, hogy akcentusa van, és hogy ő egy egyszerű nő, „Una mujer común que tiene acento”. Kívülállóságát most egy más aspektusból is szeretném megszemlélni, megvilágítani: feminista látásmódja leginkább Kristeva és Irigaray gondolatvilágához közelít. „Kristeva feminizmusa azért különös, és talán azért igen elmélyült, mert nem a nők felszíni társadalmi integrációját (pl. a politikai egyenjogúságot) vizsgálja, hanem a női nem, a nő sokkal személyesebb, tudattalan komponensekkel kapcsolódó beépülését a rendbe, azt kérdezi a nőkről, hogy «hol lehet a helyük a szimbolikus szerződésben(…) „nők úgy érzik, hogy vissza vannak utasítva, ki vannak hagyva a társadalmi szimbolikus szerződésből, a nyelvből, mint alapvető társadalmi kötelékből.”[27]

Toril Moi így fogalmaz ezzel kapcsolatban:

> „Minden diskurzus ideológiai alapon nyugszik, azaz minden interpretáció tanult, és megalapozottsága történelmi. Mivel minden jelentést a kontextus határoz meg, ami jelen van, az a nemek közötti hatalmi harc, maga a partiarchátus által meghatározott kontextus. A nő elnyomása nem csak ekonómiai és szociális, politikai alapon létezik, hanem főként az elme legalapvetőbb szintjén, a logoszban, a diskurzus artikulálódásában, azaz a nyelvi folyamatokban, nem a nyelvben, hanem a diskuzusban”.[28]

25 Scheibner Tamás. *Borges-olvasás*. Critical writings, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989, https://adoc.pub/scheibner-tamas-borges-olvasas-nov-ktetben-critical-writings.html 33.
26 de Man, *i.m.* 101.
27 Bókay Antal. *Bevezetés az irodalomtudományba*, Osiris Kiadó, Budapest, 2006, 290.
28 Ana María da Costa, Shelley Goldsland, *Mulheres más*, Universidad Fernando Pessoa, Porto, 2007. 15-16.

Idézhetném még ezzel kapcsolatban Helen Cixous *A medúza nevetésében* megfogalmazott gondolatait[29], mely írás a nőirodalomnak tulajdonítja a női társadalmi szerepvállalás megvalósulásának lehetőségét.

Alfonsina versében megjelenik az elfojtottság a föld alatti nő megszólítás és a tavasz elvesztése „pérdida tengo en ti mi prinavera", azaz „tavaszom benned elveszett" által; emellett megfogalmazza a tavasz, mint a fiatalság, a megújhodás jelképének visszanyerését is: „auque segunda, reflorece a ratos"- habár második, olykor kivirágzik. Identitásképző ereje egyrészt a fizikai tulajdonságok először háttérbe szorultságot (rostro oscuro – sötét arc), majd ironiát implikáló (Muñón deforme la nariz reidera/Los discretillos ojos garabatos – csonka, formátlan, nevetséges orr, diszkréten hunyorgó szemek) megjelenítésén alapszik, ahogy a korábbiakban kifejtettem, az önirónia fontos lépés a versben végbenemő önteremtés és lázadás folyamatában, másrészt a portré életre keltésén (te he dado vida – életet adtam neked) és végül az anya elleni kitörésen (ya fuera de ti gritas, pregonas contra tu pobre madre a todo viento – magadon kívül kiabálsz, torkod szakadtából, prédikálsz szegény anyád ellen). Ahhoz, hogy ezt a folyamatot többnek tekintsük személyes indíttatású, leányi lázadásnál, fontos figyelembe venni a tanulmányom során vizsgált önéletrajzi és társadalmi események, körülmények jelenlétét, melyek által univerzális jelentőséget nyer a szöveg rebellis jellege. A Paul de Man számára arcrongálást, azaz uniformizálást, jellegtelenítést sugalló önéletrajz-struktúra, valamint az az idea, hogy egyaránt tekinthető minden szöveg önéletrajznak, és semelyik sem tekinthető annak, véleményem szerint szerepet játszanak a vizsgált szonett hatásmechanizmusában is. Alfonsina szövege az által éri el célját, az új női identitás megformálásának igényét, hogy szonettként megalapozott műfaji keretekbe illeszkedik, valamint reflektál a kor aktuálisan új jelenségére, a fotográfiára, és ezen felül a portré megszólaltatásán keresztül, anyja elleni fellázadása folytán szakít a korábban uralkodó társadalmi renddel, tradicióval. Ezzel egyidőben felvázolja belső konfliktusait, és önéletrajzi referencia felasználásával érzékelteti kirekesztettségét, mit szintén tekinthetünk a korabeli női identitás fontos részének. Konklúzióként összefoglalhatjuk, hogy Alfonsina költeménye esetében a szonett megfelelő formai keretet ad alkotásának, a referencialitás pedig hátteret biztosít az identitás-kérdés problematikus voltának megfogalmazásához.

29 „A nőnek kell megírnia magát. nőnek kell a nőről írnia és a nőket kell beavatnia az írásba, amelytől éppoly erőszakosan el lettek szakítva, mint saját testétől." Cixous, Helene, „A medúza nevetése", *Testes Könyv II*, Ictus és JATE, Szeged, 1997, ford. Kádár Krisztina, http://www.geocities.ws/noszol/Cixousmeduza.htm. (2022. 03. 08.)

https://doi.org/10.15170/olvmod-PTE-IKDI-2022.04

Som Balázs

A merénylő figura – Barthes és a mozgókép referenciájának kérdése

Mindösszesen négyszáznyolcvanhat képkockáról lesz szó a következőkben. Abraham Zapruder filmje különös és egyedülálló reprezentációja egy olyan eseménynek, amelynek egyetlen képkockája - nevezetesen a 313-as - képes volt megrendíteni egy egész nemzetet. Ugyan a reprezentáció szót használtuk, ezzel a film konvencionális „jelen ismétlő" felfogására utalva, de mielőtt ennek megtárgyalására rátérnénk, egy pár mondatot még szentelnénk Zapruder filmjének.[1]

Bizonyára Zapruder nevéből már nyilvánvalóvá vált, hogy a film, amelyről beszélünk, John F. Kennedy az Egyesült Államok egykori elnökének Dallasba tett végzetes látogatásának „amatőr" filmes dokumentuma. Rendkívül szövevényes és rengeteg problémát felvető filmről beszélünk, amely számos vitát eredményezett, ám jelen vizsgálódásunk számára nem a referenciális történések tényének megvitatása volna a fő szempont, hiszen az rendkívül más irányba vezetne, hanem arról, hogy mit képes elénk állítani ez a kevesebb, mint ötszáz képkocka. Elsősorban dokumentum jelleggel tekintünk erre a filmre. Megrendítő képsor, amely jelentősége elsősorban abból adódik, hogy gyilkosságot tár elénk, ezért az alapos hatósági vizsgálódások miatt az egyik, ha nem a legtöbbet elemzett film lett napjainkra. Zapruder filmje egy gyilkosság „koronatanúja". Kevés olyan filmet tudnánk említeni, amelyet képkockáira lebontva megszámolhatóvá tettünk, így a „legközelebbről" megnézett filmként is emlegethetnénk. A következőkben azt szeretnénk megvizsgálni közelebbről, hogyan tudjuk vallásra kényszeríteni ezt a „koronatanút".

Elsősorban azért Zapruder filmjéből indítottuk gondolatmenetünket, mert ez a dokumentumfilm rendkívül erős példája. Meghatározó kérdése az, hogy mennyire engedünk a referencialitásnak. Azóta persze a technikai fejlődések révén manapság a videófelvételek az igazság elsőrangú médiumává váltak. Elég csak a rendőri túlkapások esetében rendelkezésre álló testkamerás felvételekre gondolnunk. A felvételnek, mint „tanúnak" a vallomását nem igazán szerzőjük, hanem mindig ömaga írja alá, azt mondjuk: „a képek önmagukért beszélnek." Kétségtelenül nyomós okunk van rá, hogy a képsorok által látott dolgokat megfeleltessük a valóság bizonyos elemeinek, azonban felmerül a kérdés, hogy a kép, még bonyolultabban: a mozgókép, ki tud-e állni a valóság minden sajátságáért? Itt még egyszer nyomatékosítanánk, hogy nem a Zapruder film eseményeit kívánjuk kétségbe vonni, inkább annak előállítottként olvasott „vallomására" koncentrálnánk, leginkább

1 Abraham Zapruder huszonhat másodperces amatőr filmfelvételével archiválta John F. Kennedy elnök utolsó pillanatait 1963. november 22-én Dallasban. Forrás: https://en.wikipedia.org/wiki/Abraham_Zapruder
(2022.03.04)

az olvasás és olvashatóság aktusára. Amikor olvasást említünk, ennek a filmnek a megtekintése kapcsán, akkor nem csak egyszerűen a vallomás analógiáját szeretnénk tovább vinni, hanem a látottak jelként való felfogására is gondolunk.

Be kell lássuk a fenti kérdések már csak a fényképre vonatkoztatva is visszavonulásra kényszerítenének bennünket, hiszen kétségtelenül egy rendkívül sokat tárgyalt és rengeteg szempont irányába szétszálazható problémával állunk szemben, hiszen a filmszemiotika adott területének ismertetése javában meghaladná kalandozásunk határait. Jelen vállalkozásunk meg sem próbál minden szempontot lefedni, amelyekről számot kellene adnia, hiszen mindezen feltevések esetünkben egyetlen irányba tartanak. Mielőtt azonban erre rátérnénk egy rövid kitérő erejéig megkísérelnénk egy térképet rajzolni a kezdeti felvetéseink irányát illetően. A film nyelvének[2] vizsgálata esetünkben nem a szemiotikai, sokkal inkább szemiológiai megközelítést alkalmazna. Nem a jelek tanulmányozása a célunk, sokkal inkább annak vizsgálata, hogy *miképpen jelentenek*.[3] Eljárásmódunk egyszerre transzgresszió is, hiszen felveti a fordíthatóság problémáját is. Vállalkozásunk célja a grammatika, illetve retorika episztemológiájának megvizsgálása volna a fénykép és a film médiumára vonatkozólag. Noha elsősorban az irodalomban és a nyelvészetben honos problémáról beszélünk, mégis megkíséreljük ezt az átlépést, hiszen a képek olvashatósága – bár ebben az esetben nem csak egy szimplán denotatív eljárásra történik utalás - a fotográfia esetében is a tropológia mérlegére kerül. A fordításunk sikerességét Roland Barthes nagyhatású teoretikai és esszéista munkássága nyomán próbáljuk szavatolni. Mielőtt megkísérelnénk a szöveg és fotográfia/film horizontjainak határait átlépni, egy rövidebb epizódszerepet tulajdonítanánk a fotográfia ontológiájának.

André Bazin *A fénykép ontológiája* című tanulmányában a filmre vonatkozóan (de a fényképre is érthetően) így idézi André Malraux-t: „A film tulajdonképp annak a képzőművészeti realizmusnak legfejlettebb megjelenése, amelynek alapján elvei a reneszánsz idején kezdtek kialakulni, és amely szélsőséges megfogalmazását a barokk művészetben nyerte el."[4]

Bazin még ha művészettörténeti és szociológiai megközelítésből beszél a fotográfiáról, mégis érdekes módon Malraux-val egyetértve nem tesz kifejezett különbséget a film és fotográfia között. Most kínálkozna az alkalom, hogy mielőtt tovább haladnánk mindenképp tisztázzuk a fénykép és a film különbségét, azonban mi mégis eltekintenénk ettől, megkockáztatva ezzel egy felelőtlennek látszó manővert. Bazin sem mindenféle érvény nélkül gondolta, hogy Malraux gondolataival összefűzheti a filmet és fotográfiát, hiszen ahogyan a tanulmány címe is jelzi: ontológiáról van szó. A fénykép és a film között, ahogyan Bazin, úgy a mi esetünkben sincs különbség.

2 André, Bazin, „A fénykép ontológiája" *Mi a film?*, ford. Baróti Dezső, Osiris Kiadó. Budapest, 2002, 23.

3 de Man Paul, *Az olvasás allegóriái,* ford.: Fogarasi György, Magvető, Budapest, 2006, 15.

4 André, Bazin, *i.m.,* 17.

Hasonlóképpen jár el Roland Barthes is, aki az ontológiai *sóvárgásának*[5] *kívánt eleget tenni a Világoskamra* című esszékötetében. Barthes a következőképp fogalmaz a film és fotográfia viszonyáról: „Kijelentettem, hogy a film ellenében szeretem a fotográfiát, de nem tudtam különválasztani a kettőt”[6]

Ez a fajta Bazin és Barthes-féle „sóvárgás” vezérel minket is, hiszen abban egyetértünk velük, hogy nincs különbség ontológiai értelemben film és fotográfia között. Noha nem kötik össze sosem konkrétan, de mindkettőjük rögvest, amikor felmerül a különbség hiánya egy fontos tényezőt jegyez meg a médiumok kapcsán: az objektivitást, a valóságtól való elválaszthatatlanságot, amely a médium általuk egyértelműen elismert sajátosságának tekinthető. Bazin tanulmánya történeti aspektusból közelíti meg a fotográfiát. Malraux-val egyetértve kijelenti: a külső valóság minél tökéletesebb illúziójának megteremtése bekebelezte a képzőművészetet.[7] Ennek a Bazin által felvázolt fejlődéstörténetnek a végén foglal helyet a fotográfia, amelyről így ír:

> A fényképnek a festészettel szembeni eredetisége tehát maradéktalan objektivitásában rejlik (...) Nem véletlen, hogy az emberi szem helyébe lépő fényképező szem is, illetve az azt alkotó lencserendszer az „objektív” neve kapta. Először történik, hogy semmi sem iktatódik be az ábrázolás tárgya és az ábrázolás közé. Először történik, hogy a külső világ képe az ember teremtő beavatkozása nélkül, szigorú determinizmus jegyében, automatikusan formálódik meg.[8]

Az imént felsorolt mediális adottságok kétségtelenül pozitív jelentőséggel bírnak Bazin számára, hiszen egy olyan jó tulajdonságát állapítja meg, melynek révén a dolgok valóságát képes ábrázolttá tenni.[9] Bazin gondolatmenete nem egyedülálló, azonban utóéletét tekintve rendkívüli hatással bírt. Bazin utóhatása külön vizsgálatot érdemelne ebből a szempontból, ettől azonban most eltekintenénk.

Barthes, mint látni fogjuk rendkívül hasonlóan ismeri el a fotográfia ezen jó tulajdonságát, még ha enyhe rejtélyt is enged meg a médiumnak:

> A fénykép maga az abszolút Különösség, a feltétlen, fakó, ostoba Esetlegesség (...) maga a fáradhatatlanul testet öltő Alkalom, Találkozás, Valóság (...) a kisgyermeknek azt a mozdulatát idézi, amikor a gyerek ujjal rámutat valamire, és úgy mondja: az. A fénykép is mindig egy ilyen mozdulat kifejezője, azt mondja: az, ez az, ilyen!

Több ponton is óvatosan fogalmaz, igyekszik egyértelművé tenni, hogy nem a fotográfia teoretikus vizsgálatára szánja el magát. Hozzáteszi a definíciójához, hogy csu-

---

5 Roland Barthes, *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*, ford. Ferch Magda, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1985, 7.
6 Uo.
7 Bazin, *i.m.*,18.
8 Bazin, *i.m.,* 20.
9 Bazin, *i.m*., 21.

pán a „könnyebbség kedvéért”[10] kell elfogadnunk ezt az univerzális megközelítést, ám a későbbiekben csak még több bonyodalomnak nyit utat, amely révén még ha maga nem kíván a fotográfiáról, mint egészről beszélni, csak konkrét fényképekről, ezzel a gesztusával mégis különös módon igen sokat mond a fotográfiáról. Bazin filmről fotográfiáról szóló szövegeiben voltaképpen mindig a *„Mi a...?”* kérdésre kíván választ kapni, ebből kifolyólag a médiumok lényegét kívánja körüljárni. Ebből a szempontból nézve alapvető ellentétet érezhetünk Bazin és Barthes megközelítései között, hiszen Barthes *A világoskamrában* már nem erre szánja el magát. Noha korábbi szemiotikai megközelítéseiben Barthes a fotográfiák mögött megbújó struktúrákat kívánt leírni, melyek segítségével rendszerezhetővé válnak egy-egy fénykép jelentésrétegei. A következőkben látni fogjuk a kései Barthes ettől már eltekint, hogy egy másik olvasatát domborítsa ki a fényképeknek. Bazin és Barthes gondolatainak egymással való párba állítása, egymást kiegészítve képesek több oldalról exponálni a fotográfiát és ezáltal a filmet is. Megközelítésükből könnyedén kiolvashatjuk, hogy a fotográfiához hasonlóan szerintük a film is ugyanazon ontológiai valósághoz való viszonyon nyugszik.

Barthes *ingerültségéből*[11] *adódó dacolása révén a fotográfia egy olyan oldalát emeli előtérbe számunkra, amely egyszerre elismeri a definiálható objektivitását, a későbbiekben azonban ez a definíció a fényképek közelebbi megvizsgálásával másabb karaktert ölt. Kettősségek rendszerének látja a fotográfiát*[12]*, amelyet nem lehet különválasztani ellenpárjától, akár a jót a rossztól vagy a vágyat a tárgyától.*[13] *Az ábrázolt tehát összenő a fényképpel*[14]*, teszi a megállapítást, amellyel hasonlóképp igyekszik megerősíteni azt az ontológiai alapállást, melyet Bazinnál is láthattunk, de eltekint minden meghatározó jellegű kísérlettől.*

Barthes vállaltan sajátos/szubjektív fényképelemzései felforgatják a fotográfia szétválaszthatatlan dinamikáit, köztük az egyik legalapvetőbb oppozíciót is: felsérti a rendíthetetlennek vélt összenövést és megmutatja, hogyan kontaminálja az erőszakosan magát hirdető, expresszív objektívet a zűrzavar lehetőségét mindig magában rejtő szubjektív, amely a fotográfia vélt metonimikus működése mellett újra meg újra utat nyit a szimbolikus és metaforikus figuráknak is. Ezek ugyanis dekonstruálják a fotográfia direkt és egyértelműnek tekintett referencialitását. Jacques Derrida Barthes-ról írott nekrológszerű tanulmányában hasonlóképp ismeri el a Világoskamra jelentőségét a reprodukció és referens technikai dimenzióit illetően: „Kiszélesítve, meghaladva, kihasználva a fenomenológiai és a strukturális elemzések eszköztárait, Benjamin esszéje és Barthes utolsó könyve lehet

10 Barthes, *i.m.,* 10.
11 Barthes, *i.m.,* 11.
12 Implicite ugyan, de utalva a Saussure-féle nyelvészeti strukturalista megközelítésre, miszerint dichotómiák, bináris ellentétpárok képezik a szemiológia elemeit. Roland Barthes, *Válogatott írások*, ford. Fodor István, Kelemen János, Miklós Pál, Réz Pál, Szántó Judit. Európa Kiadó, Debrecen, 1976, 12.
13 Barthes, *A világoskamra...i.m.,* 10.
14 Barthes, *A világoskamra...i.m.,* 11.

a két legnagyobb jelentőségű szöveg az úgynevezett referens kérdését illetően a modern technika korában."[15]

A gyermeki gesztus azonban nem csak egyszerű analógiaként lép működésbe, hanem pontosan a szubjektív attitüd felbukkanására is rámutat. Egyszerű naivitással gondoljuk el: ha a fotográfiát azonosítani tudjuk ezzel a gyermeki mozdulattal, akkor az általa kifejezni kívánt tárgy, az „izé" helyébe vagy mellé belép a deiktikus művelet. Különös módon tekinthetünk ebből a szempontból a fotográfiára „vakfoltként" is, hiszen ahogyan Marcelli is kimutatja Barthes *Jelek birodalma* kapcsán írott tanulmányában, különös kapcsolat fűzte a filozófust az üres jelentésű szavakhoz: *Az izé izélődhet, kiizélődhet vagy beizélődhet, úgyhogy a végén az egészet elizélhetjük.*[16] *Barthes ugyan elsősorban Tokió idiogrammájának megszerkesztése kapcsán merített Lévi-Strauss nyomán a manához hasonló elgondolásból, mégis a Világoskamrában* a fotográfia lényegének keresését kudarca ítéli, azért, mert úgy gondolja ahogyan Tokiónak, úgy a fotográfiának sincsen centruma:

> Meg kell adnom magam: Nem tudok a Fotográfia mélyére látni, nem tudom földeríteni a lényegét. Csak pásztázni tudom a tekintetemmel, mint valamilyen mozdulatlan felszínt. A Fotográfia lapos a szó összes értelmében, ebbe bele kell törődnöm. (...) A Fotográfiának éppen evidenciaereje miatt nem lehet a mélyére látni.[17]

Tovább víve a rámutatás analógiáját, a Fotográfia megjelöl valamit számunkra, ám ez a megjelölés óhatatlanul ki lesz szolgáltatva az éppen mostnak, tehát szituatív lesz. A fotográfia ezt a helyzetet hivatott kimerevíteni számunkra. Gondolhatjuk, hogy a kör bezárult, hiszen pontosan megteremti a ráutalás és a rámutatás újból megismételhető cselekedetét, azonban a helyzet mégsem ilyen egyszerű. Barthes kalandozásai közben ott lappang a háttérben egy másik gesztus is, amikor köztes jelenségként hivatkozik a fénykép tárgyaira: „Az érzékelés partvidékén lebegnek, valahol a jel és a kép között, de soha nem jutnak el egyikhez sem."[18] Ismételten fontos kiemelnünk, hogy a szerző fényképekről ír, így nem a rámutatás aktusáról, hanem már a megmutatottról ejt szót.

> Nem vagyok fényképész, még amatőr sem (...) Úgy gondoltam, hogy a Spectator-féle Fotográfia alapvetően a tárgy kémiai sugallatának – ha szabad így mondani – az eredménye; (...) az Operator-féle Fotográfia pedig éppen ellenkezőleg, a camera obscura nyílása által kivágott, behatárolt látványhoz kötődik.[19]

Amikor megnézzük a fényképet sosem látjuk magát a mutatást. Ez fontos különbségtétel, hiszen az általa is említett zűrzavar sohasem az *operator,* hanem a *spectator* szintjén

15 Jacques, Derrida, *Roland Barthes = The Work of Mourning,* The Univesity of Chicago Press, Chicago and London, 2001, 39. A szövegrész a tanulmány szerzőjének fordítása .

16 Marcelli Miroslaw, „Kalandozás a városi jelek világában", *Kalligram,* 1997/7, ford. Fundárek Ferenc

17 Barthes, *A világoskamra...i.m.,* 120-121.

18 Barthes, *A világoskamra...i.m.,* 26.

19 Barthes, *A világoskamra...i.m.,* 27.

lép működésbe. A *Világoskamra* – habár Angyalosi Gergely elemzésében azt írja Barthes ezzel a szövegével jut legközelebb az általa „*vágyott regényességhez”*[20] – olvasatunkban a teoretikus szöveg és az esszé között helyezkedik el, mégis az utóbbi javára, hiszen megengedi magának, hogy *spectator* legyen.

Fontos megjegyeznünk ezen a ponton, hogy maga Barthes sosem vitatja el azt, hogy a Fotográfia rendelkezik az egyszerű denotatív mellett folytonosan jelenlévő konnotatív szinttel is. *A fénykép retorikája* című szövegben reklámfotók, míg *A fénykép üzenete*[21] szövegben sajtófotókat vizsgál. Mindkét műfaj egyfajta elméleti inkubátorként szolgál, hiszen az intencionáltság szempontjából viszonylag egyértelműbb közegről értekezhet. „Hogy mindjárt jelentős mértékben megkönnyítsük saját dolgunkat: csak reklámképeket fogunk tanulmányozni. Miért? Mert a reklámban a kép jelentése bizonyosan szándékolt.”[22]

Tovább olvasva Barthes szövegét kiderül, hogy a denotációt, tehát a leírást/szöveget véli a képek konnotációit zabolázó utópikus „paradicsomi” állapotnak.[23] Itt rögzíti azt a fontos tételt, miszerint analogikus mivolta miatt a fotó „kód nélküli üzenet”[24]. Ezen kitételét a *Világoskamra* esetében is igyekszik fenntartani, azonban rövidesen igyekszünk megvilágítani, hogy az analogikus sokkal inkább iteratív jelleget ölt. Amíg *A kép retorikája* szövegében a fotó természetes, azaz „itt van” a *Világoskamrában* egy rendkívül fontos időbeli árnyalatra tesz szert és az „Itt volt” megjelenítője lesz. Ezek után kap figyelmet a harmadlagos, avagy szimbolikus jelentésréteg.[25] A harmadik értelem[26] Barthes számára a denotált kép mellett megnyilvánuló, kulturális kódokban merítkező konnotátorok összességét jelenti. Ahogyan a „lexie”-k, a szövegek esetében, úgy a fotó esetében a konnotációs jelek is olvasati egységekre bonthatóak, egyéb esztétikai vagy kulturális tényezők felismerésével együtt.[27]

Ha az imént elmondottakra hagyatkozunk, kétségtelenül helyet adhatunk Paul de Man kritikájának, amelyet a strukturalista szemiológiai hagyomány képviselőire mért, köztük Barthes-ra is. Meg kell említenünk, hogy de Man csak Barthes korai, még egyértelműen strukturalistának nevezhető szövegeit vizsgálta. A strukturalista szerzőket illetően úgy véli, hogy Todorov, Genette, Greimas és Barthes a grammatikai és retorikai struktúrákat Jakobson nézeteinek leegyszerűsítésével „tökéletes folytonosságban látják működni.”[28] A

20 Angyalosi Gergely, *Roland Barthes, a semleges próféta.* Osiris Kiadó, Budapest, 1996, 288.
21 Roland,Barthes, „Le message photographique” *Communications,* 1961/1, 127-138.
22 Roland Barthes, „A kép retorikája”, ford. Angyalosi Gergely, *Filmkultúra,* 1990/5, 64-72, 67.
23 Roland Barthes, *A kép... i.m.,* 68.
24 Uo.
25 Roland Barthes, *A kép... i.m.,* 69.
26 Itt utalunk Barthes *Le troisieme sens* című tanulmányára, azonban jelen értekezésünkben nem foglalkozunk ezen szövegével behatóan. Roland Barthes, „Le troisieme sens: Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein”, *Cahiers du cinema,* 1970/222, 12-19.
27 Barthes Roland, *A kép...i.m.,* 70.
28 Paul de Man, *i.m.,* 16.

Világoskamra azonban a kései Barthes rendkívül szenvedélyes elbeszéléséből fakadóan képes megmutatni számunkra a fénykép irodalmiságát.

Az imént láthattuk, miként húzott határt Barthes a retorikai és grammatikai között. Mindezen gesztus egy meggyőződésen nyugszik, miszerint a referencialitás mindig a kép felett uralkodó autoritásként áll, egy örök jelenlévő, ami az idő révén egyszerre távollévő is már, kemény felületként vonja be a kép felszínét. Emlékezzünk vissza, nem hiába volt képtelen Barthes is a kép mélyére látni. A *Spectator* számára csak a bebetonozott valóság áll rendelkezésre. Ebből fakad a mindent uraló referencialitás, ami egyben pedig az örökké posztulált „objektív" tekintet, az Operator hübrisze ez, aki egy tisztes iparos módjára megalkotja a képet, a technikai manírok és mechanikák mágiájának működésbeléptetésével. Azonban ez a gépezet elszabadul, amint a fénykép készítője kioldja a zárat. A Halál színre lép és az Operator uralma rögvest fenyegetetté válik. A portrék alanyai, akár Kleist marionettjei, csak hiányosságaikról képesek számot adni: arról, hogy „ezek voltak".

Barthes szövege kivételes módon mutatja meg és mégis fedi el az édesanyjáról készült *Télikerti* fényképet. A *Világoskamra* végső punktuma egy szélsőségesen szubjektív dimenzió, amely egy újabb oppozícióig jut el. Többé már nem részlet, amely az intencionáltságot kezdi ki, hanem egy romantikus evidencia: a szeretet és a halál.[29] Melankóliája által vezérelve, miután a fotó korábban kifejtett banalitását újra regisztrálja, mégis feloldja azt, azzal a gesztussal, hogy szövegesen idézi fel az édesanyjáról készült fényképet, szenvedéllyel és gyásszal telített leírásában teszi jelenlévővé.

Ahogyan Derrida is fogalmaz a *Télikerti* fényképről: Egyszerre jelenlét és távollét; nem mutatja meg magát, de nem is rejtőzik el.[30] Barthes megtagadja a halál ügynökének munkáját, nem mutatja meg a Télikertben készült fotót, hogy örök jelenlétben tarthassa édesanyját. Pár oldallal később így ír: „(...)az életet akarja megőrizni, s közben a Halált jeleníti meg".[31] Minden fénykép, tárgyától függetlenül nem csak *ez volt*, hanem az elmúlás dokumentációjává is válik.

Derrida szerint a punktum helyettesíthetőségek hálózatát hozza létre, hiszen átadja magát a metonímiának. Mindenhol működésbe hozza magát, pluralizál és közben mégis a másik egyedi haláláról nyilatkozik. A filozófus szerint a stúdium és punktum valójában kísértetek, mely két fogalom között nem beszélhetünk sem tautologikus, oppozícionális, sem pedig szimmetrikus kompozícióról. Sokkal inkább szuplementáris vagy zenei fogalommal élve: kontrapunktuális dolgok.[32] A punktum metonimikus mivoltában rendkívül paradox módon, működése ellenére – miszerint helyettesíthetőségen alapul –, mégis pontosan annak köszönhetően teszi lehetővé, hogy az egyediről és az egyedi referenshez szóljunk. A metonímia felfüggeszti a referenst, az egyest megteremtve a lehetőségfelté-

29 Barthes, *Világoskamra i.m.,* 86.
30 Jacques Derrida *i..m.* 48.
31 Barthes, *Világoskamra i.m.,* 105.
32 Jacques Derrida *i..m.* 58.

telét, hogy megszólítsa azt, miközben a referenciális viszonyt fenntartja. Derrida megállapítja, hogy Barthes könyvének a punktuma ez a bizonyos fénykép, melynek elemzését így folytatja: „Nem azonosulok vele, nem lép az édesanyám az ő édesanyja helyébe [...] csak az alteritás hat rám, a kapcsolatnélküliség, az abszolút egyediség, amit a metonimikus erő hív életre bennem, anélkül, hogy elfedné előlem."[33]

Az édesanya és az édesanya figurája mindig együtt íródik be ebbe a reláció nélküli relációba. Derrida elemzését rekapitulálva láthatjuk, hogy a képek és a szövegek viszonyát nézve a fényképek „Ez volt." banalitásba betonozott felszínébe hogyan vésődik bele a halál is egyúttal. A fényképek alanyai és halál különös összetartozása egy metonimikus érintkezésen alapul. Egyszerre vannak jelen, adnak bizonyságot jelenlétükről és mégis örökké távol vannak. A punktum pedig a fényképek felszínét és az azt szemlélőt egyszerre sérti fel és nyilatkozik meg egy olyan egyedi halálról, amely megismétli önmagát és mindenhol ott van. [34]

Barthes intuitív felismerését a fénykép irodalmiságát-, illetve a referencialitás problémakörét illetően Derrida nekrológján keresztül igyekeztük exponálni, de felmerülhet a kérdés, hogyan is kapcsolódik mindez a filmekhez, hiszen fényképekről esett szó ezidáig. Olyan fényképekről, melyek nézegetésének valódi tétje az abszolút egyedi megszólítása. Egy közeli, de mégis folyamatosan távollévő alteritás a felcserélhetőségek rendszerében. Ahogyan a fényképek alanyai, kezünkben tartva ismerős mosolyt idéznek fel számunkra, apró részleteket, melyek újra meg újra felsértik emlékeink horizontját, egyszerre pedig melankóliával töltenek el bennünket, ahogyan Barthes-ot is az a bizonyos „édesanyjáról készült fotó". A felismerhető dolgokra kiül az elmúlás, akár egy lekaparhatatlan felület, amely bevonja a képeket.

Filmnézés közben azonban valamivel másabb jelenséggel találkozunk, hiszen az eseményeket mindig jelen idejűnek érzékeljük[35] a mozgóképek folyamatossága révén. Mint minden ilyen képsor eleve rendelkezik a hanyatlás lehetőségével, azzal, hogy múlttá tegye magát egy rá következő képpel. Pasolini filmek rendezése mellett innovatív filmszemiotikai gondolkodóként számos írást publikált a filmnyelv sajátságairól és még egy saját koncepciót is kialakított. Ennek ismertetésére azonban most nem kerítünk sort, inkább térjünk vissza Zapruder filmjéhez. Pasolini felfigyelt az alig egy perces mozgókép jelentőségére. A rendező szövegében eljátszik a gondolattal, hogy milyen lenne, ha több felvételt egymásra vágva próbálnák az eseményeket a leghitelesebben rekonstruálni. Ezzel szemben számunkra Pasolini végső belátása a fontos: a vágás. Ami Barthes-nak az individuális fotókon volt látható a rendező-teoretikus Pasolini számára a vágás gesztusában jelent meg. A mozgókép abszolút jelenidejűségét a vágás adja át az elmúlásnak. Ettől

33 Uo.
34 Uo.
35 Pier Paolo Pasolini, *Eretnek empirizmus*. Osiris Kiadó, Budapest, 2007, 285.

azonban több is történik a halál és a vágás metonimikus viszonyában:„Életünk csak a halál segítségével fejez ki bennünket.”[36]

Filmezés közben faljuk a mozgóképeket[37], cselekvések formájában jelenidőként tapasztaljuk a képkockákat. Azonban minden felvételben, jelenetben, beállításban benne rejlik a vágás. A következő beállításra való áttérés pedig az előzőek viszonylagosságáról, kétértelműségéről ad számot.[38] A képek találkozása csupán érintkezésen alapul. Ha minden fénykép a rögzített pillanat elmúlásáról ad számot, akkor filmen minden exponált képkocka gyászkerete lesz a történteknek, amint helyére lép egy másik. John F. Kennedy pedig a dallasi napsütésben képkockáról képkockára kis halálok sorában érkezett el az utolsóig.

36 Pasolini, *i.m.* 289.
37 Barthes, *Világoskamra i.m.,* 65.
38 Pasolini, *i.m.* 236.

https://doi.org/10.15170/olvmod-PTE-IKDI-2022.05

Szabó Barbara

Primo Levi „arcvesztése" Auschwitzban és Auschwitz után

„bárcsak lehetséges volna egy én-en kívül fogant mű, amelyben túlléphetek a személyesség korlátain, nemcsak azért, hogy behatolhassunk a magunkéhoz hasonló többi én világába, hanem, hogy megszólaltassuk azt, aminek nincs szava: az ereszen ülő madarat, a tavaszi és az őszi fát, a követ, a betont, a műanyagot (...)."[1]

Bevezetés

Primo Levinek olyan novelláira helyezem a hangsúlyt, amelyek bár tekinthetőek önéletírásnak is, hiszen a szerző saját lehetséges hatástörténetével számol el, mégsem felelnek meg a hagyományos műfaji kódoknak, hanem a fikció és a referencia kapcsolódásának egy sajátos mintázatát adják. Az 1971-ben megjelent *Vizio di forma* [Formai hiba] novelláskötetben szereplő *Lavoro creativo* (*Alkotó munka*) és a *Nel Parco* (*A parkban*) novellák elemzésekor ezt a mintázatot vizsgálom[2]. Ha Paul de Man alapján elfogadjuk, hogy az önéletrajz nem műfaj vagy beszédmód, hanem az olvasás vagy a megértés alakzata, ami minden szövegben egy bizonyos mértékig megjelenik, akkor Levi novellái is olvashatóak önéletrajzként[3]. Éppen ezért amellett érvelek, hogy az önéletírás nem tekinthető műfajnak Paul de Man alapján, vagy nem egy beszédmód, hanem, miként Z. Varga Zoltán írja „magának az olvasásnak az alakzata, amely valakinek tulajdonítható és érthetősége összefüggésben áll azzal a ténnyel, hogy ezt valakinek tulajdonítottuk."[4] Tanulmányom első részében egy idézetből indulok ki, ezzel közelítve Levi – Damiano Malabaila kettőshöz, fókuszálva mindvégig Paul de Man tükrösstruktúrájára. „{specular structure}"[5]. Elsőként a nevek eredetére térek ki röviden, valamint az auschwitzi számra, amely egy új azonosságot adott Levinek. Az álnév- arcvesztés kerül előtérbe, miért kellett a sikeres memoárszerzőnek álnéven megjelentetnie a tudományos-fantasztikus novellásgyűjteményét a *Storie naturali*t. Ennek okait és hatásait vizsgálom, valamint a pszeudonimia eredetét is hangsúlyozom. A dolgozat második részében a korábban említett két novellát elemzem az önéletírás dekonstruálása tükrében.

---

1 Italo Calvino, *Amerikai előadások. Hat feljegyzés az elkövetkező évezred számára*, ford., Szénási Ferenc, Európa, Budapest, 1998, 157.

2 Az olasz nyelvű műcímek után, amennyiben a magyar cím nem dőlt betűkkel szerepel sima zárójelben, annak nincsen publikált magyar fordítása, minden más esetben szabadfordításnak kell tekinteni tőlem, ezt a kapcsos zárójel jelzi.

3 Paul de Man, „Az önéletrajz mint arcrongálás", *Pompeji,* 1997, 2-3, 93-107.

4 Z.Varga Zoltán, „Paul de Man az önéletírásról", 2011, *Imágó Budapest,* 22/1 (2011), 9-64.

5 Paul de Man, *i.m.,* 95.

Arcvesztés: Primo Michele Levi – Damiano Malabaila

Az vagyok, akit W.B.-nek hívnak? vagy pusztán egyszerűen W.B.-nek hívnak?[6] – teszi fel a kérdést Walter Benjamin. Ebből a perspektívából kívánom hangsúlyozni Primo Levi álnév és névvesztés problémáját, amelyet elsőként Auschwitzban szenvedett el, majd később a kiadó erőltette az álnév használatát. Azaz, az vagyok, akit Primo Levi-nek hívnak? vagy pusztán egyszerűen Primo Levi-nek hívnak? Erősítve ezzel a kérdéssel is, hogy a név, ami tulajdonképpen az identifikáció jele, ennek elvesztése, mint arcvesztés vagy névvesztés milyen módon jelenik meg Levinél. Önmeghatározása szerint:

> Én egy kétéltű vagyok, egy kentaur (írtam is egy történetet a kentaurokról). Úgy tűnik, hogy a tudományos-fantasztikus írásmód kétértelműsége tükrözi a jelenlegi sorsomat. Két részre vagyok osztva. Az egyik a gyári életem, technikus vagyok, vegyész. A másik részem viszont teljesen különválik az elsőtől, ez az, amelyben írok, válaszolok az interjúkra, dolgozom a múltbéli és a jelenlegi tapasztalataimon. Az agyam két részre van osztva. Ez egy paranoiás hasadás (amilyen lehetett szerintem Gaddáé, Sinisgallié, Solmié)[7]

Paradox lényként érzékeli önmagát, aki az író és nem író, elbeszélő és vegyész, deportált és utca embere, zsidó és olasz, Auschwitz tanúja és írója és ebben a dualitásban jelenik meg Malabaila és Levi. Az álnévre a *Storie naturali* [*Természetes történetek*] kötet egyik legjelentősebb története, a latin címet viselő *Quaestio de Centauris* [Kérdés a kentaurokról] szolgál magyarázatul. Azzal a kettősséggel magyarázható, amely a korábbi idézetből is jól érzékelhető. Megteremt egy képzeletbeli figurát, azonban (miként kiderült a Székács Verának adott interjúból is) mindig benne van ebben az alakban maga a szerző is. „Egy irodalmi figura bonyolult mozaik, melynek darabjait az író saját tapasztalataiból, a saját – ahogyan ma szokás mondani – 'életanyagából' szedegeti össze. Valóságos darabokból áll össze (…)"[8] Malabaila – Levi kettőse kapcsán emelem ki a tükrös struktúrát, mely tükörszerű pillanatnak az értelmezésekor két szubjektum alakját kell értelmezni. „Egyrészt a szereplőként kirajzolódó alak képét *(author in the text)* másrészt a szövegen kívüli szerzőt, a szöveg szerzőjét *(author of the text)*. Ebben az esetben a szerző megkettőződik."[9] Akárcsak Umberto Eco minta-szerző – empirikus szerző párosának a

---

6 Walter Benjamin, „*A szirének hallgatása*" válogatott írások, ford. Szabó Csaba, Osiris, Budapest, 2001.

7 „Io sono un anfibio, un centauro (ho anche scritto dei racconti sui centauri). E mi pare che l'ambiguita della fantascienza rispecchi il mio destino attuale. Io sono diviso in due meta. Una e quella di fabbrica, sono un tecnico, un chimico. Un'altra, invece, e totalmente staccata dalla prima, ed e quella nella quale scrivo, rispondo alle interviste, lavoro sulle mie esperienze passate e presenti. Sono proprio due mezzi cervelli. E una spaccatura paranoica (come quella, credo, di un Gadda, di un Sinisgalli, di un Solmi)." Belpoliti Marco, *Primo Levi di fronte e di profilo*, Milano, Ugo Guanda Editore, 2010.

8 Székács Vera (szerk.), *Primo Levi Angyali pillangó*, *válogatott novellák*, Noran Kiadó, Budapest, 2009, 391.

9 Z.Varga Zoltán, *Paul de Man...i.m.*

felállítása - emeli ki tanulmányában Z.Varga Zoltán. Vagy ide sorolható Calvinónak a mintaszerzője is, aki a válságban lévő szerzővel áll szembe. Ilyen megközelítésből tekintek Malabaila-Levi párosra, azaz a szövegen kívüli szerzőre, aki a valódi, valamint a teremtett Malabailára, aki fiktív szerző.

Primo Levi saját tulajdonneve is több jelentéssel bír.[10] A szerző neve: Primo Michele Levi, amelyben a „primo" sokkal inkább egy sorszámnév, mint egy valódi tulajdonnév. Egy nem-név, ami Auschwitz után még evidensebbé vált, mely szerint elég egy szám Levi meghatározásához.[11] A tetoválás az emlékezetébe véste elnémíttathatatlanul, hogy sorsa egy számmal azonos, és nem egy névvel. Levi nem volt elragadtatva már gyermekként sem a családja fantáziátlan névválasztása miatt; a család elsőszülött fiúgyermekeként kapta a „Primo" nevet. Sokáig csúfolták az iskolában, ironizálva az elsőségét hirdető csúfolódó dallal: „Primo Levi primo!" Levi maga is viccelődött a nevével, amikor 1963-ban megnyerte a *Campiello* irodalmi díjat Velencében a *La Trequa* [*Fegyvernyugvás*] című írásáért. Ugyanebben az évben megnyerte az olasz irodalmi elismerések közül a legrangosabbat, a *Premio Stregá*t is. Miután átvette a díjat, viccesen megjegyezte: „Primo era lui, giammai secondo"[12]. Szándékosan nem fordítom le Levi szójátékát, a magyarra fordítással elveszítené a jelentését. A sorszámmal, amely a neve is egyben, azt fejezte ki, hogy mindig első volt, sosem második. Egy különleges nyelvi játék figyelhető meg Levi kijelentésében, ami – ha így hangzott volna el: *Primo ero io, giammai secondo* – talán nem lenne ennyire meglepő, könnyen vissza lehetne csatolni a gyermekkori csúfolódásokhoz is. Abból a szempontból is érdekesnek tartom a megfogalmazását, hogy E/3-ban utal magára a szerző, mintha egy külső pozícióból tekintene önmagára. Távolítási gesztusként is értelmezhető, hiszen a személyes névmások közül nem az E/1-et használta (io), hanem E/3-ban utalt magára (lui).[13]

Bókay Antal az *Önéletrajz és szelf-fogalom a dekonstrukció és a pszichonalízis határán* című szövegében azt a dekonstruktív mozzanatot emeli ki, amikor a ténylegességet és a figurativitást valóságot és fikciót keverve, mondhatjuk el önmagunkról, hogy ez a valaki én vagyok[14]. Hiszen minden olyan pillanatban amikor önmagamra gondolok, önmagam elgondolom, önéletrajzot készítek. Ez egy nyelvi játék, egy befejezhetetlen retorikai aktivitás. Levi önmagáról beszél, mégis távolítási szándékkal. Kérdés, hogy a gyerekkori

10 Erről részletesebben ld. https://masfelmetertavolsag.blog.hu/2021/02/01/54_primo_levi_alneve_damiano_malabaila
https://masfelmetertavolsag.blog.hu/2021/01/29/52_primo_levi (2022.03.04.)

11 Utalva itt az auschwitzi névvesztésre. A második névre, amely az önazonosságvesztést példázza, az az auschwitzi számra, amelyet az Ember ez? című memoárból jól ismerünk. Egy új számot kapott (174517) a „primo" helyett, amellyel egyben ember mivoltuktól fosztották meg.

12 Carlo Zanda, *Quando Primo Levi diventò il signor Malabaila*, Neri Pozza Editore, Vicenza, 2019,74.

13 Szabó Barbara, *Primo Levi álneve Damiano Malabaila*. https://masfelmetertavolsag.blog.hu/2021/02/01/54_primo_levi_alneve_damiano_malabaila (2022.03.04.)

14 Mekis D. János és Z.Varga Zoltán (szerk.), *Írott és olvasott identitás – Az önéletrajzi műfajok kontextusai*, 2008, L'Harmattan, Budapest, 33-65.

emléket, a tábori élményt vagy az írót akarja-e eltávolítani önmagától, hiszen mindig vegyészként azonosította magát.

Levi esetében a szelf-konstrukció még összetettebb, ami abból a paranoid hasadásból adódik, ami miatt szerintem dualitásokban határozta meg önmagát, és ami a Malabaila név jelentésének elemzése alapján érhető tetten. A Malabaila név eredete egy autóvillamossági szaküzletből származik, ami előtt Levi napi kétszer haladt el, és ahogyan egy interjúból is kiderül, „ellopta" a nevet, mert nagyon megtetszett neki. Ennek talán legfőbb oka az volt, hogy Mala Zimetbaumra emlékeztette, arra a fiatal lengyel zsidó lányra, akiről már megemlékezett az *I sommersi e i salvati* [*Akik odavesztek és akik megmenekültek*] című kötetében is,[15] ahonnan kiderül, hogy hősként tekintettek Malára. Arra a kérdésre, hogy miért is kellett Levinek, aki már sikeres írónak számított álnéven megjelentetnie a novelláit, egyrészt a kiadó hozzá címzett leveléből, másrészt a szerző fülszövegéből kaphatunk választ. Roberto Cerati, az Einaudi kiadó kereskedelmi igazgatója 1966-os levelében arra kéri Levit: gondolja meg az álnév használatát. A szerző által írt fülszöveg, más megvilágításba helyezi az álnevet. Hiszen maga Levi írja fülszövegében, hogy van egy kapcsolódás, létezik egy bizonyos híd a fantasztikus novellák és a memoárok között.[16] Az álnév és a fülszöveg kettőssége elválasztja és egyben össze is kapcsolja Levi „komoly" témáit és a fantasztikus történeteit – ebből a szempontból viszont kérdéses, hogy miért választott álnevet, ha a fantasztikus szövegek szellemisége összekapcsolódik a memoárokéval.

Ennek a kérdésnek a vizsgálatában Gérard Genette szerzői névvel kapcsolatos kutatásaiból indulok ki, aki három esetet különböztet meg: az onimiát, az anonimiát és a pszeudonimiát. Malabaila esetében nem kételkedünk a fiktív alak valóságos létében, de a fülszöveg további kérdéseket vet fel. Fekete Norbert értelmezésében: „Genette szerint az onimia választása akkor kedvező, ha már egy híres személy ír valamilyen művet, ami lehetővé teszi a személyazonosság továbbadását az új alkotások számára. Genette a szerző saját nevének feltüntetését jogi felelősségvállalásként is érzékelte. A saját név továbbá árulkodik az illető neméről, nemzetiségéről, társadalmi hovatartozásáról és kiegészülhet címeinek említésével is."[17] Levi esetében különleges az álnév használata, hiszen nem a szerzői szándék húzódik meg a döntés mögött sokkal inkább a kiadóé. Genette azt állítja, hogy a szerző neve egy szerződéses funkciót is betölt, amely műfajonként változhat, amely „a fikció esetében semmi vagy alig valami; de már sokkal nagyobb mindenfajta referenciális írásműben, ahol a tanúbizonyság – vagy közvetítésének – hitelessége nagymértékben

15 Carlo Zanda, *Quando Primo Levi diventò il signor Malabaila*, Neri Pozza Editore, Vicenza, 2019, 150-170.

16 https://www.primolevi.it/Web/Italiano/Contenuti/Opera/110_Edizioni_italiane/Storie_naturali?highlight=storie+naturali (2022.03.04.)

17 Fekete Norbert, *A szerzői névhasználat és a magyar kritika intézményesülése a klasszikus századfordulón*. http://midra.uni-miskolc.hu/document/30307/29316.pdf (2022.03.04.)

függ a tanú, vagy a jelentést tevő személyazonosságától. Ezért van az, hogy igen csekély számú álnevet vagy névtelent találunk a történet-írásban vagy dokumentum-műfajban, és annál is kevesebbet, ha az elbeszélésben a tanú maga is érintve van."[18] Ezen a ponton kiemelném a szerzőiség funkcióját a holokauszt-irodalmon belül, hiszen az irodalmi életbe Levit memoárjai által ismeri meg a nagyközönség. A holokauszt irodalomban a szerzői név sajátos funkcióval rendelkezik. Miként Kisantal Tamás írja, a „holokauszt-irodalom befogadásmódjában olyan konszenzus figyelhető meg, mely szerint a szöveg által leírtak csak akkor ismerhetők el hitelesként, ha szerzője – elsősorban életútja révén – személyesen felel a mű igazáért."[19] Erről beszél Philippe Lejeune is, amikor azt állítja, hogy az önéletírás beszédmódja referenciális, a valóságra vonatkoztatott, ahol a szerző tulajdonneve az önreferencia jelölője is.[20] Nem igaz ez az egyezmény viszont a fantasztikus művek esetében, a leggyakoribb ennél a műfajnál az álnév használat. Az álnév kapcsán mondja Lejeune, hogy az álnév egyszerűen csak megkülönböztetés, a név megkettőződése, amely a személyazonosságon semmit nem változtat. Azaz Lejeune szerint igazság-egyezségen alapul, hogy az olvasó elfogadja, és nem vitatja az elbeszélt igazságértéket.

Ezzel a kiadói kéréssel/utasítással úgy gondolom az a probléma, hogy a név az az identifikáció jele, amely megerősíti a megnevezett személyt egy osztályhoz való tartozásában. Miként Bókay Antal hivatkozik Lévi-Straussra, aki *Az univerzalizálás és partikularizálás* hatodik fejezetében (A vad gondolkodásban) kimutatja, hogy soha nem megnevezzük, hanem besoroljuk a másikat, ahogyan magunkat is.[21] Beszél arról az esetről is, amikor a név azon egyén szabad kreációja, aki megnevez, és aki önmaga közvetítésével kifejezi önön szubjektivitásának átmeneti állapotát. A választás a kettő között mindössze annyi, hogy valakit egy osztályhoz való tartozásában nevezünk meg, vagy úgy adunk neki nevet, hogy önmagával azonosítjuk. Azaz valójában soha nem nevet adunk, hanem besoroljuk a másikat. Ezzel az új névvel besorolják Primo Levit is egy másik csoportba (még ha ő is választhatja meg az új nevet), valamint tovább erősítik ezt a paranoid hasadást, még ha nem is tudatosan.

---

18 Gérard Genette: *A szerzői név*, ford. Saly Noémi. http://real-j.mtak.hu/1220/1/HELIKON_1992.pdf (2022.03.04.)

19 Kisantal Tamás, „Az igazat és csakis az igazat…A szerzőiség funkciója a holokauszt irodalomban", *Helikon* 4 (2010)

20 Philippe Lejeune, *Önéletírás, élettörténet, napló*: http://epa.oszk.hu/00000/00015/00035/pdf/09szemle06.pdf (2022.03.04.)

21 Bókay Antal, „Önéletrajz és szelf-fogalom a dekonstrukció és pszichoanalízis határán", *Írott és olvasott identitás- Az önéletrajzi műfajok kontextusai,* szerk. Mekis D.János és Z.Varga Zoltán 2008, L'Harmattan, Budapest, 33-65.

Önéletírás – meta-elbeszélés – hatástörténet

A *Lavoro creativo* (*Alkotó munka*) novella folytatásaként értelmezhető a *Nel Parco* (*A parkban*), a kettő együtt pedig a Levi-életmű tükrében meta-elbeszélésként.[22] Kisantal Tamás megfogalmazásából indulok ki, mely szerint a „memoáríró szerző ironikusan elszámol saját (lehetséges) hatástörténetével."[23] A két novella történetének a lényege, hogy az *Alkotó munká*ban történet főszereplő írójának vágya, hogy a „Nemzeti Parkba" kerülhessen, így elérve az örökkévalóságot. Megírja önéletrajzát, ezáltal irodalmi figurává válik, és a „Parkba" kerül. Azonban nem számol a felejtéssel, hiszen néhány év múltán az olvasók elfelejtik, így a „Park" világában megszűnik létezni. A továbbiakban olyan jeleneteket emelek ki a novellákból, amelyek a szerzőiséget, a meta-elbeszélést és a referencialitást határozzák meg illetve erősítik a szövegben.

Az *Alkotó munka* főszereplője Antonio Casella fiktív író, alkotói válságban szenved, ül egy fehér üres papír előtt, amelynek gondolatai szinte megelevenednek számára, mely szerint „azért nem írsz rám semmit, mert olyan üres és fehér vagy, akárcsak én."[24] Majd kicsit később így folytatja: „Neked egyetlen gondolatod sincs, így szavaid sem, én pedig üres papír maradok most és mindörökre."[25] Azaz az alkotói válság és a szerzőség problémájával szembesülünk már az első bekezdésben. Már itt felmerül a referencialitás és a fikcionalitás összekapcsolódása, miként teremt Levi egy belső dologból artikulálódott külsőt. Sosem fogadta el magát íróként, önmagát kémikusként nevezte meg mindvégig.

Levi a novella terében megteremti Casella ellentétét, a sikerírót – egy bizonyos James Collinst. A fordulat abban rejlik, hogy Collins valójában Casella egyik novellahőse, aki életre kel és írónak áll, ezzel új témalehetőséggel szolgál az alkotói válságtól szenvedő Antonio Casellának. Nem mellékesen az örökkévalóság lehetőségét is hangsúlyozza, mint új lehetőséget megteremtője előtt. A narrátori hang visszaemlékezik, hogy néhány éve valóban kiadott Antonio egy jól sikerült novelláskötetet. Újra referenciális elemek úsznak be a fiktív térbe, hiszen Primo Levi *Storie naturali*[26] novelláskötetéről esik szó átvitt értelemben, amit a következő sorok még jobban nyomatékosítanak: „zseniális, kissé hóbortos feltaláló volt, aki különleges gépeket tervezett egy amerikai cégnek. Ezek a gépek, amelyek kevéssel ugyan, de mindig meghaladták a valószerűség határát, eleinte nagyszerű, majd katasztrofális eseményekhez vezettek, ahogy ez a tudományos fantaszti-

22 Többfajta értelmezése is lehetséges a novelláknak, a disszertációmban a posztmodern irodalom minta darabjával, Italo Calvinónak a *Ha egy téli éjszakán egy utazó*jával vetem össze Levi szövegeit. Mindkét szöveg olvasható magyarul az *Angyali pillangó* kötetben Peredi Mária fordításában In.: Székács Vera (szerk.), *Primo Levi Angyali pillangó*, *Válogatott novellák*, Budapest, Noran Kiadó. 2009, 93-120.

23 Kisantal Tamás, „Ész álmai. Primo Levi: Angyali pillangó. Válogatott novellák". *Jelenkor,* 53/5 (2010)

24 Székács Vera (szerk.), *Primo Levi Angyali ...i.m.,* 93.

25 Uo.

26 A *Storie naturali* novelláskötet Levi első novelláit gyűjti egybe, amelyben több novella is egy személy köré csoportosul, egy bizonyos Simpson köré. Simpson novelláknak nevezik ezeket a történeteket, ezeknek a történeteknek a rövid összefoglalását írja meg az *Alkotó munká*ban.

kus irodalomban szokott lenni."[27] A Simpson novellák rövid összefoglalását olvashatjuk itt, igaz egy másik szereplőhöz James Collinshoz köti ezúttal Levi. Erősítve a feltevést miszerint meta-elbeszélésről van szó.

A szöveg érdekességét az adja, hogy Antonio Casella Levi alteregójaként is értelmezhető. Federico Pianzola disszertációjában nem csak Casellát, hanem Collinsot is Levi alteregójaként értelmezi.[28] Elsőként kiemeli, hogy Collins azonos Simpsonnal, majd bővebben kifejti, hogy az olvasó több szinten ismerheti meg Casella novellabeli hősét. Elsőként, mint egy novella főhősét, aki feltaláló is egyben és különleges gépeket tervez egy amerikai cégnek. Majd megismerjük a *Parco Nazionale* lakójaként, aki akár egy technikus hasznossá tudta tenni magát a „táborban" és sikerült is megbecsülést szereznie. Aztán megismerjük, mint írót, aki saját megalkotójáról írt néhány elbeszélést. Azaz ezen példák alapján nem csak Simpsonnal azonos, hanem Levi alteregójaként is értelmezhető. Pianzola gondolatmenetét kiegészíteném azzal a jelenettel, amikor a fiktív szerző a főhősének a műveit olvassa és elutasítja a kiadást, mert nem tartja jónak a szövegeket, arra bíztatva, hogy maradjon meg az eredeti szakmájánál, maradjon feltaláló. A *Storie naturali* kapcsán felmerülő kiadási problémák és az álnév használat kérvényezésének a tudatában még erőteljesebbé válik a Levi-Collins féle azonosítás.

Az *Alkotó munka* végén Casella megírja saját önéletrajzát, minden olyan tulajdonságot magába sűrített, amelyeket a való életben nem tudott. Három évig dolgozott az önéletrajzán, majd átadta a kéziratot a kiadónak. A novella zárásában a Park két hivatalnoka jelenik meg Casellánál és magukkal viszik. *A Parkban* című novellában kapjuk meg a történetnek a folytatását, újra találkozunk Collinssal immár a Parkban vezeti körbe az önéletrajzi alakként újonnan érkező Casellát és kíséri végig a Parkon. Három évet maradt a Parkban utána eltűnik, átlátszóvá válik, ez szimbolizálja a felejtést. A felejtés az emlékezés kérdésköreivel érdemes foglalkozni. Levi író figurája önmagának akart teremteni egy tökéletes világot, amely messze nem volt olyan izgalmas és érdekes a befogadók számára, mint amilyen novellákat előtte írt, hiszen James Collins is túlélte őt a Parkban. Levi is divertimentonak tekintette a történeteit, ezért is fogadta el az álnéven való publikálás lehetőségét, valamint számára a felejtés témaköre mindvégig meghatározó volt írói pályáján.

27 Székács Vera (szerk.), *Primo Levi Angyali ...i.m.,*94.

28 Federico Pianzola, *Le trappole morali di Primo Levi. Fiction, miti e complessità della creazione.* https://www.researchgate.net/publication/264811655_Le_trappole_morali_di_Primo_Levi_fiction_miti_e_complessita_della_creazione (2022.03.04.)

Összegzés

Dolgozatom középpontjában álló két novella elemzésekor többszörösen is találkozunk olyan fikciós és referenciális elemekkel, amelyek az értelmezést bonyolítják. Mivel a novellákban az értelmezés tárgya a szerző önmaga, így fontos megemlíteni és ismételni az előadás elején említett tükör struktúrát. Paul de Man szövegét idézem: „Az olvasás folyamatában érintett két szubjektum kölcsönös reflexív helyettesítés útján meghatározza egymást, s az önéletrajzi mozzanat mint kettejük egymáshoz igazodása játszódik le. A struktúra éppúgy rejt különbségtevést, mint hasonlóságot, hiszen mindkettő a szubjektumot megalkotó felcserélésen alapszik. Ez a tükrösstruktúra {specular structure} beépül minden olyan szövegbe, melyben a szerző önmagát avatja megértése tárgyává, mindez azonban pusztán nyilvánvalóvá teszi a szerzőség szélesebb körű igényét, ami mindig fellép, valahányszor egy szöveget valaki által létrehozottnak mondunk, és feltesszük, hogy annál érthetőbb, minél inkább fennáll ez a helyzet. Ami végső soron azt jelenti, hogy bizonyos fokig minden olvasható címoldallal rendelkező könyv önéletrajzi."[29] Ebből a szempontból fontos Paul de Man, aki Lejeune-höz képest újat mond, hiszen Lejeune szinonimaként használja a tulajdonnév és az aláírás szavakat, addig amíg a címoldalon szereplő név nem egy önismeretre és megértésre képesszubjektum tulajdonneve, hanem aláírás, ami a szerződést jogi autoritással látja el. Ezzel szemben Paul de Man azt hangsúlyozza, hogy az olvasó nélkül nem jöhet létre sem szerződés, sem olvasás, sőt még írás sincsen nélküle, amint az olvasó olvasni kezdi a szöveget, a tulajdonnév figuratív struktúrájában rögtön megkettőződik (a szöveg szerzője és a szövegben lévő szerző). Úgy gondolom, erre szolgál példaként Levi- Casella- Collins páros.

Már a Calvinótól vett mottóval is utaltam arra, hogy egy olyan szerzői hangot kívánok megszólaltatni, akinek „nincs szava." Nem a híres memoárszerzőt, hanem az álnév mögül kibújni vágyó fantasztikus szerzőt. A célom az volt, hogy két kevésbé ismert novellát mutassak be, valamint bizonyítsam, hogy lehet önéletrajzi műről beszélni úgyis, ha nem referenciális és valóságra vonatkoztatott a szöveg, valamint a szerző tulajdonneve sem lesz az önreferencia jelölője. Az általam elemzett novellák egy új oldaláról mutatják be Primo Levit, akit eddig elsősorban memoárszerzőként ismertek.

29 DE MAN, *i.m.*

https://doi.org/10.15170/olvmod-PTE-IKDI-2022.06

Gaál Gabriella

A trauma, mint atipikus, kimerevített élmény

Bevezetés

A „traumaelmélet" fogalma Cathy Carruth *Unclaimed Experience*[1] című tanulmányában jelent meg először, ezért az esszémben a kifejezést főként Carruth munkásságára hivatkozva fogom használni. Az elemzéshez szépirodalmi példákat említek a doktori kutatásomból, méghozzá Olga Tokarczuk *Nappali ház és éjjeli ház*, illetve Tóth Krisztina *Vonalkód* című könyveiből. Mindkét szerző az 1989-90-es rendszerváltozás előtti és utáni állapotokat, valamint a történelmi traumák pszichológiai és szociológiai lenyomatait mutatja be. A vizsgálódás szempontjából fontos leszögezni, hogy a Carruth, Felman és Laub[2] által megfogalmazott traumaelméletre nagy mértékben hatott a dekonstrukció, a posztstrukturalizmus és a pszichoanalízis.[3]

A strukturalizmus, poszt-strukturalizmus, pszichoanalízis, szemiotika és dekonstrukció referencialitás-kritikái szerint a reprezentációk a valósággal csak közvetített vagy indirekt viszonyban vannak. A traumaelmélet – Thomas Elsaesser nyomán – abból indul ki, hogy a traumatikus esemény a reprezentáció létrehozásakor egy felfüggesztett eredet státuszával rendelkezik, mivel a nyomok hiánya jellemzi.[4] Azaz a traumaelmélet szerint a reprezentáció és a valóság közötti viszony úgy is értelmezhető, mint amit a nyomoknak a hiánya hoz létre. Ez alapján Dori Laub a traumát tanú nélküli eseményként határozza meg, a tanúként történő megtapasztalás hiányaként.[5] Carruth szerint ennek az az oka, hogy a traumatikus esemény feldolgozhatatlan.[6] Ez a felismerés tette lehetővé, hogy a reprezentáció kapcsolatban áll egy traumatikus eseménnyel, és a traumatizált emlékezet referencialitására helyezett hangsúly kerül középpontba.[7] Carruth-nál is megjelenik végig az eseményre helyezett fókusz. Carruth de Man jelentéselméletéből indul ki, emellett pszichológusok idegtudományi kutatásaira is támaszkodik. Ruth Leys szerint Carruth ezek alapján jut arra a következtetésre, hogy a traumatikus esemény máshogy ágyazódik be a tudatba, mint a normális emlékezet.[8]

---

1 Cathy Caruth, *Unclaimed Experience*. John Hopkins University Press, Baltimore, 1996.

2 Soshana Felman– Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, Routledge, New York-London, 1992.

3 Ld. A dekonstrukció formáló hatásait jól tükrözik Carruth Unclaimed Experience című művében a Paul de Man munkáira való többszöri utalások és hivatkozások, illetve Felman és Laub Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History című könyvében a de Man-nak szentelt fejezet.

4 Susannah Radstone – Katherine Hodgki (szerk), *Regimes of Memory*, Routledge, New York-London, 2003. 194.

5 Felman–Laub, *i. m.,* 92.

6 Caruth, *i. m.,* 17.

7 Susannah Radstone (szerk), „ Special Debate: Trauma and Screen Studies", *Screen*, 42/2 (2001), 201.

8 Ruth Leys, *Trauma: A Genealogy*, The University of Chicago Press, Chicago, 2000, 7.

Mimetikus és antimimetikus traumaelméletek

Ruth Leys rávilágít a kortárs traumaelmélet paradox vonásaira, miszerint ellentmondás figyelhető meg a trauma mimetikus és antimimetikus elmélete között. Ennek az az oka, hogy a korai pszichoanalitikus elmélet számára a hipnózisban lévő szubjektum volt a minta. A trauma mimetikus elmélete is hasonlóképp vélekedett, úgy gondolta, hogy a traumát átélők a tetteiket nem irányítják és nem felelősek értük, a hipnózisban lévő páciensekhez hasonlóan. Ez pedig hatással volt az antimimetikus irányzat kifejlődésére, amely úgy vélekedett, hogy a trauma olyan külsődleges eseményként értelmezhető, amit nem képes befogadni a szubjektum, és az ilyen emlékek egyfajta szűrőn jutnak át, ezért lehetetlen az előhívásuk. Azaz a feldolgozhatatlan esemény felvétele disszociálódik az emlékezettől.[9] Végül az antimimetikus elmélet háttérbe szorította a mimetikus paradigmát, és így a passzív traumatizált szubjektum is önrendelkezőként kerülhetett definiálásra. Ugyanakkor Leys szerint fontos kiemelni, hogy a két irányzat nem különíthető el egymástól ennyire élesen, hanem tulajdonképpen a két elmélet közötti ellentmondások határozták meg a pszichológiát és pszichoanalízist. Leys úgy értelmezi, hogy a mimetikus felfogás szerint a szubjektum a tudat alatt megismétli vagy újra átéli a traumát, míg az ellentétes elméletben a szubjektum kívül reked az eseményen[10] És ez az antimimetikus értelmezés hatott Carruth Freud-elemzésére is. Carruth azt írja, hogy a Freud-nál megjelenő traumatikus neurózis (az élmény) egy, a szubjektum számára feldolgozhatatlan esemény újrajátszásaként következik be.[11] A traumatizáló esemény visszatérése sok szempontból úgy tűnik, mint egy ébrenléti emlék, mégis csak egy tünet vagy egy álom módján kerülhet elő: a traumatikus tapasztalat állandóan ráerőlteti magát a páciensre, és e tapasztalat erejének a hatására az alany rögzül a traumához.[12] Freud szerint ez az ismétlési kényszer olyan, mint egy kísérlet, a túlélés és a tudatosság közötti paradox kapcsolat megragadására. Freud azt sugallja, hogy az elme fejlődése nagyon hasonlít a test fejlődéséhez[13], de a testtel ellentétben a tudatosság gátja egyben az érzékelés és a tudás gátja is, amely megvédi a szervezetet azáltal, hogy a stimulációt az idő rendezett tapasztalatába helyezi. Ami okozza a traumát, az a sokk, ami úgy tűnik, hogy nagyon hasonlít a testi fenyegetettséghez, de valójában a törés az elme időbeli tapasztalatában figyelhető meg.[14] Összefoglalva, voltaképpen a túlélés sokkja jelentkezik a trauma bekövetkezte után, és hirtelen az öntudat nem tud mit kezdeni a túlélés tényével, nem tud időben reagálni.

---

9 Susannah Radstone, „Traumaelmélet: Kontextus, Politika, Etika", ford. Andorka György, Metropolis, 2018/2. https://metropolis.org.hu/traumaelmelet-kontextus-politika-etika-tooltip-a-forditas-alapja-radstone-susannah-trauma-theory-context-politics-ethics-paragraph-30-2007-no-1-pp-9-29 (2022.03.04.)

10 Leys, *i. m.,* 298.

11 Caruth, *i. m.,* 2.

12 CaRuth, *i. m.,* 67.

13 Vö. Frank J. Sulloway, *Freud, a lélek biológusa,* ford, Síklaki István, Budapest, Gondolat, 1987.

14 Caruth, *i. m.,* 67.

A trauma mint kimerevített élmény

Egy esemény tehát akkor válik traumatikussá, amikor beismerhetetlen, avagy feldolgozhatatlan jelentésekkel és fantáziákkal társul, azaz a traumatizáló hatás nem magában az élményben van. Radstone szerint „nem az esemény az, amely természeténél fogva „mérgező" az elme számára, hanem az, amit később az emlékezettel művel."[15] Ugyanakkor Leys kiemeli, hogy ez a felfogás elfeledkezik a szubjektum kívülrekedtségéről és a tudattalan értelmezői folyamatokról, mint például arról, hogy a jelentésalkotás folyamatán nincs tudatos kontrollja. Az eddigiek alapján elmondható, hogy a traumaelméletben az esemény az, ami kiszámíthatatlan és irányíthatatlan, nem pedig a szubjektum.[16] Pintér Judit Nóra alapján megállapítható, hogy az élmény folyamatosan jelen van az átélőben és a trauma „kimerevített élménynek" mondható, mivel a trauma már nem tapasztalat.[17] A szubjektum számára mindig jelenlévővé válik a trauma, nem tud múlttá, azaz feldolgozott tapasztalattá válni. Kialakul a traumapsziché állapota, amikor a veszteség érzete nem enyhül, hanem az állandó ismétlődési jellege miatt és az elidegenedés miatt megmarad, illetve felerősödik. A trauma átélői képtelenek elszakadni a sokkot kiváltó emléktől, ahhoz fixálódnak, ezzel pedig az időtlenség örvényébe zuhannak. Az események azonban nem tudnak tapasztalattá válni, a szubjektum rögzül az élményhez, megreked az élettörténetének egy fázisában és nem lesz képes időben elvonatkoztatni magát tőle. A traumát átélt alany egy üres, érték nélküli ál-biztonságot teremt, nem önmaga lesz, nem tartozik immár senkihez sem, így önmagához sem, és sehol nincs jelen, csak az átmenetben, a határvonalon és a két emlékkép között. Az én tehát végül elveszíti önmagát a traumatikus emlékek kavargásában, és az örvénylésben szétforgácsolódik. Az én a trauma hatására visszahúzódik a gondolkodásba, a belső világba, belső testbe, ahol az én nem rendelkezik időbeliséggel, léte csak a belső világban való rekedtségre korlátozódik. A bensőségességbe való elvonulással az ész, az elme és a testi tapasztalatok szétválasztódnak, így a test „elhagyása" objektivációhoz vezethet. A test kiszolgáltatottá válik a külvilággal szemben.[18] A traumatikus esemény nem tud részévé válni a szubjektum identitásának, a védekező mechanizmus miatt az én csak részben és utólag tud szembesülni az élménnyel. Az átélt trauma konzerválja az ént, aki azt nem tudja harmonikusan az élettörténet egységébe illeszteni, azaz a „túlélő" szubjektum nem képes uralni az élményt, amely behatolt az énjébe és kiszakított belőle valamit. Tehát olyan idegenséggel találkozik, amelyet nem tud integrálni, nem érzi a sajátjának, pedig az énjének a kitörölhetetlen része lett. Carruth segít megérteni ezt az állapotot, mivel rávilágít arra, hogy a tudat megsérülésének, hasadásának oka Freud szerint az „Ijedtség", a felkészültség hiányából fakad, hogy a szervezet képtelen a túl gyorsan érkező ingerek befogadására, így az elme későn ismeri fel a

15 Radstone, *i. m.*
16 Radstone, *i. m.*
17 Pintér Judit Nóra, „Trauma, változás, tapasztalat," *Aspecto,* 2008/1, 65.
18 Vö. Pintér Judit Nóra, *A nem múló jelen. Trauma és nosztalgia*, L' Harmattan, Budapest, 2014, 40.

fenyegetést.[19] A sokkos állapot alatt azonban nem a fenyegetettség közvetlen tapasztalata következik be, hanem éppen ennek az élménynek a hiánya, és az ismeretlen ijesztő volta. Tokarczuk *Nappali ház, éjjeli ház* című regényében több történet felbukkan Pietno és környékének az első világháború és a rendszerváltozás közötti történelméből, s az összes szál az elbeszélőnél fut össze, aki új lakóként megpróbálja megismerni a térséget. Ennek következtében derül ki Marek Marek története is, mely kitűnően példázza azt, hogy az átélt trauma hogyan képes konzerválni a szubjektumot. Marek Marek gyönyörű és kedves kisfiú volt, de az édesapa bántalmazta a családját. Amikor a fiú nagyon félt egy újabb testi bántalmazástól mindig elbújt a sötét pincében. Amikor Marek Marek felnőtt és a legtöbb testvére elhagyta az apai házat, felfedezte az alkohol „gyógyító" és kábító erejét. Egy nap az apjával való szokásos összetűzés során megölte a bántalmazóját. Marek Marek részt vett rehabilitáción is, de ez nem segített a számára és többször próbált meg öngyilkosságot elkövetni. Marek Marek számára a fájdalom olyan volt, mint egy nagy fekete madár. Végső fájdalmában kirabolt egy alkoholt árusító kisboltot, majd a nap végén felakasztotta magát. Marek Marek már régóta nem élt igazán, csak vegetált, és nem tudott túllépni a gyerekkori traumákon, illetve a gyilkosságon. Az alkoholos állapotban újra- és újra átélte az eseményeket, de az ismétlési kényszer és a függőség miatt nem tudott szabadulni a „nagy fekete madártól".

További példákért érdemes még Tóth Krisztina *Vonalkód* című kötetéhez fordulnunk. A kiábrándulás, az összezavarodás és a veszteség visszatérő elemei az elbeszéléseknek, s a traumát átélő elbeszélők képtelenek húzni egy vonalat, mely elhatárolná a múltban megtörténteket a jelentől. A kötet tizenöt novellájának egymáshoz kapcsolódását ezenfelül biztosítja még az alcímekben szóösszetételekként szereplő vonal motívum. A vonalak képesek elhatárolni és összekötni a különböző emberi kapcsolatokat s egyben testeket, valamint általuk az idősíkok is egymásba csúsznak. Érdekesség, hogy *Egy boszorka van (A vonal foglalt)* és a *Szeretek táncolni (Záróvonal)* című novellák történetei nagymértékben hasonlóak. Egy történet két variációját olvashatjuk, hiszen mindkettő középpontjában a megcsalatás élménye és a traumát feldolgozó szubjektum áll.

Az *Egy boszorka van* novella alcíme a telefonbeszélgetésekre utal, mintha a hívott fél elérhetetlen lenne. A hívott fél pedig azért nem érhető el, mert mással, másvalakivel van elfoglalva. Az elbeszélő egy gyerekkori traumával indít, a költözés zűrzavarában az apa a kályhába hajította a kislány játékbabáját, melynek pusztulása előrevetíti a vetélést. A történet végén az elbeszélőt már felnőtt nőként láthatjuk, és a férj félrelépésének lehetünk tanúi. Az elbeszélő várandós lett és az örömhírt akarta volna megosztani a kedvesével. Ikreket várt, dupla szívhanggal a méhében. Háromgyerekes anyává vált volna. Az elbeszélő el akarta volna mesélni a boldog hírt a férjének, de a vonal foglalt volt. A szerelme foglalt volt közel két napig. A feleség leutazott a vidéki házba, hogy személyesen beszél-

19 Caruth *i. m.,* 68.

jen a férfival, ahol rajta kapja a férfit a (sztereotip módon reprezentált) szőke, nagy mellű, modell szépségű szeretőjével.

Az idegenség érzete az elbeszélő teste és az éntudata között szakad fel, a traumában elveszti önmagát, kívül reked az én. Az elbeszélő a trauma miatt sokkos állapotba kerül, továbbra is idegen marad a test és az én, valamint a kívül rekedés és a vetélés miatt a nő teste többszörösen is megkülönböztetetté válik, amely a traumáival a perifériára sodródik. A szubjektumnak meg kellene tapasztalnia azt a pozíciót, amit eddig a férfi foglalt el, döntéshozóvá kellene válnia. A szuverén szubjektumként való újra pozícionálás tragikusként, rémisztőként hat.

Pár év elteltével látjuk újra az elbeszélőt, amint megpróbálja kihamuzni a hétvégi ház kályháját[20] a fiával. A teste öreggé, hamuszürkévé és fásulttá vált, épp úgy, ahogy az arca és a hangja is. A traumát még nem sikerült feldolgoznia, mániákusan meg akar szabadulni a kínzó emlékektől, a halottak képétől, a szakítás emlékétől, hogy visszatérhessen az életbe. Szimbolikus, hogy éppen Halloween napja van. A kályha kitakarítása után a kertben szétszórja a hamvakat. A kályhával és a hamuval a történet visszacsatol a játékbaba elégetéséhez. A gyerekkori trauma megismétlődött, immár a saját gyermek elvesztésének fájdalmával. Az elbeszélő fia állandó emléknyommá válik, hiszen általa felrémlik a korábban tervezett jövő. A fiú felidézi az elbeszélőben a szeretett férfit, a szerető képét és a fiú ikrek elvesztésének fájdalmas emlékét, ám a szeretett férfi foglalt. A fiú utal a hiányra, hogy a történet címe sosem válhat befejezett mondattá vagy mondókává, inkább rémtörténetté válik, egy rossz álommá.

A másik említett novellánál az alcím: *(Záróvonal)*, valamilyen behatároltságra enged következtetni, olyan vonal-motívum bontakozik ki, amely elválaszt, szétszakít és átjárhatatlanságot eredményez. Az elbeszélés a férfialak brutalitásáról árulkodó apró mozdulatokkal először tréfásan, majd félig komolyan utal a férfi félrelépésére okot adó jellemére. A megcsalatás kiderülésekor a Másik vész el, a Másik válik idegenné. Az én számára megváltozik az addig ismertnek vélt arc szerkezete, ugyan még emlékezteti őt az emlékekben őrzött régire, de már nem ugyanaz. Most válik csak igazán meztelenné a másik arca. A férfi a kalandot szereti, a kockázatot és a veszélyt, a játékot, a záróvonalak átlépését. Az elbeszélővel is úgy kerültek össze, hogy kezdetben a férfinak volt felesége, végül pedig az elbeszélő került a megcsalt személy szerepébe, a záróvonal által lezárt szférába.

A rések, a repedések és felfeslések történeteit olvashatjuk. Mindkét történetben a nő nem képes teljessé válni, kasztráltként jelenik meg, nem képes kielégíteni a férfi vágyát, nem tud tökéletes és fiatal testként megmaradni, így a férfi tekintetében értékét veszti. Mindkét történetben záróvonal húzódik a nő-férfi párok között, melyek átléphetetlenek.

20 A kályha szövegszervező és élettörténet alakító tárggyá válik. A kályhához felnőttként is a költözés toposza kapcsolódik, de más jelentéssel bír. A Másiktól való elköltözést jelenti, a közös élet megszűnését, a közös jövő lehetetlenségét.

A megcsalt elbeszélők csak a törésvonalak bekövetkezte után eszmélnek rá a valóságra, a záróvonal által addig elzárt világra.

A trauma koherens narratívába foglalása

Az említett szépirodalmi példák által is láthattuk, de Carruth elmélete alapján is megállapítható, hogy a traumát túlélőknek szükségük van arra, hogy a történteket koherens narratívába foglalják, ezért jelentősek a narrációs aktusok. A traumatikus események megfosztották az áldozatokat a nyelvtől, amelynek segítségével reprezentálhatók lettek volna az átélt események. Például Olga Tokarczuk regényében Paschalis megírja Szent Kümmernis (németül Wilgefortis) történetét, akinek tiszteletét az egyház nem ismerte el, de a kultusza Bajorországban sokáig virágzott. Kümmernis keresztény hitre tért és Krisztusnak szüzességet fogadott. A lányt atyja Szicília királyához akarta férjhez adni, de Kümmernis a keresztre feszített vőlegényéhez, Jézushoz menekvésért imádkozott, hogy megőrizhesse tisztaságát. A báró dühbe gurult és elrabolta a zárdából a lányát, hogy fogságban tartsa és úgy bírja jobb belátásra. A tömlöcben Kümmernis nem kapott enni. A rabság alatt Kümmernisnek szakálla nőtt, s arca Jézus képét tükrözte. Wolframnak (a kérőnek) már nem kellett a leány, de a báró nem engedett a csoda láttán sem, és bosszúból keresztre feszíttette a leányát. Kümmernis egyik ábrázolása a lengyel Wambierzyce település templománál található. (Ebbe a templomba az elbeszélő és Marta is ellátogat, kiderül, hogy korábban németek építették az épületet és a kulturális lenyomataikat őrzi a belső díszítés is.) Kümmernis történetét a fiatal szerzetes, Paschalis akarja elfogadtatni az egyházzal és megírja a szent életét, de elutasítják. A szerzetes erőt merít a szent példájából és bálványozza őt. Paschalis nővé szeretne válni. A férfi rabnak érzi magát a saját testében és idegennek véli azt, nem tud azonosulni a külsejével. Azáltal, hogy megismerkedik Kümmernis életével, erőt tud meríteni, hogy nem lehetetlen a vágya és nem számít különcnek. Paschalis azzal, hogy megírja Szent Kümmernis életét, saját traumáival néz szembe és próbálja narratívába foglalni a tapasztalatait. Ugyanakkor Paschalis életrajz írása irodalmi mű az irodalmi művön belül, és egyfajta tanúságtételként készen áll a megszólalásra, amikor már a tudás minden más formája képtelen a tapasztalat megragadására és kifejezésére. A traumát átélő (Paschalis esetében a trauma az, hogy női lélekként férfi testbe született és a külvilág férfiként észleli) számára a saját narratívájának felépítése mindig egy performatív folyamat, amely feltételezi a megszólítható másik empatikus jelenlétét. Paschalis azzal, hogy lejegyzi Kümmernis életét, voltaképpen mások empátiájára akar hatni, hogy a szent példáján keresztül ő is majd elfogadásra kerüljön. Azaz Paschalis nemcsak Kümmernisnek ad újra arcot, hanem önmagát is szeretné újraépíteni és újradefiniálni.

Trauma és történelem kapcsolata

Végezetül vizsgáljuk meg a traumaelmélet és a történelem kapcsolatát. Somogyi Gyula rávilágít arra, hogy De Man, Felman és Caruth történelemkoncepciója – „mint a valós traumatikus visszatérése – meglehetősen távol áll a történelem pozitivista / humanista modelljétől, amely egy tudatos szubjektummal és a tudatos megértés számára közvetlenül hozzáférhető eseményekkel számol."[21] Például, Caruth gondolatmenete szerint a trauma képes megismételtetni az elfelejtett tapasztalatot, illetve az eseményt a felejtés által és annak eredményeként válik megtapasztalhatóvá.[22] Ezek alapján, Gyáni Gábor szavaival élve, megállapítható, hogy „a történelem csakis megtörténtének a hozzáférhetetlenségében ragadható meg."[23] Gyáni Freud munkássága alapján kiemeli, hogy a lappangó traumatikus élmény később fejti ki a hatását. Az átélő tünetmenetesen hagyhatja el a trauma helyszínét, de azt követően fokozatosan jelentkeznek nála súlyos lelki motorikus tünetek, amik a sokknak tulajdoníthatók, és ezt nevezi traumatikus neurózisnak.[24] Például Tokarczuk regényében a háború borzalmait örökíti meg Ergo Sum (nevének jelentése: „tehát vagyok") története is, aki 1943-ban a háború alatt arra kényszerült az éhség miatt, hogy emberi húst egyen. Négy társával a hó miatt teljesen el voltak zárva a külvilágtól, és nem érkezett az állomásukra vonat az ellátmánnyal, így napok óta éheztek. Mikor egy megfagyott férfi testére bukkantak, úgy döntöttek, hogy megeszik, annak érdekében, hogy elkerüljék az éhhalált. A háború után Ergo Sum történelem és latin tanár lett, a visszatéréskor elfojtásra és feledésre kerültek a traumatikus események. Ám egy nap Platón sorait olvasva teljesen összeroppant. Platón szerint, aki egyszer megkóstolta az emberhúst, az szükségképpen farkassá változik. A szöveg olvasásának hatására felszínre törtek a traumatikus emlékek. A következő teliholdkor Ergo Sum vérfarkassá vált és megharapott egy tehenet. Amikor felébredt, elhatározta, hogy kompenzálja a tettét és jelentkezik a tulajdonosnál, így lett Bobol paraszt jobbkeze. Ergo Sum átváltozása a bűntudata és az elfojtott emlékek miatt következett be, a felejtés politikáját alkalmazta a feldolgozás helyett. Bobol parasztnál sorsa ténylegesen csak a létezésre irányult és mindenféle magasztos gondolatok és műveltség kiveszett az életéből, vegetáló élőlénnyé vált.

A társadalmi szinten jelentkező tünetek elkerülése végett, és a felejtés politikája ellen próbált fellépni Theodor W. Adorno, aki új diszkurzust igyekezett elindítani a Frankfurti Iskola közreműködésével. Új kultúrapolitikai kutatásokba, előadásokba kezdett annak érdekében, hogy megkezdjék a múltról való beszédet és a múlt feldolgozását. Adorno úgy vélte, a tárgyiasítás csak elfojtáshoz vezet, ezért az érzelmi és egyéni alapú szembenézés

21 Somogyi Gyula, „Dekonstrukció és etika között: A trauma alakzatai Shoshana Felman és Cathy Caruth írásaiban", Studia Litteraria, 50/34(2011), 30. https://ojs.lib.unideb.hu/studia/article/view/3986/3853 (2022. 03. 04)

22 Caruth, *i. m.,* 11.

23 Gyáni Gábor, „A történelem mint emlék(mű)", *Kalligram,* 2016, 85.

24 Gyáni, *i. m.,* 86.

az egyik legfontosabb alapja a feldolgozásnak.[25] A korábban alkalmazott felejtés politikája szerint a hallgatás kultúrája védelmező zónaként vagy gubóként funkcionál, amelyben a második világháborút követően a társadalom transzformációja elkezdődhet a politikai status quo érdekében.[26] Az ilyen típusú felejtést Susanne Buckley-Zistel fogalmával élve választott vagy szelektív amnéziának is nevezhetjük. A választott amnézia szerintem jobban utal a fent leírt események összefoglalására, hogy bizonyos problematikus és traumatikus momentumokat kizárnak a diszkurzusból, ezzel gátolva a lezárást és akadályozva a közösség múltjának megértését és a közösség identitásának sokoldalú megalapozását.[27] A választott amnézia fogalom helyénvalóságát legjobban Winston Churchill 1946-os zürichi beszéde támasztja alá, melyben a brit miniszterelnök kifejtette, hogy az újonnan kijelölt Európa érdekében a háború emlékeit a már jól bevált felejtés technikájával kell eltemetni. A miniszterelnök azzal érvelt, hogy a németek és azok, akik a tengelyhatalmakkal kollaboráltak, ne szembesüljenek továbbra is a múltjukkal és a tetteik súlyával, és követelte, hogy legyen vége az elszámolásnak. Hátat kell fordítani a múlt borzalmainak, hogy a jövő felé lehessen tekinteni, és nem engedhető meg a harag, a gyűlölet és a bosszúvágy, amelyek a múlt sérelmeiből táplálkoznak. Ennek értelmében a felejtés a modernizáció megteremtésének alapjává és a megújulás elengedhetetlen eszközévé vált.[28]

Adorno, illetve Walter Benjamin és Max Horkheimer recepciója következtében paradigmaváltás következett be Nyugaton és a német diszkurzusban, ami pedig hatással volt a kelet-közép-európai térségre is. Az 1980-as években már széleskörben az emlékezéspolitikája váltotta fel a korábbi felejtés politikáját. A 1989-ben bekövetkező rendszerváltozásokban az emlékezés kulcsfontosságú szerepet töltött be, mivel az emlékezés átalakító és integratív erővel bírt. A múlttal való megbékélés első lépése az áldozatok elismerése és hanghoz juttatása volt, olyan platformokat kellett biztosítani a számukra, ahol megoszthatták a sérelmeiket és szenvedéseiket. A történeteket pedig el kellett ismerni, és empátiával kellett fordulni a beszélők felé, mert az emlékezés egyben terápiás jellegű folyamat is. [29] Emlékezni kell, hogy politikailag és kulturálisan ne ismétlődhessen meg a múlt. A múlthoz való viszony új magatartásformái a megbékélés és az integráció lettek. A posztkommunista társadalmakban az emlékezés folyamata a társadalmi feldolgozás feltételévé

25 Gudrum Brockhaus, „Transgenerational Transmission", *Memory and Political Change*, szerk. Aleida Assmann, Linda Shortt. Palgrave Macmillan, London, 2012, 37.

26 Például a Szövetségesek meghagyták a korábbi vezető náci elit nagyrészét annak érdekében, hogy minél gyorsabb legyen a politikai és társadalmi helyreállítás folyamata a Hidegháború kontextusában, mivel szükségük volt egy gyorsan talpra álló nyugat-német gazdasági erőre.

27 Susanne Buckley-Zistel, „Between Pragmatism, Coercion and Fear: Chosen Amnesia after Rwandan Genocide", *Memory and Political Change,* szerk. Aleida Assmann, Linda Shortt, Palgrave Macmillan, London, 2012, 76.

28 Aleida Assmann, *To Remember or to Forget: Which Way Out of a Shared History of Violence?* Edited by: Aleida Assmann, Linda Shortt, *Memory and Political Change*, Palgrave Macmillan, London, 2012, 58.

29 Assmann, *i. m.,* 61.

vált, amit rendszerváltásnak kellett követnie, hogy teljes mértékben végbe mehessen a társadalom átalakulása. A fenntartható demokrácia nem alapulhat represszív hallgatásra, elfedésre és a felejtés politikájára. Jól látható, hogy a felejtés és az emlékezés politikája nem értelmezhető merev fogalmi keretek között, nem lehet élesen szembe állítani őket, mert a felejtéshez sem csak negatív értékek társíthatók és az emlékezés által is sok sérülés, veszteség emléke kerül újra a felszínre, ami pedig heves indulatokhoz, agresszióhoz, hibáztatáshoz és gyűlölethez vezethet.

Tokarczuk regényében a két főhelyszín: Nowa Ruda és Pietno időtlenségbe ragadt térségként, mágikus helyekként képviselik a közösséget, és ezáltal átlelkesített, megszemélyesített organizmussá válnak, és mint mágikus terek metaforikusan túlterhelődnek, azaz többszörös jelentésréteggel bírnak. A misztikusság forrása Tokarczuk művészetében a mágikus realizmusból gyökerezik, s erre vezethető vissza az élőbeszéd imitálása, a történetszál nem lineáris vezetése és az eldönthetetlenség misztikussága. A műfaj sajátosságai közé tartozik egyrészt az anekdotikus stílus, hiszen egyszerre mesél egy megtörtént, „valós" eseményt, amelynek van igazság alapja, miközben meghatározó jellemzője a képzeletbeliség. A mágikus világlátás része, hogy a természetfölötti nem ellenpontozza a műben jelentkező valóságot, hanem beilleszkedik annak világába. A mágikus magába olvasztja a racionálisat, azaz a mágikus felülírja a valóság kódjait és átmetaforizálja az elemeit.[30] A mágikus realizmus három meghatározó aktussal bír; az egyik az emlékezés és a mesélés, hiszen a helyek és az idősíkok, illetve azok között, amik összekötik őket, az emlékezés mutatkozik meg mágikus tevékenységként. Az elemzett regényben is láthattuk, ahogy az idősíkok egymásba fonódnak és a gyakori időbeli ugrások miatt, illetve az emlékek kuszasága miatt nehéz őket különválogatni. De az elbeszélő képes arra, hogy a sok történetfoszlányt valahogy egymáshoz illessze, mintegy médiumként az ő felidéző tevékenysége lesz az összekötő kapocs, ami összeilleszti a különböző idősíkok és terek darabjait.[31] A legendaképződés úgyszintén mágikus, a benne rejlő kollektív emlékezet és képzelet miatt. Erre kitűnő példa Taki-a-Taki látogatása során feltáruló szörny legendája. Ezen kívül még a táj vagy város is mágikus lehet az átlelkesített helyszínek aprólékos leírása által, s ilyen tájjá válik a már említett Nowa Ruda és Pietno térsége is. A mágikus realista ábrázolás és az elbeszélés legfőbb meghatározója a határátlépés, az állandó dinamikus mozgás, mely a kronotopikus volta fényében jön létre. A kronotoposz jelentése: térbe sűrített idő. A mágikus tér megbonthatatlan egységet alkot, amely a reális időből is kiemelkedik, miközben az egyidejűség, az időbe sűrítettség úgy alakul ki, hogy az idősíkok, az emlékezés, a felidézés és a mesélés szálai keverednek és egymásba csúsz-

30 Papp Ágnes Klára, „A mágikus realista anekdota. (A mágikus realizmus és a magyar elbeszélői hagyomány találkozása – A mágikus realizmus kronotipikus jellege", *A perifériáról a centrum. Világirodalmi áramlás a 20. század középső évtizedeitől. 3. 2005/2006,* szerk. V. Gilbert Edit, Pro Pannonia Kiadói alapítvány és Pécsi Tudományegyetem. Pécs, 2006, 265.

31 Papp, *i. m.* 269.

nak. Papp azt a következtetést vonja le, hogy a mágikus tapasztalat és a kronotopikus vonások összefüggnek, valamint a nézőpontok, idősíkok, történetek és motívumok egymásra rétegződnek, ami pedig kevertséghez, hibriditáshoz vezet.[32] A mágikus realizmus a határvidék bemutatásában a legerőteljesebb, ezért is játszódik Tokarczuk regénye is a cseh határ közelében. A határterület a legfőbb kifejezője a perifériális, a történelmi, a kulturális, illetve a nyelvi köztes állapot tapasztalatának, valamint a reprezentálója az ezzel való szembesülésnek. Pietno térsége, mint a világ perifériája jelenik meg, amit ha egyszer is meglátogatunk örökre rejtélyes és misztikus tehetetlenséget bocsát reánk. A mágikus realizmus határsértései bekövetkezhetnek még az álmok, a látomások, a visszatérő képi motívumok (például a különböző gombás ételek receptjei és a gomba misztikusságát megerősítő történetek) és a legendák (például Szent Kümmernis élete) által is, amelyek mind-mind jelentkeznek a regényben.

Konklúzió

Összefoglalva elmondható, hogy a traumaelmélet értékelhető a dekonstrukció „történelemhez való visszatéréseként", és ahogy a tanulmány már említette – Cathy Carruth traumaelmélete Paul de Man dekonstrukciójára épít, viszont fontos kiemelni, hogy közben túl is lép a szubjektum „arctalanításán". A szubjektumot az definiálja, amit nem tud, amilyen emlékeket képtelen a felszínre hívni, azaz nem az elfojtott vágyak és fantáziák határozzák meg, hanem a nyom nélküli emléknyomok. A traumáról bizonyosságot tenni viszont csak a tanúként való megtapasztalás formájában lehetséges, így a nem tudható, és az esemény, amire nem emlékezett a szubjektum, már megtapasztalható lesz. Radstone szavaival élve: „A tanúságtevő és annak tanúja közötti dialogikus jelentésalkotási folyamatok tehát láthatóan átveszik az elfojtás, közvetítés és jelentésalkotás azon intraszubjektív, de szociálisan formált tudattalan folyamatainak a helyét, amelyek a pszichoanalízis traumatizált emlékezetet illető alternatív felfogásaiban kerülnek előtérbe."[33]

Tanulmányom arra tett kísérletet, hogy értelmezze az irodalmiság alakzatát és szerepét a traumaelméletben, rámutatva a történelem traumaként való újrafogalmazására, valamint az irodalom és trauma viszonyában betöltött szerepére. Tézisem szerint az irodalom különösen fontos szerepet tölt be a traumaelméletben: tanúságtételként a felejtés ellenében hat, és képes újra arcot adni a történelem által eltörölt egyéni vagy társadalmi szintű traumatikus tapasztalatoknak.

32 Papp, *i. m.* 283.
33 Radstone, *i. m.*

https://doi.org/10.15170/olvmod-PTE-IKDI-2022.07

Melhardt Gergő

A helyettesítés traumája az önéletírásban (Térey János: *Boldogh-ház, Kétmalom utca. Egy cívis vallomásai*)

> „Mégis minden félbemarad. Egész életem küzdelem azért, hogy ne maradjon félbe minden. Amit nem írok le, az elvész. Mindig úgy érzem, hogy valamit tennem kell, állandó elégedetlenség és kielégítetlenség kínoz, s tetézi mindezt az az érzés, hogy nem kapom meg az élettől azt, amit esetleg meg tudnék kapni. Hatalmas vágy kínoz az elismerés iránt, s az a rögeszme mérgez, hogy mindenért meg kell küzdenem, ami másoknak eleve megadatik. S hogy mindez a gyermekkori szenvedésből és stresszből ered. *Majdnem* teljesen ez vagyok én."[1]

Térey János posztumusz megjelent önéletrajzi kötetének, a *Boldogh-ház, Kétmalom utcá*nak ez a központi szakasza nem csupán azért jelentős, mert a majdnem ötszáz oldalas szövegben a pszichológiai ihletésű önértelmezést máshol mindig szemérmesen letiltó szerzői szólamból az olvasót meglepő váratlansággal tör ki a lélektani analízis. Hanem azért is kiemelt fontosságú ez a néhány mondat, mert – ahogy a szövegkörnyezetből kiderül – a vallomás szerzője általános lelki alkatát gyermekkori traumákra vezeti vissza, ez pedig szintén egyedülálló a memoárban.

A kötet legfontosabb témája az identitás: a szöveg Térey János névvel jelölt személyes és társadalmi/írói identitás(ok) kialakulását kívánja felfejteni. Ehhez sok különböző műfaj sémáit mozgósítja, és több kiemelt tárgyra tér vissza újra és újra, egyszerre történeti-referenciális és metaforikus értelmezésekkel. Ilyen központi téma például a föld – tágabban: a helyek – birtoklásának, történetének, valamint a név használatának a kérdése. Szemléletét alapjaiban határozzák meg továbbá az összehasonlításokra épülő gondolati szerkezetek (például múlt–jelen, apa–én, Debrecen–Budapest stb.), valamint jórészt rejtve marad, mégis központi helyet foglal el egy kisgyermekkori trauma feldolgozásának igénye is. Dolgozatom a továbbiakban a *Boldogh-ház, Kétmalom utca* ezen eljárásait igyekszik közelebbről megvizsgálni.[2]

Identitásformák a címlapon

A borítón olvasható cím kicsiben felmutatja mindazokat a problémákat és eljárásokat, amelyek a szövegfolyam egészét szervezik. A szerző neve alatt címként előbb egy ház neve, majd az azt magába foglaló utca neve olvasható. Ebben az egykori lakóiról

1 Térey János, *Boldogh-ház, Kétmalom utca. Egy cívis vallomásai,* Budapest, Jelenkor, 2020, 382–383. (Kiemelés az eredetiben.) A zárójelbe írt oldalszámok a továbbiakban erre a kiadásra vonatkoznak.

2 Jelen szöveg részben a kötetről írott elemző kritikámon alapszik: Melhardt Gergő, „Majdnem teljesen ez vagyok én" (Térey János: Boldogh-ház, Kétmalom utca. Egy cívis vallomásai), *Műút* 2021/2, 85–90.

elnevezett debreceni házban nőtt fel a szerző. A házat lerombolták, később újjáépítették („méretarányos másolatban épült újjá, igazán nem panaszkodhatom", 192), majd 2020-ban falára Térey-emléktáblát helyeztek el. Az utcanév Térey költői életművének számos helyéről ismerős lehet: van például *Kétmalom utca 17.* című ciklus és azonos című vers a *Sonja útja a Saxonia mozitól a Pirnai térig* (2003) című gyűjteményes verskötetben, de más költeményekben is találkozunk vele,[3] ahogy novelláskötetének második, átdolgozott kiadásában is. (Az utcanév írásmódja a korábbi évekbeli művekben még gyakran „Két malom utca", később, a 2000-es évek közepén állandósult az egybeírt változat.) A helymeghatározás tehát a kisebbtől a nagyobb felé halad. A kötet alcíme *(Egy cívis vallomásai)* pedig még tovább tágul, és nem is csak a térben: hiszen lokális társadalmi kategóriára utal, és csak azon keresztül a nagyobb területi egységre, a városra.

A birtokos szerkezetbe helyezett alcímbeli „vallomás" a magyar önéletrajz-irodalomból Márait idézi *(Egy polgár vallomásai),* de Kassák önéletírásának címe is kihallható belőle *(Egy ember élete).* Közös a három megjelölésben, hogy a szerzői alanyiságot, a szerző nevét határozatlan névelő után a társadalmi osztályra vagy csoportra – Kassáknál az ezeken felül álló kategóriára, az emberi fajra – utaló köznévvel helyettesítik. Ez a megoldás a cím feletti szerzői nevet a csoport abszolút reprezentatív képviselőjeként tünteti fel, még a névelő többjelentésessége ellenére is („*egy* cívis a sok közül"). Nádas Péter Térey művére nagy hatást gyakorló memoárregényének alcíme viszont *Emléklapok egy elbeszélő* életéből – itt a társadalmi identitáskategória helyett az írói tevékenységet jelölő kifejezés kerül a középpontba.

Ez a címszerkezet ugyanakkor nem ellentmondásmentes. A vallomás ugyanis Szent Ágostontól kezdve nem más, mint olyan *egyéni* teleologikus életút-elbeszélés, amelyet egyedül a vége, az elbeszélt események hatására elért teljesebb állapot hív életre, és az tart össze. Ennek az elért végső vagy egyensúlyi állapotnak a megléte az írás elkezdésének legelemibb feltétele, így – mint kezdet és vég – hitelesíti ez egyedül az egész szövegkonstrukciót. Másrészt olyan szubjektív elbeszélésmód (vagy műfaj) a vallomás, amely a lelki, lélektani alakulásnak, valami jobbnak, magasabbrendűnek tartott állapot fokozatos elérésének a célelvűen elbeszélt narratívája, amely szükségszerűen tartalmazza az önbevallás, korábban elrejtett, mert szégyenteljes dolgok feltárásának mozzanatát is. A vallomás latin neve (confessio) a katolikus gyónást is jelenti, valamint a bírósági tanúvallomást is – csupa olyan beszédaktust tehát, amelyekben az elmondottak a feltételezett maximális őszinteség miatt saját elemi súlyukkal képesek magukat hitelesíteni.

Az ellentmondás abban áll, hogy ezt a mélyen szubjektív, teológiai eredetű – és profán körülmények között is a vallási rituálékat megidéző eljárásoktól övezett – szövegtípust

3 A *Párizs környéki leoninusokban* például hexameterbe simul a házszám: Majd ama józan idényvég megszüli párizsi békéd; / Pár maradék dokument őrzi a régi himent: / KÉTMALOM UTCA 17. Mert Budapest biz' a legvég, / Bölcs Duna, esteli pír, tonna silány szuvenír." Térey János, *Őszi hadjárat. Összegyűjtött és új versek* 1985–2015, Jelenkor, Budapest, 2016, 472.

Térey (és előtte Márai) a közösségi, társadalmi csoportos identitáskategóriákkal hozza látszólag konfliktusmentes összefüggésbe. Az „egy cívis" kifejezés éppenhogy nem mutatja az egyediségnek azt a fokát, amelyet bármely személynév (főleg egy írásaiban magáról is valló író neve). Ráadásul „egy cívis" nincs: valaki önmagában nem lehet cívis vagy polgár, csak az egymást mindig ugyanazon csoport tagjainak elfogadó más polgárok körében érvényes ez a megnevezés.

Térey vallomása az egyéni és a társadalmi identitások közötti viszony problematikusságát is kutatja. „Egy cívis vallomásai" – ez nem azt jelenti, hogy az illető születésétől kezdve a könyv megírásáig cívis lett volna, hanem azt, hogy íráskor a cívis fogalmához képest határozza meg saját identitását. A személyes traumák, a családtörténet például az egyéni identitáshoz tartoznak, amely az írói identitásnak (amely a polgárság mintázatához hasonlóan közösségi, társadalmi konstrukció!) részben alapja, de attól – a szövegben és a nyilvános közéletben – el is különül. A bevezetőben idézett szakasz mutat rá legélesebben e két identitásforma közös lélektani gyökerére.

Referencialitás és fikcionalitás

Az önéletírás műfajának alapproblémája, hogy szerzője és tárgya látszólag megegyezik. Helyesebbnek tűnik azonban – narratológiai és lélektani kiindulópontból is – inkább két szubjektumról beszélni. Ez a két, ugyanazzal a névvel jelölt szubjektum pedig folyamatosan tükröt tart egymásnak, ebben a tükörjátékban születik meg az önéletrajz.[4] Ezek a szövegek a két szubjektum egységesítésére törekszenek; ezt nevezhetjük az identitás keresésének, felkutatásának, megalkotásának is. (Ennek része a bűnök bevallása, a múlt feltárása.) Ez nyelvi aktusok (kimondás, vallomás, írás) által látszik lehetségesnek – és bizonyul végül minden esetben kudarcnak, a nyelv, a szövegalkotás korlátai miatt. E miatt a tükörjáték miatt a referenciális–fikciós elkülönítése nem tartható fenn az önéletrajzok értelmezésében.[5] Valaki saját magának arccal történő felruházása mindig együtt jár az arctalanítással, az arctól való megfosztással – másképp mondva, az identitás, amelynek végső stabilizálásra törekszik az önéletírás, sosem rögzíthető. Azért nem, mert az „író én" és a „megírt én" közti tükörjáték sosem tud véget érni. („Mégis minden félbemarad.")

Ehhez hasonló kettősséggel szembesít a Térey-mű összehasonlítás-alapú történelemszemlélete. A múltbeli dolgok (dokumentumok, tárgyak, emlékek vagy vélekedések), nem magukban léteznek. Mindig összehasonlítódnak a jelennel, a későbbivel, más emlékekkel. Egy rokon mozdulatai, valamelyik távoli ős üzleti döntése, az apa skizofréniája,

4 Paul de Man, „Az önéletrajz mint arcrongálás", ford. Fogarasi György, *Pompeji,* 1997/2–3., 93–107, 95–96., Bókay Antal, *Önéletrajz és szelf-fogalom dekonstrukció és pszichoanalízis határán = Írott és olvasott identitás. Az önéletrajzi műfajok kontextusai,* szerk. Mekis D. János és Z. Varga Zoltán, L' Harmattan – Pécsi Tudományegyetem, Budapest, Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék, 2008, 33-65.

5 de Man, *i. m.*, 96.

az anya betegsége, a régi ház szobabeosztása, a megszűnt villamosvonalak – bármennyire is főtémái ezek egy-egy fejezetnek vagy gondolatmenetnek, sosem kerülhetnek fókuszba, hanem mindig az összehasonlítás egyik oldalát adják. A másik oldalát az elbeszélő foglalja el, aki vallomásainak egyik történetszálává avatja a régi helyszínek ismételt felkeresését, a régi dolgok állandó, a megírás jelenében kialakuló értékelését. Néhány példa: „[M]ég veszünk egy *Lúdas Matyi*t – a kor vicclapja mai szemmel szinte már irodalmi igényességűnek tűnik" (231); „A Bika [szálloda] kártyaszobája és bálterme után az önkiszolgálók mocsara következett. Így már értem a nívóbeli esést, de nem tudom, apámat értem-e utólag, vagy saját magamat" (270); „Álltunk az állomás peronján, ugyanúgy ropogott a lábunk alatt a gyöngykavics, mint ahogy ma is ropog." (294) Ez az összehasonlítási módszer is mindig az identitás tétjét hordja magában: a külső dolgokról alkotott ítélettel saját magához szeretne közel kerülni, saját lelki alkatát szeretné megismerni a vallomástevő tudat. Vagyis az „író én" és a „megírt én" két szubjektumát hasonlítja minduntalan össze, a köztük lévő különbségek kiegyenlítésére és megértésére törekedve.

A két szubjektum végtelen tükörjátékának dilemmáját poétikailag Térey szövege két eljárással kívánja meghaladni.

Egyrészt a sokműfajúsággal. A *Boldogh-ház, Kétmalom utca* az életút- és vallomásnarratívában helytörténeti, filológiai, néprajzi, urbanisztikai műfaji sémákat használ, de számos pontján megidézi például a családregény, a nevelődési regény, a detektívtörténetek hagyományait, szókészletét, kliséit is. Ráadásul saját korábbi verseiből, novelláiból is bőséggel idéz, gyakran átdolgozva a már ismert szövegeket.[6] A szerzői kutatások jeleként a lábjegyzetekben és a szöveg más utalásaiban szakmunkák feldolgozásának nyomai láthatók. Ezek adatainak összevetése a családi dokumentumokkal (iratokkal, fényképekkel), tárgyi emlékekkel és a család hagyományozódó emlékezetével például a detektívregények műfaji sémáit mozgósítja, sőt a szöveg gyakran a nyomozás folyamatát is közli. Például amikor ősei egykori földbirtokát próbálja a mai térképen elhelyezni, hogy kiderüljön, felmenői voltak-e azok, akiknek földművelő alkalmazottai botrányosan lesújtó körülmények között sanyarogtak. Itt a szöveg lexikailag is felidézi a detektívtörténeteket.

> Szép kis ügy. De még mindig nem tudni, hogy miért vannak itt. […] És igen! Számomra így derült ki, hogy amikor apám földet vásárolt, akkor valójában visszacsatolt. […] Hacsak nem azért történt az egész, mert… Végre nyomon vagyunk, de milyen nyomon! Két hét sötétben tapogatózás után András elküldi a *Nyírvidék* egy évvel későbbi számát, benne ezzel a hírrel: *Különös csalási bűnper a debreceni törvényszéken.* […] Az első nyomok olyan csábítóak. Nyomozni mégsem mindig jó, főleg, ha kutakodásunk nem kecsegtet biztos végeredménnyel. (*Ganz és Társa*

6 Ennek egyik példáját értelmeztem: Melhardt Gergő, „Újraírt pályakezdés prózában. Térey János novelláskötete 1997-ben, 2012-ben és azután", *Alföld*, 2022/5, 71-84.

c. fejezet, 187–189, 196 – kiemelések az eredetiben. Hasonló példák a *„Tusculanum gyanánt”* című fejezetben.)

A családregények sémáit hasonló módon idézi meg a vallomás néhány hangsúlyos helye. Ilyenkor mintha a retorikával együtt e régi műfaj hagyományos teleologikus szemléletét is újraaktiválhatónak vélné a szöveg. Például: „Apám nem a fölemelkedés, hanem a végleges alámerülés jelképe volt és marad számomra.” (15) „Az ükanyám, Bozsó Sára elleni per és a házaspárt sújtó, 1881-es csődesemény egyértelműen lecsúszást, hanyatlást jelent a XIX. századi virágzást követően; mégis ezután […] vonult tovább az apai ág […] egy újonnan épített, széles homlokú, nagyvonalú és kényelmes Ajtó utcai portára, a 16. szám alá. Tehát ismét fölfelé!” (172) „Sok zuhanást megélt családom […]”. (292) Sőt, egy ironikus félmondatban: „azért a Kétmalom utca 17. nem egy Buddenbrook-ház”. (444) Harmadik fontos műfaji sémaként a vallomástevő írónak a világ és önmaga olvasmányélményeken keresztüli megértésére tett kísérlete is kiemelendő. Nem csupán arról van szó, hogy rendkívül sok írót, költőt, irodalmi, filmes és zenei alkotást említ, befogadásuk egykori élményét vagy saját művészetére tett hatását felidézve (bár ez a szövegvonulat volna a kötet nevelődésiregény-olvasatának egyik alappillére). Hanem arról, hogy családja és saját történetét – minthogy ezek is szövegként, e szöveg által megteremtve léteznek – más szövegek intertextuális hálójában véli megérthetőnek és megírhatónak. Ennek egyik eszköze, amikor kommentár nélkül – olykor forrásmegjelölés nélkül is – idéz (például Mészölytől, Musiltól, Gombrowicztól, Kemény Zsigmondtól vagy épp Oravecz Imrétől); ilyenkor az idézett szövegrész a Térey-művet egészíti ki, annak meg nem írt passzusait helyettesíti. („A bolthajtásba néha cikkelyezett, színes üvegablakot illesztenek, mint a *Régimódi történet*ben”, 32; „Ez a mi *Szajlá*nk, *Ókontri*nk és egyben *Ókút*unk: pereme. Széle, szomszédsága”, 190) Van, amikor az elbeszélt történetet más irodalmi művekkel szembesíti – az összehasonlítás-alapú észjárás jegyében. Az apja málnaföldjén végzett munkát például Háy János bogyósgyümölcskertészével (220), egy gyerekkori emlékét pedig az egyetlen magyar nevelődési regénnyel veti össze: „Majdnem ugyanaz volt, és mégis más, mint Ottlik élménye, amelyet az *Iskola a határon*-ban rögzít” (49). Egy helyen apját is egy irodalmi alakon keresztül próbálja megmutatni: „Apám, mint Tar egyik hőse, »nem barátkozott senkivel, idegen volt köztük, messziről jött«, ennyi stimmel, néha persze kénytelen volt leülni velük […]. Az már nem stimmel, hogy »többet bírt, mint akárki«.” (226) E leírás folytatása jellemző példája annak is, ahogyan egyik jellegzetes szövegtípusból szinte észrevétlenül megy át a másikba: az irodalmi allúzióval kiegészült családtörténeti szálba itt közbevetésszerűen ékelődik egy fiatal felnőttkori epizód Térey és Tar Sándor találkozásáról, majd egy oldallal később, látszólag ennek folytatásaként, de a korábbiakhoz visszacsatlakozva, visszatér az elbeszélés a családtörténethez. Ez a félig-meddig asszociációalapú, vágásokkal operáló szövegalakítás a kötet első – egészében

kidolgozottabb – felének legjellemzőbb eljárása. Ám hiába idéz fel váltakozva többféle szövegműfajt, egyik sem válik egyeduralkodóvá, mindegyik csak egy-egy hosszabb-rövidebb szakaszban érvényes, mert mindegyik az identitást konstruáló vallomás (mint szuperműfaj) poétikájának és gondolati-lélektani céljainak rendelődik alá.

Másrészt bizonyos múltbeli – akár az ő születése előtti – események dramatizálásával, fikcionalizálásával. Ezeken a helyeken az önéletírás műfajától hagyományosan elvárt referenciális regiszter felfüggesztődik, hogy a határozottan fikcionálisnak adja át a helyét. Egy helyen meg is jegyzi az elbeszélő, hogy a pár sorral azelőtti dialógus idején még nem is élt – ironikus, hogy a szöveg számára fel sem merül, hogy ez az emlékezetből idézettnek beállított beszélgetést retorikailag vagy dokumentumerejében gyengítené. (278) Hiszen természetes, hogy a vallomástevő tanúságát jelentő kizárólagos autoritása birtokában megteremtheti ezeket a jeleneteket az irodalom terében. Mindegy, hogyan volt *igazából*; így volt, ahogy itt le van írva. Például egy utcai párbeszéd az 1802-es debreceni tűzvész után: „Jön egy atyafi szembe az ősapámmal, Mihállyal. / »Kend tudja-e, a Szappanos utca merre van?« / »Én ugyan nem. Ebbű' osztán hogy hámoznám ki?« / »Megvannak?« / »Mink meg, Tóth uram.« / »Nekünk nem maradt semmink, instállom.«" (138–139) Vagy egy jelenet 1935-ből: „Kint hét ágra süt a nap, egy törvényszolga kinyitja az ablakot, járjon a levegő. Behallatszik az élénk madárfütty, csilingelnek a bíróság előtt a villamosok." (187) A szöveg képes önmaga egyidejű javítására is, mint itt: „»Jó napot kívánok, tiszt úr […]. Tessék mondani, hozzám tetszik beszélni?« / Nem, ezt biztosan nem kérdezhette." (202) A zsidókkal teli vagont őrző csendőrnek és az elbeszélő nagymamájának a párbeszédét leíró jelenet folytatásában feltűnő, hogy míg a csendőr végig fonetikusan közölt nyelvjárásban beszél („Lehet szípen továbbmenni, jaó? […] Tessík odíbbállni", 203), addig a Tóth-mama és a többi családtag a mai standard köznyelvet használja.

Mind a műfajkeverésben, mind a fikcionalizálásban meghatározó a *helyettesítés*ként leírható eljárás: a detektívtörténet, a családregény és a többi szövegtípus mind felfogható az identitásalkotás szubjektív énfeltárása helyett igénybe vett írásmódként, a referenciális helyett a fikcionális előnyben részesítéseként. A regényesítés az eseményeket az éntől eltávolító eszköze is a vallomástevő saját énjét fedi el. A helyettesítés adja tehát a vallomásszöveg észjárásának alapszerkezetét.

> Debrecen épületeinek jelentős hányada nem arról nevezetes, hogy létezik, hanem hogy valami másnak a helyén áll. Ugyanott, ahol sokkal inkább az elődjének kellene állnia valójában. Máshol minőségi cseréket bonyolítanak le, és ezeknek a cseréknek a láncolatát hívják fejlődésnek. Itt nem, vagy nem egyértelműen. (192)

Az identitásalkotás traumatikus hátterének is épp ez, a más helyett létezés az egyik fontos eleme.

A helyettesítés traumája

Három központi trauma azonosítható a Térey-vallomásban. Mindháromra áll az, amit a pszichológia meghatározása állít: „a trauma az »önmagammal való közösségbe« olyan idegenszerűséget juttat, amely megkérdőjelezi önazonosságom mibenlétét."[7] Az első az apával való viszony: egyrészt a bántalmazó szülő okozta lelki sérülések,[8] másrészt az apa mentális betegségével összefüggő problémák. A második az anya halála, amely az életút meghatározó eseményévé vált, és időben a szülőváros elhagyásával,[9] Budapestre költözéssel, a névváltással és a költői pálya megindításával (sőt, a régóta növesztett haj levágásával) esett időben egybe – pontosabban éppenhogy az anya halála tette lehetővé, a traumára adott válaszként, ezeket az utóbb pozitívnak ítélt folyamatokat.[10] A harmadik – és a vallomás szempontjából legfontosabb – trauma a szerzőnek az ő születése előtt meghalt nővére halála.

A testvér halála nem átélt esemény, de a hozzá fűződő virtuális, de hihetetlenül szoros viszony – a sikerületlen majdnem-azonosság – és az állandó összehasonlítás a kezdetektől meghatározó élmény. Az az elvárásként értett helyzet, hogy János pótolja Anikót, tehát két gyerek helyett kell valamilyennek lennie, valahogy viselkednie, saját magán kívüli másik identitást is kell képviselnie (vagy a sajátja helyett csak a másikat): ez már a gyermeki tudat számára átélt helyzet, amelynek forrása a szülők traumaelbeszélése, a trauma nyomán viselkedésükbe íródott mintázatok.[11]

> Hányszor hallottam otthon, hogy ha ma is élne a nővéred, négyen volnánk, kisfiam. Milyen boldogok lennénk mi akkor. (Ezek szerint így nem vagyunk azok.) […] Éreztem e kegyes hazugság öngyógyító voltát, tiszteletből és tapintatból nem is válaszoltam rá soha semmit. Tudtam, hogy ha a szüleim nem veszítik el Anikót, én sohasem születtem volna meg? (11)

A gyerekkori traumaélmény elbeszélése a szikár, éles – de a későbbi identitás problémáival vagy az írásfolyamattal itt össze nem kapcsolt – megfogalmazások után e ponton megszakad, és társadalomtörténeti elbeszélésbe ágyazott családtörténettel folytatódik, ahol újra működésbe lép az összehasonlítás: „Anyám az én egykori kék kiskádamban

---

7 Pintér Judit Nóra, *A nem múló jelen trauma és nosztalgia,* L'Harmattan, Budapest, 2014, 31.

8 A kötet legösszetettebb, legkidolgozottabb első fejezetében, az *Apám karácsonyá*ban jelenik meg hangsúlyosan az otthoni bántalmazás, melynek leírásakor – a hosszú fejezetben egyedül itt – az énelbeszélés második személyűre vált: „Kisfiúként sohasem tudod, mitől lesz ideges az apád, mert lényegében bármitől. […] a fésülködőasztalnál elkap, és jön a pofon" (14). A pofon központi motívumát pedig grammatikailag személyektől eltávolítva fejezi ki: „jön" – mintha az „apa pofoz" vagy „pofont kapok/kapsz" alakokat a trauma ereje nem engedné leírni.

9 A memoárt mint a Debrecentől való elszakadás emancipációs folyamatának dokumentumát elemzi az alábbi kritika: Szilágyi Márton, „Hol voltam, hol nem voltam…," *Kalligram* 2021/1, 86–91.

10 „Nincsen anyám. Nincsen többé anyukám. […] Életet kaptam, használati utasítást hozzá nem […] A régi világom nem bomlik, hanem egyszeriben beomlott." (418–419, 423)

11 Vö. Lénárd Kata, *Megélt és/vagy elmesélt. Korai trauma és emlékezés = Írott és olvasott identitás, i. m.*, 166-172, 168.

öblögette a ruhát […] Mindenesetre az sem volt véletlen, hogy én már mosógépet vettem az első fizetésemből" (12).

„Anikóról készült ugyan fénykép, de élő tanúk híján utólag nem azonosítható, melyiken szerepel ő, és melyiken én". (11) Az elbeszélő mély identitásválsága, az önazonosság stabilitása iránti vágya ebben a helyettesítés előidézte kétségben gyökerezik, a gyerekkori válságban, amely a nővér és a saját identitása, szokásai, sőt, a két test és képi reprezentációik határainak hiányában mutatkozik meg. Saját identitását a helyettesítés fel is számolja. „A felcserélhetőséged a kioltásod. / Mint olyan ember, aki minden árulkodó jel szerint valaki más helyett született és él, érzékenyen reagálok az ilyesmire." (145) – olvasható az író én reflexiója a 19. századi családtörténet gyakori csecsemő- és gyermekhalálozásaira.[12]

A trauma mindig utólagos,[13] és sajátos időszerkezettel rendelkezik, amennyiben „a szubjektum számára állandó jelen időre tesz szert ahelyett, hogy múlttá, feldolgozott tapasztalattá válna."[14] A *Boldogh-ház, Kétmalom utca* szövegében a megírt én gyermekkori tudata a szülők traumáját („mély és maradandó seb") interiorizálja, így alakul ki saját traumatikus identitástörése a legkisebb gyermekkorban.

A sosem ismert nővér halála – az ahhoz köthető trauma – abszurd módon „alapító esemény" (335) az elbeszélő számára, hiszen nem lehet az életünk „eseménye" olyasmi, ami a születésünk előtt történt. Az „esemény" tehát egyrészt az interiorizált traumát jelenti. Másrészt a vallomás szerzőjének élete eszerint akkor kezdődött el, amikor a testvére meghalt: „Anikó tulajdonképpen nekem segített megszületni a halálával, így vált az ő halála az én életem eseményévé." (30) Az utólag kialakított traumanarratíva szerint első magzati pillanatától az ő pótlékaként él. Az imént idézett szakasznál, az *Apám karácsonya* fejezet végén tér vissza újra a helyettesítés traumájára, a korábbiaknál nyersebb, személyesebb kifejezési eszközökkel, és jelöletlenül ugyan, de egyértelműen a későbbi, az író énhez kapcsolható tudati tartalmakkal. „Gyötört a lelkifurdalás a puszta létezésemért, pedig nem volt rá okom: nem tehettem sem az ő, sem pedig a szüleim sorsáról. […] nem éreztem magamat helyettesnek, hiszen érezhettem, féltenek, sőt egykeként a széltől is óvtak […] a szüleim." (30) Majd mindenfajta átvezető szöveg nélkül egy Mészöly Miklós-idézet következik (a *Vadvizek* kötet *Berta nővér* c. novellájának elejéről) arról, hogy a gyermeki lélek éppolyan rétegzett és mély pszichológiai tartalmakkal van teli, mint a felnőtteké. Ez ismét arra ad példát, hogy a Térey-szöveg irodalmi idézetek, minták vagy utalások révén mond ki olyasmit, amit saját szemérmessége, traumatikus elfojtásai miatt maga megfogalmazni nem képes. Az idézet helyettesíti a traumaelbeszélés teljességét.

A helyettesítői szereptől való megszabadulás egyetlen módja a vallomás megírásával kialakított identitás szilárdsága lehetne; az erre irányuló vágy munkál a szöveg mélyén.

12 Vö. 158–159, 239, 300.
13 Pintér, *i. m.*, 39. skk.
14 Pintér, *i. m.*, 40.

Trauma és poétika

Az említett gondolati és poétikai jellemzőket az alábbiakban egy rövid példán szemléltetem. Az első, *Apám karácsonya* című fejezet első oldalát – tehát a vallomás legelejét – idézem (néhány rövid, szempontunkból most redundáns rész kihagyásával).

> A szenteste előtti délutánon rendszerint kimentünk a szüleimmel a Köztemetőbe. […] Szeretném azt hinni, hogy ropogós hóban léptünk ki a házból, de az igazi hóesés a nyolcvanas évek elején ugyanolyan ritkaság volt, mint manapság, […]. Nemcsak apai nagyszüleim, bácsikáim és néném pihennek a Nagyerdőn, hanem a hatvanas évek vége óta a nővérem is, aki alig öt hónapos korában halt meg. Amikor egy őszi reggel anyám elvitte a bölcsődébe, a kislányuknak még semmi baja sem volt. Aztán ebédidőben egy falatot félrenyelt, és megfulladt. […] A szüleim mély és maradandó sebet szereztek, olyan fájdalmat, amelynek íze minden későbbi örömüknek az aljára leülepedett. (7)

Az első mondat az évente visszatérő, a továbbiakban hosszabban elmesélt (a fejezet egészének keretét adó) eseményt írja le. A „Szeretném azt hinni…" kezdetű rész a szöveg megírásának jelenét, a vallomástevő író én nézőpontját közvetíti, valamint a gyermekkori élményhez képest jóval későbbi tudását (hogy mennyi hó esett az 1980-as években) kapcsolja össze az emlékezés leírásával. Ez egyben a szövegnek a debreceni helyszín és a hely története iránti érdeklődésére is utal. Ez után tér rá tulajdonképpeni tárgyára, amiről az olvasónak addig sejtése sem lehetett: hogy miért – kihez – mentek ki a temetőbe; majd a következő mondat ennek magyarázataképpen a nővér halála történetét írja le. A referenciálisból (ami sosem tisztán referenciális, mert az emlékezés mechanizmusa szűri át a tényeket, és mert szépirodalmi műről van szó) vált fikcionálisba, amikor a saját születése előtti eseményt meséli el. A bekezdés utolsó mondata pedig összegzésként a szülők traumáját nevesíti. Az egész kötet poétikai összetettségét egy bekezdésben felmutatva jut el a néhány mondatnyi sűrű szöveg az általános, ismétlődő temetőlátogatástól az utólagos tudással beiktatott történeti tényeken és fikcionalizált családtörténeti elbeszélésen át a szülők traumájáig mint konklúzióig. Saját traumáját ugyanakkor nem kapcsolja össze szüleiével; az Anikóval történt összehasonlítások és az amiatt érzett csalódás és identitásválság a szövegben sehol nem kötődik a szülők lelki sebeihez olyan módon, ahogyan korábban azt igyekeztem más szöveghelyekből kimutatni. A vallomást író én számára ezek feltehetően megélt, megértett, de leírhatatlan tartalmak. (Hozzáteszem, a fejezet címe is különös aszimmetriára utal, hiszen csak az apát emeli ki, anyját és saját magát pedig hozzá képest a háttérbe szorítja, noha, amint az idézet első mondata is utalt rá, hármasban mentek a temetőbe, és minden leírt történés hármukra vonatkozik.)

A helyettesítés traumája aztán tudattalanul a viselkedésbe íródik, és a helyettesítés elutasításaként jelenik meg.[15] Egy példát emelnék ki. A gyermek János Csehszlovákiába készül nemzetközi úttörő-találkozóra.

> Várt egy kirándulás, életem első repülőútja. […]
> „Most helyettünk is utazol", tette a kezét a vállamra apám. A vastag keretű szemüvege alól, a szigorú tekintetével képes volt ilyeneket mondani. […] Ez egy lélektani, sőt ontológiai abszurd. Helyettem is élsz, helyettem is utazol, helyettem is sikeres vagy. Nem. Én nem vagyok te. Nem tudlak a helyembe képzelni. Nem pótolhatom be helyetted.
> […] Én nem fogom tudni bepótolni az ő elmulasztott életét, az biztos. (338–339)

Két szempontból figyelemreméltó ez a szövegrész. Egyrészt azért, mert nincs a vallomásban még egy ilyen erős érzelmi felindulást mutató szakasz sem. Az erős dühöt az anaforikusan ismételt mondat eleji „nem"-ek és a rövid, határozott állításokat tevő mondatok mutatják, valamint az érzelmi reflexió relatív hosszúsága, ami a vallomás egyéb helyein egyáltalán nem jellemző. Másrészt azért, mert nem merül fel a probléma összekapcsolása a halott nővér helyettesítésének traumájával, noha a szóhasználat is mutat egyezéseket („Nem éreztem magamat helyettesnek" – „Helyettem is élsz […] Nem pótolhatom be helyetted" stb.) A közvetlen szövegkörnyezetből kivéve az apával itt folytatott virtuális vita mondatai az Anikó helyettesítésére is utalhatnának.

A bevezetőben idézett szakasz az íráskényszert a „gyermekkori szenvedésből és stresszből" eredezteti. Annak részletezésével azonban adós marad, hogy pontosan milyen szenvedésre és stresszre kell gondolnia az olvasónak. A megelőző bekezdésekben (később, önmaga által diagnosztizált) gyermekkori figyelemzavaráról ír, ám a leírt tünetegyüttes összetettebb, traumatizált lelki alkatra, a gyermek- és kamaszkorból továbbörökített önértékelési problémákra is utalhat.

> Én voltam az, aki nem tudott mit kezdeni magával. […] Küzdöttem a figyelemzavarommal […] Nem az volt a baj, hogy elfelejtettem dolgokat, elvesztettem holmikat, mert mindezt kihevertem vagy tudtam pótolni. Hanem a szégyen, akkor is, ha nem szidtak le érte. A félelem, hogy megbélyegeznek érte. […] amikor pszichiáterek följegyzéseiben először olvastam az ADHD-ról, tudtam, hogy ez az. (381–382)

Minden okunk meglehet ugyanakkor azt is állítani, hogy ez a problémaegyüttes a helyettesítés traumájával is összekapcsolható. Az elveszítéstől való félelem, a rögzítés kényszere az autentikussághoz való ragaszkodásra utalnak. (Akárcsak a debreceni házak történetének feltárásakor a kötet más helyein.) A mindig elérni vágyott, de mindig csak megközelíteni engedett eredeti állapotnak, az idealizált autentikus létezőnek folyton csak

15 Vö. Lénárd, *i. m.,* 169.

pótlékait engedi láttatni az élet.[16] Ennek tragikus megélése és az ezen túllendülni vágyás eredményezi az íráskényszert. Így kapcsolódik össze a személyes szubjektum és az írói-társadalmi szerep, a privát és a nyilvános, közösségi identitás. Az írás mélyén trauma rejlik, amelyet az írás időlegesen láthatatlanná tehet, de meg nem szüntethet.

16 E felfogás a Térey-életműben a kálvinizmus predestinációtanával is mélyen összekapcsolódik. Ennek az összefüggésnek a valódi értelmezése még várat magára.

https://doi.org/10.15170/olvmod-PTE-IKDI-2022.08

Hamvas Levente Péter

A 33. szonett mint terápiás szöveg

Shakespeare 33. szonettje a „fair youth"-hoz, a szépséges ifjúhoz címzett nagyobb ciklus részét képezi, témája az ifjútól való eltávolodás. Mark Schwartzberg Anthony Holden nyomán a vers sötét tónusait a költő egyetlen fia, Hamnet 1596-os halálának tulajdonítja. A szonettek, a 16. század utolsó évtizedét végigkísérő e nagyszabású költői vállalkozás termései, egyértelmű nyomait mutatják a fiú iránti gyásznak. Schwartzberg szerint, ha a szonetteket gondosan tanulmányozzuk, számos nyilvánvaló utalást találunk Hamnetre, ilyen az idő romboló hatása vagy az ifjút halhatatlanná tévő vers maga. A házasságra és a gyermekvállalásra való buzdítás a költőnek Hamnet elképzelt jövőjével kapcsolatos elmélkedéseiből formálódtak. A 87. szonett búcsúformulája így akár a Hamnettől vett búcsúként is felfogható, és a 33. szonett harmadik négysoros részében a címzett megkettőződik: a titokzatos szépséges ifjú mellett Hamnet is felbukkan.

Schwartzberg szerint ezt az a szójáték bizonyítja, amelyet Shakespeare a *sun* (nap) szóval űz. A költőnél másutt is előforduló metafora itt egyszerűen behelyettesíthető olvasáskor a *son* (fiú) kifejezéssel. A csalatás és a csalódás, mely átjárja a verset, nem feltétlenül a szépséges ifjúhoz kötődik, hanem ugyanúgy lehet a Hamnet halálára adott válasz és a csalódás kifejeződése Isten vagy a Sors kezében vergődő ember részéről.

Schwartzberg úgy látja, e két sor: „Euen ſo my Sunne one early morne did ſhine, / With all triumphant ſplendor on my brow"[1] Hamnet rövidke életére vonatkozik. A következő két sorban – „But out alack, he was but one houre mine, / The region cloude hath mask'd him from me now" – Schwartzberg egyértelmű bizonyítékot fedez fel érvei helyessége mellett, hiszen a mulandó nap megsemmisülése miatti szomorúság éppen csak elfedi az egykor büszke apának szeretett fia idő előtti halála fölött érzett szomorúságát. Schwartzberg a vers utolsó mondatában az allúzió feloldását, a földi valósághoz való visszatérést látja. A „föld fia" – Schwartzberg szavaival: „son of the world" – kifejezéssel a fiú evilágivá lesz, visszautalva az eredeti címzettre.[2]

Nos, Schwartzberg izgalmas gondolatmenetét azért idéztem ilyen hosszan, mert egy terápiás szemléletű olvasat számára megkerülhetetlen kiindulópontul szolgál. Egyszersmind utolsó mondata egy nem mellékes mozzanatra hívja fel a figyelmet. Jelesül a szonett hivatkozott utolsó sora – „Suns of the world may ſtaine, whë heauens ſun ſtainteh" – nem egyes, hanem többes számban utal a napra, ami azonnal elbizonytalanítja a fenti olvasat végkövetkeztetését.

1 A hosszabb részleteket betűhíven idézem az 1609-es negyedrét kiadásból: https://www.bl.uk/collection-items/first-edition-of-shakespeares-sonnets-1609 (2022.03.04)

2 Mark Schwartzberg, „Shakespeare's Sonnet 33", *The Explicator,* 61/1 (2002), 13–14.

Jelen tanulmányban a 33. szonettet dekonstruktív módon olvasom traumaszövegként. Előzetesen megvizsgálom, hogy az ún. terápiás szövegek jellemzői, közelebbről a gyász emocionális hangsúlyai számon kérhetők-e a szöveg nyelvi síkján és ezek mennyiben felelnek meg az ismert életrajzi tényeknek, majd a traumát a dekonstruktív olvasat metaforikus kulcsaként használom fel arra, hogy a gyász jellegzetes lelki folyamatát a szonett szövegében feltárjam. Célom annak érzékeltetése, hogy a terápiás jellegű mélyolvasás sikere sokszorosan múlik azon, hogy a választott mű maga mennyiben tekinthető egy sikeres gyászterápia magas szintű nyelvi manifesztációjának.

A 33. szonett mint terápiás írás

Jamie Pennebaker az 1980-as évektől végzett kutatásai során fejlesztette ki az ún. „érzelemkifejező írás" technikáját a traumák és az érzelmi megrázkódtatások feldolgozására.[3] Az egyik érdekes megfigyelés szerint a súlyos traumát átéltek közül azoknál, akik igyekeznek titokban tartani érzelmeiket, gyakrabban alakulnak ki megbetegedések.[4] Ellenben akik képesek legmélyebb érzelmeikről írni, azoknál szembetűnő biológiai, pszichológiai, magatartásbeli, illetve társkapcsolati javulás figyelhető meg, ráadásul az érzelmek ereje kihat az írásmű hatásosságára, erejére is.[5] A 33. szonett tükrében igencsak tanulságosak az érzelemkifejező írás stílusát illető kutatások eredményei. Eszerint a legtöbb haszon akkor nyerhető az érzelemkifejező írásból, ha a szerző nyíltan elismeri érzéseit, arra törekszik, hogy koherens történetet alkosson, váltogatja a nézőpontokat, és megtalálja a saját hangját.[6] Ha figyelmesen olvassuk a 33. szonett szövegét, szembetűnő, hogy a felütésben megszólaló mennyei hang – talán maga a nap vagy az Isten, aki csodálatos összhangban van a természettel –, nem azonos a kilencedik sorban megszólaló lírai énnel, aki – mint Schwartzberg is utal rá – egy földi érzés megszólaltatója. Valóban fölsejlik egy történet a lírai szöveg burkában: a ragyogó napot felhőfoszlány takarja el, miközben valaki felidézi, hogyan veszítette el saját fiát, aki csak nagyon rövid ideig lehetett vele, és akit szintén foltok takartak el előle, de mindezt belenyugvással veszi tudomásul, hiszen a földi dolgok az égi mintájára mennek végbe. Első olvasásra átlengi a szöveget valami éteri hangulat: az udvari szertartást idéző bókolás (flatter), az uralkodói tekintet (soueraine eie), a színpompás tájat bearanyozó napfény, a mennyei alkímia mágikus varázsa (heauenly alcumy), majd az apai büszkeség ragyogása (splendor on my brow), a veszteség ellenére mutatott nagyvonalú megértés és bölcsesség (no whit disdaineth). Ám ha egy lépéssel közelebbről szemléjük a vers hangulathordozó, emocionális elemeit, azt látjuk, hogy a szöveg tele van nyugtalansággal, feszültséggel, dühvel, elfojtott indulattal,

3 James W. Pennebaker – John F. Evans, *Gyógyító írás. Ha fáj a történeted,* Kulcslyuk Kiadó, Budapest, 2018., 13–14.

4 Pennebaker–Evans, *i. m.,* 17.

5 Pennebaker–Evans, *i. m.,* 23–30. és 32.

6 Pennebaker–Evans, *i. m.,* 36–37.

bűntudattal és lelkifurdalással. A fenséges természeti képet a legalantasabb (basest) felhők zavarják meg, és erre maga a mennyei hang ad engedélyt („Anon permit the basest clouds to ride"). Csúf, ronda felhőfoszlány (ougly rack) takarja arcát annak a rejtélyes mennyei valakinek, aki csak itt jelenik meg először, éspedig egy névmás formájában (his celestial face). Vélhetően a napról van szó, ebben az esetben a vers első részében megnyilvánuló lírai én talán maga Isten, a mennyei Atya, amit a vers utolsó sora támaszt alá. A nap e szánalmas, elhagyatott, kétségbeesett (forlorne) világból kegyvesztetten, lopva és láthatatlanul menekül nyugatra. Valami hasonló esett meg a második részben megszólaló lírai énnel, kinek napját-fiát (sun) egy helyi felhő (region cloude) fedte el előle (mask'd). Megszólal itt azután a visszafojtott indulat: szerelme nem csökken, nincs benne egy szemernyi megvetés; szerelme-szeretete (my love) egy cseppet sem érzi rangján alulinak („no whit disdaineth") e veszteséget, hiszen a világnak napjaira-fiaira (suns of the world) árny vetül, ha a mennyei nap árnyékot vet („when heaven's sun disdaineth").

Amennyiben szó szerint értjük az utolsó sort, a kép egyértelmű: a mennyei nap csak a mi perspektívánkból látszik foltosnak, valójában a földi és az égi világ határán száguldó felhők ránk, emberekre, és a mi fiainkra (sons) vetnek csupán árnyékot (szó szerint ezt jelenti a „staineth" egyes szám első személyű, jelenidejű igealakja).

Nos, az eddigiek talán elégséges okot szolgáltatnak arra, hogy a 33. szonettet valóban egy trauma lenyomataként olvassuk. Nézzük, mit tudunk Hamnet halálának körülményeiről, és milyen további érvek hozhatók fel az életrajzi adatok alapján ennek az olvasatnak az érvényessége mellett.

Mit mondanak az életrajzi tények a szonettek keletkezéséről?

Michael Wood kiváló életrajzi munkájában külön foglalkozik a 33. szonett keletkezéstörténetével, azt hangsúlyozva, hogy a „szonetteknek kezdettől központi témája az elmúlás".[7] A 33. szonett alapja Wood szerint egy angol közmondás: „A reggeli napfény sosem tart egész nap", a felhő alatt lenni („under a cloud") pedig a mai angolban is annyit tesz: elpártol valakitől a szerencse. Wood fontosnak tartja, hogy a *staineth* (jelzőként „foltos") a Shakespeare-kori angolban a becsületen esett szégyenfoltot, a régi dicsőség leáldozását is jelentette (ez esetben tehát a családi hírnevet tovább vinni hivatott fiúörökös váratlan halálára utalhat), míg igeként azt is jelentette, hogy „valaki túlszárnyal valakit, avagy árnyékot vet rá".[8] „A »földi nap *(Sun)* foltja« a »fiakra *(son)«,* a földi halandókra vonatkozik, az »égi« nap tehát maga a Nap, egyszersmind a mennyek *fia,* Jézus; ezáltal a vers homályos, a *sun* és a *son* hasonló hangzása miatt mégis eleven hangú utalást tesz a megtestesülésre és a megfeszítésre."[9] Wood, akinek könyve hátterében az a gondolat

7 Michael Wood, *Shakespeare nyomában,* ford. Babits Péter, Alexandra, Pécs, 2006, 186.
8 Wood, *i. m.,* 187.
9 Uo.

húzódik meg, hogy Shakespeare egész életműve valamiképpen a katolikus gyermekkor élményeiből és az új, modern világra jellemző kétkedésből táplálkozott, a krisztusi utalást emeli ki a versben. „Shakespeare mintha egyszerre foglalkozna az ifjú elvesztésével, saját napja/fia elvesztésével és Isten fiának elvesztésével. Az Erzsébet-kori olvasó figyelmét nyilván az sem kerülte el, hogy a szonett a 33-as számot viseli, utalván Krisztus korára a megfeszítés idején. (Véletlen vagy sem, de 1597-ben maga Shakespeare is ennyi idős volt.)”[10] Wood a szonettek keletkezéstörténetét az ifjú arisztokrata, William Herbert (1601-től Pembroke grófja) és Shakespeare megismerkedésével hozza összefüggésbe. Az első tizenhét szonett szerinte 1597. április 8-án, azaz William Herbert tizenhetedik születésnapja alkalmából íródott, és önálló ciklust képez. Wood feltételezése szerint William édesanyja hívta a költőt Wilton House-ba, a Herbertek wiltshire-i birtokára, hogy a fiút házasságra buzdítsa a számára kiszemelt Bridget de Vere úrhölggyel, ám a szenvedélyek más irányba szabadultak el.[11] Ha így van, akkor Shakespeare valóban néhány héttel a 33. szonett keletkezése után töltötte be harmincharmadik születésnapját, így a vers *imitatio Christi*-ként is értelmezhető, amelynek későbbi olvasatunk szempontjából lesz kiemelt jelentősége. „És az első szonettek, amelyekben gyermeknemzésre sarkallja a fiút, úgy tűnik, alig nyolc hónappal azután keletkeztek – írja Wood –, hogy Shakespeare eltemette tulajdon fiát.”[12]

Mit tudunk Hamnet haláláról?

Kate Pogue *Shakespeare's family* című 2008-ban megjelent művében egy külön fejezetet szentel a kis Hamnetnek, akit 1585. február 2-án kereszteltek meg Judith nevű ikertestvérével együtt a stratfordi Szentháromság-templomban.[13] A fiú halálának oka ismeretlen, a stratfordi halálozási anyakönyv lakonikus bejegyzése szerint 1596. augusztus 11-én temették.[14] Csak föltételezhetjük, hogy egy pestisjárvány vitte el a fiúcskát. 1596. július 22-én a járvány miatt karantént rendeltek el, és bezárták a londoni színházakat. Pogue szerint nem valószínű, hogy Shakespeare ott lett volna Hamnet temetésén, vélhetően haláláról is csak később, a temetést követően szerzett tudomást, ugyanis adatolható, hogy társulata a szünet idején Kentbe utazott turnézni, és 1596. augusztus 11-én egy kenti településen játszottak. [15]

10 Uo.
11 Wood, *i. m.,* 179–185.
12 Wood, *i. m.,* 186.
13 Kate Pogue, *Shakespeare's family,* Praeger, Westport (CT), 2008, 80.
14 https://shakespearedocumented.folger.edu/file/dr2431-burial-register-folio-29-recto (2022.03.04)
15 Pogue, *i. m.,* 80.

A gyászfolyamat nyomai a 33. szonett szövegében

Singer Magdolna gyásztanácsadó nemrég *Gyászkísérés* címmel jelentetett meg gyakorlati szemléletű könyvet, melyben végigkíséri a gyászfolyamat szakaszait, jellemző tüneteit. Két tipikus reakciót különít el: a menekülést a gyász elől és a haragot.[16] Mindkettő jelei megfigyelhetők Shakespeare szövegében is. A menekülési szakaszban jellemző a tagadás, amelyhez bűntudat társul.[17] A szonett első számú lírai énje mintha csak ezt a bűntudatot szólaltatná meg azzal, hogy egyes szám első személyben ad engedélyt az alantas felhőknek a száguldásra. A tagadás elfojtással is járhat, aminek következtében az indulatok robbanásszerűen törnek fel.[18] Az elfojtott gyűlölet és harag a „no whit disdaineth" kifejezésben ölt testet, mintha csak magyarázkodna valaki. Különösen érdekes a szonett szempontjából a menekülési fázis harmadik jellemzője, a halottal való azonosulás. A gyászoló gyakran átvesz dolgokat a halottól, például a tüneteit[19] (vö. *staine,* befoltoz), míg a halottból erőt merít, alakját, személyiségét magába építi, átveszi szokásait.[20] A harag oka gyakran az, hogy a gyászoló úgy érzi, elhagyták. A halott hűtlen lett hozzá (for-lorne world, disdaineth), és abban az illúzióban él, hogy befolyásolhatta volna halálát[21] („steeling unseen to west" – „lopva láthatatlanul nyugat felé"). Ezt az érzést később a bűntudat ezer alakja váltja fel,[22] amire Shakespeare-nél az utolsó két sorban találhatunk párhuzamot: elutasítja a haragot, és égi akaratként állítja be a történteket. Azonban gyakori a bűnbakképzés is a gyászoló részéről, ami projekció formájában jelentkezik.[23] Mintha erre vonatkoznának a vers olyan erős kifejezései, mint a for-lorne world, ougly rack – a világ az, ami elhagyatott és a felhők váltak csúffá. Végül kiváltképpen érdekes a saját halállal való szembenézés,[24] amire szintén a vers utolsó sorában találunk célzást. A „suns of the world may staine", ha a fiakra vonatkoztatjuk, annyit tesz: a világ gyermekeinek meg kell halniuk. Vagyis, mindannyian meghalunk egyszer.

Gyermekelvesztés és helyettesítő gyermek. Ki volt William Herbert?

Singer Magdolna a gyermekelvesztést „traumatikus gyásznak" nevezi, mert a gyermeket általában tragikus körülmények közt veszítik el a szülők, például súlyos betegség következtében. Ilyenkor gyakori az önvád, amit a gondoskodás megszűnése vált ki: „tudnom kellett volna megmenteni", „nem vigyáztam eléggé".[25] A szonettben egy ilyen

16 Singer Magdolna, *Gyászkísérés. Együtt a bánat és a feldolgozás útján,* HVG Könyvek, Budapest, 2021, 65–80.
17 Singer, *i. m.,* 65.
18 Singer, *i. m.,* 67–69.
19 Singer, *i. m.,* 69.
20 Singer, *i. m.,* 70.
21 Singer, *i. m.,* 74.
22 Singer, *i. m.,* 81–95.
23 Singer, *i. m.,* 79.
24 Singer, *i. m.,* 95–104.
25 Singer, *i. m.,* 180.

belső hang lehet a „his visage hide” – a vágy, hogy az apa bárcsak elrejtette volna a kiütések elől fia arcát. Jellemző, hogy az efféle gyászélmény nem tud múlt idővé válni, mások gyermekeit látva a gyászoló szülő kényszerűen eszébe idézi: „éppen ennyi idős volna most”.[26] Schwartzberg hasonló dologra utal az ifjú William Herbert házasságával kapcsolatban.

A gyermekelvesztés azért is fokozottan traumatizáló – állítja Singer Magdolna –, mert valamiképpen a világ rendje bomlik meg ilyenkor, és a gyermek halála „ellentmond annak, amit igaznak gondoltunk a világról”, világképünk újraértelmezésére kényszerít.[27] Számomra a „suns of the world”, így szó szerint többes számban („a világ napjai”), a vers legmeghökkentőbb szövegrésze. Egészen modern világképet vizionál: a napok, vagyis csillagok galaktikus sokaságát juttatja eszembe, és azok hanyatlásának kozmikus kataklizmáját.

De nem csupán a külső világ, hanem a belső is átalakul a gyermek halálával. Jellemző a gyermeket gyászoló szülőnél a „belső mozizás”, a „párhuzamos világ” felépítése.[28] Cathy Caruth Freud nyomán elemzi a közösen átélt trauma egyénileg visszatérő képének, az ismétlődő traumatikus álmoknak irracionális lelki mechanizmusát[29] – Shakespeare-nél mintha erre utalna az „ougly rack on his celestial face” („csúf fellegek mennyei orcáján”) mondat, amely ilyenformán a kisfiú elképzelt és bizonyára sokszor felidézett szenvedésének – pestises foltoktól borított arcának – belső lenyomataként értelmezhető.

A legizgalmasabb jelenség a mi szempontunkból, mely a gyermekelvesztés gyászfolyamatát kíséri, az ún. *pótgyermekszindróma,* az elveszített gyermek helyettesítése valaki mással.[30] Ilyenkor az újabban született gyermeknek öntudatlanul a régi szerepét adják a szülők, de természetesen nem szükségszerű, hogy vérszerinti gyermekről legyen szó. Amennyiben a szépséges ifjú mögött valóban William Herbert alakja rejtőzik, akkor a „my love” kifejezés itt nem az egész ciklus kapcsán általánosan feltételezett férfiszerelem megnyilvánulását tükrözi, hanem sokkal inkább a frissen gyászoló apa fellobbanó érzéseit, aki annál hevesebben ragaszkodik ideáljához, minél inkább tudatosul benne, hogy nem hozhatja vissza saját gyermekét, akit örökre elveszített.

Szelf, trauma, dekonstrukció, terápia

Bókay Antal szelftanulmányában a szelfnek mint a „személyesség realizálásának”, „magyarázandó” és „belsőleg strukturált autonóm individualitásnak” a létrejöttét a re-

26 Singer, *i. m.,* 181.
27 Singer, *i. m.,* 181.
28 Singer, *i. m.,* 183–184.
29 Cathy Caruth, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History,* The John Hopkins University Press, Baltimore–London, 1996, 57–72.
30 Singer, *i. m.,* 194.

neszánsztól eredezteti, és a *Hamlet*et ebből a szempontból reprezentatív műnek tekinti.[31] A 33. szonett a *Hamlet*hez hasonlóan a személyesség újfajta megnyilvánulásának, az önreflexív irodalmi beszédmód eredetien új formájának tűnik. Tökéletesen ráillik Paul de Man Bókay Antal által is idézett paradox tétele: „amikor azt állítjuk, hogy minden szöveg önéletrajzi, egyazon oknál fogva egyúttal azt is ki kell jelentenünk, hogy egy sem (lehet) az."[32] Amennyiben az önéletrajzi aspektust tekintjük, mindenekelőtt a szövegben kibomló napmetaforát kell kiemelnünk. Annak a szubjektív belső képnek „befejezhetetlen keresését",[33] amely egyszerre irányul az emlékek bensőséges világa, közelebbről a szelf struktúrájába beépülő gyermek szavak általi megtestesülése felé, valamint az önarckép reprezentációja felé, mely a halál visszafordíthatatlanságából, a távolság élményéből emelkedik ki. Ez a kettős arckép két különböző lírai én hangján szólal meg („Full many a glorious mourning have I seen…", „Even so my sunne…"), és kiváltképp megragadható a *sun–son* szójátékba rejtett oximoronban. A reneszánsz kori művelt olvasó számára – a Krisztust idéző „heaven's sun" párhuzamaként – a *sun* egyértelmű utalást hordozott az Atyára, hiszen a nap egy születési képletben mindig az apát jelképezi – egyfelől azt, hogy milyen apa lesz a konstelláció szülötte, hiszen férfi esetén magát a horoszkóp tulajdonosát, a tudatos Ént jelképezi, másfelől jelenti, hogy mit kap majd élete során apjától.[34] Bókay Antal Lacan nyomán hívja fel a figyelmet a lacanianus szubjektum-fogalomra, mely „a tükrös helyzetre, a másik lényén keresztüli önteremtésre, az imaginárius sajátos viszonyaira épül".[35] Bókay Antal Paul de Man Wordsworth-elemzései kapcsán hangsúlyozza, hogy a Wordsworth sírfelirataiban felbukkanó nap-toposz „egyrészt a lélek, a szelfmag metaforája", másrészt a nap „a sírfelirat abszolút olvasója is".[36] Ha ennek fényében értelmezzük a szonett napmetaforáját, kitűnik a „mennyei alkímia", a „heavenly alchemy" által létrehozott párhuzamos metaforikus szerkezet: míg egyfelől a Mennyei Atya és a Mennyei Fiú eggyé válnak az asztrológiai és teológiai értelmezés számára, másfelől a költői nyelv *solve et coagula* elvének engedelmeskedve eggyé lesz apa és fia is a szelf belső varázstükrében a szó teremtő ereje által. A sun–son szójáték tehát azt a Derrida által leírt új, önálló kontextust[37] teremti meg a *phoné* segítségével, amely egyúttal az önéletrajzi szövegekre jellemző „referenciális pillanatot"[38] építi be a szöveg jelölési struktúrájába.

---

31 Bókay Antal, *Önéletrajz és szelf-fogalom dekonstrukció és pszichoanalízis határán = Írott és olvasott identitás – Az önéletrajzi műfajok kontextusai,* szerk. Mekis D. János – Z. Varga Zoltán, L'Harmattan, Budapest, 2008, 35.

32 Paul de Man, *„Az önéletrajz mint arcrongálás",* ford. Fogarasi György, Pompeji, 1997/2–3, 96.

33 Bókay, *i. m.,* 34.

34 Baktay Ervin, *A csillagfejtés könyve,* Szépirodalmi Kiadó, Budapest, 1989, 115.

35 Bókay, *i. m.,* 56.

36 Bókay, *i. m.,* 60.

37 Jacques Derrida, *Aláírás esemény kontextus,* ford. Kicsák Lóránt = *Performatív fordulatok,* szerk. Antal Éva – Kicsák Lóránt – Széplaky Gerda, Líceum, Eger, 2015, 57–58.

38 Paul de Man, *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben,* ford. Fogarasi György, Magvető, Budapest, 2006, 323.

Ez a referencia néma, elfojtott, hangtalan, mint egy „zérómorféma" – ez maga a trauma és a gyász táplálta bűntudat, amely ahhoz hasonlóan működik, ahogyan Paul de Man Rousseau *Vallomásai* kapcsán a Marion-jelenetről kimutatja a feltárulkozás iránti vágyat: „A vágy, mely mostanra kellőképpen tág ahhoz, hogy magában foglalja a tudattalan elrejtő/leleplező mozgását, csakúgy, mint a birtoklást, az egész jelenet okaként működik" (…) „s mihelyt e vágy a maga teljes összetettségében jelenik meg, a tett megértésre talál, s következésképp bocsánatot is nyer".[39] Ez a vágy a gyermek elvesztése miatt kibillent világrend helyreállítására, a megváltásra, a feltámadásra irányul. És ha a játékot tovább játsszuk, maga a név válik a feltárulkozó vágy kimondójává: WILL+I+AM, „az akarat én vagyok", „William (a költő, illetve William Herbert, Hamnet helyettesítője) én vagyok."[40]

A sun–son hangsor, mely ugyanakkor véletlenszerű „idegen elemként" szétbomlasztja az „apologetikus diskurzus jelentését vagy olvashatóságát",[41] egyszersmind fikcionalizálja a valós traumát, minek következtében a mulasztás, a hűtlen kicserélés, a helyettesítés vétkes *tettéből* fikció – azaz referencia nélküli nyelvi megnyilatkozás lesz. A többes számban használt nap – „suns" – voltaképpen értelmi nonszensz, mely egyfelől felfüggeszti ugyan a szó szerinti olvasatot, másfelől azonban érvényre is juttatja a *phoné* hangzó aspektusát,[42] ami ismét megnyitja az utat a referenciális olvasat előtt („fiúk" – „sons"). A szöveg referenciális és metaforikus olvasata ilyenformán egymást kioltó végtelen hintázásba kezd, hiszen a phonikus aspektus a szemantikaival együtt két, egymásban feloldódó helyettesítési láncolatot indít be. Az egyik síkon: SUN: Fiú – son – HEAUENS SUN – Krisztus (33) – MY SUNNE – my son – Hamnet – William Herbert, míg a másikon: SUN: Atya – Mennyei Atya – William Shakespeare – aki 33 éves – Imitatio Christi – HEAUENS SUN. A Mennyei Fiúval azonosuló apa (33) a Mennyei Atya hangján szólal meg, és napként tekint le emlékeinek, benső szelfjének elborult vidékére, foltos arcú fiára, hogy végül a sötétséget legyőző, örök világosságot hozó Mennyei Fiúra vesse tekintetét.

A „staineth" (foltosság, helyesebben a „foltot vet", „beárnyékol", „lehanyatlik" ige által hordozott jelentésből levezethető) állapot a szentség állapota mellé helyeződik, a felhős nap (mely nem veszti el valós ragyogását) és a szeplős fiú (aki bűntelenül hal meg) képe metonimikus struktúrát képezve, egymást helyettesítve, a bűnbocsánat terápiás hatását ígéri.[43]

---

39 DE MAN, *i. m.,* 334.

40 Köszönet feleségemnek a szójátékért, amit az előadásom kényszerű éjszakai végighallgatása közben dobott be afféle diákcsínyből.

41 DE MAN, *I. m.,* 336–337.

42 „Az igazság valamennyi metafizikai meghatározása (…) többé-kevésbé közvetlenül elválaszthatatlan a logosz instanciájától vagy a logosz leszármazottjaként elgondolt rációtól, bármilyen értelemben veszszük is a logoszt…" (…) E logoszon belül soha nem szakadt meg a *phoné*hoz kötődő eredendő és lényegi viszony." Jacques DERRIDA, *Grammatológia,* ford. MARSÓ Paula, Typotex, 2014, 19.

43 Köszönöm öcsémnek, Hamvas Endrének az alábbi információt: a görög *phósz* kifejezés – jóllehet eltérő ékezettel – nemcsak azt jelenti, hogy *fény* (φῶς), hanem azt is, hogy *ember (φώς).* Ennek a hangzásbeli hasonlóságnak messzemenő következményei vannak a *János evangéliuma* prológusának teológiai

A fordítás mint terapeutikus olvasás

Paul de Man-nak az az elgondolása, miszerint a fordításból voltaképpen „az eredetit érthetjük meg”,[44] mivel a költő naiv, nem okvetlenül nyelvi jellegű közölni akarásával (referencia) szemben a műfordítás „nyelvről nyelvre tesz át”[45] (a német *übersetzen,* akárcsak a görög *metaphorein* szó szerint: *átrak),*[46] miközben elmozdít és megkérdőjelez,[47] komoly elméleti jelentőséggel bír egy olyan terapeutikus olvasásgyakorlat szempontjából, amely a személyes trauma feldolgozását tűzi ki célul irodalmi szövegek segítségével. Ismert pszichológiai jelenség, hogy a súlyos trauma legtöbbször kimondhatatlan, ugyanakkor a helyzet paradoxona, hogy – miként Paul de Man megfogalmazza – saját nyelvünkben „otthon véljük magunkat”,[48] ettől nem érezzük magunkat elidegenedve, anyanyelvünk „meghittséget, biztonságot, védelmet ad”,[49] a fordítás viszont azt mutatja meg, hogy „az elidegenedettség épp eredeti nyelvünkben a legerősebb”.[50] Felmerül tehát a kérdés, hogy a terapeutikus olvasás terápiás írássá alakítása lehetséges-e a traumaszöveg szubjektív, a termékeny félreolvasásnak is teret engedő műfordítása révén. Vajon eljuthatunk-e így anyanyelvünk által elfedett saját bensőségességünkhöz, a „*das Gemeinté*hoz”, a Paul de Man által *vouloir dire*-nek, *mondani akarás*nak fordított intencióhoz,[51] amely egyfelől megelőzi a nyelvet, de a benne foglalt vágy erejével be is vezet (iniciál, beavat) a kimondhatatlan kimondásának határvidékébe.

Heauenly alcumy – Hamnet Shakespeare (1585–1596) emlékére egy „mostani adeptus”-tól

Ez a tanulmány egy műhelykonferencia légkörében elhangzó előadásból született, melybe belefér egy tréfás feloldás, némi játékos számmágia a reneszánsz mester előtt tisztelegve. E játék nem nélkülözi az archaikus költői technikák fogásait, úgymint a betűszámátváltáson alapuló *gematria* módszerét,[52] de nem a titkos értelem hermetikus megtalálása itt a cél, hanem a terapeutikus olvasás újabb dimenzióinak felkutatása, a véletlen egybeesések által feltárulkozó jelentéshálózat megképzése, az ebben rejlő olvasáspszichológiai lehetőségek kiaknázása. Hasonlóan ahhoz, ahogyan Derrida a *phoné* hangzó aspektusa kapcsán új kontextus keletkezéséről beszél, úgy a betűk és a számok

---

üzenete szempontjából. Shakespeare akár még tudatosan is utalhat erre a bibliai szöveghelyre, arra nézve lásd: Wood, *I. m.,* 51.

44 Paul de Man, „Walter Benjamin A műfordító feladata című írásáról”, ford. Király Edit, *Átváltozások* 1994/2, 72.

45 de Man, *i. m.,* 71.

46 de Man, *i. m.,* 73.

47 de Man, *i. m.,* 72.

48 de Man, *i. m.,* 74.

49 Uo.

50 Uo.

51 de Man, *i. m.,* 75.

52 Franz Dornseiff, *Das Alphabet in Mystik und Magie,* Teubner, Leipzig–Berlin, 1925, 91–118.

évezredes hagyományok rögzítette kapcsolata is többféle jelentéssíkot képes megnyitni. A régi költők, még mielőtt a szelf önreflexív nyelvét felfedezték volna, önmagukról csak közvetetten, rejtőzve, rejtjelekben szóltak. Dante a *Convivió*ban egyenesen azt állítja, hogy „önmagunkról beszélni megengedhetetlen”,[53] éppen ezért – amint Manfred Hardt a *Commedia* számszimbolikájáról szóló nagyszabású monográfiájában írja – Dante a saját nevét a *Commedia* középső sorába a számok nyelvén rejtette el egészen bravúrosan. A „Dante Alighieri” név gematrikusan (a latin ábécé betűit sorrendben megszámozva, a=1, b=2, és így tovább),[54] a 118-at adja ki, márpedig – állítja Hardt – a 14235 sorból álló mű középső sora a 7118-ik. Vagyis a költő a haragosok közé, a szeretet különböző formáiról elmélkedő részbe helyezte önmagát. A névszámát megelőző 7-es, illetve 7000-es szám – tételezi Hardt egyes középkori források nyomán – a Szentlélek hét ajándékát jelképezi, melyből Dante a maga költői privilégiumát származtatta.[55] A hazai irodalomtudomány felé Bán Imre közvetítette Hardt koncepcióját egy 1983-ban megjelent tanulmányában,[56] majd őt követve Bóta László volt az, aki felfigyelt e szám krisztusi vonatkozására, szentszám jellegére.[57] A 118 ugyanis megfelel a ΧΡΙΣΤΟΣ görög számértékének, sőt Vergilius középkorban használatos ábécé szerinti neve is ennyit ad, tehát szépen kirajzolódik a költői látomás: a Krisztus nevét viselő költőt a pogány „próféta” vezeti át a Mennyországig tartó úton, ahol átadja Beatricének, hogy Dante majd mint korának igaz prófétája öntse szavakba mindazt, amit a halál utáni létezés titkairól megtudott.

A Michael Wood által feltételezett krisztusi párhuzam felébresztette a kíváncsiságomat, hogy vajon a 33. szonett valamilyen formában tartalmaz-e a 33-as számon kívül más utalást Krisztusra.[58] Felírtam hát a teljes angol ábécét, hogy megkapjam a szövegben használt betűk számértékeit:

A	**B**	**C**	**D**	**E**	**F**	**G**	**H**	**I**	**J**	**K**	**L**	**M**	**N**
1	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**	**8**	**9**	**10**	**11**	**12**	**13**	**14**

O	**P**	**Q**	**R**	**S**	**T**	**U**	**V**	**W**	**X**	**Y**	**Z**
15	**16**	**17**	**18**	**19**	**20**	**21**	**22**	**23**	**24**	**25**	**26**

53 *Convivio,* I. II. 2.

54 A betűszámátváltás antik, kabbalista és korai keresztény technikáit ld. Dornseiff, *i. m.,* 99–101.

55 Manfred Hardt, *Die Zahl in der Divina Commedia,* Athenäum Verlag, Frankfurt am Main, 1973, 37, 167–168.

56 Bán Imre, „Az Isteni Színjáték szerkezete”, *ItK* 87/1-3 (1983), 7–22.

57 T. Bóta László, „Körlevél számszimbolika ügyben”, *Irodalomismeret* 11/1 (2001), 116–118.

58 Hardt szerint a „nomina sacra”, a „szent név” különböző rövidítései és számértékei ismertek voltak a latin középkorban. Hardt, *i. m.,* 36.

Az 1609-es negyedrét kiadás szövegében a kiemelt kezdőbetűkbe foglalt akrosztikon azonnal meglepetéssel szolgált – megkaptam a Danténál is annyira fontos szerepet játszó, Krisztus görög névszámával azonos 118-at:

F K G A W A S E W B T

6 11 7 1 23 1 19 5 23 2 20 = 118

Χ Ρ Ι Σ Τ Ο Σ

22 17 9 18 19 15 18 = 118

Tanulmányom elején idéztem Mark Schwartzberget, aki Anthony Holden nyomán Shakespeare műveinek 1596 utáni elkomorulását Hamnet halálára vezeti vissza. Holden e sötét tónusú korszak csúcsának a *Hamlet*et tekinti. Ha az olyan bibliai párhuzamokból indulunk ki, mint az apa kígyómarástól lett halála egy fa alatt, lezárásaként bűnös életének (Ádám), valamint a fiú küldetése, hogy „helyretolja" a „kibillent világot", továbbá áldozatszerű halála (Krisztus), szinte nem is csodálkozunk, hogy apa és fia, az idősebb és az ifjabb Hamlet neve összeadva szintén a 118-as számot eredményezi. (Hamlet apját is Hamletnek hívják a darabban.)

H A M L E T

8 1 13 12 5 20 = 59, 59 + 59 = 118

Kiemelném még a szonett központi metaforikus szervező elemét, a *nap* szót. A szonett egyetlen egy helyén ez a szó *Sunne* alakban, nagybetűvel szerepel, ami emlékezetünkbe idézheti a stratfordi születési anyakönyv 1585. február 2-i bejegyzéséből a *ſonne* szót: *„Hamnet & Judith ſonne & daughter to William Shakspere".*[59] A *Sunne* a 33. szonett 61-ik szava, ez a szám pedig ugyanúgy számolva, mint eddig, Hamnet nevének számértékét adja.

H A M N E T

8 1 13 14 5 20 = 61

Full many a glorious morning haue I ſeene,
Flatter the mountaine tops with ſoueraine eie,
Kiſſing with golden face the meddowes greene;
Guilding pale ſtreames with heauenly alcumy:

59 https://shakespearedocumented.folger.edu/file/dr2431-baptismal-register-folio-22-verso (2022.03.04)

Anon permit the baſeſt cloudes to ride,
With ougly rack on his celeſtiall face,
And from the for-lorne world his viſage hide
Stealing un'eene to weſt with this diſgrace:
Euen ſo my **Sunne** one early morne did ſhine,
With all triumphant ſplendor on my brow,
But out alack,he was but one houre mine,
The region cloude hath mask'd him from me now.
Yet him for this,my loue no whit diſdaineth,
Suns of the world may ſtaine,whë heauens ſun ſtainteh.

Így azután még megrendítőbben hatnak a szonett alábbi szavai:

*Euen ſo **my Sunne** one early morne did ſhine…*

A filológia azonban, még ha nem dekonstruktív szemléletű is, olykor keményen visszavág. Hardt néhány évvel könyve megjelenése után, Erich Loos 1974-es kritikai észrevételeinek hatására, kénytelen volt beismerni, hogy tévesen adta meg az *Isteni Színjáték* sorainak számát, az ugyanis nem lehet hárommal osztható (a 14235 osztható hárommal), a tercinákat keretező páros rímek miatt eggyel több sornak kell kijönnie, aminek viszont a ma ismert szövegváltozat (14233 sor) megfelel.[60] A csodálatosan fölépített elmélet megingott, és korrekcióra szorult.[61] Voltaképpen hasonló a helyzet az én spekulációimmal is, csak nem a számolásban van a hiba, hanem az alapul vett ábécé nem releváns. Legalábbis a kor tükrében nem az. A Shakespeare idejéből fennmaradt ábécés táblák és írásgyakorlatok,[62] akárcsak a korszak ismert titkosírási kézikönyvei, mint például Johannes Trithemius 15. század végi *Steganographiá*ja[63] vagy Blaise de Vigenère rejtjelkönyve,[64] nem tesznek különbséget az *i* és a *j* között, sem az *u* és *v* között, de jelölik pl. a *w*-t, annak ellenére, hogy ezeket a megkülönböztetéseket már a Kr. u. 7. századtól ismerték és hasz-

60 Erich Loos, *Zur Zahlenkomposition und Zahlensymbolik in Dantes Commedia,* Romanische Forschungen 86/3-4 (1974), 441.
61 Manfred Hardt, „Zahlen in literarischen Texten", *Deutsches Dante-Jahrbuch* 1/55–56 (1981), 286–307. Tanulságos, hogy akkoriban hozzánk ez a helyreigazítás, mely a hivatkozott cikkben a 289. lap 5. jegyzetében található, már nem jutott el.
62 https://blog.shakespearesworld.org/2016/01/06/learning-to-write-the-alphabet/ (2022.03.04)
63 Frankfurt, 1606. A szóban forgó rejtjelábécé az 1608-ik évi kiadás 26. lapján: https://archive.org/details/SteganographiaBSB1608/page/n217/mode/2up (2022.03.04)
64 *Traicté des chiffres, ou Secrètes manières d'escrire,* Párizs, 1586. A 46. lapon található rejtjeltáblázat a Francia Nemzeti Könyvtár honlapján: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k73371g/f93.item

nálták.[65] Vigenère még a *k*-t sem veszi fel külön betűként, hiszen ez a betű is csak később, a görögből került be a klasszikus latin ábécébe.[66] Hogy például a számkabbalisztikus évszámrejtés során szintén a klasszikus ábécét használták, a magyarországi piarista tudós paptanár, Mösch Lukács *Vita poetica* című tankönyve kínál bizonyosságot.[67] Arra nézve, hogy Shakespeare ismerte-e a Mösch Lukács által bemutatott, a reneszánsz és barokk költészetben gyakran misztikus vallási üzenetek kódolására, továbbá a versszerző mesterségbeli tudás bizonygatására, név- és évszámrejtésre használt különböző betűrejtéses módszereket,[68] kérdéses. Csak sejthetjük a 17-es és a 33-as szám jelentőségéből kiindulva, hogy a számok szerepet kaptak a szonettgyűjtemény ciklikus kialakításakor.

A mi szempontunkból azonban a kérdés nem filológiai természetű, és inkább így hangzik: a szöveg, amelynek megfejtésére vállalkoztunk, képes-e felkelteni a mindenkori olvasóban az „olvasás képességét", az „írás megértését",[69] melyről Gadamer azt írja, „olyan, mint valami titokzatos művészet, sőt mint valami varázslat, mely old és köt bennünket".[70] És amely, tehetjük hozzá, képessé tesz arra, hogy megmerítkezzünk a szövegben és megpillantsuk itt is és most a saját önarcképünket.

65 Jakó Zsigmond – Radu Manolescu, *A latin írás története,* Európa, Budapest, 1987, 141.
66 Uo.
67 Nagyszombat, 1693, 127–128.
68 Kilián István,"Név- és évszámrejtés a XVII–XVIII. században", *Magyar Könyvszemle* 104/1 (1988), 20–40.
69 Hans-Georg Gadamer, *Igazság és módszer,* ford. Bonyhai Gábor, Osiris, Budapest, 2003, 195.
70 Uo.

https://doi.org/10.15170/olvmod-PTE-IKDI-2022.09

Pálfi Máté

Önéletrajz, önelbeszélés, referencialitás

Dekonstruktív eljárások Esterházy Péter *Utazás a tizenhatos mélyére* című regényében

Önéletírás/önéletrajz

A jelenkori különböző irodalomtudományi önéletrajz-elméletekre jellemző, hogy azok a mimetikus ábrázolásmód problematizálásából, továbbgondolásából indulnak ki.[1] A korábban egyirányúnak vélt folyamat kétirányúvá vált: a szelf tárgyiasulásának módozatai mellett/helyett az artikulációs folyamat visszaható ereje lett hangsúlyos.[2] A dekonstruktőrök[3] megkérdőjelezik a logocentrikus álláspontot képviselő teoretikusok (Vö. Olney, Lejune) egyik fő állítását, amely a nyelv és a szubjektivitás homogén természetén alapszik.[4]

Ezen alapvető ellentét mellett – vagy éppen abból kiindulva – az önéletrajziság kérdése számos további elméleti problémát vet fel (Vö. műfajiság kérdése,[5] különböző szubjektumfelfogások).[6] Jelen írásomban e tág kérdéskör egy nagyon szűk metszetével foglalkozom. A XX. századi magyar prózairodalom egyik legnagyobb alakjának, Esterházy Péternek az *Utazás a tizenhatos mélyére* című művét veszem górcső alá. A regényben fellelhető dekonstruktív eljárások azonosítására teszek kísérletet, melyek segítségével a szerző folytonosan kikezdi az önéletrajzi elbeszélés narratív sémáján alapuló olvasási lehetőséget. E megállapításomat három főbb irányból igyekszem alátámasztani: a posztmodern regény narrációs sajátosságai, az időbeliség, továbbá a referencialitás kérdései felől.

Utazás a tizenhatos mélyére

Az önéletrajziság problémája kiemelt szerepet tölt be Esterházy több művében is, így nem meglepő, hogy e kérdéskör kritikai recepciója is meglehetősen terjedelmes. Jelen írásomban nem vállalkoznék ennek részletes áttekintésére, de annak kiemelését elenged-

1 Mekis D. János, *Az önéletrajz mintázatai*, Fiatal Írók Szövetsége, Budapest, 2002, 7.

2 Bókay Antal, „Önéletrajz és szelf-fogalom dekonstrukció és pszichoanalízis határán", *Írott és olvasott identitás*, szerk. Mekis D. János – Z. Varga Zoltán, L'Harmattan – Pécsi Tudományegyetem, Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék, Budapest–Pécs, 2008, 43.

3 Derrida nyelvfilozófiai indíttatású munkáiban a szelf szövegbe való fordításának folyamatára, míg de Man a szelf külső, szövegszerűvé válására helyezi a hangsúlyt. Ld: Bókay, *i.m.,* 47–49.

4 Horváth Csaba kísérletet tesz a „naiv" és a dekonstruktív elméletek kibékítésére: „a dinamikus, változásának tudatában lévő, sőt abból eredeztetett önazonosság egyszerre lehet az olvasóval kötött paktum alapja és olvasásirányító trópus". Ld. Horváth Csaba, „Én/regény. Az írói szubjektum és a szerzői referencialitás a kortárs magyar regényben", *Írott és olvasott identitás*, szerk. Mekis D. János – Z. Varga Zoltán, L'Harmattan – Pécsi Tudományegyetem, Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék, Budapest–Pécs, 2008, 276.

5 Paul de Man, „Az önéletrajz mint arcrongálás", ford. Fogarasi György, *Pompeji* 2–3. (1997), 93–94.

6 Mekis, *i.m.*, 13.

hetetlennek tartom, hogy ezen elméleti munkák egyes gondolatai szintén a dekonstrukció felől közelítenek ehhez a kérdéskörhöz.[7]

Habár az *Utazás a tizenhatos mélyére* ebben az aspektusban sem tekinthető az Esterházy-életmű leggyakrabban tárgyalt darabjának, az ilyen irányú kérdésfelvetés mégsem tekinthető irrelevánsnak. A téma egyik legismertebb kutatója, Philippe Lejeune részletesen kidolgozott tipológiájában fellelhető egy kategória, melybe alkalmasint beilleszthető a szóban forgó regény. A francia irodalomtörténész szerint önéletrajzi regény „minden olyan fikciós szöveg, amelyben az olvasónak, az általa felfedezettnek vélt hasonlóságok alapján minden oka megvolna azt gyanítani, hogy a szereplő és a szerző között azonosság áll fenn, miközben a szerző ennek a személyazonosságnak a tagadását (vagy meg nem erősítését) választotta."[8]

Lejeune nagy szerepet szán a címlapnak és az adott könyv paratextuális jegyeinek az egyes kategóriákba való besorolásnál. Ahhoz, hogy a szóban forgó regény kapcsán felmerülhessen az önéletrajzi elbeszélés narratív sémáján alapuló olvasási lehetőség nem kell túlzottan belemerülnünk a szövegbe. Elég, ha vetünk egy pillantást a könyv borítójának[9] hátsó oldalára, melyen az ifjú Esterházy Péter látható sportos ruhában a kapufa tövében.

Fodor Péter 2018-ban megjelent tanulmányában szintén amellett érvel, hogy az író az önéletrajzi elbeszélés narratív sémáját használja:

> Nem csupán abban az értelemben, hogy a könyv szerzőjének, elbeszélőjének és főhősének neve megegyezik, de azt az egyébként más műveiben is előszeretettel alkalmazott fogást szintén használva, hogy a szerző portréjának jellegzetes eleme ironikus kontextusban beíródik a szövegbe.[10]

Esterházy azonban ezt a naiv olvasati lehetőséget több irányból és eszközzel próbálja kikezdeni a regény folyamán. Ezen dekonstruktőri tevékenységek közül néhány felvillantásával és elemzésével igyekszem alátámasztani előbbi állításomat.

---

7 Erre jó példa – többek között – Dobos István Esterházy *Harmonia Caelestis* című regényéről írt elemzése (ld: Dobos István, *Az én színrevitele. Önéletírás a XX. századi magyar irodalomban*, Balassi, Budapest, 2005, 254 –263.), melyben a teoretikus a regényben fellelhető szereplők megjelenítésének problémáját azonosítja a szerzői szubjektum megalkotására törekvő kísérletekkel. Itt kiválóan tetten érhetőek a „naiv" önéletrajzi elméleteket a dekonstrukció felől kikezdő Paul de Man gondolatai: „bármit is tesz az író, azt valójában az önarckép-rajzolás technikai kívánalmai vezérlik". de Man, *i.m.*, 95.

8 Philippe Lejeune, *Önéletírás, élettörténet, napló*, ford. Z. Varga Zoltán, L'Harmattan, Budapest, 2003, 27. A személyazonosság „nyílt" tagadása ugyan nem érhető tetten a műben, azonban Esterházy ambivalens viszonya az én megjeleníthetőségéhez alátámaszthatja állításomat. Ugyanis Lejeune önéletrajzi regény fogalma jóval megengedőbb ebben a kontextusban, míg például az önéletírás kategóriája kapcsán szigorúbb feltételekkel operál. A kérdéshez bővebben ld. Lejeune, *i.m.*, 26–28.

9 Esterházy Péter, *Utazás a tizenhatos mélyére*, Magvető, Budapest, 2006.

10 Fodor Péter, Arcél, barkácsolás, implicit olvasók. Utazás a tizenhatos mélyére, *Prae,* 20/1 (2018), 1-7, 3.

Posztmodern narráció

Az *Utazás a tizenhatos mélyére* magán viseli a posztmodern próza legfőbb jellegzetességeit. Ennek alapja az elbeszélés problematikussá válása, mely (gyakran ironikus) önreflexivitást hoz magával. Ez utóbbi a regény számos pontjára kiterjed, többek között a valóság nyelvben való közvetíthetőségének megkérdőjelezésére, vagy éppen az írói és az olvasói szubjektum hagyományos pozícióinak kikezdésére.[11]

Elemzésem szempontjából egy posztmodern sajátosság azonban mindenképp komolyabb figyelmet érdemel. A mű bricolage[12] jellegű felépítése gyakorlatilag a szöveg fő szervezőerejének tekinthető. *Az Utazás a tizenhatos mélyére* elbeszélője a korábbi Esterházy-írások szerzőjeként nyilatkozik, így szabadon idézheti, használhatja, kommentálhatja őket.[13] Fodor úgy véli, hogy ezek a korábbi írások az alkotó önjellemzési formáiként foghatóak fel.[14] Kérdés azonban, hogy a szerző vajon mennyire lehet ura (az emlékezés aktusát[15] is figyelembe véve) korábbi írásainak?[16]

Meglátásom szerint azonban Fodor helyesen állapítja meg, hogy éppen a szöveg bricolage jellege teszi lehetetlenné a naiv, önéletrajzi olvasási módot[17] (tehát aki nem ismeri fel a legtöbbször reflektálatlan önidézeteket, az gond nélkül érvényesítheti azt). Esterházy saját korábbi írásainak elrendezésére vonatkozó kreatív kombinatorikájával[18] és az olvasóval párbeszédet folytató önreflexív elbeszélésmódjával rendre kimozdítja a befogadót a tisztán referenciális alapokon végezhető tevékenységéből.

---

11 Bényei Tamás, „Posztmodern utak a prózában és a kritikában (Takáts József beszélgetése)", *Jelenkor,* 39/3 (1996), 234-243, 234.

12 A regény második és negyedik fejezete a szerző egy korábbi, német nyelvű szövegének reflektálatlan beépítése a regénybe, de a könyv harmadik fejezetében olvasható történetek és versek(!) szintén megjelentek már korábban.

13 Fodor, *i.m.*, 4.

14 Uo.

15 Az emlékezés és az emlékezés beszédhelyzete közötti különbséghez ld. Kálmán C. György, „Egyszer és „mindig": idő és emlékezés az Egy polgár vallomásaiban", *Hungarológiai közlemények*, 16/61 (1984), 1187-1195, 1193.

16 A szerző saját, korábbi írásaihoz fűződő labilis viszonyát tovább bonyolítja az a tény, hogy ezek nagy része futball tematikájú, s mint olyanok, magukban hordozzák a sporttevékenységek nyelvre való „lefordíthatatlanságának" problematikáját. A nyelv által történő megörökítés szükségszerűen reduktív a tényleges sportesemények történéseihez vagy az azokat megörökítő televíziós közvetítésekhez képest, de ezen kísérletek egyben gyümölcsöző vizsgálati terepet jelenthetnek olyan, irodalmi szövegekhez kapcsolódó alapfogalmak terén mint például a performativitás vagy a medialitás kérdései. Esterházy munkássága kapcsán ilyen irányú vizsgálódásokat folytatott többek között Fodor Péter és Szirák Péter. Ld. Fodor Péter, *Térfélcsere. A sport irodalmi medialitása a magyar későmodern és posztmodern elbeszélő prózában*, Kijárat, Budapest, 2009, 145–163, Szirák Péter, „A pálya beszél? Futball-diskurzus a Termelési-regényben", *Alföld*, 72/7 (2021), 72–81.

17 Fodor, *i.m.*, 6.

18 Viktor Zmegac, *„A modernség és a posztmodernség diagnózisához"*, ford. Balkányi Magdolna, *Literatura,* 16/ 1 (1990), 3-11, 8.

Időbeliség

Az egyes szám első és az egyes szám harmadik személy között billegő, a nyelvi megformáltságot hangsúlyozó elbeszélői pozíció[19] erőteljesen összefonódik az emlékező narráció problematikájával. Saját szubjektív időtapasztalatát hangsúlyozva az elbeszélő rendszeresen reflektál saját emlékeinek megbízhatatlan, inkoherens voltára: „Ám az idő valóban nem lineárisan múlik. Mint rossz plafonról a vakolat, olykor valahonnét ránk potyog a régi idő, és akkor ez látszik az arcunkon."[20]

Azonban a regény egyes pontjain Esterházy is áldozatul esik a de Man által megfogalmazott tételnek, miszerint az író minden tevékenységét az önarckép-rajzolás iránti öntudatlan vágy generálja.[21] Ez leginkább azon szöveghelyeknél érhető tetten, mikor a jelen idejű utazás történetei és az elbeszélt múlt síkja összekapcsolódnak. Előző mondatom megfogalmazása mindenképp pontosításra szorul, hiszen pont az „összekapcsolást" végző ágensnek lesz kulcspozíciója ebben a relációban. A szerző a látszólag áthidalhatatlannak tűnő időbeli távolságokat leküzdve igyekszik egy koherens, önéletrajzi narratív vázat biztosítani a műnek. Gyakorta használt eszköze erre vonatkozólag, hogy az elbeszélt jelenhez tartozó jelenetekbe beemel egy-egy olyan múltbeli karaktert, akik metonimikus vagy metaforikus kapcsolódási pontot nyújthatnak a felidézendő múltbéli történethez.[22] A különböző idősíkokhoz tartozó szövegek ilyesfajta összeillesztésére jó példa a regény második fejezetének végén olvasható történet a német amatőr futballklub (Concordia Eschersheim) cserejátékosáról, kinek helyzete csak ürügyül, apropóul szolgál az elbeszélő saját hasonló pozíciójára fókuszáló, múltbéli történet felidézésére.[23]

Referencialitás

A regény egyik alapvető referenciális mozzanata esetében – mely nem más, mint annak megjelenési körülményei – szintén felfedezhető az előbb azonosított, vagyis egy önéletrajzi narratív séma megalkotására irányuló szándék:

Ideje kiteríteni a kártyáim: azt a házi feladatot kaptam egy német magazintól, hogy utazzak (vagy utazzam, nekik aztán mindegy, reise lesz az úgyis) Németországban, és írjam meg a benyomásaimat. Könnyű azt mondani, utazni. Valahogy szűkíteni kellett a kört (vagyis Németországot). […] És akkor, mint a villám (egy lassú villám), belém hasított a megoldás. A villám fényénél a világ számomra legszebb, legvarázsosabb mértani alakzatát pillantottam meg, egy speciális téglalapot, vonalakkal, zölddel, igen, egy futballpályát.[24]

---

19 Darvasi Ferenc, *„A kategorizálás nehézségei. Esterházy Péter: Utazás a tizenhatos mélyére", Bárka,* 14/6. (2006), 127-130, 130.

20 Esterházy, *i.m.*, 127.

21 de Man, *i.m.*, 95.

22 Fodor, *i.m.*, 5.

23 Esterházy, *i.m.*, 87–90.

24 Esterházy, *i.m.*, 25–26.

Mondhatni kapóra jött Esterházynak a *Süddeutsche Zeitung* Magazin[25] felkérése a 2006-os németországi labdarúgó-világbajnokság előtti évben. A később regénnyé „bővített" írás futball tematikája tekinthető akár magától értetődőnek is, hiszen ha van a szerző életének hangsúlyos vonulata, a labdarúgás mindenképp annak tekinthető. Alacsonyabb[26] szinteken maga is futballozott, bátyja, Esterházy Márton pedig közel harminc alkalommal szerepelt a magyar labdarúgó-válogatottban.

Esterházy írói nagysága és véget nem érő dekonstruktőri tevékenysége pont abban érhető tetten, hogy ezen referenciális pontokat nem a reflektálatlan, érzelmektől átfűtött nosztalgiázáshoz használja fel regényében, hanem sokkal inkább problematizálja azokat mint saját szubjektumának folyamatosan mozgásban lévő, a maga teljességében soha meg nem fogható részeit. A szerző a regényben saját futballmúltjának tovatűnése, testvére pályafutásának lezárulása, a szurkolói kultúra átalakulása kapcsán hatékonyan járja körül a szubjektum megragadhatatlanságának, artikulálhatatlanságának problémáját.

Kitekintés

Eddigi gondolataim önismétlő összegzése helyett a regény néhány egyéb olyan pontjára szeretnék rávilágítani, melyek kapcsán szintén azonosítható, problematizálható Esterházy dekonstruktív írói tevékenysége.

A második fejezet elején[27] olvasható történetben az elbeszélő barátja, Brandhuber Feri számol be különös álmáról, melyben csapatuk tizenegy fenyőfától szenvedett vereséget egy pótolt bajnoki mérkőzés során. E beszámolót követő sorokban az abszurd mérkőzés mintha valóban megelevenedne, kikezdve így a valóság és fikció szigorúan elválasztható-nak vélt kettősét.

Nem ez az egyetlen eset, melynek során Esterházy kísérletet tesz bináris oppozíciók fellazítására. A legjobban kidolgozott példa a regény harmadik fejezetében olvasható, melynek során a szerző a legendás magyar futballistát, Puskás Ferencet jellemzi először mint modern, később mint posztmodern karaktert. A tipizálás és a differenciált osztályokban való megjeleníthetőség lehetetlenségére a következő sorokkal hívja fel a figyelmet: „Tudom mi történne, ha ez a pár sor a szeme elé (*Puskásnak* – megjegyzés a szerzőtől) kerülne. Egyszerűen fenékbe billentetne. S a személyes horizonton ez volna a szintézis."[28]

Esterházy „legfelforgatóbb" tevékenysége esetünkben talán mégis az, hogy az írás határait túllépve egyéb, a labdarúgáshoz köthető tevékenységekhez kapcsol performatív

25 Az ebbe a periodikába írt szövegeket (mely *Ein Ungar im Abseits* címen jelent meg eredetileg) Esterházy reflektálatlanul olvasztja be a regény második, illetve negyedik fejezetébe.

26 Bár valószínűleg ő kikérné magának ezt a jelzőt, hiszen a regény felültésében méltatóan beszél erről a rétegről is: „egy jó negyedosztályú játékos az egy jó játékos a negyedosztályban".

27 Esterházy, *i.m.*, 64-66.

28 Esterházy, *i.m.*, 117.

erőt.[29] A regény elején a következőképpen méltatja az Aranycsapat egyik tagját, Hidegkuti Nándort, akivel volt szerencséje együtt játszania: „Igen tanulságos egy íróember számára. Nem a kéznél lévők közül, a rendelkezésre állók közül a legjobbat kiválasztani, hanem a legjobbat megteremteni: új teret."[30]

Felforgató, az egymásnak látszólag ellentmondó jelenségek összefonásával operáló dekonstruktőri tevékenysége megjelenik a mű azon szakaszában is, ahol az utolsó edzőjéről, B.-ről beszél: „Mint régen, most is egy pillanat alatt teljes káoszt tud okozni a bekiabálásaival. Sértő és destruktív és jó szándékú – emlékszem akkorról."[31]

„Imre bá'" egyszerre jelez egy homályos kontúrú tekintélyelvűséget, de egyszersmind a hierarchia mint olyan ingatagságát, a káosz közelségét. Egy Imre bá' üvöltözhet és bármikor elküldhető egyszerűen a fenébe, hülyézhet és lehülyézhető. Nem jogok és kötelességek egyensúlya, hanem félelmek, fenyegetések, hízelkedések, személyes fegyelem és fegyelmezetlenség kiszámíthatatlan kavargása.[32]

Márai Sándorral párhuzamot vonva pedig a meccsnézésnek is performatív erőt tulajdonít: „Néha nagyobb erővel meccset nézni, mint amilyen erővel a játék játszódik, melyet épp nézel."[33]

Habár a már idézett Darvasi Ferenc regényelemzés az esetek többségében megreked a valós-fikciós oppozíció körében, egy dekonstruktív megközelítésű vizsgálódás kapcsán is tesz érvényes megállapítást, rávilágítva a mű erényeire, a benne rejlő potenciálra: „(Esterházy) a futballista, a szurkoló és a krónikás nézőpontját egyaránt képviseli, a kollektíváét és az egyénét is, kívülről és belülről is ráfókuszál a futballra."[34]

---

29 Esterházy írói tevékenységének hasonló jellemzőire Bónus Tibor is felfigyel a Termelési-regény elemzése kapcsán: „A futball és az írás kellékei, az öltözői tudósítás és a (genetikus?) filológia, az öltöző és az írói műhely nem olyan összeférhetetlenek, mint gondolnánk". Ld. Bónus Tibor, „Esemény, önreprezentáció és az irodalomtörténeti küszöbhelyzet – A Termelési-regény újraolvasásához", *Hagyomány és innováció a magyar és a világirodalomban*, szerk. Kulcsár-Szabó Zoltán, ELTE Eötvös Kiadó, Budapest, 2020, 119.

30 Bónus Tibor, *i.m.,* 16.

31 Bónus Tibor, *i.m.,* 57.

32 Bónus Tibor, *i.m.,* 57–58.

33 Bónus Tibor, *i.m.,* 83.

34 Darvasi, *i.m.*, 130.

https://doi.org/10.15170/olvmod-PTE-IKDI-2022.10

Csondor Soma

„Emlékeket találok ki”
A referencialitás és fikcionalitás *forgóajtója* Borbély Szilárd *Nincstelenek* című regényében[1]

A *Nincstelenek* kapcsán visszatérő vizsgálati szempont az önéletrajziság kérdése. E problémakör hangsúlyozásáról maga a regény – mindkét eddigi kiadás fülszövegében olvasható – műfaji önmeghatározása gondoskodik, miszerint: „életrajzi alapú […] korlátozott fikció”. E fogalomban rejlő belső feszültséget a szöveg tovább növeli, illetve újra és újra kiemeli, ahogy erre a tanulmány címéül választott mondatrész is utal. A regény (és egyben a Borbély-életmű) egyik további jellemző megközelítési iránya az elmondhatatlanság-tapasztalatra, illetve a traumamegírás lehetőségeire fókuszál. Tanulmányom e két vizsgálati szempont metszetében kívánja bemutatni, hogy Borbély Szilárd alkotása miként integrálja (a posztmodern irodalomtudományi iskolákra jellemző) az önéletrajziséggal, illetve a referencialitással kapcsolatos problémakört abba a saját traumaelbeszélési gondolatkörébe, amely pályája utolsó bő egy évtizedét meghatározta. Jelen kötet tematikai csomópontjához kapcsolódva, e vizsgálathoz elsősorban a dekonstrukció bizonyos önéletrajziséggal kapcsolatos elméletit fogom felhasználni. Végső soron azt kívánom bizonyítani, hogy a *Nincstelenek* sajátos (sok szempontból dekonstruktív) önéletrajz-kritikát fogalmaz meg az által, hogy hangsúlyosan nem a „tényleges” életrajzi események megírására tesz kísérletet, hanem a személyes élmény (pontosabban a személyes, traumatikus élmény) megírásának lehetetlenségét ábrázolja.

Önéletrajziság és dekonstrukció

A posztmodern irodalomtudomány kitüntetett érdeklődéssel fordult az önéletrajzhoz mint műfajhoz, elbeszélésmódhoz, illetve olvasási stratégiához. Különösen igaz ez a dekonstrukció egyes irányzataira. Ennek elsődleges oka az a belső feszültség, amely a szövegben megszólaló hang és az azt létrehozó szubjektum feltételezett azonosságából (de legalábbis a fokozott referencialitás vélelméből) ered. Továbbá az, hogy e probléma (túl az egyszerű műfaji kérdésen) tágabb kontextusban, a szubjektivitás artikulációjának lehetőségeivel kapcsolatban is fontos kérdéseket vet fel. Ahogy arra a továbbiakban még visszatérek, Paul de Man számára például azért válik kiemelten fontossá az önéletrajz műfaja, mert az „én” lehetséges prezentációjának/reprezentációjának vizsgálatához a leginkább példaértékű megnyilatkozási formát látja benne.

1 Az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-21-3-I-PTE-1244 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült

A dekonstrukció szempontjából a téma két kiemelkedő elméleti keretrendszerét érdemes megemlítenünk: Derrida nyelvfilozófiai indíttatású önéletrajz-elméletét[2], mely a kilencvenes évektől autobiografikus írások formájában[3] is tovább körvonalazódik[4], valamint de Man retorikaalapú önéletrajz elméletét, melynek kulcsszövege alighanem *Az önéletrajz mint arcrongálás*.[5] Írásom a továbbiakban ez utóbbira fog támaszkodni.

De Man esszéje éles kritikával illeti a „hagyományos" (bizonyos formaelvárások mentén gondolkodó) önéletrajz-elméleteket és elsősorban azzal az eljárással, vagy még inkább mechanizmussal foglalkozik, melynek során a belső én külsődlegessé, szöveggé transzformálódik. Emellett arra a – Genette (Proust elemzésében használt és de Man által idézett) metaforájával élve[6] – *forgóajtóban* rekedésre fókuszál, amely a referencialitás és a fikció között szorult önéletrajzi szövegek sajátja. De Man elképzelése szerint ugyanis az önéletrajzi szövegek egyszerre leképezői és létrehozói az életnek, így értelmezésében a fikcionalitás és a referencialitás stabil kettőse sem működhet. A „két én" (tehát a szövegben megjelenő és a szöveget megíró) én alapvetően elválaszthatatlanok, mégsem lehetnek soha azonosak.[7] Így végül egymást alakító, konstruáló és dekonstruáló forgásban rekednek meg, mely folyamat egy kimerevített pillanata lesz az, amit önéletrajznak nevezünk. Vagyis olyan állapot, amelyet Genette és de Man nyomán a referencialitás és fikcionalitás *forgóajtójá*ban rekedt szövegként gondolhatunk el. A dekonstrukció számára tehát – elsősorban de Man nyomán – az önéletrajz nem értelmezhető hagyományos műfaji keretként, hiszen annak specifikus vonásai, (mint például az „igazság-beszéd" jelleg vagy a szubjektivitás artikuláció) pusztán illuzórikus jelenségek, így nem lehetnek műfaji attribútumok.[8]

Trauma és önéletrajziság

A személyes életesemény irodalmi artikulációjának (vagy artikulálhatatlanságának) sarkalatos, talán legproblematikusabb aspektusát jelenti a traumaelbeszélés. A traumatikus

2 Ehhez kapcsolódóan fontos megjegyzéseket olvashatunk például Derrida *Esszé a névről* című szövegében. Jacques Derrida, *Esszé a névről*, ford. Boros János – Csordás Gábor – Orbán Jolán, Jelenkor, Pécs, 1993.

3 Ld. Jacques Derrida, „A másik egynyelvűsége avagy az eredetprotézis", ford. Boros János – Csordás Gábor – Orbán Jolán, *Jelenkor,* 36/11 (1993), 949–965.

4 Orbán Jolán, „Filozófiai önéletrajzok – Derrida, Nietzsche, Szókratész", *Világosság,* 48/1 (2007), 71–81.

5 Paul de Man, „Az önéletrajz mint arcrongálás", ford. Fogarasi György, *Pompeji*, 1997/2–3, 93–107.

6 Ld. Genette értelmezését, melyre de Man is hivatkozik: Gérard Genette, *Figures III*, Editions du Seuil, Paris, 1972, 50.

7 Bókay Antal, „Önéletrajz és szelf-fogaloma dekonstrukció és pszichoanalízis határán", *Írott és olvasott identitás – Az önéletrajzi műfajok kontextusai*, szerk. Mekis D. János – Z. Varga Zoltán, L'Harmattan, Budapest, 2008, 12–14.

8 Z. Varga Zoltán, „Paul de Man az önéletírásról", *Imágó Budapest*, 22/1 (2011), 59.

élményekkel kapcsolatban sokat hangsúlyozott ismérv az esemény elmondhatatlanságának tapasztalata. Az irodalom felől közelítő elméletek esetében e specifikumnak gyakran már a traumadefinícióban kitüntetett szerepe van, hiszen elsődlegesen ez határozza meg a vizsgált alkotás beszédmódját. Menyhért Anna *Elmondani az elmondhatatlant* című könyvének előszavában a következő definíciót alkalmazza: „A trauma tehát egy sérülést okozó életesemény, amely elszenvedőjét kiszakítja egyrészt az időből, saját életének folytonos idejéből, másrészt pedig a nyelvből, a nyelvben-létből, hiszen fő jellemvonása, hogy nem elmondható".[9] Vagyis számára a reprezentációs probléma két legfontosabb alkotóeleme a nyelv alkalmatlansága a trauma elbeszélésére, valamint a történetszerűséget ellehetetlenítő fragmentáltság, a folyamatosnak érzékelt időtapasztalat felbomlása. Bakó Tihamér ezt a tapasztalatot úgy írja le, hogy „A trauma […] megsebzi az egyén élettörténetének narratíváját. A törés révén megszakad a folytonosság, megsérül, csonkul az én öndefiníciója. Az életút leírására használt fogalomrendszer is megváltozik, hiányossá válik a készlet, melyet a trauma leírására használni tud."[10]

A trauma megfogalmazhatóságának érdekében természetesen felmerül egy sajátos irodalmi nyelv kialakításának igénye, amely valamilyen módon mégis lehetővé teszi az esemény elmondhatóvá tételét. Menyhért szerint: „Ez a nyelv […] színre viszi a törést, azt, hogy a trauma előtti nyelv alkalmatlan a trauma elmondására, s ugyanakkor azt is megmutatja, hogy a szakadásnak az új nyelvben látszania kell, mert múlt és jelen csak így kerülhet benne újra kapcsolatba."[11] Vagyis e nyelvnek szükségszerűen reflektálnia kell az esemény miatt megrendült közvetítőképességére. Így a leírhatatlanság tapasztalatának artikulálása, az akadozás, a dadogás, végül az elnémulás tudósít az esemény borzalmáról. George Steiner szerint – aki e kérdést a holokauszttal összefüggésben vizsgálja – az iszonyatot ezért a „csend" tudja a leghitelesebben közvetíteni.[12] Ez egyúttal összhangban áll Takács Miklós (szintén az irodalom- és kultúratudomány felől közelítő) állításával is, miszerint az elfojtás következtében általános lesz „a beteg némasága".[13]

Bakó Tihamér a traumák lehetséges narratívateremtésével kapcsolatban azt írja: „A narratívát jellemezheti az *elhallgatás*. […] Az élmény nem mondható el, szavakkal nem írható le, nem osztható meg. A személy viselkedhet úgy, mint egy *tanú*. […] Az élményt mintha átszűrné, mintha mérsékelve élné át, nagyobb távolságból, védettebben. A narratíva lehet *mozaikszerű* esetleges. […] A személy, sajátos szelekciót követve, csak szeleteit idézi fel az eseménynek."[14] Mindezt kiegészíthetjük azzal, hogy az „általános" emlékezettel szemben, a traumás emlék statikus, ismétlésekkel teli, sztereotip és érzelemmentes,

9 Menyhért Anna, *Elmondani az elmondhatatlant*, Anonymus – Ráció, Budapest, 2008, 6.
10 Bakó Tihamér, *Sorstörés*, Psycho Art, Budapest, 2009, 103.
11 Menyhért, *i. m.,* 6.
12 Kisantal Tamás, „A csenden innen és túl", *A holokauszt témája az irodalomban,* szerk. Kisantal Tamás – Mekis D. János, Kronosz, Pécs, 2018, 30.
13 Takács Miklós, *Sebek és szavak*. Kalligram, Budapest, 2018, 14.
14 Bakó*, i. m.,* 103.

gyakran pillanatképek sorozatához hasonlít.[15] Tehát nagyban különbözik az emlékezet normális működésmódjaitól. Töredékes, nem kontrollálható és gyakran jellemzik emlékbetörések.[16]

A problémakör fenti összefoglalása alapján talán kijelenthető, hogy a traumatikus élmény elmondásának kísérlete hasonlóan ellentmondásos, körforgásszerű struktúrát eredményezhet, mint amelyről tágabb kontextusban, az önéletrajziséggal kapcsolatban is beszélhetünk. A leírt események (így maguk a traumaszövegek) szükségszerűen a referencialitás és fikcionalitás határmezsgyéjén rekednek. Tehát, amennyiben elfogadjuk, hogy a szubjektum artikulálási, megkonstruálási kísérletének leginkább reprezentatív közege az önéletrajz (ahogy azt de Man állítja) akkor hasonlóképp, az önéletrajziság (belső, feloldhatatlan) problémájának talán leginkább reprezentatív közege a traumamegírás kísérlete lehet, ahol a megírandó események természetéből fakad a referencialitás, mely csak a fikció által közelíthető meg.[17]

A *Nincstelenek* mint önéletrajz

Borbély Szilárd második pályaszakaszát a 2004-es *Halotti Pompa* című verseskötettől szokás datálni, azonban nem mehetünk el szó nélkül amellett az életrajzi esemény mellett, amely nyomán e pályaszakasz elindult, és amelyet részben éppen ez a kötet jelöl ki.[18] A 2000 karácsonyán történt családi tragédia[19] sok szempontból meghatározta és alakította Borbély munkásságának utolsó tíz-tizennégy évét. E pályaszakaszában a szerző egyrészt koncepciózusan próbál nyelvet találni a trauma/traumák megírásához, másrészt a történtek nyomán újszerű léttapasztalatot fogalmaz meg műveiben. Erre utalhat Visy Beatrix is *A Testhez* című kötet kapcsán amikor azt írja: „felvethető, hogy […] Borbélynál a trauma ontológiai távlatot kap, a versekben a létezés mint trauma áll előttünk”.[20] E léttapasztalat hatását figyelhetjük meg más – a központi traumával nem feltétlenül összefüggő – események és kérdéskörök értelmezése és feldolgozása kapcsán is. A *Nincstelenek* esetében a gyermekkor megírásában. Mindebből az is következik, hogy a gyermekkor – még ha ez egyébként lehetséges volna is – a trauma miatt immár nem írható meg hiteles életrajzi nézőpontból. A regény e problémát látszólag éppen azzal igyekszik feloldani, hogy önmagát köztes műfajú alkotásként, egyfajta önéletrajzi fikcióként határozza meg. Ám fontos megjegyeznünk, hogy e kettősség nem önkényes választás, hanem szükségszerűség. A

15 Judith Herman, *Trauma és gyógyulás*, Háttér – Kávé – NANE Egyesület, Budapest, 2003, 211.
16 Menyhért, *i. m.,* 5.
17 A holokauszt kapcsán erről ír például Kertész Imre is az „esztétikai képzelőerő” kifejezést használva. Kertész Imre, *Hosszú, sötét árnyék*, http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/KERTESZ/kertesz00051/kertesz00053/kertesz00053.html (2022.03.04)
18 Ld. a kötet végén idézett újságcikket. Borbély Szilárd, *Halotti pompa*, Kalligram, Pozsony, 2014,195–197.
19 Borbély Szilárd szülei 2000 karácsonyán betöréses rablógyilkosság áldozatai lettek.
20 Visy Beatrix, „Trauma, test, nyelv”, *Jelenkor,* 62/3 (2019), 321.

meghatározás annak felismeréséből származhat, hogy a megírni kívánt események szükségszerűen megrekednek az önéletrajziság és a fikció határán. Mielőtt azonban rátérünk a regény önéletrajzkritikai attitűdjének tárgyalására, érdemes röviden kiemelnünk a szöveg azon sajátosságait, melyek megalapozzák és indokolttá teszik a „hagyományos" életrajzi olvasatot (melyet – legalább részben – a regény recepciójának jelentős része működtet).

Ahogy arra korábban több ízben utaltam, az önéletrajzi olvasat legalapvetőbb háttere a regény fülszövegében olvasható instrukció lehet: „A könyv életrajzi alapú, tehát korlátozott fikció." Ugyanakkor a kiadás és a szöveg számos más jegye is orientál ebbe az értelmezési irányba. A könyvekben szokásos szerzőportré helyett a *Nincstelenek* esetében Borbély gyermekkori fényképe látható. A kiadás(ok) mintha ezzel is azt kívánnák sugallni, hogy a regény nagyjából hat-nyolc éves elbeszélője azonos a szerzővel, pontosabban annak gyermekkori énjével. Az ilyen koncepciózusan befolyásoló gesztusokon túl az sem elhanyagolható, hogy a *Nincstelenek* szervesen illeszkedik a 2000-es, 2010-es évek magyar szociografikus irodalmi hagyományába, amelyhez szintén olyan befogadói asszociációk tartoznak mint a tanúságtétel, a valóság megírásának igénye, vagyis a – más tematikájú művekhez képest – fokozott referencialitás, illetve hangsúlyos személyes érintettség.[21] A regényben emellett számos olyan esemény, információ és háttértörténet is olvasható, melyek valamilyen formában már napvilágot láttak a szerző személyes életére vonatkozóan, esszékben vagy (kötetben is megjelent) interjúkban. Hogy csak néhány példát említsünk, ilyen a származás problematikája, a gyermekkorban megélt mélyszegénység vagy a falu elhagyásának élménye.[22] A cselekmény helyszínére vonatkozóan szintén figyelemreméltó gesztust tesz a könyv fülszövege azzal, hogy megadja a szövegben meg nem nevezett falu (Túrricse) GPS-koordinátáit, ahol a szerző a gyermekkorát töltötte. A fenti példák nyomán talán belátható, hogy mind a szöveg, mind a paratextuális elemek erőteljesen orientálnak az életrajzi olvasat felé. A következőkben azonban éppen azt kívánom bizonyítani, hogy e referenciális értelmezésre sarkalló gesztusok funkciója éppen az, hogy az olvasó ezek hatása alatt szembesüljön az „én" megírásának lehetetlenségével. Vagyis rámutatni, hogy a *Nincstelenek* éppen az önéletrajziság látszatának felkeltésével, majd ennek lerombolásával alkot progresszív önéletrajz-kritikát.

A *Nincstelenek* mint önéletrajz-kritika

Borbély regénye a traumamegírás alapproblémáiból kiindulva fogalmazza meg önéletrajz-kritikáját.[23] Koncepcióját úgy foglalhatjuk össze, hogy amennyiben a trauma nem

21 Ld. Szirák Péter, „Az elveszett falu", *A magyar falu poétikái*, szerk. Korpa Tamás – Pataki Viktor – Porczió Veronika, FISZ, Budapest, 2018, 171–180.

22 Az életrajzi elemekkel kapcsolatban lásd: Borbély Szilárd, *Egy gyilkosság mellékszálai*, Vigilia, Budapest, 2008.

23 A fejezetben megadott oldalszámok a következő kiadásra vonatkoznak: Borbély Szilárd, *Nincstelenek. Már elment a Mesijás?*, Kalligram, Budapest, 2013.

elbeszélhető, úgy az élet, avagy az „én” sem az, melynek e trauma elválaszthatatlan része. Éppen ezért a *Nincstelenek* önéletrajz-kritikai attitűdjének legalapvetőbb jegyét az elmondhatatlanság-tapasztalat színrevitelében azonosíthatjuk. Ez az artikulálhatatlanság-élmény számos témakörrel kapcsolatban megjelenik a szövegben, ám alighanem a zsidó származást illetően a leghatározottabban: „Azt a szót, hogy zsidó, apám nem ejti ki. Csak amikor részeg. Egyébként soha. Ilyenkor is halkan, szinte súgva. […] Csak annyit mond anyámnak: »Na, tudod. Az.« Vagyis zsidó. Mert kerüli a szót. Félünk ettől a szótól. Én sem mondom ki. A nővérem se. A nevektől is félünk. Ahogy néven sem nevezünk senkit. Apám ritkán mondja ki bárkinek a nevét. Körülírja inkább. Valahogy utal rá.” (183.) A kimondhatatlanság oka tehát egyértelműen a félelem, a szorongás. Az idézetben említett *körülírás* így a traumatapasztalat irodalmi ábrázolásának mintája is lehet. Később újra olvashatunk e problémakörről: „Fulladok, ha zsidókról beszélnek. Ha a zsidó szót hallom, összeszorul a torkom. Kapkodom a levegőt. […] A szavak tele vannak fenyegetéssel. Félek a szavaktól.” (196.) Végül az elbeszélő számára bizonyos hangok is félelmetessé válnak. Fél a (szintén zsidó identitáshoz kapcsolódva, folyamatosan várt) *Messiás* betűitől, fél a cselekmény során életét vesztő *Kicsit* (vagyis a kisöccsét) eszébe juttató nagy *K* betűtől és mindenekelőtt a kis *zs*-től, melyről a zsidó szóra asszociál.[24] Az elbeszélő kisfiú tehát az elmondhatóság egyfajta végpontjára ér, amikor az elbeszélésre alkalmazható nyelv legalapvetőbb elemei is félelmet keltenek benne. A nyelvi jelek maguk is asszociációs viszonyba lépnek a traumákkal, illetve magukban hordozzák a felidézés fenyegetését.

Ehhez kapcsolódóan a traumatikus múlt tere is csak megközelíthető (lásd a GPS-koordinátákat és a településre vonatkozó leírásokat), de végső soron nem kimondható. A regénybeli elbeszélő apja – miután testvérei kitagadják vélt zsidó származása miatt – a múlt megtagadásába, ezen keresztül a hallgatásba menekül: „»Nem megyek többé vissza«, mondja maga elé. »A falu nevét ki se ejtem. Nekem sincsenek testvéreim. Megtagadom őket«, mondja. »Elfelejtem az életem. Az emlékeink ne legyenek az emlékeink«, mondja.” (315.) Az elbeszélő magáévá teszi az apa elnémuló magatartását, megörökli a hallgatást, és a regényben egyszer sem írja le, illetve mondja ki a falu nevét.

A magány és az elszigeteltség traumájának további szembetűnő feldolgozási módja a regényben a számokkal, elsősorban a prímszámokkal való játék. Az elbeszélő a prímszámok segítségével próbálja értelmezni és újrakonstruálni az egyre elviselhetetlenebbnek tűnő valóságot.[25] Azok alapján igyekszik megérteni saját, illetve családja helyzetét.

24 Polgár Anikó, *Megalvadt folyók,* https://irodalmiszemle.sk/2013/07/polgar-aniko-megalvadt-folyok/ (2022.03.04.)

25 E jelenség szintén párhuzamot mutat Borbély egyik életrajzi esszéjének soraival: „Amióta Ilona halott és Mihály élete is véget ért, visszagondol néha arra, hogy milyen emlékeket őriz róluk. Mindig arra jut, hogy nem ismerte őket. Hogy ismerősebbek legyenek, számolni kezdett.” Borbély Szilárd, *Egy bűntény mellékszálai*, Vigilia, Budapest, 2008, 195.

„Azokat a számokat szeretem, amelyeknek nincs osztójuk. Olyanok, mint mi ebben a faluban. Kilógnak a többi közül.” (126.) A számolás és az ezekkel folytatott játék végigkíséri a regény teljes cselekményét. Önmaga megértésén túl, ennek funkciója, hogy menedéket kínáljon, kiemelje az elbeszélő kisfiút nyomasztó környezetéből.[26] „Megyek és számolok. Magamban számolok, amikor megyek. A lépteimet számolom.” (33.) „Szeretem a számokat. Nehezen megy az osztás, ezért folyton gyakorolok. Megyek az utcán és mondom magamban a szorzótáblát. Számokat adok össze, hogy ne gondolkodjak.” (126.) A számolás funkciója tehát a kizökkenés, a valóság és ezzel együtt a valóság leírására hagyományosan alkalmazható nyelv megkerülése. Ezzel kapcsolatban fontos lehet Széplaky Gerda megállapítása a *Helyettesítő áldozat* című tanulmányában: „A prímszámokkal megjelölt történések mindig jelentős eseményekhez (amilyen például egy haláleset) és fontos személyekhez kötődnek. A lineárisan elmesélhető élettörténet mellett így kezd el kibontakozni az a másik elbeszélés, amelyet az elbeszélő prímszámokkal jelöl meg”.[27] A *Nincstelenek* esetében a számokkal megjelölt, illetve „megírt” elbeszélés lehet az a bizonyos „mégis-beszéd”,[28] mely a nyelv alkalmatlanságának felismerését követően valósul meg. Ezzel összefüggésben különösen beszédes lehet a falu nevét helyettesítő GPS-koordináta, mely reprezentatív példaként írja körül számokkal a *meg nem nevezhetőt*.

Kétségtelen, hogy az elmondás nehézségének/lehetetlenségének ilyen nyílt problematizálása önmagában is elbizonytalanítja a vélt önéletrajziság hitelét, azonban még nem jelent közvetlen kritikát azzal szemben és nem mutat szoros párhuzamot a de Man-féle önéletrajz-kritikával. Utóbbira nézve annál inkább lehet példaértékű – Deczki Sarolta terminusával élve – a regény „skizofrén narrációja”.[29] A *Nincstelenek* én-elbeszélője (egészen az utolsó három fejezetig) egy kisfiú, azonban az ő gyermeki hangja folyamatosan keveredik egy visszatekintő, felnőtt hanggal. Ahogy Visy Beatrix fogalmaz: „Borbély Szilárd gyermeknarrátora a felnőtt tudatból visszavetített figura, aki nem nélkülözi a felnőtt tudását, reflexióit sem, miközben a regény […] nem lép ki e gyerekkor időbeli (le) zártságából.”[30] A gyermek hitelesnek tűnő narrátori hangját olyan megoldások érzékeltetik, mint a rövid, tőmondatos stílus, mely reflektálatlansággal és a kijelentések egyszerűségével, szentenciaszerűségével párosul.[31] Ezt a nézőpontot hangsúlyozza az is, hogy a valóság az elbeszélő számára elsődlegesen az érzéki tapasztalatok által képződik meg. A cselekményt pedig gyakran a gyermeki tudatra jellemző asszociációk viszik előre és nem a valódi történések. Mindezzel párhuzamosan (és gyakran ezektől elválaszthatatla-

26 Visy Beatrix, „A prímszámok könyve”, *Studia Litteraria,* 55/1-2 (2016), 211.
27 Széplaky Gerda, „Helyettesítő áldozat”, *Studia Litteraria,* 55/1-2 (2016), 243.
28 Menyhért Anna fogalma. Ld. Menyhért, *i. m.,* 6.
29 Deczki Sarolta, „A falu hallgat”, *Új Forrás,* 2014/4, 5.
30 Visy, *A prímszámok könyve, i. m.,* 202.
31 Bozsoki Petra, „*Benn emberek és künn komondorok.*”, Jelenkor, http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/2863/benn-emberek-es-kunn-komondorok (2022.03.04)

nul) számos tényező árulkodik a gyermeki nézőpontot csak megidéző, felnőtt tudatszint jelenlétéről. Ilyen például a – már tárgyalt – prímszámokkal való precíz, ráadásul nyíltan költői hasonlatra épülő játék: „Huszonhárom év van köztünk. A huszonhármat nem lehet osztani. A huszonhárom csak magával osztható. Meg eggyel. Ilyen magány van köztünk. Nem lehet részekre bontani. Egyben kell cipelni." (9.) Egy másik, még árulkodóbb jele e perspektívának a regényben folyamatosan visszatérő „mi úgy mondjuk" formula, mely implikál egy „akkor és ott" és egy „most már" szituációs kettősséget és távolságot. A gyermekkortól már távoleső tudáskeretről árulkodik, hogy az elbeszélő előbb minden esetben köznyelvi meghatározást használ, melyet utólag egészít csak ki az autentikus (a gyermek által ismert) tájszavakkal.[32] „A földhányáson megyünk. Mi úgy hívjuk, gorond." (9.) E nyelvi különbözőségek folyamatos ütköztetése kettős szerepet tölt be. Egyfelől beemeli a felnőtt tudatszintet az elbeszélésbe, másfelől kiemeli azt a távolságot, amely a két elbeszélői hang (nyelv által megképzett) világa között van. Végül, a felnőtt perspektíva egyértelmű jelenlétéről árulkodnak „a gyermek kompetenciáját már végképp meghaladó történetek, amelyeket a család felnőtt tagjai mondanak el, idézőjelek közt a gyereknarrátor elbeszélésszövetébe ágyazva."[33] E történetek – a szó átadása révén – olyan (történelmi, társadalmi, etnikai) kérdéskörökre irányulnak, melyek túlmutatnak a gyermeki nézőpont értelmezői horizontján, ám strukturálisan mégis az ő elbeszélésében szerepelnek, általa közvetítődnek. A befogadás során tehát azt tapasztaljuk, hogy a két elbeszélői hang nemcsak váltogatja és kiegészíti egymást, hanem időnkét teljesen szétválaszthatatlanná válik, lehetetlenné téve a „ki beszél?" kérdés megválaszolását. Jelen vizsgálat szempontjából azért lehet rendkívül fontos e skizoid, kettős hang, mert szoros párhuzamot mutat azzal a kettősséggel, amelyre de Man mutat rá az önéletrajzi *forgóajtóban* rekedt „két énnel" kapcsolatban. Eszerint a regény skizofrén narrációja értelmezhető úgy, mint a „szerző én" és a „fiktív én" kettősének színrevitele az elbeszélésben. Egyúttal az önéletrajzi szöveg sajátos, kettősségben, „forgásban" megrekedt beszédhelyzetének megnyilatkozása és kiemelése. A *Nincstelenek*ben épp úgy válik elválaszthatatlanná az, hogy ki beszél, ahogy a Paul de Man által elgondolt önéletrajzban.

A regény önéletrajz-kritikai attitűdje elsősorban a szöveg zárlatában érhető tetten, mely így egyfajta konklúzióként is értékelhető az önéletrajzi kísérlettel, a saját élet szöveggé formálásával kapcsolatban. E jelenetben a faluból már elköltözött, kamasz elbeszélő megtalálja a régi házuk alaprajzát, ahol a cselekmény szinte egésze játszódott és elhatározza, hogy bekeretezteti. „Amikor már a másik házban laktunk, megtaláltam a régi házunk műszaki rajzát. […] Nagyon egyszerű terv, elöl ablak, oldalt két ablak és egy ajtó. Egyszobakonyha plusz spájz, ahogy nevezték. […] Csupa egyenes, csupa párhuzamos. Nem látszik rajta a penész. Nem hallatszik a veszekedés. […] Hirtelen olyan szépnek

32 Visy, *A prímszámok könyve, i. m.,* 204.
33 Visy, *A prímszámok könyve, i. m.*, 203.

láttam, hogy másnap anyám tudta nélkül elvittem a városba a keretező műhelybe." (320.) Értelmezésem szerint ebben a jelenetben a bekeretezés, az élmények, a múlt műalkotássá tételének kísérletét mintázza. Az elbeszélőnek azonban rá kell jönnie, hogy bár megpróbálhatja valamilyen módon (művészi) keretbe foglalni a múltat, annak valósága, a traumák miatt ábrázolhatatlan és sohasem válhat a kép (avagy szöveg) részévé. „»Mi értelme? Mi nem vagyunk rajta, csak az üres szoba. Nincs rajta semmi, ami velünk történt…«". (322.) E tapasztalatok műalkotássá formálásának kudarcáról árulkodik, hogy a főszereplő végül nem megy el a bekeretezett tervrajzért. „Nem mentem vissza a képkeretezőhöz. Jobban meggondolva, nem is tudom miért akartam egy tervrajzot bekereteztetni. […] A rajzon egy másik ház volt, a tökéletes ház, amelyben nem élnek emberek." (323.) Visy Beatrix szerint „az ideális, vagy legalábbis élhetőbb gyerekkor elvesz(t)ettségét mutatja, hogy a kamasz fiú végül lemond a kép (tervrajz) bekereteztetéséről, belátja, hogy nem kergetheti egy sohasem létezett idilli gyerekkor illúzióját".[34] Gondolatát – vizsgálatunk szempontjából – annyival érdemes kiegészítenünk, hogy míg az ideális gyermekkor utólagos megkonstruálása lehetetlen, addig a valódi, megélt gyermekkor ábrázolhatatlan. A regény tehát saját (látszólagos) kísérletének hiábavalóságáról tesz állítást. Arról, hogy a szöveg, (vagy a regénybeli metafora esetében a kép) szükségszerűen megreked a valóság és a fikció (a valódi életesemények helyszíne és a számokkal, vonalakkal, GPS-koordinátákkal megkonstruált tervrajziság) határán.

Végezetül felhívnám a figyelmet a regény (első kiadásának) egy további érdekességére, mely vizsgálatunk szempontjából fontos kiegészítés lehet. Amint azt már megállapítottuk, Paul de Man szerint az önéletrajzi szövegekben teljességgel eldönthetetlen, hol húzódik a referencialitás és a fikció határa. Meglátásának kritikájaként felvethetnénk, hogy bizonyos szerzőre vonatkozó adatok mégis egyértelműen életrajziak, referenciálisak egy könyv esetén. Az egyik lekézenfekvőbb példa a szerző születési éve lehet. Csakhogy, éppen Borbély *Nincstelenek*jének eredeti kiadása szolgál példával arra vonatkozóan, hogy még e hiteles adatként elgondolt információban sem lehetünk feltétlenül bizonyosak. A regény fülszövegében a szerző születési éveként tévesen 1964 van feltüntetve, a valós 1963 helyett. Jelen tanulmány írásakor nem rendelkezem arra vonatkozó információval, hogy kiadói tévedéséről, vagy tudatos szerzői döntés eredményéről beszélhetünk-e.[35] Akárhogy is, vizsgálatunk szempontjából figyelemreméltó, hogy az önéletrajz megírásának lehetetlenségét tematizáló regényben még a fülszöveg sem nyújt hiteles információt a szerzővel kapcsolatos egyik legalapvetőbb adatot, a születési évét illetően.

Összegzésként kijelenthető, hogy a *Nincstelenek* sokkal inkább önéletírás-kritika,

34 Visy, *A prímszámok* könyve, *i. m.,* 214.

35 A hibát a korábbi Kalligramos kiadások is elkövetik, tehát nem célzottan a *Nincstelenek*re alkalmazott módosításról van szó. Ugyanakkor – és éppen ezért – figyelemre méltó, hogy többszöri tévedés után sem történt korrekció, tehát feltételezhetjük, hogy a szerző sem látta szükségesnek a születési évre vonatkozó adat javítását.

avagy önéletrajz-dekonstrukció, mintsem „valódi” életrajzi szöveg. Nem pusztán narratív gesztusokkal orientál ilyen irányú olvasat felé, hanem olykor nyíltan reflektál a műfaji, megszólalási problémákra, és kritikát fogalmaz meg a személyes élet, a múlt, a valóság megragadhatóságával kapcsolatban. Mindezzel olyan elbeszélői pozíciót hoz létre, amely szoros párhuzamot mutat a dekonstrukció de Man által felvázolt önéletrajz-koncepciójával. A regényben megszólaló „én” egyszerre lejegyzője és létrehozója életének (amikor is *emlékeket talál ki*), vagyis párhuzamosan konstruálja és dekonstruálja életrajzi eseményeit. Így voltaképp reflektáltan billenti ki önmagát a megbízhatóság bármiféle látszatából. Zárásként érdemes felidéznünk az önéletrajz-teoretikus James Olney azon megállapítását, miszerint a dekonstrukció az önéletrajzot „puszta dadogássá változtatja”.[36] Emellett fontos visszautalnunk a dadogás és a traumaelbeszélés problémájának korábban felvetett analógiájára. Noha Borbély Szilárd regénye kétségkívül életrajzi szöveget ígér és látszólag a személyes traumák megírásában érdekelt, valójában sokkal inkább e dekonstruktív, önéletrajzi *dadogást* valósítja meg. Azt különös beszédmódot, amely a valóság és a fikció forgóajtójában megrekedt „én” sajátja.

36 James Olney, *Autobiography and the Cultural Moment*, Princeton University Press, Princeton, 1980, 22–23. Idézi: Bókay, *i. m.,* 8.