

Az irodalom elméletei IV.

CSAK HELYBEN
HASZNALÁTRA !

810

(R)

571

Bahtyin Barthes Cohen

Cohn de Man Derrida

Fish Frye Genette

Iser Jauß Kibédi Varga

Nietzsche Ricoeur

Veszelovszkij Žmegač

Jelenkor

Pécs

A több évtizedes, félmúltbeli időszak Magyarországot a közép- és kelet-európai országoknál sokkal jobban eltávolította a korszerű elméleti gondolkodástól. A humán tudományok, közöttük az irodalomtudomány, irodalom- és művészetelmélet mindmáig érzi ennek a lépéshátrálynak a következményeit, ahogyan annak a frissebb szellemnek a jelenlétét is, mely a kilencvenes évek óta a kultúrában, oktatásban, folyóiratokban, könyvkiadásban megmutatkozik.

Az irodalom elméletei című könyvsorozat ötlete és terve az említett hiányérzet alapján született meg.

Ez a könyv
a Felsőoktatási Pályázatok Irodája
és az OTKA támogatásával készült.

Az irodalom elméletei IV.

810
971

Csak h.



Az irodalom elméletei

IV.

Csak helyben
használatra!



277857

Jelenkor Kiadó

Pécs, 1997

- A fordítás az alábbi kiadások alapján készült:
Friedrich Nietzsche: *Vorlesungen 1872-1876.*
Gesammelte Werke 5. Band,
München, Musarion, 1922. 285-319. o.
Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre.*
Perspektiven literarischer Anthropologie,
Frankfurt, Suhrkamp, 1993. 18-51. o.
Paul Ricoeur: *Temps et récit 2.*
Paris, Le Seuil, 1984. 194-225. o.
Kibédi Varga Áron: *De Zeuxis à Warhol:*
Les figures du réalisme,
Protée, XXIV. 1. sz. 101-109. o.

Fordította

BÁRDOS LÁSZLÓ, FARKAS ZSOLT,
HÁZAS NIKOLETTA, KATONA GERGELY

Sorozatszerkesztő
THOMKA BEÁTA

- © Suhrkamp Verlag, 1993
© Éditions du Seuil, 1984
© Kibédi Varga Áron, 1996

Kiadja a Jelenkor Kiadó Kft.
Pécssett

Felelős kiadó Csordás Gábor
A szedés a Jelenkor Kiadónál készült
Xerox Hungarian Ventura kiadványszerkesztővel
Megjelent 9,75 fv terjedelemben, Palatino betűvel szedve
Nyomtatta Molnár Csaba nyomdája Pécssett
X ISBN 963 676 019 5



Friedrich Nietzsche

Retorika*

1. A retorika fogalma
 2. A retorika és az ékesszólás felosztása
 3. A retorikai viszonya a nyelvhez
 4. Az *elocutio* tisztasága, érthetősége és megfelelősége [Angemessenheit]
 5. A karakterisztikus beszéd¹ és a beszéd ékességének viszonya
 6. A tisztaság modifikációja
 7. A tropikus kifejezés
 8. A retorikai figurák
 9. A beszéd *numerosa*
 10. A *stasis* tana
 11. *Genera* és *figurae causarum*
 12. A törvényszéki beszéd részei
 13. A tanácskozó ékesszólás
 14. Az epideiktikus ékesszólás
 15. A *dispositio*
 16. A *memoriáról* és az *actióról*
- Függelék. Az ékesszólás történetének alapvonalai

* *Rhetorik. Darstellung der antiken Rhetorik*; Vorlesung Sommer 1874, dreistündig. [Az antik retorika vázlata; három órás előadás, 1874. nyara]

1 Az eredetiben: „Rede”, amely éppúgy jelent ‘beszéd’-et és ‘szónoklat’-ot is. A szót a következőkben, a szövegösszefüggésnek megfelelően, hol ‘szónoklat’-ként, hol ‘beszéd’-ként fordítom. (Megjegyzés: a számmal jelöltek a fordító, a csillaggal jelöltek Nietzsche lábjegyzetei.)

1. A retorika fogalma

A retorika rendkívüli fejlődése a régiek és a modernek specifikus különbségei közé tartozik: e művészetet újabban nemigen méltatják figyelemre,* ha pedig használják, modernjeink legjobb alkalmazása sem más, mint dilettantizmus és nyers empiria. Általában sokkal fejlettebb a magánvaló igaz iránti érzék: a retorika olyan népből sarjad, amely még mitikus képekben él, és amely még nem ismeri a történeti hűség iránti feltétlen szükségletet; amely jobban kedveli, ha meggyőzik, mint ha kioktatják, és a törvényszéki ékesszólásban meglévő *kényszerűség*nek is szabad művészetté kell fejlődnie. Ez tehát lényegileg *köztársasági* művészet: meg kell szoknunk, hogy elviseljük a legidegebb véleményeket és nézeteket, sőt hogy bizonyos élvezetet is találjunk összecsapásukban; ugyanolyan jó szívvel kell tudnunk odafigyelni, mint beszélni, hallgatókként pedig legalábbis a művészi igyekezetet kell tudnunk méltányolni. Az antik ember képzése rendszerint a retorikában tetőzik; a képzett politikus embernek ez a legmagasabb szellemi tevékenysége számunkra oly megdöbbentő gondolat! Kant beszél a legvilágosabban: „A szólás művészetei az ékesszólás és a költészet. Az ékesszólás az a művészet, amely az értelem ügyét mint a képzelőerő szabad játékát műveli, a költészet pedig a képzelőerő szabad játékát mint az értelem ügyét fejt ki. A szónok tehát olyan ügyet ígér, és úgy fejt ki, mintha csupán eszméssel való játék volna, a hallgatóság szórakoztatására. A költő pusztán esz-

* Az elutasítás Locke-nál a legélesebb (*Értekezés az emberi értelemről*, Bp. Akadémiai, 1979. 2. 119. o. Dienes Valéria fordítása): „meg kell engednünk [*zugeben*], hogy a renden és a világosságon kívül a retorika egész művészkedése, a szavaknak mindaz a mesterséges és képtelen alkalmazása, amelyet az ékesszólás kitalált, nem való egyébre, mint helytelen ideák becsempészésére, szenvedélyek felkeltésére, így az ítézés félrevezetésére, tehát valójában tökéletes rászedés.”

mékkal való szórakoztató játékot ígér, s mégis oly sok minden szól az értelemhez, mintha csak az lett volna a szándéka, hogy annak dolgát végezze." (Az ítéltető kritikája²) Ez a hellenikus élet specifikuma: az értelemnek, a lét komolyságának, a szükségnek, sőt a veszélynek is minden dolgát még játékként fogják fel. A rómaiak a retorikában hosszú ideig naturalisták, a görögökhöz hasonlítva szárazak és durvák. Ám a római államférfi arisztokratikus méltósága, sokoldalú jogi gyakorlata megadja a szint: nagy szónokaik általában hatalmas pártvezérek voltak, míg a görög szónokok a pártok érdekében beszéltek. Az individuális méltóság tudata római, nem görög. Az ő retorikafelfogásukra inkább az illik, amit Schopenhauer mond (*Die Welt als Wille und Vorstellung*³): „Az ékesszólás az a képesség, hogy egy tárgyról való nézetünket vagy vele kapcsolatos felfogásunkat másokban is felébresszük, a róla való érzésünket lánggra gyújtjuk bennük, és így rokonszenvre készítsük őket magunk iránt; mindezt azonban úgy, hogy gondolataink áramát szavak által a fejükbe vezetjük, olyan erővel, hogy a sajátjaikét eltéríti eredeti irányuktól és saját medrébe tereli. Ez a mestermű annál nagyobb lesz, minél inkább eltért gondolatmenetük előzőleg a mienktől.” Itt az egyes személyiség az igazán hangsúlyos, a rómaiak értelmében, Kantnál pedig az értelem dolgainak szabad játéka, a görögök értelmében.

Az újabbak definíciói azonban általában mind pontatlanok, míg az egész ókoron végigvonul a retorika helyes meghatározásáért folyó – filozófusok és szónokok közötti – versengés. Spengel állította időrendi sorrendbe az összezet (*Rheinische Museum für klassische Philologie*, 18. 481. o.). Azután Richard Volkmann, *Rhetorik*, Berlin, 1872. Azok,

2 Vö. Bp. Akadémiai, 1966. 288. o. Az idézet a saját fordításom.

3 Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, II. 129 – az idézet a saját fordításom.

akik kitértek a definíció szigora elől, legalább a szónok *τελος*⁴-át, *officium*⁵-át próbálták meghatározni. Ez a *πειθειν*,⁶ a *dicendo persuadere*,⁷ melyet bizony nehéz volt felvenni a *ορισμος*⁸-ba, mert a hatás nem a dolog lényege, és ráadásul a legjobb beszédekből olykor kimarad a meggyőzés. A szicília Korax és Teisziasz azt mondja, *ρητορικη εστι πειθους δημιουργος*,⁹ a dóroknál a *δημιουργος*¹⁰ szó többet jelent, mint az iónoknál a „teremtő”, „uralkodó”, a legmagasabb rangú személyeket hívják így a dór államokban (*amott* pedig csak „iparűzők”). Ugyanígy Gorgiasz és Iszokratész, aki ezt a *πειθους επιστημη*¹¹-vel prózaibb módon írja körül.

Platón igencsak gyűlöli a retorikát: ügyességnek nevezi (*εμπειρια χαριτος τινος και ηδονης απεργασιας*¹²), és a szakácművészettel (*οψοπικη*¹³), a díszítőművészettel (*κομμωτικη*¹⁴), valamint a szofisztikával együtt a *κολακεια*¹⁵-nak rendeli alá.¹⁶ Ezzel szemben léteznek a retorika más felfogásának nyomai is (Rudolf Hirzel, *Ueber das Rhe-*

4 (telosz) cél

5 feladat

6 (peithein) meggyőzés

7 beszéddel meggyőzni

8 (horiszmosz) meghatározás

9 (rhétoriké eszti peithusz démiurgosz) a retorika a meggyőzés létrehozója

10 (démiurgosz) alkotó, teremtő, mester

11 (peithusz episztémé) a meggyőzés tudománya

12 (*empeiria kharitosz tinosz kai hédonész apergasziasz*) egyfajta kellemesség és gyönyör előidézésében való jártasság

13 (opszopiiké) szakácművészet

14 (kommótiké) cicomázás, díszítőművészet

15 (kolakeia) hízelgés

16 „Úgy vélem, Gorgiasz, [a szónoklás] oly foglalkozás, melynek a művészethez semmi köze; inkább csak agyafűrt, merész s az emberekkel ügyesen bánni tudó elméknek a tevékenysége. A legfőbb benne a hízelgés. S ez a tevékenység sok és különböző részre oszlik; az egyik ilyen a szakácscság is, mely művészetszámba megy ugyan, szerintem azonban nem művészet, csak ügyesség és gyakorlat. Része még a szónoklás, az-

torische und seine Bedeutung bei Plato, Leipzig, 1871). A *Phaidros*ban Szókratész (259e skk.) azt a követelményt fogalmazza meg, hogy a szónok a dialektika segítségével tiszta fogalmakat alkosson minden dologról, hogy képes legyen azokat mindig célravezetően bemutatni. Birtokolnia kell az igazságot [*das Wahre*] ahhoz, hogy a valószerű [*das Wahrscheinliche*] felett is rendelkezék, és ekképpen megtéveszthesse hallgatóit. Követelmény továbbá, hogy értsen hallgatói szenvedélyeinek felkeltéséhez s ezáltal a felettük való uralkodáshoz. Ehhez rendelkeznie kell az emberi lélek pontos ismeretével, és ismernie kell a szónoklat minden formájának hatását az emberi kedélyre. A valódi beszédművészet kialakítása tehát nagyon mély és átfogó előképzettséget feltételez, miközben mit sem változik az az előfeltétel, hogy a szónok feladata hallgatóinak a valószerű segítségével történő meggyőzése. Szókratész persze azt mondja, 273e, hogy aki egyszer elérte a tudás eme magaslatát, az nem elégszik meg az alacsony feladattal: a magasabb cél ekkor „a megszerzett tudás közvetítése a többiekhez”. A tudó egyaránt lehet tehát $\rho\eta\tau\omicron\rho\iota\kappa\omicron\varsigma$ ¹⁷ és $\delta\iota\delta\alpha\kappa\tau\iota\kappa\omicron\varsigma$.¹⁸ Csak az egyik cél sokkal magasabbrendű; de nem kell a retorika minden alkalmazását kizárni: csak hát az nem komoly élethivatás!¹⁹ A *Politikában*, 304d, elvitatja a

tán a piperézés és a szofisztika” stb. (Lásd *Platón összes művei*, Európa, Bp., 1984. I. k. 507. o.)

17 (rhétorikosz) retorikus, szónoki

18 (didaktikosz) didaktikus, tanító

19 V. ö. „Ezeket a képességeket [ti. az igazság megismerésének képességeit] azonban nem lehet megszerezni sok fáradozás nélkül, amit azonban józan belátású ember nem azért vállal magára, hogy az emberek számára beszéljen és cselekedjen, hanem azért, hogy mindenben – tehetségéhez képest – azt mondja és cselekedje, ami az isteneknek kedves. [...] Okos embernek nem azzal kell törődnie, hogy szolgatársai kedvére tegyen – legfeljebb mellékesen –, hanem hogy urainak kedvére, akik jók, és jóktól származnak. [...] Ezt a célt is egyébként (az emberek meggyőzését), ha valaki erre törekszik, ezen az úton lehet, mint gondolatmenetünk mutat-

retorikától a διδασχ²⁰-t, és a retorika szerepét abban látja, hogy meggyőzze a πλῆθος-t²¹ és οχλον δια μυθολογίας.²² Így Platón már Szókratészt, az igazi filozófust is egyszer tudományosan tanítónak, másszor populáris-retorikusnak ábrázolja. A dialógusok *mitikus* alkotórésze a retorikai: a mítosz tartalma a valószerű: tehát nem az a célja, hogy tanítson, hanem az, hogy egy δοξα²³-t ébresszen a hallgatóság körében, tehát hogy képes legyen πειθειν.²⁴ A mítoszok a παγκαλη παιδια²⁵-hoz tartoznak: a retorikai kompozíciók, csakúgy mint az írásbeliek, csupán az élvezetért vannak. Az igazságot sem írásbeli, sem pedig retorikai formában nem lehet kimondani. A mitikust és a retorikait akkor alkalmazzák, ha az idő rövidege nem engedi meg a tudományos tanítást. A tanúk hívása retorikai műfogás, a platóni mítoszokat éppígy a tanúkra való hivatkozás vezeti be. Rendkívül figyelemreméltó az *Állam* 376 E: itt a beszédek két fajtáját különbözteti meg, olyanokat, amelyek az igazságot tartalmazzák, és olyanokat, amelyek hazudnak: az utóbbiak közé tartoznak a *mítoszok*. Jogosultnak tartja őket, s Homéroszt és Hésziodoszt nem azért korholja, mert hazudtak, hanem azért, mert nem a megfelelő módon tették.²⁶ Sőt egyenesen azt állítja (389 B), hogy a hazugság bizonyos körülmények között az ember hasznára

ja, a legszebben elérni." (Ti. ha a beszédben „a valószínű az igazhoz való hasonlósága miatt talál hitelre a tömeg előtt”, nem pedig ahogy Tisziasz gondolja, aki „azt érti valószínűn, ami a tömegeknek úgy tűnik fel”). (Platón ö. m. II. 794-95. o.)

20 (didakhé) tanítás

21 (pléthosz) tömeg

22 (okhlon dia muthologiasz) a csöccseléket mesemondás révén

23 (doxa) (közönséges) vélekedés

24 (peithein) meggyőzni

25 (pankalé paidia) gyönyörű játék

26 Hésziodosz, Homérosz és a többi költő „mind hazug meséket szerkesztettek”, sőt, még nagyobb probléma, „ha még nem is tisztességesen hazudik a költő” (377 D). A 377 E és 378 A konkrét példái és következtetési rendkívül tanulságosak. (Ld. Platón ö. m. II. 128-32. o.)

válik, és hogy az uralkodóknak meg kell engedni, hogy polgártársaik javára éljenek vele. Így a III. 414b-ben egy egész mítoszt vezet be, hogy egy bizonyos nézetet megalapozzon polgárai lelkében, és e célból nem riad vissza a hazugságtól mint szónoki eszköztől.²⁷ – Platón polémiája a retorikusság ellen először is a népszerű retorika rossz céljai ellen irányul, azután a szónokok egészen durva, elégtelen, nem-filozófiai előképzettsége ellen. Ha filozófiai képzettségen alapul, és jó célokra, azaz filozófiai célokra használják, akkor elfogadja.

Csupán két régi művünk van a retorikáról, az összes többi sok évszázaddal későbbi. Az egyiknek, a *Rhetorica ad Alexandrum*nak semmi köze sincs Arisztotelészhez, hanem minden bizonnyal Anaximenész műve, lásd Spengel, *Philologus*, 18. 604. o. Ez tisztán gyakorlati használatra való, egészen filozófiamentes, lényegében Iszokratész tanai szerinti mű. Nincs benne a retorika definíciója, de még a *ρητορικη*²⁸ név sem.

Tisztán filozófiai és rendkívül nagy befolyású minden későbbi fogalom-meghatározás számára Arisztotelész *Retorikája*. *Ρητορικη δυναμις περι εκαστον του θεωρησαι το ενδεχομενον πιθανον*,²⁹ „minden lehetséges valószerű és meggyőző” (Arisztotelész *Rhetorika* I. 2.). Tehát se nem *επιστημη*,³⁰ se nem *τεχνη*,³¹ hanem *δυναμις*,³² amelyet

27 Az állam őreinek feltétlen szolgálékúságát és az uralkodó társadalmi kasztrendszer biztosítani hivatott híres mese, melyet Platón valódi dajkamesének szán, és amelyet később sem szabad leleplezni, ugyanis szerinte ahhoz, hogy a fegyveresek mindent feláldozni kész (önkéntes) rendőrök legyenek, nem szabad megterhelni őket az igazsággal. (Lásd Platón ö. m. II. 222-224. o.)

28 (rétoriké) retorika

29 (rétoriké) dűnamisz peri hekasztion tu theórészai to endekhomenon pithanon) a retorika az a képesség, amellyel minden tárgyra vonatkozóan felismerjük a meggyőzés lehetőségét

30 (episztémé) (valódi, megalapozott) tudás, tudomány

31 (tekhné) mesterség, művészet

32 (dűnamisz) képesség

azonban τεχνη-vé lehet emelni. Nem πειθειν,³³ hanem az, amit egy dologgal kapcsolatban szóba lehet hozni: mint az orvos, aki gyógyíthatatlan beteget ápol, a szónok is sikrasszállhat valamely kétes dologért. Minden későbbi meghatározás ragaszkodik ehhez a κατα το ενδεχομενον πειθειν³⁴-hez (szemben a szicíliai definícióval). Nagyon fontos az univerzális περι εκαστον,³⁵ minden diszciplínára alkalmazható. Tisztán formális művészet. Végül fontos a θεωρησαι:³⁶ ennek azt vetették a szemére, hogy csak az inventio³⁷-t vette fel, az elocutio³⁸-t, a dispositio³⁹-t, a memoria⁴⁰-t, a pronuntiatio⁴¹-t nem. Arisztotelész az előadást valószínűleg nem esszenciálisként, csupán akcidensként kívánja felfogni, mert a könyvekben levő retorikusságra gondol (amint a dráma hatását is a bemutatástól függetlenül gondolja el, és ezért nem veszi fel a definícióba az érzéki megjelenést a színpadon). Elegendő felismerni a το ενδεχομενον πιθανον⁴²-t, hogy lássuk: az, hogy ezt a felismertet valahogyan be kell mutatni, már benne rejlik a πιθανον⁴³-ban: mármint a pronuntiatio minden művészi eszközét ettől a πιθανον-tól kell függővé tenni. Éppen csak a λεγειν⁴⁴ nem szükséges.

Ezután a rétor- és filozófus-iskolák évszázados elkeseredett harca következik. A sztoikusok (Diogenész Laertiosz VII. 42.) megjelölése: την τε ρητορικην επιστημην ου-

33 (peithein) meggyőzés

34 (kata to endekhomenon peithein) a lehetőség szerinti meggyőzés

35 (peri hekaszton) minden dolgot illetőleg

36 (theóraszai) megvizsgálni, megítélni

37 feltalálás; találékonyság

38 kifejezés; (jó) nyelvezet, stílus

39 elrendezés

40 emlékezés, emlékezet

41 előadás; tétel

42 (to endekhomenon pithanon) a meggyőzés lehetősége

43 (pithanon) meggyőző

44 (legein) beszéd

σαν του ευ λεγειν περι των εν διεξοδω λογων και την διαλεκτικην του ορθως διαλεγεσθαι περι των εν ερωτησει και αποκρισει λογων.⁴⁵ Fontos a retorika és a dialektika eme rokonsága: mintegy kiterjesztett erisztika, bár ez a fogalom túl szűk. Arisztotelész [Topika I. 12. o.] azt mondja, hogy egy dolgot filozófiailag az igazság szerint, dialektikailag a látszat vagy a tetszés, mások véleménye, δοξα⁴⁶-ja szerint kezelünk. Ugyanez a retorikáról is elmondható. A kettőt egybefoglalva: *annak művészete, hogy megőrizzük az igazságot [Rechte] a szónoklatban és az értekezésben: ευ λεγειν!*⁴⁷ Az arisztotelészi meghatározással szemben azt az ellenvetést lehet felhozni, hogy a dialektika a retorika aleseteként jelenik meg.

Ezután azon fáradoznak, hogy olyan definíciót találjanak, amelyben felismerhetők az ékesszólás részei, mivel Arisztotelésznek felrőtták, hogy csak az *inventio*-t nevezi meg. Az *inventio*t és az *elocutio*t mint a legfontosabb tényezőket Quintilianus egyesíti (2. 15. 37. o.): *qui recte sentire et dicere rhetorices putaverunt*⁴⁸ (ορθως γνωναι και ερμηνευσαι⁴⁹). A *dispositio*t (ταξις⁵⁰) Rufus teszi hozzá: *επιστημη του καλως και πειστικως διαθεσθαι τον λογον.*⁵¹ Theodorus Gadareusnál (lásd Quintilianus 2. 15. 21. o.) négy rész szerepel: *ars inventrix et iudicatrix et nuntiatrix de-*

45 (tén te rhétorikén episztémén uszan tu eu legein peri tón en diexodó logón kai tén dialektikén tu orthósz dialegeszthai peri tón en erótészei kai apokriszei logón) A retorika a jól beszélés tudománya egy előadás tárgyait illetően, a dialektika pedig a kérdés és a válasz tárgyai helyes megvitatásának tudománya.

46 (doxa) vélekedés

47 (eu legein) jól beszélni

48 akik úgy tartották, hogy a retorika a helyes gondolkodás és beszéd tudománya

49 (orthós gnónai kai herméneuszai) helyesen gondolkodni és kifejezni

50 (taxisz) elrendezés

51 (episztémé tu kalósz kai peisztikósz diatheszthai ton logon) a beszéd szép és meggyőző elrendezésének tudománya

cente ornatu⁵² (görögül valószínűleg τεχνη ευρητικη και κριτικη και ερμηνευτικη μετα πρεποντος⁵³). Végül mind az öt (Quintilianus 5. 10. 54. o.): *id aut universum verbis complectimur ut rhetorice est bene dicendi scientia, aut per partes ut rhetorice est recte inveniendi et disponendi et eloquendi cum firma memoria et cum dignitate actionis scientia.*⁵⁴ Látjuk, hogyan íródik át lassanként a sztoikusok εν λεγειν⁵⁵-je. Azután az arisztotelészi περι εκαστον⁵⁶ helyére, vélhetően a rendkívül befolyásos Hermagorász révén (aki nem sokkal Cicero előtt élt) a következő került: εν πολιτικω πραγματι⁵⁷ – hogy kizárja a filozófiai, valamint a speciálisan szaktudományos vizsgálódásokat. Ezen a minden emberben benne lakozó jóról, igazról [Recht] és szépről alkotott fogalmakat kell érteni, amelyekhez nincs szükség különleges tanulmányokra: κοινα εννοια, ⁵⁸ szemben egy speciális stúdiummal vagy mesterséggel. A platonikus Prótagorász felvilágosít arról, hogy mit értettek egy férfi αρετη πολιτικη⁵⁹-jén.

Anaximenész és Arisztotelész görög tankönyvei után a retorika latin feldolgozásai következnek: az *auctor ad Herennium* [Cornificius: *A C. Herenniusnak ajánlott rétorika*, Akadémiai Kiadó, 1987] és Cicero írásai. Cornificius számít most legelsőknek: az általa említett tények csak a sullai kort érintik [...]. Cicero *De inventione*-ja (két könyv) teljességgel görög forrásokat követő ifjúkori munka: sokat hasz-

52 találékony, ítéző és illőn felékesített művészet

53 (tekhné heuretike kai kritiké kai herméneutike meta preponτος) ua.

54 vagy általánosan nevezzük meg: a retorika a jól beszézés tudománya; vagy részenként: a retorika a helyes feltalálás, elrendezés és a tartós emlékezettel s a tárgyalás méltóságával egybekapcsolt kifejezés tudománya

55 (eu legein) jól beszélni

56 (peri hekaszon) minden dolgot illetően

57 (en politikó pragmati) a közügyekben

58 (koinai ennoiai) közvélekedések, közös eszmék

59 (areté politiké) közéleti erény

nálta itt az *auctor ad Herennium*ot, ám Cicero általában mindent rosszabbul csinál, mint amaz. A *De oratore* idősebb korban (698) írt könyveit forma és tartalom szempontjából nagyon fontosnak tartja: a főszereplők, Crassus és Antonius csak a szerző meggyőződését fejezik ki. A szokásos triviális tankönyvek ellen kel ki (közéjük tartozik pl. az *auctor ad Herennium* is). Antonius személyében arra oktat bennünket, hogy hogyan dolgozta ki beszédeit technikailag, Crassusban a filozófiai szónok felsőbb képét (megközelítőleg Platón ideálképét) vázolja fel. Ám soha nem fogta fel az igazi filozófus és a szónok ellentétét, Arisztotelészével ellentétben az ő könyve nyers és meddő. – A *Brutus* nem más, mint συναγωγή Ρωμαίων ρητορων,⁶⁰ Róma híres szónokainak jellemrajza értékelhetetlen. Az *Orator* a retorikának csupán egy részét tárgyalja: Cicero az *elocutio*-ban találja meg a *perfectus orator*-t.⁶¹ A *Topica* egy Trebatius számára készült alkalmi írás, de túlhalad célján, hogy topika legyen.

[Forrásmegjelölések következnek.]

2. A retorika és az ékesszólás felosztása

Az Iszokratész előtti legrégebbi τεχναι⁶² csak a perbeszéd megfogalmazásához tartalmazznak útbaigazítást. Iszokratész az *Oratore* XIII. 19-ben helyteleníti ezt a törvényszéki ékesszólásra való korlátozást, és hozzáteszi a tanácskozó ékesszólást. E két műfajt egyedül Anaximenész ismeri. Arisztotelész a *deliberativum*⁶³-hoz és a *iudiciale*⁶⁴-

60 (szünagógé Rómaiόν réτορόν) a római szónokok seregszemléje

61 tökéletes szónok

62 (tekhnai) [itt:] (retorikai) munkák

63 tanácskozó

64 törvényszéki

hoz hozzáteszi a *genus demonstrativum*⁶⁵-ot, az επιδεικτικον⁶⁶-t. Az anyag szerint tehát három *genera caussarum*-ra⁶⁷ oszlik az ékesszólás: *genus δικανικον συμβουλευτικον επιδεικτικον*⁶⁸ (amit πανηγυρικον⁶⁹-nak és ενκωμιαστικον⁷⁰-nak is neveznek). A bírósági ékesszólás vádolni vagy védeni akar, a tanácskozó valamire ösztönözni vagy valamitől óvni, az epideiktikus dicsérni vagy bírálni.

Nagy küzdelem ezzel szemben: amikor megjelent a *suasora* és a *controversia*, akkor az ékesszólásnak két fajtája volt. Ténylegesen a *γενοσ πραγματικον*,⁷¹ *in negotiis*⁷² és a *γενοσ επιδεικτικον*,⁷³ *in ostentatione positum*.⁷⁴ Mindkettőnek négy alfaja [van:⁷⁵] *ειδοσ δικανικον*⁷⁶ (valóságos vagy kitalált *controversiák*), *γενοσ συμβουλευτικον*,⁷⁷ valóságos, a tanácskozó gyűléseken vagy a nép előtt tartott tanácskozó vagy imitált *suasoriák*, dicsérő és bíráló beszédek, *γενοσ ενκωμιαστικον*⁷⁸ (az *invectivae*-vel) és *γενοσ εντευκτικον*,⁷⁹ alkalmi beszédek, nevezetesen üdvözlő- és búcsúztató beszédek. Mások negyedik *genusként* a *ιστορικον*⁸⁰-t tették hozzá: bizonynal a retorikus történetírára gondolva, aho-

65 szemléltető (beszéd) fajta

66 (epideiktikon) u.a.

67 az ügyek fajtái

68 (dikanikon, szümbuleutikon, epideiktikon) törvényszéki, tanácskozó, szemléltető (beszéd)fajták)

69 (panégürikon) magasztaló

70 (enkómiasztikon) dicsőítő

71 (genosz pragmatikon) gyakorlati (beszéd)fajta

72 ua.

73 (genosz epideiktikon) művészi (beszéd)fajta

74 ua.

75 A szöveg előadás-, ill. vázlatjellegéből következően a mondatok olykor hiányosak.

76 (eidosz dikanikon) törvényszéki (beszéd)típus

77 (genosz szümbuleutikon) tanácskozó (beszéd)fajta

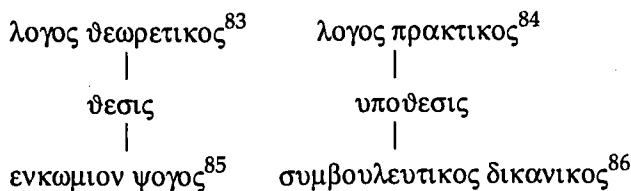
78 (genosz enkómiasztikon) dicsőítő (beszéd)fajta

79 (genosz enteuktikon) alkalmi (beszéd)fajta

80 (hisztorikon) történetírói

gyan az az iszokratészi iskola által, jelesül Theopomposznál jelenik meg. Ezen az úton továbbhaladva egyesek 30 műfajt is felsoroltak (a teljes művészi próza felosztása).

A filozófusok $\theta\epsilon\sigma\iota\varsigma$ ⁸¹-t és $\upsilon\pi\omicron\theta\epsilon\sigma\iota\varsigma$ ⁸²-t különböztettek meg. Az előbbi a magánvaló tárgyat szemléli egészen általánosan, az utóbbi pedig azt, hogyan jelenik meg az adott körülmények között. Az általános meghatározása a filozófia dolga, a speciális a retorikának jut osztályrészül. A három genust a filozófusok a $\upsilon\pi\omicron\theta\epsilon\sigma\iota\varsigma$ -nek rendelték alá. Csak a sztoikusok helyezik a *demonstrativumot* a $\theta\epsilon\sigma\iota\varsigma$ alá, ez okozza ugyanis a legnagyobb fáradságot, és az általános gyakorlat számára nagyon kényelmetlen. A sztoikusok felosztása:



Ezek a szónoklatok műfajai. Mármost a szónoknak mindeme műfajokban *ötszörös* tevékenységet kell végeznie: 1. *feltalálás, inventio*, $\epsilon\upsilon\rho\epsilon\sigma\iota\varsigma$ [heureszisz]; 2. *elrendezés, dispositio*, $\tau\alpha\chi\iota\varsigma$ [taxisz]; 3. *kifejezés, elocutio*, $\lambda\epsilon\chi\iota\varsigma$ [lexisz]; 4. *emlékezés, memoria*, $\mu\eta\mu\eta$ [mnémé]; 5. *elbádás, pronuntiatio* vagy *actio*, $\upsilon\pi\omicron\kappa\rho\iota\sigma\iota\varsigma$ [hüpokriszisz]. Ezt az igazságot csak fokozatosan ismerték el általánosan: mindenesetre csupán Anaximenész és Arisztotelész után. Náluk hiányzik a $\upsilon\pi\omicron\kappa\rho\iota\sigma\iota\varsigma$ és a $\mu\eta\mu\eta$ (Arisztotelésznél egészen következe-

81 (theszisz) (határozatlan) tétel

82 (hüpotheszisz) (határozott) tétel

83 (logosz theóretikosz) elméleti beszéd

84 (logosz praktikosz) gyakorlati beszéd

85 (enkómion pszogosz) dicsőítés, gáncsolás

86 (szümbuleutikosz dikanikosz) tanácskozó, törvényzéki

tesen, mivel mint típust elismeri az olvasott szónoklatot). Mindenekelőtt azonban a *sztoikus* felosztáson – *νοησις ευρεσις διαθεσις*, *intellectio-inventio-dispositio*⁸⁷ – kellett túllépni, *etenim caussa proposita primum intellegere debemus, cuius modi caussa sit, deinde invenire, quae apta sint caussae, tum inventa recte et cum ratione disponere*.⁸⁸ Vita arról, hogy ezek *εργα του ρητορος*⁸⁹ vagy *εργα της ρητορικης*.⁹⁰ Quintilianus 3. 3. 11. A *νοησις*⁹¹ magyarázata: *itellegendum primo loco est, thesis sit au hypothesis; cum hypothesis esse intellexerimus i. e. controversiam, itellegendum erit au consistat; tum ex qua specie sit; deinde ex quo modo; deinde cuius status; postremo cuius figurae*.⁹² A *ευρεσις*⁹³-hez tartozik mármost az *ενθυμημα*⁹⁴ és a *παραδειγμα*.⁹⁵ A *διαθεσις*⁹⁶-hez tartozik a *ταξις*⁹⁷ és az *οικονομια*.⁹⁸ – A legrégebbi felosztásnak azonban a kettős felosztás látszik, pl. Iszókratésznél: az adott anyag fellelése vagy enthümematikus átalakítása és ezeknek a saját *ενθυμημα*-knak az ábrázolása. Tehát *inven-*

87 (noészisz, heureszisz, diatheszisz) megismerés, feltalálás, elrendezés

88 ugyanis a felmerült ügygel kapcsolatban elsőként meg kell ismernünk, milyen típusú ügyről van szó, azután megtalálni, hogy mi használható fel az ügyhöz, azután a megtaláltakat helyesen és ésszerűen elrendezni

89 (erga tu rétorosz) a szónok feladatai

90 (erga tész rétorikész) a retorika feladatai

91 (noészisz) megismerés

92 először is meg kell tudnunk, hogy határozatlan vagy határozott tétellel állunk-e szemben; ha úgy találtuk, hogy határozottal, vagyis vitás ügygel, meg kell tudnunk, hogy fennáll-e; azután, hogy milyen fajtájú; majd, hogy milyen típusú; azután, hogy mi a szituáció; végül, hogy milyen alakzathoz tartozik

93 (heureszisz) feltalálás

94 (enthüméma) gondolat, terv, szándék. – Arisztotelésznél „valószínű tételekből és jelekből való következtetés” (Lásd *Organon. Első analitika*, 70a, Bp. Akadémiai, 1979. 377. o.). Később: olyan szillogizmus, amelynek egy vagy több premisszája – esetleg következtetése – implicit.

95 (paradeigma) példa

96 (diatheszisz) elrendezés, megszerkesztés, elosztás

97 (taxisz) elrendezés

98 (oikonomia) elosztás

tio és *elocutio*. Halikarnasszoszi Dionüsziosz, aki gyakorta kapcsolódik Iszokratészhez, a következő kettős felosztást használja: *λεξις*⁹⁹ és *πραξις*,¹⁰⁰ forma és (többnyire adott) tartalom. A szerzők megítélésekor megkülönbözteti a *πραγματικος χαρακτηρ*¹⁰¹-t a *λεκτικος*¹⁰²-tól, és *πραγματικαι*¹⁰³-ról, valamint *λεκτικαι αρεται*¹⁰⁴-ről beszél. A *πραγματικος τοπος*¹⁰⁵ *παρασκευη*¹⁰⁶-re (mint a *ευρεσις*) és *οικονομια*-ra (mint *χρησις των παρασκευασμενων*¹⁰⁷) oszlik; a *λεκτικος τοπος*¹⁰⁸ *εκλογη των ονοματων*¹⁰⁹-ra és *συνθεσις των εκλεγεντων*¹¹⁰-ra oszlik. A *második* fejezetek szólnak tehát a beszéd elrendezéséről (*οικονομια*) és kompozíciójáról (*συνθεσις*), és ezek a fontosabbak.

A beszéd öt része fölötti uralom három dolog, a *φυσις*,¹¹¹ természetes adottság, a *τεχνη*,¹¹² elméleti útbaigazítás és *ασκησις*¹¹³ vagy *μελετη*¹¹⁴ által jön létre. Ezt a hármasságot először Prótagorász állította fel. Ezek a *Pro Archia poeta* elején egyesülnek: *Si quid est in me ingenii, indices, quod sentio quam sit exiguum, aut si qua exercitatio dicendi, in qua me non infitior mediocriter esse versatum, aut si huiusce rei ratio ali-*

99 (lexisz) kifejezés

100 (praxisz) tartalom

101 (pragmatikosz karakter) tartalmi jegy/jelleg

102 (lektikosz) kifejezésbeli

103 (pragmatikai) tartalmi

104 (lektikai aretai) kifejezésbeli erények

105 (pragmatikosz toposz) tartalmi rész

106 (paraszkeuē) előkészület

107 (khrészisz tón paraszkeuaszenon) az előkészítettek használata

108 (lektikosz toposz) formai rész

109 (eklogé tón onomatón) a szavak kiválogatása

110 (szüntheszisz tón eklegentón) a kiválogatottak összetevése/megszerkesztése

111 (phüszisz) természet

112 (tekhné) mesterség, művészet

113 (aszkhészisz) gyakorlás

114 (meleté) gyakorlás

*qua ab optimarum artium studiis ac disciplina profecta, a qua ego nullum confiteor aetatis meae tempus abhorruisse etc.*¹¹⁵

3. A retorikusság viszonya a nyelvhez

„Retorikusnak” mindig halk szemrehányással akkor nevezünk egy szerzőt, egy könyvet, egy stílust, ha észrevehető a szónoklat művészi eszközeinek tudatos alkalmazása. Úgy véljük, ez nem *természetes*, és a szándékoltság benyomását kelti. Mármost, nagyon sok múlik az ítéelő ízlésén és azon, hogy neki éppen mi a „természetes”. Általában számunkra, nyers nyelvempirikusok számára az egész ókori irodalom némileg művinek és retorikusnak tűnik, kivált a római. Ennek mélyebb oka többek közt abban rejlik, hogy az ókor tulajdonképpeni prózája nem más, mint a hangos *beszéd* visszhangja, és annak törvényein nevelkedett: miközben a mi prózánk egyre inkább az *írásból* magyarázható, stilsztikánk az *olvasás* által percipiálандóként jelenik meg. Az olvasó és a hallgató azonban egészen különböző előadásformákat kíván, és ezért cseng számunkra „retorikusán” az antik irodalom: elsősorban a fültre irányul, hogy megvesztegesse azt. A görögök és a rómaiak ritmikai érzékének rendkívüli fejlettsége a mondottak hallgatásakor, retentő, szüntelen gyakorlás révén.¹¹⁶ Hasonló a helyzet, mint a poézis esetében – mi irodalmi poétákat ismerünk, a görögök valódi költészetet, könyv közvetítése nélkül. Mi sokkal sápatagabbak és elvontabbak vagyunk.

115 Ha van bennem valamelyes tehetség, bírák, amiről azt gondolom, a lehető legkevesebb van, vagy ha van valamelyes jártasságom a beszédben, amiben, nem tagadom, van, vagy ha van némi elméleti ismeretem az efféle dologról, mely a legmagasabb művészetek s tudományok szorgos tanulmányozásából származik, amitől, megvallom, életem egyetlen percében sem rettentem meg stb.

116 Sic.

Nem nehéz azonban bebizonyítani, hogy amit a tudatos művészet eszközeiként „retorikusnak” nevezünk, azok a nyelvben és annak létrejövésében mint a tudattalan művészet eszközei működtek, vagyis hogy *a retorika a nyelvben rejlő művészi eszközök továbbfejlesztése az értelem napvilágánál*. Egyáltalán nem létezik a nyelv nem-retorikus „természetessége”, amelyre apellálhatnánk: a nyelv maga szintisztán retorikai fogások eredménye. Az az erő, amelyet Arisztotelész retorikának nevez, amely minden dologban megleti és érvényesíti azt, ami hat és benyomást kelt, és egyúttal ami a nyelv lényege is: ez éppoly kevésbé vonatkozik az igazra, a dolgok *lényegére*, mint a retorika, nem tanítani akar, hanem szubjektív izgalmat és felfogást átvenni másokra. A nyelvképző ember nem dolgokat vagy folyamatokat fog fel, hanem *ingereket*: nem érzéseket ad vissza, hanem csak az érzések leképezéseit. Az ideg ingerlése által keltett érzet nem magát a dolgot fogja fel: ezt az érzetet kifelé egy kép ábrázolja; felmerül azonban a kérdés, egyáltalán hogyan ábrázolható [*darstellbar*] egy lelki aktus hangképpel? Nem kellene-e mindenekelőtt – ha tökéletesen pontos ábrázolásról [*Wiedergabe*] van szó – az ábrázolás anyagának ugyanannak lennie, mint az az anyag, amelyben a lélek működik? Minthogy azonban ez immár idegen – hang –, hogyan jöhet létre pontosabb dolog, mint egy *kép*? Nem a dolgok lépnek be a tudatba, hanem az a mód, ahogyan hozzájuk viszonyulunk, a *πιθανον*.¹¹⁷ A dolgok teljes lényegét sosem ragadjuk meg. Hangos megnyilatkozásaink semmiképp sem várják ki, amíg észlelésünk és tapasztalatunk a dolgok sokoldalú, valahogyan respektálható felismeréséhez segít bennünket: azonnal bekövetkeznek, ha az ingert észleltük. Az érzékelés a dolgok helyett csak egy *jegy*t fog fel. Ez az *első* szempont: *a nyelv*

117 (pithanon) meggyőző(ődés), valószerűség

retorika, mert csak egy δοξα¹¹⁸-t, és nem επιστημη¹¹⁹-t akar közvetíteni.

A retorika legfontosabb művészi eszközeinek számítanak a *trópusok*, a nem valódi megjelölések. Önmagában és kezdettől fogva, a jelentésére vonatkozóan azonban minden szó trópus. A valódi történet [Vorgang] helyett egy időben szétfosló hangképet tüntetnek fel: a nyelv sohasem fejez ki valamit tökéletesen, hanem csupán egy számúra szembetűnőnek látszó jegyet emel ki. Ha a szónok „hajó” helyett „vitorlát”, „tenger” helyett „hullámot” mond, akkor ez *szünekdokhé*, „együvéfoglalás”, szintúgy, ha a δρακων¹²⁰-t kígyónak hívják, tulajdonképpen a „csillogó tekintetű” vagy *serpens*,¹²¹ a csúszómászó; de miért nem hívják *serpens*-nek a csigát is? Egyoldalú észlelés következik be egész és teljes szemlélet helyett. Az *anguis*¹²²-szal a latin ember a kígyót mint *constrictor*¹²³-t jelöli meg; a héberek sziszegőnek vagy tekergőnek vagy csavarodónak vagy csúszónak nevezik. – A trópus második formája a *metafora*. Ez nem alkotja újra a szavakat, hanem átértelmezi őket. Egy hegy esetében pl. tetőről, lábról, hátról, gerincről beszél; προσωπον¹²⁴ arc, a νεωσ¹²⁵-szal, az elülső rész, χειλη¹²⁶ ajkak, a ποταμων¹²⁷-nal, folyópart, γλωσσα¹²⁸ nyelv, mely a furulya fúvókája is; μαστος mell és domb is. A metafora a nem megjelölésében mutatkozik meg, a genus grammatikai értelemben a nyelv luxusa, és színtiszta me-

118 (doxa) vélekedés

119 (episztémé) tudás

120 (drakón) kígyó

121 kígyó

122 kígyó

123 összehúzó

124 (proszópon) arc, személy

125 (neósz) hajó

126 (kheilé) ajak

127 (potamón) folyó pluralis genitivusban

128 (glóssza) nyelv

tafora. Azután a tér átvitele az időre, „zu Hause”, „Jahraus”,¹²⁹ az időről a kauzalitásra való áttétel, *qua ex re*,¹³⁰ *hinc inde*,¹³¹ οθεν,¹³² εις τι.¹³³ – Egy harmadik alakzat a *metonímia*, az ok és az okozat felcserélése; ha pl. a szónok „iz-zadságot” mond „munka” helyett, „nyelvet” [Zunge] „nyelv” [Sprache]¹³⁴ helyett. Azt mondjuk, hogy „keserű pohár”, ahelyett, hogy „keserű érzést kelt bennünk”; „a kő kemény”, mintha a kemény valami más volna, mint saját ítéletünk. „A levelek zöldek.” A metonímiára megy vissza a λευσσω¹³⁵ és a *lux luceo*,¹³⁶ a *color*¹³⁷ (fedés) és a *celare*¹³⁸ rokonsága. μην,¹³⁹ *mensis*, *mânôt*, a „mérő”, az okozatról van elnevezve. – *In summa*: a trópusok nem hébe-hóba járulnak a szavakhoz, hanem azok alkotják legsajátabb természetüket. Egyáltalán nem lehet szó valamiféle „tulajdonképpeni jelentésről”, amely csak speciális esetekben válnék átvitté.¹⁴⁰

Amiként a tulajdonképpeni szavak és a trópusok között nincs különbség, éppúgy a közönséges beszéd és az úgynevezett *retorikai alakzatok* között. Tulajdonképpen minden

129 „Zu Hause” ’otthon’ ill. „jahraus, jahrein” ’állandóan, mindegyre, évről évre’. Mindkét kifejezésben – „zu” ill. „aus” – latívuszi affixum van. Az idővonatkozásokat minden nyelv eredetileg térbeliséget jelentő szavakkal fejezi ki. (A magyarban pl. „holnapig”, „időben” stb.)

130 miért (tkp. miből)

131 ezért (tkp. innen)

132 (hothen) amiért (tkp. ahonnan)

133 (eisz ti) miért, mi célra (tkp. mire)

134 A „Zunge” a szánkban levő szerv értelmében, a „Sprache” az írásban és a beszédben megjelenő kulturális kódrendszer értelmében vett „nyelv”.

135 (leusszó) lát

136 fény fénylik (világos)

137 szín (külszín)

138 elrejtteni

139 (mén) hónap

140 Elsősorban ez a belátás az, amelynek a később ill. ma is meghatározó filozófiai, nyelv-, irodalomelméleti és retorikai diszkurzusok kitüntetett figyelmet szentelnek.

figuráció, amit szokás szerint beszédnek/szónoklatnak nevezünk. A nyelvet az egyes nyelv művészek hozzák létre, viszont a sokak ízlése szerinti kiválasztódás szilárdítja meg. A magányos kevesek σχηματα¹⁴¹-t mondanak, esetleg: ezzel bizonyították *virtus*¹⁴²-ukat a sokak előtt. Ha nem érvényesülnek, akkor velük szemben mindenki az *usus*¹⁴³-ra hivatkozik, és barbarizmusokról, ill. szolöcizmusokról beszél. Az az alakzat, amelyet senki sem fogad el, hibává válik. Valamely *usus* által elfogadott hiba alakzattá válik. Az *összhangzatok* öröme érvényes a $\rho\eta\tau\omicron\rho\epsilon\varsigma$ ¹⁴⁴ esetében is, $\tau\alpha\ \iota\sigma\alpha\ \sigma\eta\mu\alpha\tau\alpha$,¹⁴⁵ gondoljunk csak a *Gorgiasz* $\pi\alpha\rho\iota\omega\sigma\epsilon\iota\varsigma$ ¹⁴⁶-ára. De nagy vita dül a mértékről: az egyik attól van elragadtatva, amit a másik kínos hibának érez. Luther mint új szavakat kifogásolja a „beherzigen”¹⁴⁷-t és az „erspriesslich”¹⁴⁸-et. Ugyanúgy meghonosodtak, mint a „furchtlos”¹⁴⁹ Simon Dach óta, az „empfindsam”¹⁵⁰ a *Yorik* *érzelmes utazása* 1768-as fordítása óta. Az „Umsicht” mint a *circumspectio*¹⁵¹ fordítása 1794-ből, a „Leidenschaft” csak Christian Wolf óta, a $\pi\alpha\theta\omicron\varsigma$ ¹⁵² nyomán. De az *enallagé*,¹⁵³ a *hypallagé*,¹⁵⁴ a *pleonazmus* formái már a nyelv, a mondat lét-

141 (szkhémata) alakzatok

142 (férfias) méltóság, derekasság, vitézség, jelesség, erény, érték, képesség, tehetség, kiválóság

143 használat, megszokás, gyakorlat

144 (rétoresz) szónokok

145 (ta isza szkhémata) ugyanolyan alakzatok

146 (pariszószeisz) azonos terjedelmű tagmondatok használata

147 megszívvel (A szó természetesen a magyarban is késői fejlemény, első előfordulása 1877, valószínű, hogy éppen német mintára alkották.)

148 üdvös, hasznos (a 'sarjad, fakad, ered' jelentésű erspriessen igéből)

149 bátor, rettenthetetlen (tkp. félelemnélküli)

150 érzékeny; érzelmes; kényes; érzélgős

151 körütekintés, megfontolás

152 (pathosz) szenvedély, pátosz

153 *enallax* kölcsönösen, felváltva

154 (f)elcserélés

rejöttekor is működnek; az egész grammatika ennek az úgynevezett *figurae sermonis*¹⁵⁵-nak a terméke.*

4. Az *elocutio* tisztasága, érthetősége és megfelelősége

„Tisztaságról” csak egy nép nagyon fejlett nyelvérzéke esetében lehet szó, amely főképp egy nagy közösségben az előkelők és a képzetek körében rögzül. Itt dől el, hogy mi számít provinciálisnak, dialektusnak vagy normálisnak, azaz a „tisztaság” pozitíve az *usus* által szankcionált használata a társadalom képzett rétegében, „nem-tiszta” pedig minden, ami feltűnő benne. Tehát a „nem-feltűnő” a tiszta. Önmagában nincs sem tiszta, sem nem-tiszta beszéd. Nagyon fontos probléma, hogy hogyan alakul ki fokozatosan a tisztaság iránti érzék, és hogyan *választ* egy képzett közösség, míg körül nem írta az egész területet. Itt nyilvánvalóan tudattalan törvények és analógiák szerint jár el; egységre, egységes kifejezésre tesz szert: ahogyan egy néptörzsnek pontosan megfelel egy dialektus, úgy egy közösségnek egy „tisztá”-ként szankcionált stílus. – A nyelvi kifejlődés periódusaiban nincs szó „tisztaságról”; csak lezárt nyelv esetében. A gyakran ismételt barbarizmusok alakítják át végül a nyelvet: így alakult ki a κοινή γλωσσα,¹⁵⁶ később a bizánci ρωμαϊκή γλωσσα,¹⁵⁷ végül a teljesen barbarizált újjörög. Mennyi barbarizmus működött közre abban, hogy a latinból kialakítsa a román nyelveket. És e barbarizmusok és szolöcizmusok révén alakult ki a jó, nagyon törvényszerű francia!

155 beszédalakzatok

* Részletes gyűjtést végzett ilyen értelemben Gustav Gerber, *Die Sprache als Kunst* [A nyelv mint művészet], Bromberg, 1871.

156 (koiné glóssza) koiné, görög köznyelv

157 (rómaiké glóssza) római köznyelv

A καθαρον της λεξεως¹⁵⁸ általános követelmény; nem csupán a nyelvtani korrektség, hanem a szavak helyes megválasztása is. Arisztotelész (*Rhetorika*, III. 5.) azt mondja: αρχη της λεξεως το ελληνιζειν.¹⁵⁹ A későbbi szónokok a tiszta *atticismus*ban a modorosságig mennek el. Cornificius (IV. 12. 17. o.) szintén a latinitást hangsúlyozza – amely a szónoklatot minden szolöcizmustól, szintaktikai vétségtől és barbarizmustól, formatan elleni vétségtől (a szó Athén kilikiai kolóniájának nevéből, Σολοι-ból származik, különösen rossz görögség: Sztrabón XIV. 663. o.¹⁶⁰) mentessé teszi. A barbarizmusok a következők: 1. προσθεσις:¹⁶¹ pl. Σωκρατην a Σωκρατη¹⁶² helyett, *reliquiae*¹⁶³ mint „*adiectio litterae*”;¹⁶⁴ 2. αφαιρεσις:¹⁶⁵ Ερμη a Ερμην¹⁶⁶ helyett, *pretor* a *praetor* helyett mint „*detractio litterae*”;¹⁶⁷ 3. εναλλαγη:¹⁶⁸ pl. ηδυναμην az εδυναμην¹⁶⁹ helyett mint *immutatio litterae, si litteram aliam pro alia pronuntiemus ut arvenire pro advenire*:¹⁷⁰ 4. μεταθεσις:¹⁷¹ δριφον a διφρον¹⁷² helyett, *transmutatio litterae*,¹⁷³ Evandre az Evander helyett;

158 (katharon tész lexeósz) nyelvhelyesség

159 (arkhé tész lexeósz to hellénizein) a beszéd alapja a nyelvhelyesség

160 A megjegyzés természetesen a „szolöcizmus” ’durva nyelvhelyességi hiba’ jelentésű szóra utal, melynek etimológiája a nevezett Szoloi városának nevére megy vissza.

161 (prosztheszisz) hozzáadás

162 (Szókratén ill. Szókraté)

163 helyesen: *reliquiae* (maradványok)

164 betűszaporítás

165 (aphaireszisz) elvétel

166 (Hermé ill. Hermén)

167 betűelhagyás

168 (enallagé) (f)elcserélés

169 (édünamén ill. edünamén) (képes voltam, -hattam, -hettem) Az epszilónos változat a helyes.

170 hanghelyettesítés, ha egy hang helyett valamely más hangot mondunk, például arvenire-t advenire helyett

171 (metatheszisz) áthelyezés

172 (driphon ill. diphron) (kocsi ill. szék)

173 betűcsere

5. συναλοιφη:¹⁷⁴ ο θατερος az ο ετερος¹⁷⁵ helyett Menandrosznál, mert a θατερον krázisa csak a neutrumra vonatkozhat; 6. διαιρεσις:¹⁷⁶ pl. Δημοσθενεα a Δεμοσθενη¹⁷⁷ helyett; 7. κατα τονον:¹⁷⁸ pl. βουλωμαι a βουλομαι¹⁷⁹ helyett; 8. κατα χρονους:¹⁸⁰ pl. *stetêruntque comae*;¹⁸¹ 9. κατα πνευμα:¹⁸² pl. 'αυριον az 'αυριον¹⁸³ helyett, *omo* a *homo* helyett, *chorona* a *corona* helyett. Aztán a második fajta: szolöcizmusok,* a harmadik fajta az ακυρολογια,¹⁸⁴ vétségek a szinonimika ellen. A megkülönböztetés a sztoikusokra megy vissza.

Az ακυρολογια a *világosság* elleni fő bűn, azáltal, hogy elhanyagolja a szavak *proprietas*¹⁸⁵-át. *Proprietason* a kifejezés retorikai értelmében az értendő, ami egy dolgot a legtökéletesebben megjelöl, *quo nihil inveniri protest significantius*.¹⁸⁶ Kü-

174 (szünaloiphé) összeolvadás

175 (ho thaterosz ill. ho heterosz) Ugyanazon jelentésű szavak ('az egyik', 'a másik'), az előbbi n véggel helyes és semleges nemű, az utóbbi hímnemű.

176 (diaireszisz) szétválasztás

177 (Demoszthenea ill. Demoszthené)

178 (kata tonon) hangsúly szerint

179 (bulómai ill. bulomai) (akarak)

180 (kata khronusz) időmennyiség alapján

181 és haja égnek állt

182 (kata pneuma) hehezet szerint

183 (haurion ill. aurion) (holnap)

* Szolöcizmusok *Lessing*nél, 20. köt. 182. o. : „Seien Sie, wer Sie wollen, wenn Sie nur nicht der sind, der ich nicht will, dass Sie sein sollen” [Legyen, aki akar, hacsak nem az, aki nem akarom, hogy legyen], *qui nolo ut sis* 8. köt. 3. o. : „Die Gelehrten in der Schweiz schickten einen Band alter Fabeln voraus, die sie ungefähr aus dem nämlichen Jahren zu sein urtheilten” [A svájci tudósok előreküldtek egy kötet régi mesét, amelyeket a nevezett évekből levőnek ítélték], *quas iisdem annis ortas esse iudicabant*. *Schiller, Wallenstein*: „gefolgt von einer Heeresmacht” [egy haderő által követve], „gehört zu sein, wie er, konnte kein Feldherr sich rühmen” [hoggy olyan engedelmes volna, miként ő, senki más vezér nem dicsekedhetett azzal].

184 (akürologia) a kifejezés keverése

185 eredeti, saját jelentés

186 amelynél nem lehet pontosabb megjelölést találni

lönösen Lüsziaszt magasztalják, hogy ő a gondolatait mindig *κυρια τε και κοινα και εν μεσω κειμενα ονοματα*-val¹⁸⁷ fejezte ki, tárgyának mégis – a trópusok használata nélkül is – dísz, telítettséget és méltóságot adott. A homályosság elavult szavak és kifejezések használata által keletkezik,* továbbá távoli terminus technicusok, átláthatatlan hosszúság, összegabalyodott szórend, beszúrások és parentézisek, αμφοβολια,¹⁸⁸ az αδιανοητα¹⁸⁹ által is (ahol a világos szavak mögött egy egész más, rejtett értelem bújik meg). A szónoknak nemcsak arról kell gondoskodnia, hogy meg lehessen érteni, hanem arról is, hogy meg *kelljen* érteni. Schopenhauer, *Parerga* II. [§291] 436 f. [553 R]:¹⁹⁰ „A homály és az érthetlenség mindenkor és mindenhol nagyon rossz jel. Mert 100 esetből 99-ben a gondolat homályosságából származik, ami viszont eredendően szinte mindig a gondolat valamely téves viszonyulásából, inkonzisztenciájából és ekképp helytelenségéből származik.” – „Azok, akik nehézkes, homályos, zavaros, kétértelmű beszédeket szerkesztenek, egész biztosan nem igazán tudják, hogy mit akarnak mondani, hanem csak tompa, a gondolat után kapkodó tudatuk van róla: gyakran el is akarják rejteni maguk és mások elől, hogy tulajdonképpen nincs semmi mondanivalójuk.” – „[Amiként minden beavatkozás, mely túlmegy a kellő mértéken,] a célzott dolog ellentétét idézi elő, azonképpen a szavak is csak egy bizonyos pontig szolgálják a gondolatok megfoghatóvá té-

187 (*κύρια τε και κοινα και εν μεσω κειμενα ονοματα*) eredeti jelentésükben használt, közismert és közhasználatú szavak

* Gyakran nehéz megmondani, hogy mi az archaizmus: Adelung archaizmusokként veti el pl. a heischen, entsprechen, Obhut, bieder, Fehde, Heimat, stattlich, lustwandeln, befahren, Rund, Schlacht, Irrsal szavakat, és megengedhetetlen neologizmusokként a „sich etwas vergegenwärtigen”, liebevoll, entgegen, Gemeinplatz, beabsichtigen, Ingrim, weinerlich szavakat.

188 (amphiboliai) kétértelműségek

189 (adianoéta) érthetlenség, megfoghatatlanok

190 Az alábbi idézetek leleghelyét magyarul lásd Schopenhauer, *Parerga és*

telét. Ha ezen túl halmozzák fel őket, akkor a közlendő gondolatot megintcsak homályosabbá, és egyre homályosabbá teszik... Minden fölösleges szó célja ellenében hat: ahogy Voltaire mondja, »a melléknév a főnév ellensége«, „»annak, hogy unalmasak legyünk, az a titka, hogy mindent elmondunk«”. „Még mindig jobb elhagyni valami jót, mint hozzátenni valami semmitmondót.” „Minden nélkülözhető hátrányosan hat.”

Az ábrázolás harmadik követelménye a kifejezés megfelelősége, egy szónoklat akkor *oratio probabilis*,¹⁹¹ ha nem több és nem kevesebb a kelleténél, a λεξις¹⁹²-nek προπουσα¹⁹³-nak kell lennie, mondja Arisztotelész. (*Retorika*, III. 2.). Fontos bizonyos hibák elkerülése: 1. κακεμφοτον¹⁹⁴ vagy αισχρολογία¹⁹⁵ (a szótágok véletlen elválasztása vagy összekötése folytán obszcenitások tűnnek elő, *cum notis hominibus loqui, cum Numero fui*¹⁹⁶). 2. ταπεινωσις¹⁹⁷ vagy *humilitas*,¹⁹⁸ amely által egy dolog nagysága vagy méltósága csorbát szenved, *saxea est verruca in summo montis vertice*.¹⁹⁹ Egy gyilkost nem szabad *nequam*²⁰⁰-nak, valakit, akinek egy heterával van viszonya, nem szabad *nefarius*²⁰¹-nak nevezni. 3. a μειωσις,²⁰² itt hiányzik valami a teljességhez. 4. a ταυτολογία,²⁰³ ugyan-

paralipomena, Bp. Világirodalom Kkv. é. n. (1925) IV. k. 289-292. o. („Az írói mesterségről és a stílusról”, 283. §). (Az idézetek a saját fordításaim.)

191 elfogadható, hihető, hiteles beszéd

192 (lexisz) kifejezés

193 (prepusza) illő, megfelelő

194 (kakemphaton) obszcén kétértelműség

195 (aiszkhrologia) csúnya beszéd

196 ismert emberekkel beszélni, ill. Numeriusszal voltam (a kétértelműség forrása mindkét esetben: a cunnus 'női szeméremtest' szó áthallása)

197 (tapeinószisz) közönségesség

198 alacsony stílus

199 a hegy csúcán kicsi sziklás domb van

200 semmirekellő, haszontalan

201 istentelen, elvetemült, gaz

202 (meiószisz) hiányosság

203 (tautologia) azonos kifejezések ismételtetése, tautológia

annak a szónak vagy ugyanannak a fogalomnak az ismétlése. 5. a συνωνυμια,²⁰⁴ az éppen mondott dolog ismétlése más kifejezésekkel. 6. a ομοιολογια,²⁰⁵ mindennemű változatosság hiánya, monotónia. 7. a μακρολογια,²⁰⁶ *longior quam oportet sermo*.²⁰⁷ 8. Pleonazmus: *cum supervacuis verbis oratio oneratur*.²⁰⁸ A mi „töltelékiszavunk” a παραπληρωμα.²⁰⁹ Cicero az ázsiai szónokok esetében *complementa numerorum*²¹⁰-ról beszél. 9. περιεργια,²¹¹ *supervacua operositas*.²¹² 10. κακοζηλον,²¹³ fonák affektáció, a stílus „csinálnak” tűnik (ez az, amit „retorikus” vagy poétikus prózának nevezünk), abból a hajlamból keletkezik, hogy a stílust elevenné tegyük: de ide tartozik a merevség, το ψυχρον²¹⁴ is (Arisztotelész, *Retorika*, III. 3.) a költői *composita*, a glosszematikus kifejezések, a fölösleges epithetonok és a túl távolról vett metaforák használatában. 11. το ανοικονομητον,²¹⁵ rosszul diszponált. 12. ασχηματον,²¹⁶ rosszul alkalmazott alakzatok. 13. κακοσυνθετον,²¹⁷ rossz elhelyezés. A σαρδισμος²¹⁸ a dialektusok összekeverése (attikai a dórral, iónnal, eollal). Azután a stílusfajták vegyítése, az emelkedetté az alacsonnyal, a régié az újjal, a poétikusé a szokványossal. Ahhoz, hogy megfelelően beszéljünk, nem azt kell tekinteni, hogy mi használ, hanem azt, hogy mi illik. Szókratész védőbeszédét eszerint megítélni. – E

204 (szünónümia) rokonértelmű kifejezések halmozása, szinonímia

205 (homoiologia) monoton beszéd

206 (makrologia) bőbeszédűség

207 a kelleténél hosszabb beszéd

208 midőn fölösleges szavak terhelik a beszédet

209 (parapleróma) kiegészítés, (fölszemes) toldalék, töltelékiszó

210 a sorok kitöltése

211 (periergia) fontoskodás

212 fölös fontoskodás

213 (kakoželon) esetlen túlzás

214 (to pszükhron) fagyosság

215 (to anoikonométon) rossz elosztás (tkp. rosszul elosztott)

216 (aszkhématon) képzavar

217 (kakoszüntheton) rossz szerkesztés

218 (szardiszmosz) dialektus-, beszédmódkeverés

*vitiumok*²¹⁹ némelyike aztán mint (túl)díszítés, mint (túl)fokozás később *ornatus*²²⁰ címszó alatt is előkerül.

Azon múlik továbbá, hogy kinek és ki előtt beszélünk, mely időben, mely helyen, mely dologért. Másképp a hajlott korú szónok, másképp az ifjú férfi. Csodálatraméltó Lüsziász, ahogy beszédeiben a szónok jelleméhez igazodik, és éppúgy a hallgatókhoz és a tárgyhöz. (Halikarnasszoszi Dionüsziosz Lüsziászról: *Περί των αρχαιων ρητορων υπομνηματισμοι* [Emlékek régi szónokokról] 9. 245.) Némely önmagában dicséretes tulajdonság olykor oda nem illőnek tűnik – egy életre-halálra menő perben a stílusra és a kompozíció művészetére fordított túl nagy gondosság nem megengedett. Az epideiktikus ékesszólás sokkal több díszítést kíván, mint a törvényszéki. A *genusok* éles elkülönítése a kifejezésben modorosságához is vezetett: Quintilianus (III. 8. 58.) azt panaszolja, hogy néhány deklamátor a suasoriánál éles kezdetet affektál, sietős és izgatott beszédet, a kifejezésben a *cultus effusior*²²¹-t, hogy minden tekintetben eltérjenek a törvényszéki beszédétől. – Tehát, *in summa*: tisztaság és világosság mindenütt; de mindent módosít a hely, az alkalom, a beszélő, a hallgató tulajdonságai szerint – a stílusérzék, amely minden esetben módosított kifejezést kíván: körülbelül úgy, ahogy a zenében ugyanaz a ritmus vonul végig egy zenedarabon, sértetlenül; ezen belül azonban a legfinomabb módosításokra van szükség. A karakterisztikus stílus a szónok voltaképpeni művészi területe: itt fejt ki szabad, *plasztikus* erejét, a nyelv készleges anyag a számára. Utánzóművész, ahhoz hasonlóan beszél, ahogyan a színész szól ki egy számára idegen személyből vagy dologból; ama hit alapján, hogy mindenki legsajátabb modorában végzi a legjobban a dolgát, azaz

219 hibák

220 díszítés

221 túláradó, mértéktelen ékesítés/a mértéktelenség, a túláradó kultusza

így hat a legmeggyőzőbben. Közben a hallgató érzi a természetességet, azaz a feltétlen megfelelést és egységeséget – miközben minden ettől való eltérés esetén műviséget érzékel, és bizalmatlanná válik a képviselt tárggyal szemben. A szónok művészete az, hogy szónoklatában soha ne lehessen észrevenni műviséget: innen a karakterisztikus stílus, amely azonban igazán csak a legmagasabb művészet terméke: amint a jó színész „természetessége”. Az igazi szónok az általa képviselt személy vagy tárgy ηθοῦς²²²-ából szól ki: feltalálja a legjobb apológiákat és argumentumokat (ahogyan azokat rendszerint csupán az egoizmus találja meg), a legmeggyőzőbb szavakat és manírokat: az a különös benne, hogy művészet által, a személyek felcserélése és az ezt átható megfontoltság révén megtalálja és saját hasznára fordítja mindazt, amit minden ember és minden párt legbeszédesebb ügyvéde, az egoizmus egyáltalán találni képes. Ez az ego kicserélődése, mint a drámaíró esetében. Goethe hangsúlyozza, hogy minden Szophoklésznál fellépő személy a legjobb szónok; mert bármelyik beszél, azt a benyomást kelti, hogy az ő ügye a legjogosabb és a legjobb. Éppen ez a karakterisztikus stílus hatása, amelyben, saját tanúsága szerint, az érett Szophoklész jeleskedett.

5. A karakterisztikus beszéd a beszéd ékességéhez való viszonyában

Annak ajkán, aki magáért vagy egy ügyért beszél, a beszédnek egészen megfelelőnek és természetesnek kell tűnnie: nem kell tehát emlékeztetni az embert a felcserélés művészetére, mert különben a hallgató bizalmatlanná válik, attól tartva, hogy rászedik. Létezik tehát a retorikában

²²² (éthosz) jelleg, jellem

is a „természet utánzása”, mint a meggyőzés fő eszköze: csak ha a beszélő és a beszéde adekvát egymással, akkor hisz a hallgató a képviselt dolog *komolyságában* és *igazságában*; fellelkesül a szónok iránt, és hisz benne – vagyis abban, hogy ő maga hisz a tárgyában, tehát *tisztességes [redlich]*. A „megfelelőség” tehát morális effektusra irányul, a világosság (és tisztaság) intellektuálisra: az ember azt akarja, hogy megértsék, hogy tisztességesnek lássák. A „tisztaság” már a karakterisztikusság félig művészi korlátozása; hiszen sokak ajkán, a teljes megtévesztés érdekében, a szölcizmusok és barbarizmusok volnának szükségesek (emlékezünk arra a módra, ahogyan Shakespeare kapusokat és bábákat léptet fel, Κίλισσα a Khéophoroszokban²²³). A karakterisztikusát tehát először is megtöri a *képzett* nyelvi szférába való átvitel. Másodszor a „beszéd ékességének” általános követelménye. Ez a régiek *agonális* hajlamával magyarázható – az individuum minden nyilvános fellépése verseny: a harcosnak azonban nemcsak erős, hanem *ragyogó* fegyver is dukál. Nemcsak megfelelően, hanem szépen is kell bánni a fegyverekkel, nemcsak a győzelem, hanem az elegáns győzelem is követelmény egy *agonális* nép esetében. A „tisztesség” benyomásán kívül a harc formájának szabadsága, méltósága, szépsége által a *főlény* benyomásának is meg kell mutatkoznia. A retorikai művészet voltaképpen titka mármost a tisztesség és a művészi megformálás kétféle szempontjának bölcs viszonya. A „természetesség” póre utánzásakor a hallgatóság művészi érzéke mindig sértve érzi magát; amikor viszont tisztán a művészi benyomásra törekszenek, akkor könnyen megtörik a hallgató erkölcsi bizalma. Játék ez az esztétikai és a morális határán: minden egyoldalúság megsemmisíti a sikert. Az esztétikai varázslatnak az erkölcsi bizalommal kell társulnia, s a kettőnek nem kell kioltania egymást: a küzdő

223 *Áldozatvivők*, Aiszkhülosz drámája

*admiratio*²²⁴-ja a *πιθανον*²²⁵ egyik fő eszköze. Cicero azt írja Brutusnak: *nam eloquentiam, quae admirationem non habet, nullam iudico.*²²⁶ Azt mondja a *De oratore* III. 14. 52. „[...] Sohasem csodáltak szónokot azért, mert latinul beszélt: ha nem tud, akkor kifütyülik, és embernek aligha tartják, nemhogy szónoknak. Még senki sem dicsérte azt, ki úgy beszélt, hogy a jelenlévők megértették, hanem megvetették, ki így nem tudott. Ki rendíti meg tehát az embereket? Ki ragadtat bámuló pillantásra? Kit köszönt hangos taps? Ki az isten, úgymond, az emberek között? Az, ki világosan, összefüggően, a dolgok és a szavak gazdag teljességével és sugárzó pompájával beszél, és közben majdnem költői ritmusokban mozog – ez az, amit én szépnek nevezek. Ki egyúttal annyira mérsékli magát, amennyire a dolgok és a személyek méltósága megkívánja, arról mondom azt, hogy megérdemli a megfelelő előadás dicsét.” Itt a *karakterisztikus* majdnem a *szép* korlátjaként jelenik meg:* míg általában a szépet tekintik a karakterisztikus korlátjának. Nagyon szépen mondja a *Dialogus de oratoribus* (c. 22) szerzője:** „Én pedig azt szeretném, ha a szónok, miként a bőkezű és jó ízlésű háztulajdonos, nem pusztán azért húzna tetőt a feje fölé, hogy távol tartsa az esőt és a szelet, hanem azért is, hogy szemét és látását gyönyörködtesse; ha

224 csodálatkeltés

225 (*pithanon*) meggyőzés

226 ugyanis azt az ékesszólást, amelyben nincs meg a csodálat felkeltésének képessége, semmire sem becsülöm

* Ugyanígy Quintilianus I. 5. 1. (*quia dicere apte, quod est praecipuum (fort. ego προπον) plerique ornatui subiciunt*) [mert a „megfelelően beszélni” követelményét, ami a kiváló alkalmasságot jelenti (én prepon-nak [illőség] mondanám), sokan a díszítés követelményének vetik alá] is így kezd: *iam cum omnis oratio tres habeat virtutes, ut emendata, ut dilucida, ut ornata sit* [mármost minden beszédnek három erénnyel kell bírnia: hogy helyes, világos és ékes legyen].

** [A német kiadó megjegyzése: „A latin idézetek az egész fejezetben többnyire teljesebben ki vannak írva a szöveg szélén.”]

nemcsak olyan felszereléssel venné magát körül, amely mindennapi szükségleteit elégíti ki, hanem volna háztartásában arany holmi és vésett kő is, amelynek kézbevitelével és gyakori szemlélésében kedve telnék." Minden díszítés hiányát Tacitus semmiképp sem tekinti a teljes egészség jelének; vannak zavaros, és minden kellemtől megfosztott szónokok, akik szellemi frissességüket, aminek olyan nagy feneket kerítenek, nem erős szervezetből, hanem diéta által nyerik. „De hiszen az orvosok nem tarják jónak azt a fajta testi egészséget, amely aggodó vigyázat eredménye; kevés az, ha valaki nem beteg: én erős, vidám és friss embereket akarok látni! Közel áll a betegséghez, kiben az egészséget lehet csak dicsérni." Számára a szépség bizonyos mértékig az egészség virágának számít, c. 2l: „A szónoklat pedig, miként az emberi test, csak akkor szép, ha nem dudorodnak ki az erek, és nem lehet megszámlálni a csontjait, hanem kellő hőmérsékletű, jó vér ömlik el a tagokban, és kiugrik az izmok között, és még az inakat is pír borítja, és éppen ezzel teszi széppé." Másfelől Cicero arra figyelmeztet (*De oratore*, III. 25. 98.), hogy miképp határos a legnagyobb érzéki öröm a legnagyobb csömörrel: az *ornatus*hoz tehát szerinte nagy veszély kapcsolódik. A beszédnek árnyékot és nyugvópontokat kell kínálnia, először is, hogy ne tompuljon el, azután, hogy a fénylő oldalak felcsillanjának (ahogy Hamann mondja: „Az érthetőség fény és árnyék helyes eloszlása”).

Az *ornatus* általános tulajdonságait Quintilianus írja le (VIII. 3. 61.): *ornatum est, quod perspicuo ac probabili plus est*,²²⁷ tehát a világosság és a megfelelőség tulajdonságainak fokozása (vagy modifikációja). A grammatikai korrektség nem fokozható, de modifikálható, olyan kifejezés-módok révén, amelyek a hagyományostól ugyan eltérnek,

227 díszített az, ami több a világosságnál és valószínűségeknél

ám mégis jogosak és kellemes változatosságot kínálnak (pl. régies formák és kifejezések). Az úgynevezett grammatikai alakzatok tartoznak ide. Azután a *proprietas*tól való eltérés a trópusok által. A világosság fokozása képek vagy hasonlatok alkalmazásával, vagy kifejező rövidséggel vagy amplifikációval. Azután a szentenciák és alakzatok mint a szónoklat művészi eszközei, a megfelelőség erősítésére. – De minden dísznek férfiasan erősnek és méltósan *sanctus*nak kell lennie, mentesnek a nőies könnyelműségtől és a hamis máztól. Bár nagyon keskeny itt a határsáv az erények és a hibák között. Ez különösen a *numeris orationis*-t illetően érvényes: a régiek szinte még a kötetlen szónoklattól is verseket kívántak: vagyis végpontokat a lélegzetvételhez, amelyeket nem az elfáradás, nem az interpunkciós jelek, hanem a *numerus* szerint kell beiktatni. E numerusok szintén kapcsolatban állnak a hang *modulatio*-jával. Ugyanakkor egy valódi *vers* mindenképpen hibának számít. Ugyancsak ezzel függ össze a periódus építése. Különösen fontosak a periódusok kezdetei és a zárlatai, ezek hatnak a legközvetlenebbül.

Az ékesség tehát a megfelelőség átvitelét kívánja a szépség törvényeinek magasabb szférájába, a karakterisztikusság megdicsőülését, egyrészt a karakterisztikusságban levő csekély nemesség kiválasztása által, azután a nemes és szép, a karakterisztikus nagy vonásainak fokozása által. A díszítés magasabb rendű természet, ellentétben a közönséges természetességgel, és átalakítás, ellentétben az utánzásal és újra majmolással.

6. A tisztaság modifikációja

Mivel úgy látszik, hogy a költők (mondja Arisztotelész, *Rhetorika*, III. 1.) a szokványos gondolatok ellenére, nyelvük

bájának köszönhetően tettek szert ilyen hírnévre, ezért volt az első szónoklat poétikai, és a képzetlenek többsége még ma is úgy véli, hogy az efféle szónokok beszélnek a legszebben. Gorgiász a szónoklatot ahhoz hasonló bájjal akarta felruházni, amilyennel a költők rendelkeztek: nem ismerte el Iszokratész törvényét, hogy csak a szokásos szavakat kellene alkalmazniok. Ő lett a nagyszerű és poetizáló szónoklat műfajának feltalálója, amit különösen Thuküdidész dolgozott ki. Thuküdidész, Halikarnasszoszi Dionüsziosz szerint, szereti a *λεξις απηρχαιωμενη* és *γλωσσηματικη*²²⁸-t. Nyelve az Athénban akkoriban nyilvános tárgyalásokon már nem használatos nyelv: az elmúlóhoz tartotta magát, amilyen az óattikai dialektus, annak *πρασσω*²²⁹-jával, *ξυυ*²³⁰-jével, *ες*²³¹-jével, *τετραχαι*²³²-jával stb. Thuküdidész úgy érezte, hogy a közönséges nyelv sem magához, sem tárgyához nem méltó. Új és sajtáságos formákban, szokatlan konstrukciókban juttatja kifejezésre a nyelv fölötti uralmát. Az olyan szónokok körében, akik tisztaságukról és egyszerűségükről híresek, nagyon ritka az elavult szavak (*γλωσσαι*²³³) használata, ugyanígy a neologizmusoké, *πεποιημενα*²³⁴ és az összetételeké (*διπλα*²³⁵ vagy *συνθετα*²³⁶). Ha használják őket, akkor csak emelkedett helyeken. A technikai megmunkáltság hiányosságáról árulkodik, ha ritka szavakat tetszőlegesen, határozott cél nélkül alkalmaznak, mint Andokidész: a stílus tarkává válik. (Itt felmerülnek a drámaírók nyelvének reminiscenciái.) Nagyon öntudatos Antiphón, aki méltóságra törek-

228 (lexisz apérkhaiómené és glósszematiké) régies, és nyelvjárási kifejezés

229 (prasszó [a. m. prattó]) cselekszik

230 (xún [a. m. szün]) -val, -vel

231 (esz [a. m. eisz]) -ba, -be

232 (tetakhatai [a. m. tetagmenoi eiszin]) hadrendben állnak

233 (glósszai) szokatlan (pl. régies) kifejezések

234 (pepoiémena) neologizmusok

235 (dipla) összetett szavak

236 (szüntheta) szóösszetételek

szik, a régiesség révén is, pl. σσ, Periklész viszont már a modern dialektus kényelmét választotta nyilvános beszédeiben, a komédia pedig azt mutatja, hogy hogyan beszélt nyilvánosan Antiphón korában a köznép. Τεχνη²³⁷-iben előírások voltak megadva az új szavak képzéséről. A világhosság határain belül az új és a szokatlan minden kellemével ékesíti a beszédet. Sok ἀπαξ λεγομενον,²³⁸ illetve a participiumok és a mellékevek semleges nemű alakjainak főnevesítése. – A rómaiaknál az archaizáló kifejezésre való hajlam a császársággal kezdődik, miután Sallustus megadta a példát, és nagyon gyorsan terjed. Már Augustus (Suetonius, *Augustus*, 86) szemrehányást tesz egy levélben Tiberiusnak, *ut exoletas interdum et reconditas voces aucupanti*.²³⁹ Seneca azt mondja kortársairól (*Epistulae Morales* 114, 13): *multi ex alieno saeculo petunt verba: duodecim tabulas loquuntur. Gracchus illis et Crassus et Curio nimis culti et recentes sunt, ad Appium usque et ad Coruncanium redeunt*.²⁴⁰ A megromlott ízlés izgatószerre volt. Cicerót a valódi *latinitas* megkárosítójának tekintették; a harmonikusság gyűlöletes volt. Az archaikusság megismerésének nagyon fontos periódusa ez: sokat nyerhetni Gelliusból. Fronto a legostobább és a legpimaszabb képviselő. Ettől a beteges fázistól teljesen meg kell különböztetni az archaikussághoz való viszonyt a klasszikus periódusban. A szilárd terminusok: *latinitas* (a latinon kívüli kizárva), *urbanitas* (kizárva minden, ami a latinban plebejus és provinciális). A *patavinitas*, amit Asinius Pollio Livius sze-

237 (tekhné [ti. rétoriké]) retorikájában

238 (hapax legomenon) egyszeri előfordulás

239 „aki időnként ódon és rejtett értelmű szavakra vadászott”. Suetonius, *Caesarok élete*, Bp. Európa, 1961.

240 sokan távoli korokból származó szavak után kapnak: a tizenkéttáblás törvények nyelvén beszélnek. Ezeknek Gracchus, Crassus és Curio túlságosan cifrák és újsütetűek, egészen Apiusig és Coruncanusig nyúlnak vissza. [Magyar kiadás: Seneca, *Erkölcsei levelek*, válogatta és fordította Kurcz Ágnes, 1975.]

mére vetett, az *urbanitas* ellen elkövetett hiba volt. Általában kerülnek minden *insolens verbumot*: Caesar (Macrobius I. 5. 4. nyomán): *tamquam scopulum sic fuge insolens verbum.*²⁴¹ Cicero (*De oratore*, III. 25. 97.): *moneo ut caveatis ne exilis ne inculta sit oratio vestra, ne vulgaris, ne obsoleta.*²⁴² Varro tudatosan őrzi meg az archaikust, Sallustius szenvedélyesen [mit *Affektation*]. Cicero (*De oratore*, III. 38. 153.) nagyon óv az archaikusságtól a szónoklatban, mégis azt mondja, hogy a megfelelő helyen alkalmazva az nagyszerű szint ad a beszédnek; nem fél kimondani, hogy *qua tempestate Popenus in Italiam venit,*²⁴³ vagy *proles suboles*²⁴⁴ vagy *fari nuncupare,*²⁴⁵ *non rebar opinabar.*²⁴⁶ Quintilianus megértő (I. 6., 39 sk.):* a beszéd hibás, *si egeat interprete,*²⁴⁷ ezért ugyan a *verba a vetustate repetita*²⁴⁸ kiválóak, amennyiben a felséget összekötik az újdonsággal, ám *opus est modo ut neque crebra sint haec neque manifesta, quia nihil est odiosius affectatione, nec utique ab ultimis et iam obliteratis repetita temporibus, qualia sunt topper et antegerio et exanclare et prosapia et Saliorum carmina vix sacerdotibus suis satis intellecta.*²⁴⁹ Az *αρχαϊσμος*²⁵⁰

241 mint a veszedelmet, úgy kerül a szokatlan szót

242 arra intelek, óvakodjatok, hogy se szegényes, se durva, se hétköznapi, se közönséges ne legyen a beszédetek

243 mily viharral tört a pun Itáliába

244 ivadék, utód

245 mond, bejelent

246 nem állítottam

* Ezekről a módokról pontosabban Quintilianus VIII. 3. 25.

247 ha tolmácsot igényel

248 a szavak a régiségből újra felelevenítve

249 „tartsunk mértéket, hogy nagyon sűrűn és feltűnően ne használjunk elavult szókat, mert nincs kiállhatatlanabb a keresettségnél, aztán ne legyenek azok a szók éppen a legrégebb s már rég feledésbe ment korból véve, minők pl. *topper* [hamar, serényen], *antegerio* [fölte, vagy Festus szerint *antequam res generetur* – előre], *exanclare* [kimerít, eltűr], *prosapia* [nemzetség, származás] vagy a Salii papok énekei, melyeket már maguk e papok is alig értenek.”

250 (arkhaiszmusz) archaizmus

szó előfordul Dionüsziosznál (*De compositione verborum* c. 22.) Azután az ἀρχαῖζω ἀρχαιολογεῖν ἀρχαιοειδεῖς²⁵¹ és az ἀρχαῖκον κάλλος²⁵² is.

A neologizmusok πεπτοημενα ονοματα,²⁵³ *nova fingere*.²⁵⁴ Cicero, *De oratore*, III. 38. 152. *inusitatum verbum aut novatum*²⁵⁵ és az *Orator* c. 24 *nec in faciendis verbis audax et parvus in priscis*.²⁵⁶ A neologizmus nem görög szó, éppoly kevéssé, mint a monológ, a biográfia. A görögök ebben sokkal szabadabbak és vakmerőbbek voltak. Quintilianus azt mondja: *Graecis magis concessum est qui sonis etiam at affectibus non dubitaverunt nomina aptare, non alia libertate quam qua illi primi homines rebus appellationes dederunt*.²⁵⁷ A rómaiaknál ez aggályos volt. Celsus teljesen megtiltotta a szónoknak. Cicerónak szerencséje volt a filozófiai terminusok átültetéseivel. Ő képezte a *beatitas*-t és *beatitudo*-t,²⁵⁸ (*De natura deorum*, I. 34. 95.) a következő szavak kíséretében: *utrumque omnino durum, sed usu mollienda nobis verba sunt*.²⁵⁹ Sergius Flavius képezte az *ens*²⁶⁰-et és az *essentia*²⁶¹-t, de a második szó kapcsán Seneca (*Epistulae Morales*, 588. 6.) Ciceróra és Papirius Fabianusra hivatkozik. A *reatus*²⁶²-t először Messa-

251 (arkhaizó, arkhaiologeín, arkhaioeidesz) archaizál, régiesen beszél, régies formájú

252 (arkhaikon kallosz) régies szépség

253 (peptoiémena onomata) neologizmusok

254 újakat alkotni, neologizálni

255 elavultból felújított szó

256 a szóalkotásban nem túl merész és takarékos a régi szavak használatában

257 inkább elnézhető ez a görögöknek, akik zajoknak és a hangulatok kifejezésének sem haboztak nevet adni, olyasféle szabadsággal, mint amellyel ama hajdani emberek adtak a dolgoknak nevet

258 boldogság

259 mindkettő igen nehézkes, de könnyűvé és hajlékonyá kell tennünk őket a használat révén

260 létező

261 lényeg

262 megvádoltság, vád

la, a *munerarius*²⁶³-t Augustus hozta be, hamarosan általános használatossá váltak, a *piratica*²⁶⁴-t Quintilianus mesterei még megbotránkoztatónak találták. Cicero újnak tartotta a *favor*²⁶⁵-t és az *urbanus*²⁶⁶-t, kifogásolta a *piissimus*²⁶⁷-t (ezt Antonius használta, egészen szokványos volt az ezüstkor latinításában). A *summarium*²⁶⁸ helyett a *breviarium*²⁶⁹ Seneca idejében vált bevetté. Az *obsequium*²⁷⁰-ot Cicero Terentius szóalkotásának tartotta (pedig már Plautusnál és Naeviusnál is megvolt). A *cervix*²⁷¹ egyes számban először Hortensiuستól. Quintilianus adja meg azután a szabályt: *si quid periculosius finxisse videbimur, quibusdam remediis praemuniendum est „ut ita dicam”, „si licet dicere”, „quodam modo”, „permittite mihi sic uti”*.²⁷² Hogy milyen okok szerint dől el a neologizmusok elfogadása, azt nem lehet meghatározni. Horatius (*Ars poetica*, 60) a szavak átalakulását az élet változásával hasonlítja össze, ám úgy tűnik, hogy ez még önkényesebben és véletlenszerűbben megy végbe, lásd 70:

*multa renascentur quae iam cecidere, cadentque
quae nunc sunt in honore vocabula, si volet usus,
quem penes arbitrium est et ius et norma loquendi.*²⁷³

263 gladiátori játékot adó

264 kalózkodás

265 kegy, tetszés

266 városias, művelt

267 igen istenfélő, törvénytisztelő, kegyeletes

268 összegzés, összefoglalás

269 ua. (tkp. rövidítés)

270 készség, engedelmesség

271 nyak

272 mikor úgy tűnik, hogy valami kockázatosabb kifejezést alkottunk, mintegy csillapítószereül ilyen megelőző védekezésekkel éljünk: „hogy úgy mondjam”, „ha lehet mondani”, „valamiképpen”, „engedjétek meg, hogy ezzel a fordulattal éljek”

273 Feltámad sok már feledett szó és feledésbe / hull sok most kedvelt, ha talán így dönt a gyakorlat, / mely legfőbb mérték, törvény, bíró a beszédben. (Muraközy Gyula fordítása.)

A későbbi görögöknél főleg az összetett szavak új képzései harapódnak el. Lobeck beszél erről a *Phrynichos* 600. oldalán. A nyelvi formák kiválasztásának csodálatos folyamata egyre folytatódik. Úgy találták, hogy Szibéria, Afrika és Sziám vad és nyers néptörzsei között már két vagy három nemzedék elég ahhoz, hogy dialektusaikat teljesen megváltoztassa. Közép-afrikai misszionáriusok megpróbálták lejegyezni vad törzsek nyelvét, és szógyűjteményeket állítottak össze. Amikor tíz év múlva visszatértek, elavultnak és használhatatlannak találták ezt a szótárt. A történelmi korokban lassabban megy ez, de Goethe hosszú élete során bizonynyal a stílus rendkívüli, többszöri átszíneződését és változását vette észre. Mi most a túlzott mértékű újságolvasás befolyása alatt állunk, különösen 1848 óta. Gondosabbaknak kell lennünk, mint valaha, ha nem akarjuk, hogy nyelvünk lassanként a közönségesség [*Gemeinheit*] benyomását keltse.

7. A tropikus kifejezés

Cicero (*De oratore*, III. 38. 155.) azt mondja, hogy a metaforikus beszédmód a szegénység és a zavarodottság kényszeréből keletkezett, később azonban kecsessége miatt népszerűvé vált. „Miként a ruhát eredetileg a hideg ellen való védekezésül találták fel, azután viszont a test ékesítésére és nemesítésére is használták, úgy fakadt a trópus hiányból, és alkalmazták azután gyakran, mert gyönyörködtetett. Még a falusiak is a szőlő szemeiről beszélnek,* *gemmae vites*,²⁷⁴ *luxuriam esse in herbis*,²⁷⁵ *laetas segetes*,²⁷⁶ *sitientes agri*.²⁷⁷ A meta-

* ο της αμπελου οφθαλμος – [ho tész ampelu ophthalmosz, a szőlő szeme]
274 a szőlővesszők rügyeznek (gemma 'drágakő')

275 a füvek gazdagsága

276 buja vetések

277 szomjazó földek

forák mintegy kölcsönzött javak, melyeket a meg nem lévők helyén használ az ember." A κυριολογια κυριολεξια κυριωνυμια²⁷⁸ és a τροπικη φρασις²⁷⁹ ellentéte. Vagy *proprietas*²⁸⁰ és *improprium* (ακυρον).²⁸¹ Quintilianus (VIII. 2. 3.) *proprietas*nak nevezi egyrészt az alacsony népiest, amittől nem mindig lehet eltérni, mivel mindenre nincs megfelelő kifejezés, pl. *iaculari*²⁸²-t kell mondani akkor is, ha *pilis*²⁸³ dobnak, *lapidare*²⁸⁴-t, ha *glebis*²⁸⁵-t vagy *testis*²⁸⁶-t. Hasonlóképpen szükséges az *abusio* vagy a καταχρησις.²⁸⁷ Másrészt szerinte *proprietas* a szavak eredeti jelentése is, pl. a *vertex*²⁸⁸ tulajdonképpen *contorta in se aqua*,²⁸⁹ azután *quidquid aliud similiter vertitur*,²⁹⁰ azután a *pars summa capitis (propter flexum capillorum)*,²⁹¹ azután *id quod in montibus eminentissimum*.²⁹² Így a tulajdonképpeni jelentések mutatkoznak régebbieknek, díszteleneknek. Ezzel szemben helyesen mondja Jean Paul: „Amint az írásban előbb volt a képirás a betűírásnál, úgy volt a beszédben a metafora, amennyiben viszonyokat és nem tárgyakat jelöl, a korábbi szó, amely csak lassanként kényszerült tulajdonképpeni kifejezéssé halványulni. Az átlelkesítés [*Beseelen*] és a megtestesítés [*Beleiben*] még egybeesett, mert még összemosódott az

278 (küriologia, küriolexia, küriónümia) a kifejezések, szavak eredeti jelentésben való használata

279 (tropiké phraszisz) képes beszéd, tropikus nyelvhasználat

280 sajátosság; saját (eredeti) jelentés

281 (aküron) nem-saját (jelentés)

282 dobálni

283 labdákkal

284 kővel dobálni

285 rög, földdarab

286 tégl-, cserépdarab

287 (katakhrészisz) katakrézis, képzavar

288 örvény

289 egy helyben forgó víz

290 bármi más, ami hasonlóan forog

291 a fej felső része [forgó] (a hajszálak hajlása miatt)

292 az, ami a hegyekben a legmagasabb

én és a világ. Ezért a szellemi viszonyok tekintetében minden nyelv megfakult metaforák szótára.”(*Vorschule der Aesthetik*) A régiek a művészetet csak tudatosként tudták elképzelni, a nem művészi metaforákat – *in quo proprium deest*²⁹³ – (mint Quintilianus) az *indoctis ac non sentientibus*²⁹⁴-nak tulajdonították. Bár gyakran a finom ember sem tud segíteni magán.* A népies trópusok tehát zavarból és butaságból keletkeznének, a szónokiak művészetből és gyönyörköd(tet)ésből. Teljesen hamis ellentét. A nyelv bizonyos esetekben azért kényszerül átvitelekre, mert hiányoznak a szinonimák, más esetekben úgy tűnik, mintha fényűző volna: kiváltképpen akkor, amikor az átviteleket összehasonlíthatjuk a gyakrabban használt kifejezésekkel; az átvitel szabad művészi alkotásnak, a szokásos megjelölés a „tulajdonképpeni” szónak mutatkozik.

Az átvitelek megnevezésére a görögök (pl. Iszokratész) először a μεταφορα²⁹⁵-t használták, Arisztotelész is. Hermogenész azt mondja, hogy a grammatikusok még metaforának hívták azt, amit a rétorok már τροπος-nak²⁹⁶ neveztek. A rómaiaknál a trópus az elfogadott, Cicerónál még a *translatio immutatio*,²⁹⁷ később a *motus mores modi*²⁹⁸ is. A trópusok számáról és alfajairól elkeseredett viták folytak: harmincnyolc, sőt még több fajtát különböztettek meg. Mi a metaforát, a szünekdoxhét, a metonümiát, az antonomásziát, az onomatopoiésziszt, a katakhréziszt, a metalepsziszt,

293 amelyben nincs eredetiség

294 tanulatlan és nem gondolkodó

* ιπποι εβουκολουντο, „ezüst patkó” – [(hippoi ebukolunto) a lovak legeleztek (az igében a ‘tehén, ökör’ jelentésű szó van, a görögben ezért átvitel)]

295 (metaphora) metafora

296 (troposz) trópus

297 átvitel, felcserélés

298 mozgások, modorok, módok

az epithetont, az allegóriát, az iróniát, a perifrázist, a hüperbatont, az anasztrophét, a parenthésziszt, a hüperbolát tárgyaljuk. E fajták logikai jogosultságáról semmit sem kívánok mondani; a kifejezéseket azonban érteni kell.

A *metafora* rövid hasonlat, miként a hasonlatot ugyancsak nevezik μεταφορα πλεοναζμουσα-nak.²⁹⁹ Cicero (*De oratore*, III. 40. 159.) meglepőnek találja, hogy az emberek tulajdonképpeni kifejezések legnagyobb gazdagsága mellett is jobban kedvelik a metaforát. Ez bizonyos abból ered, hogy a szellemi erő jeleként értékeljük, hogy átugorjunk a lábunk előtt lévőt, és a távolit ragadjuk meg. Négy esetet különböztetünk meg: 1. Két élő dolog közül az egyiket a másikkal helyettesítjük („Cato rendszerint »megugat-ta« Scipiót”, kutya az ember helyett.) 2. Élettelen egy másik élettelen helyett, v. ö. *Aeneis*, II. 1.: *classi inmittit habenas*.³⁰⁰ Élettelen az élő helyett, pl. amikor Akhillészt ερκος Αχαιων³⁰¹-nak nevezik. 4. Élő az élettelen helyett, pl. Cicero, *Pro Ligario*, 3. 9. o.: *quid enim Tubero, tuus ille, destructus in acie Pharsalica gladius agebat? cuius latus ille mucro petebat? qui sensus erat armorum tuorum?*³⁰² Aristotelész (*Poétika* c. 21.) ezzel szemben ezt a megkülönböztetést teszi: a metafora egy szó átvitele, amelynek szokványos jelentése más, vagy a nemről a fajra, vagy a fajról a nemre, vagy a fajról a fajra, vagy a proporció szerint.* A nemről a fajra való átvitel pl. „ott pihen a hajóm”, A 185, mert a lehor-gonyzás a pihenés egy fajtája.³⁰³ A fajról a nemre:

299 (metaphora pleonazmusza) bővített metafora

300 (megereszti a hajó gyepőlőjét (*Aeneis*, VI. ének 1. sor)

301 (herkosz Akhaión) akhájok bástyája

302 Mit akart ugyanis, Tubero, az a te híres kivont kardod a pharsalusi csatában? Kinek testét támadta hegye? Mi volt fegyvereid szándéka?

* απο του γενους επι ειδος, απο του ειδους επι γενος, απο του ειδους επι ει-δος, κατα το αναλογον [majd homéroszi helyek] – a nemről a fajra, a fajról a nemre, a fajról a fajra, analógia alapján]

303 Itt a német eredeti miatt eltérek a magyar fordítástól (Arisztotelész: *Po-étika*, Bp. Kossuth, 1994. Sarkady János fordítása): „Nemről fajra való át-

„Odüsszeusz már nemes tettek ezreit vitte véghez”,³⁰⁴ Ω 308: η δη μυρι Οδυσσευς εσθλα εοργεν,³⁰⁵ mert az ezrek az sok, és a költő itt ezt a kifejezést a „sok” értelmében használja. A fajról a fajra: „az ércsel az életet kimerítve/elve-szejtve [wegschöpfend]” és „az elpusztíthatatlan ércsel levágva [wegschneidend]”, itt a levágni a meríteni [schöpfen] helyett áll, ott a meríteni a levágni helyett, mindkettő az elvétel [Wegnehmen] fajtája.³⁰⁶ A proporció szerint: „az este úgy viszonyul a naphoz, miként az öregkor az élethez, az estét tehát nevezhetjük a nap öregkorának, a öregkort pedig az élet estéjének”. Szigorúan véve csak ez a negyedik fajta marad meg κατα το αναλογον.³⁰⁷ Mert az első nem metafora (a pontatlanabb áll a pontosabb helyett, nem a nem-tulajdonképpeni a tulajdonképpeni helyett), a harmadik fajta nem világos. A második fajtának csupán egy-egy szó szűkebb és tágabb fogalmi szféráihoz van köze.

A metaforák túlzásba vitt használata elhomályosít és rejtélyességhez vezet. Mivel a metaforák előnye az, hogy érzéki benyomást keltenek, vigyázni kell minden illetlenségre: Cicero a *De oratore* III. 41-ben a következő példákat hozza: *castratam morte Africani rem publicam*,³⁰⁸ *stercus cu-*

tételnek nevezem például ezt: »Itt állt meg a hajóm«, mert lehorgonyozni annyi, mint valamit megállítani.” (39. o.) A Nietzsche által használt fordítás azonban így fogalmaz: „dort ruht mir das Schiff”, ill. „denn im Ankerplatz sein ist eine Art des Ruhens” – a „ruht” („Ruhens”) szó kifejezetten ‘pihen, nyugszik’ jelentésű.

304 „schon Tausende von edlen Thaten hat Odysseus verrichtet” – megfontolások: mint az előző jegyzetnél.

305 (hé dé műri Odüsszeusz eszthla eorgen) bizony tízezer jeles tettet hajtott már végre Odüsszeusz

306 Arisztotelész id. h.: „Fajról a fajra például: »ércsel elrabolva lelkét«, vagy »levágva hosszúél[et]ű ércsel«; itt ugyanis az elrablásnak levágás, a levágásnak pedig elrablás a jelentése, és mind a kettő elvételt fejez ki.”

307 (kata to analogon) analógia alapján

308 Africanus halálával az államot férfiatlanították

*rae Glauciam.*³⁰⁹ Quintilianus Furius Bibaculus versét feddi: „*Jupiter hibernas cana nive conspuat Alpes.*”³¹⁰

A *szünekdokhé*. A *domus*³¹¹ fogalmát egyik lényeges része alapján jelölik meg, amikor *tectum*³¹²-nak nevezik; a *tectum* előhívja a *domus* képzetét, mert az észlelésben, amelyen ezek a szavak nyugszanak, mindkét dolog egyszerre jelenik meg: *cum res tota parva de parte cognoscitur, aut de toto pars.*³¹³ A nyelvben nagyon erőteljes, mint már kifejtettem. Bopp (vö. *Grammatika*, II. 417. o.) azt a nézetet képviseli, hogy a görög *augmentum* eredetileg azonos az α *privativummal*, azaz tagadja a jelent, és így a múltat jelöli. A nyelv sohasem fejez ki valamit tökéletesen, hanem mindennütt csupán a leginkább szembeötlő jegyet emeli ki: a jelen tagadása természetesen még nem múlt, ám a múlt valóban a jelen tagadása. Akinek agyara van, az még nem elefánt, akinek sörénye van, még nem oroszlán, a szanszkrit nyelv mégis *dantín*-nak nevezi az elefántot és *kesín*-nek az oroszlánt. Költők számára természetesen még sokkal szabadabb a használat, mint szónokok számára: a szónoklat elbírija a *mucro*³¹⁴-t mint kardot, a *tectum*³¹⁵-ot mint házat, de a *puppis*³¹⁶-t mint hajót nem. A leginkább a numerus szabad alkalmazása megengedhető, például *Romanus* a *Romani* helyett, *aes aurum argentum*³¹⁷ az ércből, aranyból és ezüsből való edények helyett, *gemma*³¹⁸ a drágakőből készített edény helyett. $\alpha\lambda\omega\pi\eta\varsigma$ ³¹⁹ rókabunda, *totum pro par-*

309 Glaucia, a curia ürüléke

310 Jupiter a téli Alpokat fehér hóval köpte be

311 ház

312 tető

313 amikor egy kis részéről az egész dologra gondolunk

314 hegy, él

315 tető

316 tat, hajófar

317 érc, arany, ezüst

318 drágakő

319 (alópéx) róka

te,³²⁰ ελεφας³²¹ elefántcsont, χελωνη³²² teknősbéka, κομαι
 Χαριτεσσιν ομοιαι³²³ (a Χαριτων κομαις³²⁴ helyett). Vagy
Khoéphoroszok, 175. Kórus: ποιαις εθειραις;³²⁵ Elektra: αυ-
 τοισιν ημιν καρτα προσφερης ιδειν.³²⁶ Ide tartozik a Ruhn-
 ken által megnevezett *genus loquendi quo quis facere dicitur,*
*quod factum narrat*³²⁷ is, pl. *Homerus Venerem sauciat sagitta*
*humana.*³²⁸

A *metonümia* egy főnév másik főnévvel való helyettesíté-
 se, υπαλλαγη³²⁹ szintén. *Eius vis est, pro eo quod dicitur, cau-*
*sam propter quam dicitur, ponere.*³³⁰ Igen erőteljes a nyelvben:
 az elvont főnevek belső és külső tulajdonságok, melyeket
 elszakítanak hordozóiktól, és önálló lény(eg)ekként tüntet-
 nek fel. Az *audacia*³³¹ eredménye, hogy a férfiak *audaces*;³³²
 alapjában véve ez megszemélyesítés, olyan, mint a római
 fogalomisteneké, *Virtutes Cura*³³³ stb. Azokat a fogalmakat,
 amelyek csupán érzékelésünknek köszönhetik létrejöttü-
 ket, a dolgok belső lényegének tekintjük: ráfogjuk a jelensé-
 gekre, hogy az *okuk* az, ami pedig csupán következmé-
 nyük. Az absztraktumok azt a látszatot keltik, mintha *ők*

320 egész a rész helyett

321 (elephasz) elefánt

322 (khelóné) teknős

323 (komai Kharitesszin homoiiai) Khariszokhoz hasonló fürtök

324 (Kharitón komiai) Khariszok fürtjei

325 (poiaisz etheiraisz) Milyen fürtökhöz?

326 (autoiszin hémin karta proszpherész idein) hozzánk magunkhoz [tkp. a
 mi fürtjeinkhez] nagyon hasonlónak látszik

327 az a kifejezésfajta, amellyel azt, aki elmond egy cselekedetet, annak
 végrehajtójaként nevezzük meg

328 Homérosz emberi nyállal sebesítette meg Vénuszt

329 (hüpallagé)

330 lényege az, hogy a megnevezett dolog helyére tesszük annak okát; azt,
 ami miatt megnevezzük

331 vakmerőség

332 vakmerők

333 Erények, Gond

lennének az a lényeg, amely a tulajdonságokat létrehozza, miközben csak ama tulajdonságok következtében nyernek általunk képszerű létet. Nagyon tanulságos az εἶδη³³⁴ átmenete az ἰδεαί³³⁵-ba Platónnál: itt teljes a metonímia, az ok és okozat felcserélése. Az „öreg”³³⁶ mai jelentésében összekeveredik az ok és az okozat, tulajdonképpen „felnőtt”. *Pallida mors*,³³⁷ *tristis senectus*,³³⁸ *praeceps ira*.³³⁹ A feltalált dolgokat feltalálóiokról, a meghódítottakat meghódítóikról nevezik el. *Neptunus Vulcanus, vario Marte pugnare*.³⁴⁰ A homéroszi hősök mint készségeik tipikus reprezentánsai. Automeдон a „fuvaros” helyett, Makhaonok az orvosok helyett. [...]

FARKAS ZSOLT fordítása
Az eredetivel egybevetette: SZIJJ FERENC

334 (eidé) alakok, formák

335 (ideai) ideák

336 A német „alt” szó egyszerűen életkort is jelent (vö. „Wie alt bist du?” – ‘Hány éves vagy?’) A magyar „öreg” szó hasonlóan viselkedik, mint e nietzschei példa: eredeti jelentése ‘nagy, megnőtt, felnőtt, kifejlett’. Szintúgy az „idős” szó (v. ö. „Mennyi idős?” ill. „Idős hölgy”).

337 sápadt halál

338 szomorú öregség

339 hirtelen, fejvesztett harag

340 váltakozó Marssal harcolni

Wolfgang Iser

A fikcionálás aktusai

1. A néma tudás fikcióról és valóságról

Az irodalmi szövegek fikcionális természetűek – hangzik a széles körben osztott nézet. Ezzel a klasszifikációval azoktól a szövegektől különböztetnénk meg őket, melyek nem rendelkeznek ezzel az ismertetőjeggyel, s ennek következtében az uralkodó nyelvhasználat értelmében a fikció ellenpólusához, a valósághoz sorolandók. Valóság és fikció oppozíciója „néma tudásunk” elemi összetevői közé tartozik, s ez a tudásszociológiából származó jelölés magában foglalja a bizonyosság olyannyira biztosítottnak tűnő tartalmát, hogy mint magától értetődő adottság érvényesülhet. Mégis felmerül a kérdés, hogy a fikcionális és nem-fikcionális bizonyosan kézenfekvő megkülönböztetését rögzíthetjük-e ezen a közkeletű oppozíción. Vajon a fikcionális szövegek valóban olyan fiktívek-e, s azok, amelyeket nem neveznek ilyeneknek, valóban mentesek-e minden fikciótól? Minthogy e kérdés jogossága nem hárítható el, kétségünk támad, hogy fikciónak és valóságnak a „néma tudásban” előfeltételezett oppozíciója alkalmas-e még a fikcionális szövegek leírására. Mert reálisnak és fiktívnek az ilyen szövegekben felismerhető keveredése nyilvánvalóan kapcsolatba hozza az adottat és a hozzágondoltat. Ebből következően egy egyszerű oppozíciónál több tűnik elő ebben a viszonyban, úgyhogy ajánlatos fikció és valóság kétosztatúságát egy hámosztatú viszonyal helyettesíteni. Ha a fik-

cionális szöveg reálisat is tartalmaz, anélkül hogy kimerülne annak leírásában, akkor fiktív komponense sem öncélú, hanem fikcionáltként valami imagináriust készít elő.

E háromszatú viszony azt ígéri, hogy végre elegendő lehetőséget nyújt a fikcionális szövegek fiktívjének szemügyre vételéhez. Mert fikció és valóság oppozíciós viszonya mint „néma tudás” előfeltételezi annak bizonyosságát, hogy mi fikció és mi valóság, miközben az a félreismerhetetlenül ontológiai meghatározás, mely egy ilyesfajta „néma tudásban” hat, a fikciót azoknak a predikátumoknak a megvonásával jellemzi, amelyek a valóságnak sajátjai. Ebben a reflektálatlan bizonyosságban az a probléma is el van fojtva, mellyel már a korai újkor ismeretelmélete küszködött: hogyan létezhet olyasmi, ami jelen vagy ugyan, mégsem rendelkezik a valóság jellegével. A problémára ott sem találtak megoldást, ahol a realitáspredikátumok megcseréléséig jutottak; mert ahogy az már az ilyen felosztásokkal lenni szokott: az alapvető oppozíciós viszony a helycsere után is megőrződik.¹

2. A triád

Ebből vezethető le annak heurisztikus igazolása, hogy a közkeletű oppozíciós viszonyt a reális, fiktív és imaginárius triádjával váltsuk fel, hogy e háttér előtt tehessük láthatóvá a fikcionális szövegek fiktívjét. Ha beérnénk fikció és valóság oppozíciós viszonyával, döntő dimenziójától fosztanánk meg a szövegekben jelenlévő fiktívről folytatandó vitát; hiszen nyilvánvalóan nagyon sok realitás van a fikcionális szövegekben, s ennek nem is kell egy azonosítható

1 Így Odo Marquard, „Kunst als Antifiktion – Versuch über den Weg der Wirklichkeit ins Fiktive”, in *Funktionen des Fiktiven* (Poetik und Hermeneutik X) szerk. Dieter Henrich, Wolfgang Iser, München, 1983. 35-54. o.

szociális valóság realitásának lennie, lehet az érzéseké és érzelmeké is. Ezek a bizonyosan különböző realitások önmagukban semmiképpen sem fikciók, s nem is lesznek fikciók-ká, pusztán azért, mert fikcionális szövegek ábrázolják őket. Másrészről ugyanennyire igaz az is, hogy az ilyen valóságok, ha fikcionális szövegekben merülnek fel, nem önmagukért vannak ott megismételve. Amennyiben tehát a fikcionális szöveg a valóságra vonatkozik ugyan, de nem merül ki annak jelölésében, akkor az ismétlés a fikcionálás egyik aktusa, melyen keresztül olyan célok tűnnek elő, melyek a megismételt valóságnak nem sajátjai. Ha a fikcionálás nem vezethető le a megismételt valóságból, akkor rajta keresztül valami imaginárius jut érvényre, amely a szövegben megismételt realitással összeillesztődik. Így a fikcionálás aktusa azzal nyeri el sajátosságát, hogy kieszközli az életvilágbeli valóság visszatérését a szövegben, s épp ebben az ismétlésben kölcsönöz alakot az imagináriusnak, miáltal a megismételt realitás jellé, az imaginárius pedig az ezáltal jelöltek elképzelhetőségévé alakul.

Ebből adódhat a következtetés, hogy a reális,² fiktív³ és imaginárius⁴ triadikus viszonyában a fikcionális szöveg

2 A reális a tárgyalt összefüggésben a szövegen kívüli világgént értendő, mely világ a szöveget adottságként megelőzi s annak vonatkoztatási mezőit képezi. E mezők lehetnek értelemrendszerek, szociális rendszerek és világképek éppúgy, mint akár más szövegek, melyekben a valóságnak sajátos elrendezését illetve értelmezését nyújtották. Ennek következtében úgy határozódik meg a reális, mint azoknak a diskurzusoknak a sokfélesége, melyekre nézve az írónak a szöveg általi világhoz fordulása érvényesül.

3 A fiktív itt intencionális aktusként értendő, hogy az „aktuskarakter” hangsúlyozásával megtisztítsuk a teljesen bevett és ugyanakkor nehezen meghatározható létkaraktertől. Mert a fiktív mint nem-valóságos, mint hazugság és színlelés mindig csak olyasvalami más oppozíciós fogalmaként szerepel, amely az ő sajátosságait inkább elfedi, mint kidomborítja.

4 Az imagináriust itt olyan megjelölésként vezetjük be, mely még viszonylag neutrális és melyet a tradicionális elképzelések még nem

alaptermészete ölt testet. Ezzel együtt világosan felismerhető, hogy mi az, ami kitünteti a fikcionálás aktusát s ezzel a fikcionális szöveg fiktívjét. Ha a fikcionálásban megisméltelt realitás jellé válik, akkor törvényszerűen bekövetkezik meghatározottságának átlépése: a fikcionálás aktusa tehát a hatarátlépés aktusa. Ebben jut érvényre kapcsolata valami imagináriussal. Ez úgy jelenik meg tapasztalatainkban mint diffúz, formátlan, rögzítetlen és tárgyreferencia nélküli dolog. Meglepetésszerű és ennél fogva önkényesen beálló állapotokban manifesztálódik, melyek vagy megszakadnak, vagy más állapotokban folytatódnak. „A fantázia sajátossága” – véli Husserl – „tetszőlegessége. S eszerint ideálisan szólva feltétlen önkényessége.”⁵ Ezért nem azonos a fikcionálás az imagináriussal sem. Mivel a fikcionálás céltételezésre vonatkozik, célképzeteket is kell betartani, amelyek aztán annak feltételeit biztosítják, hogy az imaginárius egy olyan meghatározott alakba vezetessék át, mely különbözik a fantazmáktól, projekcióktól és a nappali álmoktól (álmodozástól), melyek által az imaginárius közvetlenül lép a

szálltak meg. Ezért mondtunk le az olyan fogalmakról, mint képzelőerő [*Einbildungskraft*], imagináció és fantázia, melyek mindegyike jelentős hagyományterhet visz magával, s melyeket nagyon gyakran pontosan meghatározható emberi képességekként igazolnak, s gyakran más képességektől pontosan elhatárolnak. Gondoljunk akár a fantázia fogalomtörténetére, amely a német idealizmus számára például egész mást jelent, mint a pszichoanalízis számára, s azon belül újfent nem ugyanazt Freud és Lacan számára. Minthogy az irodalmi szöveg tekintetében nem lehet szó arról, hogy az imagináriust mint emberi képességet határozzuk meg, hanem arról, hogy manifesztációjának és operációjának módjait bekerítsük, e megjelölés kiválasztásával inkább egy programra, mint egy meghatározásra utaltunk. Azt kell kiderítenünk, hogyan működik az imaginárius, hogy a leírható hatásokon át hozzáférést nyisunk az imagináriushoz – egy tényálláshoz, melyet a diszkusszió előrehaladtában a fiktív és imaginárius közötti összjátékon keresztül még közelebről meg kell vizsgálnunk; vö. ehhez IV. 5. o.

- 5 Edmund Husserl, *Phantasie, Bildbewusstseins, Erinnerung* (Gesammelte Werke XXIII) szerk. Eduard Marbach, The Hague, 1980. 535. o.

tapasztalatunkba. Itt is lezajlik tehát egy határátlépés, amely ezúttal a diffúztól a meghatározott felé vezet.

A fikcionális szövegekre nézve mindez következményekkel jár. Ha az imaginárius a fikcionálás aktusában olyan meghatározást nyer, mely egyébként nem sajátja, akkor ezáltal realitáspredikátumra tesz szert; mivel a meghatározottság a reális minimáldefiníciója. Persze a fikcionálás aktusában elnyert meghatározottsága által az imaginárius még bizonyosan nem lesz reálissá, még ha a neki adott forma révén elnyeri is a reális látszatát abból a célból, hogy a már mindig létező világban hatóképessé váljék. Ebben az értelemben a fikcionálás aktusa a határátlépésnek egy másik fajtáját nyújtja, mint amely a szövegben megismételt életvilágbeli realitás tekintetében mutatkozik meg. Ha az aktus ott a megismételt valóság meghatározottságát lépi túl alkalmazása érdekében, akkor ez az imagináriust vezeti át diffúz adottságából egy meghatározott alakba, s ezzel átlépi az imaginárius és a valós közötti határt. Tanulságos, hogy a határátlépés e két formája, melyeket a fikcionálás a triadikus viszony keretében teljesít, különböző természetű. Amikor a megismételt életvilágbeli realitást változtatja jellel, akkor a határátlépés az irrealizálás egy formájaként nyilvánul meg; amikor pedig az imagináriust vezeti át diffúz jellegéből meghatározott képzetekbe, akkor az imaginárius reálissá lesz.

Így válik nyilvánvalóvá az az összjáték, amely az irodalmi szövegben a reális, fiktív és imaginárius triadikus viszonyban jön létre. Hogy e hármasság komponenseit melléknevekből képzett főnevekkel jelöljük, egyúttal azt is felismerhetővé teszi, hogy egy olyan tényállás minőségei, mely kölcsönhatásaikból képződik. A komponensek annyiban különböztethetők meg egymástól, amennyiben különböző funkciókkal rendelkeznek, miközben a fikcionálás aktusára mint ennek a kölcsönviszonynak döntő operációs módu-

szára mindenesetre fokozott jelentőség hárul, mivel úgy határozódik meg, mint annak átlépése, amire vonatkozik, miként annak is, amit alakra kelt. Ehhez a fikcionálás aktusa mint a reális irrealizálása és az imaginárius reálissá válása teremti meg a központi jelentőségű előfeltételt, amennyiben az általa mindegyre teljesített határátlépések 1. feltételt biztosítanak a már megformált világ átformálásához, 2. lehetővé teszik egy még formálatlan világ megértését és 3. megnyitják egy ilyen esemény megtapasztalhatóságát.

Ha ez így van, akkor fikció és valóság oppozícióját is elbúcsúztattuk, hiszen az mint „néma tudás” mindig olyan vonatkozási rendszert implikál, amelyet a fikcionálás aktusa mint határátlépés már nem vesz számításba. Célunk ugyanis oppozíciók megállapítása helyett inkább relációk keresése, s ez azt is jelenti, hogy lemondunk annak a transzcendentális helynek a felvázolásáról, melyre mindig ott volt szükség, ahol a fikciót és a valóságot mint szembeállítást igyekeztek igazolni a megfelelő predikátumok megadása révén. Ezzel a fiktívről folytatandó diszkusszió a leírt triád alapjain nem pusztán zavarodottságától szabadul meg – különösen, ha visszaemlékszünk az újkori ismeretelmélet történetére, mely arra törekedvén, hogy a fikciót teoretizálja, végül saját tételezéseit kényszerült fikciókként felismereni, hogy aztán, tekintettel önmaga e növekvő fikcionalizálódására, feladja igényét az univerzális alapdiszciplína szerepére.

3. Az aktusok funkcionális differenciálása: szelekció – kombináció – önbejelentés

A fentebb leírt előfeltevés teremti meg annak lehetőségét, hogy a fikcionális szövegben behatároljuk a fiktívet, ami közelebbről szemügyre véve a fikcionálás különböző

aktusaiból áll. Ezek annyiban válnak hozzáférhetővé a tapasztalat számára, amennyire funkcióik meghatározhatóak. Több funkció együtthatása szükséges ahhoz, hogy a fikcionális szövegben imaginárius és reális „közvetítése” végbemenjen. A megállapított előfeltétel alapján a fikcionális mindenkori aktusának az lesz az ismertetőjegye, hogy általa mindig az épp specifikus határátlépés megy végbe.

Egy irodalmi szöveg mint írói produktum a világhoz való odafordulás meghatározott formája. Minthogy ez az odafordulás előzetesen nem létezik az adott világban, amelyre az író magát vonatkoztatja, be kell juttatni ebbe a világba, hogy érvényesülhessen. A bejuttatás nem azt jelenti, hogy leképezi, hanem hogy dekomponálja a már ott talált szervező struktúrákat. Ebből adódik a minden fikcionális szöveghez szükséges *szelekció* a létező környezeti rendszerekből, legyenek ezek szocio-kulturális természetűek vagy éppen az irodalom rendszerei. A szelekció annyiban határátlépés, amennyiben a realitáselemek, melyek bejutnak a szövegbe, többé már nem kötődnek azon rendszerek szemantikai vagy szisztematikus szervezettségéhez, amelyből vétettek. Ez épp úgy érvényes a környezeti rendszerekre, mint azokra a szövegekre, melyekre a mindenkori új szöveg vonatkozik. Ezáltal egyszerre több minden is történik. Először is a vonatkozási mezők mint olyanok kerülnek látószögünkbe, mert csak a területükre való szelektív beavatkozás és szerveződési formájuk ebben megmutatkozó átstrukturálása jeleníti meg e vonatkozási mezőket mint olyanokat. Amíg rendszerek gyanánt a mindenkori szocio-kulturális világ szerveződésének szabnak formát, olyannyira egybeesnek regulatív funkciójukkal, hogy őket mint olyanokat nem is érzékeljük; őket magukat tartjuk a realitásnak. A szelekció szakítja ki őket ebből az azonosításból, s teszi az érzékelés tárgyává. Érzékelt voltának minősége mindazonáltal nem integráns része a mindenkori rendszernek, ezért csak a be-

avatkozás teremti meg az érzékelés lehetőségét. Ennek következtében a szelekciós aktus ismerteti fel a szövegek vonatkozási mezőit mint a környezetben adott rendszereket, amelyek abban a pillanatban kapják meg körvonalait, amelyben átlépik őket. A rendszerek szerveződési formája és érvényessége ilyenkor azért veszíti hatályát, mert csak bizonyos elemek töretnek ki belőlük s lesznek alávetve egy más kontextualizálásnak; ez értékekre vagy normákra éppannyira igaz, mint idézetekre és rájátszásokra. A szöveg környezetéből a szövegbe átvett elemek önmagukban nem fiktívek, csakhogy a szelekció a fikcionálás aktusa, mely révén a rendszerek mint vonatkozási mezők épp azáltal válnak egymástól elhatárolhatóvá, hogy elhatárolásukat az aktus átlépi.

A vonatkozási mezők így létrehívott érzékelhetősége abból nyer perspektivikus beállítást, hogy egyrészt olyan elemekre hasad szét, amelyek a szövegben aktualizálódnak, másrészt olyanokra, melyek inaktívak maradnak. Ha a kiválasztott elemekből egy vonatkozási mező sejlik fel, akkor az érintett kiválasztás azt is megmutatja, ami a választásból kizáródott. Ha a vonatkozási mezőnek a szövegben betokozódott elemei annak háttere előtt prezentálódnak, amit ők rekesztenek ki, akkor a szövegben jelenlévő elemeket a távollévők megduplázzák. Ezzel a kiválasztott elem olyan perspektivikus beállításba kerül, amely a távollevő segítségével teszi lehetővé a szövegben jelenlévő értékelését. Így, bár a szelekciós aktus egy határtvonalat húz meg a szöveg aktuálisan kiválasztott vonatkozási mezőjén keresztül, csak azért teszi, hogy e határt újra át is lépje, mégpedig azért, hogy a jelenlevőt a távollevőből szemlélhessük, s a távollevő a jelenlevőben mutatkozhassék meg.

Egy ilyen tényállásnak eseményjellege van, tehát nem referencializálható s abban nyilvánul meg, hogy a szelekció számára nincsenek szabályok, mert benne mindig csak az a

választás ad hírt magáról, amelyet az író a világ felé fordulva, a környezeti rendszereket tekintetbe véve hajtott végre. Ha léteznék szabály a szelekcióra, akkor az aktus nem határátlépés lenne, hanem csak egy megengedhető lehetőség az uralkodó konvenció keretein belül. Ha a szelekció a fikcionálás aktusa, mely pedig mint határátlépés eseményjelleggel rendelkezik, akkor funkciója abban gyökerezik, ami általa jön létre. Amennyiben a szelekciós aktus konstituálja a szöveg vonatkoztatási mezőit mint körvonalazott és egymástól elkülöníthető környezeti rendszereket, melyek elhatárolását az aktus átlépi, annyiban lezajlik ebben a folyamatban az előzetesen létező hozzárendelések ritkítása is, s a mindenkor kiválasztott elemek új hozzárendelésekkel is kiegészülnek. Ezáltal másként súlyozódnak, mint az adott vonatkoztatási mezőben. Ritkítás, kiegészítés és súlyozás a világteremtés alapvető műveleteinek bizonyulnak, mint azt Nelson Goodman *A világteremtés módjai*⁶ című könyvében bemutatta.

Ezzel egyidejűleg a ritkításban, kiegészítésben és hangsúlyozásban kifejezésre jut egy olyan szándék is, amely az ilyen operációkban mutatkozik meg – noha a fikcionális szövegekben nem formulázottan. A szelekció mint a fikcionálás aktusa arra is lehetőséget adna eszerint, hogy megragadjuk a szöveg *intencionalitását*, mert sikerül elérnie, hogy az életvilág meghatározott értelemrendszerei a szöveg vonatkoztatási mezőivé, s ezek újfent a kölcsönös értelmezés kontextusává válnak. A szelekció továbbá e kölcsönös értelmezés irányításában manifesztálódik, amennyiben az egyes vonatkoztatási mezők a kiválasztott elemeket az e választás által kizártak háttére előtt engedik felsejleni, s így a vonatkoztatási mezőkben összegyűjtött világhoz a perspektivikus beállítást is csatolják. Ebben a folyamatban rajzolódik

6 Vö. Nelson Goodman, *Weisen der Welterzeugung*, ford. Max Looser, Frankfurt am Main, 1984. 24-31., 125. sk.

ki a szöveg intencionális tárgya, mely reálissá válását ama realitások irrealizálódásának köszönheti, melyek a szövegben rögzültek.

Ezzel azokat az akadályokat is el lehetne háritani az útból, amelyek mindeddig megnehezítették az írói intencióról folytatott vitát. A szemináriumokon és előadótermekben oly gyakran megnyilvánuló óhaj, az autentikus írói intenció felderítése, oda vezetett, hogy megkísérelték az író pszichéjét vagy tudatának struktúráit feltárni. Olyan próbálkozások ezek, melyek mindig spekulatív megoldásokat hoztak. Az intenció valószínűleg sem a pszichében, sem a tudatban nem lelhető fel, hanem csak megnyilvánulásainak azokon a minőségein körvonalazható, melyeket a szöveg környezeti rendszereire irányuló szelektivitásában ismerhetünk fel. A szövegek intencionalitása ezek szerint olyasvalami, amit a mindenkor adott világban nem találhatunk meg anélkül, hogy már imaginárius ne lenne. Ha a fikcionálás egy aktusából keletkezik, akkor a reális és az imaginárius közötti »átmeneti tárgynak«⁷ bizonyul, amennyiben a szöveg vonatkoztatási mezőit a maga manifesztálódásának anyagává teszi, az imagináriust pedig a maga elképzelhetőségének feltételére formálja.

A szelekciónak mint a fikcionálás aktusának megvan a maga szövegen belüli megfelelője is: a szövegelemek *kombinációja*. Ez az aktus a lexikális szójelentéstől a betokozódott szöveggörnyezeten keresztül azokig a sémáig terjed, amelyek által a figurák és cselekvéseik szerveződnek. A kombináció annyiban a fikcionálás aktusa, amennyiben rajta is felismerhető annak alapvető módusza, a határátlépés.

Lexikális szinten ez túlnyomórészt neologizmusokban mutatkozik meg, mint például a joyce-i szóképzésben – *benefiction* – láthatjuk. A *benefaction/benediction* és a *fiction* sza-

7 Ez a terminus D. W. Winnicott-tól származik, *Playing and Reality*, London, 1971. 11-14. o.

vak egymásra vetítése arra szolgál, hogy határtalanítsa a lexikon szemantikai meghatározottságát. A lexikális jelentést letompítja, hogy egy indexikális tűnhessen fel, ahol is figura és alap olyan viszonya lép életbe, mely lehetővé teszi a szómezők elhatárolását egymástól csakúgy, mint a nézőpontok állandó átugrását közöttük. Attól függően változnak meg a szemantikai relációk, hogy melyik vonatkozási dimenzió adja a figurát és melyik az alapot. Igen, végül is leginkább egy így szervezett viszony instabilitása csap át oszcillálásba, s hozza létre azt a szemantikai spektrumot, mely már a két szómező egyikére sem vezethető vissza.

Hasonlóképpen határtalaníthatják rímstratégiák a lexikon jelentését, amint ezt például Eliot *Prufrock*jának következő soraiban láthatjuk:

*Should I, after teas and cakes and ices,
Have the strength to force the moment to its crisis?*⁸

Éppen a rímhelyzetben álló szavak azonos hangzása emeli ki a szemantikai divergenciát. Ha az azonos bejelenti, hogy nem ekvivalens, akkor a kombináció funkciója felfedni a hasonlóban lévő különbséget. Ez a különbség újfent úgy szerveződik, mint figura és alap viszonya, ahol a krízisek trivializálódnak, és a jégkrém előre el nem gondolható jelentést nyerhet. De végsősoron itt is, mint a hasonló esetekben, a szemantikai potenciál növekedése következik be, mégpedig azért, mert a kombináció úgy helyezkedik el, hogy lehetővé teszi figura és alap viszonyának mindegyre más kapcsolatokba való átbillenését.

Valami hasonló érvényes a szöveget környező világból szelektált elemekre is, melyek az elbeszélő művekben pél-

8 T. S. Eliot, *Collected Poems 1909-1935*, London, 1954. 13. sk. Kálnoky László fordításában: „Túl a teán, a fagyalton, a süteményeken, / a pilanatot végsőkig feszíthetem?”, in *T. S. Eliot versei*, Bp. 1978. 12. o.

dául azon sematizált látványok képzésére szolgálnak, amelyek révén elképzeljük a figurákat és a cselekvéseket. Ebből szemantikai terek keletkeznek, melyek határait a hős törvényszerűen átlépi⁹, úgyhogy a vonatkozási mező relevanciája hol alap, hol pedig figura lehet. Ezekből az átugrásokból vonatkoztatóságok olyan hálója jön létre, amelyet a szöveg adott sémái még nem tartalmaztak.

Így teremt a kombináció mint a fikcionálás aktusa szövegen belüli *viszonyba állítást*. Ha ez a fikcionálás terméke, akkor szintúgy »fact from fiction«¹⁰-nek bizonyul, mint a szöveg intencionalitása. A viszonyba állítás meghatározottságának mindenkori foka által nyeri el ezt a „fakticitást”, valamint azon elemekre gyakorolt hatása által, amelyeket egymásra vonatkoztat. Minthogy ő maga nem tulajdonsága ezeknek az elemeknek, realitástatusukat sem osztja, bár meghatározottsága azt a benyomást kelti, mintha maga is reális volna. „Fakticitását” eszerint nem magából nyeri, hanem abból, ami általa keletkezik. Mert minden létesülő kapcsolat megváltoztatja az elemek adottságát, bizonyos pozíciókba merevíti őket, melyek stabilitásukat az általuk kizártakból nyerik. Az elutasított árnyéka azonban megjelenik a realizált kapcsolaton, és kirajzolja annak körvonalait; ezáltal jut jelenléthez a távollevő. Ha azonban a realizált kapcsolat abból él, amit elutasít, akkor a viszonyba állítás mint a fikcionálás aktusának terméke a realizáltat és a távollevőt elvi együttes-jelenléthez segíti, aminek az a hatása, hogy a már realizált kapcsolatok visszatérnek árnyyszerűségükbe, s háttérük előtt más kapcsolatok stabilizálódhatnak. A viszonyba állítás eszerint nem csak a mindenkor egymással összekapcsolt pozíciókat pozicionalitásuk tekintetében, de a realizált kapcsó-

9 Vö. Ju. M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, ford. Rolf-Dietrich Keil, München, 1972. 342. sk.

10 Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*, Hassocks, 1978. 102. o.; németül: *Weisen der Welterzeugung* (lásd 6. jegyzet).

latot is átléphetővé teszi az elutasított lehetőségek által – mindig a szöveg intencionális feltételei szerint.

Arra tulajdonképpen szükségtelen is külön utalnunk, hogy a fikcionális szövegben a viszonyba állításnak sokféle módja lehetséges. Ennek ellenére felismerhetőek bizonyos kategorizálások, melyeket ki kell emelnünk, ha a fikcionálás e módjából eredő konzekvenciákat kívánjuk szemügyre venni. A fikcionális szövegen belüli viszonyba állítás révén a határtalanításnak ill. a határátlépésnek három szintje különíthető el.

Adva van először is az, amely szorosan kapcsolódik a szelekciós folyamathoz, s ezzel egymásra vonatkoztatja a szövegben betokozódott konvenciókat, normákat, értékeket, rájátszásokat és idézeteket. „A fikció képes a legszűkebb térben olyan diskurzusok óriási sokféleségét, strukturálások és nézőpontok különböző szintjeit összenyalábolni, melyek ellentétekhez vezetnek azokban a diskurzusokban, amelyek empirikus célok elérését tűzték ki maguk elé.”¹¹ A szövegnek ez a szelekcióból keletkező paradigmaticája a létrehozott kapcsolatok révén artikulálódik. Az ilyesféle kapcsolatok azonban nehezen érthetők meg szintagmatikusan, mert a viszonyba állítás éppen nem elvárható szabályok szerint jár el. Ellenkezőleg: „Az ereje, igen, az ereje minden egyes szövegnek – legyen az mégoly leplezetlenül mimetikus is – ott mutatkozik meg, ahol felülmúlja kategorizálási képességünket, zátonyra futtatja interpretációnk vezérorientációit, s épp ezáltal érvényesíti a maga sajátosságát.”¹² Ha az ilyen viszonyba állítások megérthetőek, anélkül hogy rendelkeznének valami kód-irányította szabályszerűséggel, akkor leginkább azért, mert a viszonyba állítás révén következik be az egymással összekapcsolt elemek eddigi érvényességének átlépése. Az

11 Jonathan Culler, *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*, Ithaca, 1977. 261. o.

12 Uo.

érvényesség átformálása plauzibilis következmény, mely főként a szöveg környezetéből vett anyag viszonyba állításában teljesedik be.

Ez a folyamat különösen jól megfigyelhető az elbeszélő irodalomban, ahol a regény szereplői különböző normákat reprezentálnak, s csak ezek viszonyba állítása jeleníti meg az egyes normák érvényességét, melyek kényszerű behatároltságukban lehetséges szabálysértések ösztönzőjévé lesznek.

A viszonyba állítás egy további szintje ott mutatkozik meg, ahol az irodalmi szövegben a már meghatározott szemantikai terek szerveződnek meg általa. E szerveződésből szövegben belüli vonatkozási mezők képződnek, melyek a szövegbe betokozódott elemek viszonyba állításán alapulnak. Ezek a mezők aztán alkalmat adnak arra, hogy a regényhős átlépje a közöttük húzódó, elvben leküzdhetetlen határokat. Egy ilyen átlépés a lotmani értelemben szüzszerű esemény, mely annyi „forradalmi elemet” tartalmaz, amennyire „ellenszegül az érvényben lévő klasszifikációnak”.¹³ E tényállás azonban nem csak az elbeszélő irodalmat jellemzi, ugyanilyen mértékben releváns a lírára is, ahol a lírai én ama sémák kereszteződési pontjaként konstituálódik, mely a szöveget környező világ különböző diskurzusaiból vétetett ki s került be a költeménybe. Ebből adódnak először is a választott diskurzusematikán belüli lépcsőzetes kapcsolatok, melyeket a lírai ének át kell lépnie, amennyiben mindeme diskurzusok metszőpontjaként individuális alakjához akar jutni.¹⁴ Mint a regényhős, a lírai én is csak a „transzgressziós effektusban” érheti el a költe-

13 Lotman, 334. o.

14 Vö. Karlheinz Stierle, „Die Identität des Gedichts – Hölderlin als Paradigma”, in *Identität* (Poetik und Hermeneutik VIII), szerk. Odo Marquard, Karlheinz Stierle, München, 1979. 505-52.. o., az én állásfoglalásom e dolgozat téziseihez: „Figurationen des lyrischen Subjekts”, uo., 746-749. o.

ményben létrejött szemantikai topográfia alapján minden-
kori különösségét. Ezáltal kerülhet sor azon érvényességek
átformálására, melyek a szemantikai terek szövegen belüli
szerveződéséből adódtak. A másodlagosan keletkezett szem-
antikai rendszer ilyen megsértései eseményjelleggel ren-
delkeznek, mert az ebből előálló szemantika „referenciája”
azonos ama meghatározottság határtalanításával, mely a
szövegben szelekció és kombináció révén teremtődött meg.

A „fikcionális személyek cselekvései annyiban érdeke-
sek, amennyiben a viszonyba állítás lehetőségeit ábrázol-
ják. Ebben az esetben a fikció nemcsak *lezajlása* a viszonyba
állításnak, hanem egyszerre *ábrázolása* is annak, illetve az
arról tett közléseknek.”¹⁵ Ha azonban a viszonyba állítás
ebben a formában akár az önprezentációig is viheti, akkor
azt is a tudunkra adja, mekkora a spektrum a különböző
viszonyba állíthatóságoknak az egymással kombinált ele-
mek tekintetében, s milyen mértékben változtathatóak meg
a viszonyba állítás mindenkori módja szerint a viszony vo-
natkozásainak hálójában összezárt elemek.

Ami a harmadik szintet illeti, elegendő lehet itt vissza-
utalnunk a viszonyba állítás már tárgyalt lexikális szintjére,
mely a lexikális jelentések határtalanításában ill. a kölcsön-
ös kiemelésben és letompításban nyilvánul meg, úgy hogy
„a jelentések visszalépnek a terminusok közötti meghatáro-
zott kapcsolatok javára”.¹⁶

Mintthogy a viszonyba állítás már a lexikális szójelenté-
sek szintjén a fokozott vonatkozathatóság érdekében zajló
elhatárolási folyamat, a kombinációban mint a fikcionálás
aktusában a nyelvhasználat sajátos formája fejeződik ki. A
nyelv betű szerinti értelme éppúgy háttérbe szorul, mint je-

15 Johannes Andereg, *Literaturwissenschaftliche Stiltheorie* (Kleine Van-
denhoeck-Reihe 1429), Göttingen, 1977. 93. o. A viszonyba állítás fogal-
ma Andereg stíluselméletében is központi jelentőségű.

16 Goodman, *Welterzeugung*, 117. o.

lölőfunkciója. A viszonyba állítás ugyanakkor olyan folyamat is, mely a lexikális szójelentések határtalanításától a szemantikai terek megsértésén keresztül az érvényességek alakításáig terjed, maga azonban nincs oly módon nyelvivé téve, hogy a szöveg bizonyos kijelentéseiben meg lehetne ragadni. Ebből az következik, hogy a viszonyba állítás mint egy fikcionáló aktus terméke anélkül férhető hozzá az általa eszközölt nyelvi hatásokon keresztül, hogy ezek maguk nyelvivé lennének téve.

A viszonyba állítás a jelölő funkcióját ábrázolóvá változtatja át. Ha a figuratív nyelvhasználatban tompul is a nyelv denotatív jellege, attól ez a figuratív használat még nem utalás nélküli. A viszonyba állításból keletkező figuratív nyelvhasználat utalása viszont semmi esetre sem váltható be valamely létező referenciarendszerben. Kifejezésre és reprezentációra törekszik. Ha a kifejezést és reprezentációt – Goodman javaslatának megfelelően¹⁷ – a figuratív nyelvhasználat velejárójának tekintjük, két következtetés adódik: 1. Az, amire az ilyen nyelv utal, nem nyelvi természetű. De nem is tárgyyszerű adottságként létezik, mely a nyelvtől csak jelölő funkcióját igényelné, hogy mondhassunk róla valamit. Ezért kell a szóban forgó nyelvnek meghaladnia jelölő funkcióját, hogy a figurálásban jelezze utalásának nyelvi lefordíthatatlanságát. 2. Minthogy ez a nyelv nem jelöl, a figuráción keresztül annak elképzelhetőségét nyitja meg, amit célba vesz. Ez azonban azt jelenti, hogy a nyelv analogonná fokozza le magát, ami már csak a lehetséges elképzelhetőség feltételét tartalmazza, s egyben be is jelenti, hogy nem azonos azzal, amit el kell képzelni. A figuratív nyelv utalásában egyfajta kettősség mutatkozik: egyszerre funkcionál az elképzelhetőség analogonjaként, és jelzi annak nyelvi lefordíthatatlanságát, amire irányul.

Ezzel látószögünkbe kerül a fiktívnek a viszonyításban

17 Vö. uo., 47-49. o. és 126-133. o.

megragadható minősége. A viszonyba állítás mint egy fikcionáló aktus terméke valami imagináriusnak a konkrét alakja. Ez utóbbi egészen soha sem juthat be a nyelvbe, mégha a fiktívnek mint az imaginárius konkretizálásának szüksége is van a nyelvi megfogalmazás meghatározottságára, hogy úgy módosíthassa az elképzelendőt, hogy az képes legyen hatékonnyá válni.¹⁸

A fikcionálásnak a fikcionális szövegben működő eddig leírt aktusai, a *szelekcióé* és a *kombinációé*, a szöveg és a szöveg körüli világ ill. intertextuális vonatkoztatási mezők közötti határ átlépésére vonatkoznak. A leírás során a viszonyok félreismerhetetlenül bonyolódtak. A viszonyba állítás mint a kombináció terméke nemcsak abban érvényesült, hogy ilyen vonatkoztatási mezőket hozott létre a szelektált anyagból, hanem e vonatkoztatási mezők egymás közötti viszonyba állításában is, miáltal felismerhetővé vált a fiktív így érvényre jutó minőségének megfelelő differenciálódása. Ez a differenciálódás még tovább fokozódik, ha a fikcionálás még egy aktusát szemügyre vesszük, melynek minősége fikcionalitásának *leleplezésében* áll.

A legtágabb értelemben jellemző az irodalomra, hogy jelek egész repertoárja révén adja magát fikcionálisként tudunkra. Nem feladatunk itt, hogy teljes sokféleségében összegezzük azt a jelrepertoárt, amelynek segítségével a fikcionális szöveg az irodalomban fikcióként leplezi le magát. Azt azonban hangsúlyoznunk kell, hogy egy ilyen szignálkészlet nem állítható össze kizárólag a szöveg lingvisztikai jeleiből, s minden kísérlet, mely ilyesmivel próbálkozott, végül is csődöt mondott. Ugyanis a szövegben megjelölt fikciónszignál csak meghatározott, történetileg változó konvenciók révén lesz ilyenné, mely konvenciókat az író és a publikum egyaránt osztja, s melyeket a megfelelő jelek az-

18 A fiktív és az imaginárius összjátékával kapcsolatos közelebbi fejtegetések a IV. fejezet 5. pontjában találhatók.

tán előhívják. A fikciószi gnál nem általában a fikciót jelöli, hanem az író és olvasó közötti „szerződés”, melynek szabályai a szöveget nem diskurzusként, hanem »inszenírozott diskurzusként« mutatják fel.¹⁹ Az irodalmi műfajok például ilyen hosszú ideig hatékony szabályok, melyek lehetővé teszik az író és a publikum között uralkodó szerződésfeltételek sokféle történeti variációját. De még olyan rövidtávú és ekként egy speciális szituációra vonatkozó megjelölések is ugyanilyen módon funkcionálnak, mint például a „non-fiction novel”, amelyben a konvenciót a cáfolata hívja elő. Még egy további következménnyel is jár a fikció felismerésének a konvenciók révén kialakuló rutinja, amely összefügg az itt még bizonytalansággal csak nagy vonalakban felvázolt szignálrepertoárral. Mert a fikciók nemcsak mint fikcionális szövegek léteznek, hanem a megismerés, cselekvés és viselkedés tevékenységeiben éppoly nagy szerepet játszanak, mint az intézmények, társadalmak és világképek megalapozásában.²⁰ A fikciók ilyen előfordulási módjától az különbözteti meg az irodalom fikcionális szövegeit, hogy az utóbbiak leleplezik fikcionalitásukat. Az, hogy bejelentik: másnak adják ki magukat, mint amik, megváltoztatja a funkciójukat azokkal a fikciókkal szemben, melyek nem ismertetik fel önmagukat ilyenként. A leleplezés elmaradása mindig azon magyarázó és megalapozó teljesítményeket illetően történik, melyeket a fikció nyújtani képes. Ilyen esetekben a leleplezés nem a becsapás szándékából eredően marad el, hanem azért, mert az ellenkezőjét a nyújtandó magyarázat ill. megalapozás érvényessége is megkívánja. Státuszának elleplezésében a magyarázó szándék-

19 Vö. Rainer Warning, „Der inszenierte Diskurs. Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion”, in *Funktionen des Fiktiven* (Poetik und Hermeneutik X), szerk. Dieter Henrich, Wolfgang Iser, München, 1983. 183-206. o.

20 Vö. többek között Arnold Gehlen, *Urmensch und Spätkultur. Philosophische Ergebnisse und Aussagen*, Frankfurt am Main, 1975. 205-216. o.

kú fikció a realitás látszatát veszi magára, melyre ebben az esetben feltétlenül szüksége is van, mert csak így funkcionálhat a realitás felépítésének transzcendentális feltételeként.

Ha ellenben egy fikcionális szöveg a szerződésszignálón keresztül ilyenként ismerteti fel magát, akkor megváltozik az általa felvázolt tényállásokhoz fűződő beállítódásunk. Ahol ez nem következik be, ott elhibázott viselkedéssel számolhatunk, mely az irodalomban különféleképpen tematizálódott, például Fielding *Tom Jones*ában Partridge egy Hamlet-előadást nem színjátéknak tekint, hanem realitásnak, amelybe a borzalmas események miatt be kell avatkozni.²¹ Shakespeare már ennek a paradigmáját is megalakította a *Szentivánéji álomban*, amikor a színjátszó mesteremberek felszólítják nézőiket, hogy ne féljenek az oroszlántól, mert az nem igazi, csak egy fenevad, melyet Gyalu asztalos játszik. A becsapás tehát nem a szöveg fikcionalitásának

21 Vö. Henry Fielding, *The History of Tom Jones*, XVI. 5. London (Everyman's Library II) 1957. 307-311. o. Floyd Merrell, *Pararealities: The Nature of our Fictions and How we Know Them* (Purdue University Monographs in Romance Languages 12), Amsterdam-Philadelphia, 1983. 25 sk., a következőképp elemzi az ilyen szituációban keletkező alapállapotot: „Consider a frightened young boy in the movie theater. At a particular point in the action when a monster suddenly appears on the screen, suppose the boy abruptly contorts his face, grips the arm of his seat more tightly, and lets out a scream. This appears to be an *automatic physiological response*. It seems that the boy's *subjective self* is somehow part of the fictional construct on the screen in such a way that there is a direct linkage between the sense data reaching him and his inner imaginary world – the conceived/perceived fiction. The fictional world is all make-believe, of course, and the young man is even tacitly aware of the fact. Yet he appears, at the instant when he screams, to be imagining himself »inside« the fictional construct and, since that construct is part of his sense data from „outside«, he projects it *into* his »real world« experiences. Consequently, it becomes *as if* his oscillations between fiction and »real world« were, so to speak, »short circuited« such that he remained for a split second exclusively »inside« the fictional frame: it became his one and only »real world«.”

számlájára írandó, hanem egy olyan naiv beállítódására, mely képtelen regisztrálni a fikció jelzéseit.

Márpedig a fikcionális szöveg nagyon sok azonosítható realitásfragmentumot tartalmaz, amelyek a szöveget körülvevő szocio-kulturális világ és a szöveget megelőző irodalom szelekciójával kerülnek bele. Ennyiben tehát a fikcionális szövegben egy világosan felismerhető világ tér vissza, mely azonban magán viseli a fikcionáltság jegyét. E világ tehát zárójelbe van téve, hogy tudtunkra adja: az ábrázolt világ nem egy adott világ, csak úgy kell érteni, mintha az lenne. Ezáltal jut érvényre a fikció leleplezésének egyik fontos következménye. A fikcionálás felismertetésében lesz az irodalmi szöveg által szerveződő világban minden Mintha [Als-Ob]. A zárójelbe tétel jelzi, hogy az ábrázolt világhoz fűződő minden „természetes” beállítódásunk felfüggesztendő. Ennek következtében az ábrázolt világ nem is öncélúan tér vissza, s nem is merül ki egy olyan világ jelölésében, mely már előtte adva volt.

Ez fontos különbséget jelent a karakterét elleplező fikcióhoz képest; ott továbbra is érvényben maradnak a „természetes” beállítódások. Igen, éppen ez lehet az elleplezés egyik funkciója, hogy a természetes beállítódásokat korlátatlanul hagyja, hogy a fikciót továbbra is realitásnak tarthassuk. A zárójelbe tétel esetében ezzel szemben a zárójelbe tett világ nem önmaga kedvéért van jelen, hanem mindig valamiféle megrendezés [Inszenierung] vagy szemléleti tárgy. Így noha a fikcionális szövegben valóság ismétlődik meg, a zárójelbe tétel túllépi ezt a megismételtséget. A Mintha egyik jellemző jegye ugyanis ez: a zárójel mindig egy átfogó cél jelenlétét mutatja, mely önmagában egyáltalán nem kíván a szövegben megismételt világ valamilyen minősége lenni, nem utolsó sorban azért nem, mert ez a világ a szöveg különböző környezeti rendszereinek a szegmentumaiból épült fel.

E célban körvonalazódik az a funkció, melynek kedvéért a fikció munkához látott. Következésképpen a szövegben ábrázolt realitás nem is olyanként van itt jelen; utalás valamire, ami nem maga, még ha ez a valami rajta keresztül tehető is elképzelhetővé.

Hogy az ebből adódó következményeket teljesen magunk előtt lássuk, szükséges még egy megjegyzést fűzünk a Minthához. A feltételes mondat kötőszavas összekapcsolása Vaihinger szerint azt mondja ki, „hogy a benne kiszabott *feltétel valótlan vagy lehetetlen*”.²² A fikcionális szövegben felmerülő világot úgy megítélni, mintha az valódi lenne, ezen kívül még azt is jelenti, hogy célba van ugyan véve egy összehasonlító elem, de ezt a feltételes mondat kötőszói kapcsolódása aztán mégis kihagyja. A szövegben felmerülő világot úgy érteni, mintha egy valódi világ volna, annyit tesz, mint olyasmivel kapcsolatba hozni, ami nem ő maga. „Ezzel követelményszerűen mondatik ki egy dolog egyenlővé tétele [összehasonlítása] egy lehetetlen vagy valótlan eset szükségzerű következményeivel... Kitalálnak egy lehetetlen esetet, amelyből levonják a szükségzerű konzekvenciákat, s ezekkel a konzekvenciákkal, még akkor is, ha azok lehetetlenek, olyan követelményeket tesznek egyenlővé, melyek magából a fennálló valóságból *nem* következnek.”²³ A Mintha kötőszói kapcsolata így arra szolgál, hogy „egy létező valamit egy valótlan vagy lehetetlen esetből levont konzekvenciákkal hasonlítson össze”.²⁴ Minthogy a fikcionális szöveg az általa ábrázolt világot egy ilyen „lehetetlennel” kapcsolja össze, ábrázolásának jólmeghatározottságát tekintetve ez a „lehetetlen” olyasvalami, aminek

22 Hans Vaihinger, *Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus*, Leipzig, 1922. 585. o.

23 Uo., 585 sk.

24 Uo., 591. o.

éppen ez a jólmeghatározottsága hiányzik. Már csak azért is kínálkozik a lehetőség, hogy ebben jelöljük meg az imagináriust, mert a fikcionálás aktusai valami imagináriusra vonatkoznak. A Mintha ebből következőleg azt mondja ki, hogy az ábrázolt világ tulajdonképpen nem igazi világ, hanem egy meghatározott cél érdekében olyannak kell elképzelnünk, mintha az lenne. Mert bárhol, „ahol csak sor kerül egy ilyen imaginatív, valami képzeletbelivel való összehasonlításra, és ez az összehasonlítás *nem pusztán* a képzetek *üres* játéka, hanem van valamilyen *gyakorlati* célja, vagyis tehát az összehasonlításnak *konzekvenciái* vannak, helyénvaló a »mintha« kötőszó használata, mert... egy létező valamit hasonlít össze egy imaginatív eset szükségyszerű következményeivel. A hangsúly itt arra helyezendő, hogy ez az imaginatív tevékenység valamilyen praktikus haszonnal, valamilyen céllal rendelkezék: csak ha ennek esete fennáll, vonatnak le a konzekvenciák abból az imaginatív funkcióból; nem arról van szó tehát, hogy a valótlant minden különösebb cél nélkül valóságnak fogadjuk el.”²⁵ Ha az „imaginatív” a cél által tesz szert kielégítő alakra, akkor a szöveg ábrázolta világ még nem lehet a szöveg célja, sokkal inkább neki kell ama jólmeghatározott összehasonlító elemként a meghatározást képeznie ahhoz, hogy a zárójellel bejelentett utalás elképzelhetővé váljék.

Ezt a feltételt annyiban teljesíti a szövegben ábrázolt világ, amennyiben kettős utalás jön létre általa, s e kettősségről nem szabad megfeledkeznünk. A szövegben ábrázolt világ ambivalens, hiszen legalábbis ábrázolásának konkrétségében olyan világot látszik jelölni, mely általa reprezentálódik. A szelekció és kombináció aktusai ezáltal pedig ahhoz a felismeréshez segítettek hozzá, hogy a szöveg általuk felépített világának a szöveget környező világban nincs identikus megfelelője. Ebből adódik, hogy a szöveg ábrá-

25 Uo., 589. o.

zolta világ nem egy fennálló világot jelöl, ezért jelölőhabitusa már csak egy utalás feltételeként képes funkcionálni.

A Minthával kapcsolatos megfontolások már jelezték, milyen irányba mutat egy ilyen utalás: az ábrázolt világot olyannak kell elképzelni, mintha egy igazi világ lenne. Ebből először is az következik, hogy a szövegben ábrázolt világ nem önmagát jelenti, s ennek következtében utaló karakterében valami olyasmi mutatkozik meg, ami nem ő maga. Itt ismét a fiktív jellegzetes módusza, a határátlépés mutatkozik meg, ahol is alá kell húznunk a tényt, hogy a Minthával annak átlépése következik be, ami a szöveg ábrázolta világként a fikcionálás aktusaiból létrejött. Ezt azért érdemes leszögeznünk, mert a fiktív lépcsőzetes transzgressziós effektusai arra is magyarázatot adnak, hogy egy a fikcionálás aktusai által folyamatosan átformált világ miképp marad a megértés számára mégis mindvégig hozzáférhető.

Hogy milyen jelentősége van az ábrázolt szövegvilág jelölő funkciója és utalása közötti megkülönböztetésnek, azt Dürrenmatt egy kritikus megjegyzésével világíthatjuk meg, melyet *Az öreg hölgy látogatása* című darabjának Giorgio Strehler-féle színreviteléről tett. Dürrenmatt szerint Strehler azzal hibázta el eklatánsan a rendezést, hogy a pályaudvari jelenetet – mint az összes többit is – a lehető legrealisztikusabb részlethűséggel igyekezett színpadra állítani. Ennek következtében, véli Dürrenmatt, olyan realizmus került a darabba, amelynek meg kellett semmisítenie azt. Mert ő a drámába egy sor olyan sejtetést épített be, mely a publikumnak mindvégig a tudtára adja, hogy egy színdarabbal van dolga. Más szóval: maga a darab fikciós szignálokkal volt átszőve, hogy a világot ábrázolásával egyidejűleg a Mintha móduszában prezentálja. Amint egy rendezés kigyomlálja ezeket a fikciós szignálokat, s ezzel eliminálja a Minthát, máris úton van afelé, hogy a darabot egy meghatározott, a színházlátogató empirikus környezetében ve-

rifikálható valóság reprezentációjává alakítsa át. Ha a darab a színrevitel során átcsap egy ilyen valóság jelölésébe, akkor az utalás dimenziója üres marad. Ha mindebből valóságillúzió keletkezik, mely azáltal teljesedik be, hogy a valóság ábrázolása e valóság jelölésének célját szolgálja, joggal kérdezhetjük, mire fel ez a reprezentáció. Mert az ábrázolt valóság visszavezetése a jelölés funkciójára egy sajátos redundancia képzetét kelti, mely – ha nem a reprezentáció raffinált lehetőségét testesíti meg – a valóság ábrázolását tényleg fölöslegessé tenné. Ha azonban a redundancia a reprezentáció módusza volna, akkor abban az utalás dimenziója is hírt adna magáról, amennyiben ez a redundancia nem önmagát jelenti, hanem valami másnak a jele. Ez az ábrázolás olyan módja, amellyel a jelenkori dokumentarista irodalom él.

Dürrenmatt kritikája azért nagyon tanulságos, mert tudunkra adja, hogy a kísérlet, mely megfosztja az ábrázolt világok jólmeghatározottságát Mintha-jellegétől, okvetlenül a Minthával bejelentett összehasonlító elem kioltásához vezet. Ha az ábrázolt világ destrukciójának az a feltétele, hogy visszafordítsák a realiztikus szemlélhetőségbe, akkor ez azt jelenti, hogy a szöveg ábrázolt világa kizárólag mimetikusán már nem érthető meg.

Ezzel egyidejűleg azonban az ábrázolt szövegvilág olyan tényállás, mely meghatározottságát épp a Mintha jele miatt nem hordozhatja magában, hanem azt mindig valami másra vonatkozva kell megtalálnia. Ha egy rendező, mint Strehler, a jelölést az utalás kárára teszi színre vitele tartalmává, akkor felsejlik az ábrázolt szövegvilág ambivalenciája, amely mint olyan persze utal, de a jelölést sem veti le teljesen; mert olyan anyagokból áll, melyek kombinációs és szelekciós aktusokkal vétettek ki a szöveg környezetéből és szerveződtek világgá. A szöveg ennyiben megőrzi a jelölés elemét. Ha a Mintha annak jele, hogy az ábrázolt világot olyannak kell tekinteni,

mintha igazi világ lenne – anélkül hogy közben tényleg annak tartanánk –, akkor szükséges is a jelölést bizonyos mértékig megtartani, hogy a világ egyáltalán olyanná váljék, amelyet valamely szándékolt cél érdekében lehet igazi világnak érteni. A jelölésnek ez a kötődése az utaláshoz azt jelenti, hogy az ábrázolt világ, amennyiben valamit jelöl, csak az analogon jellegével rendelkezhet, melyen keresztül a világ egy meghatározott világ formájában példákkal bizonyítható.

Ha a szövegvilág a Mintha előjelével áll, akkor valamit mindig hozzá kell gondolni, ami nem ő maga. Mert a Mintha hasonlító eleme mindig valami „lehetetlen” illetve „valótlan”, melyet ez az ábrázolt világon keresztül vesz célba. Ha azonban ezt úgy kell venni, mintha igazi világ volna, akkor az utalás éppen érzékelésének lehetőségeként leplezi le magát. Azért van ott, hogy az általa jelöltet megnyissa a szemléletnek, ami egyébként nem integráns része egy adott világnak. A Mintha ezáltal reakciókat is kivált a befogadóból. Ha ugyanis a szövegvilágot olyannak képzeljük el, mintha igazi volna, ez olyan beállítódásokat hív elő belőlünk, melyek révén az összehasonlító elem konkrétá válik, a szövegvilágot pedig átlépik. Ha az affektív reakciót a szövegvilág határozza meg, akkor a beállítódásban egy imaginárius képzeletalkká válik. Ennek következtében a Mintha egy irányított elképzelésaktust kezdeményez, mely szubjektív ill. objektív referenciákkal nem oldható fel; ehelyett kétszeres határátlépés történik: a szövegvilágból ki és a diffúz imagináriusba be. A szövegvilág étellel tölti fel a szubjektum képzeletét, s ezáltal megvalósítja a kapcsolatot egy irreális világgal. A világra adott reakciók kiváltása volna az a használati funkció, mely a Mintha révén létrejön. Ehhez szükséges a szöveg világának irrealizálása, hogy ezáltal analogonná – vagyis példákkal bizonyíthatóvá – válhasson, hogy a világ által kiváltott reakció viszonya megteremtődhessék.

Az analogon rendelkezik még egy további funkcióval is.

A szövegvilággal mint a fikcionálás aktusának a szelekciós és kombinációs aktusokból létrejött termékével semmi sem identikus az empirikus világban. Ebből támad az a lehetőség, hogy az empirikus világra egy olyan optikával pillantsunk rá, mely ennek a világnak nem sajátja, s így tegyük a szemlélet tárgyává. Következésképp a szövegvilág Minthája kiváltotta reakciók arra az empirikus világra is érvényesek, amelyet a szövegvilágon keresztül célozhatunk meg, nem az adott életvilág perspektívájából.

Ha a Mintha módusza képes a befogadóból a beállítódásainak megfelelő aktivitást és képzeleti tevékenységet is kiváltani, hogy ezáltal reakciókat hívjon elő, akkor felmerülhet a kérdés, vajon az irrealizált szövegvilág mennyire birtokolja az általa működésbe hozott elképzelhetőség visszahatásait a befogadóra. Más szóval: vajon a Mintha nemcsak a zárójelbe tett világgal kapcsolatban leírt határátlépésnek az okozója, hanem még egy ugyanilyenek, ami a befogadóból kiváltott aktivitást illeti? E kérdés tisztázásához a színész konkrét esete kínálkozik például. A Hamletet játszó színész soha sem azonosulhat maradéktalanul Hamlettel, azért sem, mert a színész sem tudja, kicsoda volt Hamlet; mint személy sohasem létezett. Eszerint a színész állandóan saját magát, vagyis testét, érzelmeit és szellemét tekinti analogonnak, hogy azzal ábrázoljon valamit, ami nem ő maga. Egy irreális figura meghatározottságának megteremtéséhez a színésznek önmagát kell irrealizálnia, miáltal testének valósága analogonná fokozódik le, hogy eme analogonon keresztül egy irreális alak nyerhesse el reális megjelenésének lehetőségét.²⁶ Annak elképzelhetősége, amit a

26 Vö. Jean-Paul Sartre, *Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft*, ford. Hans Schöneberg, Hamburg, 1971. 296. o., ahonnan a színész-példa származik. Sartre ezt az utalását a következő megállapítással zárja: „Nem a szerep realizálódik a színészben, hanem a színész irrealizálódik szerepében.” (uo.)

Mintha vált ki, azt jelenti tehát, hogy készségeink [*Vermögen*] ennek az irrealitásnak a szolgálatába lépnek, hogy őt tegyék valósággá az irrealizálás egy mindig másképp lezajló folyamatában.

Ha képesek vagyunk a fiktíven keresztül irrealizálni magunkat abból a célból, hogy biztosítsuk a szövegvilág irrealitásának a megjelenés lehetőségét, akkor a szövegvilágra adott reakcióink – legalább strukturálisan – az esemény jelle gével fognak rendelkezni. Ez ugyanis a kijelölt határok megsértéséből keletkezik, s megvonja magát minden referencializálhatóságtól, mivel adott jelentésekre nem vezethető vissza. Ezen az eseményszerűségeen keresztül fordul át az imaginárius tapasztalattá. Ezt az átfordulást a meghatározottságnak az a foka teszi lehetővé, melyet az imaginárius a Mintha módusza révén elnyert. Az esemény eredménye egyfajta feszültségi állapot, mely feloldást követel, s e feloldás lehetősége abban rejlik, hogy az eseményben feltörtet, felnyitottat vissza kell vezetni az értelmességbe [*Sinnhaftigkeit*]. Mert csak egy ilyen szemantizálási folyamat segítségével egyenlíthető ki a feszültség. Tudjuk az alakpszichológiából, mennyire megfelel habitusunknak az a törekvés, hogy az érzékelésben és a képzeleti tevékenységben az ott zajló csoportosító aktivitást a létrehozandó érzékelési ill. képzeleti alakzatok lezárására irányozzuk. Csak akkor jön létre érzékelés, illetve jelenik meg a képzelőtudatban az imaginárius tárgy, ha egy alakzat le van zárva. Ezért próbáljuk az ilyen folyamatokban újra meg újra úgy elrendezni az adatokat, hogy olyan eloszlás alakuljon ki közöttük, mely lehetővé teszi a létrejött feszültség megszüntetését, hogy a zárt alakkal elérhessük a kívánt meghatározottságot. Ha a fiktív a fikcionális szövegben átlépendő határokat jelöl ki, hogy az imagináriusnak biztosíthassa a hatékonyságához szükséges, elegendő konkrétságot, akkor a befogadó annak érzi szükségét, hogy legyűrje az imaginárius eseményszerű megtapasztalását.

Ebben az összefüggésben érdemes gondolatmenetünkbe bevonnunk a pszicholingvisztika egyik fontos felismerését, mely szerint minden nyelvi megnyilatkozást az értelemkonzisztencia elvárása kíséri.²⁷ Mert minden, amit ki mondunk, jelent valamit, még ha emellett azt is figyelembe kell venni, hogy aki a nyelvet meg akarja érteni, annak pusztán a nyelvnél többet kell értenie.²⁸ Innen nézve már az is természetes, hogy az imaginárius eseményszerű tapasztalata értelemkereső vagy értelemtételező aktivitást vált ki a befogadóból, aki az eseményt vissza akarja vezetni a már megbízhatóan ismertre, ami az eseménynek anynyiban mond ellent, hogy az csak a vonatkoztatási rendszerek átlépésében válik valóban eseménnyé. De még ha ennek tudatában vagyunk is, nem függeszthetjük fel az ilyen tapasztalatok szemantizálását. Minthogy ezek a folyamatok természetüknél fogva megszüntethetetlenek, legalább meg kellene próbálnunk pontosabban megragadni őket. Ha a szemantizálás és az abból következő értelemdadási aktusok abból a feszültségből keletkeznek, amelybe a fikcionális szöveg befogadója az imaginárius eseményjellege révén fog bevonódni, akkor a szöveg értelme nem más, mint az imaginárius pragmatizálása, s ez az értelem nem valami olyasmi, ami magába a szövegbe volna beleírva, vagy annak alapjaként már mindig előzetesen léteznék. Eszerint a szöveg értelme nem annak utolsó szava, s nem is eredendő valója, hanem egy elkerülhetetlen fordítási művelet, melyet az imaginárius eseményszerű tapasztalata vált ki s tesz szükségessé. Ha inkább hajlanánk arra az állásfoglalásra, hogy a szöveg értelme annak végső szava és eredendő valója, akkor felmerülne a kérdés, vajon egy

27 Vö. ehhez a fogalomhoz Hans Hörmann, *Meinen und Verstehen. Grundzüge einer psychologischen Semantik*, Frankfurt am Main, 1976. 187., 192-196., 198., 207., 241., 253., 403. sk., 410. sk. és 500. o.

28 Vö. uo., 210. o.

ilyen feltételezéssel nem inkább az imaginárius tapasztalatának eredményét, az elkerülhetetlenséget interpoláljuk-e a szöveg konstitúciós alapjaként. Pszichológiailag ez nagyon is elfogadható magyarázat, hiszen egy ilyen interpolálás az egyik oldalon megszünteti az imaginárius eseményszerűségéből keletkező feszültségi állapotot, s ez a másik oldalon megfelel az értelemkonzisztencia minden nyelvi megnyilatkozást kísérő elvárásának. Ezzel pedig el is sikkadna a belátás, hogy ahhoz, hogy a nyelvet megért-sük, pusztán csak a nyelvénél többet kell értenünk.

Az értelemadó aktusok esetén értékelése nem kívánja azt sugallni, hogy lemondhatunk róluk, vagy éppen hogy le kellene mondanunk róluk; ezek az aktusok sokkal inkább azt teszik felismerhetővé, hogy bennük mint az imaginárius pragmatizálásának műveleteiben milyen nagy mértékben ölt testet a fordító folyamat elkerülhetlensége, mely által, annak átlépésével tapasztaljuk meg, ami felett rendelkezünk.

E tekintetben a szemantizálás ugyanazt a fordítási folyamatot végzi el a befogadói oldalon, mint amit a fikcionális szövegben működő fiktív a produkció oldalán visz végbe. Ha a fiktív az imaginárius átfordítása egy konkrét alakba használhatósága céljából, akkor a szemantizálás a megtapasztalt esemény átfordítása azoknak a megérthetőségébe, amiket a hatás váltott ki. Ezek az imaginárius azon komplementer fordítási folyamatai, melyek az imagináriust mint a fikcionális szöveg konstitutív energiáját mutatják fel. Megfosztanánk magunkat a fikcionális szöveg e dimenziójába való bepillantás lehetőségétől, ha a befogadó elkerülhetetlen szemantizáló műveletei nyomán a szöveg értelmét mint annak eredeti alapját interpolálnánk.

Ráadásul a szövegekkel való foglalataskodásunk régi tapasztalata, hogy különbözőképpen értjük őket. Ennek okai kellő mértékben ismeretesek. Ha e különbözőképpen érthe-

tőséget nem úgy akarjuk felfogni, mint a rejtett értelem feltárásának elkötelezett sziszifuszi vállalkozás folytonos kudarcát, akkor ezzel a fogalommal mindjárt a szemantika határát is jeleztük; hiszen mindez végül is azt jelenti, hogy a fikcionális szövegben egy olyan dimenzió körvonalazódik, amelyre mint tapasztalatra számíthatunk, még hozzá is férhetünk, anélkül azonban, hogy szematikailag teljesen meghatározhatnánk, s még kevésbé, hogy kimeríthetnénk. Ha viszont az irodalmi szövegek különbözőképpen érthető voltában a szemantika határa mutatkozik meg, ez már azt is beláthatóvá teszi, hogy problémánk nem oldható meg a szemantikával mint referenciával. De éppen mert a dolog így áll, lehetővé válik, hogy az önazonos értelem a legkülönbözőbb szituációknak képes „értelmet” adni. Ennél fogva tekinthetnénk egy fikcionális szöveg különbözőképpen érthető voltát úgy is, mint szemantikájának pragmatikai karakterizálását. Ha egy szöveg szemantikája csak pragmatikailag karakterizálható, akkor igen fáradságos vállalkozás lenne felmutatni a szöveg valamifajta szituációktól független értelmét mint annak alapját. Jóval könnyebben láthatnánk viszont az eltérő szemantizálások lehetőségében annak jelét, hogy az imaginárius sokféleképpen állhat a rendelkezésünkre.

A fikcionálásnak a fikcionális szövegben elkülöníthető aktusait közös tulajdonságuk tünteti ki: valamennyi az átlépés aktusa. A szelekcióval éppúgy átlépi a szöveg környezeti rendszereit, mint magának a szövegnek az immanenciáját, amennyiben a szöveg repertoárjában készenlétben tartja a szelektált környezeti rendszer átlépettségét. A kombinációval a szövegen belül létrehozott szemantikai terek átlépése történik meg. Ez érvényes minden műveletre a lexikális szójelentések határtalanításától azon szüzsészerű esemény konstituálásáig, amely a regényhősök határátlépésében manifesztálódik. A Minthában a fikció mint

olyan leplezi le magát, s ezáltal lépi át a szöveg kombinációból és szelekcióból összeálló ábrázolt világát. Zárójelbe teszi ezt a világot, s ezzel arra is rámutat, hogy a zárójelbe tett világról nem igaz kijelentések hangzanak el. E leleplezés elvben kétféle bejelentést tartalmaz. Annak, aki számára a fikció működni kezdett, annyit jelent, hogy azt mint fikciót tudatosíthatja. Ezen felül kimondja, hogy itt az a feltevés uralkodik, mely szerint az ábrázolt világot olyannak kell elképzelnünk, mintha igazi volna, hogy ezzel mutasson rá: valami ábrázolódik rajta keresztül. Végül az utolsó, a szöveg kiváltotta átlépésre a befogadó tapasztalati háztartásában kerül sor; a létrehívott beállítódás tevékenységei egy irreális világot érintenek, melynek aktualizálása a befogadó átmeneti irrealizálódását vonja maga után.

Ha tehát a fikcionálás aktusai az átlépésben közösek, akkor mindenkori megkülönböztető jegyeik épp e közös mivoltukra tekintettel válnak aktuálissá, mert maguk csak azon összecsatolás műveleteiként zajlanak le, mely lehetővé teszi, hogy a világ átfogalmazásának folyamata, melynek a világban nincsen megfelelője, nyitva álljon úgy a megtapasztalás, mint végső soron a megértés számára. Így a fiktív – aktusainak tagoltsága révén – a világon belüli átformulázás tapasztalhatóságaként és megérthetőségként működik.

A fikcionálásnak a fikcionális szövegben felismerhető aktusai azzal jellemezhetőek, hogy mindig egy aktuálisan meghatározott alakot vesznek fel: a szelekció a szövegintencionalitás alakját, a kombináció a viszonyba állítását, az önleleplezés pedig a zárójelbe tételét. Az ilyen alakokat megint csak Goodman már idézett megfogalmazására támaszkodva nevezhetnénk „fact from fiction”-nek.²⁹ Ennek sajátossága abban rejlik, hogy nem minősége annak, amire vonatkozik, s az általában vett imagináriussal sem azonos. Ez

29 Vö. Goodman, *Worldmaking*, 102. sk.

utóbbival szemben erősen meghatározott s vonatkozási mezőinek adottsága tekintetében éppenhogy nem-adott. Eszerint a fiktitvet sajátos „átmeneti tárgynak”³⁰ minősíthetnénk, mely mindig a reális és az imaginárius közé tolakszik a célból, hogy lehetővé tegye kölcsönös csatlakoztathatóságukat. A fiktitv »átmeneti tárgya« révén annyiban tény, amennyiben benne állandóan ilyen cserefolyamatok zajlanak le, bár ő maga semmi, hiszen csak ezeknek az átalakító folyamatoknak a révén létezik.

Ezért nem azonosíthatjuk a fiktitvet a szöveg konstitúciós alapjával; amennyire az értelem nem ez az alap, annyira nem lehet az a fiktitv sem. Ha az értelem az a szemantikai művelet, mely az adott szöveg és a befogadó között bonyolódik le, akkor a fiktitv a feltétele a szövegben megismételt és ezzel átlépett diskurzuszvilágok átformulálásának. Mivel azonban az

30 Winnicott, *id. mű*, 1-25. o., pszichoanalitikus nézőpontból a „transitional objects” létrehozását mint a koragyermekkor középpontban álló funkcióját mutatja ki, amely által megtörténnek az anyáról való leválás lépései: „From birth, therefore, the human being is concerned with the problem of the relationship between what is objectively perceived and what is subjectively conceived of, and in the solution of this problem there is no health for the human being who has not been started off well enough by the mother. *The intermediate area to which I am referring is the area that is allowed to the infant between primary creativity and objective perception based on reality-testing.* The transitional phenomena represent the early stages of the use of illusion, without which there is no meaning for human being in the idea of a relationship with an object that is perceived by others as external to that being... The transitional object and the transitional phenomena start each human being off with what will always be important for them, i.e. a neutral area of experience which will not be challenged. *Of the transitional object it can be said that it is a matter of agreement between us and the baby that we will never ask the question: »Did you conceive of this or was it presented to you from without?« The important point is that no decision on this point is expected. The question is not be formulated...* This intermediate area of experience, unchallenged in respect of its belonging to inner or external (shared) reality, constitutes the greater part of the infant’s experience, and throughout life is retained in the intense experiencing that belongs to the arts and to religion and to imaginative living, and to creative scientific work.”

imaginárius az irodalmi szövegekben csak a fiktíven keresztül képes konkrétta s ezáltal hatékonyvá válni, bele kell bocsátkoznia a nyelvbe. Nyelviesülésre kényszerülve önmaga már csak a szövegszervezés nyitottságában mutatkozhat meg. Ez a nyitottság jár együtt a szövegintencionalitással éppúgy, mint a viszonyba állítással vagy a zárójelbe tétellel. Mert az intencionalitásban nem képesek nyelviesülni azok a döntések, melyek a mindenkori szövegen kívüli, a szelektált elemeket tartalmazó vonatkozási mezők kapcsán születtek. A relációban nem nyelviesül sem a szövegen belüli szemantikai terek elrendezése, sem átlépésük forradalmi eseménye. Végül a zárójelbe tételben éppen a cél, melynek érdekében a zárójelbe tétel bekövetkezett, képtelen bejutni a nyelvbe. Eszerint viszont a szöveg archimédeszi pontjai kivonják magukat a nyelviesítés alól, a nyelviesített szövegalakban pedig az említett nyitottsággal nyilvánul meg az imaginárius jelenléte. Ebből vezethető le a fikcionális szöveg fiktívjének végső teljesítménye; a fiktív ugyanis annyiban juttatja jelenléthez az imagináriust a szöveg nyelvi képződményében, amennyiben a nyelv átléphetővé válik, és ennek következtében mögéje lehet kerülni, annak érdekében, hogy a mögéje kerülés e lehetőségében jelenítse meg az imagináriust mint a szöveg feltételét.

KATONA GERGELY fordítása

Paul Ricoeur

Az eltűnt idő nyomában:
az átjárt idő

Vajon joggal olvashatjuk-e úgy Proust művét, mint az időről szóló történetet?

Különös módon többen, többféle irányból is tagadták ennek lehetőségét. Nem térek ki itt arra, hogy a szerző, Marcel Proust leplezett önéletírását és az „én”-t mondó szereplő fiktív önéletrajzát jó néhányszor összekeverték egymással: az újabb kritikai irodalom már eloszlatta ezt a félreértést. Ma már tudjuk, hogy az idő tapasztalata nem azért lehet a regény legfőbb tartalma, mert ez a mű egymást kölcsönvesz *valóságos* szerzőjének tapasztalatából, hanem csakis azért, mert az irodalmi fikció képes megte-remteni egy olyan elbeszélő hőst, aki önmaga keresésére indul, s ennek a keresésnek a tétje éppen az idő dimenziója. Még meg kell határoznunk, hogyan megy végbe ez a folyamat. Bármint értelmezzük is Marcel, az elbeszélő hős és Marcel Proust, a regényíró nevének részleges azonosságát, az elbeszélés nem a Proust életében megtörtént eseményeknek köszönheti *fikcionalitását*, még ha ezek az események föltehetőleg beáramlottak is a regénybe, s ez jól követhetően magán viseli horzsolásaikat, hanem csakis a *narratív szerkezetnek*, amelynek világában az elbeszélő hős egy korábbi, szintén mindenestül fiktív élet értelmére igyekszik rátalálni. Elvesztett és megtalált idő tehát egyaránt úgy

fogható fel, mint egy fiktív világon belül kiteljesedő fiktív tapasztalat karakterjegyei.

Az olvasást illető első föltevésünk tehát az, hogy fenntartás nélkül az elbeszélő hősből látjuk azt a fiktív egységet, amely kezeskedik az időről szóló történetért, vagyis *Az eltűnt idő nyomában* lényegéért.

Még határozottabban is tagadhatjuk *Az eltűnt idő...*-nek azt a jellegzetességét, hogy az időről szóló történet, ha Gilles Deleuze *Proust et les signes*¹ című művéhez csatlakozva azt valljuk, hogy a regény legfőbb tétje nem az idő, hanem az igazság. Ez az ellenvetés azon a nyomós érven nyugszik, mely szerint „Proust műve nem az emlékezés bemutatásán, hanem a jelek titokzatos megtanulásán alapul” (11.): a társasági élet, a szerelem, az érzelemnyilvánítás, a művészet jeleit tanulja meg a hős. Legföljebb abban az értelemben lehet „az elveszett idő keresése, hogy az igazság lényegileg függ össze az idővel” (23.). Minderre azt válaszolom, hogy a jelek elsajátításának, valamint az igazság keresésének ez a közvetítő szerepe korántsem gyengíti meghatározásunkat, mely szerint a mű az időről szóló történet. Deleuze érvelése csak azokat a magyarázatokat érvényteleníti, amelyek *A megtalált idő-t* (*Le temps retrouvé*) összekeverték az önkéntelen emlékezet élményeivel, s ennélfogva nem figyeltek eléggé az illuzióvesztéshez vezető hosszú tanulási folyamatra, pedig ez adja meg *Az eltűnt idő...*-nek azt a tágasságot, amely mindenestül hiányzik az önkéntelen emlékezet tünékeny és esetleges élményeiből. Hiszen, jóllehet a jelek elsajátítása pontosan azon a hosszabbik pályán indít el, amellyel *Az eltűnt idő...* az önkéntelen emlékezet rövid pályáját helyettesíti, a regény értelmét mégsem meríti ki, elvégre a művészi alkotás időn kívüli dimenziójának fölfedezése olyan élmény, amely kívül

1 Gilles Deleuze, *Proust et les signes* [Proust és a jelek], Párizs, PUF, 1964. 6. kiadás: 1983.

esik a jeleknek mindenféle megtanulásán. Következésképp *Az eltűnt idő...* annyiban történet az időről, amennyiben nem azonosítható sem az önkéntelen emlékezettel, sem pedig a jelek elsajátításával – ami kétségkívül időbe telik –, hanem azt a problémát veti föl, vajon miféle *kapcsolat* létesülhet e két élményszint, valamint a között a különleges, magában álló tapasztalat között, amelynek fölfedését az elbeszélő csaknem háromezer oldalon át késlelteti.

Az eltűnt idő... különössége onnan ered, hogy mind a jelek megtanulása, mind az önkéntelen emlékek feltolulása végeérhetetlen bolyongás jellegét ölti, ezt pedig nem annyira betetőzi, mint inkább félbeszakítja az a hirtelen megvilágosodás, amely az egész elbeszélést visszamenőleg egy hivatástudat láthatatlan történetévé lényegíti át. Az idő azáltal kapja vissza főszerepét, hogy a jeltanulás mértéktelenül hosszú folyamatát össze kell egyeztetni egy megkésve elbeszélte látogatás hirtelenségével, amely visszamenőleg elveszett időként határozza meg a keresést.²

Ebből következik az olvasásra vonatkozó második föltevésünk. Ha nem akarjuk rendkívüli előjogokkal felruházni sem a jelek megtanulását, amivel megfosztanánk az egész műben betöltött hermeneutikai kulcsszerepétől a lezárásbeli megvilágosodást, sem pedig ugyanezt a megvilágosodást, mivel ez megfosztaná minden jelentőségétől a megelőző több ezernyi oldalt, valamint eltörölné kutatás és rátalálás kapcsolatának feszültségét is, *Az eltűnt idő...* ciklusát olyan ellipszis alakjában kell elképzelnünk,

2 A jeleknek csaknem szinkrón rendszere, ahogyan Deleuze művében kirajzolódik, valamint az ennek a nagy jelparadigmának megfelelő időbeli alakzatok hierarchiája nem feledtetheti elsajátításuk történetiségét, még kevésbé a látogatás eseményében is benne rejlő sajátos történetiséget, amely utólag megváltoztatja a megelőző tanulás értelmét, legkivált pedig időbeli jelentését. Ez a sajátos történetiség a művészi jeleknek abból a középpontnélküliségből ered, amely minden más jeltől megkülönbözteti őket.

amelynek az egyik gyújtópontja a keresés, a másik a látogatás. Az időről szóló történetnek ekkor az a szerepe, hogy összekösse Az eltűnt idő... két gyújtópontját. A mű eredetisége éppen abból fakad, hogy eltakarta a feszültséget és megoldását egészen a hős útjának végső szakaszáig, s így eleve a második olvasás számára tartja fenn a teljes mű megértését.

Egy harmadik módon is meg lehet fosztani Az eltűnt idő...-t attól a jogcímétől, hogy az időről szóló történet legyen. A *Proust romancier, le tombeau égyptien* lapjain³ Anne Henry éppenséggel magának a narratív elvnek az elsőbbségét vonja kétségbe, s *Az eltűnt idő...* regényformájában egy olyan filozófiai tudás eseményszerű kivetülését látja, amely másutt keletkezett, tehát kívül áll az elbeszélésen. Ennek a csillogóan okos tanulmánynak a szerzője szerint „az a dogmatikai elvrendszer, amelynek az eseménysor minden egyes elemét hordoznia kellett” (6.), a német romantikában keresendő, különösen pedig a művészetfilozófiában, amelyet először Schelling fejtett ki *A transzcendentális idealizmus rendszerében*,⁴ majd Schopenhauer *A világ mint akarat és képzet*-ben folytatott, s amelyet később épp Franciaországban Proust olyan filozófiai mesterei pszichologizáltak át, mint Séailles, Darlu és főként Tarde. A narratív szinten megragadott mű tehát egy öt megelőző „elméleti és kulturális alapon nyugszik” (19.). Mármost számunkra az a legfontosabb, hogy ennek a narratív folyamatot kívülről irányító filozófiának nem az idő a tétje, hanem az, amit Schelling *azonosság*nak nevezett, vagyis szellem és anyagi világ megosztottságának felszámolása, művészetbeli megbékélésük, miközben a metafizikai nyilvánva-

3 Anne Henry, *Proust romancier, le tombeau égyptien* [A regényíró P., az egyiptomi sírbolt], Paris, Flammarion, 1983.

4 Anne Henry két jelentőségteljes részletet idéz e mű VI. részéből (uo., 33., 40. o.).

lóság tartós, tárgyi formát csakis a műalkotásban ölthet, ezért ebben kell megalapozni. Az *eltűnt idő*... ezek szerint nem pusztán fikatív önéletrajz – ebben ma mindenki egyetért –, hanem színlelt regény, „a Zseni regénye” (23. skk.). És ez még nem minden. A művet irányító elméleti szabályok ugyanis magukban foglalják azt a lélektani áthelyezést, amelyen a dialektikának óhatatlanul át kell esnie, hogy regénnyé válhasson – s ez az áthelyezés maga is része a regény kidolgozása előtti, ismeretelméleti alapnak. Márpedig a dialektika átváltása lélektaniségra Anne Henry szemében nem annyira eredményre utal, mint inkább a romantikus örökség romlását jelzi. Ha tehát a Schellingtől Schopenhaueren át Tarde-ig vezető út érthetővé teszi is, hogy az elveszett egységből a romantika szerint elveszett idő válhatott, valamint hogy a világ és az én ketős megváltása átfordulhatott a személyes múlt idő helyreállításába, egyszóval ha az emlékezetből átfogó értelemben is a zseni születésének kiválasztott közvetítője válhatott, mindenképpen szembe kell nézni azzal a ténnyel, hogy a küzdelemnek ez a tudatbelsőbe való áttétele legalább annyira tanúskodik a német romantikától kapott művészetfilozófia összeroppanásáról, mint folytatásáról.

Az a törekvésünk tehát, hogy Prousttal példázzuk az idő fikatív tapasztalatának fogalmát, kétféle ellenérvbe is beleütközik. Nem elég, hogy az elméleti lényeg, melynek a regény állítólag bizonyosságául szolgál, alárendeli az idő kérdését az elveszett és megtalált azonosság magasabb rendű kérdésének; ezenfölül az átmenet az elveszett azonosságból az elveszett időbe magán viseli egy összeroppanant hit bélyegét. Mikor Anne Henry egy nagy metafizika romlásával kapcsolja össze a pszichologikum, az én, az emlékezet térnyerését, egyúttal el is vesz mindenféle regényesség értékéből: a pusztán tény, hogy a keresés hőse ténlen polgár, aki unalmában egyik szerelemből a másikba,

egyik bárgyú szalonból a másikba sodródik, olyan szegényedést jelez, amely tökéletesen illik „a küzdelemnek egy tudat belsejébe való áthelyezéséhez” (46.): hiszen „egy üres, polgári, mindenféle megpróbáltatástól mentes élet ... épp azt az eszményi közepszerűséget kínálja, melyre egy kísérletező típusú elbeszélésnek szüksége van”⁵ (56.). Az *eltűnt idő...*-nek egy eredeti, gondolatébresztő olvasata származik ebből a gyanakvásból, mely mindamellett jócskán aláássa a narratív műfajnak mint olyannak a tekintélyét. Mihelyt a súlypont áttevődött az elveszett egységről az elveszett időre, megfakult a zseniről szóló regény tekintélyének ragyogása.

Egyelőre fogadjuk el azt a tételt, amely szerint *Az eltűnt idő...* „a rendszernek regénybe való átültetéséből” született. Úgy vélem, a narratív *alkotás* problémája ettől csak talányosabb, megoldása csak nehezebb lesz. Paradox módon ugyanoda, vagyis az eredeztetéshez jutunk vissza: semmi kétség, leszámoltunk a Proust életéből vett kölcsönzések naiv elméletével, de csupán a prousti gondolatvilágból való kölcsönzések kifinomult elméletéhez érkeztünk el. Márpedig *Az eltűnt idő...*-nek mint regénynek létrejötte inkább arra int, hogy magában a narratív szerkezetben keressük azt az elvet, amellyel az elbeszélés vállalja az „idegen eredetű elmélkedéseket”, akár Séailles és Tarde, akár Schelling vagy Schopenhauer gondolatait. Már nem az a kérdés, hogy az elveszett egység filozófiája mi módon sülyedhetett az elveszett idő keresésévé, hanem hogy az elveszett idő felkutatása, mely a mű alapmintázatává lett, hogyan

5 „Az Azonosság ugyan valóban rászorult a művész tudatára mint beteljesedésének színhelyére, de ez a hely metafizikai lényegiség volt, nem pedig lélektani alany – a regény viszont végérvényesen az utóbbiba állítja bele.” (44.) Később: „Proust legfőbb gondja az volt, hogy megvesse a lábát azon a rendszer és az egyediség közötti területen, mely a regény műfajában nyílik meg” (55.).

nyeri vissza, szigorúan csak elbeszélő módszerek révén, az elveszett egység romantikus problematikáját.⁶

Melyek az említett módszerek? A szerző „idegen eredetű elmékedései” csak úgy épülhetnek be az elbeszélő műbe, ha az elbeszélő hősnek a fiktív tapasztaláson felül „gondolatokat” is tulajdonít, amelyek e tapasztalás reflektív csúcspontjai lesznek.⁷ Talán nem tudjuk nagyon is jól

6 Anne Henry fölismerete a problémát: „Semmit sem tettünk addig, amíg rá nem világítottunk, milyen sajáttságosan mutatja be Proust az Azonosóságot, és hogy ez miként valósul meg egy emlékképben” (43.). Válasza azonban nem oldja meg a nehézséget, mivel továbbra is a regényen kívül, a XIX. század végi szellemi kultúra változásában véli megtalálni a kulcsot a zseniesztétika pszichologizálódásának folyamatához. Elméleti alap és elbeszélő tevékenység viszonyának ez a megfordítása fölveti a kérdést, vajon miféle forradalmat hajt végre *Az eltűnt idő...* a *Bildungsroman* hagyományában, amelyet Thomas Mann *Varázshegye* a már jelzett módon terelt új irányba. A megváltó esemény kiemelése, eltávolítása a jelek hosszúra nyúlt tanulásától inkább arra utal, hogy Marcel Proust, bár a *Bildungsroman* hagyományába illeszti művét, ha más úton-módon is, mint Thomas Mann, de szintén áthágja a nevelődési regény törvényét: szakít az önmaga keresésére induló hős folyamatos és fölfelé tartó fejlődésének optimista felfogásával. Proust regényalkotásának eredetisége, ha ekként a *Bildungsroman* hagyományához mérjük, abban rejlik, hogy az író olyan cselekményt talál ki, amely szigorúan csak elbeszélő eljárásokkal hozzákapcsolja a jelek megtanulását a hivatásra való rátaláláshoz. Maga Anne Henry is szót ejt a *Bildungsroman*-hoz fűződő rokonságról, csakhogy az ő szemében ennek a regénytípusnak a választása hozzátartozik ahhoz az általában vett hanyatláshoz, amely az elveszett azonosság filozófiáját az elveszett idő pszichológiájává fokozza le.

7 Ez a probléma emlékeztet arra, amelyet Genette [vö. *Az irodalom elméletei I.* 1996. – *A szerk.*] strukturális elemzése vetett föl. Ő is úgy látta, a szerző beavatkozik művébe az „ars poetica”-ban, mely a hősnek a műalkotás öröklétéről szőtt elmékedésébe illeszkedik. Erre annak idején úgy válaszoltunk, hogy bevezettük a mű saját világának, valamint az e világ horizontján belül szerezhető tapasztalatoknak a fogalmát. Így felruháztuk a művet azzal a képességgel, hogy maga is kivetüljön egy képzeletbeli transzcendenciába. Ugyanez a válaszunk Anne Henry okfejtésére is: a mű annyira fogadhatja be transzcendens immanenciájába valamely filozófiai elmékedés ronsait, amennyire saját tapasztalatát elgondoló elbeszélő hőst vetít ki.

Arisztotelész *Poétikájától* fogva, hogy a költői *müthosz* egyik fő összetevője a *dianoia*? Mármost az elbeszéléselemlet ezen a ponton nélkülözhetetlen segítséget nyújthat harmadik olvasási föltevésünkhöz, mely lehetővé teszi, hogy az első személyű regényben több *elbeszélő hangot* különböztessünk meg.

Az *eltűnt idő...*-ből legalább két elbeszélő hangot hallhatunk ki: a hősét és az elbeszélőét.

A hős úgy mesél nagyvilági, szerelmi, érzéki és esztétikai kalandjairól, ahogyan azok sorban megestek vele. A beszéd ekkor a jövő felé haladás alakját ölti fel, még akkor is, amikor emlékezik a hős: innen ered a „múltbeli jövő idő” formája, amely a kifejtet felé hajtja *Az eltűnt idő...*-t. Ugyancsak a hős számára tárul fel múltbeli életének értelme egy hivatás láthatatlan történeteként. E tekintetben igen lényeges, hogy megkülönböztessük egymástól a hős meg az elbeszélő hangját, nem csupán azért, hogy visszahelyezhessük magukat a hős emlékeit egy előrehaladó keresés folyamatába, hanem azért is, hogy megőrizzük a látogatás eseményjellegét.

Meg kell hallanunk azonban az *elbeszélő* hangját is: az elbeszélő előtte jár a hősnek, mivel ennek pályájára fölülről tekint alá; az ő hangja jelenti ki számtalanszor a műben: „amint majd később kiderül”. Főképp pedig ő bélyegzi rá a hős szavaiból kibontakozó tapasztalatra a jelentést: megtalált idő, elveszett idő. Hangja oly halk a végső megvilágosodás előtt, hogy alig különböztethető meg a hős hangjától (éppen ennek jogán beszélhetünk elbeszélő hősről).⁸ Nem így a nagy látogatás elmondása közben és után:

8 Mindamellett fölismerhető ez a hang az aforizmákban és maximákban, amelyek példaértékkel ruházzák föl az elmondott tapasztalatot; abban a lappangó iróniában is érzékelhető, mely végigkíséri annak elmesélését, mi mindent fedezett föl a hős a nagyvilági környezetben: áldozatul esik ennek a gúnynak Norpois, Brichot, Madame Verdurin, majd egyre több polgár és nemes, és ezt a gúnyt még az iskolázatlanabb fül is ki-

az elbeszélő hangja akkorra olyannyira fölerősödik, hogy végül elnyomja a hősét. Szerző és elbeszélő homonímiája ekkor a legszembetűnőbb, a művészetéről szóló fejtegetése közben az elbeszélő kis híján a szerző szócsövénévé válik. De azáltal, hogy az elbeszélő magáévá teszi a szerző nézeteit, a mű ezen a ponton is szavahihető marad az olvasás számára. A szerző nézetei ekkor beolvadnak az elbeszélő gondolataiba, ez utóbbiak pedig nemcsak kísérik a hős eleven tapasztalatait, hanem meg is világítják őket. Mindeközben abban a folyamatban is részt vesznek, amelynek során az írói hivatás születése a hős életében eseményjellegűt ölt.

Olvasói föltevéseinknek a gyakorlatban való alkalmazására három kérdést igyekszünk megvitatni: 1. Milyen jelek tanúskodhatnak az elveszett időre való rátalálásról annak az olvasónak a számára, aki történetesen nem ismerné *Az eltűnt idő...* végkifejletét *A megtalált idő*-ben (*Le Temps retrouvé*; amelyről egyébként tudjuk, hogy a *Swann*-nal egy időben keletkezett)?; 2. Mely meghatározó narratív eljárások révén illeszkedik be *A megtalált idő* lapjain a művészetéről szőtt okfejtés egy hivatás láthatatlan történetébe? 3. Miféle viszonyt teremt a művészi alkotás terve, amely az írói hivatás fölfedezéséből ered, a megtalált és az elveszett idő között?

Az első két kérdés *Az eltűnt idő...* ellipszisének két gyűjtőpontjába állít minket, a harmadik segítségével átléphe-

hallja a szövegből. Az viszont már csak a második olvasáskor, a végkifejlet ismeretében derül ki, hogy a szerelem jeleinek megfejtése hordoz valamit a nagyvilági élet jeleinek megfejtését átható ironiából: egyfajta kiábrándult hangvételt, mely megerősíti a csalódottságot, és ezáltal kimondatlanul is az „elveszett idő” jelentésével ruház fel minden szerelmi tapasztalatot; más szóval az elbeszélő hang tehet arról az általánosan rosszálló tónusról, mely eluralkodik a szerelem jeleinek megfejtésén. Az érzékelhető jelek megfejtésekor már gyöngébben szól ez a hang, mégis ő lop be egy-egy értelmet firtató kérdést a benyomásokba, és ezzel már-már megtöri bűbájukat, elosztatja varázsukat. Az elbeszélő ekként folytonosan kiábrándult tudattá teszi a hóst.

tünk az ezeket elválasztó távolságon. Ezen az utolsó kérdésen áll vagy bukik *Az eltűnt idő...* jelen értelmezése.

1. Az elveszett idő

Ha a *Swann* olvasója nem ismeri azt az értelmezést, melyet a regény vége vetít vissza a kezdetére, akkor még nem vetheti egybe a combray-i szobát, melyben egy tudat az ébrenlét határán éli meg azonosságának, jelen pillanatának és környezetének elvesztését, a Guermantes-palota könyvtárszobájával, amelyben egy följazottan éber tudat döntő megvilágosodásban részesül. Mindamellet ez az olvasó is okvetlenül fölfigyel ennek a kezdésnek bizonyos különös vonásaira. Az elbeszélő hangja, mely mintha a semmiből szólalna meg, mindjárt a legelső mondatban egy olyan, időpont és elhelyezés nélküli régmúltat idéz föl, amelynek a beszéd [*énonciation*] jelen idejétől való távolságát semmi sem jelzi, egy végtelenül sokszorozódó régmúlt időt (sokan fűztek megjegyzést a *passé composé* [összetett, jelenvonatkozású múlt idő] és a „*longtemps*” [‘sokáig’] időhatározó összekapcsolásához: „*Longtemps je me suis couché de bonne heure. Parfois...*”).* A kezdet így az elbeszélő számára határtalan azelőttre utal vissza (az egyedüli elképzelhető kronologikus kezdet, a hős születése, nem merülhet föl ebben a két hangra írt beszédben). Ebbe az ébrenlét határán töltött régmúltba ágyazódnak be a gyer-

* A szerző a műnek először 1954-ben közzétett, háromkötetes Pléiade-kiadásából idéz. Mi a magyarul megjelent részeket Gyergyai Albert fordításában adjuk; szövegforrásunk a következő kiadás: Marcel Proust: *Az eltűnt idő nyomában*. I. k.: *Swann*; II. k.: *Bimbózó lányok árnyékában*, Európa, Bp., 1983. A *Le Temps retrouvé* c. utolsó részből, mely magyarul még nem jelent meg, saját fordításunkban idézünk. Az idézett szöveg: „Sokáig korán feküdtem le. Néha...” I. 7. – *A ford.*

mekkori emlékek, melyeket a történetmondás ilyenformán két fokkal is eltávolít az elbeszélő abszolút jelenétől.⁹

Ezek a bizonyos emlékek egy egyedülálló epizód, a madeleine-sütemény tapasztalata köré rendeződnek. Magának az epizódnak is van egy *előttje* meg egy *utánja*. Előtte összefüggéstelen emlékek szigetcsoportjai rajzolódnak ki; csak az esti anyai csók emléke bukkan föl, de ez a csók maga is egy megszokott szertartás háttére elé van helyezve:¹⁰ a Swann jöveletekor megtagadott csók; a szorongva várt csók; az esti fogadás végén áhított csók; s a megszerzett csók, amelyből azonban hiányzik a várva várt boldogság íze.¹¹ Először válik megkülönböztethetővé az elbeszélő hangja; apja emlékét fölidézve az elbeszélő megjegyzi: „Azóta már sok esztendő múlt el. A lépcsőháznak az a fala, ahol a gyertya visszfényét láttam, már régóta összeomlott. [...] Annak is már jó ideje, hogy apám nem mondhatja többé anyámnak: 'Menj be azzal a gyerekkel.' Ezeknek az óráknak még csak a lehetősége sem fog újjászületni.” (I. 45-46.) Így mondja ki az elbeszélő az elveszett időt, mégpedig az eltörölt idő értelmé-

9 Először is az ébrenlét határán töltött pillanatok rögzítik ezeket az emlékeket: „emlékezőképességem mégis mozgolódni kezdett” (I. 13.). Majd pedig a különféle szobákat összekötő asszociációk. Az elbeszélő nem is feledkezik meg róla, hogy a megfelelő pillanatban figyelmeztessen a beágyazó szerkesztésre: „Így történt, hogy sokáig, ahányszor éjszaka felébredtem, mindig egy fényes falsíkot láttam, csupa gomolygó árnyék között” (I. 53.). Ugyanilyen a folytatás is, amíg csak véget nem ér az az „előjáték” (ahogyan H.-R. Jauss nevezi: *Zeit und Erinnerung in Marcel Proust „A la recherche du temps perdu”*, Heidelberg, Carl Winter, 1955., lásd *Az irodalom elméletei II.* 1996. – A szerk.), amelyben benne foglaltatik minden gyermekkori történet, sőt Swann szerelmének története is.

10 A szertartásról – ahogy már annak lennie kell – „imparfait” [folyamatos állapotról és szokásszerűen ismétlődő eseményekre utaló múlt idő] számol be: „s a drága és törekeny csókot, amelyet anyámtól az ágyban, elalvás előtt szoktam kapni, most át kellett vinnem az ebédlőből a szobába, megőriznem vetkőzés közben...” (I. 30.) – Az imparfait-ban álló igék: *confiait, fallait, déshabillais*.

11 „Boldognak kellett volna lennem: nem voltam az.” (I. 47.)

ben. De kimondja a megtalált időt is: „Viszont egy kis idő óta kezdem igen jól hallani, ha jól odatartom a fülem, a magam nehezen visszatartott zokogását apám előtt, azt a zokogást, amely csak akkor tört ki belőlem, amikor egyedül maradtam anyámmal. Ez a zokogás tulajdonképp azóta se szűnt meg soha; s most is csak azért hallok újból, mivel az élet ma már sokkal mélyebben hallgat körülöttem, mint ahogyan napközben a zárda-harangok csengését is túlharsogják a város zajai, olyannyira, hogy azt hisszük, már végképpen elhallgattak, míg aztán újra felhangzik az esti csöndben.” (uo.) Ha nem ismétlődnének ugyanezek a gondolatok *A megtalált idő* végén, vajon fölis-mernénk-e elveszett és megtalált idő dialektikáját az elbeszélő halk hangján?

Majd elkövetkezik a nyitány fő-fő epizódja, *passé simple*-ben [történetmondó, irodalmi múlt idő] elbeszélve: a madeleine-sütemény élménye. (I. 54-58.) Előzményeivel az elbeszélőnek az a megjegyzése köti össze, amely a *szándékos emlékezet* csődjének megállapításával a *véletlenre bízta* az elveszett tárgy újra-fölfedezését. Azt az olvasót, aki nem ismeri a *Guermantes-palota* könyvtárszobájában játszódó zárójelentet, amely nyíltan hozzákapcsolja az elveszett idő visszaserzését a műalkotás létrejöttéhez, tévútra terelheti a madeleine esete, ha ez az olvasó elvárásaiban nem raktározza el a fenntartásokat, melyek végigkísérik e boldog pillanat megjelenését: „Bívtös öröm áradt el rajtam, elszigetelt mindentől, és még csak az okát sem tudtam.” (I. 55.) Ebből fakad a kérdés: „Honnan jött ez a roppant öröm? Éreztem, hogy összefügg a tea és a sütemény ízével, de hogy végtelenül több, s nem ugyanolyan természetű. Honnan jött? És mit jelent? Hogyan tudnám megközelíteni?” (uo.) Mármost az így föltett kérdésben csapda rejlik, mely elsietett válaszra csábít; ez pedig csupán az önkéntelen emlékezetre hivatkozna.¹² Ha az erre az „ismeretlen állapot”-ra adható

12 A csapda kiolvasható az előzőek helyébe lépő kérdésből: „Elér-e vajon tudatom felszínéig ez az emlék, e régi pillanat, amelyet egy azonos pil-

válaszhoz elegendő volna, hogy váratlanul fölbukkant a rég-
 ges-rég Léonie nénitől kapott madeleine-aprósüteménynek
 az emléke, akkor *Az eltűnt idő...* alig kezdődött el, már el is ér-
 te volna célját: nem törekedne többre, mint hogy fölkutassa a
 múltnak efféle megelevenedéseit, márpedig ezekről annyit
 mindenképp elmondhatunk, hogy nem kívánnak semmiféle
 művészi alakító munkát. Az érzékeny hallású olvasót egyetlen
 jel figyelmezteti arra, hogy nem így áll a dolog, mégpedig
 egy zárójeles közbevetés; íme: „(bár ekkor még nem tudtam, és
 sokkal később fedezhettem csak fel, miért tett ez az emlék boldoggá)”
 (I. 58.). Csak *A megtalált idő*-n iskolázott újraolvasás során
 kapnak erőre, és telítődnek értelemmel ezek a megjegyzések,
 melyeket az elbeszélő készenlétben tart.¹³ Mindamellet már
 első olvasásra is jól érzékelhetőek, bár egyébként alig képe-
 sek ellenállni annak az elhamarkodott értelmezésnek, amely
 szerint Proustnál az idő fiktív tapasztalata nem más, mint
 időnek és önkéntelen emlékezetnek az azonosítása, amely
 emlékezet pusztán a véletlen jóvoltából akaratlanul egymás-
 ra vetít két különböző, de egymáshoz hasonló élményt.¹⁴

lanatnak a vonzása idézett fel, indított meg, emelt fel énem legmélyén?
 Nem tudom.” (I. 57.)

- 13 Már az egész *Megtalált idő*-t előlegezi a következő megjegyzés, melyben
 az elbeszélő a hősnék arra az erőfeszítésére reflektál, amellyel vissza
 akarja idézni az önkívületet: „Aztán, most már másodízben, kiüríték
 előtte [értsd: értelmem előtt] mindent, szembesítem az első korty még
 azon friss ízével, s akkor érzem, hogy valami megremeg, megmozdul
 bennem, és szeretne felemelkedni, valami, aminek nagyon mélyen fel-
 szedték a horgonyát; nem tudom, mi az, csak azt tudom, hogy száll las-
 san fölfelé, s érzem és hallom magamban az átjárt távolságok ellen-
 állását és zsbongását.” (I. 56.) Ez az „átjárt távolságok” kifejezés lesz,
 amint majd kiderül, utolsó szavunk. [Gyergyai jelzője a „befutott”; ezt
 a tanulmány szóhasználatának megfelelően kénytelenek voltunk a
 francia „traversées”-hez amúgy is pontosabban igazodó „átjárt” igen-
 évi jelzőre cserélni. – *A ford.*]
- 14 H.-R. Jauss úgy értelmezi a madeleine élményét, mint az elbeszélő és az
 elbeszélő közötti legelső egybeesést; ezenkívül benne látja a kezdeti
nunc pillanatát, amelyet mindig megelőz egy mélységes mély régmúlt
 idő, de amely képes utat nyitni a hős előrehaladásának. Tehát kettős pa-

Noha a madeleine keltette önkívület csupán előhírnöke a végső megvilágosodásnak, magában foglalja már ennek azt a lehetőségét is, hogy ajtót nyisson az emlékezésnek, és ezzel megvalósítsa *A megtalált idő* első vázlatát: a Combray-t idéző történeteket (I. 59-218.). *A megtalált idő*-ről nem tudó olvasó számára a combray-i történetmondásba torokló átmenet a legnaivabb elbeszélői konvenció színében tűnhet föl, de még akár mesterkéltnak és szónokiasnak is tetszhet. Egy második, tájékozottabb olvasatban már kiderül, hogy a madeleine-ből származó önkívület *megnyitja* a gyermekkor megtalált idejét, *miképpen* a könyvtárszobabeli elmélkedés *megnyitja* majd az immár tudatosított hivatás próbára tevésének idejét. Kezdet és befejezés szimmetriája ily módon a szerkezet irányító elvének bizonyul: ha Combray egy csésze teából nő ki,* mint ahogy a madeleine-elbeszélés hálósobai félálomszerű ébrenlétekből ered, nem másképp követi majd a könyvtárszobabeli elmélkedést a rákövetkező próbára tevések láncolata. Ez a keretező, beillesztő eljárás [*enchassement*], amely a narratív szerkezetet szabályozza, nem akadályozza meg a tudatot fejlődésében: az első oldalak homályos tudatállapotának („magamra hagyottabb voltam, mint a barlanglakó ősember”, I. 10.) a már hajnalhasadáskor is éber tudat felel (218.).

Mielőtt megválnék a „Combray” című résztől, még okvetlenül szeretném megmutatni, mennyiben távolodik el már a gyermekkori emlékek elbeszélése is az önkéntelen

radoxon előtt állunk, mivel az elbeszélő én már a történetmondás kezdetén az őt megelőző időre emlékező én egyúttal; de visszafelé mesélve lehetővé teszi a hős számára, hogy megkezdje előre tartó utazását: így maradhat meg végig a regényben a „múltbeli jövő idő” stilisztikai formája. A jövőre irányultság és a múlt visszakívánása közötti viszonylatok kérdését állítja Georges Poulet könyve, az *Études sur le temps humain* [Tanulmányok az emberi időről] Proust-fejezetének homlokterébe (Paris, Plon et Éd. du Rocher, 1952-1968, I. k., 400-438.; IV. k., 299-335.)

* Gyergyai a „szálltak fel” igét használja (I. 58.); a szó így kiragadva egy kissé félrevezető lett volna. – *A ford.*

emlékezetről szőtt elmélkedéstől, mennyiben tereli az értelmezést a jelek megtanulása felé, habár e tanulás az időrend megbontása miatt csak vajmi nehezen illeszthető be egy hivatás történetébe.

Combray mindenekelőtt a templom, mely „*magába foglalta s képviselte az egész várost*” (59.). Egyrésztől szilárd tartósságával¹⁵ a nem elenyészett, hanem átjárt idő dimenziójába von be mindent, ami csak körülveszi; másrésztől az üvegfestményein és faliszőnyegein látható alakok, valamint sírkövei révén egy megfejtendő képrendszer általános jellegével lát el valamennyi eleven embert, akivel a hős találkozik. Mindeközben ez az ifjú hős lelkesen olvas, s a könyvek iránti odaadása a valóság kiváltságos megismerésmódjává teszi a képet (I. 101.).

Combray ezenkívül a Bergotte-tal való megismerkedés helye is (ő az első azok közül a művészek közül, akiket az elbeszélés sorjában, megfontolt fokozással mutat be; jóval előtte jár Elstirnek, a festőnek, és Vinteuilnek, a muzsikusnak). Ez a találkozás hozzájárul ahhoz, hogy a környező tárgyak mintegy elolvasható lényekké váljanak.

De a gyermekkor ideje legfőképpen össze nem illő kis szigetekből áll, amelyek éppúgy nem érintkeznek egymással, mint térben a két „szomszédság”, vagyis Méséglise környéke, mely Swannének és Gilberte-ének bizonyul, valamint a guermantes-i oldal, mely a megközelíthetetlen arisztokrácia mesebeli *neveihez*, kivált pedig Guermantes-néhoz,

15 „... oly építményt láttam benne, amely ha szabad így szólni, négyfelé terjed a térben – a negyedik dimenzió az idő volt –, s mintegy a századokon át tárta elénk főhajóját, amely minden gerendaközével, minden egyes kápolnájával nemcsak pár méternyi résen látszott győzni és áthatolni, hanem az egymást követő s maga alá gyűrt korszakokon is...” (74.) Nem véletlen, hogy a kört bezárva, *A megtalált idő* a combray-i templom utolsó földidézésén ér véget: a Saint-Hilaire torony mindenestre máris az idő egyik emblémájának, Jauss szavával szimbolikus *alakzatának* (figuratív) mutatkozik.

az első elérhetetlenül szeretett nőhöz tartozik. Georges Poulet¹⁶ joggal állítja párhuzamba az egyfelől az időegységekre, másfelől a külön álló tájakra, helyszínekre, személyekre egyaránt érvényes közölhetetlenséget. Mind a felidézett pillanatokot, mind az átjárt színtereket fölmérhetetlen távolságok választják el egymástól.

Combray ezenkívül¹⁷ a boldog pillanatok visszajaként néhány olyan baljós, kiábrándulást tartogató eseményre is emlékeztet, amelynek értelmét úgyszintén csak későbbi vizsgálódás derítheti ki. Ilyen esemény a montjouvaini jelenet Vinteuil kisasszony és barátnője között; a hős a leskelődése révén ekkor lép be először Gomorrha világába. Az elveszett idő fogalmának későbbi megértése szempontjából nem lényegtelen, hogy ez a jelenet mennyire visszataaszító vonásokkal rajzolódik ki: Vinteuil kisasszony leköpi édesapja arcképét, mely a dívánnyal szemben, egy kis asztalon áll. E megszenteltetés, valamint az elveszett idő között titkos kapcsolat létesül, de annyira leplezetten, hogy szinte észrevehetetlenül. Az olvasó figyelmét inkább a leskelődő jelölvasása, valamint a vágy alakoskodásairól adott értelmezése vonja magára. Pontosabban: ebben a különös epizódban arra irányul a megfejtő lelemény, amit Deleuze a jelek második körének, vagyis a szerelem körének nevez.¹⁸ A „guermentes-i oldal” felidézése ugyanígy

16 Georges Poulet, *L'espace proustien* [A prousti tér], Paris, Gallimard, 1963, 52-74. o.

17 Az időeltéréseket sohasem köti dátumokhoz az elbeszélő: „Ebben az évben...” (I. 170.); „Ezek az őszi sétatím...”, „éppen ezen a bizonyos őszön.” (I. 181., 182.); „s ugyanakkor...” (I. 183.) stb.

18 „Talán szintén egy Montjouvainben s pár évvel később ért benyomásból, egy akkor homályosnak maradt benyomásból származott az az eszme, amelyet jóval azután a szadizmusról kellett formálnom. Később majd arról is szó lesz, hogy egészen más okokból, e benyomás emléke milyen nagy szerepet játszott az életemben.” (I. 186-187.) Ez a „később majd arról is szó lesz”, a mondatnak ez a múltbeli jövőidejűsége elősegíti az általában retrospektív irány prospektívbe fordulását. A jelenet az

fölbreszti a jelekre és a jelek értelmezésére vonatkozó reflexiót. Guermantes-ék mindenekelőtt mesebeli nevek, amelyek faliszőnyegeken látható alakokra és üvegfestmények figuráira illenek. Az elbeszélő éppen a nevek álomszerűségébe szövi bele, alig látható szálakkal, annak a hivatásnak előjeleit, amelynek feltárására *Az eltűnt idő...* egész története vállalkozik. Csakhogy ezek az álombeli gondolatok éppúgy bizonyosfajta gátat emelnek, akár Bergotte műveinek olvasása; mintha csak az álom kimódolt elmeszüleményei a saját alkotóerő hiányát lepleznék le.¹⁹

Ami a sétákon szerzett benyomásokat illeti, ezek annyiban akadályozzák a művészi hivatás kifejlődését, amennyiben mintha eluralkodnának rajtuk a részletgazdag külsőségek, fenntartva „egy bizonyos termékenység némi kis illúzióját” (I. 209.), amely fölment annak fáradtságos kutatása alól, hogy „mi rejtőzik e benyomások mögött” (uo.). A martinville-i templomtornyok epizódja, megkettőzve a madeleine-sütemény élményét, éppen abból az ellentétből meríti értelmét, amely szembeállítja mind a megszokott benyomások, mind a vissza-visszatérő álmok túlzott bőségével. A „különös [...] örömrész”-hez (I. 210.) itt hozzátapad valami rejtőző, valami földerítendő dolog ígérete. Már a séta irányítja a keresést: „Nem tudtam, miért örültem úgy annak,

emlékek közé illeszkedik, egyszersmind tulajdon jövőjére nyílik, és épp ezért jobban eltávolodik. Időbeliség és vágy kapcsolatára nézve vö.: Ghislaine Florival, *Le Désir chez Proust* [A vágy Proustnál], Louvain-Paris, Nauwelaerts, 1971, 107-173. o.

19 „S ezek az álmok értésemre adták, hogy ha írni akarok lenni, ideje már megtudnom, hogy miről is akarok hát írni. De mihelyt erre gondoltam, s próbáltam oly témát találni, amibe valami végtelen filozófiai értelmet rejthetek, az eszem megállt, nem működött többé, nem láttam mást, csak ürességet ezzel a figyelemmel szemben, éreztem, hogy nincs alkotóerőm, vagy hogy talán egy agybetegség nem engedi, hogy a vers megszülessen.” (I. 202.) Majd: „Így hát csüggedten és örökre lemondtam az irodalomról, Bloch barátom minden régiebb bátorítása ellenére.” (I. 203.) Lásd még: I. 208-209.

hogy ezt a két templomtornyot észrevehettem a horizonton, s azt a kénytelen feladatot, hogy most ezután kutassak, inkább csak kínosnak éreztem: szívesebben őriztem volna a fejemben tartalékul ezeket a napfényben mozgó vonalakat, csak hogy most, ebben a percben, ne kelljen rájuk gondolnom." (I. 211.) Mégis, a keresés most első ízben torkollik előbb szavakba, majd az írás műveletébe.²⁰

Bármint fogjuk is fel a hivatás történetére vonatkozó, egyelőre ritka és rendre tagadó értelmű kijelentéseket, és legfőképpen bármilyen rejtett kapcsolat fűzze is ezeket a combray-i két boldog epizódhoz, a „Combray” című részben mintha nem más uralkodna az időnek még éppen elkezdődő [*inchoative*] tapasztalatán, mint dátummal nem jelölt eseménycsoportok kölcsönös idegensége,²¹ ezeket az eseményeket az elbeszélő „lelki talaja mély rétegei[hez]” (I. 215.) hasonlítja. Kusza tömegben tapadnak össze az emlékek, amelyeket csak „repedések vagy igazi hasadékok” (I. 218.) különböztetnek meg. Egyszóval, Combray elveszett ideje az az elveszett paradicsom, amelyben a „teremtő hit” (I. 215.) még nem különböztethető meg a külvilág mezítlén és néma valóságának illúziójától.

A „Swann szerelmé”-t – azaz egy harmadik személyű elbeszélést – alighanem az egész mű önéletrajzi jellegének hangsúlyozása végett illesztette szerzője a „Combray” és a

20 „Bár magamban nem mondtam, hogy ami a martinville-i tornyok mögött rejtőzködött, valami szép mondathoz hasonlított még a legjobban, mert hisz e titok olyan szavak formájában jelentkezett, amelyek örömet keltettek bennem, azonnal papírost s ceruzát kértem Percepied doktortól, s a kocsni rázása ellenére ezt a pár lapot szerkesztettem, hogy könnyítsek a lelkiismeretemen, s engedjek a lelkesedésemnek; nemrégiben találtam rájuk, s csak kevés javítást végeztem rajtuk...” (I. 212.)

21 „De még így is, azzal is, hogy jelen vannak oly mai benyomásaimban, amelyekhez valahogy hozzá tudnak kapcsolódni, Guermentes és Méséglise mélységet, alapot, eggyel több kiterjedést ad nekik.” (I. 217.)

„Helynevek: a név” című részek közé, amelyek egyaránt első személyű elbeszélések. A közvetlenség vágyképe, mely a gyermekkor történeteit átható klasszicizáló bájból még megszülethetett, az elbeszélésnek ettől a másik személybe történő szökésétől menten szétfoszlik. A „Swann szerelme” különben egy olyan szerelem ördögi gépezetét szerkeszti meg, amelyet tévelygés, gyanakvás, kiábrándulás őrl; amely arra van kárhoytatva, hogy elszenvedje a várakozás aggodalmát, a féltékenység marását, a hanyatlása okozta bánatot és a bevégződést fogadó közönyt. Márpedig éppen ez a szerkezet lesz majd más szerelmek modellje, elsősorban is a hősnek Albertine iránti szerelméé. A „Swann szerelme” ennél a paradigmátikus szerepénél fogva mond valami fontosat az időről.

Keveset nyom a latban, hogy az elbeszélés nincs dátumokhoz kötve: ha lazán is, de kapcsolódik az ábrándozásokhoz, amelyek maguk is visszasodrónak az első fejezetekben szóló álmos elbeszélő meghatározatlan múltjába.²² „Swann szerelmé”-nek elbeszélése ekként a gyermekkor ködös emlékei közé illeszkedik mint születés előtti múlt idő. Ez az eljárás már magában is helyrehozhatatlanul megtöri az időrendet, és az elmúlt időnek egyéb, dátumokhoz nem kötődő minőségei előtt nyitja meg az elbeszélést. Még fontosabb, hogy meglazul ennek az elbeszélésnek, valamint a hivatás történetének *Az eltűnt idő...* egésze vezérelveként felfogott kapcsolata. Ez a kapcsolat a *Combray* végén felidézett módszernek, „az emlékek társításá”-nak a szintjén jön létre. Vinteuil szonátájának dallamtöredéke nyilvánvalóan összekötő szerepet tölt be a madeleine-sütemény (meg a martinville-i templomtornyok) élménye, ille-

22 „Így virrasztottam sokszor reggelig is a combray-i időkre gondolva [...] s az emlékek társulása révén mindarra, amit sok évvel aztán, hogy ott hagytam ezt a kisvárost, Swann egy régi, még születésem előtt való szerelméről tudhattam meg...” (I. 217.)

tőleg a zárójelenetbe foglalt megvilágosodás között, mégpedig a hős történetében való többszöri visszatérése révén, amelyet fölerősít Vinteuil szeptettjének emléke, mely erős hatásával rokona²³ lesz a szonátarészletnek. A zenei motívumnak ez az elbeszélés egységesítésében játszott szerepe könnyen észrevétlenül maradhat, a miatt a szoros kapcsolatot miatt, amely a dallamtöredéket Swann-nak Odette iránt táplált szerelméhez köti. Épp mivel „beleszeretett e töredékbe” (I. 250.), Swann azért ragaszkodik úgy az emlékéhez. Ez az emlék pedig ennél fogva túlságosan összefonódik az Odette iránti szerelemmel ahhoz, hogy kikényszeríthetné azt a kérdést, amely boldogságot ígérő természetében rejlik. Az egész színteret egy sokkal erőszakosabb kérdés foglalja el, a kétségbeesésig fokozódva: az, amelyet a féltékenység hív életre szüntelenül. Csakis a szerelem jeleinek megtanulása következtében – miközben ez a folyamat összevegyül a Verdurin-szalombeli nagyvilági élet jeleinek elsajátításával – esik egybe az elveszett idő keresése az igazság keresésével, és maga az elveszett idő a szerelmet bomlasztó megbízhatatlansággal. Merőben lehetetlen tehát valamiféle megtalált idő fényében értelmezni az elvesztett időt, mivel a dallamtöredék pusztá felidézése sem szakad ki a szerelem tápláló talajából. Ami „az igazság szenvedélyé”-t illeti (I. 321.), melyet a féltékenység kelt új életre, ezt is lehetetlen a megtalált idő dicsfényével övezni. Az idő egész egyszerűen a befejeződés, illetőleg a szétszó-

23 *A megtalált idő* olvasója ért a következő szövegrészből:

„... Swann is a maga bensőjében, e rég-rég hallott dallam emlékében, néhány olyan szonátában, amelyeket csak azért játszatott el, hogy vajon nem fedezi-e fel bennük ugyanezt a dallamot, megtalálta ennek a láthatatlan valóságnak a jelenlétét, amelyben pedig már nem hitt többé, s amelynek most megint vágyat, sőt erőt érzett az életét is feláldozni, mintha arra a lelki szárazságra, amelyben eddig szenvedett, a muzsika valamilyen sorsszerű befolyást gyakorolt volna.” (I. 248.) Majd: „Könnyed hajlékonyságában volt valami befejezettség, mint a közöny, amely a bánkódást kíséri.” (I. 257.)

ródás kettős értelmében vezett el.²⁴ Szigorúan véve csak két tényező sugallhatná a megtalált idő energiáját: egyrészt azoknak a ritka pillanatoknak a fontossága, amelyekben az emlék „összekötötte e darabkákat, eltüntette a közőket” (I. 369.), mármint az elrongyolódott idő közeit, másrészt a féltékenység idején hiába hajszott s csak a halott szerelem idején megfejtett titok nyugalma (I. 372.). A jelek megtanulása ebben az összefüggésben voltaképp a közömbössé válásban ér véget.

A *Swann* harmadik, „Helynevek” című része figyelemreméltó módon kapcsolódik az előzményekhez, már ami az időegységek egymásutánját illeti.²⁵ Nem véletlen, hogy ugyanazok az „álmatlan éje[k]” (I. 449.), amelyeknek fölidézése keretbe foglalta [*enchassement*] a Combray-hoz kapcsolódó gyermekkori elbeszéléseket, most, az álmodozó emlékezetben a balbeci Grand Hotel szobáit kapcsolják össze a combray-i szobákkal. Eszerint mi sem természetesebb, mint hogy a megálmodott Balbec megelőzi az igazi Balbecet – a hős kora ifjúságának idején, amelyben a Nevek még előtte járnak a dolgoknak, és mindenféle érzékelésnek elébe vágva kimondják a dolgok valóságát. Balbec, Velence, Firenze neve ily módon képeket, a képek révén pedig vágyat hív életre. Mit tehet az olvasó az elbeszé-

24 Egyáltalán nem mellékes, hogy Swann elvetélt író marad: nem írja meg Vermeer-ről szóló tanulmányát. Amint már a Vinteuil-szonáta dallamtörredékéhez való viszonya is sugallta, úgy éri a halál, hogy nem ismerte meg a művészet kinyilatkoztatását. *A megtalált idő* ezt világosan ki is mondja: III. 877-888. [a Pléiade-kiadásban].

25 Annak érdekében, hogy „Swann szerelmé”-ről szóló történetét hozzákösse az elsőrendű elbeszéléshez, a harmadik személyű és az első személyű elbeszélés közös narrátora nem feledkezik meg arról, hogy még utoljára megjelenítse Odette-et (legalábbis a korai Odette-et, akiben az olvasó még nem sejtheti Gilberte anyját, akivé a hős fiktív önéletrajzában lesz) „egy álom félhomályában” (I. 441.), majd az ébrenlét töprengésében. Így tehát a „Swann szerelme” ugyanabban a félig álombeli környezetben ér véget, mint a „combray”-i elbeszélés.

lésnek ebben a stádiumában azzal a „képzelt Idő[vel]”, amely több utazást foglal össze egyetlen névben (I. 459.)?

Csupán elraktározhatja attól a perctől fogva, amikor a nagyon is valóságos Champs-Élysées-n a Gilberte-tel folytatott játékok elfedik az álmat. „... ebben a nyilvános kertben semmi se kapcsolódott az álmaimhoz.” (I. 460.) Az elveszett idő alakváltozata volna ez a hézag, mindennek képzeletbeli „mása” (uo.) meg a valóság között? Minden bizonnyal. Ennek és a nyomában következő alakváltozatoknak az elbeszélés általános menetébe való beillesztését csak nehezíti, hogy Swann és különösen Odette figurája – akit a közbülső, harmadik személyű elbeszélés végén „eltűnt”-nek hihetett az olvasó – látszólag nem azonos azzal a Swann-nal és Odette-tel, akik a Champs-Élysées-n folyó játékok idején Gilberte szüleiként említődnek.²⁶

Ha egy olvasó történetesen a *Swann* utolsó oldalán hagy-ná abba *Az eltűnt idő...* olvasását, az elveszett időben csak azt „a különös ellentmondást” venné észre, „*hogy az emlék képeit a valóságban keressük, mikor ott mindig hiányzik belőlük az emlékekből áradó varázs, s mikor tudjuk, hogy sohasem érzeinkkel foghatjuk fel őket.*” (I. 498.) Ami *Az eltűnt idő nyomában*-t illeti, jelentése könnyen beszűkülne arra a kilátástalan küzdelemre, amellyel ezt a feledést termő, egyre táguló szakadékot pró-

26 A szerző – az elbeszélő – a legfesztelenebb módon vezeti el egymáshoz a Champs-Élysées-n a fiatal Marcelt s a combray-i kaptatón látott Gilberte-et – akinek akkori egyetlen mozdulata (I. 166.) egészen *A megtalált idő*-ig rejtély marad. A regényes egybeesések nem feszélyezik Proustot. Sőt éppen az elbeszélő avat sorsszerűvé mindenféle egybeesést úgy, hogy kezdetben cselekményfordulatokat alkot belőlük, majd valósággal természetfeletti jelentést rendel hozzá a találkozások esetlegességéhez. *Az eltűnt idő...* bővelkedik olyan valószínűtlen találkozásokban, amelyeket az elbeszélés termőre fordít. Az utolsó, egyúttal a legjelentékenyebb, amint látni fogjuk, a „Swannék szomszédságának”, valamint „Guermantes-ék szomszédságának” összekapcsolása lesz, melyet Gilberte és Saint-Loup leányának megjelenése valósít meg a regény legutolsó lapjain.

bálja áthidalni az elbeszélő. Még a boldog combray-i pillanatok is, amelyekben a jelenbeli és a már elmúlt élmény távol-sága valamely bűvölet folytán csodaszerű egyidejűséggé alakul át, úgy rémlik, elsodorja a már említett pusztító feledés. A „Combray” lapjain túl nem is esik szó többé ezekről a kegyelmi pillanatokról – egyetlen kivételt nem számítva. Csakis a Vinteuil szonátájából kiszakadt dallamtöredék aromája – amelyet csak az elbeszélésbe ágyazott elbeszélésből ismerünk – hordozza valami másnak az ígérését. De mi ez a más? *A megtalált idő* olvasója fejtheti meg ezt a titkot, s vele a boldog combray-i pillanatokét is.

Eddig a fordulatig azonban csak a kiábrándulás útja marad nyitva, és a *Bimbózó lányok árnyékában* című résztől *A szökevény nő-ig (La Fugitive)* végighúzódik a társasági élet, a szerelem és az érzékelhető benyomások hosszú jelölvasásán [*déchiffrage*].

2. A megtalált idő

Helyezkedjünk át most azonnal *a megtalált időbe*, a mű ellipszisének másik gyújtópontjába, fenntartva a jogot, hogy majd vizsgálódásaink harmadik szakaszában értelmezzük a két gyújtópontot elválasztó, mértéktelenül megnövelt távolságon való átkelést.

Mit is ért megtalált időn az elbeszélő? Ahhoz, hogy válaszolhassunk erre a kérdésre, tanácsos lesz a nagy elbeszélés kezdete és vége közötti szimmetriára építeni fejtegetésünket. Amint a madeleine élménye a *Swann*-ban egy „előtt”-et és egy „után”-t jelöl ki, mégpedig a félálomszerű ébrenlétek előttjét s a combray-i megtalált idő utánját, ugyanúgy jelöli ki a Guermantes-palota könyvtárában játszódó nagy jelenet azt az innen-t, amelyet az elbeszélő sokatmondóan kitágított, valamint a túli-t, amely fölfedi *A megtalált idő* végső jelentését.

Az elbeszélő ekképp nem minden előkészület nélkül számol be arról az eseményről, mely egy író születését jelzi. Két beavatási fokon is túl kell jutni ahhoz, hogy bekövetkezessen a felvillanás: az első, a jóval terjedelmesebb, olyan események kódéből áll össze, amelyek között csak laza a kapcsolat (legalábbis *A megtalált idő* befejezetlenül ránk maradt kézírata szerint), de mindegyik magán viseli a kiábrándulás és a közömbösség kettős bélyegét.

A megtalált idő figyelemreméltó módon a gyermekkori Combray-hoz közel eső Tansonville-ben eltöltött idő elbeszélésével kezdődik, mely nem föléleszti az emléket, hanem még a vágyát is kioltja.²⁷ Az első pillanatban még megrendíti a hőst a kíváncsiság kihunyása, annyira megerősíteni látszik az ugyanitt hajdanán tapasztalt érzést: „*hogy soha többé nem leszek képes az írásra*” (III. 691.). Le kell mondani a múlt *újraéléséről* ahhoz, hogy egyelőre még ismeretlen úton-módon *újra megtalálhassuk* az elveszett időt.* Amint meghal a viszontlátás vágya, úgy hal el a szeretett nők birtoklására ösztökélő vágy. Feltűnő, hogy az elbeszélő szerint ezt az „érdektelenség”-et az „Idő okozta”, az a megszemélyesített entitás, amelyet nem azonosít egészen sem az elveszett idővel, sem az örökkévalósággal, és amelyet mindvégig pusztító ereje jelképez, akárcsak a régmúlt bölcs mondásaiban. Jelentésére fejtegetéseink végén még visszatérünk.

Minden elbeszélt esemény, minden ismertetett találkozás ezután a hanyatlás, a halál jegyében áll: Gilberte elbeszélése annak a kapcsolatnak a lélektelenségéről, amely az időköz-

27 „Mikor rájöttem, milyen kevéssé vagyok kíváncsi Combray-ra” (III. 601. – itt és a továbbiakban a *Pléiade*-kiadás kötet- és lapszámait adjuk meg). „De minthogy elszakadtam azoktól a helyektől, amelyekeken egy merőben másféle élet vezetett át ‘újra’, már nem kötött össze az a szoros közelség, amelyből váratlanul következik be az emlék közvetlen, szépséges és tökéletes felvillanása.” (III. 692.)

* A kiemelt francia szavakban (revivre, retrouvé) közös az „újra” jelentésű „re-” előtag. – *A ford.*

ben férjévé lett Saint-Loup-hoz fűzi, a látogatás a combray-i templomban, amelynek maradátságát csak hangsúlyozza a halandók törekénységét; különösen pedig az a váratlan megjegyzés, amely a hősnak szanatóriumban töltött „hosszú évei”-ről tudósít, és amely realiztikusan járul hozzá a végső látomás megkövetelte közérzethez, az elszigeteltséghez és a távolságtartáshoz.²⁸ Ami a háború alatti Párizs leírását illeti, az is a mindent átható romlás benyomását erősíti;²⁹ a párizsi szalonélet léhasága a hanyatlás jellegét ölti (III. 726.); Dreyfus-pártiság és Dreyfus-ellenesség egyaránt feledésbe merül. Saint-Loup-nak a frontról való visszatérése egy visszajáró kísérteté; Cottard, majd Verdurin haláláról értesülünk. Amikor pedig, még a háború idején, váratlanul Charlus bukkan föl egy párizsi utcán, jelenléte a végzetes lealjasodás bélyegét üti az egész komor beavatás folyamatára. Abból, ahogyan testét és szerelmeit kikezdi a romlás és a romlottság, különös költészet árad (III. 766.), ezt pedig az elbeszélő annak a teljes közömbössé válásnak tulajdonítja, amelyig a hős még nem jutott el (III. 774.).

A Jupien-bordélyban játszódó jelenet, amelynek során a

28 A Goncourt fivérekéről beszótt híres pastiche (III. 709-717.), amelynek örve alatt az emlékirat-irodalmat kárhoztatja az elbeszélő, azaz a „nézni és hallgatni” (III. 718.) közvetlen erejében bízó memoárszerzést, szintén megerősíti az őt körülvevő elbeszélés általános hangnemét, mégpedig annál a viszolygásnál fogva, amely a fiktív módon a Goncourt-oknak tulajdonított írásmű olvastán tölti el a hőst az irodalommal szemben, valamint úgy is, hogy az olvasás mintha akadályokat gördítene a hős hivatásbeli fejlődése elé (III. 709., 718.).

29 Kétségtelen, hogy a fényszórók sugarában ragyogó párizsi ég megdicsőülése és a pilótáknak a wagneri walkürökhöz hasonlítása (III. 759., 762.) olyan esztétikai színezetet ad a háborús éveket élő Párizsnak, amelyről nehéz lenne megmondani, vajon a szomszédos jelenetek kísértetiességét fokozza-e, vagy inkább már a megtalált idővel egylényegű irodalmi alakításból következik. Annyi bizonyos, hogy a léhaság folyton-folyvást a halállal érintkezik: „Ha a németek tovább nyomulnak előre, az ünnepek maholnap a mi Pompejink végnapjait töltik be. És éppen ez menti meg majd őket a léhaságtól” (III. 806.).

báró eltávozáson levő katonákat vesz rá arra, hogy láncokkal megkorbácsolják, a hadban álló társadalom rajzát a lealjasodás képletére csupaszítja. Saint-Loup utolsó látogatása, nyomában halálhírével – mely egy másik halált idéz föl, Albertine-ét³⁰ – valamint Charlus végső lezülése, amely letartóztatásához vezet, egymást erősítve valamely baljós örvénylés képét vetítik erre a részre. Ugyanez a képzet merőben más jelentéssel telítődve uralkodik majd abban a szimmetrikusan elhelyezkedő jelenetben, amely a nagy megvilágosodásra következik: a halálfejekkel körített vacsora jelenetében, az örökéletnek megtérő hős első próbatételében.

Az elbeszélő, hogy még jobban kiemelve a megvilágosodást körülvevő ürességet, váratlanul megszakítja az elbeszélésfolyamatot: *„Abban a másik szanatóriumban, amelyben meghúztam magam, ugyanúgy nem állt helyre egészségem, mint az elsőben, és csak sok-sok év múltán hagytam el”* (III. 874.). Párizsba visszatérőben a hős még utoljára megvonja sanyarú állapotának mérlegét: *„az irodalom hazugsága”, „nemléte az eszménynek, amelyben hittem”, „az ihlet lehetetlensége”, „tökéletes közöny”*...

A beavatás a visszaemlékezés sötétjében indul el, s az első fokozatra egy jóval rövidebb második fokozat következik, melyre előzetes jelzések hívják föl a figyelmet.³¹ Az elbeszélés hangneme nyilvánvalóan megváltozik attól a perctől fogva, hogy a hős, miként Combray-ban, átadja magát a

30 *„Azután kitűnt, hogy kettőjük életében hasonló titok húzódik meg, olyan, amelyet korábban nem is sejtettem”.* (III. 848.) A két haláleset egybevetése ad alkalmat az elbeszélőnek a halálról szóló elmélkedésre, amely később a megtalált idő perspektívájába illeszkedik: *„Mégis, úgy rémlik, a halál bizonyos törvényeknek engedelmeskedik”.* (III. 850.) Pontosabban a véletlen halál, amely a maga módján összekapcsolja a véletlent a sorssal, mi több, az eleve elrendeléssel (uo.).

31 *„Csakhogy néha éppen akkor ér el hozzánk a megmentő erejű figyelemztetés, amikor úgy véljük, minden elveszett; már minden olyan ajtón bezörgettünk, amely sehová sem nyílik, és annak az egyetlennek, amelyen beléphetünk, és amelyet száz évig is hiába keresgélünk volna, mit sem sejtve csak úgy nekiütközünk, és az fel is tárul előttünk.”* (III. 866.)

Guermantes név csábításának: ezt a nevet a herceg délelőtti fogadására szóló meghívón látja viszont. Ezúttal viszont a kocsiutat repülésnek érzi: „*És akár a pilóta, aki eladdig csak a földön vánszorgott előre, egyszerre csak 'emelkedik', magam is lassan az emlék csendes magasságai felé emelkedtem*” (III. 858.). Még akkor sem szakad félbe ez a fölemelkedés, amikor a lábadozó Charlus úr személyében a hanyatlással találkozik a hős; a szélütés „*egy Lear király shakespeare-i fenségével ruházta fel a vén, trónfosztott fejedelmet*” (III. 859.). Ezen a megrop-pant emberi lényen inkább „*valamely, csaknem testies szelíd-ség, az élet tényeitől való eloldódás látszik, mely olyan szembeötlő azokon, akikre a halál már ráborította árnyát*” (III. 860.). Ekkor fogadhatja a hős üdvösséghezó „figyelmeztetés”-ként azokat az egymásra következő élményeket, amelyek boldogító erejüknel fogva ízről izre hasonlítanak a Combray-ban átéltekre, „*amelyeket számomra Vinteuil utolsó művei foglaltak össze*” (III. 866.): ilyen élmény a láb megbotlása az egyenetlen utcakőben, a kanál csörrenése a tányéron, az összehajtogatott asztalkendő nehézkes merevsége. Csakhogy régebben az elbeszélőnek el kellett halasztania e boldogság okainak felderítését; ezúttal azonban eltökéli, hogy megfejtí a talányt. Nem mintha nem jött volna rá már a combray-i időszakban is arra, hogy a heves örömmérés két hasonlatos benyomás véletlen találkozásából fakadt, még ha hosszú idő választotta is el őket: a hős különben most újra hamar fölismeri Velencét és a Szent Márk keresztelőkápolna két egyenetlen kőlapját az egyenetlen párizsi utcakövek érzete alatt. A megfejtésre váró talány tehát nem az, hogy miképpen törlődik el, „véletlenül” és „mintegy varázslatra” az időbeli távolság egy ugyanazon pillanat egységében, hanem az, mint lehet a kapott öröm „*olyan, mint a bizonyosság, és egyéb bizonyítékok nélkül is elegendő ahhoz, hogy közömbössé tegye előttem a halált*” (III. 867.). Más szóval a megoldandó talány az a kapcsolat, mely a véletlen és az önkéntelen emlékezet

felkínálta boldogító pillanatokat „egy hivatás láthatatlan történeté”-vel köti össze.

Az elbeszélő tehát a több ezer oldalra terjedő történésfolyam és a könyvtárbeli, elhatározó erejű jelenet között olyan narratív átmenetről gondoskodott, amely a *Bildungsroman* jelentését a jelek megtanulásáról a látogatásra helyezi át. Ennek az átmenetnek a két ága, ha egybefoglaljuk őket, *Az eltűnt idő...* két gyűjtőpontja között egyszerre tekinthető szakadásnak és összeöltésnek. Szakadásnak a halál jeleinél fogva, melyek megpecsételik az értelmezhetőségüktől megfosztott jelek elsajátításának kudarcát. És összeöltésnek a nagy megvilágosodásra előrelátó jelek jóvoltából.

Most pedig már benne járunk a látogatás nagyjelenetében, amely magához a *megtalált idő* fogalmához kapcsolható első jelentésről dönt – de nem a végsőről. Annak a résznek narratív létjogát, amely a művészetéről szóló nagyszabású értekezésként olvasható – mi több, Marcel Proustnak az elbeszélésbe belekényszerített ars poeticájaként –, az a finom dietetikus összeköttetés adja meg, amelyet az elbeszélő e között a nagy fontosságú jelenet és a beavató szerepű események korábbi elbeszélése között teremt meg. A jelzett összeköttetés egyszerre két síkon hat. Először is az események síkján; az elbeszélő gondosan ugyanoda helyezte az utolsó figyelmeztető jelek megtörténtét, ahová a nagy megvilágosodást; „*az étkezéssel szomszédos kis könyvtárszobába*” (III. 868.); valamint tematikai síkon: az elbeszélő a boldog pillanatokhoz és a jóserejű jelekhez fűzi az időre vonatkozó elmélkedését, amely így egyenesen következik a véletlen korábbi ajándékain töprengő elbeszélő gondolataiból.³² Végül egy mélyebb reflexiós

32 Megfigyelhető, hogy maga a narrativizált fejtegetés az „imparfait” igeidejében szól [vö. a 10. sz. jegyzettel], amely Harald Weinrich szerint a háttér ideje, szemben a „passé simple”-lel, amely viszont a megtörténésé, mégpedig az elbeszélői kiemelés [*mise en relief*] szempontjából (l. [az

szinten az időről szóló fejtegetés az írói hivatás megalapozó eseményeként ágyazódik be az elbeszélésbe. Az a tény, hogy a fejtegetésnek az eredet szerepe jut egy hivatás történetében, pontosan ennek a fejtegetésnek a kétségbevonhatatlan narratív jellegéért kezeskedik.

Az távolítja el látszatra ezt a fejtegetést az elbeszéléstől, hogy az általa a fénybe állított idő eleinte nem a megtalált idő, már tudniillik az elveszett, majd megtalált idő értelmében, hanem az időnek valóságos felfüggesztése: az *örökkévalóság*, azaz a narrátor szavaival „*az időn kívüli lét*” (III. 871.).³³ És ez így is marad mindaddig, amíg a fejtegetésnek nem kerekedik fölébe az írásra vonatkozó elhatározás, amely visszaállítja a gondolkodásnak azt a célját, hogy egy művet hozzon létre. Az elbeszélő néhány közlése meggyőző arról, hogy az „*időn kívüli*” csupán a legkülső küszöbe a megtalált időnek: először is maga a szemlélő megértés nem tarthat sokáig, azután a hős az őt megteremtő „*időn kívüli*” fölfedezését kénytelen a dolgok lényegének „*mennyei táplálékával*” megalapozni; végül ez az örökkévalóság immanensnek, nem pedig transzcendensnek bizonyul, és rejtelmesen közlekedik jelen és múlt idő között, miközben egységüket is megteremti. Az időn kívüli létezés tehát nem meríti ki *A megtalált idő* értelmét. Igaz, az önkéntelen emlékezet csak *sub specie aeternitatis* tehet csodát az időben,³⁴ és az ér-

eredeti kötetben:] 106.) Az időnek szentelt elmélkedés csakugyan háttér: előtte bontakozik ki az írásra vonatkozó elhatározás. Újabb eseményközlő „*passé simple*”-re lesz szükség, hogy megszakadjon az elmélkedés: „Ekkor belépett a főkomornyik, és közölte velem, hogy mivel az első zenedarab véget ért, otthagyhatom a könyvtárt, és beléphetek a fogadóterembe. Ez eszembe juttatta, hogy hol is vagyok.” (III. 918.)

33 Még egy idézet: „Egy pillanat, amely kiszabadult az idő uralma alól, máris újratemtette bennünk, hogy megérezhetővé váljék számunkra, az idő uralma alól kiszabadult embert.” (III. 873.)

34 Arról az időn kívüli létről beszélve, amelyet a hős öntudatlanul magára öltött a madeleine-sütemény epizódja alatt, az elbeszélő így fogalmaz: „Csak ennek volt hatalma arra, hogy visszavezessen a régvolt napok-

telem is csak így foghatja be tekintetével a heterogenitás távolságát és az analógia egyidejűségét; és azzal, hogy feldolgozza a véletlen és az önkéntelen emlékezet kínálta analógiákat, valamint a jelek megtanulását, valóban az időn kívüli lét fordítja vissza a dolgok mulandó áramlását „*az időn kívül eső*” (III. 871.) lényegük felé. Mindamellett ez az „időn kívüli lét” nem képes „*rátalálni a tűnt napokra*” (III. 871.). Itt, ezen a fordulóponton tárul fel annak a narratív folyamatnak az értelme, amely az időről szóló történet szerkezetét adja. További feladat, hogy összekössük a megtalált időnek párhuzamosan tulajdonított kétféle értéket.³⁵ Hol az „időn kívüli”-re utal ez a kifejezés, hol az elveszett idő megtalálására. Csak az írásra vonatkozó elhatározás vet véget majd a megtalált idő hordozta értelmi kettősségnek. Ez előtt az elhatározás előtt a kettősség megbonthatatlanak rémlik. Nem véletlenül, hiszen az „időn kívüli” az esztétikai alkotás tulajdonképpeni eredetéről szőtt elmélkedéshez kapcsolódik, mégpedig egy olyan szemlélődő pillanatban, amely ellenáll mindenféle tényleges műbe foglalásnak, és ügyet sem vet az írás munkájára. Az „időn kívüli” hatókörében az eredete szerint felfogott műalkotást nem a szavakkal bánó kézműves alkotja meg: ez a mű megelőzi létezésünket, és csupán föl kell fedeznünk; ezen a szinten teremteni annyi, mint fordítani.

A megtalált idő, e fogalom második jelentése szerint, az elveszett, majd feltámadott idő értelmében, ennek a tűné-

hoz, az elveszett időhöz, amely előtt emlékezésem és értelmem minden erőfeszítése kudarcot vallott.” (III. 871.)

- 35 Az elbeszélő előre jelzi a megtalált idő kétféle értéke közötti szükséges közvetítő szerepet, amikor bevallja: „S közben fölfigyeltem arra, hogy abban a műalkotásban, amelyhez már kész voltam hozzáfogni, noha tudatosan még nem szántam rá magam, súlyos nehézségek rejlenek.” (III. 870-871.) Georges Poulet nyomán meg kell jegyeznünk, hogy az összeolvadás nemcsak idő-, hanem térbeli is: „Ezekben a feltámadásokban a távoli helyszín, amely az egyesítő érzéklet körül keletkezett, mindig összefonódott, akár egy birkózó, a jelenvaló helyszínnel.” (III. 874-875.)

keny szemlélődő pillanatnak egy *maradandó műben* való rögzítéséből származik. Ekkor az a kérdés, mint ahogy Plátón jegyezte meg Daidalosz örökké futni kész szobraitól, hogy miképpen lehet maradásra bírni ezt a szemlélődést, s beleírni az időbe: „*Most már eltökélten ragaszkodtam volna a dolgok lényegének ehhez a szemléléséhez, meg kívántam rögzíteni, de hogyan? Mi módon tegyem?*” (III. 876.) Ezen a ponton ajánlkozik közvetítőnek a művészi alkotás, mely helyébe is lép az esztétikai elmélkedésnek: „*Márpedig csak egyetlen módot láttam, s ez nem volt más, mint egy műalkotás megteremtése*”. (III. 879.) Swann, innen visszatekintve, abban tévedett, hogy a szonátabeli dallamtöredék kínálta boldogságot a szerelem örömeivel kapcsolta össze: „*nem volt képes arra, hogy a művészi alkotásban lelje meg*” (III. 877-878.). Ugyancsak ezen a ponton segít a jelek megfejtése a tünékeny szemlélődésnek, nem azért, hogy a helyébe lépjen, még kevésbé, hogy megelőzze, hanem azért, hogy alávetve magát az utóbbinak, megvilágosítsa azt.

Az írásra vonatkozó elhatározás így képessé válik arra, hogy az eredendő látomás időnkívüliségét áthelyezze az elveszett idő feltámadásának időbeliségébe. Ebben az értelemben nyugodtan mondhatjuk, hogy *Az eltűnt idő...* című regény a megtalált idő egyik jelentéséből a másikba vezető átmenetet beszél el; így és emiatt lesz az időről szóló történet.

Meg kell még vizsgálnunk azt is, hogyan erősíti meg a hivatás születésének narratív jellegét egyrészt az a próbára tevés, amely a művészet igazságának feltárulását követi, másrészt a hős elkötelezettsége a még megvalósítandó mű iránt. Magáról a próbára tevésről a *halál* megjelenése gondoskodik. Túlzás nélkül mondhatjuk, hogy éppenséggel a halálhoz való viszony különbözteti meg egymástól a megtalált idő két jelentését: az „időnkívüli”-t, amely fölébe emel „*a halálom miatti aggodalmaknak*”, és „*közönyössé tesz a*

bajokkal terhes jövő iránt" (III. 871.), illetőleg a feltámadást az elveszett időnek szentelt műben. Bár ez utóbbi sorsát az írás munkájára bízta az elbeszélő, a halál nem kevésbé fenyegető a megtalált, mint az elveszett időben.³⁶

Ezt kívánta jelezni az elbeszélő azzal, hogy az íráshoz utat nyitó megtérést azzal a meghökkentő színjátékkal folytatta, amelyet Guermantes herceg vacsoravendégei mutatnak be. Ennek a vacsorának valamennyi meghívottja úgy fest, mintha „álarcot öltött” volna (III. 920.) – valójában nem is álarcot, hanem halálfejet –, és a rendezvényt az elbeszélő nyíltan „váratlan fordulat”-ként értelmezi, azt állítva róla, hogy „könnyen a legsúlyosabb ellenvetés lehet vállalkozással szemben.” (III. 920.) Miféle ellenvetés? Lehet-e más, mint emlékeztető a halálra, melynek az „időn kívüli”-n ugyan nincs hatalma, időbeli kifejezését, azaz a műalkotást ellenben veszélyezteti?

S csakugyan, kik szerepelnek ebben a haláltáncban? „Bábuk, de olyan bábuk, amelyeket ahhoz, hogy fölismerjünk bennük egy régi ismerőst, egyszerre több síkon kellett böngészni, amelyek mögöttük nyúltak el, mélységet kölcsönöztek nekik, és fejtörésre kényszerítették az embert, aki ezeket az agg marionettfigurákat firkészte, minthogy nem volt elég a szem tekintete, az emlékezet pillantását is rájuk kellett szegezni. Bábuk tehát, amelyek az évek anyag-talan színeiben fürödtek, és az Időt tárták a külső szemlélet elé, az Időt, amely rendszerint nem látható, de hogy azzá legyen, testek

36 Az az „univerzális nyelv” (III. 903.), amelyre le kell fordítani az élményeket, szintén összefügg a halállal: mint a történetírás Thuküdidész szerint, *Az eltűnt idő... elbeszélőjének szavaival a műalkotás is képes „a már nem létezőket legigazabb lényegükben örökre megőrizni minden lélek számára”.* (III. 903.) Örökre? E törekvés mögött a halálhoz való viszony bújik meg: „A lelki gyötrelmek sötét, gyűlöletes szolgák, akikkel harcolunk, de akik egyre inkább hatalmukba kerítenek, borzalmas és helyettesíthetetlen szolgák, akik föld alatti járatokon vezetnek az igazság és a halál elé. Boldogok, akik korábban találkoznak az elsővel, mint a másodikkal, és akiknek előbb ütött az igazság órája, mint a halálé – bármily közel eshet is e kettő egymáshoz!” (III. 910.)

után kutat, és akárhol bukkan is rájuk, megkaparintja őket, hogy rajtuk mutassa meg *laterna magicájának fényét.*” (III. 924)³⁷ És ugyan mi mást vetítenek előre ezek a fejek, egytől egyig haladók fejei, hacsak nem a hős tulajdon halálának közeledtét (III. 927.)? S íme a veszély. „Pontosan akkor fedeztem föl az Időnek ezt a romboló munkáját, amikor épp hozzáfogtam volna, hogy egy műalkotásban időn kívüli valóságokat világítsak meg és értelmezsek.” (III. 930.) Sokatmondó vallomás: lehet, hogy a romboló idő réges-régi mítosza erősebbnek bizonyul, mint a műalkotás révén megtalált idő látomása? Lehet, ha elvlasztjuk a megtalált idő második jelentését az elsőtől. És a hős egészen az elbeszélés végéig ki is van szolgáltatva ennek a kísértésnek. Márpedig a kísértésnek nagy az ereje, minthogy az írás munkája ugyanabban az időben zajlik, mint az elveszett idő; s ami még rosszabb, minthogy a megelőző elbeszélés, épp mint elbeszélés, kiemelte azt a mulandó eseményjellegét, amely az időfelettiben történő megszüntetésének fölfedezéséhez társul. De ez még nem az utolsó szó. Az előtt a művész előtt, aki képes megóvni a feltámadt időnek az „időn kívüli”-hez fűző kapcsolatát, az Idő másik mitikus arcát is föltárja: az a mélységes önazonosság, melyet a létezők hanyatlásuk ellenére is megőriznek, az „Időnek arról az ősi megújuló erejéről” tanúskodik, amely „habár tiszteletben tartja a lét egységét és az élet

37 E kötet összegezésében még visszatérek a külső szemlélet elé tárt [exterioris] idő láthatóságára: arra az időre, amely bevilágítja *laterna magicájával* a halandókat. Az előbbivel egybehangzó további idézet: „... már nemcsak az sugallta nekem nagy erővel az Idő élményét, hogy milyenné lettek a hajdani ifjak, hanem az is, hogy milyenné lesznek a maiak.” (III. 945.) Szó esik még az „eltelt idő élménye”-ről (III. 957.) és a lények átalakulásáról „mint az Időnek (ezúttal az egyénre, nem a társadalmi rétegre) tett hatásá”-ról (III. 964.). Az időnek ez a haláltáncba vetített alakzata a „szimbolikus alakok galériájá”-ba illeszkedik (Jauss, id. mű, 152-166.), ezek az alakok pedig *Az eltűnt idő...* folyamán végig a láthatatlan idő alakzataiban öltének testet: a Szokásban, a Bánatban, a Féltekenységben, a Feledésben és most az Öregségben. Ez az emblematika, úgy vélem, láthatóságot ad a „művésznek, az Időnek”.

törvényeit, ki tudja cserélni a díszleteket, és ha akarja, merész ellentéteket támaszt a között a kétfajta külső között, amelyet egy és ugyanaz a személy egymás után ölt" (III. 935.). Amikor majd a fölismerésről fogunk beszélni mint Az eltűnt idő ellipszisének két gyújtópontja közti egység kulcsfogalmáról, emlékezni fogunk rá, hogy ami fölismerhetővé teszi a létezőket, az megint csak „a művész, az Idő" (III. 936.). Az elbeszélő még megjegyzi: „Ez a művész különben fölöttébb lassan dolgozik." (uo.)

Hogy ez a szerződés létrejöhet és fennmaradhat A megtalált idő két alakzata között, annak jelét vehette észre az elbeszélő abban a találkozásban, amelyre semmiféle előzmény nem készített föl: Gilberte Swann és Robert de Saint-Lo-up leányának megjelenésében, aki a két „szomszédság" („cotés") megbékélését jelképezi, mégpedig Swannékat anyja, Guermantes-ékat apja révén: „Bizony ugyancsak szépnek láttam: reménykedőnek, nevetőnek, olyannak, akit azok az évek formáltak, amelyeket én elveszítettem; egyszóval ifjúságomhoz hasonlított" (III. 1032.). Vajon azt sugallja-e a leány megjelenése, amely a műben már többször kimondott és előre bejelentett megbékélést vált valóra, hogy az alkotás szerződést kötött az ifjúsággal – a „születés"-sel, mondaná Hannah Arendt –, és ez a szerződés a művészetet, a szerelemtől eltérően, erősebbé teszi a halálnál?

Ez a jel már nem bejelent vagy előlegez valamit, mint a korábbiak. Ez a jel „ösztöke". „Végül az Időnek ez az eszméje még egy további értéket tartogatott számomra. Ösztöke volt, arra nógatott, hogy ideje munkához látni, ha el akarok jutni ahhoz, amit rövid villanásokban megéreztem életem folyamán, Guermantes-ék szomszédságában, Villeparisis asszonnyal sétakocsikázás közben, és ami úgy rajzolta elém az életet, hogy érdemes végigélnem. Mennyivel inkább érdemesnek látszott most, hogy ez az élet megvilágíthatónak tetszett, noha sötétben éljük le, s visszahelyezhetőnek eredeti igazságába, noha szüntelenül meghamisítjuk, vagyis egy könyvben megvalósíthatónak!" (III. 1032.)

3. A megtalált időtől az elveszett időig

Az *eltűnt idő...*-nek mint az időről szóló történetnek szentelt vizsgálódás végeztével még le kell írunk azt a *kapcsolatot*, amelyet az elbeszélés megteremt az ellipszis két gyújtópontja között, azaz a jelek megtanulása és ennek elveszett ideje, valamint a művészetbeli megvilágosodás és az ebben rejlő időnkívüliség megdicsőítése között. Ez a kapcsolat jellemzi úgy az időt, mint megtalált időt, pontosabban, mint *elveszett-megtalált* időt. Hogy megértsük a melléknévi igenevet, magát az igét kell értelmeznünk: mit jelent tehát az, hogy megtaláljuk az elveszett időt?

Újra csak úgy kívánunk válaszolni e kérdésre, hogy csupán a még meg nem írt művön töprengő elbeszélő gondolatait vesszük figyelembe (a fikció szerint ez a mű nem azonos az azzal, amelyet éppen végigolvastunk). Következésképpen a még megírandó műtől várható nehézségek értetik meg a legvilágosabban az idő megtalálásának tulajdonítható értelmet.

Az említett nehézségeket fejezi ki sűrítve az a megállapítás, amellyel az elbeszélő elmúlt életének értelmét a megírandó művel összefüggésben igyekszik meghatározni: „*tehát életemet a mai napig összefoglalhatta volna és nem foglalhatta volna össze a következő cím: 'Egy hivatás'.*” (III. 899.).

Az igen és a nem megfontoltan fölépített kétértelmősége megérdemli figyelmünket: nem, „*az irodalom semmiféle szerepet sem játszott életemben*” (uo.); igen, ez az egész élet valamely majdnem növényi „*tápanyagkészletet* hordozott magában”, amelyből a csírázó szervezet táplálékot meríthet: „*Így hát életem kapcsolatban állt azzal, amit majd beérése válthat valóra.*” (uo.; az én kiemelésem).

Milyen nehézségeken kell tehát úrrá lennie az elveszett idő megtalálásának? És miért hordozza magában e nehézségek megoldása a jelzett kétértelmőséget?

Az első kínálkozó feltételezés: vajon az a kapcsolat,

amelyre *Az eltűnt idő...* egész folyamatában ráépül az idő megtalálása, nem lehet-e meghosszabbítása annak a kapcsolatnak, amelyet a reflexió fölfedezhet a megmagyarázott, megvilágított visszaemlékezés kanonikus példáiban is? S megfordítva, vajon nem ezekből az apró élményekből állhat-e össze kicsiben az a laboratórium, amelyben *Az eltűnt idő...* egészének egységét adó *kapcsolat* készül?

Efféle meghosszabbítással találkozunk a következő kijelentésben: „*Amit valóságnak hívunk, az a bennünket egyidejűleg körülvevő érzetek és emlékek között fennálló kapcsolat, amelyet a filmszalagra rögzített kép megsemmisít, s ekként annál jobban eltávolodik a valóságtól, minél inkább ragaszkodik hozzá –, s az írónak erre az egyedülálló kapcsolatra kell rátalálnia, hogy két végpontját egyszer s mindenkorra beleillessze mondatába.*” (III. 889.) Ebben a mondatban mindennek súlya van: „*egyedülálló kapcsolat*”, mint a boldog pillanatokban s a nekik megfelelő emlékképekben, valahányszor megvilágosodnak a tudat előtt; *kapcsolat*, amelyre „*rá kell találni*”; *kapcsolat*, melyben „*két végpont*” „*egyszer s mindenkorra beleilleszkedik egy mondatba*”.

Ezzel megnyílt az első útvonal, és a felé a stílusalakzat felé vezet, amely lényege szerint éppen két különböző *do-log* kapcsolatot tételezi. Ez az alakzat a *metafora*. Maga az elbeszélő is igazolja véleményünket egy olyan megállapításban,³⁸ amelyben Roger Schattuck-kal³⁹ egyetértve, magam

38 Álljon itt teljes egészében az előbbi idézetünket folytató szövegrész: „*Hiába soroljuk egymás után vég nélkül egy színhely leírásában az ott előforduló tárgyakat, a valóság csak akkor jelenik meg, ha az író kiválaszt két különböző tárgyat, meghatározza kapcsolatukat, mely a művészet világában annak az ok-okozati törvényszerűségnek felel meg, amely az egyedüli kapcsolatforma a tudomány világában, majd valamely csiszolt stílus nélkülözhetetlen formáiba foglalja; sőt csak akkor, amikor az élethez hasonlatos módon egy közös minőséget társítva két érzéklethez, s egyesítve őket, hogy kiszabaduljanak az idő esetlegességéből, kibontja közös lényegüket egy metaforában.*” (III. 889.)

39 Roger Schattuck könyve, a *Proust's Binoculars; a Study of Memory, Time, and Recognition in „A la recherche du temps perdu”* [Proust kétlencsés lát-

is *Az eltűnt idő...* egyik hermeneutikai kulcsmozzanatát látom: a metaforikus összefüggés a boldog pillanatok világozottságában megmutatkozva alapmintájává lesz mindazon kapcsolatoknak, amelyekben két eltérő dolog, különbözősége ellenére, a lényegiség rangjára emelkedik, és kiszabadul az idő esetlegességeiből. Ekképpen *Az eltűnt idő...* terjedelmének legnagyobb hányadát kitevő jeltanulás annak a törvénynek rendelődik alá, amely néhány előre utaló jel kiváltásos példájából vonható el, azokból a jelekből, melyek a megértés magyarázatára váró kettős értelem hordozói. A metafora ott uralkodik, ahol a pusztán egymásutániságra szorítókozó filmszerű láttatás csődöt mond, mert nem képes összekapcsolni érzéketeket és emlékeket. Az elbeszélő ráébredt ennek a metaforikus kapcsolatnak általános alkalmazhatóságára, hiszen kimondja: „... annak az ok-okozati törvényszerűségnek felel meg, amely az egyedüli kapcsolatforma a tudomány világában” (uo.). Ezek után már túlzás nélkül állíthatjuk, hogy az érzéketek és az emlékek *Az eltűnt idő...* egészében „*valamely csiszolt stílus nélkülözhetetlen formáiba*” illeszkednek (uo.). A stílus itt nem valamiféle díszítettségre utal, hanem arra a különleges entitásra, amely egy egyedülálló műalkotásban az ezen entitás által fölített kérdések és az általa adott válaszok összekapcsolásának eredménye. A megtalált idő ebben az első értelmében nem más, mint a metafora révén örök életűvé tett elveszett idő.

Az első útvonal nem az egyetlen: a *stilisztikai* megoldásnak, mely a metafora jegyében áll, ki kell egészülnie azzal, amelyet *optikainak* nevezhetnénk.⁴⁰ Az elbeszélő maga is

csövei; emlékezet, idő és felismerés „Az eltűnt idő...”-ben] (New York, Random House, 1963) ezzel a híres részlettel kezdi vizsgálódását, melynek érdemeiről még szólni fogok.

40 Az itt következő megfigyelésekben nagyrészt Schattuck idézett munkájára támaszkodtam. Schattuck nem éri be azzal, hogy számba vegye *Az eltűnt idő...*-n végigvonuló optikai képeket (laterna magica, kaleidosz-

arra biztat, hogy ezt a második útvonalat kövessük, s habozás nélkül meg is határozza később azt a pontot, amelyben találkozunk ez a kettő, kijelentvén, hogy „a stílus az író számára, csakúgy, mint a szín a festőnek, nem technikai eljárás, hanem látásmód [*vision*] következménye.” (III. 895.)

Látásmódon valami egészen mást kell értenünk, mint a közvetlenül adottnak a megelevenítését: a jelek olvasását inkább, amely, mint tudjuk, tanulást követel. Az elbeszélő abban az értelemben nevezheti egy *látásmód* eredményének a megtalált idő élményét, hogy ezt a tanulási folyamatot olyan *fölismerés* tetőzi be, amely nem más, mint az „időn kívüli” nyoma az elveszett időn.⁴¹ Ismét csak a boldog pillanatok szemléltetik kicsiben ezt a térhatású látásmódot, amely itt fölismeréssé emelkedik. De a jelek megtanulásának egész folyamatára alkalmazható az „optikai kép” fogalma. Gondoljunk csak arra, hogy ez a tanulás bővelkedik optikai csalódásokban, amelyek visszamenőleg a félreismerés jellegét öltik. Ha innen tekintjük, az a – mondjuk így – haláltánc, az a halálfejes vacsora, amely a nagy elmélkedés után következik, nemcsak a halál jelét hordozza, hanem a nem-fölismerését is (III. 931., 948. stb.). A hősnek

kóp, távcső, mikroszkóp, nagyítótűveg stb.), hanem igyekszik körülhatárolni egy sajátos, a kettős látásmódon alapuló prousti fénytöréstan szabályait is. A prousti optika nem közvetlen, hanem megkettőzött optika; Schattuck joggal beszél úgy az egész műről, mint az Idő „térhatású látképé”-ről (stereo-optics of Time). Az idevágó kanonikus szöveg így hangzik: „Ekképp ennyi oldalról nézve egy olyan délelőtt, mint amelyet épp akkor éltem át ... ahhoz hasonlított, amit egykor optikai képnek neveztek; de az enyém az évek nézőpontjából szemlélt optikai kép volt, nem pedig egy pillanat képe, s nem is olyan személyé, aki az idő torzító perspektívájába van helyezve.” (III. 925.)

- 41 Roger Schattuck találóan emeli ki, hogy a könyv utolsó mozzanata nem egy boldog pillanat, hanem egy fölismerés (37.): „After the supreme rite of recognition at the end, the provisional nature of life disappears in the discovery of the straight path of art” (38.). [A fölismerés nagy fontosságú szertartása után legvégül az élet átmeneti jellege eltűnik a művészet egyenes útjának fölfedezésében.]

itt még Gilberte-et sem sikerül fölismernie. Maga a jelenet döntő fontosságú, mivel egyszerre üti visszamenőleg az egész addigi keresésre az (optikai) tévedések vígjátékának bélyegét, és állítja rá a csorbítatlan fölismerés tervének pályájára. Az egész *Eltűnt idő...*-nek ez a fölismerésen nyugvó értelmezése jogosít fel arra, hogy a hősnek és Gilberte leányának találkozását egy legvégső fölismerési jelenetnek tekintsük, mivel a fiatal lány, mint már megállapítottuk, a két szomszédság, Swannék és Guermantes-ék békekötését testesíti meg.

A két út, melyen eddig jártunk, egy ponton keresztezi egymást: a metafora és a fölismerés egyaránt a lényegiség szintjére emel két benyomást, anélkül hogy eltörölné különbözőségüket: *„Csakugyan, 'fölismerni' valakit, s még inkább úgy azonosítani, hogy előzőleg nem sikerült fölismernünk, annyit jelent, hogy egyetlen elnevezésben gondolunk el két egymásnak ellentmondó dolgot”* (III. 939). Ez a lényegbevágó szövegrész egyenértékűséget állapít meg metafora és fölismerés között, az elsőt a második logikai megfelelőjévé avatva (*„egyetlen elnevezésben gondolunk el két egymásnak ellentmondó dolgot”*), a másodikat pedig az első időbeli megfelelőjévé (*„... annyit jelent, hogy aki itt volt, a lény, akire emlékeziünk, már nincsen, és aki jelen van, az olyan lény, akit nem ismertünk”*; uo.). Tehát úgy is mondhatjuk: a metafora ugyanaz a stílus terén, mint a fölismerés a térhatású látásmód terén.

Ám ezen a ponton újra nehézségbe ütközünk: miféle kapcsolat áll is fenn stílus és látásmód között? Ezzel a kérdéssel *Az eltűnt idő...* egészét meghatározó problémát érintjük, mégpedig az írás és az élmény, azaz végső fokon az irodalom és az élet közötti *kapcsolat* problémáját.

Ezen az újabb útvonalon a megtalált idő fogalmának egy harmadik jelentése bontakozik ki előttünk: most kijelenthet-

jük, hogy a megtalált idő a *megtalált élmény*. De mi az a megtalált élmény? Újra csak a boldog pillanatok elemzéséből kell kiindulnunk, de ezúttal kiterjesztjük *Az eltűnt idő...*-n végigvonuló jeltanulás egészére. Az élménynek ahhoz, hogy meg lehessen találni, előbb el kellett vesznie mint külső tárgyától függő közvetlen élvezetnek; az újrafelfedezés első szakasza az élmény hiánytalan bensővé tételét jelzi;⁴² a második szakasz az élményt áthelyezi valamely törvénybe, eszmébe;⁴³ a harmadik ennek a szellemi jelenlétnek a befoglalása egy műalkotásba. Említhetnénk egy negyedik szakaszt is, amelyre csak egyetlenegyszer utal *Az eltűnt idő...*, amikor az elbeszélő fölidézi jövőendő olvasóit: *„...úgy gondolom, nem az én olvasóim lesznek, hanem saját magukéi, minthogy az én könyvem csak valamiféle nagyítóüveg lesz, olyan, mint amilyent a combray-i optikus tartott vásárlója elé; könyvemmel eszközt adnék a kezükbe ahhoz, hogy önmagukban olvassanak.”* (III. 1033.)⁴⁴

A megtalált élménynek ez az alkímiája világosan állítja eléink az a nehézséget, amely az elbeszélő előtt akkor dereng föl, amikor egyáltalán átlépi műve küszöbét: hogyan kerülhetnénk el azt, hogy az életet az irodalommal helyettesítsük, vagy pedig azt, hogy a törvények és eszmék nevében az élményt pszichológiában oldjuk fel, vagy valami-

42 *„...mivel minden élmény két félre tagolódik, az egyik a tárgyba ágyazódik be, a másik fele bennünk nyúlik tovább, s mi csakis ezt ismerhetjük meg, mégsem veszünk tudomást róla, éppen arról a feléről, amelyhez ragaszkodnunk kellene...”* (III. 891.).

43 *„Egy szó, mint száz, mindkét esetben, akár olyan élmények értek, mint a martinville-i templomtornyok látványa, akár olyan emlékfoszlányok bukkantak föl bennem, mint a két kő egyenetlensége vagy a madeleine íze, azon kellett iparkodnom, hogy az érzéketeket mint megannyi törvény és eszme jeleit értelmezsem, miközben igyekszem gondolkodni, vagyis kiásni a sötétségből azt, amit megéreztem, és önnön szellemi jelenlétévé átlényegíteni.”* (III. 878-879.)

44 Még találkozunk az írás alkímiájának ezzel az utolsó fázisával könyvünk negyedik részében, amikor arról értekezünk, miképpen teljesedik be a mű az olvasás folyamatában.

lyen elvont szociológiában, amelyből mindenféle narratív jelleg hiányzik? Az elbeszélő azzal hártja el a veszélyt, hogy őrlődik a kényes egyensúlyon, amelynek egyik összetevője az élmények tömege, s ezek az élmények, mint mondja, *„olyanok, hogy nem szabadon választotam, hanem úgy kaptam őket, amint voltak”* (III. 879.), a másik oldala viszont a jelek megfejtése, ez pedig az élmények műalkotásba való átlényegítésére irányul. Az irodalmi mű létrehozása tehát a jelek szerint két ellenkező irányba húzza az alkotót.

Egyfelől az élménynek kell *„jótállnia... az egész hitelességéért”* (III. 879.).⁴⁵ Néhány sorral lejjebb az elbeszélő történetesen úgy beszél az életről, mint *„ismeretlen jelek belső könyvé”*-ről (uo.). Ezt a könyvet nem írtuk meg, mégis ez *„a mi egyetlen könyvünk: amelynek betűit csak elképzeltük, nem hagytunk velük nyomot a papíron.”* (III. 880.)⁴⁶ Mi több, e könyv *„a mi igazi életünk; a valóság úgy, amilyennek éreztük, a valóság, amely annyira más, mint amit gondolunk róla, hogy amikor egy véletlen esemény fölkelte igazi emlékét bennünk, végtelen boldogság fog el.”* (III. 881.) Így lehetséges, hogy *„a belső valóságnak történő meghódolás”* (III. 882.) lesz az alapja a még létrehozandó mű megírásának.⁴⁷

45 *„Nem kerestem ki az udvarnak azt a két egyenetlen követ, amelynek egyikében megbotlottam. De pontosan az a váratlanság, elkerülhetetlenség, amellyel az érzéklet jelentkezett, állt jót az érzéklet által feltámasztott múlt, az általa megindított képek hitelességéért, mivel érezzük, hogy minden erejével föl akar emelkedni a fénybe, mivel érezzük a megtalált valóság örömét.”* (III. 879.)

46 Az idézett sorokban a nyom egész problematikája benne rejlik: *„Ez a könyv, mind között a legbajosabban értelmezhető, az egyedüli is, amelyet a valóság súgott nekünk, az egyedüli, amelybe a valóság keltette élményt foglalhatjuk bele. Bármilyen eszmét hagyott is bennünk az élet, anyagivá lett alakja, amaz élmény nyoma, melyet fölébresztett bennünk, egyszersmind ennek az alaknak szükségszerű hitelességéért is kezkesedik.”* (III. 880.) A negyedik részben majd visszatérünk a nyom kérdéskörére.

47 Ebből a szempontból a művész, legalább annyira, mint a történetíró, lekötelezettje valaminek, ami megelőzi. A jelzett tényre a negyedik rész-

Másfelől az élet könyvének olvasása „*olyan alkotó tevékenység, amelyben senki sem helyettesíthet minket, de még csak együtt sem működhet velünk.*” (III. 887.) Most egyszerre mintha az irodalom javára billenne a mérleg. Ismerjük a híres részletet: „*Az igazi élet, a végre fölfedezett és megvilágított élet, következésképpen az egyedüli valóban megélt élet nem más, mint az irodalom, tehát az az élet, amely így vagy úgy, minden pillanatban benne lakik minden egyes emberben, csakúgy, mint a művészen. Csak-hogy a többiek nem látják, mert nem igyekeznek megvilágítani.*” (III. 885.) Nem szabad félreértenünk ezt az állásfoglalást. Semmi köze sincsen a Könyv mallarméi apológiájához. Olyan megfelelést állít fel, amelynek a mű végére tökéletesen megfordíthatóvá kell válnia az élet és az irodalom között, azaz végeredményben az önnön nyomában megőrződő élmény meg az élmény értelmét kimondó műalkotás között. De ez a megfordíthatóság sehol sincsen adva: az írás munkájából kell fakadnia. *Az eltűnt idő...-nek*, ezt a jelentést követve, az is lehetne a címe, hogy *Az eltűnt élmény nyomában*, mivel az irodalom maga a megtalált élmény – a „*megtalált valóság öröme.*” (III. 879.)

Szemünk előtt most a megtalált időnek egy harmadik változata bontakozik ki; ez nem annyira hozzáadódik az előző kettőhöz, mint inkább magába foglalja őket. A megtalált élményben összetalálkozik a két útvonal, melyen haladtunk, és megbékül *Az eltűnt idő* – nevezzük így – két „oldala” [„*côtés*”] a stílus területén a metafora oldala, a látásmódén a fölismerés oldala.⁴⁸ És megfordítva, metafora és fölismerés azt a kapcsot

ben még visszatérünk. Ugyanígy: „...ráébredtem, hogy ezt a fontos könyvet, az egyetlen igazi könyvet, egy nagy írónak nem megalkotnia kell a szó közkeletű értelmében, mivel már bennünk létezik, hanem lefordítania. Az író munkája és feladata a fordítóé.” (III. 890.)

48 Miközben a hős azon elmélkedik, hogy a két „szomszédság”, ahol annyit sétált és ábrándozott, egyaránt Saint-Loup kisasszonyhoz vezet, rájön arra, hogy egész műve „összekötő vonalak”-ból fog állni, melyek egyesítik az élményeket, a korszakokat és a tájakat (III. 1038-1039).

latot jeleníti meg, amelyre a megtalált élmény is ráépülhet; az élet és az irodalom közötti kapcsolatot. Ez a kapcsolat pedig mindenkor magában foglalja a feledést és a halált.

Ilyen gazdag a megtalált időnek vagy inkább az elveszett idő megtalálásának jelentése. Ez a jelentés felöleli az imént tárgyalt három változatot. Kimondhatjuk, hogy a megtalált idő a *metafora*, amely egy „csiszolt stílus nélkülözhetetlen formáiba” fogja a különbségeket; másodszer a *fölismerés*, amely betetőzi a térhatású látásmódot; végül pedig a *megtalált élmény*, amely kibékíti az életet és az irodalmat. Ha tehát az élet az elveszett időnek, az irodalom pedig az „időn kívüli”-nek az alakzata, akkor bátran állíthatjuk, hogy a megtalált idő az elveszett időnek az „időn kívüli”-be való beemelését, a megtalált élmény az életnek a műalkotásba való beemelését fejezi ki.

Az eltűnt idő... ellipszisének két gyújtópontja nem olvad össze: a jelek megtanulásának elveszett ideje meg az „időn kívüli”-nek a szemlélése között marad némi távolság. Ám ez *átjárt* távolság lesz.

Ez utóbbi kifejezés magyarázatával zárjuk fejtegetéseinket: szándékunk szerint az „időn kívüli”-nek a szemlélődésben megpillantott átváltozására utal azzal, amit az elbeszélő „magáévá tett idő”-nek („*temps incorporé*”) nevez (III. 1046.).⁴⁹ Az „időn kívüli” csupán egy állomása az út-

Ahány szomszédság vagy oldal [*côtés*], annyi összekötő vonal, annyi átjárt távolság.

49 Ennek a magáévá tett időnek az ismétlés alakzata felel meg, ugyanannak a combray-i Saint-Hilaire templomhoz kapcsolódó emléknek a fölidézése *Az eltűnt idő...* elején és végén: „Akkor hirtelen az jutott eszembe, hogy ha még lesz erőm ahhoz, hogy bevégezzem művemet, akkor abban ez a délelőtt – mint hajdan bizonyos combray-i napok, melyek nagy hatással voltak rám –, ez a délelőtt, amely éppen ma egyszerre adott fogalmat művemről, és keltett félelmet bennem, hogy majd képtelen leszek megvalósítani, legfőképp alighanem azt a formát, rojja kirajzolni, amelyet hajdan a combray-i templomban éreztem meg előre, és

nak; arra van hivatva, hogy folyamatos tartammá alakítsa át a „széttagolt időszakok zárt lombikrendszerét”. Az *eltűnt idő*... tehát nemhogy a kiterjedéstelen időtartam bergsoni szemléletébe torkollna, inkább még megerősíti az idő *dimenzionális* jellegét. Az *eltűnt idő*... pályája az elválasztó távolság eszméjétől az összekötő távolság eszméjéhez vezet. Ezt igazolja az utolsó kép, amellyel a regény megjeleníti az időt: e szerint a kép szerint mintegy alattunk gyúlik fel az időtartam. Ezért az elbeszélő-hős az embereket úgy látja, mint akik „*eleven gólyalábakon állnak, melyek szüntelenül nőnek, olykor a tornyok fölé magasodnak, s végül megnehezítik, veszedelmessé teszik az emberek járását, akik bármelyik pillanatban leeshetnek róluk.*” (III. 1048.) Önmagát „szédítő csúcson” (III. 1047.) látja, csúcán a „végtelenül hosszú idő”-nek, amelyet magáévá tett jelenében. A megtalált időnek ez az utolsó alakzata két dolgról árulkodik: arról, hogy a megtalált idő magában foglalja az elveszett időt, de arról is, hogy végső soron az idő foglal magában mindannyiunkat. Bizony nem diadalkiáltás zárja le Az *eltűnt idő*...-t, hanem „*a fáradtság és a riadtság érzése*” (uo.). Érthető, hiszen a megtalált idő a megtalált halál egyúttal. H.-R. Jauss kifejezésével élve csupán az átmenetiség ideje született meg a

amely rendesen láthatatlan marad számunkra: az Idő formáját.” (III. 1044-1045). Ennek az utolsó, visszafelé ható megvilágosodásnak az elbeszélő a „hirtelen” határozószóhoz kapcsolt *passé simple* igeidejét tartotta fenn. Még egyszer, utoljára, a combray-i templom helyreállítja a közelséget abban a távolságban, amely mindjárt Az *eltűnt idő*... elején Combray földidézését jellemezte. A *megtalált idő* pedig az ismétlés: „Azért kívántam most ennyire kiemelni a magunkévá tett időnek és az elmúlt, de tőlünk mégsem elszakított éveknél a fogalmát, mert éppen ebben a percben, Guermantes herceg palotájában Swann urat kikísérő szüleim lépteit hallottam meg, és a kis csengőnek azt a kalimpáló, csörömpölő, véget nem érő, lármás és üde csilingelését, amely azt jelezte, hogy Swann úr végre elment, mama pedig mindjárt feljön; azt is hallottam újra, ugyanazokat a hangokat, pedig milyen messzi múltba sodródtak tőlem.” (III. 1046.)

regényben, egy még létrehozandó mű, amelyet lerombolhat a halál.

Azt, hogy végeredményben az idő körülkerít és magában foglal bennünket, mint a régi mítoszok mondogatták, már a mű elejétől fogva tudtuk: a narratív kezdés különössége épp abból eredt, hogy egy meghatározatlan előidőre utalt vissza. A narratív eljárás sem jár el másként: az elbeszélés akkor szakad meg, amikor az író munkához lát. Innen kezdve az igék ideje a jövőből feltételes módba vált át:* „*Nekem valami mást kellett írnom, hosszabbat, és nem is csupán egyetlen ember számára. Sokáig tart majd az írás. Legföljebb nappal próbálhatnék aludni egy keveset. Ha dolgoznék, csakis éjszaka lehetne. De sok-sok éjszakára lenne szükségem, talán százra, talán ezerre. És közben aggódva találgathatnám, hogy sorsomnak Sahriár szultánnál szigorúbb ura reggelenként, amikor félbeszakítanám az elbeszélést, kegyesen felfüggesztené-e halálos ítéletemet, és megengedné-e, hogy este ismét folytassam, amibe belekezdtem.*” (III. 1043.)⁵⁰

Vajon emiatt állítják vissza az utolsó szavak az ént és minden embert a helyére – az Időn belül? Olyan helyre, amely, igaz, „*tágas ahhoz képest, amelyet a tér annyira szűkre mér ki számukra*” (uo.) – mindamellettt olyan helyre, amely „*az Időben van.*” (III. 1048.)

BÁRDOS LÁSZLÓ fordítása

* A feltételes módú ígébe határozottabb jövőre utalást, tehát idővonatközást sűrít a francia nyelv, mint a magyar. Az ún. „múltbeli jövő”-nek is a feltételes mód a kifejezőeszköze. – *A ford.*

50 Az „írás [*écriture*] kérdésé”-ről, sőt a megírás lehetetlenségéről [*l'impossibilité d'écrire*] vö.: Gérard Genette, „*La question de l'écriture*” [Az írás kérdése] és Léo Bersani, „*Déguisement du moi et art fragmentaire*” [Az én álcázása és a töredék művészete], in *Recherche de Proust* [Proust nyomában], Paris, Le Seuil, 1980. 7-33. o.

Kibédi Varga Áron

A realizmus alakzatai

(Zeuxisztól Warholig)

Kerülhet-e a művészet olyan közel a valóságához, hogy a kettő egészen lefedje egymást, s ily módon művészet és természet, reprezentáló és reprezentált szétválaszthatatlan egységet alkosson? S vajon ez az egybeesés tekinthető-e a realizmus ideális, befejezett formájának, vagy csak amolyan művészi blöffnek, az alkotói tudás színpadias megcsillogtatásának? Az elmúlt századok mimetikus művészeitéről – irodalomról és képzőművészetről – szólva e kérdés gyakran felmerül, s a figyelmet főképp a következő három terminusra irányítja: a művészettörténetből ismert *trompe-l'oeil* fogalmára; a *hiüpotiposzis*ra, mely stílustani alakzat és irodalmi kifejezőeszköz; valamint a művészet-, és irodalomtörténeszeket egyaránt foglalkoztató *ekphraszisz*ra.

A *trompe-l'oeil* rendeltetése és az általa kiváltott hatások kapcsán leggyakrabban talán a Zeuxisz szőlőfürtjéről szóló anekdotát említik. Zeuxisz olyak élethűen festette meg a szőlőfürtöt, hogy a madarak meg akarták azt enni. Falconet, a szobrász, Diderot barátja, már 1774-ben megjegyzi, hogy az anekdotát előszeretettel idézik, s még napjainkban is gyakran kezdődnek a képi reprezentációról szóló tanulmányok Zeuxisz szőlőfürtjével.¹ Idősebb Plinius, a *Termé-*

¹ Falconet megjegyzése abban a kommentárban olvasható, melyet idősebb Plinius művének francia fordításához írt (*Histoire naturelle*, Paris, 1773. 287. o.). A jelenkori tanulmányok közül lásd: N. Bryson, *Vision*

szettörténet 35. könyvében, az antikvitás görög festőiről készített jegyzékében a nagy festők csodás, természetfeletti képességeinek igazolására számos érdekes történetet mesél el.² Ezek egyike az Apellészről szóló anekdota. Apellész a festők vetélkedése során megkér egy lovat, döntse el, melyik a legjobb festmény, s a ló csak Apellész lovat ábrázoló festménye előtt nyerít föl. Egy századdal később Ailianosz az anekdota egy másik változatát adja elő, benne az állatok fontos szerepét hangsúlyozza, akik a festőket akár halhatatlanokká is teheték. Az állatok ugyanis többnyire jobb bírák, mint az emberek, s Ailianosz szerint ez már önmagában is elég indok az állatok viselkedésének tanulmányozására.³

Könnyű lenne ezeket az anekdotákat naivaknak vagy ostobáknak bélyegezni, ahogy Falconet teszi. Leonardo da Vinci elmondja, hogy tanúja volt egy jelenetnek, ahol egy kutya felismerte gazdáját a festményen, s maga Falconet is említi egy történetet, melyben egy szamár Charles le Brun, XIV. Lajos udvari festőjének történelmi festményéről le akarta legelni a bogáncsot.⁴ Napjainkban, ha a görög fes-

and Painting – The Logic of the Gaze, New Haven, Yale University Press, 1983; S. Bann, *The True Vine. On Visual Representation and the Western Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989; H. Körner (szerk.) *Die Trauben des Zeuxis*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1990; R. Konersmann, *Der Schleier des Timanthes*, Frankfurt am Main, Fischer, 1994. A régebbi vitákról lásd: C. Dati, *Vite de Pittori antichi*, Firenze, 1797. (új kiadás: Milano, 1806) 31-78. o., lásd még a Bayle-féle *Dictionnaire historique et critique* „Zeuxis” címszavát.

- 2 Egyes, festőkről szóló anekdoták magyar fordításai: *A görög művészet világa. A görög képzőművészek archaikus és klasszikus korának írott forrásaiból*, Bp. Gondolat, 1962: Az Apellész-történeteket lásd: id. mű, 135. o. (Plinius változata) és 176. o. (Ailianosz változata). A ford.
- 3 Ailianoszt a következő kiadás alapján idézem: R. Herscher, Paris, Firmin Didot, 1858. Ailianosz számára az állatok ítélete többet ér, mint Nagy Sándoré. (*Variae Historiae, Liber II*, 308. o.)
- 4 Falconet a 384. oldalon „ókori ostobaságról” beszél. Le Brun anekdotáját a 287. oldalon idézi. Ugyanezt az anekdotát részletesebben lásd: C.

tőkről szóló anekdotákban az állatok kiemelkedő szerepéről esik szó, a kritikusok többsége mágikus értelmezéshez folyamodik.⁵ Távoli őseink első barlangrajzai is állatokat ábrázolnak: az állatok ábrázolása elveszejtésükre irányult. Az emberi faj története az állatok befogásának és folyamatos kiszorításának története. A természet megfélemezhetetlen erőit félő közösségek állatokhoz fűződő viszonya eltér a miénktől. Náluk a legnagyobb elismerés, amelyben a művészet egyáltalán részesülhet, nem emberi lénytől származik, hanem a radikálisan másiktól, attól a lénytől, aki még része a félelemmel teli, szakralizált természetnek.

A görög festő valami olyat alkot, ami a valóság részévé válhat, a kínai festő túllép rajta: természet és művészet háttárait átlépve valóságot alkot. Marguerite Yourcenar a *Keleti novellák* első darabjában elbeszéli, hogy Kína császára elrendelte a festő, Wang Fo megvakíttatását, mert annak festményeit valóságon túliaknak ítélte, de a festőnek sikerült elszöknie a kínzás elől, mégpedig úgy, hogy beült a saját maga által festett csónakba.⁶ Itt a műalkotás nem azonos a természettel, több annál. Mind esztétikai, mind egzisztenciális értelemben túllép rajta. A görög és kínai mű-

Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, Paris, 1688. első rész, második dialógus, 200. o. A XVII. századi festőkről (Mignard, J. Rousseau) szóló csodálatos elbeszélések közül Louis Marin vett át néhányat: „Le trompe-l'oeil, un comble de la peinture”, in R. Court, *L'effet trompe-l'oeil dans l'art et la psychanalyse*, Paris, Dunod-Bordas, 1988. 77. o.

- 5 Lásd: W. J. Mitchell, *Picture Theory*, Chicago, University of Chicago Press, 1994. 333-334. o., aki Bergert idézi. Lásd még: V.L. Brüscheweiler-Mooser, *Ausgewählte Künstleranekdoten*, doktori dolgozat, Bern, 1969. 99-102. o. M. Battersby kapcsolatot lát a festő természetfölötti képessége és Orpheusz mágikus zenéje között, akinek sikerült megtévesztenie az állatokat is. (*Trompe-l'oeil. The Eye Deceived*, London, Academy Ed., 1974. 9. o.).
- 6 F. Cheng a festőről, Wu Tao-Tzu-ról hasonló történetet mond el. (*Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Le Seuil, 1991. 40. o.). Lásd még: M. L. d'Otrange Mastai, „Illusion”, in *Art. Trompe-l'oeil. A History of Pictorial Illusionisme*, New York, Abaris, 1975. 11-12. o.

vészekről szóló anekdoták hermeneutikai alapot képeznek a művészet ontológiai vizsgálatához. Nem meglepő, hogy Dzsalál al-Dín Rúmí, a szufizmus egyik atyjának elméjében a görög és a kínai festők összehasonlítása közben világosodnak meg bizonyos gondolatok.⁷ Baudrillard feltehetően hosszú történetet foglal össze, amikor a következőket írja: „A trompe l’oeil nem festészeti, hanem metafizikai probléma”.⁸

Wang Fo és Zeuxisz művei elpusztultak, már csak a festők nevét ismerjük. A *trompe-l’oeil* mint kifejezés és mint jelenség Európában később tűnik fel: legjellemzőbb példái a klasszikus korra datálhatók.

Ahhoz, hogy a trompe-l’oeil-t sikerültnek tekinthessük, eleget kell tennie bizonyos feltételeknek. *Primo*, az épület meghatározott pontjain, falakon, az igazi ajtó vagy ablak fölött vagy mellett kell elhelyezkednie. (Természetesen soha nincs keretben, lévén hogy a keret több évszázada a természet és a művészet külválasztását hivatott hangsúlyozni)⁹. *Secundo*, a trompe-l’oeil mérete szabványméret, sem túl kicsi, sem túl nagy nem lehet. *Tertio*, csak a felszint ábrázolhatja, perspektivikus mélység nélkül. *Quatro*, élőlényt nem ábrázolhat.¹⁰

7 Rúmí, in A. J. Arberry (szerk.) *Tales from the Masnavi*, London, Allen and Unwin, 1961. 77-78. o. Ezt a bekezdést S. Bran is idézi és kommentálja, *The True Vine...*, 205. o.

8 J. Baudrillard, „Le Trompe-l’oeil”, *Documents de travail*, 62. 1977. március, Urbino, Centro di Semiotica, 1. o.

9 A szakértők nem értenek egyet abban, hogy a templomok felhőkkel és angyalokkal díszített kupoláját, mely nyitottnak tűnik (pl. a barokkban), trompe-l’oeilnek tekintsék, avagy sem. Lásd pl.: M. L. d’Orange Mastai, id. mű, és M. C. Gloton: *Trompe-l’oeil et décor plafonnant dans les églises romaines de l’âge baroque*, Roma, Storia e Letteratura, 1965.

10 Vö. A. Frankenstein, *The Reality of Appearance – The trompe-l’oeil tradition in American Painting*, New York, New York Graphic Society, 1970. R. Court szerint a trompe-l’oeil a perspektíva hagyományához kötődik, perspektíva nélkül a trompe-l’oeil felfoghatatlan lenne. (R. Court, id. mű, 7-23. o.)

Az utolsó kitétel különösen érdekes, mert azt sugallja, hogy a festő csak akkor képes a valóság illúzióját kelteni, ha kerüli a mozgó dolgok ábrázolását, azaz, ha tevékenységét a csendélet műfajára korlátozza. Valóság és mozgás viszonya a festészeti műfajok újraértékelését teszi lehetővé. A *csendélet* a mozgás hiánya, a megszakított létezés nyugvópontja, a véget nem érő történet feletti kontempláció ideje. Ezzel szemben a *történelmi festmény* felfokozott formában a mozgásra, egy történet tetőpontjára, pátoszára utal. A csendélet retorikai realizmusa tehát szemben áll a történelmi festmény poétikai idealizmusával, s a kettő között helyezkedik el a *tájképfestészet*, amely hol befogadja az élőlényeket, ahogy Patinir és Poussin képei, hol kizárja őket, mint például Ruysdael vagy Pissaro festményei.

A trompe-l'oeil kevésbé igényes művelői élőlényeket is ábrázolnak. Ilyenek például azok a portrék, ahol az emberi alak tekintete és kézmozdulata a képen kívüli néző felé irányul.¹¹ Ám amennyiben a trompe-l'oeil jelenségének legalapvetőbb követelményére, a hatásosság pragmatikai feltételére gondolunk, e képek egyikét sem tarthatjuk sikerültnek. A trompe-l'oeil nem esztétikai, pragmatikai probléma: csak akkor sikeres, ha tényleg megtéveszt. A megtévesztés sikerességének próbája tehát nem a látás, hanem a cselekvés, pontosabban a cselekvés meghiúsulása.

A trompe-l'oeil arra próbál rábírnunk, hogy elhagyjuk a művészetet a valóság kedvéért, azaz a szem birodalmát a kéz és a tett birodalmára cseréljük. A trompe-l'oeil csak akkor sikeres, ha egy nemlétező függönyt akarunk elhúzni, ki akarunk nyitni egy nemlétező ajtót, amikor cselekedetünk csalódásba torkollik. Ez a csalódás a művészet passzív világába irányít bennünket. A művészetnek, amely megegyezik a valósággal, a valóság egzisztenciális státusával is bírnia kell: a néző, aki szükségkép-

¹¹ Lásd Battersby, id.mű, 78-79. o. Honthorst és Van der Valkert portréi.

pen cselekvő lény lesz, be kell lépnie a festménybe, ahogy Wan Fo is tette – különben a művészet csalódás forrásává válik.¹²

Az irodalom éppúgy törekedhet a valóság lehető legpontosabb visszaadására – de vajon ugyanarról a valóságról van-e itt szó? Rögtön kitűnik, hogy a költők helyzete – a hagyományos elismerés ellenére – jelentősen különbözik a festőkétől. Bár az utókor szemében Homérosz is különleges képességekkel rendelkezett (P. Riceour, *Temps et récit II. Paris, Le Seuil, 1984. 194-225*¹³) ez nem azonos a Zeuxisznak vagy Wang Fo-nak tulajdonított csodás, természetfeletti képességekkel. A régi, költői biográfiák – fiktívek és valószerűtlenek, mint a trubadúrok élettörténetei, a *Vidas*-ok – soha nem tartalmazzak a festőkéhez hasonló anekdotákat: a költők szélsőséges természetéről, intenzív érzelmi életéről szólnak. A különbség szembetűnő: a költő az ember belső életét vizsgálja, a festő az őt körülvevő külvilágot, Benedetto Varchi szavaival: *il di dentro et il di fuori*. Mindezek alapján felmerül a kérdés: elgondolható-e a *trompe-l'oeil* verbális megfelelője? S vajon vannak-e a leírásához megfelelő stilisztikai eszközök?

Az antikvitás óta a kézikönyvekben idézett körülbelül száz stílusalakzat – a μ csoport 1970-ben nyolcvanát említ, pontosan ugyanannyit, mint Vapereau 1884-es Irodalmi Lexikona! – első pillantásra szédítően sokfélének tűnik; az alakzatok felosztása pragmatikai szempontból mégis lehetségesnek látszik. A nyelvhasználat két típusa alapján (a másikkal való érintkezés vágya és a világról való tudás átadásának vágya) két nagy csoportot különíthetünk el.

12 A *trompe-l'oeil* okozta csalódásról lásd Baudrillard, id. mű és Derrida, *Mémoires d'aveugle. Autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1990.

13 Vö. N. Hepp, *Homer en France au XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1968., és Kibédi Varga Áron, „Rhétorique de la Franciade”, in A. Gendre (szerk.) *Ronsard. Colloque de Nauchâtel*, Genf, Droz, 1987.

Egyik oldalon a dagályos ismétléssel jellemezhető kommunikatív alakzatok, az érintkezés alakzatai állnak; a másik oldalon az ismeretközlés alakzatai, melyek a valóság leírását szolgálják. A második csoport alakzatai közül a legnyilvánvalóbban és legteljesebben deskriptív alakzat, a *hüpotiposzisz* érdemel kiemelt figyelmet. Tekinthetjük-e ezt az alakzatot – ahogy Louis Marin¹⁴ javasolja – „*diszkurzív trompe-l’oeil-nek*”?

A *hüpotiposzisz* szándéka szerint láthatóvá tesz. A kifejezés latin megfelelői: *evidentia* és *illustratio*. Fontanier definíciója szerint:

*A hüpotiposzisz a dolgokat oly éln és energikusan festi meg, hogy bizonyos értelemben a szemünk elé állítja őket, s az elbeszélésből, a leírásból képet, festményt, olykor életteli jelenetet formál.*¹⁵

Érdeemes e definíciónál elidőznünk. Tartalmaz ugyanis egy különösképpen kétértelmű kifejezést: a »*bizonyos értelemben*« talán összefüggésbe hozható a »*je ne sais quoi*«¹⁶ klasszikus kérdésével is, valószínűleg azonban a képek szavakkal történő tökéletes helyettesítésének elméleti lehetlenségére utal. Ráadásul a *hüpotiposzisz* nemcsak a leírást, hanem az elbeszélést is képpé alakítja. Az elbeszélés – a *trompe-l’oeil*-jel ellentétben – élőlényeket is ábrázol. A *hüpotiposzisz* tehát nem a csendélettel, hanem a történelmi festménnyel kíván versenyre kelni.

A kézikönyvekben a *hüpotiposzisz* bemutatására hozott

14 Id. mű, 83. o.

15 *Les Figures du discours*, új kiadás: Paris, Flammarion, 1968. 390. o.

16 „Le je ne sçay quoi” az alcíme Bouhours atya 5^e *Entretien d’Ariste et d’Eugène* című 1671-es művének, melyben azt állítja, hogy az egyedi tevékenységek természete értelmileg megragadhatatlan. Egy századdal később, Benito Feijó rövid írásában (*El no sé qué*) a művészek egyéni stílusára alkalmazza a „je ne sais quoi” kifejezést.

példák meglehetősen patetikusak és erőszakosak: égő város, csatajelenet, hősök vagy szentek mártírhalála – mindez hirtelen megdermed és megdöbbenő képpé alakul. Crevier Nagy Condé temetési beszédéből a fribourgi csata leírását idézi, míg Vapereau azokat az alexandrinusokat, melyekben Andromaché bizalmasát, Kephisis-t a görögök által felégetett Trója városára emlékezteti:

*Gondold, gondold csak át a kegyetlen éjet,
Amely egész népünk számára örök éj lett,
Képzeld el Pyrrhust, lásd fölragyogó szemét,
Hogy égő termeink fényébe épp belép,
És leszúrt testvéreim között utat törve-vágvva
Vérlepetten tüzel még iszonyúbb csatára.
Halld: a győző rikolt, haldokló hogy sikolt,
Ki lángba fúl, s kinek vére vastól kifolyt.
S képzeld Andromachét az észbontó özönben:
Most már tudod, Pyrrhus hogy jelent meg előttem (...)*¹⁷

E példa alapján áttekinthetjük a hüpotiposzisz jellemzőit. A hüpotiposzisz nem monologikus, valakihez, egy másik személyhez szól, aki bennünket, olvasó-nézőket helyettesít, s akinek érzelmi reakciói megelőzik a mieinket; ez a személy a keresztrefeszítést ábrázoló festmények szélén látható szentekhez vagy apostolokhoz hasonlítható, akik kézmozdulataikkal a hívőket az isteni titok értelméről való elmélkedésre buzdítják. A megszólított érzelmi reakcióinak intenzitásáért a deiktikus szavak és a megfelelő igealakok felelősek, amelyek az ábrázolt eseményt a jelenbe helyezik át. A *deixis*-nek

17 Crevier Bossuet-t idézi, *Rhétorique Française*, Paris, 1777. 2. rész, 189. o.; Vapereau Racine-t, *Andromaque*, 3. felvonás, 8. jelenet. (*Dictionnaire Universel des littératures*, Paris, Hachette, 1884. 793. o.). Magyarul: Racine, „Andromaché”, 3. felv. 8. jelenet (ford. Szabó Lőrinc) in Illyés Gyula (szerk.) *Racine összes drámai művei*, Bp. Franklin, 1949. 184. o.

egyébként kettős funkciója van: aktualizál és vizuális illúziót kelt. A hüpotiposzisnak köszönhetően a múltbéli események a megszólított szemében – paradox módon – egyszerre lesznek képek és élő, megindító események.

A trompe-l'oeil-től eltérően a hüpotiposzisz elsősorban nem az érzékelést, hanem az érzelmeket célozza; első reakciónk nem a művész csodálata, hanem az ábrázolt szituációval és a beszélő érzelmeivel való azonosulás vágya.¹⁸ A hüpotiposzisz gondolati képet hoz létre, s mi osztozunk a képet átható csodálatban, szánalomban és gyászban.

Az epikus és drámai költők által használatos leíró jellegetű alakzatok mellett már az ókorban is létezett a valóságos vagy képzelt festmények nyelvi «átültetésére» szolgáló sajátos irodalmi műfaj, az *ekphraszisz*.¹⁹ Az *ekphraszisz* intertextuális és parazita metaműfaj, léte valamely más művészi formához kötődik. A műfaj ennek ellenére az ókortól a XIX. századig – a képi sokszorosítás technikai problémáiból következően – fontos társadalmi szereppel bírt. Az európai képzőművészeti akadémiákon lezajló viták írásos beszámolóí, valamint a «szalon» műfaja Diderot-nál és másoknál ugyanennek a hagyománynak a részei: gondolati képet hoznak létre, amely az eredetit igyekszik a távollévők számára minél pontosabban helyettesíteni.

18 Az nem számít, hogy az illető személy valós (Bossuet) vagy kitalált (Andromaché).

19 Az utóbbi években – a művészet-összehasonlító tanulmányok nyomán – az *ekphraszisz* fogalma az érdeklődés központjába került. Az »infláció« következtében a fogalom jelentése mind homályosabbá válik. Lásd főképp: G. F. Scott, „The Rhetoric of Dilation: *Ekphrasis* and Ideology”, *Word & Image*, október-december, 1991. 301-310. o.; M. Krieger, *Ekphrasis, the Illusion of the Natural Sign*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1992; J. A. W. Heffernan: *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, University of Chicago Press, 1994; lásd továbbá Murray kritikáját Heffernanról (*Semiotica*, 1994. 219-228. o.). A kortárs francia tanulmányok közül lásd főképp: M. Constantini, „Écrire l'image, redit-on”, *Littérature*, 100. december, 1995. 22-48. o.

Mindezek alapján felmerül a kérdés: az *ekphraszisz* vajon nem egyfajta kontextusából kiragadott, függetlenné vált hüpotiposzisz-e? Formális tulajdonságaiban látszólag meg-egyezik a hüpotiposzisszal: a szerző gyakran szólít meg má-sik személyt, nem hiányoznak a mutató névmások sem, s az igealakok mindkét esetben jelen idejűek. Íme egy példa Phi-losztratosztól, a szövő Penelopét ábrázoló festmény leírása:

*A jó festmény előtt, mely a munkájába mélyedő Penelopét áb-rázolja, a művész dicséretét zenged: igen, mondod, ilyen az igazi festmény: a szövet szálai szépen illeszkednek, a síma felületen át-tűnik az ornamentika, s miközben Penelopé valóságos könnyeket hullat, szinte hallani a szövőszék halk zaját.*²⁰

Ám a hüpotiposzisz és az *ekphraszisz* a hasonló jegyek el-lenére is különbözőek. A hüpotiposzisz mindig az elbeszélő szöveg belsejében található, a cselekményt lelassítja; a megszólított elidőzhet a képnél, s a megállított időben lehe-tősége nyílik a képen ábrázolt személy érzelmeinek átélésé-re. Az *ekphraszisz* nem az elbeszélés bizonyos pontjára írá-nyul,²¹ hanem képek leírására hivatott sorozat része – vala-mely galéria, gyűjtemény vagy kiállítás képeit (vagy csak néhány kiválasztott képét) írja le. Elvileg minden festészeti műfaj része lehet a sorozatnak.²²

20 Philosztratosz, „Képek”, in *La Galerie des tableaux* (ford. A Bougot) Paris, Les Belles Lettres, 1991. 108. o., Blaise de Vigenère ismertebb 1578-as, Antonin Caron által 1614-ben illusztrációkkal ellátott fordítása nagyban eltér a idézettől. Az idézet eredetije: „Devant une bonne peinture représentant Pénélope à son métier, tu chantes les luanges de l’artiste: voilà bien, dis-tu, une véritable toile: les fils de la chaîne sont bien tendus; les ornements se voient sous les lisses, on entend presque le son de la navette” – *A ford.*

21 A *hüpotiposzisz*, a tetőpont (a drámairodalomban) és a *punctum temporis* (a történelmi festményen) kapcsolatának tisztázása még várat magára.

22 Itt az *ekphraszisz* fogalmának pontosabb meghatározását találjuk, mint Heffernannál vagy Hamonnál, aki „egy szép részlet bravúros kiemelés-

Az *ekphraszisz* felettébb ellentmondásos műfaj. Egyfelől a kép hű »fordítására«, pontos leírásra törekszik, ahol minden részletnek szerepe van; másfelől maga is nyelvi játék, a szerző retorikai virtuozitásának bizonyítéka. Így a megszólított egyszerre két művész munkáját csodálja: azét, aki a képet megfestette, és azét, aki ilyen jól le tudta azt írni. A hüpotiposzisz és az *ekphraszisz* két különböző retoriko-patetikus kontextus részei. A szánalom és a rettegés a csodálat velejárói, s ismerjük, milyen fontos szerepet tölt be ez az érzelem a szenvedélyek klasszikus lélektanában.

A 19. század végéig minden műalkotás egy tudatosan vállalt retorikai hagyományba íródik, azaz bizonyos számú kiszámítható tulajdonsággal rendelkezik. A műalkotások célja a szerző iránti csodálat kiváltása, a közönség érzelmeinek felkeltése, s az ábrázolt valóságra vonatkozó – pozitív vagy negatív – viszonyulás kialakítása. Amit ma leírás, deskripción értünk, s mely számunkra a realizmus fogalmához kötődik, az 1800-as évek előtt meglehetősen ingatag alapokon állt. Ha a leírás, a hüpotiposziszhoz hasonlóan, az érzelmek felkeltését szolgálja, úgy használata teljességgel jogosult. Ugyanez áll a dicsőítés vagy a gáncsolás epideiktikus diskurzusaiban előforduló leírásokra is: a klasszikus hagyományban a leírás alakzatainak magasztalniuk vagy szidalmazniuk kell az ábrázolt embereket, városokat, tájakat, intézményeket és nemzeteket.

A művész és a közönség minden más esetben átugorhatja a leírást: a külvilág céljaink, egyéni boldogulásunk szempontjából érdektelen részleteit felesleges megjegyezni. Clarivaux-i Szent Bernát hagiográfusa elmondja, hogy Bernát figyelmét elkerülték környezetének részletei:

séről” beszél (*La description littéraire*, Paris, Macula, 1991. 114. o.). Lásd még: M. Hochmann, „L’ekphrasis efficace”, in *Peinture et rhétorique, Actes du Colloque de l’Académie de France à Rome*, 1993, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1994. 43-76. o.

Már több, mint egy éve a novíciusok cellájában lakott, amikor még mindig nem tudta, milyen formájú a boltozat. S bár idejének nagy részét a kápolnában töltötte, meg volt győződve róla, hogy a hozzá közel eső falon csak egy ablak van, holott három volt rajta.²³

A klasszikus regényekben, mint például a *Clèves hercegnőben*, a természetleírások igen ritkák. Cervantes, aki, mint tudjuk, a *Don Quijote* életéről szóló arab kézirat fordítójának adja ki magát, azt állítja, hogy a fordításból kihagyta a leírásokat:

Itt aztán a szerző körülményesen leírja Don Diego egész háza tájékát, elsorol részletesen mindent, ami jómódú földesurak házában rendszeren található. E történet fordítója azonban célszerűnek látta, hogy elhalgassa az ilyen és hasonló aprólékos részleteket, minthogy úgyszincsenek lényeges összefüggésben a történet folyamával, a történetírásban pedig sokkal lényegesebb dolog az igazság, mint az ilyen száraz kitérők.²⁴

Százötven évvel később Prévost abbé némi gúnnyal jegyzi meg, hogy a leírásokat meghagyja a geográfusoknak. „A történet, amit írok, kizárólag cselekményekből és érzelmekből épül fel. Azt akarom elmondani, amit tettem, s nem azt, amit láttam.”²⁵

Bár a tiszán informatív és szigorúan objektív realista ábrázolásmód kétségkívül érdekes jelenség, mégsem több epi-

23 Jacobus de Voragine, *La légende dorée*, Paris, Perrin, 1902. 443. o. [magyar kiadás: *Legenda aurea*, Budapest, 1990.] A. Boureau *L'Événements sans fin. Récit et christianisme au Moyen Âge* című könyvének elején részleteket idéz (Paris, Les Belles Lettres, 1993.)

24 Cervantes, *Don Quijote*, 2. rész, 18. fejezet, 124. o. (Bp. Európa, 1966. György Vilmos fordítását átdolgozta Benye János). J. M. Adams kitűnő könyvében (*La description*, Paris, P.U.F. 1993. 25. o.) számos kitérője egyikeként ironikus felhanggal idézi ezt a bekezdést.

25 Prévost abbé mondatát lásd: *Mémoires et aventures d'un homme de qualité qui s'est retiré du monde*, Amsterdam, 1735. II. kötet, 6. könyv, 12-13. o.

zódna a 19. századi európai műveltség történetében. Az irodalmi és képzőművészeti realizmus, a tudományos megismerés objektivitásába vetett hit alapján leginkább a pozitivizmus filozófájával rokonítható. A realizmus „tisztaságát” nemcsak a scientista ideológia, de a kikerülhetetlen retorikai kontextus is kérdésessé teszi: a realizmus csak úgy tud megmutatni valamit, ha egyúttal bizonyít is. A művészi személytelenség mítosz. A balzaci realizmus a társadalom és a világ szervesen egységes szemléletét erősíti, Stifternél az ábrázolt természet a valóságos és az ideális brutális szembeállítását, Courbet és Zola esetében a realista részletek kiválasztását társadalmi elkötelezettségük határozza meg.

Ha a művészi realizmus „tisztaságát” a művészek esztétikai és retorikai szemlélete veszélyezteti, felmerül a kérdés: vajon az ideális realitást nem máshol kellene-e keresni, talán épp a művészetten kívül? Ezt az illúziót táplálta a fotográfia a 19. században.²⁶ A fotográfiát megjelenésétől fogva viták övezik: vajon új művészeti ágról van szó, vagy inkább a képi reprezentáció tudományos segédeszközéről, a realizmus beteljesedéséről? A kérdés természetesen megválaszolhatatlan. Nadartól Man Ray-ig és Cindy Shermanig láthattuk, hogy a fotográfia sajátos, autonóm művészet, még akkor is, ha bizonyos jellemzői a festészettel rokonítják.²⁷ Másrészt nem kerülheti el figyelmünket a szándékosan nem művészi fényképezés köznapi életben elért jelentős sikere sem. Ilyenek például a családi fotók, a családi összejöveteleken vagy nyaraláskor készített felvételek.²⁸

26 E témában lásd: Kibédi Varga Áron, „Image et réalisme”, in *L'Obiettivo della parola* (konferencia) Firenze, 1993. december 9-11.

27 Eszerint a fotográfia ugyanazon műfaji követelményeknek engedelmeskedik, mint a mimetikus festészet. Lásd: *Los géneros de la pintura. Una visión actual* (Kiállítási katalógus) Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlantico de Arte Moderno, 1994.

28 Lásd B. Mary, *La photo sur la cheminée. Naissance d'un culte moderne*, Paris, Métailié, 1993.

Immár élesebben merül fel a kérdés, hogy a nem művészi fényképezés közelebb visz-e bennünket a realizmus eszményéhez.

Képzeljük el azt a valószínűtlen esetet, hogy a Velencében fényképező turistát vagy a házasságkötést megörökíteni igyekvő családtagot semmiféle esztétikai megfontolás nem vezeti, s tárgyukat *a maga valóságában* akarják visszaadni. Ám ekkor egy másik megfontolás, egy másik vágy lép közbe, nevezetesen az emlék megőrzésének, s a múltbéli pillanat megörökítésének vágya. A turista nem azért készít fényképet, hogy annak valódiságát azonnal ellenőrizze, nem hasonlítja össze a helyszínen az eredetit a másolattal; a képeket másutt és máskor kívánja újra megnézni. A fényképezés tehát nem a realizmus, hanem a múlt, következőképp az idő problémáját veti fel.

„A végső megoldás az azonnaliság elérése lenne”, írja 1862-ben Eugène Disderi.²⁹ A fénykép és a mintakép időbeli együttléte maga lenne a tiszta és szigorú realizmus. De cél-e ez valójában, s kívánatos-e? Ha a valóság és annak tökéletes másolata egyszerre lenne jelen, a másolat feleslegessé válna: *raison d'être*-je csupán abban áll, hogy térben és időben áthelyezhető. A másolat lehetővé teszi, hogy az emlékek terébe és idejébe lépjünk.

Ezen a ponton a fotográfia és a festészet különbsége szembetűnővé válik. Alberti *A festészetről* című művének második részében írja a festményről: a múltbéli dolgokat a jelenbe helyezi, a halottakat életre kelti. A családi fényképek már nem sokkal elkészítésük után az idő múlását és a halált juttatják eszünkbe, ezt – többek között – Roland Barthes és Susan Sontag is említi. A festmény jelenvalóvá tesz, a fénykép felidézi a múltat. A fényképek realizmusa,

29 A mondatot Virilio idézi *La machine de vision* című könyvében (Paris, Galilée, 1988. 53. o.)

kiváltképp az embereket ábrázolóké, történelemmé, megkapó történelmi dokumentummá lesz.³⁰

A fotográfia az egyetlen olyan műfaj, mely szükségképpen negatív érzéseket, szomorúságot okoz, amikor az ábrázolt személyt mozdulatlaná merevíti. De a fénykép – a festménnyel szemben – nem akarja tárgyát a romboló Idő hatalma alól kivonni. A fotográfia valósága sohasem idealizált vagy megszépített valóság; még szélsőséges művészi megnyilvánulásai is, mint például a kollázs, elszakíthatatlan szálakkal kötődnek a múltbéli pillanat valóságához, amelyben a fénykép fogant. Időbeliségének nyomait örökre magán viseli.

A valóság pontos visszaadásának illúziója újraéledhetett volna a film felfedezésének idején. A mozgó kép jóval összetettebb, tapasztalatainkhoz közelebb, mozgó valóságot ábrázol. Ám a fotográfia kapcsán fölvetődött problémák itt is érvényesek. A filmen megjelenő valóság is a múlt-hoz kötődik. Az ötvenes-hetvenes évek filmjei, az autók, a színészek öltözéke és szóhasználata nyomban eszünkbe juttatja, hogy az ábrázolt időszak nem a mi valóságunk. A másik probléma a narrativitás problémája. A regényhez hasonlóan a film is történetet mesél el, s egy történet soha nem a valóság pontos visszatükröződése, hanem valószerűen kitalált eseménysor, melyet tapasztalataink alapján hihetőnek tartunk. Az eseménysort, csakúgy mint a kezdő és záró szituációt a narrátor kénye-kedve szerint választja ki.³¹ A néző nosztalgiája és szomorúsága kevésbé nyomja rá a bélyegét a filmre : a már rég halott színészek és színésznők –

30 Lásd pl. James Agee és Walker Evans, *Let us now praise famous men* (1939) című albumát, mely a parasztok nyomorát mutatja be a harmincas évek Amerikájában. A fénykép kopásának folyamata lassúbb és kevésbé látható, valósága meggyőzőbbnek tűnik, hatása közelebb áll a trompe-l'oeil hatásához.

31 Lásd: Kibédi Varga Áron, *Discours, Récit, Image*, „Récit” fejezet, Bruxelles, Mardaga, 1989. 65-88. o.

fiatalon vagy öregen – mozognak a képen, hangosan beszélnek, hevesen gesztikulálnak. A televíziós csatornák kapcsolgatása megbolygathatja az időrendet.

Bizonyos idő elteltével a realista fénykép a halált juttatja eszünkbe, a realista regény és a realista film történelmi regénnyé illetve filmmé válik; igaz, az utóbbi a mozgó képeknek köszönhetően továbbra is része marad a nézők időtaspasztalátának.

A pozitívizmus realizmus-eszménye nem tudott szembeállni az egyre erősödő támadásokkal, melyek századunk eleje óta folytonosan érték. A modern fizika megkérdőjelezi a bennünket körülvevő valóság megismerhetőségének hagyományos módjait. Ezzel egyidőben a belső valóság fogalma is kérdésessé válik. A tudósok, az írók és a művészek kételkedni kezdenek az Én egységében – gondoljunk Freud, Proust vagy a szürrealisták műveire. Foucault munkássága nyomán a szubjektum megismerhetetlenségének tétele méginkább előtérbe kerül: egyre inkább úgy tűnik, nem a szubjektum uralja a nyelvet, hanem a nyelv a szubjektumot. Az Én „többszámú” névmás, s a nyelv, amit a szubjektum beszél, bár láthatatlanul, a hatalom eszköze.

A pozitivisták realizmusa a 19. század fausti kísérlete volt. A kísérlet lezárulása után mit kezdhet a művész a mimetikusan megragadhatatlan valósággal? A kérdésre adható válaszok egyike szerint az irodalom és a képzőművészet feleslegessé vált. A pozitivisták realizmus-eszményét, mely oly sok problémát okozott a művészeteknek, napjainkban a «multimédia realizmusa» váltja fel. A Disderi posztulálta eszmény nagyjából megvalósult: a képi és a verbális információk késedelem nélkül érkeznek el hozzánk. A valóság az egész Földön egyszerre látott és hallott globális jelenvalóság.

*Az intervallum feloldása – írja Götz Grossklaus – a megjelenítés alapelve. Ha az időbeli távolságot az elmúlttól és az eljövendőtől minimálisra csökkentjük, akkor a jelen minden idők egyedüli színterévé válik.*³²

A valóság az, amit a médiák megjelenítenek és állandóan átformálnak.

Ilyen körülmények között a művészet helyének meghatározása valamely, az informatizált társadalomhoz fűződő viszonyban kialakuló magatartásforma választása. Amennyiben a valóság csak a felszínen ismerhető meg, s mint mélység, ellenáll mindenfajta megjelenítésnek, kétféle magatartásmód lehetséges. A művész vagy tudatosan a felszínt választja, vagy elfogadja a megismerhetetlen kihívását.

Az első megoldásra jó példa Andy Warhol életműve. Írásaiban és képein mesterségesen olvastja össze az érintkezés és az ismeretközlés stílusalakzatait, az ismétlést és a leírást. Képein Campbell's konzervdobozokat, Marilyn Monroe elszemélytelenített portréit ismétli, naplója dugig van taxiköltségeinek feljegyzésével, azok nevével, akikkel telefonon beszélt; beszélgető-partnereit, s a beszélgetés témáját azonban csak ritkán írja le.³³ Warhol elutasítja a mélységet, és kizárólag arról hajlandó beszélni, amit biztosan, a félreértés legkisebb kockázata nélkül tudhatunk. Grafikáin redundáns és a végtelenségig ismétlődő ismereteket találunk, akár a reklám-plakátokon vagy a populáris televízióműsorokban, melyek az egyetlen biztos és mindenki számára érthető, ám ugyanakkor teljességgel felszínes valóságot mutatják. Warhol Zeuxisz leszármazottja, de annak mitikus művészetéhez az ismétlés mozzanatát társítja, s ez-

32 M. Sandbothe, W. C. Zimmerli (szerk) „Medien-Zeit”, *Zeitmedien-Wahrnehmung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994. 44. o.

33 *The Andy Warhol Diaries*, szerk. P. Hackett, London, Simon & Schuster, 1988.

zel gyakorlatilag el is lehetetleníti azt. Az ismétlés megfosztja a nézőt a csalódás, a kiábrándulás lehetőségétől; a trompe-l'oeil hatása lehetetlenné válik.

A másik magatartásmód bemutatására idősebb Plinius egy újabb anekdotáját idézzük. Timotheosz Iphigénia feláldozását festi meg, s elhatározza, hogy Agamemnon fájdalommal teli tekintetét kendővel leplezi. Agamemnonnak ugyanis királyként el kell rendelnie lánya, Iphigénia halálát, apaként azonban szeretné megállítani a kivégzést; s efféle fájdalmat festő nem képes megjeleníteni.³⁴ A művészet nem tud mindent a maga mélységében ábrázolni, sem a hüpotipózis, sem a történelmi festmény nem tudná kimerítően visszaadni ezt a jelenetet. A műalkotás olykor csak az ábrázolhatatlan létezését tudja megmutatni. Timotheosz kendője a fenségést szimbolizálja, a megmutatható és az ábrázolható közötti határvonalat, mely Lyotard szerint a kortárs művészet sajátja.³⁵

A kérdés mégis az, hogy ez az ábrázolás nélkül megmutató „határ-művészet”, mely egyszerre mély és felszínes, vajon nincs-e már benne a Zeuxisz szőlőfürtjéről szóló anekdotában? A Zeuxisz-anekdota egy olyan valóságdarábra hívja fel a figyelmet, *ami anélkül van jelen, hogy az lenne, ami*. Yves Bonnefoy verseiben több változatban is átdolgozza a történetet. A madarak mind erőszakosabbakká válnak, megtámadják a festőt, széthordják a szőlőszemeket. Zeuxisz, hogy kifogjon a madarakon, egyre gyorsabban fest, később szándékosan rosszul festi meg a fürtöt, de minden próbálkozása kudarcba fullad. Végül, ahogy Dzs-

34 Az anekdota legalább akkora népszerűségnek örvend (lásd Voltaire, Lessing), mint a Zeuxisz szőlőfürtjéről szóló elbeszélés. Timotheossal Rubenst állítják szembe, aki a XIII. Lajosnak életet adó Medici Mária arcán egymással ellentétes érzelmeket is képes volt megjeleníteni. Lásd Falconet idősebb Plinius-fordítását, id. mű, 307-337. o.

35 Lásd Lyotard tanulmányait B. Newman-ról, in *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988.

dál al-Dín Rúmí, ő is az ábrázolhatatlan valósággal szembeni passzív magatartást, a hallgatást választja.

*Határozott, nem fest többé, hátralép,
onnan nézi a gyümölcsök hűlt helyét,
többé már nem álmodta: a létezőket sokasítja.*³⁶

HÁZAS NIKOLETTA fordítása

36 Yves Bonnefoy, *La Vie errante*, Paris, Mercure de France, 1993. 77. o. (Saját fordításomban. – *A ford.*). Létezik az anekdotának egy kevésbé ismert, régebbi változata, melyben Zeuxis letörli a szőlőfürtöt, és nem fogadja el többé a madarak bírálását. Seneca, *Controversiae*, 10. könyv: „Zeuxis, mondják, letörölte a szőlőfürtöt, s nem a legvalóságosabb, hanem a legjobban sikerült részt őrizte meg a képből” In: *Senèce le Père, Sentences, divisions et couleurs des orateurs et des rhéteurs*, Paris, Aubier, 1992. 424. o.

Tartalomjegyzék

Friedrich Nietzsche: Retorika	5
Wolfgang Iser: A fikcionálás aktusai	51
Paul Ricoeur: Az eltűnt idő nyomában: az átjárt idő .	85
Kibédi Varga Áron: A realizmus alakzatai (Zeuxisztól Warholig)	131



277857

Hibaigazítás

Az irodalom elméletei című szöveggyűjtemény előző, III. kötetének első fejezetébe sajnálatos sajtóhibák csúsztak.

Dőlt betűvel szedendők az alábbi szavak:

5/16: *rendszere* – 6/27: *kizárólag* – 7/20: *bevonódik* – 10/5: *tudhatom* – 10/21: *akkor* – 11/1: *belül* – 11/8: *mindent* – 11/16: *miből* és *mégiscsak* – 11/25: *lehet* – 11/29: *számára* – 12/10: *mások, mint a miénk* – 12/16: *igaz* – 12/27: *létezik* – 14/32: *paradigma* – 15/10: *kell* – 15/11: *Aspects* – 15/13: *Aspects* – 15/17: *szánt szándékkal* és *Aspects* – 16/19: *tanítja* – 17/7: *mindig* – 17/12: *mellett* – 17/24: *bizonyítékot* – 17/33: *bizonyítás* – 18/1: *meggyőzés* – 22/31: *jól felfogott* – 24/24: *töltünk meg* – 26/3: *van*

Néhány helyen hiányos, vagy ismétlődik a szöveg. Az alábbiakban adjuk meg a helyes szövegváltozatokat (ezek a megfelelő oldal aljára beragaszthatók):

16. oldal: az utolsó sor helyett:

lésnek valami mellett?” –, félreérti mondandómat. Ez ugyanis nem az, hogy nincs olyan perspektíva, mely biz-

23. oldal: az utolsó sor felesleges

24. oldal: az utolsó sor helyett:

Rámutathatunk arra, hogy a kérdés feltételezi: csakis az lehet érdekes, ami közvetlenül befolyásolja a költészethez va-

A hibákért a fordító és az olvasók elnézését kérjük.

*Folyamatosan kaphatóak
a sorozat eddigi kötetei:*

Az irodalom elméletei I.

*Paul de Man: A temporalitás retorikája
Gérard Genette: Az elbeszélő diskurzus
Viktor Žmegač: Történeti regénypoétika
Jean Cohen: Alakzatelmélet*

Az irodalom elméletei II.

*Hans Robert Jauss: Idő és emlékezés
Marcel Proust Az eltűnt idő nyomában című regényében
Dorrit Cohn: Áttetsző tudatok
A. N. Veszelovszkij: A szüzsé poétikája*

Az irodalom elméletei III.

*Stanley Fish: Bizonyítás vagy meggyőzés:
a kritikai tevékenység két modellje
Mihail Bahtyin: Az eposz és a regény
Roland Barthes: A régi retorika*

650, -