



Orbis Litterarum
Világirodalmi sorozat

Sándorfi Edina
**A mimézisen túl:
Goethe, Fontane
és Rilke rejtett
esztétikája**



Sándorfi Edina

A mimézisen túl

Orbis Litterarum • Világirodalmi sorozat 19.

A sorozatot szerkesztik:

Bényei Tamás és Gorilovics Tivadar

„Hogy nő egészzé ennyi részlet,
Egymásra hat s egymásban éled!”

(Goethe: Faust)

SÁNDORFI EDINA

A MIMÉZISEN TÚL

GOETHE, FONTANE ÉS RILKE
REJTETT ESZTÉTIKÁJA

Debreceni Egyetemi Kiadó
Debrecen University Press
2010

Szakmai lektor: Bényei Tamás

© Sándorfi Edina, 2010

© Debreceni Egyetemi Kiadó, beleértve az egyetemi hálózaton belüli elektronikus terjesztés jogát is, 2010

ISSN 1416-7298

ISBN 978-963-473-347-8

Kiadta: a Debreceni Egyetemi Kiadó, az 1795-ben alapított Magyar Könyvkiadók és Könyvterjesztők Egyesülésének a tagja

Felelős kiadó: Dr. Virágos Márta főigazgató

Felelős szerkesztő: Bálint Ágnes

Tipográfia és borítóterv: Szabó Péter

Terjedelem: 17,25 A/5 ív

Készült a Debreceni Egyetem sokszorosítóüzemében, 2010-ben

www.dupress.hu

DUPress

Bendének

Tartalom

Előszó	8
Az (a)mimetikus képiség, tapasztalás és performativitás esztétikája (bevezető helyett)	9
Mimetikus vagy amimetikus kép(i)esség?	13
A forma krízise: pregnancia, csodálkozás, atmoszféra	25
I. RÉSZ: GOETHE, SZÍNELMÉLET, PERFORMATIVITÁS	37
1. A kép-írás felfed(ez)ése mint torzított „eleven-pillanatnyi megnyilatkozás”	39
Goethe „természetes” művészet szemlélete	39
„Azért vagyok itt, hogy bámulatba essek...”	39
„Nincs mit mondanom, csak mutatnom”	44
„Aki mindig ugyanazt látja, az nem lát semmit...”	48
2. Goethe és a szín(pad)kép, avagy a szöveg mint esemény	61
(a Hamlet-olvasat performativitása)	61
A kizökkent idő nyomában	61
<i>A Hamlet-értés kimozdítása</i>	62
<i>Urphänomen és performativitas</i>	68
A színházi küldetés szimbolikus epifániája	73
II. RÉSZ: FONTANE ÉS A MIMETIKUS KÉPISÉG	
MEGVONÁSA	87
3. A realizmus anagrammatikus hermeneutikája	89
A fikció antifiktionalizmusa:	
a realizmus 'szép' és 'igaz' kategóriái	89
A 'szép' poszt-, illetve metahermeneutikája:	
a kriptikus-anagrammatikus esztétika	94
<i>Excuse</i>	97
<i>A gadameri hermeneutika-esztétika kriptikus kísértete</i>	100
A beauté de diable képisége: Fontane	
kriptikus-mimetikus poétikája a Schach von Wuthenow-ban	111
<i>Az ikonikus terei</i>	111

<i>Mirabelle-Melusine és (a) S(ch)a(c)h</i>	116
<i>emlékezetes sakk-mattja</i>	116
4. A fenséges, avagy a vízitündér tapasztalata	129
(A rejtett Fontane-esztétika néhány mozzanata)	129
A preraffaeliták „realizmusa”	129
A kép üvegtestté válása	138
Arabeszk írásmód,	
megakasztó ritmika és megrázkódtatás	140
A Melusine esztétikája és képisége	145
Melusine von Barby sajátos léttapasztalása:	
memória és ablakkeret	149
<i>Excuse: mediális történelem, az én mint a</i>	
<i>Másik (ön)megmutató tapasztalásának helye</i>	154
<i>Stechlin: múzeumlét és memoria</i>	159
5. A heliotróp esztétikája	173
(Az in effigie képiség vizsgálata	
Fontane <i>Effi Briest</i> című regényében)	173
a hinta kilendül...	173
„...a rebarbarák mögött”	179
a kép kilép a keretből	190
III. RÉSZ: RILKE, KHÓRA, FORDÍTOTT PERSPEKTÍVA	197
6. Az üreges terek mint a khóra nyomai	199
(Rilke <i>Malte Laurids Brigge feljegyzései</i> című művének	
mitopoietikus-mediális értelmezési kísérlete)	199
Mítosz és lét	199
A Harmadik torzított mítosza	204
A khóra mint halmazállapot, deiktikus stigma	213
A néma szirének (szín)bűvöletében –	
nyelv, matéria, rezponzivitás (excuse)	218
Khóra, ikon-fal, fordított perspektíva	226
Wozu Dichter...	243
Bibliográfia	245
Jenseits der Mimesis	274

Előszó

A könyv a Pécsi Tudományegyetemen működő Irodalomtudományi Doktoriskola keretein belül 2004-ben megvédett doktori értekezésem helyenként átdolgozott változata. Szeretném megköszönni mindazok támogató emberi és szakmai segítségét, akik – olykor talán tudtukon kívül – odafigyelő kérdéseikkel, kritikai megjegyzéseikkel továbbblendítettek a holtponatokon, és gondolataikkal, bátorító gesztusaikkal szervesen épültek bele a szövegembe. Álljon itt a névsor a teljesség igénye nélkül, alfabetikus sorrendben: Bacsó Béla, Bényei Tamás, Bókay Antal, Hadas Emese, Hárs Endre, Hetesi István, Dieter Mersch, Somlyó Bálint, Thomka Beáta, Weiss János. Hálásan köszönöm végül, de nem utolsósorban kisfiamnak, Bendének, illetve az egész családomnak: időt adtak, hogy teret nyerhessek.

Pécs, 2008. szeptember

Az (a)mimetikus képesség, tapasztalás és performativitás esztétikája (bevezető helyett)

Vajon mi fűzi egymáshoz Goethe máig vitatott *Színtanát*, képzőművészeti, természettudományos és irodalmi tevékenységének szimbiózisában létrehozott zseniális alkotói oeuvre-jét a 19. század végi Fontane alakjával, a realista írónak az akadémikus művészettel mindvégig hangoztatott különállásával, a preraffaelitákért való rajongásával vagy a *Verklärung* általa képviselt esztétikájával? Illetve miképp vonható párhuzam – első olvasásra talán még meghökkentőbb módon – a 20. századi világirodalom egyik megújítójának, a többek között Rodint és Cézanne-t mesterének tekintő Rilke *choratikus*, sajátos dolog-esztétikájával? Mindezeknek a hol látható, hol sokkal inkább rejtekező összefüggéseknek talán a szép látszat és a forma mimetikus esztétikája megtörésének, megvonódásának általános elve, a mimetikus képesség, pontosabban mimetikus ábrázoláselv különböző irányokból történő felülírásai lehetnek az alfája és ómegája, amelyek napjaink irodalom- és esztétikaelméletében látványosan összeérnek, de mindenképp feltűnően együtt tartanak. Ennek a régi-új, az aisthesisen alapuló esztétikának és ábrázoláselméletnek a lényege a permanens *határteremtés*, a *határon-lét* természet, művészet és filozófia között: ez a határ maga a törés, a mediális megtörténő előállása.

A jelen könyv alap gondolata maga is a (szép)irodalmi szövegeken és rövid esztétikai, művészetelméleti írásokon kidolgozott esztétikai tapasztalat elvén nyugszik. Ez az esztétikai tapasztalat mégsem a szimplán és explikáltan a művészetet, az artefactot alapanyagként kezelő esztétika, tehát a műalkotások izolált, ki-tüntetett, titkot feltáró tapasztalata. Sokkal inkább a baumgarteni értelemben vett eredendően esztétikai (aisthetikai), azaz az érzéki tapasztalás *történő* megmutatkozása itt és most épp irodalmi, illetve művészetelméleti írásokban, mint a valódi megközelítéstől önmagukat mindenkor eredendően megvonó helyeken. Ez a

hely – többek között Dieter Mersch egyik központi fogalmaként – egyszerre (temporális) telítettség és megvonás, azaz az átfordulás, átbillenés mindent megsemmisítő, de egyben létesítő katasztrófája – a *kairos* helye¹. A tér, a helyek megmutatkozása, a térnyerés pedig mindhárom általam vizsgált szerző esetében igen fontos probléma. Értelmezésemben ez a térbeliség mindvégig az érzéki/értelmi dichotómiát megelőző tériesülés/testiesülés: azaz a köztesség megmutatkozása, a mediális paradoxona. Az érzéki tapasztalat így nem pusztán egy elsődleges lépcsőfok az abszolút igazság értelmi megismeréséhez, hanem az érzéki maga a megismerés, amely azonban soha nem valamiféle transzcendens abszolút tételezése, sokkal inkább in actu vad észlelése a lét örvénylésének, amely mindenkor a nyelv háta mögött történik.

Legfontosabb célkitűzésem alapján nem valamely új elmélet megteremtése volt, sokkal inkább egyfajta kísérlet a művészetbeli tapasztalás újraértelmezésére. Mindezt a goethei *Versuch* értelmében vélem elgondolhatónak, ahol a kísérletek permanens sorában mutatkozik meg a szubjektum és objektum polaritásában adott lét, ahol a műalkotás, a művészet nem a hagyományos értelemben vett mimetikusként adott, hanem egy végtelenül zajló (kon)figuráció: velünk történik (meg), ám sokkal inkább valami olyasmiként, ami mégis örök *távolságban* tart. Új típusú objektum-szubjektum viszonyról, új típusú tárgyiasságról van szó, ahol bár lényeges a tárgy/dolog ontikus ott léte (Dasein), materiális megtapasztalása, de nem mint totalitásként való megmutatkozás.

Napjaink elméleti diskurzusában jelentősen átalakulnak a korábban a linguistic turn által szinte mindent elsöprő lendületbe hozó posztstrukturalista, poszthermeneutikai teóriák, amelyek az írás, a szövegiség primer voltára építenek. A kortárs elméletek

1 Vö. Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002. 12., ill. 167. Továbbá a *kairos* fogalomtörténetéhez lásd: Kluwe, Sandra: *Krisis und Kairos. Eine Analyse der Werkgeschichte Rainer Maria Rilkes*. Berlin, Duncker&Humblot, 2003, 27–75.

sokkal inkább jellemezhetőek az ún. ikonikus fordulattal, ami pedig épp a képit, ikonikust helyezné a középpontba. Amennyiben a médiumon egyszerűen csak a techné, a technika oldalát értjük, akkor kérdéses volna jelen esetben kép(iség)ről egyebeket kirekesztően beszélni. Ugyanakkor annyi létjogosultsága van annak, hogy sokszor ténylegesen a kép, a festett kép mint technikai médium fontosságát hangsúlyozom, hiszen mindhárom vizsgált szerző életművében meghatározó elemként működött a szó médiuma mellett a festészet, a hétköznapi értelemben vett kép médiuma, s így a szövegek ténylegesen szupermédiumként szerepelnek, az ekphrászisz, a kép-leírás ek-zisztáló helyévé válnak. A kép(iség) ennyiben a mediális egyik megvalósulása volna a szó, a hang etc. mellett, ugyanakkor a kép sajnálatos módon a filozófia, esztétika hagyományos diskurzusában meglehetősen megterhelt fogalom, hiszen a retorikai transzparencia, a mimetikus képiség értelmében a szép látszat elvek is használatos. Interpretáció lényege azonban épp ennek a felfüggesztése, a szép látszat elv, a képiség megvonása a mediálisnak, a szubjektum-objektum köztiségének helyt adón, amely tulajdonképpen az amediális, a materiális működése, megtörténe. Mondhatni a médiumok technikai felosztásával szemben inkább egy kétpólusú felosztást részesítenék előnyben, egyrészt a *mondás*, a diszkurzivitás, a reprezentáció, az értelem, a struktúra, másrészt a *mutatás*, az aisthetikus medialitás, a prezencia differenciáját. A szó-jel médiuma inkább a diszkurzivitásé, míg a kép inkább az aisthetikus megmutatás módusát hordozza. Mindezek azonban nem választhatók szét ilyen élesen, a fogalmak és pólusok inkább egy komplex mediális mező dimenzióiként értendők.² A képnek ez a paradox kettőssége talán Goethénél jelenik meg legtisztábban. Goethe maga sem széttartóan kezeli a képiség e széles spektrumát, amelyre épp a „Philostrats Gemälde” című, képleírásokat

2 Vö. Mersch, Dieter: „Einleitung: Wort, Bild, Ton, Zahl – Modalitäten medialen Darstellens.” In: uő (szerk.) *Die Medien der Künste. Beiträge zur Theorie des Darstellens*. München, Fink, 2003, 9–53.

tartalmazó szövegéhez írt függelékében utal. Többek között itt, azaz a képleírás parergájaként fejt ki ugyanis röviden a maga szimbólumfogalmát: „Maga a dolog, anélkül, hogy a dolog volna, mégis a dolog; egy, a szellem tükrében összevont kép, amely mégis azonos a tárggyal.”³ A mediális, azaz a kép mint médium és a kép mint transzparencia köztesében ek-zisztáló goethei szimbólum alapkérdése számos újabb probléma megvilágításához vezet aztán tovább.

Mindez nem jelenti természetesen a szövegiség, jelszerűség háttérbe szorítását értelmezésben a képpel vagy egyéb médiumokkal szemben, de a nyelvi, a szöveg nem pusztán archívumként kezelendő immár, nem valami eleve távoli és elmúlt üres jelölője az írásnyom materialitásában. A nyelv, a szöveg mint médium, mint szemiotikai hordozó hatalma mégis annyiban korlátozódik, hogy az érzéki, a testi „értelem” előtérbe kerülésével megszűnik „szupermédiumként” létezni. A szöveg paradoxona épp intermediális volta: nem pusztán a mindenkori abszencia jelenvalóságával szembesít, hanem a prezencia, a mindenkor megelőző újra meg újra megjelenésbe jövésére kerül a hangsúly, amely azonban egyben örökös önmegvonás is: a mediális vég nélküli paradoxona, a köztes/között mint *hely* temporális ek-zisztálása.⁴ A továbbiakban – mintegy teoretikus bázisként – ennek a helynek, a nyelv(i) ábrázolás (a)mimetikus térként működésének, performatív megtörténésének, valamint az aisthetikus lét- és művészettapasztalásnak az elméleti reflexióit kívánom röviden, a legkülönbözőbb irányokból megvilágítani, mielőtt a könyv fő fejezeteire rátérnék.

3 Goethe, J. W. von: „Nachträgliches zu Philostrats Gemälden”. In: *Goethes Kunstschriften*. Band II, szerk. Max Hecker, Leipzig: Insel, 1923, 545–549. Itt: 548–549.

4 Vö. ehhez: Pethes Nicolas. „Intermedialitätsphilologie? Lichtenbergs Textmodell und der implizite Mediendiskurs der Literatur.” In: *DVjs* 2002/1. 86–105.

Mimetikus vagy amimetikus kép(i)esség?

A modern utáni teoretikus gondolkodás előszeretettel fordul vissza a már Arisztotelész *Poétikájában* is valamiféle előzetes hagyománnyal, már-már kánonnal rendelkező mimézisfogalomhoz. A mimézis története, mondhatnánk, a művészet története, a mimézis maga a művészet. Erich Auerbach az európai irodalom történetét a mimézis kultúrtörténeteként értelmezi, vizsgálódásait a homéroszi eposzokkal kezdi, és eljut egészen a modernitásig.⁵ Egy másik meghatározó cikkében a figurában találja meg a mimézis alapformáját. Auerbach szerint a figurális értelmezés két olyan esemény vagy személy között hoz létre összefüggést, amelyek közül az egyik nemcsak önmagát, hanem a másikat is jelenti, a másik pedig az egyiket magában foglalja vagy beteljesíti. A figura két pólusa időben elválik egymástól, de mind a kettő benne foglaltatik az élő történelem hömpölygő áradatában.⁶ A mimézis azonban, amely fordítástörténete során az utánzás lecsupaszított kategóriájává degradálódott, mára egy összetett elméleti, esztétikai és filozófiai problémahalmaz gyújtópontja, amely olyan kategóriákat gyűjt maga köré, mint a történelem, a történetiség problémája, az emlékezet kérdése, a szép látszat művészetének helyébe lépő fenséges-ely, a képzelőerő vagy épp a hüpotüposzisz, illetve a szimbólum-allegória kettőssége. Mindez, mint a felsorolásból is kiderül, a képesség és szöveg kapcsolatának, a kép lehetőségének vagy lehetetlenségének problémájával, a kép megvonásának kérdésessé válásával, továbbá olyan ismeretelméleti vonzatokkal jár, amelyek az ábrázolásnak, valamint az igazság, az abszolút megismerésének a lehetőségét, a szubjek-

5 Vö. Eric Auerbach: *Mimézis. A valóság ábrázolása az európai irodalomban*. Bp., Gondolat, 1985.

6 Vö. Erich Auerbach: „Figura”. In: *A hermeneutika elmélete*. (Szerk. Fabiny Tibor.) JATEPress, Szeged, 1998. Az auerbach-i figurafogalom legújabb értelmezéseihöz vö. többek között: Gottfried Boehm: „Die ikonische Figuration”. In: Gottfried Boehm, Gabriele Brandstetter (szerk.): *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*. München, Fink, 2007, 33–55. Itt: 33–37.

tum-objektum kategoriális oppozíció relativizálásának, a „reláció nélküli relációnak” egyfajta köztességét, medialitását hozzák előtérbe. A képiség inkább abszenciaként jelenvaló az újként értett mimetikusság értelmében. A mimetikusság köztes térré válik, közötté, harmadikká, ami kivonja magát a megismerés hagyományos ismeretelméleti kontextusából, nem a hermeneutikai értelmezéskeresés az adekvát közelítés immár, sokkal inkább a helyek elismerésének kriptologikus interpretációjával szembesülünk. Ez a hely nem a külső tér mimetikus visszatükrözése, nem ahelyett áll, hanem a mindenkori kriptikusság helye. Az ábrázolás mint hely (Ort) a művészet helyeként adott, ami feloldja, önmagában lebegteti a természet/physics vs. művészet/techné oppozíciót. A hely ily módon nem rendelkezik konkrét tér- és időaspektussal, pontosabban a mindenkori távoli/elmúlt pillanatnyi helye (kairos). A természet(i tárgy) nem kiindulópontja valamely másnak, nem egy intenció objektuma, amely majd a másikká válik, a másikként van jelen a mimézisben, miközben ez folyamatosan reflektál az objektum abszenciájára. A káosz maga a művészet médiuma, azaz másként kifejezve: a művészet a káosz permanens újraalkotása. Techné és physis egymásban létevel van tehát dolgunk, amit Goethének az a megfogalmazása is hűen tükröz az „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil” című művészeti írásában, miszerint a stílus a szubjektum és objektum lebegtetése, kiegyenlítése. A stílus „a dolgok lényegén” alapul, ugyanakkor „eleven, tevékeny individualitás”.⁷

7 Vö: Goethe, Johann Wolfgang von: „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil”. In: Trunz, Erich (szerk.): *Goethes Werke*. Band XII. Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur. Maximen und Reflexionen. 12. kiadás. München, C. H. Beck, 1994. 30–35. Wolf szintén az objektum-szubjektum reláció mentén tesz különbséget a goethei egyszerű utánczás, a manír és a stílus kategóriái között: „Immerhin aber lassen sich die drei idealtypischen Entwicklungsstufen des Künstlers folgendermaßen zusammenfassend charakterisieren. Unreflektierte Objektivität (»einfache Nachahmung«), reflektierte Subjektivität (»Manier«) und reflektierte Objektivität (»Stil«).” Vö. Wolf, Norbert Christian: *Streitbare Ästhetik. Goethes kunst- und literaturtheoretische Schriften 1771–1789*. Tübingen, Niemeyer, 2001. 376.

Talán épp Hegelnek a művészet végére vonatkozó kijelentése, a mimézis megvalósíthatatlanságának tézisként deklarálása hozta el akarva-akaratlanul a mimetikusság értelmezésének fordulatát. Hegel az *Aufhebung* kategóriával implicite a mimézis sajátos belső jellegzetességét: a megszüntetve megőrzést, az állandó távollétet, az intencionált jelenvalóság lehetetlenségét, s e lehetetlenség felmutatását teszi láthatóvá.⁸ A mimézis ily módon nem valamely külső valóság leképezéseként értendő, hanem magának a láthatóságnak permanens, aktuális kimozdítása, áthelyezése. A láthatóság (*Anschauung*) nem az igazság láthatóvá tétele, a látszat létét nem az igazság feltárásának momentumuma igazolja, hiszen a mimézis/mimetikus valójában performatív aktusként működik. E nyelvi materialitás összefoglaló, közös sajátossága, hogy eleve rejtett, eredendően fragmentum, a totális megbontása, a természet átrendezése, egy másik rend, egy másik természet létrehozása, amely nem akar mintha-ként működni, nem metaforizált, hanem mint-ként, az örök másikként van jelen. Két természet egymást örökösen kizárva, egymással érintkezve – az esztétika (a szép művészetelmélete - a *theoria*) a szép általi belátás tézise, szép és igazság megfelelése így megkérdőjeleződik. Nem a szép, hanem a fenséges, nem a meglátható, hanem a szemmel soha be nem látható, be nem fogható, fel nem mérhető, a csak megtöré-

8 Vö.: Sallis, John: „Mimészis és a művészet vége”. (Ford. Módos Magdolna.) In: *Jelenkor* 1998 / július–augusztus, 820–832. Továbbá a szubjektum-objektum viszony újraértelmezéséhez („Forderung eines welthaltigen Selbst, einer substantiellen Subjektivität”, „sich ein[z]u lassen in die gegenständliche Welt”), amelyen többek között Hegel romantika-kritikája is alapul, s amely bizonyos kapcsolatot tételez Goethe és Hegel (valamint Schelling) között, vö. Pöggeler, Otto: *Hegels Kritik der Romantik*. München, Fink 1999. A medializáció és Kittler „lejegyzőrendszere” kapcsán Lőrincz Csongor egy lábjegyzetben szintén a hegeli prózaira reflektál: azaz olyan nyelviségről tesz említést, ami független a jelentéselví artikulációtól, sokkal inkább a mediális technikával hozható kapcsolatba: „azt, ami van és történik, mint pusztá egyest, vagyis annak jelentés nélküli véletlenszerűségében regisztrálja (aufnehmn)”. Lőrincz Csongor: „Medialitás és diskurzus. Az 1900-as lejegyzőrendszer”. Friedrich A. Kittler: „Aufschreibesysteme 1800/1900”. In: Kulcsár Szabó Ernő, Szirák Péter (szerk.): *Történelem, kultúra, medialitás*. Budapest, Balassi 2003, 166.

sekben, megvonásban érzékelhető kerül a középpontba. Nem a totalitás, hanem az abszolút elérésének eredendő lehetetlensége. Lacoue-Labarthe⁹ „Történelem és mimézis” című szövegében épp a szakadásnak, a törésnek mimetikus, azaz a pharmakon pusztító/gyógyító erejével bíró történetiségről beszél a historizmussal szembeállítva. Ez a történetiség az alkotó művészettel érhető el, ami aktív/tevékeny, nem pedig passzív: azaz a poiesisszel, ami a physis alkotóeleme is. Paradox módon a szakítás akarása a tremtő akarát, mondja Labarthe, az eljövendő akarása, de mindenképpen olyan jövődéé, ami kihat a minta-kép megértésére, miközben azt a szakítás rejtélyébe állítja vissza. A szakadás így a múlt szava, de csak mint a jövő építőmesterei érthetjük meg. Labarthe a szakadásnak ezt a gyógyító mimézisét fenséges mimetikusságnak, modell nélküli mimetikusságnak tartja.

Az elmúlt évek egyik leginkább előtérbe került alakja, aki- nek nyelv- és fordításfilozófiája mellett miméziselméletének is egyre több figyelmet szentelnek, Walter Benjamin. Meggyőződésem, hogy az egész benjamin-i oeuvre bizonyos szempontból a mediális elmélete, ebben futtathatók össze a meglehetősen enigmatikus teoretikus szálak. Sigrid Weigel¹⁰ kép- és testtereket vizsgáló könyvei, Tilman Langnak¹¹ épp a mimetikus újraértelmezését középpontba helyező nagyívű értekezése, illetve többek között Dieter Merschnek¹² a performativitás, az a-mediális kapcsán Benjamin aura-fogalma segítségével utóbb kidolgozott elmélete mindenképpen számottevő háttérnek bizonyulnak saját vizsgálódásaimhoz. A továbbiakban a mimetikusnak a mediális

9 Lacoue-Labarthe, Philippe: „Történelem és mimézis”. Ford. Beteg Gábor. *Athenæum* 1992/I./3. 242–264.

10 Vö. Weigel, Sigrid: *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*. Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, 1997. E könyvről részletesebben lásd recenzióm. In: *Helikon* 2000/4.

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

12 Vö. Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. I. m.

felőli olvashatóságát próbálom felvázolni Benjamin nyomán, de a fent említett újabb elméletek fényében.

Tilman Lang 1998-as *Mimetisches oder semiologisches Vermögen* című könyvének bevezetőjében a mimetikus, a mimézis benjamini újraértését tűzi ki célul a realizmus fogalmának átértékelésével. Lang a medialitást helyezi tehát a középpontba, amikor kijelenti, hogy csak a médiumban formálódik ki és vésődik be az ábrázolt: azaz sem a bensőségesség (szubjektív líra), sem a realista kívülrre irányultság nem gondolható el a mediális nélkül. Lang nem reprezentációs logikáról beszél immár a benjamini mimetikus kapcsán, hanem ún. *Mediologikáról*. Véleménye szerint nem konstruktivista visszafordulásról van szó, nem is a szimbolikus rendszerelmélettről mint a reprezentáció művészetének legkisebb közös nevezőjéről; sokkal inkább azzal a paradoxonnal szembe-sít, hogy a mindenkori leképezés/ismétlés elsajátító kísérlete egyszerre kudarcra is van ítélve, megvonása, visszavonása (Entzug) is bele van írva (az írás ennyiben maga az emlékezés, illetve a sír-émlék). Benjamin elmélete tulajdonképpen egy mimetikus nyelv-és ábrázoláselmélet a mágikus, a metafizikus és a szemiotikus köztesében: azaz a materiális, a mediális elmélete. A mimetikus ennyiben tehát épp amimetikus, mert ott jelenik meg leginkább, ahol a mediális, az írásfigura a legintenzívebb.¹³

Dieter Mersch ezt a médium paradoxonaként érti, a mimetikus szerinte épp ott lokalizálható, ahol az ismétlés és a közvetítés (Vermittlung) eszköze (Mittel) önmaga tárgyiasul. Mersch *Aura*-könyvében különbséget tesz mindezt kiegészítendő az aisthetikus prezencia (performatív) megtörténe (Ereignen aisthetischer Präsenz) és a megjelenítés mediális esztétikája (mediale Ästhetik der Vergewärtigung) között, az előbbi javára.¹⁴ Az előzőekből is következően a performativitás, a performatív általam a továbbiakban használt értelmében az aktus-jelleg ugyancsak kevésbé cselekvés-értékű, sokkal inkább a fenti esemény/megtörténe (Ereignis) jellegen van a hangsúly. Míg Derrida többek között a

13 Vö. Lang, Tilman: „Einleitung: Pharmakon Mimesis”. In: i. m. 9–25.

14 Vö. Mersch, Dieter: i. m. 108.

nem-jelenvaló, a mindenkor távollévő, s ezzel együtt a nyom mint utólagosság fontosságát hangsúlyozza, azaz számára a matéria mint nyom jelenvaló, addig a performativitás illetően értelmében a materialitás egzisztenciaként, ek-zisztálásként értendő.¹⁵ Dieter Mersch szerint, aki elsősorban Benjamin, Merleau-Ponty és

- 15 Ugyanakkor itt kell megjegyezni, hogy mind Hárs Endre, mind Somlyó Bálint felveti opponensi bírálatában a performativitás derridai fogalma esetleges bevonásának lehetőségét. Jacques Derrida „A szakma jövője, avagy a feltétel nélküli egyetem (ami a humán szakoknak hála holnap helyt kaphatna)” című szövegében (kézirat, ford. Orbán Jolán) többek között az austini performatív dekonstrukciójára reflektálva, és azt a látszatot kelve, „mintha fenntartás nélkül hinn[e] benne [ti. performatív és konstatív megkülönböztetésében]” ismételt hangsúlyozza, hogy a performatív „a konvenciók, a legitim fikciók és egy bizonyos »mintha« által garantált”, azaz egyezményen alapul. „Nincs megjelölés, tehát nincs erős értelemben vett esemény. [...] Mert ha van ilyen [...], akkor ez feltételezne egy olyan betörést, amely átszakítja a horizontot, megszakítva minden performatív szervezetet [...] Mintha azt mondanánk, hogy ez az esemény csak ott történik meg, ahol nem engedi magát megszelídíteni semmiféle »mintha«-val, vagy legalábbis egyetlen »mintha«-val, már olvasható, megfejthető és tagolható *mint olyan*-nal. Úgy mint ez a kis szó, a »mintha« »mint«-je (...) ez a kis szó, »mint« lehetne az igazi probléma neve. [...]” Derrida a lehetséges performatívummal a továbbiakban a „lehetetlen lehetséges, a lehetséges *mint* lehetetlen, egy lehetséges-lehetetlen gondolatát”, azaz az *eseményt* állítja szembe, „amely nem engedi magát a lehetőség vagy a virtualitás metafizikai interpretációja által meghatározni”. Mindez nem a szükségszerűség (sorsszerűség?) Derrida szerint, hanem a „talán modalitásának gondolata”, „többé nem vezethető vissza valamennyi »mintha« rendjére”, s ennyiben „az egészen másík”. Derrida épp azt hozza fel ellenérvként, felfüggesztésként, Hans Vaihinger mintha-filozófiáját, amelyre az a Käthe Hamburger is utalt, akit Odo Marquardot megelőzően én magam is részletesen idézek majd a Fontane-fejezetben a fikatív, nem-fiktív kérdése kapcsán. S Derrida hozzá hasonlóan beszél e „lehetséges-lehetetlen” als-modalitásáról. Megkockáztatom, de ez tényleg csak zárójelben, Derridának a performatívummal szembeállított talán-eseménye a melléfogás, az elvétel, a „de ő még várakozott” rilkei intranszitiv modalitásának, a halál tiszta jelenlét-tapasztalatának irányába tendál. Visszatérve és nyomatékositva tehát: nem a nyom, az írás mibenléte, nem a testi, érzéki hiánya az, ami felhozható, ha felhozható Derrida ellenében, ennyiben igazat adok Somlyó Bálintnak, amint a Rilke-fejezetben a khóra kapcsán áttelesen utalok is a derridai khóra-fogalomra, sokkal inkább hangsúlyáthelyezés történik. A prezencia, pozitív telítettség (Abwesen im Anwesen) aliteritásának hangsúlyozása kap helyet az abszencia (Anwesenheit einer Abwesenheit), üresség, a mindenkor távoli materiális jelölője negativitásának átfordulásával. Bár Derrida a dekonstrukciót „ami érkezik”-ként aposztrofálja, a performativitás az általam hivatkozott értelemben nem az „ami” performatívuma, hanem annak, *hogyan* érkezik, megtörténik – ennyiben még mindig vannak fenntartásaim.

Levinas elméletéhez, gondolataihoz kapcsolódva fejt ki nézeteit: „A materialitások nem csak formaként »mutatkoznak meg« – *mindenekelőtt a tapasztalásnak mutatkoznak meg.*”¹⁶ Ennyiben tehát a materiális nem negatívumként, eredendő hiányként lepleződik le, hanem telítettségként (Fülle), pozitivitásként exponálható: bár nem a valamiként megmutatkozás értelmében. Ez a megmutatkozás és megnyilvánulás a jel, az írás területén ambivalens módon mindenkor megvonódásként ábrázolható. A materialitás nem csupán a médium határa, hanem a nem-mediális a mediálisban, egyfajta a-medialitás.¹⁷ A performativitás ezen értelmén nyugvó, aisthesis típusú nyelviség a husserli intencionalitással szemben az alteritáson, a Másik Másikként való közelségén/távolságán alapuló rezponzivitás helye.¹⁸ Mersch a benjaminí mimetikus fogalmára reflektálva azt írja, hogy a mimetikus a másikkal való összeolvadáson alapul, egy majd csak „megérkezőre” (ein erst „Zukommendes”) adott válaszként.¹⁹ Wolfgang Iser hasonlóképpen jut el a mimézisfogalom performatívként értéséhez, amikor a fogalom történetének rövid áttekintésében arra a következtetésre jut, többek között Ricoeur és Adorno kapcsán, hogy miközben a mimézis „saját, a leírhatóságtól önmagát megvonó referencialitását teremti meg”, és „maga válik a performancia reprezentánsává”, tulajdonképpen nem pusztán egy körtünettel van dolgunk. A „reprezentáció vége” kijelentés felveti azt a kérdést, vajon ténylegesen valamely történeti állapottal állunk-e

16 Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura*. I. m. 13. „...es wird also darum gehen, am Prozess der Wahrnehmung der Signatur des Augen-Blicks, gleichsam die Ekstatis des Nichts, den Zauber des Sichentziehenden und damit die Unverfügbarkeit irreduzibler Präsenzen zu wahren. [...] es gilt dem Nichts, der Leere als Fülle, dem Schweigen oder der Stille als eigentlichem Konstituens unverfügbaren Ereignens”.

17 I. m. 67.

18 Vö. a rezponzivitás illetén értelméhez magyarul is hozzáférhető többek között: Waldenfels, Bernhard: „Felelet arra, ami idegen. Egy rezponzív fenomenológia vázlata”. In: *Gond 20*, Budapest, Osiris, Gond, 1999. 5–18. Illetve Tengelyi László: „Törvény és feleletkényszer”. Uo. 18–41.

19 Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura*. I. m. 52.

szemben, vagy sokkal inkább azzal szembesülünk, hogy „lehetetlen a reprezentáció kategóriával megragadni mindazt, ami a művészetben és az irodalomban történik”.²⁰ Összegzőképpen elmondható tehát, hogy ez a medialitás nem a dekonstrukcióé, nem a nyom medialitása, materialitása: hanem a harmadik kísértete, azaz a fenomenológiát átfordító rezponzív etika – amelyre később még visszatérek – összekapcsolása a mimézissel. A vélhetőleg legkevésbé lényeges, azaz az ábrázolt/leképezett leplezetlen jelenvalóságának látszatát fenyegető mediális az a hely, ahol a mimetikus realizálódik. Az a mimetikus tere, ahol épp az igazságra való vonatkozás válik problematikussá az eidetikus anamnézis értelmében, s ekképp maga a valóság visszaadása lesz kérdéses.

Lang a mimetikus újraértelmezése kapcsán arra is felhívja a figyelmet, hogy a nevek nyelve Benjamin esetében egy olyan „lejegyzőrendszer”, amelyben a dolgok néma nyelve válik hangzóvá. Ezen a ponton Lang talán nem véletlenül azt a Lichtenberget említi példaként, aki a medialitás, az aisthesis, a természetesztétika és -fenomenológia manapság (akár Goethe kapcsán is) sokszor idézett előfutáraként a természet reális materialitásában próbálta feljegyezni az ősrást.²¹ Ezek a példák Lang szerint a dolgok vad-szemiológiai rendjébe tartoznak, egy médiumtechnikai diszpozitívba, amelyben a dolgok egyszerre jelöltek és jelölők. A név kapcsán bevezetett *Verweis(en)/odautalás* terminus Lang szerinti deiktikus és gesztuson alapuló jellege annyiban különbözik a referálástól, hogy ez utóbbi feltételezi a referencia létezését, és kioltja az odautalást mint olyant az előhívott jelenlétében, míg az odautalás, amelynek figuráját a név az utalás gesztusában írja le, azaz az utalás konkrét aktusát teszi a

20 Vö. Iser, Wolfgang: „Mimesis und Performanz”. In: Wirth, Uwe (szerk.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002. 243–262. Itt: 253–59. Továbbá mindennek magyarul is olvasható indirekt reflexiójához Pfeiffer fejtegetéseihez kapcsolódva, vö. Kulcsár-Szabó Zoltán: „A közvetlenség visszatérése? Materialitás és medialitás az irodalmi kommunikációban”. In: Kulcsár Szabó Ernő, Szirák Péter (szerk.): *Történelem, kultúra, medialitás*. 272–308.

21 Vö. i. m. 130–131.

középpontba. Ebben a mimetikus aktusban nem a név mímeli a név hordozóját, hanem a név mimézise lesz a hordozó feladatává. Lang szerint Benjamin áthúzza a kategoriális differenciát a jel és a dolog, valamint a médium és a közvetített között. Egyfajta „Verweisordnung”-ról van szó, ahol a dolgok nemcsak a jelöltek regiszterében bukkannak fel, hanem saját maguk is jelölökké válnak. Olyan jelölésről beszél, amely egy minden reprezentáció előtti ott-lét (Dasein) szintjén realizálódik. A mimetikus képességnek ez a tapasztalata nem a történetiség linearitásának, kontinuitásának tapasztalata, hanem az ábrázolás minden megismerést megelőző, „vor-prädikative Erfahrung”-ja. Ez a tapasztalat Benjaminnál a név és szó kérdésével függ össze, s Lang a heideggeri Zeig-Zeug bevezetésével a deiktikusság újraértéséhez kapcsolja. Ennek értelmében a kritika akként valósul meg, hogy a jel Zeig-Zeugként van jelen, a névre utalásként, ami a leginkább szubjektív és a leginkább objektív. Az utalás tehát olyan tudás, amely épp azáltal véti el az észlelő (wahr-nehmend) oda-utalásban a tárgyát, hogy mindenkor más helyre utalja azt. A jel mint Zeig-Zeug a távollévő dolog dologi tartalmára utal, nem pedig a távollévő dolog reprezentációja. Mindenkor csak utalhat az egészre, de az megvonja magát. Az utalás esetén a dolgokba írt jelölés olvasható ugyan, de nem egy már meglévő szimbolikus rend újra-felismeréseként, hanem előrenyúlásként egy mindenkor épp alapítandó értelemre: „was nie geschrieben wurde, lesen”.²² A mimetikus, mondhatnánk, egy kairosjellegű felvillanás (láng) a nyelven, a szemiotikai hordozón: maga a katasztrófa (krisis), ahol a szélre szorított/elfeledett lép szempillantásszerűen színre. A goethei-benjamini művészet olyan techné, amelyben a physis munkál tovább, ilyen értelemben a Natur/Urphänomen előállása a mimetikuságban. A mimézis így átfordulás egy másik atmo-szférába, szférák közti fordít(ód)ásként, halmazállapotváltozásként érthető.

22 Ehhez és az előzőekhez részletesen vö. Lang, Tilman: i. m. 132–142.

Bár a mimézis/mimetikus meghatározó szerephez jut Benjamin gondolkodásában, de az egyszeri vs. ismételhetőség, autentikus vs. reprodukció, aura vs. allegória párok a mimézisfogalom ambivalenciájaként gondolhatók el. Ilyen még a Flüchtigkeit/elillanóan megjelenő és az ismétlés összekapcsolása, szoros egymásba fonódása – a törés jelenvalósága a dialektikus képben. Az aura-fogalom másként értelmezésére és kitágítására, a mediális elmélet alapfogalmaként való működtetésére tesz kísérletet Mersch is, amikor a Benjaminnál fellelt aura-értelmezést egyre inkább az allegória irányában elcsúsztatva használja.²³ A szignifikáns jel és a hagyományos értelemben vett transzparens szimbólummal szemben, amelyek a távollét jelenvalóságai, az aura a távollét megtörténése a jelenvalóságban. „És miként a jelben benne rejlik a távollét jelenvalósága (die Anwesenheit einer Abwesenheit), úgy történik meg az auratikusban a távollévés a jelen levésben (ein Abwesen im Anwesen).”²⁴

Mersch egy másik cikkében a signatura mint jel fontosságát hangsúlyozza, amelyet szembeállít az arbitráris, transzparens jel fogalmával.²⁵ A signatura lenne tehát az a jel, amely véleményem szerint feloldaná a hagyományos értelemben vett szimbólum és allegória kettősét, azaz a goethei értelemben vett szimbólumkategória, amelyet már többek között Gadamer sem különített el élesen az allegóriától. A könyvben itt és most nem kívánok azonban végérvényesen állást foglalni a kérdésben, de a későbbiekben célul tűztem ki a goethei szimbólum fogalmának a mediális

23 Vö. Mersch, Dieter: i. m.

24 I. m. 147.

25 Vö. Mersch, Dieter: „Die Sprache der Dinge. Die Semiotik der Signatur bei Paracelsus und Jakob Böhme”. In: Zenck, Martin (szerk.): Signatur und Phantastik in den schönen Künsten und in den Kulturwissenschaften der frühen Neuzeit. München, Fink, 2008. 47–63.

felőli átgondolását.²⁶ Ennek indító elméleti szálát épp a Lang által is kitüntetettként kezelt benjamini *Wahlverwandtschaften*-tanulmány adhatja, amely talán végül egy immanens goethei jel-elmélet megfejtéséig vezethet el a jövőben.

A jelen vizsgálódásaim jövőbeli kitágításának talán legfontosabb iránya nem más tehát, mint épp a kifejezés nélküli, a torz szimbólum és a mimézis által inspirált goethei implicit ábrázoláselmélet és mediális jelfogalom explikálása, amely alapján nyomta rá bélyegét a modern és a modern utáni irodalmi és művészeti gondolkodásra. Ez a jelfogalom egyrészt a *Vonzások és választások* már Benjamin által is középpontba emelt Ottiliájához, még pontosabban magához az Otto névhez kötődik, s egy új típusú tapasztaláselmélet csírája lehet, de ugyanakkor szorosán kapcsolódik Goethe másutt, elsősorban a *Színtan* elméleti fejtegetéseiben kidolgozott implicit szimbólumkategóriájához.²⁷ Az Otto név meglátásom szerint jelként nem nyom, nem nyomként valamire emlékezés, valamire, ami örökké megvonja magát és abszencia: hanem épp materialitás az esemény és a megnyilatkozás értelmében: akinek meg kell halnia, testiként kell kitörlődni a valódi tapasztaláshoz. Újból hangsúlyo-

26 Mindez sokkal tágabb kontextusban, egyéb teoretikus kérdések megoldásában is eredményre vezethet. Müllner András egy pár évvel ezelőtti pécsi műhelykonferencián elhangzott hozzászólásában a szimbólum/allegória paradigma közelítésének mintájára kísérelte meg feloldani a posztmodern citátum és az avantgarde kollázs közti differenciát. A talált tárgy ennyiben nem transzparens szimbólumként működik, hiszen kijelentésként, tárgyként tételezésként rögtön meg is vonja önmagát.

27 Vö. a goethei szimbólum kérdéséhez egy adalékot Köhnen Rilke könyvéből, ahol Rilke Cézanne-levelei kapcsán, illetve az ezzel járó nyelv- és képrázis révén a szerző Goethének a *Farbenlehre* munkajegyzeteiben a nyelv szimbólum voltára vonatkozó megjegyzéseire utal. „Man bedenkt niemals genug, dass eine Sprache eigentlich nur symbolisch, nur bildlich sei und die Gegenstände niemals unmittelbar, sondern nur im Widerscheine ausdrücke. Dieses ist besonders der Fall, wenn von Wesen die Rede ist, welche an die Erfahrung nur herantreten und die man mehr Tätigkeiten als Gegenstände nennen kann, dergleichen im Reiche der Naturlehre immerfort in Bewegung sind. Sie lassen sich nicht festhalten, und doch soll man von ihnen reden; man sucht daher alle Arten von Formeln auf, um ihnen wenigstens gleichnisweise beizukommen.” Köhnen, Ralph: *Sehen als Textkultur: intermediäre Beziehungen zwischen Rilke und Cézanne*. Bielefeld, Aisthesis, 1995. 131.

zom: meggyőződés, hogy nem a posztstrukturalista, derridai írásnyom tehát, hiszen épp a széttörésben és a cserepek összeillesztésének permanenciájában keletkezik/történik/zajlik újra meg újra. Az Otto név nem önkényes jel, nem a kitörölhetetlen eredetre utalás, ahogy nem is helyettesíthető önkényesen, mint ahogy Eduard új névválasztásában sem. Ehhez hasonlóan az Otto nevet anagrammatikusan rejtő Ottília figurájában is az auratikusságot szükséges hangsúlyozni, az eredet mindenkori megtörténését, ahogy halálában lesz elevenné a másik típusú tapasztalás, a sajátban az idegen, a Másik, a lét áramlásának tapasztalása: „Ottília nem anya, s főleg nem Mária, csupán – eleven, természetes jelként – ábrázolja őket. S ennek tudatában is van: a Másik megpillantásában önmagát mint szép maszkot ismeri fel.”²⁸

Eva Horn tanulmánya szintén a jelfogalom újraértését kapcsolja össze a holt, az elmúlt írásával, a halál esztétikájával, a sírkőbe írt materialitással. Fontos kategóriája a „Dagewesenheit”, a távoli jelenvalósága. Mindez ismételtent ellentmondani látszik a derridai nyom kategóriájának, amely megmarad a referencia szintjén. Eva Horn ezzel szemben jelölt referenciáról beszél: azaz a jelszerűség, a referencia reflexiójáról, az utalásról vagy más néven materiális prezenciáról. Mit is ért mindezen? Ez a jelfogalom, amely a „Wahlverwandtschaften” sajátja is, s amely Otto/Ottília figurájához kötődik: a hulla, a holt test prezenciája, amely távoli, de térben jelenvaló, mégsem megragadható. Ezzel állítható szembe a referencia, amely egy időben és térben is távoliként tételezett feltételez, de mindezt áthidalja a helyettesítés révén. A Dagewesenheit amimetikusan rejtő önmegmutatása az alteritás, a szingularitás megtartása, sőt mindenkori megjelenésbe hozása a reprezentáció, az átvitel, a fordítás másikaként. Mindennek helye pedig a sírkő, amely a halál ábrázolhatatlanságát reflektálja.²⁹

28 Pfothenauer, Helmut: *Sprachbilder. Untersuchungen zur Literatur seit dem achtzehnten Jahrhundert*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2000. 56.

29 Vö. Horn, Eva: „Das Lebende und das Tote: Die Wahlverwandtschaften”. In: uő: *Trauer schreiben: die Toten im Text der Goethezeit*. München, Fink, 1998. 130–164.

A forma krízise: pregnancia, csodálkozás, atmoszféra

A mimézis vagy a mimetikus újraértelmezésén túl a jelen könyv másik fontos elméleti bázisa, mint arra többször utaltam már, a forma hagyományos esztétikájával, az esztétikai tapasztalattal szembeállítható aisthesis típusú esztétika ismételt térnyerése. Az esztétika aisthesis-ként való megjelenésének és értelmezésének többek között Yvonne Ehrenspeck vázolta fel egyik lehetséges vonalát a Cassirer/Fiedler/Merleau-Ponty hármassal, amelynek aztán egyik jeles képviselője napjainkban Gottfried Boehm. Ehrenspeck Cassirer szimbólumelméletét az érzéki ismeretelméletként érti (Sinndarstellung der Sinne).³⁰ Cassirernek 1931-ben a Negyedik Esztétika Konferencián tartott „Mitikus, esztétikai és teoretikus tér”³¹ című előadása, amely az ismeretelmélet és az esztétika kapcsolatát boncolgatja, talán nem véletlenül a tér problematikájában látja az analógiát, „az esztétika új öneszmélésének kiindulópontj[át]”.³² Eszerint tér és idő két rejtély, Kanttal szólva „örök és végtelen semmi”. Nincs „teljességgel szilárdan álló térszemlélet”³³, nem a dolgok rendje, hanem terek közti állandó mozgás létezik. A puszta lét abszolút identitásával szemben a rend a sokaság rendje. Ilyen értelemben a művészet-esztétika közegében nem passzív leképezéssel van dolgunk, egy más típusú mimetikus működik, amely átfordítja egymásba a tér hármasságát. A cassireri tételmelet akceptálható elgondolás, amennyiben a szubsztanciális lét helyébe az általa rendnek nevezett esemény-reláció kerül, ami maga a tér. A lét tehát soha nem esszenciális, mindenkor inkább lét-feltétel. Ugyanakkor mindez

30 Ehrenspeck, Yvonne: Aisthesis und Ästhetik. Überlegungen zu einer problematischen Entdifferenzierung. In: Molenhauer, Klaus, Wulf, Christoph (szerk.): *Aisthesis/Ästhetik. Zwischen Wahrnehmung und Bewusstsein*. Weinheim, Deutscher Studien Verlag, 1996. 201–231. Itt: 216–29.

31 Vö. Cassirer, Ernst: „Mitikus, esztétikai és teoretikus tér”. Ford. Utasi Krisztina. In: *Vulgo* 2000/1–2. 237–246.

32 I. m. 238.

33 I. m. 241.

nem az intencionalitással áll kapcsolatban, ahogy Cassirer hangsúlyozza, hanem az anyaggal, a matériával, ami persze nem a hagyományos értelemben vett dolog. A *Phänomenologie der Erkenntnis* „Symbolische Prägnanz” című fejezetében Cassirer arra a következtetésre jut, miközben a tapasztalás és az ábrázolás kérdéseit mint valamiféle előzetes tudati rend meglétét firtatja, hogy – igen leegyszerűsítve – nincs szubsztanciális különbség ottlét (Dasein) és tudat (Bewusstsein), anyag és forma, szenzualitás és intencionalitás között.

És ezzel együtt jelen van az a relativizálás, amely, miképp azt láthattuk, magából az ábrázolás fogalmából adódik. Hiszen a tudatnak önmagában semmiféle tartalma sem pusztán jelenvaló, de nem is pusztán reprezentatív. Sokkal inkább valamiféle feloldhatatlan egységként foglalja magában minden egyes aktuális élmény e két mozzanatot.³⁴

Mindebből adódóan a színek kapcsán, s számunkra a továbbiakra nézve igencsak jelentős módon, épp Goethe színdefiníciója nyomán vezeti be Cassirer a *szimbolikus pregnancia* fogalmát. Mind ez nem jelent mást, mint egy érzéki észlelési aktust, amelyben az érzéki bizonyos értelemben egyben értelmi is. Nem beszélhetünk tehát az érzékinek az értelmet megelőző voltáról, hanem az észlelés a maga „aktualitásában”, „teljességében” és „elevenességében” „zugleich ein Leben »im« Sinn”: megelőzöttség és a jövőre való előrenyúlás egyszerre: a praegnans futuri telítettsége (Fülle).³⁵ Cassirer szimbólumfogalma, ami Mersch megállapítása szerint a „sinnlicher Sinn”³⁶ megtestesítője, a jellel szemben mindenkor materiális/észlelhető: „aber es »ist« als dieses ebensosehr ein anderes”.³⁷ A cassireri szimbólum nemcsak ábrázol, de ki is állítja önmagát: jelent valamit és önmagát prezentálja. Cassirer

34 Cassirer, Ernst: „Symbolische Prägnanz”. In: uő: *Philosophie der symbolischen Formen 3. Phänomenologie der Erkenntnis*. Darmstadt, Primus, 1997. 232.

35 Vö. i. m. 235.

36 Vö. Mersch, Dieter: *Was sich zeigt: Materialität, Präsenz, Ereignis*. München, Fink, 2002. 165.

37 I. m. 167. (A kiemelés a szerzótől.)

azonban Mersch kritikája szerint mégis mindvégig foglya marad a szubjektumnak, a hermeneutikainak, a formakényszernek, formaakaratnak: visszariad saját kezdeményezésétől.

Az ábrázoláselmülethez, a cassireri forma-fogalomhoz, illetve ennek kritikájához, a pregnáns mozzanat újraértéséhez Cassirer vonatkozó fejezete mellett érdemes említést tenni Eva Geulen cikkéről, amelyben a referencia maga Goethe ősfenoménye, a módosult forma-fogalom, a formátlanság (Uniform) formája, az eseményé (Ereignis) vált forma.³⁸ Geulen Preisedanz és Kommerell alapján összekapcsolja a(z esztétikai) formát és a történetiséget, mégpedig az átmenet (Übergang) alakjában. Bár később épp Goethe-re nem hivatkozik, aki a *Színtan*ban szintén a fény cselekvéséről és szenvedéséről beszél a szín révén, de a Tun/Leiden, Wirklichkeit/Möglichkeit, Vergangenheit/Gegenwart „oppozíciókat” ő is egymásból következő átmenetként érti. Ez az átmenet csak „egyetlen médiumon tapasztalható meg, amely maga nem változik, ahogy a szín majd csak egy formán villan fel”.³⁹ A színnek kapcsán Benjaminra is hivatkozik Geulen, amikor azt hangsúlyozza, hogy azok nem a formálódás (sich gestalten), hanem az az alaktalanodás (entstalten) birodalmát alkotják. Így tehát a torzítás, a kimozdítás lesz formává: a forma a forma krízisévé, ahol az ismétlés médiumában a mindenkori egyes alteritása mutatkozik meg: „[ahol] az ismételhetetlenséget nem önmagában, hanem az ismétlés médiumában ábrázolja”.⁴⁰

Yvonne Ehrenspeck fent már emlegetett összefoglaló tanulmányában Cassirer mellett Fiedlert említi mint az aisthesis-ként értett

38 Vö. Geulen, Eva: „Wiederholte Spiegelungen. Formgeschichte und Moderne bei Kommerell und Preisedanz“. *DVjs* 2002/2 271–285.

39 I. m. 276. (19. l.)

40 I. m. 279. Itt jegyzem meg, hogy Andreas Käuser szintén a medialitást helyezi a formatörténet középpontjába tanulmányában, ahol a goethei Gestalt fogalomból kiindulva, Georgén, Cassireren át Benjaminnal, Kassnerrel és Adornóval bezárólag, valamint a fiziognómiaelméletet hangsúlyozva arra utal, hogy a formagenerálás és a forma felismerése nem szubsztanciálisan különbözőek, hanem pusztán mediálisan. Lásd: Käuser, Andreas: „Zur Aktualität der Formgeschichte. Einige medienbezogene Überlegungen”. *DVjs* 2002/2. 288.

esztétikai tapasztalás történetének következő fontos képviselőjét. Fiedlert, akinek neve és fontos szerepe hosszú időre háttérbe szorult, épp az a Gottfried Boehm vonta be talán elsőként újra a diskurzusba, aki napjainkban az esztétikai, képelméleti gondolkodás egyik, ha nem legfontosabb újtójaként tartható számon. Bár Fiedler is mindvégig a forma rabja marad, de Maréeshez és köréhez fűződő látás-koncepciójával („Sehen lernen ist alles”), a megmutatkozás, a művészi értelemben vett igazság mint telítettség megmutatkozásának és tapasztalásának hangsúlyozásával, a fogalmi gondolkodás értelmében vett igazság feltárásával szemben mégis jelentősen elősegítette a szép látszat-esztétikájának kimozdítását.⁴¹ Gottfried Boehm a vakfolt termékenységét taglaló, magyarul is olvasható fejezetében Fiedlert bevonja a látás, az érzékelés, a tapasztalat mindenkori determinációjával kapcsolatos elméletek sorába. Nietzsche mellett az érzékeléshiológiai kutatásokat (Helmholtz), a színelmélet termékenységét, valamint a Fiedler által képviselt művészetelméletet említi, „mely először foglalkozott azzal, hogy a látás folyamatát tegye a művészi kifejező tevékenység kizárólagos alapjává”.⁴² Ralph Köhnen jegyzi meg Fiedlerről, hogy az autonóm szem alapuló ismeretelmélete nyelvi reflexiókkal társul. Számunkra a következő meghatározása lesz igazán döntő, amely a nyelv értelmére vonatkozik, „amely nem abban rejlik, hogy a létet jelenti, hanem sokkal inkább az az érteleme, hogy ő maga lét [...] így a nyelv is mindenkor csak önmagát jelentheti.”⁴³ Fiedler az érzéki megis-

41 Vö. Hans Eckstein bevezető tanulmánya (Einführung) In: Fiedler, Konrad: *Vom Wesen der Kunst*. München, R. Piper, 1942. 5–43. Eckstein idézi Marées ideálról alkotott nézeteit, amely aztán Fiedler alapgondolatává is válik, s számunkra a performatív újraértelmezésében fontos szerepet kap: „Dieses Wort Ideal [...] besteht es zunächst darin, dass sich ihm alles in die Augen Fallende in seiner ganzen Fülle in seinem Wert und als ein unerschöpfliches zeige”. (13, a kiemelések tőlem – S. E.)

42 Boehm, Gottfried: „Látás. Hermeneutikai reflexiók”. In: *Vulgo* 2000. február, 226.

43 Köhnen, Ralph: *Sehen als Textkultur. Intermediale Beziehungen zwischen Rilke und Cézanne*. Bielefeld, Aisthesis, 1995. 64–65.

merést helyezi előtérbe, pontosabban a látást leválasztja a sensus communisról. Azt a típusú látást, érzékelést és esztétikai tapasztalást hangsúlyozza, amely aztán épp Gottfried Boehm elméletében köszön vissza.⁴⁴ Boehm szerint azonban Fiedler esetében csapdához, saját poetikus metafizikája csapdájához vezet a látás általi érzékelés, hiszen ő a poietikus, a poiesis értelmében vett látást hangsúlyozza, a művész keze által manifesztálódik a vakfolt termékenységére, így Fiedler számára a látástapasztalat kevésbé receptív, reszponzív jellegű, sokkal inkább alkotó, megformáló, forma-adó.

Gottfried Boehm ellenben tovább megy a Fiedler által úttörőként megkezdett úton, s az esztétika megújulásáról beszél, miközben a dolog és a műalkotás közti ikonikus differenciát hangsúlyozza: „E megfontolások az esztétikai reflexió megváltozott megértését modellezik. A határ dialektikájaként határozzuk meg, amelyben a kimondható határait, a lehetséges faktumok területét lehetőleg pontosan fel kell térképezni, hogy ezáltal láthatóvá váljék a kimondhatatlan.”⁴⁵ Az esztétika tudományos, racionális, techné jellegű hatóköre csökken, sokkal inkább az interpretációhoz közelít. Eljutott arra a pontra, ahol átfordul: „vad nyomot rajzol a különben ésszerű és felvilágosult világ tiszta ábrázolatára”. Ennek a tapasztalásnak egyik megvalósulása az alak-alaplogika megbontódásából származik, például Cézanne műveiben. A mű érzékisége, amely „mindenütt jelen van”, és másként mu-

44 „A nézés csodálatos tisztaságával keveredik annak érzete, hogy valamely végtelennel, megmagyarázhatatlannal állunk szemben [...]. Álomszerű állapot, amiben találjuk magunkat, s egyedül a látható jelenség ténye az, mi megszólítja ámuló érzeinket. Elfeleldjük önmagunkat, belemerülünk a látás állapotába, és miképp egyre nagyobb intenzitással kerülünk szembe a dolgok megjelenő létével, ami egyre közvetlenebbül ajánlja fel számunkra önmagát, tölti meg egész létünket [...], úgy gondoljuk, hogy a természet valamennyi titka feltárul előttünk, mihez képest minden nehézséggel megszerzett ismeret silány műként jelenik meg [...]”. Lásd: Fiedler, Konrad: *Vom Wesen der Kunst*. 95.

45 Boehm, Gottfried: „Az első pillantás”. *Athenæum* 1995/III. 1. füzet, 52–65. Itt: 55.

tatkozik meg, mint az azonos, mindenkor valamely hiányon mint szakadékon alapul, amely az áthidalásra, átugrásra csábít, de a végkövetkeztetés nem ölti fel a kifejezés formáját, az a-logon érzékiségeként van jelen. „Ha mindazt, ami megmutatkozik előttünk, megfelelően ki is lehetne mondani, semmiféle meggyőző oka nem lehetne annak, hogy a művészet kerülőútját járjuk”.⁴⁶ Erre az a-logon kerülőútra jellemző, hogy érzékiség és értelem keresztezik egymást. Az első pillantás nem első, nem eredeti, hanem a mindenkori irritáló, betörő, megzavaró, idegenként előálló. Boehm újra meg újra a *thaumadzein* típusú látást/rácsodálkozást hangsúlyozza. „Aki rácsodálkozik valamire, megáll. Erre valami rendkívüli kényszeríti, ami a mindennapi tapasztalás szokásrendjét áttöri. Cezúra következik be [...] hozzátartozik egy bizonyos fajta távolság. [...] Aki csodálkozik, másként látja a már ismertet is, és érzékennyé válik az ismeretlennel szemben. Aki csodálkozik, nem bonyolódik hamis diszkurzusokba [...] nem ad meggondolatlan és megalapozatlan választ a kérdésekre. Talán ez magának a kérdezésnek is az alapoka? Mindenesetre olyan impulzus, amely szeretné felülvizsgálni és újra meghatározni a saját gondolkodás és észlelés előfeltevéseit.”⁴⁷

Mindennek van azonban egy messzebbre vezethető hagyománya az esztétika történetében, amelyre Yvonne Ehrenspeck is utal, mégpedig a baumgarteni esztétika alapjai. Ennek napjainkban egyik avatott képviselője, diskurzusba emelője épp az a Haverkamp, aki az esztétikait a (quintilianusi) retorikaival próbálja összhangba hozni, és épp Baumgarten esztétikájáról tartotta az Odera menti Frankfurtban az ottani Europa Universitát 10. évfordulójának alkalmából elmondott beszédét. Haverkamp itt a baumgarteni aistheta, az aisthesis-elv és a quintilianusi retorika figura crypticája közti kapcsolatot dolgozza ki a cassireri szimbolikus pregnancia elven keresztül. Mivel a tiszta noeta logikus transzparenciájával oppozíciót képező aistheta homályos

46 I. m. 60–61.

47 I. m. 62–63.

intranszparenciája nem más, „mint a telítettség (Fülle) fordította, amely láthatatlan, nem talál meghallgatásra és elismerésre, amelynek látenciája a szó, a kő, a színek és a hangok anyagában/matériájában” rejlik, így a szép teljessége nem a megjelenés formáltságában, sokkal inkább az érzéki átláthatatlanságában van. Magyarul a materiális megjelenésének paradoxonában, amely megjelenés nélküli láthatóság.⁴⁸

Az előbbiekkal az esztétikai fogalmának jelentős átgondolása során mindenképpen összevethető a német nyelvű teoretikus gondolkodásban a napjainkban többek által is képviselt, de talán legradikálisabban, másokat is kritikusan szemlélőn a Gernot Böhme nevével fémjelzett, természeteszétikán kidolgozott aisthesis-elmélet.⁴⁹ Böhme radikalitása a hagyományos esztétika szinte teljes felszámolásáig fokozódik, mikor is azzal, vagyis a techné alapú esztétikaival szembeállítja a *Naturästhetiket*, a physis aisthesisét. Többekhez hasonlóan Böhme Goethe mellett a manapság ugyancsak többször előcítált Lichtenberget, annak fiziognomikus elméletét is bevonja argumentációjába.⁵⁰ Gernot Böhme az utóbbi évtizedben kidolgozott sajátos aisthesis-teóriájában, amely nem szigetelődik el mások hasonló, hozzá közelítő elméleteitől, arról ír, hogy a 20. század második felében

48 Vö. Haverkamp, Anselm: „Wie die Morgenröthe zwischen Nacht und Tag. Alexander Gottlieb Baumgarten und die Begründung der Kulturwissenschaften in Frankfurt an der Oder”. *DVjs* 1/2002, 3–27.

49 Vö. Böhme egyéb hasonló vonatkozású szövegei mellett Böhme, Gernot: *Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München, Fink, 2001.

50 Vö. Lichtenberghez épp Goethe „tapasztalás-elmélete” kapcsán: Neubauer, John: „Der Schatten als Vermittler von Objekt und Subjekt. Zur Subjektbezogenheit von Goethes Naturwissenschaft”. In: Böhme, Gernot, Schiemann, Gregor (szerk.): *Phänomenologie der Natur*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997. 64–85. Itt mindenekelőtt: 72–85. Neubauer Lichtenberg fiziognómiaelméletét és Goethének a szubjektum és objektum lebegtetésével, annak köztiségében kialakított szubjektum-vonatkozású, tkp. interszjektív, a *Szín*tanban a fiziologikus színek alapján kialakított tapasztalás-fogalmát kapcsolja Buffon „couleurs accidentelles”-fogalmához, amely minden értelmet megelőző, már a szemben megmutatózó érzéki tapasztalat, a dolog ek-zisztálásának elvén nyugszik, amely szembeállítható az esztétikai ítélettel, a kanti ízlésítélettel.

végbement valamiféle paradigmaváltás az esztétika területén, amely tulajdonképpen egy mindeddig artikulálatlan visszatérés a baumgarteni esztétikafogalomhoz, melynek lényege az érzéki-ség, az emberi test újrafelfedezése, az esztétikának mint az érzéki megismerés tanának középpontba állítása – nem kis érdemet tulajdonítva ebben a folyamatban a (Böhme szerint elsősorban Hermann Schmitz-féle) fenomenológiának. A kortárs elméletek közül legfontosabbként Wolfgang Iser, Karl Heinz Bohrer és Martin Heidegger ilyen irányú munkáiról referál, miközben el is határolódik például a két utóbbtól, amennyiben Heidegger és Bohrer továbbra is elkülönítik a művészetben belüli esztétikai tapasztalat fogalmát az esztétikai észleléstől, s elzárkóznak egy általános érvényű észleléselemélet kidolgozása elől.

Böhme a bevezető fejezetet – nem meglepő módon – a baumgarteni esztétika alapjaira helyezi, amelyben a szép mint az érzéki megismerés teljessége van jelen. Nem predikátumként szerepel tehát a szép, ahogy egyébként Kantnál sem, de Kant annyiban eltér a baumgarteni kezdetektől, s ezzel hosszú időre meghatározza az esztétikai tudatot, hogy mivel számára csak a fogalmi lehet tökéletes, így a szép soha nem lesz azzá, amennyiben az ízlésítélet nem fogalmilag közvetített ítéletként határozza meg.⁵¹ Ellenben Baumgarten számára az érzéki megismerés tökéletessége nem azt jelenti, hogy az érzéki végül átfordul valami másba, a konfúz érthetőbe: az érzéki megismerés önmagában (an sich) teljes. A másik fontos hiány az esztétikában Böhme megglátása szerint az, hogy a természet maga eltűnt a vizsgálódás terepei közül, a természet már csak a művészet keretében tesz szert jelentőségre. A szerző célja, hogy tágítsa az általa aisthesisként felfogott esztétikai tapasztalási mezőt, bevonva ebbe elsősorban a természetet (Natur) vagy éppenséggel a design területeit is. Megoldandó problémaként jelenik meg a természet esztétikai megismerésének lehetősége (amely ökológiai kérdésfeltevés arra

51 Vö. Böhme, Gernot: i. m. 13–14.

irányul, hogyan „tör rá” a természet közvetlenül az emberre, hogyan érinti testiként, affektíven, azaz a maga érzéki adottságában (sinnliche Gegebenheit)), illetve a valódi/reális (át)esztétizálásának kérdése. E kihívásoknak Böhme szerint nem felel meg a művészetkritikára átszabott klasszikus esztétika eszközrendszere, amely túlságosan is a hagyományos hermeneutikára és szemiotikára szorítkozik. Böhme harmadik szintéreként, számunkra lényeges módon, magát a művészetet hozza példaként, amely szintén módosult az idők folyamán. A kép például nem ragadható meg immár a klasszikus képfogalom segítségével: önmagáért, nem pedig az ábrázoltért (valóságért) fontos. Ez az alapvetőnek is mondható ellentétpár a realitás vs. valóság, azaz *factual fact/actual fact* kettőse. Böhme elmélete számára az utóbbi lesz a lényegesebb, hiszen a *realitás* maga a *res/dolog*, a szín, a klasszikus kép (Bild), a dologhoz rendelhető szubsztanciális tulajdonság... etc., a *valóság* viszont nem más, mint a létező az aktualitás állapotában, a színhatás, az eksztázis (a dolgok önmagukból kilépése, prezentálása, melyet Böhme a későbbiekben Jakob Böhme signaturaelméletével hoz összefüggésbe), továbbá a képmás (Bildnis), azaz amit a kép sugároz, a tér színes, affektív hangolása (Tönung), a megjelenés valósága, amit érzünk (Erscheinungswirklichkeit, die man an ihm [Bildnis] spürt).

Böhme az aisthesisen alapuló régi-új esztétika és a hagyományos esztétika közötti különbséget alapvetően abban látja, hogy a klasszikus esztétika Kant nyomán az ítélőerő égisze alatt jelent meg, az esztétikai objektum, azaz a műalkotás volt az orientálódás célkeresztjében. Ezzel szemben az észlelés tanaként felfogott esztétikának az észlelést a testi jelenlét módjaként kell értenie, és a tapasztalásnak a tárgy általi affektív (meg)érintettségét kell figyelembe vennie. Ennyiben a tapasztalás/észlelés sajátos megismerési módként határozható meg, amelynek a művészet vonatkozásában is újra kell értelmeznie önmagát. Nem a hagyományos értelemben vett forma/szimbólum/jel hármásával van immár dolgunk Böhme szerint sem, hanem a *materialitás*,

testiség és az *atmoszféra*, valamint az e háromszöget kiegészítő esemény jut érvényre.

Böhme tehát az alapvető észlelési eseménynek a *jelenválóság* (Anwesenheit) érzését tartja, amelyben nem különül el az én jelenvalósága a dolog/tárgy/környezet jelenvalóságától. Ennek az észlelésnek a tárgya az atmoszféra, illetve az atmoszferikus. Böhme itt Elisabeth Ströker terminusára utal, aki „hangolt tereknek” nevezi ezt a jelenséget, hiszen nincs szó a szűkebb értelemben vett geometrikus terekről.⁵² Az atmoszféra sajátja a köztesség szubjektum és objektum között, nem valamiféle relationalitás, hanem maga a reláció. Az atmoszféra ingerületi állapot (Anregungszustand), amelyben az én ugyan a maga testiségében van jelen, de nem absztrakt én-pólusként, s ahol a tárgy is érzi a maga eksztázisában, de nem hordozója vagy oka e minőségeknek. Az atmoszférák így az esztétika elsődleges és döntő valóságai.⁵³ Mindez Böhme szerint a factual fact és actual fact terminusokkal való megfeleltetésen túl talán nem meglepő módon Goethehez kapcsolódik, aki *Színtan*ban arra a megdöbbentő és merész megállapításra jut, hogy a színnek nincs tárgyi realitása. Böhme az atmoszferikus jelleg előidézőjeként a fiziognómiát tartja elsődlegesnek, amelynek történetében Goethén kívül fontos helyet szán Arisztotelész és Paracelsus mellett a már többször emlegetett Lichtenbergnek és az aisthesis materialis alapító atyjának, Alexander von Humboldtnak. A fiziognómia hagyományosan természettan, a külső jegyekből a belső lényegre következtetés miatt fontos, de Böhme meglátása szerint ez Goethénél módosul: nála nem a jelenség mögötti jelleg a lényeges, hanem maguk a jellemvonások. Bár Goethe soha nem használta a fiziognómia terminust, az Urphänomen az, amely megfeleltethető lenne ennek, s ezáltal a fiziognómia ismételtlen a természettan elemévé válik, nem szemiotikai jelként értendő.

52 Vö. i. m. 47.

53 Vö. i. m. 57.

Böhme fiziognómia-fejezetében talán a leglényegesebb a pillantás (Blick) kérdésének forszírozása, amely a fiziognómia tapasztalatában inverzzé válik: a rápillantás (Anblick) lesz pillantássá, az oda-lépés (Zutreten) és a megszólítotttság (Angesprochensein) tapasztalatává, a szubjektum státusának megingatójává. Mindez az arc, a persona keretén túl a természet és művészet alkotásainak esetében is aktuális Böhme megállapítása szerint. Ekként értendő a goethei „sinnlich-sittliche Wirkung”, a szimbólum érzéki-etikai hatása. Böhme mégis talán legfontosabb, s értekezésünk gyakorlati szempontjából leginkább döntő kísérlete, hogy megpróbálja az esztétikai kritika mentén kidolgozni az aisthetikának a hagyományos recepcióesztétikával szemben esetlegesen elfogalható pozícióit. Mindennek előfeltétele bizonyos előítéletek lebontása, példának okáért azé, hogy a műalkotás jelentéssel bírójel. A kritika frontjai eltolódni látszanak Böhme szerint, melynek kritériumai a műalkotás performatív és eseményé válásában, az esztétikának érzéki tapasztalásként felfogásában érhetők tetten. A legfontosabb feladat a *valóság* mint olyan tematizálása, a megjelenés tapasztalatának lehetővé tétele a *realitással* való ütköztetés kiküszöbölésével: a lét vs. a művészet szép látszata oppozíció megszüntetésével.⁵⁴

54 Vö. i. m. 187.

I. RÉSZ:

GOETHE, SZÍNELMÉLET, PERFORMATIVITÁS

DUPress

1. A kép-írás felfed(éz)ése mint torzított „eleven-pillanatnyi megnyilatkozás” Goethe „természetes” művészetszemlélete

„Es ist viel mehr schon entdeckt, als man glaubt”
(J.W.v. Goethe: Maximen und Reflexionen)
„Natur hat weder Kern / Noch Schale, / Alles ist sie mit einemale”
(J. W. v. Goethe: Unwilliger Ausruf)

„Azért vagyok itt, hogy bámulatba essek...”

Mit jelent az a szó, hogy felfedezés? Ha valamit felfedezünk, leleplezünk, akkor az mindenki számára láthatóvá válik. A *limine* fontos ismeretelméleti, filozófiai és esztétikai kérdés, hogy megismerhető-e az igazság, létezik-e, és ha igen, milyen módon tekinthető valamifajta nyelvi észlelésnek. Közvetíthetők-e a nyelvben, a nyelv által az érzékileg tapasztaltak? Vajon fennáll-e annak a lehetősége, hogy abszolút fogalmakat, kategóriákat állíthassunk, vagy pedig az (el)olvasás, a megértés paradigmája helyett fellelhető egy másik, amely talán adekvátabb lenne az előzőeknél? Ezt a feltételezett paradigmát nevezzük egyelőre felfed(éz)ésnek, amelyre igaz lesz, hogy „azt olvassuk, amit soha nem írtak le”, illetve „ha valami olvasható, nem jelenti azt, hogy bizonyítható lenne”. Mit jelent valamit felfed(éz)ni? Mi mindent kell felfed(éz)nünk? Amiről (még) nincsenek ismereteink, ami láthatatlan, amit eddig még nem láttunk. A felfed(éz)és egyfajta ábrázolás, szem-elé-állítás. Egy új felfedezés mindig bizonyos aktualitást hordoz, a latin *actualitas* szóban *in actu* megtestesülés rejlik. A felfed(éz)és aktusában épp ezt az aktus-jelleget kell hangsúlyoznunk, valamiféle mediális, köztes jelleget, ami egy pre- és egy posztpozíció közti alteritás, polarizálás, performatív aktus, amely egyrészt pillanatnyi/(szem)pillantásnyi és villámszerű, másrészt azonban végtelen. A felfed(éz)ett pontosan a

felfed(ez)és által lendül mozgásba, jön a felszínre és jut szóhoz, kerül bele a diskurzusba. A felfed(ez)és tehát nem más, mint egy-fajta kimozdítás az elrejtettségéből, a statikusból.

Az esztétikai és a filozófiai kategóriák a modern utáni elméletekben újra és újra problematikusává válnak. A filozófia és az esztétika hagyományosan a le-fedés diszciplínái. Szó és kép, jelölő és jelölt a szó klasszikus értelmében fedik egymást, újabban azonban az esztétikai bizonyos szempontú újraolvasásával van dolgunk, amelyben a statikus, a plasztikus kimozdul, kimozdítódik. Napjainkban új típusú esztétikáról beszélünk, ami természetesen a limine létezik, de történetének folyamán leginkább elrejtve, rejtőzködve. Ez az esztétika a (rá)csodálkozás, a felfed(ez)és esztétikája. Most csak egyetlenegy tetszőlegesen kiragadott példát említek az elmúlt tíz évben napvilágot látott számos könyv közül, a *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*⁵⁵ címűt, amelyben a tanulmányok jelentős része arra a kérdésre keresi a választ, hogyan oldhatóak fel egy tranzitorikus esztétikán belül az újkantiánus ismeretelmélet megszüntetve-megőrzésével az olyan oppozíciók, mint filozófia vs. poétika/esztétika, pillantás/látás vs. (rá)csodálkozás vagy megismerés vs. felfedezés/(meg)szemlélés, illetve a szép/plasztikus vs. mozgó/impresszionisztikus kettőssége. Eszerint adekvát megoldásnak ígérkezik, ha visszatérünk a *Theaitétosz* dialógusban található platóni *thaumadzein*hez, ahol a csodálkozás a tudás és az érzékelés, illetve a látszat fogalmi kapcsán a gondolkodás, valamint az abszolút nagyság szilárd egységén nyugvó hermeneutikai megértés kikapcsolásának példájaként jelenik meg.⁵⁶ Arról van szó, hogy a helyes megértés villanásszerű *rácsodálkozás*, amely nem megragadható, kimondható, hiszen maga az állandóan mozgás-

55 Vö. Böhme, Hartmut, Scherpe, Klaus R.: *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*. Reinbek, Rohwolt Taschenbuch, 1996.

56 Vö. Platón: *Theaitétosz*. Ford. Kárpáty Csilla. In: uő: *Összes művei*. Bp., Európa, 1984. 895–1071. Itt: 930.

ban lévő, létesülő.⁵⁷ Csak rámutathatunk és elnémulhatunk. Ábrázolható-e vajon ez a némaság, szótlanság, ez a nincs, s ha igen, miképp? Mit értünk egyáltalán ábrázoláson?

A posztmodern/posztstrukturalista irodalomtudomány és esztétika fénytörésében formálódó elméletek az ábrázolás kérdésében döntően Kantnak a fenségesről és a hüpotüposziszról *Az ítéleőrő kritikájában* megfogalmazott paragrafusai újraolvasásán alapulnak. Miért tulajdoníthatunk a fenségesnek ilyen nagy jelentőséget? Az igazság, illetve a valódi aisthesis, amelynek semmi köze a szó hagyományos értelmében vett megismeréshez, valójában nem a szép tartományában lelhető fel, azaz nem a hagyományosan szimbolikus, mimetikus képiségben. Kant a fenségesről alkotott nézetei kapcsán ún. *negatív ábrázolásról*⁵⁸ beszél. A negatív ábrázolás mint „elvont/letisztult ábrázolási mód” eszerint a fenséges megjelenítésének adekvát formája, hiszen egy nem-referenciális, kép nélküli megjelenésről van szó, amely „az érzéki tekintetében egészében negatív lesz”⁵⁹. A fenséges ábrázolásában a fel-fogás és össze-fogás kettőséből ez utóbbi végtelen, határtalan aktusként, mozgásként létezik, aktus-jellegében újra és újra megvonódik/megvonja önmagát. A szép parerga-elve azonban ebben az ábrázolásban, a fenségesnek a művészetbe emelése közben is működik, csak éppen örök oszcillálás, egyfajta határeltolódás formájában.

Az újabb és jelentősebb elméletek közül, amelyek a kanti hüpotüposziszt állítják vizsgálódásaik középpontjába, Paul de Man említhető, akinek *materialitás* (materiality) fogalma mögött az ábrázolás, a meg-törés, az írás és az ön-reflexió elve rejtőzik. Ekkehard Zeeb Kant, Kleist és De Man hármasságát vizsgálja, s

57 I. m. 923.

58 Vö. Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. Köln, Könnemann, 1995. 274–75. Vö. ehhez: Szabari Antónia: „A »megjelenítés« fogalma a fenséges elméleteiben. *Helikon* 2000/1–2.

59 Szabari: 147.

a retorikai három szintjét különíti el De Man esetében⁶⁰. A nyelv materiális szintjéről beszél, ahol a tiszta fakticitás *egy pillantásra* a limine *formalitásként* jelenik meg. E harmadik szint az ún. *archiperformancia* helye, a szempillantás megtörésének tere, ahol torzul a tropologikus gépezet, ahol valami pillanatnyi mutatkozik meg, „amely minden beszéd alkalmával elfelejtődik, s amely mégis konstitutív a számára, és pedig az, hogy a nyelv, mielőtt jelentene valamit, »még csak« tiszta fakticitásként van jelen”.⁶¹ A nyelv a maga tropologikus rendszere révén éppen ezt a materialitást próbálja meg utolérni, hogy ismételten megtörjön, és újra meg újra mozgásba hozza a figuráció-defiguráció végtelen közöttjét.

A (poszt)posztstrukturalista német irodalomtudomány (újból) felfedezte önmaga számára a szó és kép, illetve szöveg és vizualitás medialitásának érdekes problémáját. A napjainkban napvilágra kerülő problémák elméleti háttéréül olyan szövegek és szöveg-helyek szolgálnak, mint Platón *idea-tana*, Quintilianus retorikájának részletei, amelyek a *memoria* és az *icon* kérdését taglalják, a fent már említett kanti *fenséges* és *hüpotüposzisz* kategóriák, továbbá Benjamin *mimetikus képesség* fogalma vagy Saussure *anagramma*-jegyzetei, de nem utolsósorban Barthes elmélete is a *punctumra* és a *studiumra* vonatkozóan. A vizsgált primer szövegek pedig – nem egészen váratlanul – a kora romantika-romantika határsávjában mozognak, az elméleti tanulmányok közül sok a látás/pillantás problematikáját, és a közlés/kimondás-paradigma helyett a rá-/felmutatás (Fingerzeige) kleisti, schellingi aktuását választotta tárgyául.

60 Vö. Zeeb, Eckehaard: „Kleist, Kant und/mit Paul de Man – vor den »Rahmen« der Kunst. Verschiedene *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*”. In: Neumann, Gerhard (szerk.): *Heinrich von Kleist. Kriegsfall-Rechtsfall-Sündenfall*. Freiburg im Breisgau, Rombach, 1994.

61 Uo.: 317.

Bár Goethe képleírásairól vagy ekphrasziszairól is születtek, születnek kiemelkedően fontos munkák⁶², úgy érzem, Goethe szerepe, elméleti alapvetései, az allegóriáról, szimbólumról, arabeszk-ről írott jegyzetei, maximái a jelenkori elméletek alapján még sokkal nagyobb hangsúlyt kellene, hogy kapjanak. Jelen fejezetben, amely aktus jellegéből adódóan behatárolt, inkább csak a fel-tárás, a felmutatás a szándékom. Annak hangsúlyozása tehát, hogy a goethei meglátások, felfedezések a (poszt)modern (utáni) episztemológiai, esztétikai kérdésfeltevésekre, problémákra is adekvát választ adhatnak. Nem állítom, hogy az általam Goethe művészetelméleti, mineralógiai, geológiai írásaiból, vagy épp a *Maximen und Reflexionen*ből feltárt gondolattöredékek egységes elméletté formálódnának, de jelölve-jelöletlen fontos, újraírható alap- vagy háttérszövegül szolgálhatnak olyan jelentős (vagy/és éppenséggel vitatott) elméletek számára, mint a kanti ítélőerő esztétikája vagy az (elsősorban német) irodalomelméleti, esztétikai gondolkodást máig meghatározó benjaminini teóriák.

A következőkben főként a Walter Benjamin és nagy „előfutára” közti elméleti párhuzamokra kívánok koncentrálni. Jelentős lehet felfedezésünk számára az az igencsak materiális tény, hogy nemcsak *A német szomorújáték eredete* című mű előszava, amely az igazság, az ábrázolás és az idea kapcsolatát vizsgálja behatóan, vagy Benjaminsnak a romantika kritika-fogalmáról írt disszertációja, hanem többek között egy, a közelmúltban napvilágot látott és jelentős kortárs teoretikusok (Derrida, Silverman, Žižek, Därmann, Bettine Menke) írásait tartalmazó kötet⁶³ elő-

62 Vö. ehhez többek között: Osterkamp, Ernst: *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen*. Stuttgart, Metzler, 1991. Greif Stefan: „Die Malerei kann ein sehr beredtes Schweigen haben” *Beschreibungskunst und Bildästhetik der Dichter*. München, Fink, 1998. Graevenitz, Gerhart von: *Das Ornament des Blicks. Über die Grundlagen des neuzeitlichen Sehens, die Poetik der Arabeske und Goethes „West-östlichen Divan”*. Stuttgart; Weimar, Metzler 1994.

63 Vö. Wetzels, Michael, Wolf, Herta (szerk.): *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten*. München, Fink, 1994.

szava is Goethe-idézetet választ mottójául, ez utóbbi a szó és kép korrelátum voltáról szóló maximát.

Szó és kép: korrelátumok, szüntelen egymást keresik, amiként ezt hasonlatok és szóképek példáin elégséges módon tapasztalhatjuk. [...] Ha kimondták, ami nem ábrázolható, ha ábrázolták, ami nem volt kimondható, helyesen cselekedtek; ám gyakran melléfogtak, és ábrázolás helyett beszéltek, miből is létrejöttek a kettősen gonosz, szimbolikus-misztikus szörnyek.⁶⁴

Goethe meglátása az, hogy a valódi szimbólum a nyelvben, azaz kimondva csak szörnyként, önmaga torzójaként jelenhet meg. A kötet szerkesztői a goethei állítást az írásban, a szövegben önmagát örökké megvonón állító kép problémájának egyfajta előjelzéseként alkalmazzák. Úgy vélik, hogy „bár nem létezik képek előtti valóság, másrészt azonban a képek jelenvalósága csak egy felfüggesztett távollét nyoma, amely arról tesz tanúbizonyságot, hogy vereséget szenved a helyettesítés és az elsajátítás szupplementumainak jelentéssel bíró működése”⁶⁵.

„Nincs mit mondanom, csak mutatnom”

Szomorújáték-tanulmányának *Ismeretkritikai előszavában* Benjamin az igazság evokatív feltárásának programját fogalmazza meg, amely aztán a tanulmány további részeiben, így az allegória-fejezetben, illetve Benjamin más szövegeiben kísérletként megvalósulni látszik. Az igazság Benjamin szerint nem a közlés tárgya, nem a fogalmiság körébe tartozik, hanem „ideákból alko-

64 „Wort und Bild sind Korrelate, die sich immerfort suchen, wie wir an Tropen und Gleichnissen genugsam gewahr werden. [...] Wenn man aussprach, was sich nicht bilden, bildete, was sich nicht aussprechen ließ, so war das ganz recht; aber man vergriff sich gar oft und sprach, statt zu bilden, und daraus entstanden die doppelt bösen symbolisch-mystischen Ungeheuer.” In: *Goethes Werke* Band XII, 12. jav. kiad., szerk. Erich Trunz. München, C. H. Beck, 1994 (1981), 493.

65 Uo: 7.

tott, szándék nélküli lét”⁶⁶. Az ideák, melyek Benjaminsnál mindenkor a platóni ideák, s melyek ily módon egybeesnek a goethei eszmény (Ideal) fogalommal⁶⁷, bár már mindenkor jelenvalók, mégis csak az ábrázolásban jelennek meg mint kép, mint konfiguráció. Valódi ábrázoláson Benjamin a (dologi) elemek kémiai, alkímiai kimutatását (Dar-stellen) érti⁶⁸, amelynek révén megragadható az igazságtartalom. Az igazság, az ábrázolandó ideák csak a dologi elemek e *konfigurációjában* mutatkoznak meg. Az ábrázolás fogalma Benjaminsnál ugyanakkor egy olyan nyelvfilozófia létét feltételezi, amely képes az ádami nyelvállapot megtapasztalására, ahol a név a szóban van, az ideák szándékta-
lanul adják magukat a megnevezésben, ahol (még) nincs jelentés-közlés. Ennek a nyelvfilozófiának adekvát működési terepe a barokk és a modern allegória. Nem más ez, mint a szakadék, a törés a nyelvben. „A jelentést hordozó íráskép és a mámorító beszédhang közötti szakadék, mihelyt felhasad benne a szó jelentésének szilárd masszívuma, arra kényszeríti a tekintetet, hogy a nyelv mélyére hatoljon.”⁶⁹ A nyelv mélyére hatoló archeológus-teknit pillantja aztán meg az írás mint sír feltárásában, a szó-skelettben a szimbolikus-”ideális” kép eredendő-végső torzóját, amely nem kép, hanem testet-öltés. Benjaminsnál a szó felnyílik, „szempillantásnyira” (im Augenschein) feltörik, szétterül a maga materiális voltában. Az allegorikus kép Benjamin szerint nem más, mint a goethei „egy másik természet”, ugyanakkor „megmerevedett őstáj”. A szöveg, az írás mediális oszcillálásában megvonja magától a képet (magaát a szóképet, a tropologikus képet), miközben önmaga materiájában fel is vil-

66 Walter Benjamin: „A német szomorújáték eredete. Ismeretkritikai előszó”. In: uő: *Angelus Novus. Értekezések, bírálatok, kísérletek*. Magyar Helikon, Budapest, 1980. 206.

67 Vö. uo.: 205. „Az ideák – Goethe nyelvhasználatában ideálok –: a fausti anyák.”

68 Vö. ehhez: Rodolph Gasché: „A józan abszolútum: Benjaminról és a koraromantikusokról”. Ford. Némedi Andrea In: *Helikon* 2000/1–2. 89.

69 Walter Benjamin: „A német szomorújáték eredete”. 409.

lantja egyszerre. E konfiguráció nem más, mint törés, amely azonban határként egyfajta átjárást is lehetővé tesz.

Benjamin legfontosabb képe többek között a mozaik-elven működő (tudományos-filozófiai) traktátus, ahol a gondolattöredékek elrendezésében az összefüggés a hiátusokból, a köz(ött) ökből villan elő. Ez a kivágás az allegória paradigmája, „technikája” is, hiszen Benjamin szerint az allegória olyan keret, olyan „obligát kivágás”, „melybe, mindig megváltozott alakban, lökészerűen nyomul be a cselekmény”⁷⁰. A traktátus-elv később, az „Einbahnstraße” című szöveg „Innenarchitektur” részében az arab forma, azaz az arabeszk hasonlatban tűnik fel, amely ritmikus, végtelen oszcilláló ornamentum-háló, a közlő jelentés-képet keretező, azt megtörő síkbeli keresztesítés.⁷¹ A traktátus, s így az arabeszk, legyen az arab díszítőforma az épület homlokzatán vagy parerga (illetve tegyük hozzá, az etimológia alapján egyfajta tánc is, talán Benjamin mimetikus képességről szóló fejtegetései kapcsán ez sem elhanyagolható, lényeg, hogy az amediális medialitás megnyilvánulása), legfőbb sajátossága épp nem egy mindenkori jelentés vagy transzparens kép keretezése, felmutatása, hanem az eleve megszakítottban, megbontásban, egyfajta önreflexióban, örök oszcillációban történő (ön)megmutatkozás: jelmegvonás és jelmegszállottság egyben. Benjamin szerint tehát az allegória lenne ez a mozgó keret, amelynek céljaira, mint Benjamin említi, jól kiaknázható az anagramma, ahol „büszkén feszít a szó, a szótag és a hang, függetleníti magát minden hagyományos értelmi kapcsolódástól”⁷². Az anagrammákban, amelyek a benjaminí írástest tetoválásai, az ábrázolás annak az igazságnak a megtalálására szolgál, amelyet nem lehet keresni. Az igazság megtalálása nem más, mint a nyelvre, a nyelv *medialitására* hallgatás, a szöveg értelmi struktúrájának áttörése.

70 Walter Benjamin: „A német szomorújáték eredete”. 404.

71 Uő: „Einbahnstraße (Innenarchitektur)”. In: Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften* IV.1. Szerk. Tillmann Rexroth. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1991⁷, (1972). 111.

72 Uő: „A német szomorújáték eredete”. 415.

Bettine Menke tanulmányában⁷³ a képek és a textualitás kapcsolatát taglalja Benjaminnál. A benjamini gondolatképek (Denkbilder) a (képek) olvasása ellen íródnak, vagy ahogy Sigrid Weigel⁷⁴ fogalmaz, egy olyan olvasás ellenében, amely a hagyományos értelemben vett fordításként létezik. Eszerint Benjamin szövegeiben nincsenek képek, nincs a hagyományos értelemben vett vizualitás, csak mozgás van, oszcillálás, valamint zörejek és tónusok. Nincsenek keretek, csak hullámok (Wellen), hang-küszöbök, ami láthatatlan, feltartóztathatatlan, nem rögzíthető mozgást jelent. Nincs „keretbe foglalt fakó természet” tehát, hanem a felhívás aktusában létező „kifejezéstelen megdermedés”. Talán nem pusztán véletlen, hogy Benjamin épp a *Vonzások és választások*-ról írt tanulmányában veti fel, hogy a kifejezés nélküli, a képmás-tilalom ábrázolása a szimbólum torzójaként, nem-mimetikus, „képtelen” jelenségként tűnik fel, amelynek ontológiai lényege az önmagába íródott törés, szakadék, csapda (Attrappe), amely feltárul.

A kifejezés nélküli a képben és a kép számára a képtilalmat jelöli, amennyiben azt egy szimbólum torzójává rombolja és teljesíti ki egyben. A megtörés az ábrázolás belső „diszkontinuitását” (Unstetigkeiten) mutatja fel. Szüksége van a törésre, ami az ábrázolásban kap hangot, s szétbomlasztva jelöli annak megvontságát, ami kizárólag ábrázolva történik meg.⁷⁵

A törés beíródottsága, az ábrázolás mint torz hasonlóság, eltorzított szimbólum, ami Benjamin szerint az allegória szükségszerűsége, e mozgó írásosság a nyugodt, örök képekkel szemben, a „látás igézete a felhívásban” duplán is a tónus/*Töne* megjelenéséhez kapcsolódik. Egyrészt zajként, a nyelvre való hallgatásként, de színeként, árnyalatként, árnyékként is. Az írás vagy pontosabban az (írás)kép megvonja magát az olvasástól, s így a szövegen való automatikus átvágtatás gyakorlatától.

73 Menke, Bettine: „Bild-Textualität. Benjamins schriftliche Bilder”. In: Wetzell, Michael, Wolf, Herta (szerk.): *Der Entzug der Bilder*. 47–67.

74 Vö. Weigel, Sigrid: i. m.

75 Menke, Bettine: „Bild-Textualität”. 51.

„Aki mindig ugyanazt látja, az nem lát semmit...”

A továbbiakban arra szeretném felhívni a figyelmet, hogy a benjamin-i teóriák még annál is nyilvánvalóbban a goethei heterogén, diverz gondolkodásnak az egységes egésznek látszó 20. századi megtestesülései, mint ahogy azt eddig vélték. Ábrázolás, felfedezés és meglátás Goethe esetében elválaszthatatlanul összefonódnak. Goethe természettudományos művei, a *Színtan* vagy a mineralógiai, geomorfológiai vizsgálódásai szervesen épülnek be primer irodalmi, művészeti és esztétikai munkásságába, szövegeibe. A képekkel, festészettel való foglalatosság és a newtoni teória átírásaként értelmezett színelmélete teoretikus aspektusból több ponton metszik egymást, sőt Goethe a természettudományt a festők alkalmazott művészetének tartja.⁷⁶ A diszciplínák egymást keresztezése szó szerinti értelemben is megtörténik, hiszen az 1790-es években Goethe egy időre felfüggeszti direkt művészeti, esztétikai tevékenységét, és természettudományos szemléletét, ismereteit fejleszti tovább, majd a felfedezett új szemléletmód aktívan beépül a későbbi esztétikai tárgyú írásaiba.⁷⁷

A Benjamin–Goethe párhuzam, s így a techné és physis egymásban léte azonban mégsem ennyire egyértelmű a kutatók körében, ahogy azt Somlyó Bálint szintén megjegyzi a jelen könyv alapját képező doktori értekezéséről írt bírálatában. Amíg Benjamin filozófiájában a többség a művészetet tartja kitüntetettnek a vitalitással, az elevennel, a sorssal szembeállítva, s így a szép látszat az ő esetében nem lehet bűvöletlenül eleven, addig Goethénél természetről és művészetéről egy nagy rend megnyilvánulásaiként beszélhetünk, azaz, ha az előbbi állításban a látszat vs. eleven oppozíciója áll fenn, addig Goethénél látszat

76 Newton és Goethe színelméleti felfogása közti különbség részletesebb vizsgálatához lásd a „Goethe és a szín(pad)kép” című fejezet vonatkozó alfejezetét.

77 Tudomány és művészet ambivalens viszonyához lásd: Mersch, Dieter, Michaela Ott: *Kunst und Wissenschaft* (München, Fink, 2007) című könyvét. Itt elsősorban: 9–35.

és eleven megfeleltethetők lennének egymásnak. A továbbiakban valóban azt próbálom fejtegetni, hogy mind Goethe, mind pedig Benjamin esztétikája inkább physis alapú, mint techné, ebből azonban nem következik a goethei látszat bűvöletlen elevensége. Az eleven-pillanatnyi megnyilatkozás elevensége nem a látható természet megjelenése, sokkal inkább a nem látható, a távoli önmegmutatása a prezenciában. Mint ahogy ennek inverzeként, ahogy Tilman Lang esetében magam is utaltam rá az elméleti bevezetőben, Benjamin számára sem jelenti ugyanazt a művészet rendje általában, amely formalizálja a káoszt, illetve az „Ordnung des Wahren”, amely inkább megakaszt, amely a jelenvaló távollét (Sein? physis?). Meggyőződésem, hogy a Benjamin–Goethe párhuzam alappillére a szép látszat megbontásának kísérlete. Renate Wieland is utal rá a *Schein Kritik Utopie* című könyvében, hogy Goethe nyelv- és művészetszkepszise nem a nyelv és a művészet egészére vonatkozik, hanem olyan természetű, amely megvonja magát a szép látszattól és a zárt rendszerek ideologikus látszatától.⁷⁸ A természet pedig sokkal árnyaltabb Goethe gondolkodásában és esztétikájában, mint azt első pillanatra gondolnánk. Természet egyrészt a látható világban fellelhető természet, aztán létezik ősfenoméneként a láthatatlan ősjelenségszerű természet, illetve van az „igazi” látható természet a művészet ősképeként, amelynek ábrázolása azonban legfeljebb kísérlet maradhat. S az ilyen kísérletek sorában megmutatókozó tiszta fenomén vagy ősfenoméneként a Sein/das Zuvorkommende önmegmutatása történik. Ezek a kísérletek viszont nem egzakt tudományos, természettudományos kísérletek, hiszen Goethe a *Színtant* is művészként, esztétaként írja, a természet nem a hagyományos módon megismerhető, az ábrázolás kísérlete hatja át. Talán nem véletlenül választotta Benjamin sem mottójául a *Színtan* előszavából származó szöveghelyet, ahol sem a tudás (lásd tudomány), sem a reflexió (a magyar fordításban gondolkodás – lásd filozófia) nem alkalmas

78 Vö. Renate Wieland: *Schein Kritik Utopie*. München, Text+Kritik, 1992.

az egész megragadására, az ábrázolás, a művészet médiumában kell keresnünk egyfajta egésszerűséget.

Goethe tehát a természetet tartja a limine, eredendő paradigmának, az „olyan, mint”-figurájának, ahol létrejöhet a szimbólum „pillanatnyi-eleven megnyilatkozása”. A felfed(ez)és, pontosabban az ön-felfedés Goethe esetében így az *Urphänomen* felfedettsége, ami egyszerre teória és fakticitás, azaz a szem-elé-állítás (a platóni értelemben vett *theoria*) materialitása, az „eleven szemlélet” (*lebendige Anschauung*) paradigmája. Ennek egyik képe, megjelenése Goethe értelmezésében – Platón nyomán⁷⁹ – a tarka szivárvány, amely Thaumasz lányának, a csodálkozás-elvnek a (vér)rokona, aki testében, létében hordozza a rá-csodálkozás materialitását. A szivárvány „tartós jelenség [...] bár váltakozó vízcseppekből áll”⁸⁰. Ennyiben tehát az állandóság mindig végtelen mozgást rejt, a totalitásnak tűnő színek valójában a fények játékának csalóka látszatai, melyek soha nem hoznak létre valódi képet. A szivárvány a maga képiségében a természetbe írt „kép-ként”, tulajdonképpen eltűnő-feltűnő jelenésként határt, keretet alkot a művészeti szép és a természeti fenséges között. Goethe a művészetben, az esztétikában ezen az íven (*Bogen*), kereten, határon mozog. Nála a művészet keretét, amely a szép helye, egy másfajta parergon váltja fel, a szép és a fenséges feloldódnak egymásban. Goethe feloldja a humántudományok és a művészet, illetve a természet közti kereteket. A természetet, a fizikait mint a művészet paradigmáját fedezi fel, amely azonban nem előzi meg a művészetet, hanem ősfenoméneként, ősnövényként – vagy nevezzük bárhogy is – majd csak a művészetben létezik/áll benne.

Az eleven-pillanatnyi megnyilatkozás elfedett/elrejtett goethei teóriájának egyik fontos és pregnáns momentuma a fejezet *kereteként* is értelmezhető, amely pedig nem más, mint a fent már említett arabeszk-elv. 1789-ből származik Goethének „Az

79 Lásd a már idézett helyet Platón *Theaitétosz*-ából: i. m. 930.

80 Vö. ehhez: Matuschek, Stefan: *Über das Staunen. Eine ideengeschichtliche Analyse*. Tübingen, Max Niemeyer, 1991. 173.

arabeszkről” címet viselő rövid szövege, amelyben az egyértelmű elutasítással ellentétben sokkal inkább arra törekszik, hogy a jelenséget a megérdemelt, adekvát pozícióba emelje. Az arabeszek nem kizárólag az antik művészet mindennapjaiban volt igazán nagy jelentőségű, hanem olyan ismert és Goethe által is nagyra becsült mesterek művei között is fellelhető, mint Raffaello. Az arabeszek Goethe számára egyfajta parergon, amely a festett képet összefogja. Ez az összefogás/foglalat azonban csupán „szimbolikus”, hiszen rábukkantak olyan házfalakra Pompeiben, ahol már képek sincsenek, csak a keretek, az állandó mozgásban lévő, virtuálisan indázó arabeszkek. A keret, az arabeszek áll ott a kép helyett. Az arabeszek jó hatással van a szemre, de nemcsak a látást, a szem-elé-állítást teszi lehetővé, hanem valamilyen határt, megakasztó küszöböt is képez a gondolkodás számára. Sőt, mondhatni a szemlélő/megfigyelő ahelyett, hogy a képet nézné, úgy tűnik, mintha maga is a kereten belül létezne. Az arabeszek jelensége azonban még ennél is jóval jelentősebb szerepet játszik Goethe teoretikus gondolkodásában. Graevenitz *Das Ornament des Blicks* című könyvében a goethei ontologikus látás- és pillantás-elméletet a *megnyilatkozás* pillantásaként értelmezi.⁸¹ Ez a pillantás egyedül abban az őseredeti állapotban van jelen, ahol tudományos és esztétikai optika még nem válik el egymástól. „Egy ilyen művészeti természettudomány azonban éppen, hogy nem megkonstruált pillantást kíván vetni a szétbontható tárgyakra. Az eleven, az »ősfenomenok« archetípusait kívánja felfedezni a sokszínűségben, erre az alakra, a »képbeli ideára«, »a kikutathatatlan eleven-pillanatnyi/pillantásnyi megnyilatkozására« irányítja [...] az evidencia analóg pillantását.”⁸² Ez a látásmód pedig technikájában azonos az arabeszkével. Bár az arabeszek képisége révén Graevenitz szerint nem veszíti ugyan

81 Graevenitz, Gerhart von: *Das Ornament des Blicks. Über die Grundlagen des neuzeitlichen Sehens, die Poetik der Arabeske und Goethes „West-östlichen Divan“*. Stuttgart; Weimar, Metzler 1994.

82 I. m. 62.

érvényét a szimbólum vagy az allegória, ezek azonban csak a jelentéseffektusok felszínét jelölik, amelynek materiális alapja a technikailag megalkotható látszat, azaz az arabeszk. Ez utóbbi materiális alapelvként „nem hagyja el a bináris jelfogalom paradigmáját [...], de újraosztja (umbesetzen) a szerepeket”⁸³. Az írás az arabeszk-elv révén az értelemnek csupán halvány képmása, de láthatóvá teszi, „hogyan a hang árnyéka saját árnyképet vet. Az írás mint arabeszk [...] egyszerre lesz önnön jogának alakzata (Gebilde), és [...] jelöli a nyelv anyagának tágra értelmezett, az írást is önmagába foglaló képzetét.”⁸⁴ Mindez egy új típusú szemiotika irányába mozdul ki.

Goethe a parergon/arabeszk-elv segítségével a természeti fenséges tapasztalatát, az abszolútát, az ideát vagy – saját kifejezésével élve – az eszményt (Ideal) próbálja megláttatni a nyelvi művészetben is. Mint arra fent már utaltam, a nyelvben a fenséges nem ábrázolható, nincs képi ábrázolása, a szimbólum csak önmagá torzójaként, szörnyként jelenik meg. A nyelv csak kriptikusan képes valamit megragadni, nincs kép, csak annak megvonása, a kép emléke: (*Ge*)*denkbilder*. Mégis, Goethe – ahogy majd Benjamin az allegória nyelvét – maximáiban a művészetet természetnek tartja, „egy másik természetnek”, a természet rokonának, hasonlatának: *Kunst als Natur*, amely megérthetővé válhat az értelem (Verstand) által.⁸⁵ A kanti esztétikában az értelem a szép helye, Goethe így a fenséges és a szép helyét egyszerre hozza mozgásba, mozdítja ki, és teszi a köztesség/között terévé, keretté, ami azonban fel-táruul. Goethe a természeti fenséges létmódját, a mozgásban lévő végtelent, különöst keresi a képi és a nyelvi művészetben, e mozgás révén kíván tapasztalni. Olyan nyelvhez/művészethez/ábrázoláshoz kíván eljutni/visszatérni, ami jel-nél-

83 I. m. 23.

84 I. m. 23.

85 Vö. *Goethes Werke* Band XII, *Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen*. 12., javított kiad., szerk. Erich Trunz, München, C. H. Beck, 1994 (1981), 467.

küli, a nem-ikonografikus emlékezet nyelve. Ez a nyelv az „ádami őszállapotok” nyelve, ahol a szubjektum még képes a színek, tónusok meglátására.⁸⁶ Goethe szerint az ideális nyelvteremtés és ábrázolás a színhatás (Farbwirkung) alapján működik.

Goethe „Über den Granit” című írása sajátos, soha meg nem írt nyelvelmélete egyik darabjaként értelmezhető. A gránit, ami „szörnyű (ungeheure) tömegként” torz hasonlóságot mutat a kanti fenségessel, a piramisok és a titokzatos szfinxek, valamint a Memnon-szobrok (Bilder!) architektúrájának anyaga. „Ennek a kőnek a szörnyű tömegei óriási műalkotásokra ösztönözték az egyiptomiakat.”⁸⁷ A gránit nem más, mint a fenséges, „a legmagasabb és a legmélyebb” szó szerinti materialitása, „amely csodálatot/csodálkozást kelt”⁸⁸. Nem a megismerés, hanem az élmény, az érzés szerinti igazság helye, ahol működik az eleven szemlélet (lebendige Anschauung), pontosabban aktusként, gesztusként jelen van, de befejezés nélkül marad. Ez a végtelen aktualitás a gránit nevébe írt emlékezés által történik meg. A gránit neve tűzszínű (das Feuerbunte), a kőnek a szemlélés közben megmutató tulajdonsága formálja a nevet.

A gránit a maga romként, repedésként való megjelenésében már önmagában sokszínű, kísérteties (unheimlich), egészként pedig a jelenségek belső rokonsága. Különböző megjelenéseiben állandó mozgásban van, ilyen értelemben nincs képe, csak képlete. A gránit határ, amely „minden élet előtt és fölött”⁸⁹ létezik az idő emlékműveként. A gránit mégis a kép sajátos értelmű megvalósulása, a metafora-elvvel, a helyettesítés elvével szemben a fent említett paradigma/icon-lét variánsaként önmagáért áll.

86 Vö. ehhez: Greif, Stefan: 375–385.

87 Goethe, Johann Wolfgang von: „Über den Granit”. In: *Naturwissenschaftliche Schriften I (Goethes Werke Band XIII)*. 11. jav. kiad. München, C. H. Beck, 1994, 254.

88 Vö. ehhez: Görner, Rüdiger: „Granit. Zur Poetik eines Gesteins”. In: *Aurora* 53 (1993) 126–138.

89 Goethe, J. W. v.: „Über den Granit”. 254.

„E csúcsok nem nemzettek semmit, mi eleven volna, de nem is nyeltek el semmit, mi eleven.”⁹⁰ Önmagára mutat, az elrejtésben engedi megláttatni magát. A paradeigma fogalma azért is adekvát a gránit esetében, mert egyidejű térbeli kiterjedésekről van szó, hiszen a gránit eredendően hasonlat, egyfajta hasonlóság a fenségessel, ahogy Goethe fogalmaz: „a leginkább sokszínű a maga legnagyobb egyszerűségében” (höchst mannigfaltig in der grössten Einfalt)⁹¹. Goethe értelmezésében tehát a gránit a hasonlat, a hasonlóság paradigmája is egyben, ami a benjamini nem-érzéki és/vagy eltorzított hasonlóság előzményének tekinthető. A gránit ilyen értelemben a goethei ősfenoménné, amely a nyelv önmagát újra és újra felfedő ádami nyelvállapotában archiperformanciaként, valamiféle materialitásként lelhető fel. Ez az Urphänomen nem az általánosból (das Allgemeine) levezetett egyedi, különös (das Besondere), hanem a minden egyesben megpillantható általános. Meglátásom szerint ez maga a fenséges, a határtalan... etc. valódi megjelenés nélküli megjelenésbe lépése: egy plasztikus szimbólum-kategória, amit Goethe oppozícióba állít azokkal a szimbólumfelfogásokkal, amelyek a szimbólumot jelnyelvnek tartják, betűként olvassák. Mindez a mindenkor előzetes lét, ami megjelenik, felfedeződik, de nem ölt képi, ikonografikus, elolvasható alakot, hanem az ábrázolás (Darstellung) csak a relációk rokon működése. „A szimbólum nem művészietlen, hanem épp elkezdődő, valamivé váló, még be nem teljesedett művészet. A külső a belsőre utal, rokon vele.”⁹² Goethe esztétikájának ebből az aspektusból való vizsgálata már csak azért is érdekes lehet, mert az eleven, valamiféle mozgást, változást feltételező szemlélet nehezen egyeztethető össze a klasszika értékrendszerhez, normához igazodó felfogásával. Lehet, hogy a goethei klasszika valójában nem a hagyományos esztétikai érte-

90 I. m. 255

91 I. m. 254.

92 Busch, Werner: Die notwendige Arabeske: Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jh. Berlin, Gebr. Mann, 1985. 27.

lemben vett normakövetés (a szép ismételt le-képezése), nem az ikonografikus értelemben vett mnemologikus emlékezés, hanem a felejtés-felfedés végtelen, határtalan aisthetikus mozgása.

Alexander von Humboldt, miközben felvázolja az *aisthesis materialis* körvonalait, felhívja a figyelmet arra, hogy a goethei új esztétikai szervek/testrészek felfedezése (a szem és a fül összekapcsolása) elősegítette annak a kérdésnek a megoldását, miképp is lehetséges az akusztikailag, optikailag tapasztaltakat az írás médiumában megjeleníteni⁹³. Talán nem véletlen, hogy Humboldt az arab módszerre hivatkozik, amely érzékileg és figurálisan is annak a leírásnak juttat elsőbbséget, ami a fület szemmé változtatja. Azaz a hangzás, a vissz-hangzás, a *zaj* által történő, önmegmutató „szemlélésről” beszél. Mindez azt implikálja, hogy a Benjaminsnál épp Menke által vizsgált láthatatlan beírás zörejszerű megpillantásával, kép nélküli megjelenésével állunk szemben, azaz ennek nyelvi figurájával, az arabeszk-elv egyik lehetséges megvalósulásával, az anagrammával.

A goethei művészetelmélet és képezéstétika egyaránt a mozgás és a szín felfedezésén alapul. Stefan Greif tanulmányában arról beszél, hogy a goethei *linea serpentinata* elv, amely felfedezhető Da Vincinél is, a *lineáris látás* elvével állítható szembe.⁹⁴ A *linea serpentinata* elvét a színek medialitása jellemzi, amelyet „a legintenzívebb organikus mozgalmasságként méltatnak”, szemben a masszív, ikonografikus megjelöléssel/megrajzolással ([Be]Zeichnung). Goethe (kép)le-írásaiban maga is próbálja működtetni a festészet e mozgalmasságát, amely a perspektivikusság kifordítása. Képekhez való viszonya mégis a nyelven, az íráson keresztül bontakozik ki. A fent említett ádami ősalapok nyelvisége nem

93 Vö. ehhez: Barck, Karlheinz: „Umwandlung des Ohrs zum Auge« Teleskopisches Sehen und ästhetische Beschreibung bei Alexander von Humboldt”. In: Dotzler, Bernhard J., Müller, Ernst (szerk.): *Wahrnehmung und Geschichte: Markierungen zur Aisthesis materialis*. Berlin, Akademie, 1995, 27–43.

94 Vö. ehhez: Greif, Stefan: „Wer immer dasselbe sieht, sieht nichts...« Fontanes Kunstbegriff im Kontext des 19. Jahrhunderts”. In: *Fontane-Blätter* 1993/Heft 55. 69–91.

más, mint a képleírás olyan módja, amely a kép megszüntetve megőrzése. Rüdiger Campe kitűnő tanulmányában, amely a „Vor Augen Stellen. Über den Rahmen rhetorischer” *Bildgebung* címet viseli, a hüpotüposzisz fogalom részletes analizisét végzi el. Campe egy három elemből álló oppozíciót képez a metaforaelméletből ismert *energeia*, az *evidentia/enargeia*, illetve a hüpotüposzisz között. Minket most ez utóbbiak érdekelnek. Evidentia és hüpotüposzisz szorosan összefonódnak, mondhatni egymásnak kiazmatikusan szembefordított fogalmaknak tekinthetők. A hüpotüposzisz tulajdonképpen az ábrázolás ábrázolása/ábrázolhatósága, így egyfajta leleplezés, amennyiben olyan deskriptív figurával van dolgunk, ahol a nyelvi leírás kikerülhetetlen narratív mozzanata lepleződik le. A hüpotüposzisz tehát valamiféleképpen önmagában hordozza az ironikusságot.⁹⁵ Benne a valóság/valószínűség oppozícióval analóg módon nincs kép, csak egyfajta képszerűség, a kép emléke, a képre gondolás (Gedenken des Bildes), az elfelejtett és újra felfed(ez)ett: a kép üres helye, a megvonásbeli kép, annak nyoma. Sajátos módszerre van a goethei kép-leírásnak, ami valójában át-írás, fordítás, a képre való emlékezés, de nem a szó mnemonikus, ikonografikus értelmében. A hüpotüposzisz Goethe esetében a *vera icon* és a természettudományos paradigma retorikája szerint működik: újfajta olvasatként, nem „szavakkal túlszűfolt ábrázolásként”. Ahogy az latin nevében, az actualitasban bevésődve áll⁹⁶, a hüpotüposzisz egy bizonyos aktualitás jelenléte, amely azonban a szó benjaminii értelmében inkább az aktus-jelleget hangsúlyozza önmagában. A valódi ikonokról Goethe a *Farbenlehre* előszavában is beszél, ahol bevezeti az esztétikai ironia fogalmát.⁹⁷ Szerinte az individuum passzívan áll a létező, a természet végtelenségével (fensé-

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

96 Vö. ehhez: uo. 208.

97 Lásd ehhez bővebben a következő fejezetben.

ges) szemben, aminek csak a valódi ikonokat szemlélve juthat a birtokába. (Az ikonfal a medialitás helye, ami felmutat és elfed, határ, ami az ikon arcának és kezének plasztikusságával mindig önmagára mutat: a médium amediális medialitásaként.) Ehhez Goethe szerint olyan premnemologikus állapotba kell visszatérni, amely lehetővé teszi az érzéki letapogatást, a kéz-fogást (Hand-Fassung). Hiszen a nyelv csak kriptikusan képes megragadni a szimbolikust, ami eleve kép-destruáló potenciál. Nincs szükség olvasható, ikonografikus motívumrendszerre, amely eltakarja a szemlélő szemét az elől a mozzanat elől, ahogy a végesben a végtelen, a mindenkor megelőző (das Zuvorkommende) kairosként „feltárja”, kinyilvánítja önmagát. Goethe tehát nem képről, hanem egyfajta *Amphigourie*-ről beszél, ami valójában egyszerre *üres hely*, töröttség, s maga a telítettség (Fülle), ahol eltűnik az olvasásbeli magával hozott előzetes értelem. A kép, az ábrázolás ádami őállapotaiban nincsenek konnotációk.

„Philosztratosz képei”-ről szóló szövegében „Goethe megpróbálja fedésbe hozni a képi és a szövegstruktúrákat, hogy a leírás felépítésében magát a festmény kompozicionális elvét képezze le”.⁹⁸ Hüpotüposziszában az ún. *életpontok* (Lebenspunkte) állnak a középpontban, amelyeket Goethe leírási elvvé fejlesztett. E létpontok/életpontok, az (eleven) szemlélet pregnáns mozzanatai (melyek időnként ironikus módon a holtak alakjai), testésítik meg a Másik epifániáját, a barthes-i punctum elvét, amely keresztülszúrja a képet. Sigrid Weigel úgy gondolja, hogy az ábrázolás a „Philosztratosz képei” esetében az eredeti értelemben vett képet *megelőző* aktusnak tekinthető, az Ereignis performatív értelmében:

...a leírt jelenetek és a „mintaszerű képek” nem a lefestett dolgok textuális utánzatai, sokkal inkább a képek előképei. Ily módon az ekphraszisz, az eleven ábrázolás szem-elé-állítása ismét visszatér az eredetéhez, a kép előtti leíráshoz. A tárgy szembeötlővé válá-

sában leírásként a kép szó szerint kihullik a szem látóteréből, végérvényesen átkerül a lehetséges láthatóság állapotából a virtuális ábrázolhatóságba.⁹⁹

Ebben az értelemben a „Philosztratosz képei”-ről szóló írás Weigel szerint egy kioltott/kitörölt archívumba való bejutás médiuma, és a soha-nem-látott leírásaként az ideák amimetikus mimézisévé válik. Nem a megfestett áll már jó ideje az érdeklődés középpontjában, hanem a festhetőség, a festői mediális állapota, elve. Mindezzel egyidejűleg a palimpszeszt problémája is felfedezhető Goethe szövegében, hiszen egy már létező, jelenvaló írás íródik felül. A (pretextus) írás-kép(ének) szétzúzása, feltárása, felfed(ez)ése történik meg, miközben a képek látszólagos előállása (Vor-stellung) újra és újra megvonja magát.

A térbeliség, azaz az elrejtőn megmutatkozás helyének nyelvét paradigmaalkotón kidolgozó Goethének szentelt egység bevezető fejezetében mindenekelőtt tehát arra szerettem volna felhívni a figyelmet, hogy napjaink olyan aktuális kérdései, mint az ábrázolás, a hüpotüposzisz vagy a Másik epifániája már a Goethe-kor sürgető problémái is voltak. A goethei elv, amely egyfajta leírási gyakorlatként a természettudományok és a művészetelmélet határmezsgyéjén vette kezdetét, egy saját nyelvelmélet és esztétika csíráit hordozza magában. Alexander von Humboldt-nál a goethei megfigyelések a „helyes látás” felfedezéséhez vezetnek el, amikor azt írja: „ahhoz, hogy helyesen lássunk, szemünk pillantását mimetikus és figurális jelek által bizonyos értelemben az ábrázolt tárgyak közti kapcsolatokra kell, hogy irányítsuk”¹⁰⁰. Humboldt rávilágít az írás kalligrafikus potenciáira, amelyek „az érzékek megformálására törekszenek azok aisthetikusan félreírt/rosszul beírt (verschriftet) materialitásában”.¹⁰¹

99 Weigel, Sigrid: „Goethes virtuelle Gemälde-Galerie”. In: *Neue Rundschau* 1999/1. 91.

100 Barck, Karlheinz: 34.

101 I. m.

Térjünk végül még egy pillanatra vissza a kezdeti dilemmánkhoz, azaz a Goethe–Benjamin párhuzam adekvátságának kérdéséhez. Goethe művészetfelfogása tehát valóban *physis* alapú, de nincs ez másként Benjamin esetében sem. S itt léphet a képbe a kifejezés nélküli problematikája, amely Benjamin szerint bár nem választja szét a látszatot és a lényeket, de nem engedi keveredni, azaz a szépbeli hamis totalitást zúzza szét, ami még a káosz = természeti képlet maradványa. Benjamin szerint ez a kritika lényege. Mindezt a kritikát pedig bár, megengedem, olykor Goethe ellenében, de mindenképpen Goethén keresztül dolgozza ki. Megkockáztatom, kettejük kapcsolata a polaritás goethei alapősfenomenjeként a *Systole* és *Diastole* folytonos ket-tősében ragadható meg, a belégzés-kilégzés pulzálásaként, azaz sem egyik pólus, sem a másik, hanem a polaritás közti megtörő ritmika a lényeges, amelyre Goethe az *Einwirkung der neueren Philosophie* című szövegében utal.¹⁰² Walter Benjamin a *Passagen-Werk* N *Erkenntnistheoretisches* című egységében arra reflektál, hogy a saját *Ursprung* kategóriája a goethei *Urphänomen* átvitele a természetről a történelemre. Az *Ursprung* pedig nem a származott dolog létrejövésére vonatkozik, hanem a keletkezésből és elmúlásból származó, nemcsak ok, hanem hatás is egyben: az, *hogy van, hogy történik* performativitása. Mindezt azonban Benjamin valóban egy kritikai pozícióból tette. Hiszen miközben a „*Wahlverwandtschaften*”-tanulmányon dolgozik, megírja „Az eljövendő filozófia programjáról” címet viselő, illetve az erőszak kritikájáról szóló dolgozatot. E megjövendőlt filozófia a kanti kritikák átírása lenne metaszinten, annak megszüntetve-megőrzése. Mindebben megfogalmazza, ami számomra a Goethe-párhuzam egyik argumentuma lehet: olyan filozófiára van szükség, amelyben a megismerés nem szubjektum és objektum mint két metafizikai entitás közti reláció, hanem a tapasztalat filozófiája, ám

102 Goethe, Johann Wolfgang von: *Einwirkung der neueren Philosophie*. In: *Goethes Werke*, Band XIII, *Naturwissenschaftliche Schriften*, szerk. Erich Trunz. München, C. H. Beck, 1994¹¹ (1981), 27.

nem az empirikus szubjektumnak az objektumra irányultsága. S bár a tapasztalat mindenkor ismeretelméleti „tudat”-on alapul, ennek tudat voltát a szubjektum kiüresítésével rögtön meg is kérdőjelezi. A tapasztalat alapú filozófiában a megismerésnek a szubjektum és objektum fogalmait érintő totális neutralitás közegét kell fellelni. Ennek a programnak a jegyében dolgozza ki aztán az erőszak kritikáját, amelynek alapján elmondható, hogy a benjamini kritika feladata az isteni erőszak megközelítése, azaz a megszakító *intermittierende Kritik*, amely képes az önmegvonásra. A Goethe-szöveg igazságát is ennek a kritikának a segítségével tárja fel. Ez a kritika viszont nem jelenti az igazság leleplezését, amelyre már a *Vonzások és választások*-tanulmány egyik szöveghelyén utal: az időbeliségben, az isteni időkben szükséges a leleplezés, az idők végeztével, az Unzeitban viszont a nem-látható (azaz nem látszat, das Unscheinbare) szükségszerűen semmivé lesz. Így a leleplezés helyett az Offenbarung képez a titokkal oppozíciót.¹⁰³ Ez a titok pedig nem más, mint a művészetbe, a látszatba eleve beleíródott megtörés.

Benjamin így jelölve-jelöletlen, de mindenképpen jelentős mértékben támaszkodik a goethei felfedezésekre és szemléletekre. Az oszcilláló, eleven szemlélet és felfed(ez)és problémáit viszi tovább, amennyiben azt tágabb keretbe helyezi, és az arab formát expliciten összekapcsolja az allegória és az anagramma retorikusságával. A legújabb elméletek közül Haverkampot említhetném még zárásképpen, aki aztán az arabesk-elv szerint, pontosabban az arabeszket átíró működő anagrammát mint láthatatlan beírást a *limine* a memoria helyévé teszi. A könyv további fejezeteiben a problémát igyekszem mind a benjamini, mind pedig a haverkampji olvasatok felől tovább tágítani.

103 Vö. Walter Benjamin: „Goethe: Vonzások és választások”. In: uő: *Angelus Novus*. Bp., Magyar Helikon 1980. 180–183.

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

„Man kann über Shakespeare gar nicht reden, es ist alles unzulänglich [...] er ist gar zu reich und zu gewaltig”
(Goethe Eckermannhoz, 1825. dec. 25.)

„Alles, was im Subjekt ist, ist im Objekt und noch etwas mehr. Alles, was im Objekt ist, ist im Subjekt und noch etwas mehr. Wir sind auf doppelte Weise verloren und geborgen...”
(Goethe: *Maximen und Reflexionen*)

A kizököknt idő nyomában

Kizököknt az idő; - ó, kárhozat, hogy én születtem helyretolni azt!
Úgy rémlik nekem, ezekben a szavakban rejlik Hamlet viselkedésének kulcsa [...] nagy tett nehezedik egy tetre nem született lélekre. Úgy vélem, végig ebben az értelemben van kidolgozva a darab.¹⁰⁴ [277, a kiemelés a szerzőtől]

*Wilhelm Meister*ének középpontjában egy Shakespeare-darab, a *Hamlet* értelmezése áll. Wilhelm interpretációjának központi elemét a kizökökntségre, a rend(szer) megbontására, a törés megtörténézésére való utalás alkotja. A kizökökntség helyretolásának intencionált feladata azonban távol áll a hamleti/wilhelmi állapottól, hiszen sokkal inkább a kizökökntség, a Fuge (repedés) állapota („die Welt ist aus den Fugen geraten”), mintsem a *Verfügbarkeité*, a valamivel/valami fölött rendelkezése. Wilhelm ön-képzése során próbálja a darabon/művészetben keresztül nemcsak megérteni, de a poiesis-mimesis értelmében meg is alkotni önmagát: több lépésben fordítja, színpadra (Inszenieren/In-Szene-setzen) Shakespeare

104 J. W. Goethe válogatott művei. *Wilhelm Meister tanulóévei*. Bp, Európa, 1983. A továbbiakban a műből származó idézetek helyét a főszövegben zárójellel tett számok jelzik.

dramáját, de a valódi tett/tételezés igazából annak megvonása (Entzug). Wilhelm küzdelme a szöveggel, Hamlet alakjával nem vezet sikerre, az eredeti elképzelés lassan meghiúsul, egyre inkább elidegenedik saját intenciójától. Ez a meghiúsulás, a megvonódás valójában az igazi megtapasztalás helye.

A szellem megjelenése a színpadon ugyanolyan előzetes terv nélkül megtervezett, amint épp Wilhelm állítja a darabról: „Itt másra tanítanak bennünket; *a hősnek nincs semmi terve, de a darab nagyszerűen meg van tervezve.*” (287, kiemelés tőlem – S. E.) Goethe a „Zum Shakespeares-Tag”¹⁰⁵ című rövid szövegében szintén utal arra, hogy Shakespeare darabjaira vonatkozó tervei terv nélkül valók, de egy titkos pont körül forognak, amelyet még egyetlen filozófus sem láthatott és határozhatott meg („Seine Plane sind, nach dem gemeinen Stil zu reden, keine Plane, aber seine Stücke drehen sich alle um einen Punkt [den noch kein Philosoph gesehen und bestimmt hat]”¹⁰⁶). Ennek a pontnak a sajátossága, hogy a megtörténés, a végbemenés helye: az én (szubjektum) szabadságának és az egész (objektum) szükségszerű menetének összeütközése („in dem das Eigentümliche unsres Ichs, die prätendierte Freiheit unsres Willens, mit dem notwendigen Gang des Ganzen zusammenstößt”¹⁰⁷). A továbbiakban ennek a titkos pontnak, az eseményszerűség/megtörténés ezen egyszerre telített és megvont helyének, prezenciájának esztétikáját kívánom kidolgozni.

A Hamlet-értés kimozdítása

A „Hamlet mi vagyunk...” aposztrófikus kijelentés magabiztossága az archetípusos ismétlődésen alapuló identifikáció, önazonosság lehetőségének bizonyosságából adódik. Ilyen értelemben

105 Goethe, Johann Wolfgang von: „Zum Shakespeares-Tag”. In: *Goethes Werke* Band XII. Schriften Zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen. München, C. H. Beck, 1994. 224–227.

106 I. m. 226.

107 I. m.

az archetípus mindig feltételez egyfajta ős-egységet, eredendő megformáltságot, amely újra és újra visszatér, reprezentálódik. Olyan előképről lenne szó, amely az arche és a typos (a kezdet és az ütés általi megképződés, megformálás, a techné) kettőssége. Mindez egyfajta plasztikus állandóságot feltételez. Nincs talán még egy ilyen öröklődő őskép az európai művészet- és gondolkodástörténetben, amely kanonikus olvasatok ilyen hosszú sorát indította volna be.¹⁰⁸

Shakespeare és darabjai már a 18. században a figyelem középpontjába kerültek Németországban, de valójában a 19. század folyamán válik különösen jelentőssé a Shakespeare- és Hamlet-kultusz. Goethe *Wilhelm Meister*ének regénybeli interpretációja máig maradandó paradigmának tűnik, kanonikus olvasatként él a köztudatban. Wilhelmnek a szöveggel való foglalatosságja a goethei nyelv- és fordításelmélet „alkalmazott művészete”, amelyről később Carrie Asman¹⁰⁹ vizsgálódásai kapcsán még bővebben ejtünk majd szót. Hamlet-fordítások léteztek már a Goethe-regény Hamlet-olvasatának pillanatában, 1798-ban Schlegel, 1799-ben Iffland fordította le a drámát, de ahogy az Wilhelm szövegéből nyilvánvalóvá válik, s intertextusként megjelenik, előttük létezett már egy prózafordítás is, Wieland munkája, amely aztán Wilhelm alapszövegévé válik.

Ha megvizsgáljuk a Hamlet-kultusz mozzanatait, építőköveit (amire itt teljességében természetesen nincs módom és kompetenciám), illetve ezek kritikáit, történetét, akkor megállapítható, hogy a paradigmatis értelmezés mind a mai napig tartja

108 A kanonikus olvasatok kritikájához vö. Haverkamp, Anselm: „Hamlet, Hypothek der Macht”. *DVjs* 1999/3. 391–418.

109 Vö. Asman, Carrie: „»Der Satz ist Mauer«. Zur Figur des Übersetzers bei Benjamin und Goethe: Werther, Faust, Wilhelm Meister”. In: Keller, Werner (szerk.): *Goethe-Jahrbuch 1994*, Weimar, Böhlau, 1995. 61–81.

magát.¹¹⁰ Loquai utal rá, hogy nem vették komolyan a goethei intést, s a *Hamlet* szinte a németek drámájává lett. A német irodalom történetében Goethe Shakespeare-olvasata, s ezenbélül a *Wilhelm Meister tanulóévei* című művében kidolgozott *Hamlet*-értelmezése oly mértékben meghatározó volt, hogy már-már a korszakretorika alapjává vált, amennyiben a kora romantika jelentős teoretikusai, mint Friedrich Schlegel vagy Novalis e szöveg kritikájaként dolgozzák ki klasszika és romantika önmegszüntető folytonosságát.¹¹¹ Loquai is erre reflektál könyvében, amely így a hagyományos, paradigmikus *Hamlet*-értelmezések sorába illeszkedik, pontosabban a wilhelmi/goethei kijelentést abszolút értelműnek veszi, a (rejtett) értelmet kívánja fellelni, amiért Goethe romantikabeli félreolvasása, torzított olvasata a felelős: azaz *Hamlet* figuráját, énjét mint betegest, áldozatot állítja a középpontba, aki egy tragikus konfliktus áldozata, akit a sorsa határoz meg. Schlegel és Novalis közvetítésével ezt a paradigmát vették át a romantikusok bármiféle felülvizsgálat nélkül. A „tette nem született lélek”, a „tatenarmer Mensch” a romantikus ember összefoglaló fogalma lett, s egyre inkább lefejtődött a kontextusról. Németország mély iróniával alkotta meg *Hamlet*jét saját képmására, illetve vélt arcot találni benne önmagának.

110 Csak jelzésszerűen a kultuszt feldolgozó és értelmező újabb áttekintő szakirodalmakból: Bauer, Roger (szerk.): *Das Shakespeare-Bild in Europa zw. Aufklärung und Romantik*. Frankfurt am Main; Berlin, Lang, 1988 illetve Loquai, Franz: *Hamlet und Deutschland: zur literarischen Shakespeare-Rezeption im 20. Jh.* Stuttgart, Metzler, 1993.

111 A romantikus szubjektum megjelenésén túl Schlegel és Novalis a romantikus költészet- (Universalpoesie), kritika- és irónia-elmélet kidolgozását is többek között a *Wilhelm Meister* hatására indítják el. Schlegel a „szép természet-történetének”, a „poézis poétikai fizikájának” nevezi a regényt, „csodálatos prózának”, amely egyszerre próza és mégis poézis, a mindent és a semmit mondás, mondani akarás prózaisága. Ami azonban számunkra még ennél is lényegesebb a továbbiak, a performatív (ön)megmutatás tekintetében, az a következő kijelentése: „Szerencsés módon ez azon könyvek egyike, melyek önmagukat ítélik meg [...] Hiszen nemcsak megítéli önmagát, de ábrázolja is (sich darstellt).” Vö. Schlegel, Friedrich: „Über Goethes »Meister«, (Athenäum I. Band, 1798) és Novalis: „Aus den Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentsammlungen”, 1798. In: *Goethes Werke, Band VII, Romane und Novellen II*. München, C. H. Beck, 1994. 661–677, 681–683.

Mielőtt saját kérdésselvetésem, olvasatom részletes vizsgálatára rátérnék, az előzőek ellensúlyozására meg kell említenem két fontos szöveghelyet, amelyek mindenképpen rávilágítanak arra, hogy a hamleti gyenge individuum felől olvasott *Wilhelm Meister*-interpretáció megakasztható, önmaga ellentétébe fordítható. Walter Benjamin „A német szomorújáték eredete” című művében többször is foglalkozik a *Hamlet*tal. Benjamin szerint a *Hamlet* nem tragédia, hanem szomorújáték, valójában a figura halálát nem beteges, gyenge mivolta okozza, s talán így nem értelmetlen halál. Hamlet nem a sors marionettfigurája, hiszen a Shakespeare-darabokban, mint a szomorújátékokban általában, minden a szellem órájában történik, a sorson kívül: „az idő nyílásában”, „szakadékban”, amely nem más, mint egy telített prezencia a maga megvontságában.¹¹² A szomorújátékban a hős halálával csak a nevét veti le, a prosopopeia névbe-nyelvbe írotságát, de eleven marad.¹¹³

A másik, immár a goethei *Hamlet*-olvasathoz kapcsolódó vélemény Weiss Jánosé¹¹⁴, aki romantika-könyvében szintén megintatni látszik a Schlegelék óta eltorzított goethei *Hamlet*-olvasatot. Gundolfra hivatkozó véleménye szerint, amely mindenképp helytálló, a recepció hármasságából (azaz az anyag, a figura és a forma recepciójából) semmiképpen sem a figura döntő Goethe

112 Egy lábjegyzet erejéig már itt érdemes utalni arra, hogy a szükségszerű, sors és véletlen egymásba játszatása a *Wilhelm Meister*ben is újra meg újra megjelenik, azaz a véletlen is szükségszerűvé lesz. „Sajnos, már megint a sors szót hallom egy fiatalembertől [...] Hát ön nem hisz a sorsban? [...] itt csak az a kérdés, hogy az elképzelés melyik módja válik javunkra. Ennek a világnak szövedéke szükségszerűségéből és véletlenből való; az ember esze e kettő közé áll, és tud uralkodni rajtuk; azt, ami szükségszerű, úgy tekinti, mint létének alapját; a véletlent tudja irányítani, vezetni és kihasználni [...] Jaj annak, aki ifjúságától kezdve megszokta, hogy a szükségszerűségben valami önkényeset lásson; aki a véletlennek valami észfélét tulajdonít” (74–75). „Különös! – gondolta magában [Wilhelm]. – Hát a véletlen események összefüggnének egymással? És csak véletlen volna az, amit mi sorsnak nevezünk?” (555)

113 Walter Benjamin: „A német szomorújáték eredete”. 329–332.

114 Weiss János: „Hamlet-recepciók a német romantikában”. In: uő: *Mi a romantika?* Pécs, Jelenkor, 2000. 186–203.

számára, hanem maga a mű, a szöveg. „Közelebről tekintve azonban azt láthatjuk, hogy Goethe (azaz Wilhelm) *távolságtartással* beszél Hamletről, közvetlen azonosulásról semmiképpen sincs szó.”¹¹⁵ (Bár Weiss ennél nem megy tovább, de tegyük hozzá, a forma-recepciója sokkal közelebb áll az igazsághoz, igaz, nem a gundolfi értelemben.)

Mindezek ismeretében saját kérdésem, téziséem a következő. Goethe *Wilhelm Meister tanulóévei* című szövege, illetve a *Wilhelm Meister-i Hamlet*-olvasat nemcsak paradigmaalkotó archetípus, de annak megbontása is, hasonlóan ahhoz, ahogy a regény egyszerre a Bildungsroman paradigmaalkotója s megbontója. Volker Zumbriink megfogalmazásában a mű a regényműfaj első igazi megvalósulása és bukása is egyben. A nevelődés nem zárul le a színházi küldetés megghiúsulásával, a lezárás, a zárlat tiszta ugyan, de drágakő tisztaságú: azaz a fény mindig másképp tör meg rajta, aszerint, hogy hogyan esik rá.¹¹⁶ Többszörösen tükröző szövegről van szó, amely szétfeszítené a hagyományosan értett Bildungsroman kereteit, ami az individuum/én intencionális kiteljesedését, kint-bent én felőli szimbolikus egységének megteremtését jelenti. Itt ezzel szemben nem időbeli énesülésről, az individuum tételezéséről van szó, hanem inkább annak állandó megbontásáról a szöveg-olvasatok kapcsán. Nem igazán fejlődésről beszélhetünk, s nem Hamlet figurája mint a romantikus individuum szimbóluma fontos Goethe számára. A *Wilhelm Meister* önmagában hordozza saját maga újra és újra feltörő pecsétjét, magát a törés aktusát, miként autoreferenciális mozzanatként bele van építve a „Theatralische Sendung” törmelék-szövege. Zumbriink egy másfajta, új típusú ábrázolás (Darstellung) megjelenését hangsúlyozza, ennek koncepcióját dolgozza ki könyvében. Számunkra leglényegesebb a *Wandel-* (változás) -kategória

115 Uo.: 187 (kiemelés a szerzőtől).

116 Zumbriink, Volker: *Metamorphosen des kranken Königssohns: Die Shakespeare-Rezeption in Goethes „Wilhelm Meisters Theatralische Sendung” und „Wilhelm Meisters Lehrjahre”*. Münster, LIT, 1997. 29.

hangsúlyozása, maga a *megettörténés*, a *performatívum*, amely köré az interpretációját építi.

Az ön maga pecsétjét határként újra meg újra feltörő szöveg, az én/szubjektum és objektum Goethe által teoretikus szövegekben is vizsgált, illetve a *Farbenlehre* előszavában, bevezetőjében egyaránt reflektált kérdése volt számomra a leginkább fontos. A kérdésfeltevés lényege meglátásom szerint továbbra is abban áll, hogy megvilágítsuk a paradigmatis, szimbolikus projekt megbontásának immanens lehetőségeit Goethe opusában. Új típusú esztétika lehetőségét veti ez fel, ahol poiesis és aisthesis nem válik szét, ahol egyszerre van mód kettős felejtésben-elvesztésben az „elvarázslók és elvarázsoltak” közt lenni. Mindez a tapasztalás=(el)tévedés kerülőútján lehetséges.¹¹⁷

A „Hamlet mi vagyunk...” aposztrófikus tételezése emlékezés, azaz egy performatív aktus alap-talanságának és önkényességének felejtése, egyfajta tautológia. Valójában olyan új művészetértést hív elő, amely nem a szellem tökéletes kifejeződése, hanem széttört anyagba/szövetbe írása, amely a Goethe-szövegben darabjaiban ismétlődik. Wilhelm *Hamlet*-olvasata nem ér véget a színpadon a Szellemmel való találkozáskor, hanem a szövet/fátyol margójára írt feliratként, emlékezőként-felejtésként tautologikusan ismétlődik. A Goethe-szöveg tartalmazza továbbá az öreg Hamlet, a Szellem utolsó szavait is: „*Gondolj reám*” („*Gedenke mein!*”), s talán nem véletlenül kurziválva, törmeléként, megakasztóként a kontinuos narratívában, a Philinre való emlékezés aktusában. Ez az emlékezés a Mignon halála utáni beszélgetés tárgya, így a halál, a Múlt termei lesznek a fenséges performanciájának terei.

117 Ez a típusú tapasztalás, amely a Wilhelm számára előálló kerülőút, többek között Tengelyi László tapasztalat-fogalmával mutat hasonlóságot. Tengelyi egy Tapasztalat és kifejezés című pécsi előadásában Husserl tudat-fogalmáról értekezve, a tapasztalat esemény jellegét hangsúlyozta. Ez a tapasztalat maga a kerülőút, a tudat háta mögött történik, de nem tudattalanul. Olyan tapasztalás, amely nincs benne a tervben, a hős tervében, nem szimbolikus, hanem metonimikus érintkezések lökészerű eseménysora.

Urphänomen és performativitás

A mottóban jelzett és Walter Benjamin által is idézett goethei kijelentésre alapozva, miszerint „szükségszerűen művészet gyánánt kell felfognunk a tudományt, ha valami teljességet várunk tőle”, e fejezetben a továbbiakban az episztemológia és ontológia köztességében működő goethei (rejtett) aisthesis-elmélet sajátosságaira kívánom felhívni a figyelmet. Mind a hermeneutika, mind pedig a dekonstrukció megpróbál a goethei természet- (Natur) -fogalom, a szimbólum, allegória-kérdés közelébe férkőzni, de ez hevesen ellenáll az igyekezetnek. Művészetértés és természetértés Goethe esetében nem különül el élesen egymástól, mint arra fent is utaltunk már, a kettőt összekötő kapocs pedig az „elevenpillanatnyi megnyilatkozás”¹¹⁸ *tapasztalata*. Ez a pillanatnyiség, eleven jelenvalóság (prezencia) azonban nem a Derrida és a dekonstrukció által kritika alá vett autentikusság, tanúsítás vagy rendelkezésre állás (Verfügbarkeit) jelene, hanem épp a *kairos* elillanó léte¹¹⁹, a hiányon, az alteritáson (a másikat Más[ik]ként engedve történő megtapasztaláson) alapuló, a semmi (Nichts), ami egyszerre a megvonás és a telítettség helye.¹²⁰

118 A megnyilvánuló titok („das offenbare Geheimnis”), az epifánikus el-nem-rejtettség elrejtettségének Goethe kései művét, gondolkodását átható elméleti szerepére elsők között Marlis Helene Mehra utalt. Vö. Mehra, Marlis Helene: *Die Bedeutung der Formel „Offenbares Geheimnis” in Goethes Spätwerk*. Stuttgart, Akademischer Verlag, 1982.

119 Vö. a goethei természet-”értés” illékony/mindenkor megszökő jellegéhez: Schmidt, Alfred: *Goethes herrlich leuchtende Natur. Philosophische Studie zur deutschen Spätaufklärung*. München; Wien, Carl Hanser Verl. 1984. 20–21.

120 Vö. Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002. 46. A megtörténés mint telítettség (Fülle) esetében, ami a valamiként adottsághoz képest „előnyt” élvez, Mersch szerint a Heidegger által a „Was heisst denken” című szövegében megfogalmazott el-nem-rejtettség elrejtettségéről van szó valójában, amikor épp maga az el-nem-rejtettség marad rejtve az el-nem-rejtett jelenvalóval szemben, amikor az eredet (Ursprung) egyszerre előállítás és megvonás.

Bruno Hillebrand¹²¹ *Ästhetik des Augenblicks* című könyvének Goethe-fejezetében a pillanatnyiséget szigorúan elválasztja a romantika „misztikus-spekulatív” végtelenség-tapasztalatától. Ez a pillanatnyiség és tapasztalat a villámszerű felvillanás, ahol „az elmúlt és jövőbeliség egymásba omlanak, az (állítólag) megragadhatatlan (unfassbar) totalitás állapota, amely végtelen értelemmel telített.”¹²² A performatív megtörténésnek ez az aktusa Goethe esetében nem intencionált, nem antropomorfizált, nem a szubjektumhoz kötött. A valódi tapasztalat minden megismerés, jelhasználat és a hagyományos értelemben vett szimbolizáció előtti végbemenés. Mint arra az előző fejezetben is utaltam már, Goethe az ádami őállapothoz kapcsolja mindezt, ahol a jel (Zeichen) megvonása, felbomlása, a jeltelenség, az *Amphigourie* (üres hely), az „ártatlan látás” van érvényben.¹²³ Goethe rejtett esztétikája valójában aisthetik, a szónak az észlelés általánosan vett értelmében, legyen szó a képi hermeneutika (ekphraszisz) újraértéséről, a színelmélettel való foglalkozásról vagy az Urphänomen/reines Phänomen (ősfenomen/tiszta fenomen) kérdéséről. Goethe talán leglényegibb fogalma az Urphänomen, ami önmagát mutatja (sich zeigt); az ősfenomen nem képi, nem platóni módon elgondolt, nem idealizált fogalom a jelenség mögött, hanem a *rebus singularibus*-ban adott, s egyedül az *aperçu*-szerű tapasztalás révén észlelhető. Az *aperçu* nem más, mint Zu-stossen-megtörténés, ami ránk kihegyezett, azaz tárgynak megfelelő látás, annak észlelése, ami tulajdonképpen a jelenség alapjául szolgál, s ami nem a diszkurzív logosz által megragadha-

121 Vö. Hillebrand, Bruno: „Johann Wolfgang von Goethe. »Der Augenblick ist Ewigkeit«, In: uő: *Ästhetik des Augenblicks. Der Dichter als Überwinder der Zeit – von Goethe bis heute*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1999. 14–35.

122 Uo.: 26.

123 Vö. az *Amphigourie* és a jelek kiűzésének goethei problémájához: Greif, Stefan: *Die Malerei kann ein sehr beredtes Schweigen haben. Beschreibungskunst und Bildästhetik der Bilder*. München, Wilhelm Fink, 1998. Valamint a disszertáció előző fejezete.

tó megnyilatkozás.¹²⁴ Olyan ráemlékezés az alapra, ami minden egyes eseményben újra meg újra engedi azt megtörténni. Goethe hangsúlyozza, hogy egyrészt van a *tárgyak előrelépése/előállása*, másrészt az *én világban ott-léte (Dasein)*. A lényegi az állandó Wechsel (ide-oda váltás, átfordulás az um-kippen értelmében): „Az ember csak annyiban ismeri (meg) önmagát, amennyiben ismeri azt a világot, amit csak önmagában lelhet fel, önmagát pedig csak a világban. Minden új tárgy, ha jól megnézzük, egy-egy új szervet/helyet/közeget (Organ) nyit fel bennünk...”¹²⁵ Ez a látás maga a legigazabb Handeln, Tat: de nem a valamit megcselekedés értelmében. A tétélezés/Setzung valójában eseményjellegű, az ek-sztatikus előlépés/előzetesség és az erre való megfelelés, rezponzivitás kettősségében. Az ősfenoménon az idea megjelenése, az idea analóg¹²⁶ a tapasztalattal, érintkeznek, ez a megjelenésbe jövés (in Erscheinung treten) azonban megjelenés nélküli.¹²⁷

124 Vö. Nachwort zu den Maximen und Reflexionen. In: *Goethes Werke, Band XII. Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen*. 12. kiad. München, C. H. Beck, 1994. 731. Továbbá Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura*. Továbbá: Hofmann, Peter: „»Erkenne jedes Dings Gestalt« Goethes Zeichen als angewandte Erkenntnistheorie”. In: *DVjs* 2/2003, 242–274.

125 Goethe, J.W. von: „Bedeutende Fördernis durch ein einziges geistreiches Wort”. In: *Goethes Werke Band XIII, Naturwissenschaftliche Schriften I*, szerk. Erich Trunz, München: C.H. Beck, 37–41. Itt: 38.

126 Vö. Goethe, J. W. von: „Bedenken und Ergebung”. i. m. 31–32. Itt: 31.

127 Vö. a Rudolf Steiner-féle értelmezés a konstitutív eszméről, miszerint a kanti regulatív eszmétől (Idee) eltérően Goethe számára az ész nem egyetlen meghatározott egységet feltételez, hanem az egységesség üres formáját: az ész igénye üres szándék. Steiner, Rudolf: *Grundlinien einer Erkenntnistheorie der Goetheschen Weltanschauung mit besonderer Rücksicht auf Schiller*. Dornach, Philosophisch-Anthroposophischer Verlag, 1924. 52. Steiner az ősfenomént a tapasztalaton belüli magasabb tapasztalatnak tartja Goethénél. Vö. uo.: 70.

Az Urphänomen továbbá maga a határ¹²⁸: sohasem a végső alapnak, a valaminek a meglátása, hanem annak észlelése, *hogy* történik. „Zum Erstaunen bin ich da” – „Azért vagyok itt, hogy bámulatba essek” – vallja Goethe, s az ősjelenségre való rácsodálkozás a legtöbb, ami elérhető, „nem kell, hogy többet keressünk mögötte: ez a határ” – írja Eckermann-nak 1829. február 18-án.

Goethe egyik alap-ősfenomenje – ahogy fent már utaltam rá – a polaritás: a vonzás-taszítás, tételezés-feloldás... etc. ellentétének újra és újra megtörténe. ¹²⁹ Egy Schweigernek írt 1814-es levelében Kantra hivatkozva ad kifejezést talán legkorábbi meggyőződésének: „egyetlen anyag sem gondolható el a vonzás és a taszítás nélkül (ami tehát azt jelenti, polaritás nélkül)”. ¹³⁰ A polaritás, az (ön)tételezés és megvonás kettőssége a színelméletben és az ismételt tükrözés elméletében a legnyilvánvalóbb. Goethe

128 Az ősjelenség határlétére egyik maximájában is utal Goethe, ahol különbséget tesz kétfajta rezignáció között: egyik az ősfenomennél/ben való megnyugvás kísérte rezignáció, amelyet az emberiség határaként kezel, a negatívnak azonban a bornírt individuum hipotetikus korlátoltságán belüli rezignációt tartja. Ehhez részletesebben vö. Cassirer, Ernst: „Goethe und die Kantische Philosophie”. In: uő: *Rousseau, Kant, Goethe*. Hamburg, Felix Meiner, 1991, 83–85. Szintén Cassirer utal arra a kanti filozófia goethei újraértése kapcsán, amikor a natura naturans, a természet mint alkotó elv, a folyamatszerűség fontosságát vizsgálja, hogy idealizmus/realizmus Goethe számára nem szigorúan elhatárolódó kategóriák. Az idea apriorija Goethe számára sem a tapasztalaton túlián adott (Goethénél, ahogy arra több helyen utal, a faktikus maga az elmélet), az idea a tapasztalás szerkezetének egy momentuma („das Apriori ist ein Moment in der Struktur der Erfahrungserkenntnis selbst”), vö. részletesen: Cassirer 93–97.

129 Az eleven egység ősfenomenja egyik maximája szerint a szétválás és egyesülés, a keletkezés és elmúlás, alkotás és pusztítás... egy azonos pillanatban való megtörténe. „Ezért van, hogy a legkülönösebb, ami történik, mindig a legáltalánosabb képeként és példázataként lép fel.” Vö. Goethe: *Maximen und Reflexionen*. 367–368.

130 Idézi: Domandl, Sepp: *Goethe, Kant, W. v. Humboldt. Zur Aktualität der deutschen Klassik*. Frankfurt am Main; New York, Lang, 1997. 22. Domandl a polaritás-elvet épp a képzéssel (Bildung), neveléssel kapcsolva vizsgálja, s ennek kontextusában Goethehez hasonlóan idézi Humboldtot: „aber wurzelt der Begriff der Zweiheit auf eine viel tiefere und ursprünglichere Weise in dem Satz und Gegensatz, dem Setzen und Aufheben, dem Sein und Nichtsein, dem Ich und der Welt.” (30, kiemelés tőlem – S. E.)

Színelmélete a newtoni teória felülírása, kvázi nyelvelmélet, a természetnyelv (Natursprache), a polarítások és fokozások (taszítás/vonzás, felvillanó/eltűnő fény, a test megrázkódtatása, tett/szenvedés, a fenséges) nyelvének elmélete. Ugyanakkor Goethe színnyelvelmélete a newtoni teória mankójává is válik, amennyiben azt egy régi várhoz hasonlítja, amelyet az újabb igényekhez igazítva folyamatosan bővítettek, nagyítottak. Az idegen, hozzátoldott részeket aztán galériákkal, folyosókkal kellett összekapcsolni, így szinte erődítménnyé vált, megkérdőjelezhetetlen alappá. A szabad tér nyereséhez mindezt darabjaira kell szedni, de nem szabad új épülettel terhelni, hanem a meglévőkből sokszínű alakzatok egész sorát kell elővezetni.¹³¹ A természeti fenséges nyelve így egyfajta rom-nyelvvé válik a szónak benjaminai értelmében.

Newton számára a szín a fény objektív alkotórésze, a fény meghatározott színekből épül fel. Alfred Schmidt szerint a newtoni elmélet a természet egy történeti tervezetén alapszik, amelynek célja nem a természet „valóságának” kifejezésre juttatása, hanem azt tökéletesen rendelkezésre bocsátani (verfügbar machen). Mindez egy techné/eszköz jellegű intencionáltságot mutat.¹³² Goethe viszont megvonja ezt az alapot, mondhatnánk alap nélküli alapról beszél: „majd csak a fénynek a látó szemében végbemenő átalakulásakor keletkezik a szín”. Azaz a szem és a fény közötti eleven kapcsolatot feltételez, amely a színben manifesztálódik. „A szem a fénynek köszönheti létét [...] a fény egy szervet hív elő, amely önnönmagával azonos, így a szem a fényben a fény számára képződik meg, hogy a belső fény a külsővel szemben léphessen fel.”¹³³ A kétfajta fény ellenmozgása, irritációja, a külső fény ön-reflexiójának visszaverődéseként újra meg újra előálló szín tehát ténylegesen a fény tette (Taten) és szenvedése (Leiden). Ez tulajdonképpen az *Entoptik* goethei ta-

131 Vö. Goethe, Johann Wolfgang: „Zur Farbenlehre. Didaktischer Teil. Vorwort”. In: *Goethes Werke. Band XIII. Naturwissenschaftliche Schriften I*, 318–319.

132 Vö. Schmidt, Alfred: *Goethes herrlich leuchtende Natur*, 14.

133 Vö. Goethe: „Zur Farbenlehre”. 323.

pasztalata, amely az ismételt tükrözés teóriájához kapcsolódva egyfajta tautológia, irritált ismétlés, a megakasztás mozzanata.

A színházi küldetés szimbolikus epifániája

Goethe a *Wilhelm Meister tanulóévei* című művét párhuzamosan írja színelméleti és kép-”elméleti” munkáival. A színelmélet, a kantai filozófia és a Sich-Zeigen esztétikájának kapcsolatáról fent ejtettünk már szót. Képleírásainak gyakorlatában és elméletében (ami Goethe számára ugyanazt jelenti) az ún. pregnáns mozzanatok megragadása a célja. Nem narratív leírását adja a képeknek, kilép a jel szemiotikai/ikonológiai rendjéből, a konnotációit vesztett kép „életpontjai” (Lebenspunkte) nem az előtti és utáni felgöngyölítéséhez, narratívájának megszövéseéhez szükségesek, hanem épp a pregnáns pillanat megtörténni hagyása érdekében.¹³⁴ A *Wilhelm Meister tanulóévei* című regény megírása szintén ennek az esztétikának, az aisthesisnek a poiesisszel szembeni kidolgozása. A toronybéli társaság képviselői Wilhelmet a kerülőút¹³⁵, az eltévedés, elvétés mint művészet- és önértés/-képzés próbái elé állítják.

134 Ehhez részletesen, a punctum-elvvel való kapcsolatához vö. M. Sándorfi Edina: „Die Ent-/Aufdeckung der Bild-Schrift als entstellte »lebendigen Augenblickliche Offenbarung«,„. In: Bonn, Klaus, Kovács, Edit, Szabó, Csaba (szerk.): *Entdeckungen. Über Jean Paul, Robert Walser, Konrad Bayer und anderes*. Frankfurt am Main; Berlin, Lang, 2002. 103–121, valamint e könyv előző fejezete. Goethe és a képiség kérdéséhez Stefan Greif mellett vö. Osterkamp, Ernst: *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen*. Stuttgart, Metzler, 1991.

135 A traktátus fő jellegzetességeként Walter Benjamin is az ábrázolást mint kerülőutat említi, amely az intenció megszakítása, egyfajta „szakadatlan lélegzetvétel”, kontempláció, az „intermittierende Rythmik” cezurája. Nem véletlen, hogy a goethei Urphänomen, a polaritás, az állandó változás, a Systole és Diastole kettőse szintén az Ein-und Ausatmen (ki- és belégzés) folytonos egymásmegakasztása. Vö. Walter Benjamin: „A német szomorújáték eredete. Ismeretkritikai előszó”. 196–197. Továbbá Mersch a művészet performatív fordulatáról írt tanulmányában Celanra hivatkozva a művészet adományaként (Gabe) nem a közeledést, a felkínálást, a megértést, az ígéretet érti, hanem ezek mindenkori megvonódását. Vö. Mersch, Dieter: „Vom Werk zum Ereignis. Zur »performativen Wende« in der Kunst”. In: uő: *Ereignis und Aura*. 182.

Az ember, miközben erőinek, képességeinek és fogalmainak kibontakozásához közeledik, némelykor olyan zavarba jut, amelyből egy jóbarát könnyen kisegíthetné. Ahhoz a vándorhoz hasonlít, aki a fogadótól nem messze vízbe esik; ha valaki tüstént segítségére sietne, és kirántaná a partra, csak egyszerű megázásról volna szó, ahelyett, hogy a maga erejéből, de a túlsó parton evickél ki, és nehéz, hosszú *kerülővel* jut csak kitűzött céljához.

Wilhelmben kezdett derengeni, hogy a világban másként folynak a dolgok, mint ő gondolta. [198–199, kiemelés tőlem – S. E.]

Ez a kerülőút vagy tévedés, amelyre a Felszabadító levél átadása előtti beszélgetésben szintén történik utalás („Az embernevelőnek nem az a kötelessége, hogy tévedésektől megóvjon, hanem hogy vezesse a tévelygőt, sőt engedje teli serleggel szürcsölni tévedését.” [556]), a művészet médiumában lehetséges, ahol azonban újra meg újra megmutatkozik, megtörténik a medialitás paradoxona.¹³⁶

Wilhelm fiatalkori/eredendő (ön)értése az intencionált valamit látás, az összefüggések, az eredendő alap felfedezésének érvényre juttatása. Az idegennel való beszélgetésében, ahol a beteg királyfira mint képre, műalkotásra először történik utalás a szövegben, Wilhelm értelmezése nem művészetértés: „ha képet látok, a tárgy ragad el, nem a művészet” (73). Felfogását az idegen szintén kritikával illeti: „lassanként kétségtelenül feltámadt volna önben az érzék maga a műalkotás iránt úgy, hogy ne csak mindig önmagát és saját hajlamait keresse a műben.” (74) A kép mint az én mimetikus-poietikus Ab-bildje azonban csak rövid ideig tartható. Az (önarc)kép másként értése, pecsétként való feltörése, az

136 Hárs Endre e ponton hiányolta a toronybeliek markánsabb bevonását az interpretációba. Igaza lehet, amikor a kizárólagosan Hamlet–Wilhelm Meister felőli olvasatot veti a szememre, ez azonban választott kirekesztés. Ugyanakkor valóban produktív lehet a polaritás másik felét, a toronybeliek társaságát is bevonni az értelmezésbe, azzal a kiegészítéssel, s így Haverkampot is félig-meddig megvédvé, hogy épp azért lesz a toronybeliek által állított próbatétel is pozitív értelmében vett kerülőút a szövegben, mert a toronybeliek a maguk melléfogós stílusában képezik azt a mediális hátteret vagy anamorfortikus szélet, amely előtt, amelyen megmutatkozhat, megtörténhet a kimondhatatlan, csak megmutatkozó lényeg.

én mint harmadik, mint idegen észlelése már egy *más(ik)* típusú esztétika nyomait hordozza.

Ha egy idő múlva felbontunk egy levelet, melyet bizonyos körülmények között magunk írtunk és pecsételtünk le, amely azonban nem jutott el ahhoz a baráthoz, akihez intéztük, hanem visszakerült hozzánk: különös érzés fog el, *mikor saját pecsétünket törjük fel, és megváltozott eszünkkel mint valami harmadik személlyel társalgunk.* [86, kiemelés tőlem – S. E.]

Érdekes, hogy a természettudományos kategóriából esztétikáivá avanszált *ismételt tükrözés-ely*, amely egyben egy művészeti írás címe is (Wiederholte Spiegelungen), a szövegben az olvasás entoptikus (azaz a szemben *történő* kettős fénytörés, folytonos előáll[ít]ás) jelensége. Bár minden az alap-ok, az eredet felfedése körül mozog, nem más ez, mint *eleven* emlékezés egy olyan helyen (Örtlichkeit), ahova a kép mintegy benyomódott. Az olvasás, a szöveggel való konfrontálódás a mindenkori idegenség előállása, megmutatása, miként az önreflexió az (önarc)kép feltörése, az önmaga, a saját hiány megjelen(it)ése, láthatatlan jelenléte épp a Másik/Másság megtapasztalásában. A lét szövegrövidségeiből egy más(od)ik valóság jön elő, az eleven prezencia nem halványodik a tükröződésekben, épp fordítva, ott történik, ott mutatkozik meg.¹³⁷

A színházi küldetés feladata valójában önmaga folyamatos feladása, megakasztása: a színházcsinálás a megszokott módon nem képes már az én általi ön- és világtérítésre. Bár Shakespeare világát már kezdetben csodásnak, varázslatosnak, érthetetlennek tartja Wilhelm („Úgy látszik, mintha minden rejtélyt kinyilatkoztatna előttünk, s mégsem mondhatja az ember: itt vagy ott a megfejtés. Emberei természetesen embereknek látszanak... és mégsem azok” [212]), az ismeretlen világ „különös szörnyetegeiről” és „varázslámpájáról” folyik a diskurzus, de ezt az alteritást a művészet medialitásában a szubjektum által elérhetőnek, átadhatóknak látja. („Az a néhány pillantás, amit Shakespeare világába vettem,

137 Vö. Goethe, Johann Wolfgang: „Wiederholte Spiegelungen”. In: *Goethes Werke. Band XII*, 322–323.

minden másnál jobban csábít, hogy gyorsabb lépésekkel haladjak előre a való világban, keveredjem a sors áradatába, mely fölöt- te lebeg, s valamikor, ha ugyan sikerül nekem, merítsek néhány serleggel az igazi természet nagy tengeréből, s töltsögessem ki a színpadról hazám szomjazó közönségének.” [212–213]]

Mindennek elérése érdekében megfeszítetten dolgozik a szó- veggel mint médiummal, próbálja lefordítani, színpadra rendez- ni, az értelméhez eljutni. A hagyományos értelemben vett fordít- ás azonban nem sikerül.

Most aztán elkezdett a maga terve szerint kihagyni és betoldani, elválasztani és összekötni, változtatni és gyakran ismét helyreál- lítani, mert bármennyire meg volt is elégedve az *eszméjével*, ki- dolgozás közben folyvást úgy tűnt fel neki, hogy *csak elrontja az eredetét...* [338, a kiemelések tőlem – S. E.]

Carrie Asman¹³⁸ a Goethe és Walter Benjamin fordításelmélete közti hasonlóságokat vizsgálva jut arra a következtetésre, hogy Wilhelm négy próbálkozása folyamán (Mignon dalának fordítása, a Wieland-fordítás javítása, a színpadra állítás, valamint a fátyol ornamentális feliratának olvasása) a *poétikai, szó szerinti* fordítás (poetische/wörtliche Übersetzung) fontosságára hívja fel a figyel- met. Nem meglepő talán, hogy Goethe implicit fordításelméleté- nek csúcspontjaként is ezt a *metonimikus* fordítást hangsúlyozza. A szöveggel való illetén találkozás – szemben az alacsonyabb fo- kozatokat elérő *prózai/értelemre irányuló*, illetve a *parodisztikus/ imitáló* fordításokkal – maga a megtörténés, a megmutatás. Asman az idegenséget hangsúlyozza, amely a maga másságá- ban mutatkozik meg, a fordítás nem akarja a másik idegenséget megszelídíteni. A fordítás nem az eredeti helyett (*anstatt*) álló reprezentáció, hanem a másság mindenkori megmutat(koz)ni hagyása, re-prezentációja ezen a *helyen* (*anstelle des Originals*). Különös, hogy Wilhelmnek a fordításra vonatkozó *kerülőútja* épp

138 Vö. Asman, Carrie: „Der Satz ist Mauer«. Zur Figur des Übersetzers bei Benjamin und Goethe: Werther, Faust, Wilhelm Meister”. In: Keller, Werner (szerk.): *Goethe-Jahrbuch 1994*. Weimar, Böhlau, 61–81.

a Mignonnal való találkozás, Mignon dalának lefordítási kísérlete. Bár Asman szerint mindez kudarcba fullad, véleményem szerint végül épp ez a megghiúsulás lesz a valóban lényeges.¹³⁹ Tény azonban, hogy Wilhelm itt még az intencionált lényeg-, valamint összefüggés-keresés fázisában van.

A dallam s az előadás rendkívül tetszett barátunknak, bár a szavakat nem értette mind. Ismételte és megmagyaráztatta magának a versszakokat, leírta és lefordította anyanyelvére. De a fordulatok eredetiségét csak halványan sikerült utánoznia; a kifejezés gyermeki ártatlansága eltűnt, mikor a *töredezett nyelv* egybehangzóvá lett, s az összefüggéstelen összekötötte. A dallam bájossága is összehasonlíthatatlan volt. [160, kiemelés tőlem – S. E.]

Wilhelm kezdetben a poiesis, illetve mimesis értelmében vett ábrázolás és esztétika foglyaként „ismétel”, „magyaráz”, „utánoz”, összefüggéseket keres, egybehangzóvá teszi a „töredezett nyelvet”. A töredezettség mint a médium paradoxona, amely megjelenni engedi az amediális, nem-megjelenő materialitást, majd csak később nyer teret gondolkodásában.

Wilhelm először megpróbál Hamlet figurájába bújni, a másik énesítése azonban megghiúsul:

Azt a hibát, hogy az ember egyetlen szerepből ítéli meg a darabot, s a szerepet önmagában tekinti, nem pedig a darabbal való összefüggésében, ezekben a napokban oly élénken figyeltem meg magamon, hogy el akarom mondani maguknak ezt a példát, ha szívesek lesznek meghallgatni. [...] Azt is hittem, hogy igazán behatolok a szerep szellemébe, ha a mélységes mélabú terhéért úgy szólván magamra veszem [...] de minél tovább jutottam, annál nehezebbé vált az egésznek elképzelése, s végül szinte lehetetlennek látszott, hogy áttekintsem. [242]

Később mindezt már nem tartja lényegesnek:

139 Mignon dala diszkontinuos töredezettségének jelentőségéről, szembeállítva a narratíva elsímítottságával vö.: Stierle, Karlheinz: „Diskontinuität. Der Ursprung einer Kategorie des modernen Dichtens bei Nerval und Goethe”. In: Maurer, Karl, Wehle, Winfried (szerk.): *Romantik: Aufbruch zur Moderne*. München, Fink, 1991. 427–459.

...mert engem tulajdonképpen, bármennyit tanulmányoztam is a darabot, nagyon félrevezetett az a vágyam, hogy Hamletet játsz-hassam. Minél jobban beledolgozom magamat ebbe a szerepbe, annál inkább látom, hogy egész alakomban egy vonás sincs abból a fiziognómiából, amit Shakespeare Hamletre ruház. [347]

A bemutató előtt pedig már épp a hiba, a Hamlet-figura megvo-nása válik jelentőssé:

A színház már tele volt, s Wilhelm sietett öltözködni. Most nem tudta oly kényelmesen maszkírozni magát, mint mikor először próbálta [...] semmi sem áll jól rajta [...] éppen ez a hanyagság csinál igazi Hamletet belőle(m) [365]

Wilhelm Meister Hamlet-olvasata igencsak hasonló ahhoz, ahogy a newtoni teória jellé, az iterabilitáson alapuló kanonikus teóriává vált szövegének romjain Goethe saját színelméletet teremt. Wil-helm számára a Shakespeare-szöveg első ránézésre organikus rendszernek („fatörzs, ágak, gallyak, levelek, rügyek, virágok és gyümölcsök”) tűnik, néhány mondattal odébb azonban min-dez már anorganikus mankóként jelenik meg: „Persze ezek csak vékony és laza szálak, de mégis végigmennek a darabon, és összetartják, ami különben széthullana [...] Ezek a *hibák olya-nok, mint egy épületnek roskadozó támaszai*, amiket nem szabad addig elvenni, amíg erős falat nem vontak a helyükbe.” (335) Fi-gyelemre méltó, hogy a hibák, a megszakadás fontosságát említi már ehelyütt is Wilhelm. Itt azonban még a poiesis típusú alkotó szubjektumként a techné alapján művészileg kijavíthatónak véli őket, és ezt szükségesnek is tartja. „Itt tölgyet ültetnek egy drága edénybe, melynek csak kedves virágokat lett volna szabad magá-ba fogadnia; a gyökerek szétterjednek, az edény megsemmisül” (277) – mondja másutt. Goethe/Wilhelm olvasatában kint/bent, különös/általános, szubjektum/objektum-világ intencionált egy-sége tehát szétreped, sőt megsemmisül, de a terv mégis sikerül. Ennek a terv nélküli tervnek a része a *Hamlet*-olvasat, a színpadra állítás, ami új típusú teatralitást jelez. A Szellem-jelenet az a tit-kos pont, ami egyfajta tételezése az alapnak/oknak/abszolútnak

és Általánosnak, és ugyanakkor annak megszüntetése (Aufheben), megvon(ód)ása: „Menekülj, ifjú!” – marad ott az írásban a szöveg margóján. A kerülőút a szimbolikus közvetlenség (Unmittelbarkeit) megvonódása.

A látszólagos organikusság, a szimbólum klasszikus ideológiája látszik tehát felbomlani/felszakadni, illetve rommá válni, allegorizálódni Goethe esetében. Az allegória és szimbólum goethei értelmében az allegória a médium, a nyom materialitásának felszakadása, a töredezett nyelv, a hibák előállása, amely paradoxon azonban egyedül képes a telített prezencia, a kimondhatatlan (ön)megmutatás, az exemplum mint szimbólum eleve megvont materialitásának helyt adni.¹⁴⁰ A Shakespeare-szöveg egyszerre médium Wilhelm számára, a valamit kifejezés médiuma, de ugyanakkor a médium paradoxonával is szembesülünk: alteritásként újra meg újra megvonja önmagát. Wilhelm határra érkezik, az eksztatikus materialitás, az amedialitás határára.¹⁴¹ Egyre kevésbé a nyom mint bevésődés, az anyagba való benyomódás lesz fontos a szövegkezelésben, hanem a szöveg/médium mint kerülőút, eltérítés, tévedés.¹⁴² Goethe Eckermann-nal folytatott egyik beszélgetéséből nyilvánvalóvá válik e nem-természeti, nem-organikus, egyfajta irritációt előidéző kettős-fény-elmélet (a természet-analógiával szembeállított szabad fikciós játék pél-

140 Goethe a „Nachträgliches zu Philostrats Gemälden” című jegyzeteinek végén a szimbolikus sajátos értelmezésének magyarázatát azzal az utalással zárja, hogy az allegória bár retorikus és konvencionális, „annál jobb, minél inkább közelít ahhoz, amit szimbólumnak nevezünk”. In: *Goethes Kunstschriften*, Band II. Leipzig: Insel, MDCCCXXXIII. 545–549. Itt: 548–549.

141 A medialitás, materialitás paradoxonához vö.: Mersch, Dieter: „Wahrnehmung und Medialität. Überlegungen zur Undarstellbarkeit”. In: uó: *Ereignis und Aura*. 27–115. Itt: 53–77.

142 Vö. Zumbrink, Volker: *Metamorphosen des kranken Königssohns: Die Shakespeare-Rezeption in Goethes „Wilhelm Meisters Theatralische Sendung” und „Wilhelm Meisters Lehrjahre”*. Münster, LIT, 1997. 62–63. Zumbrink Wilhelm Shakespeare-olvasatát, pontosabban a goethei írásmódot a tükrözéstechnikához hasonlítja. A Shakespeare-szöveg a víz mint torzított médium, a vízfelszín tükröminősége, amely egyszerre reflektál, re-prezentál és megtör. Megvonja a képet.

dájaként), amelynek fenomenológiáját egy Rubens-kép kapcsán érintik, majd Goethe ennek irodalmi megvalósulását Shakespeare-nél véli „tucatjával” felfedezni. Goethe szerint Shakespeare nehezen tudta elképzelni, amikor írt, hogy darabjai nyomtatott betűkként élnek majd tovább, melyeket számok gyanánt meg lehetne számolni, egymással összevetni. „Sokkal inkább a színpadot tartotta szem előtt, amikor írt, darabjait mozgékonyak/mozgónak (Bewegliches), elevenek (Lebendiges) tekintette.” Shakespeare szövegei, a figurák beszéde ahhoz és csak ahhoz a helyhez (an *dieser Stelle*) tartozik, kizárólag abban a pillanatban hatékony és jelentős, egy másik megvilágításban átfordul.¹⁴³

Anselm Haverkamp *Hamlet*- és *Wilhelm Meister*-értelmezésének központi kategóriája az anamorfózis, amely leegyszerűsítve olyan retorikai figuraként értendő, amely a torzítás, a kimozdítás, a többszörös tükrözés figurája.¹⁴⁴ Torznak tűnő ábrázolásról van szó, amely a megfelelő szövegben mégis képes az eredetit/eredetet megmutatni. Haverkamp szerint a Shakespeare-szövegek anamorfotikusak, így a *Hamlet* is. Fő kérdése az identitás, a hatalom hagyatéka, a jog- és igazságszerűség, s itt e két utóbbi nem fedi egymást. Haverkamp szerint a darab mint bosszúdráma a *Másik* bosszújának drámája: Hamlet története rejtett tükörből Fortinbras történetét mondja, miközben az történetként *rejtőzködik* a darab margóján: alig észlelhető keretként/parergonként, míg a láthatóban minden csapdává válik. A helyes nézőpont (azaz olvasat) a hamleti feladat/hatalom feladása (Auf-gabe): Hamlet épp halálában teljesíti tettét: „remember me!” („Eszedbe jussak!”) - egyszerre az én/igazság/eredet tételezése és megvonása. Haverkamp szerint Goethe olvasata ismerte fel elsőként ezt az anamorfotikus ábrázolást, amely nem értelmezhető, csak megmutatható: „így van”.

143 Vö. Eckermann, Johann Peter: *Gespräche mit Goethe: In den letzten Jahren seines Lebens*. 18. April 1827 (Szerk. Fritz Bergemann). Frankfurt am Main, Insel, 1992. 573–580.

144 Vö. Haverkamp, Anselm: „Hamlet, Hypothek der Macht”. *DVjs* 1999/3. 391–418.

Nemhogy gáncsolnám ennek a darabnak a szerkezetét, inkább azt hiszem, hogy soha nagyobbat nem gondolt ki ember. Sőt, nem is gondolták ki: így van. – Hogy magyarázza meg ezt? – kérdezte Serlo. – Semmit sem akarok megmagyarázni – felelte Wilhelm –, csak elő akarom adni önnek, amit gondolok. [...] [287]

Vagy másutt:

Csak abban tévedtek hitem szerint, hogy a második dolgot, ami ebben a darabban figyelemre méltó, vagyis *a személyek külső viszonyait* [...] ezt, mondom, túlságosan jelentéktelennek tekintették, csak úgy melleleg beszéltek róla, vagy teljesen el is hagyták. Persze ezek csak vékony és laza szálak, de mégis végigmennek a darabon, és *összertartják, ami különben széthullana* [...] *Ezek a hibák olyanok, mint egy épületnek roskadozó támaszai, amiket nem szabad addig elvenni*, amíg erős falat nem vontak a helyükbe. Az én indítványom tehát ez: [...] a külső, egyes, szétszórt és a figyelmet is szétszóró motívumokat dobjuk félre mind együtt, s egyetlenegyet tegyünk a helyükbe. [...] Az is benne van már a darabban, én csak kellő módon használom fel. *A norvégiai nyugtalankodások* (334–335, a kiemelések tőlem – S. E.)

Wilhelm kezdetben – amint arra fentebb már utaltam – önmagára vonatkoztatott olvasóként saját énjét, lelkét olvassa a beteg királyfi történetébe, s általában a műalkotás az én felől értelmeződik. Ez Haverkamp szerint szembeállítódik a melankolikus saját olvasatával, ami a holt betűk anatómiája, azaz „amelynek anyagában a testszerű/testet öltött idézetek visszhangja fantomszerű utó-képeket állít elő”¹⁴⁵. Haverkamp ezt a melankolikusságot az anamorfózis figurájához köti: az eldönthetetlenség kinyilvánításához, a tükrözés tükröztetéséhez. Az anamorfózis a *fantom* létmódja (utaltunk rá, hogy Benjamin a hamleti szellemet a szomorújáték sajátosságaként név nélküli eleven fantomként

145 Haverkamp, Anselm: „Die Unruhen in Norwegen. Melancholie und Anamorphose in Goethes »Hamlet«,„ In: Menninghaus, Winfried – Scherpe, Klaus (szerk.): *Literaturwissenschaft und politische Kultur. Für Eberhad Lämmert zum 75. Geburtstag*. Stuttgart; Weimar, Metzler, 1999. 47–55. Itt: 49.

kezeli; Hamlet halála nem tragikus, nem az individuum kiteljesedése, hanem a név tételezése, jogába helyezése s ugyanakkor eltörlése). Az anamorfotikus széle (Fortinbras, a politikai események) emeli ki a darab lényegét, s Wilhelm ezt az anamorfotikus tükrözést teszi a középpontba, miközben persze fel is oldja azt. Wilhelm Meister valósítja meg az identifikáció ellenében történő olvasást: azaz a hőssel való azonosulás impulzusa ellenében a norvégiai zavargásokban ismeri fel a darab tervét (abban a darabban, ahol magának a hősnek nincs terve). Az anamorfózis így egyfajta tételezés (Setzen), ugyanakkor megszüntetés (Aufheben, Entgegensetzen). Az anamorfózis sajátos emlékezés, amely a Goethe-szövegben önmagát tételezi és törli: „Gondolj reám!”, de a hátrahagyott szövegen mégis a „Menekülj, ifjú!” felirat áll. Majd Wilhelm ezt később újraértelmezi: „Térj vissza önmagadhoz!” (A *Hamlet*ben a szellem nem a modern/romantikus individuum vezetője, hanem maszk, amely a viszonyoknak tart tükröt: torzított valóság. Mondandójában, a titok jelzésében, amelyben bosszút követel, azaz a rend, a jog helyreállítását, valójában nemcsak a szimbolikus rend tételezését hajtja végre, de annak megbontását is, egyben a titok elrejtését, hogy a veszteség miatt bosszút kéne állnia. Hamlet örülete, darabbeli tükröt tartása a viszonyoknak nem feloldja a veszteséget, hanem megpecsételi azt. A tükrözetés nem helyreállítás, hanem mindenkor [utólagos] igazolás: azaz a reakció alapjának/okának igazolása, re-prezentációja.)

Fontos azonban visszatérnünk Wilhelm és a Szellem találkozásához a színpadon, hiszen ez az a titkos pont, tapasztalat, materialitás, amelynek értelmében a toronybeli társaság pergamenjei, a fátyol margójára írt szöveg utólagosak, ismétlések. Wilhelm a darabot a hagyományos teatralitás értelmében kívánja színpadra állítani, de a megmutatás épp ott a leginkább megjelenő, megmutatkozó, ahol megakad, felszakad a szöveg, ahol bár „csoda” nem történik, „valami csodálatos” azonban igen.

Rámeredt, lélegzett egynéhányat, s a szellem megszólítását oly *zavartan, széttördelten, kényszeredetten* mondta el, hogy a legna-

gyobb művészet sem fejezhette ki ily kitűnően. Fordítása nagy segítségére volt e helyen. Szorosan tartotta magát az eredetihez, melynek szórendje, hite szerint, egyedül fejezhette ki egy meglepett, *megrémített, borzalomtól* elfogott kedélynek állapotát [...] A közönség megérzett az erős hatás. [...] *A színtér megváltozott* [...] A szellem hosszú elbeszélése közben oly gyakran változtatta helyét, oly határozatlannak és zavartnak, oly figyelmesnek és oly szórakozottnak látszott, hogy játéka általános *bámulatot* keltett – mint ahogy a szellemé általános *borzadást*. [366–367, kiemelés tőlem – S. E.]

A német eredetiben „A színtér megváltozott” valójában így hangzik: „Das Theater verwandelte sich”. A pillanat, a prezencia telítettsége új típusú teatralitást, performativitást jelent, amely a fenségést kísérő csodálkozás, borzalom esztétikája: kimondhatatlan, csak a feltört, áttört médium amedialitásában mutatkozhat meg.

A Szellem-jelenet azonban többször ismétlődik, be- és felidéződik a szövegben. Elsőként rögtön az est után az álomban. Wilhelm itt saját apjával találkozik: a testet öltött szellem helyén a fátyol (matéria) marad, rajta a rejtélyes írással. Asman szerint a közvetlenség/telítettség, prezencia átmeneti illúzióját, melynek Wilhelm átengedi magát a színpadon, a szellem testi jelenvalósága sugallta, aki megszólítható. Ebben a pillanatban azonban az apa és a szellem helyén csak a megszótt szöveg marad, amely térbeli jelenvalóságát jelöli. A fátyol esete/lehullása (Fall) szó szerint az apa hangjának mint szellemnek a konkretizálását tematizálja, ami szöveggént, keret-feliratként jelenik meg.

A fátyol és a felirat még többször elolvasódik a szövegben, s ez a fátyol borítja Mignon testét a temetési szertartáson a Múlt termében. A szimbolikus epifánia allegorikus olvasatával van dolgunk.¹⁴⁶

Az új típusú performativitás, az eseményszerű megmutat(koz)ás ([sich] zeigen), amelynek telített pillanata a Szellemmel való találkozás a színpadon, tulajdonképpen a szöveg egészét uralja, Wilhelmnek a Mignonhoz fűződő kapcsolatában is megmutatkozik, s a kettő majd a Múlt termében, Mignon temetésén fűződik össze: Mignon testét a Szellem által a színpadon hagyott kendő takarja. Bár a toronybeliek Wilhelmre vonatkozó tanításai a prezencia rögzítését, a pergamenek írását, a mindenkori ismétlést is jelentik, de Jarno Wilhelmhez intézett magyarázata, amelyben a pergamen szövegének homályosságát hangsúlyozza, mégis lényeges: „persze üresnek és homályosnak tartja őket az, akit semmi *tapasztalatra* nem emlékeztetnek”. (618, kiemelés tőlem – S. E.) Ez a tapasztalat, a Másik idegenségének tapasztalata leginkább Mignon, illetve a Múlt termékének terében működik.

Micsoda *élet* van itt [...] a múltnak ebben a termében! Éppen úgy nevezhetnők a jelen és a jövő termékének. Így volt és így is lesz minden! [...] Mi az [...], ami minden jelentőségtől, minden együttérzéstől függetlenül, amit emberi események és sorsok keltenek fel bennünk, oly erősen s egyben bájosan képes hatni ránk?

146 Asmanen kívül mindezen utólagosság, iterabilitás posztstrukturalista olvasatához: Hörisch, Jochen: „Das Sein der Zeichen und die Zeichen des Seins. Marginalien zu Derridas Ontosemiologie”. In: Derrida, Jacques: *Die Stimme und das Phänomen. Ein Essay über das Problem des Zeichens in der Philosophie Husserls*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979. 7–51. Jochen Hörrisch Derrida, illetve a *Wahlverwandschaften* kapcsán az értelem prezenciájával az írás térbeliesülő mozgását állítja szembe mint a szubjektum távolivá válását. Az írás olvasatában végtelenül ismétlődik a szubjektum utólagossága (sub-iectivitás), amelytől a szubjektum önmagát beszélni/megszólalni/kifejezni hallva, emancipálódni véli magát, próbálja kompenzálni távolléte katasztrófáját. A szubjektum halálhoz való viszonyában lesz ez a valamivé válás a szubjektivitás meg-alapozásává. Ennyiben minden graféma testamentum voltát hangsúlyozza. Ezzel szemben meglátásom szerint a performativitás esztétikája értelmében Goethénél nem a mindenkori utólagosság, hanem a telített prezencia, a jelenvalóság a hangsúlyos, amely természetesen paradox módon megjelenés nélküli megjelenés, a médium ön-megvonása.

Az egészből és minden részéből egyaránt szól hozzám, bár azt nem tudom felfogni, és ezt nem tehetem magamévá. Micsoda bűbájt sejtetek ezekben a síkokban, vonalakban, magasságokban és szélességekben, ezekben a tömegekben és színekben! [...] Igen, érzem, az ember el tudna itt időzni [...] s valami egészen mást érezni és gondolni, mint ami a szeme előtt áll.

És bizonyos, hogy *ha le tudnók írni*, mily szerencsésen volt itt besorozva minden, a maga helyén, kapcsolat vagy ellentét, egyszínűség vagy tarkaság segítségével [...] mennyire úgy és nem másként tűnt fel, mint ahogy fel kellett tűnnie [...] olyan helyre juttatnók el az olvasót, ahonnan nem kíváncoznék el egyhamar. [610–611, kiemelés tőlem – S. E.]

A Múlt terme az a hely, ahol a prezencia, az időzés telítettség egyedül lehetséges: kimondhatatlan, leírhatatlan. Ennek a teremnek, a halál termékének megjelenő-elrejtőző epifániája Mignon megtapasztalása, megmutatása. Nem véletlen, hogy a szöveggel való foglalataskodás közben a wilhelmi aisthesis-elv erősödése a lány, az életében valójában soha, utólag is csak részben megmutatkozó, feltáruló rejtély („Itt a rejtély! – kiáltotta, bevonszolva az ajtón a gyermeket”, 104) megjelenésével történik meg. „Wilhelm nem győzte nézni. Szemét, szívét ellenállhatatlanul vonzotta ennek a teremtésnek titokzatos mivolta [...] egyre nézte, hallgatott, és szemlélődései közben megfélekedett a jelenlevőkről.” (105) Wilhelm nézése a rácsodálkozás, a thaumadzein¹⁴⁷ típusú látás, amely a valamit/valamiként látást megelőző történés, végbeme-

147 Vö. ehhez ismételt Platon: *Theaitétosz*. In: i. m. 930., illetve Gottfried Boehm: „Az első pillantás”. *Athenaeum* 1995/III. 1. „Aki rácsodálkozik valamire, megáll. Erre valami rendkívüli kényszeríti, ami a *mindennapi tapasztalás szokásrendjét áttöri*. Cezúra következik be [...] hozzátartozik egy bizonyos fajta távolság. [...] Aki csodálkozik, másként látja a már ismertet is, és érzékennyé válik az *ismeretlennel* szemben. Aki csodálkozik, nem bonyolódik hamis diszkurzusokba [...] *nem ad meg gondolatlan és megalapozatlan választ a kérdésekre*. Talán ez magának a kérdésnek is az alapoka? Mindenesetre olyan impulzus, amely szeretné felülvizsgálni, és újra meghatározni a saját gondolkodás és észlelés előfeltevéseit.” (62–63, a kiemelések tőlem – S. E.)

nés. Ulrike Landfesternek¹⁴⁸ a tetoválást mint az írás patográfiáját vizsgáló tanulmányában saját kérdéseinkre is választ találhatunk. Mignon az a nyelv előtti, előálló (zuvorkommende) alteritás, a rendnek való ellenállás, amely csodálatot kelt. Mignon a poézis fantazmája, a mimetikusan nem megragadható Másik, egy más-fajta materialitás az írás(nyom) mint médium hatalmával szemben, amely testén viseli e kettő küzdelmét, a feltárulás és rejtés együttesét, egy stigmaként a bőrére tetovált keresztet. A Mignon életében szó szerint mozgó betűk a halott testén jelekké merevednek, mondat-mátrixszá, technika és poézis végtelen ellentétévé: az aisthesis elevensége a techné általi feltárásban, a test eltűnése a szimbolikus, szemantikai rendben. Wilhelm számára azonban a feltárás epifániájában már az aisthesis esztétikája, az „eleven-pillanatnyi megnyilatkozás” stigmaszerű materialitása, a mimézis másika az igazán lényeges:

Fölemelte a fátylat, s a gyermek angyalruhájában, mintegy alva, a legkellemesebb helyzetben feküdt. Valamennyien odaléptek, és megcsodálták az életnek ezt a látszatát. Csak Wilhelm maradt ülve a széken, ő nem tudta összeszedni magát; amit érzett, azt nem volt szabad elgondolnia, és minden gondolat mintha szét akarta volna rombolni az érzését. [649]

148 Landfester, Ulrike: „Pathographien des Schreibens. Zur poetologischen Funktion von Tätowierungen in Johann Wolfgang von Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* und Franz Kafkas *In der Strafkolonie*. *Poetica* (33) Heft 1–2, 2001. 159–189.

II. RÉSZ:
FONTANE ÉS A MIMETIKUS KÉPISÉG
MEGVONÁSA

DUPress

3. A realizmus anagrammatikus hermeneutikája

A fikció antifikcionalizmusa: a realizmus 'szép' és 'igaz' kategóriái

Theodor Fontane 1883. június 14-én Emilie Fontanénak írt levelében egy rövid részlet szinte az író saját esztétika- és /vagy poétika-elméleteként olvasható, amelyet Zola művészetével szemben fogalmaz meg:

...élet- és művészetszemlélete [ti. Zoláé – S. E.] a maga teljességében *alantas*. Az élet nem *ilyen*, és ha ilyen lenne, akkor az eszményítő szépségfátyolt meg kellene teremteni, hogy azt rávehessük. De ez „előzetes teremtésre” semmi szükség; a szépség *itt* van, csak szem kell hozzá, vagy legalább annyi, hogy szándékosan ne hunyjuk be szemünket. Az *igazi* realizmus mindig szépséggel teljes lesz; mert a szép, hál'Istennek, éppúgy az élethez tartozik, mint a rút.¹⁴⁹ [A kiemelések Fontanétól – S. E.]

Hat évvel később Friedrich Stephanynek küldött levelében a fent idézett írásában megkezdett gondolatmenetét folytatja:

A realizmust egészen tévesen fogják fel, ha azt tételezik róla, hogy egyszer és mindenkorra a rútsággal házasodott össze. A realizmus csak akkor lesz *valódi*, ha ellenkezőleg, a szépséggel kel egybe, és a mellette futó rútat, amely bizony olykor hozzátartozik az élethez, átszellemítette¹⁵⁰. [A kiemelés tőlem – S. E.]

A fenti Fontane-idézetekben két fontos kategória kapcsolódik egymáshoz, melyek aztán újabbakat hívnak elő: a realizmus, a mimézis kérdése (és így a napjainkban újonnan körülötte formálódó [poszt]modern problematikák), illetve a szép, a szép-

149 Theodor Fontane levele Emilie Fontanénak, Thale, 1883. június 14. In: Ortutay Gyula, Pamlényi Ervin (szerk.): *Theodor Fontane élete levelekben*. Gondolat, Budapest, 1962. 164.

150 Theodor Fontane levele Friedrich Stephanynek, Berlin, 1889. október 10. In: uo: 228–229.

ségfátyol és az átszellemítés kategóriái. A fontanei művészet-szemléletet kissé leegyszerűsítve a *Ver-klärung* (megszépítve elhomályosítás) esztétikájának is nevezhetnénk, szemben az *Er-klärung* (magyarázó tisztázás) hagyományos, realista-ábrázoló-értelmező, episztemológiai felfogásával, a filozófiai tudat, a magyarázó-megértő szubjektum előtérbe helyezésével. A klasszikus filozófia(i esztétika) szubjektum/tudat vs. objektum oppozíciója, illetve a valóság és a nem-valóság, azaz az esztétikai-poétikai fikció, a művészet – amely mindig valamiféle illúzió, látszat – el-lentétpárja egyfajta reflexió, reprezentációs modellt feltételez. A fontanei reprezentáció- és mimézis-felfogás azonban sokkal inkább az eredeti értelemben vett arisztotelészi *müthosz* fogalomhoz áll közel, s így számára a re-prezentáció nem a pusztá *Ab-bildung* (le-képezés) szemantikai terében mozog. Fontane esetében az (esztétikai) mű az előzetesen tételezett valóság le-képezése, tükröztetése helyett a (valódibb) valóság kifejlése, megtestesülése, tehát a mimézis, a reprezentáció fogalmainak eredendőbb értelmében van jelen. *Realismus* című írásában arról beszél, hogy az általa poétikainak mondott realizmus legfőbb jellemzője abban lelhető fel, hogy nem a pusztán kézzelfoghatót kívánja ábrázolni (*dar-stellen*), hanem az *igazat*, a valódit.

A realizmus nem a pusztá érzékire törekszik és mégis semmi egyébre, a legkevésbé kívánja a pusztán kézzel foghatót, ám az *igazat* akarja. [A kiemelés Fontanétól – S. E.]¹⁵¹

A fogalom szemléletes megragadása érdekében Fontane a szöveg egy korábbi helyén a márványfejtés metaforát használja, amikor arra reflektál, hogy a műalkotás valósága nem az életvilágbeli valóság tükörképszerű leképeződése, sokkal inkább az anyag és a forma impliciten megteremtett oppozíciója az anyag javára, amely az igaz, a szép esztétikai tapasztalatának problematikájával érintkezik. A beavatottság, a szem, a láthatóság összekapcsol-

151 Fontane, Theodor: „Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848. (Realismus)”. In: uő: *Mathilde Möhring, Aufsätze zur Literatur, Causerien über Theater*. München, Nymphenburger, 1969. 115.

lása a (hermeneutikai) végtelen műalkotással, amely folyamatos kifejtés/kifejlés, Fontanét a (poszt)modern (meta)hermeneutikák felől is jelentősnek tüntetik fel számunkra.

De az élet mindig csak egy márványfejtés, amely végtelen műalkotások anyagát hordozza, ott szunnyadnak benne, de csak a beavatottak számára láthatóan, és csak a kezük által feléleszthetően. A tömb önmagában, kiszakítva egy nagyobb egészből, még nem műalkotás.¹⁵²

Láthatjuk, hogy az igaz akarása mint poietikus intenció az igaz(ság)nak vétel, a Wahr-nehmen, azaz az (esztétikai) tapasztalás és észlelés inverzeként (pontosabban egy lehetséges megvalósulásaként) a széphez hasonlóan szorosan kapcsolódik a fontanei realizmus fogalmához. Nem véletlen tehát, hogy a modern, majd a posztmodern elméletek két aspektusból is a fontanei elmélet újraolvasóivá váltak, válhatnak. Käte Hamburger ismert fikcióelméletében, amely tulajdonképpen egyfajta műfajpoétika, hiszen benne a fikcióról mint mimetikus műfajról a dráma és az epika gyűjtőfogalmaként beszél; a hagyományosnak nevezhető, Kant és Nietzsche nyomán Hans Vaihinger filozófiájában is alapvető *als ob (mintha)* struktúra helyett - amit a tudományos, matematikai fikciónak feleltet meg - az *als-os* szerkezetekkel véli leírhatónak az esztétikai fikció kategóriáját:

amennyiben minden egyes regény- és drámavilágot mégis fiktívként fogunk fel, akkor azok nem egy mintha-szerkezeten alapulnak, hanem, mondhatjuk úgy, hogy egy *mint-szerkezeten*.¹⁵³

[A kiemelés a szerzőtől – S. E.]

Hamburger az irodalmi fikció fogalmának adekvát megfogalmazására Fontane egyik Freytag-recenziójában bukkan rá, ahol Fontane a regény világaról mint a fikció világaról beszél, amelyet egy pillanatra *mint* a valóság világát engedi megjelenni: „Ein Roman [...] soll uns [...] eine Welt der Fiktion auf Augenblicke

152 Uo: 114.

153 Hamburger, Käte: Vorbemerkung: „Der Begriff der literarischen Fiktion”. In: uő: *Die Logik der Dichtung*. 3. kiad., Stuttgart, dtv/Klett-Cotta 1977. 59.

als eine Welt der Wirklichkeit erscheinen lassen”.¹⁵⁴ Bár Käte Hamburger modernségbeli értelmezésében a fikció a valóság látszatát ölti, ontológiailag ebből lesz levezethető, esetében a valóság és a nem-valóság oppozíciója tehát reflexió-redukció modellként működik, a fontanei fikció-definíciónak létezik azonban egy posztmodern olvasata is. Odo Marquard *Aesthetica und Anaesthetica* című művének „Kunst als Antifiktion” című fejezetében¹⁵⁵, amelynek mottóját – talán nem véletlenül – egy Fontane-idézet adja („Es geht nicht ohne Hilfskonstruktionen”, azaz szabad fordításban „Semmi sem működik mankók nélkül”), a valóság és fikció kettősségének, hagyományos ellentétének tarthatatlanságáról ír, amennyiben dekonstruktivista kritikaként „a látszás ismeretelméleti másodlagosságát, leértékelését és alárendeltségét is föloldja.”¹⁵⁶ A fikció a modernségben határtalanná vált, a fiktív hatja át a hétköznapi valóságát, így a művészetek értelmezéséhez a kiinduló tézis alapvető megváltoztatására van szükség: „a művészet – ott, ahol a valóság a fikciók összjátékává változik – antifikcióként kezd működni”¹⁵⁷ (a kiemelés a szerzőtől – S. E.). Marquard a fikció antifikcióba váltásának történeti alakulását vizsgálja, amely a 18–19. századtól kezdődően, az

154 Vö. uo. 59. Itt jegyzem meg, hogy Josef Thanner Fontane stilisztikájáról írt könyvében a realizmus-problematikának a kutatásban betöltött helyét boncolgató fejezetben többek között Käte Hamburger elméletét is megemlíti. A későbbi fejezetek tekintetében is figyelemre méltó, amikor Hamburgernek azt a megállapítását idézi, miszerint a szerző nem mesél a dolgokról és adottságokról, alakokról, hanem a festőhöz hasonlóan fest és értelmez is egyben: „wie der Maler die seinigen malt. Und wie dieser zugleich indem er malt auch deutet, ohne dass der eine Vorgang von dem anderen zu trennen wäre”. Az ábrázolás tehát ennyiben a kimondás, valódi értelmezés nélküli elrejtő-megmutatás helye. Lásd: Thanner, Josef: *Das Realismus-Problem in der Forschung*. In: uő: *Die Stilistik Theodor Fontanes. Untersuchungen zur Erhellung des begriffes „Realismus” in der Literatur*. Paris: The Hague, Mouton & Co., 1967. 61.

155 Vö. az eredeti szerkesztett változata magyarul megjelent: Marquard, Odo: „A művészet mint antifikció”. In: *Pannonhalmi Szemle* 1998/VI/3. 83–100. Ford. Schein Gábor.

156 Vö. Balassa Péter: „Lehetséges-e esztétikai nevelés egyáltalán?” In: *Gond* 18–19, 1999, 10.

157 Marquard: 83.

aisthesis előtérbe kerülésével sajátos módon „már” csak „em-nens formája a fikciónak, ami a – modern – realitást jelenti”.¹⁵⁸ Így tehát „a művészet csak akkor marad helyettesíthetetlen, és története – a valóság fiktivitásának feltételei mellett – csak akkor lehet befejezetlen, ha a fiktivitás ellenében határozza meg önmagát: antifikcióként”¹⁵⁹. Marquard szerint az így létrehívott antifikciós művészet az elmélet, a teória, azaz az eredendő értelem-ben vett szemléltetés (Zur-Schau-Stellung), a látszat/láttatás menedéke a modern és a posztmodern korban, hiszen a valóságos, tehát a fiktív valósággal szembeni non-fiction-tapasztalatok felé közelít, szinte antropologizálva, ontologizálva mindazt, ami a szélsőséges fiktivitásban láthatatlan maradt. Így a művészet, az esztétika teóriájának, tapasztalatának középpontjába a szép (az igaz) helyére vagy inkább a szép *eredendő lényegeként* a kriptikus látszás-létezés, a halál, pontosabban a halálról való *megemlékezés* kerül: „meghalok, tehát vagyok, tehát valóban voltam, és nem csak kitaláltam magam, és nem csak kitalált valaki engem”.¹⁶⁰ Úgy vélem, a fontanei realizmus(elmélet), amely a *szép és igaz* láttatását vallja, s - mint azt később láthatjuk - szövegeiben újra meg újra a meghalásnak, a kriptikusság helyének, a temetőnek, a sírnak és sírboltnak juttat központi, narratív-poétikai szerepet (Fontane az elmúlás, az alkony realistája¹⁶¹), talán a (poszt) modern antifikciós művészet(elmélet) és poétika egyik alapvető megvalósulása, ahol a halál, a mitikus-antropologikus folytonos meghalás-átalakulás középpontba emelése a látszat/valóság op-pozíció felcserélésével, illetve eredendő/végső érvénytelenítésével egyaránt felveti nemcsak a fikció-mimézis kérdést, de a kép-, képiség-, figuralitás-problémák mellett az emlékezet retorikai aspektusának (*memoria*) újragondolását is.

158 Marquard: 98.

159 Uo: 99.

160 Marquard: 100.

161 Vö. Györfly Miklós: *A német irodalom rövid története*. Corvina, Budapest, 1995, 121.

A 'szép' poszt-, illetve metahermeneutikája: a kriptikus-anagrammatikus esztétika

A fentiek értelmében felmerül a kérdés, vajon fenntartható-e a posztmodern, posztstrukturalista teóriák ismeretében a fontanei realizmusfogalom alapelemeként is szereplő *szép* (és *igaz*) kategóriájának, s így az esztétikai szemléletnek, a „valódi” tapasztalással (aisthesis) szemben betöltött hagyományos hermeneutikai/recepcióesztétikai pozíciója, s ha igen, mennyiben? A fejezet további részében Fontanét csak indirekt érintve, de a fontanei kategóriákból kiindulva a klasszikusnak mondható gadameri (illetve áttételesen a kanti, heideggeri) hermeneutika-esztétika posztstrukturalista, poszt-hermeneutikai újra-, illetve továbbgondolását kíséreljük meg, hiszen egyetérthetünk Balassa Péter következtetésével, miszerint a dekonstruktivista újrafelbontó olvasás és szétírás „nem Gadamer »leváltása«, hanem életművéből és a teljes művészetfilozófiai hagyományból ered”.¹⁶²

A jelenkori német esztétikai/irodalomtudományi, valamint kultúraelméleti irányok bizonyos értelemben a gadameri esztétikai hermeneutika újraírói valamely metaszinten, illetve a poszthermeneutika horizontján. Anselm Haverkamp, aki ez utóbbi egyik jeles képviselője, több írásában is vissza-visszatér a gadameri *igazság és módszer* oppozíció, illetve a hermeneutika-esztétika problémáira. A „Hermeneutischer Prospekt”¹⁶³-ben az *ars memoriae*, a „trópusok függelékévé vált mnemotechnika” véddőbeszédét írja meg. A filozófia(i) esztétika) és a retorika vita talán legfontosabb kérdésében, az igazság feltárulása, megtapasztalhatósága, az igazság *mint* módszer (*Wahrheit qua Methode*), valamint a (retorikai) megismerés problematikájában a szubjektumfilozófia értelmezésével szemben a haverkampai retorikai

162 Balassa Péter: i. m. 10.

163 Vö. Haverkamp, Anselm: „Hermeneutischer Prospekt”. In: Haverkamp, Anselm, Lachmann, Renate (szerk.): *Memoria: vergessen und erinnern*. München, Fink, 1993.

hermeneutika, illetve esztétika a retorikai emlékezet (memoria) központi, *paradigmatikus* szerepét hangsúlyozza. Haverkamp szerint a memoria az a hely, ahol a trópusok és figurák mint heurisztikus fikciók „a mítosztól a logoszhoz vezető úton”, annak közti-ségében találunk rá titkos legitimitásukra. A retorikai *konstrukció* és a hermeneutikai *re-konstrukció* itt, az emlékezés-felejtés szabad, retorikus játékában nyernek alapvető orientációt. A memoria kérdése azonban, s így a retorika és a hermeneutika összekapcsolódása a posztmodern esztétikában ennél sokkal messzebbre vezet többek között Haverkamp írásaiban. „Kvázi antropológiai” megalapozottságú kérdéseivel, amikor is a memoriát az „irodalomtudományi megismerésre vonatkozó érdekek antropológiai konstansaként” kezeli, a kritika, az interpretáció értelemadó relevanciáját, magát a történeti-hermeneutikai tudományok kritikai gyakorlatát vitatja. Haverkamp szembefordul a tudományos-filozófiai tudat kritikai aspektusával, a megértettség („immer schon Verständigtsein”) és a hagyományos értelemben vett esztétikai tapasztalat fogalmával. A megértés és eleve megértettség kategóriái, amelyeket történeti-hermeneutikai redukciós formáknak tart, eleve szemben állnak a szöveg igazságával (Gerechtigkeit).

Az irodalmi szövegeknek, de rajtuk kívül éppúgy minden írásba vésett textualitásnak bármiféle megértést megelőzően, mindenfajta megértés mellett, azaz még pontosabban az emberi gondolkodás kezdetétől fogva mindenféle megértettséggel szemben egy alapvetőbb, minden megértés megalapozásában részt vevő intézménnyel kell számolnia, az emlékezettel.¹⁶⁴

Szerinte a szövegek a könyvekbe, az írásba száműzött hangok *némaságában* kölcsönöznek valódi hangot az emlékezetnek. Haverkamp a *Mnémoszüné*-mítosz segítségével a memoria-problematikát már ebben az írásában a Saussure, majd Starobinskij által felfed(ez)

164 Haverkamp, Anselm: „Die Gerechtigkeit der Texte. Memoria – eine 'anthropologische Konstante' im Erkenntnisinteresse der Literaturwissenschaften?” In: Haverkamp, Anselm, Lachmann, Renate: *Memoria: vergessen und erinern*. 18–19.

ett anagramma jelenségéhez kapcsolja, hiszen az emlékezet istennőjének nevébe anagrammatikusan eleve beleíródott a felejtés visszhangja is. Az igazság/jogszerűsége nem más tehát, mint épp „a memoria önmagát elfeledett implikációja”¹⁶⁵. A bentről kifelé mozgó írásnak a le-képezéssel (Ab-bildung) szemben az ábrázolásban (Dar-stellung) anagrammatikusan nyert, ebbe beíródott vonulatai igazából *láthatatlanok*, nem a (hagyományos) esztétikai tapasztalatot (azaz a referenciális jelölő viszonyt) közvetítik, hanem épp azt a helyet adják meg, ahol a szöveg soha nem függ a jelben kifejeződő esztétikai tapasztalattól, azaz az (érzéki) előállottság szemlélésétől, illetve a tapasztalati világba való beágyazottságtól: „ahol épp ellenkezőleg a művészet notorikus tapasztalata mint az igazságra vonatkozó kérdés hermeneutikai feltárása saját vakságára derít fényt, mintegy az igazság *mint* (qua) módszer vakságára”¹⁶⁶ (a kiemelés a szerzőtől – S. E.). Ami a klasszikus hermeneutikával való összevetés szempontjából számunkra jelenleg fontos lehet, az nem egyéb, mint az anagrammatikusság jogos(ult)ságának/igazságának, valamint a szöveg emlékezete eredeti paradigmájának összekapcsolása. Haverkamp szerint a szövegek annál is inkább igaz(ságos)ak, és igényt tarthatnak eredendő jogos(ult)ságukra, mert elolvashatóvá válik bennük az, amit tökéletesen soha sem tartalmazhatnak, hiszen folytonosan megszökik, elillan, elrejtőzik előlük az, amit épp helyre kellene állítani, amit rekonstruálni kellene: maga az igazság. A szöveg emlékezete és a *Gerechtigkeit*hez való ragaszkodása valójában a konstitutív vakság (és tegyük hozzá: némaság) megvilág(ot)ításában rejlik, ami pedig a szövegek igazságát eleve a dekonstruálhatóságuk elvévé teszi. Mindez persze azt implikálja, hogy a szöveg, a mű igazsága *nem a kimondás igazsága*, hanem az elvárás/kivárás/várakozás horizontjának fenntartása, „az ékesszólásba beírt/beíródott elnémulás”.¹⁶⁷

165 Uo: 19.

166 Uo: 20.

167 Vö. Haverkamp: „Die Gerechtigkeit der Texte”. 21–27.

Excuse

Mielőtt a kiindulópontként tételezett haverkampai tézisek alapján megvizsgálánk a klasszikus gadameri hermeneutikaelmélet ide vonatkozó részeit – amelyek meglátásom szerint feltétlenül, sőt eredendően egymás implikátumai –, érdemes egy rövid és igencsak érintőleges kitérőt tennünk nemcsak a jelen német kultúraelmélet vonatkozó elgondolásainak, de a hazai művészetetoretikusok szépről, esztétikáról vallott újabb nézeteinek területén egyaránt. Látni fogjuk, hogy a probléma, amelyet több szinten, több oldalról próbálnak megközelíteni, valójában ugyanaz, de legalábbis igen hasonló.

A posztmodern kultúraelmélet szövegeinek fent már egy pillanatra be-, illetve megidézett csoportja arra a kérdésre keresi a választ, miként lehetséges a *filozófia* vs. *poétika/esztétika*, a (*rá*) *csodálkozás* ([Er]staunen) vs. *nézés/pillantás* (Sehen/Blick), az *el-/felismerés* ([An]-Erkennung) vs. *tudás* (Wissen), a *szép* (das Schöne) azaz *plasztikus* (das Plastische)/*tartós* (Dauer) vs. *mozgásban lévő/szétfolyó/impresszionisztikus* oppozíciók feloldása a *tranzitorikusság esztétikájában*. Renate Schlesier *Das Staunen ist der Anfang der Anthropologie* című tanulmányában¹⁶⁸ példának okáért a filozófiai (esztétikai) premisszák megkérdőjelezésével a *csodálkozás* (Staunen/thaumadzein) kategória paradigmaváltását hajtja végre. Schlesier kiinduló tétele az, hogy a csodálkozás nem a filozófia, hanem az antropológia kezdete, amely kijelentését a platóni *Theaitétosz* dialógus újraolvasásával alapozza meg. Platón/Szókratész a filozófia genealógiáját egészen a *thaumadzeinig* vezeti vissza, de ahogy Schlesier figyelmeztet, mindezt a gondolkodás és az abszolút nagyság, az állandóság (Dauer) összetartozásának példázataként teszi. Schlesier ezzel ellentétben a (poszt) modern antropológiai paradigmaváltás kapcsán a (theaitétoszi)

168 Vö. Schlesier, Renate: „Das Staunen ist der Anfang der Anthropologie”. In: Böhme, Hartmut, Scherpe, Klaus R. (szerk.): *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*. Rohwolt Taschenbuch, Reinbek bei Hamburg, 1996, 47–59.

csodálkozás, a relativizálás és a folytonos *differencia* kapcsolót hangsúlyozza, amely szerinte a hermeneutikai interpretáció újabb perspektíváját nyithatja fel, s amelynek prefigurációját talán nem megfelelő módon Montaigne-nél véli felfedezni¹⁶⁹.

Lothar Müller¹⁷⁰ egyik írásában a *szép* és a *plasztikus* nemcsak a modernség esztétikájának, az esztéta modernség önteremtésének alapkategóriája, de a (poszt)modern kultúra önreflexiójának fogalma is. A simmeli filozófia (a kanti filozófia háttérével) és a rodini művészetelmélet kettősségéből született *időtlen impreszió* kategóriája lesz az új, tranzitorikus esztétika központi fogalma, szemben a klasszikus esztétika tartam-képzetével, ahol a szép állandó, plasztikus/tartam(Dauer) jellege az értelmezés-megértés ontológiai alapja. Müller teóriájában a tiszta mozgás művészi időtlenségében maga a plasztikus forma lép a virtualitás státusába, azaz a klasszikus forma/szép-elvvel ellentétben a *tranzitorikus formátlanság formájáról* beszélhetünk. Müller végül a popperi elméletben talál rá az adekvát esztétikára, amely az *Ästhetik der Schwere* kategóriájában ragadható meg, s amely a haverkampji materiális esztétika sajátos megvalósulása: a plasztikus a modern dinamika, a folytonos kimozdulás, feloldódás eleve Másikja¹⁷¹.

169 Ehhez vö. Bacsó Béla: „Az esztétika destrukciója”. *Gond* 18–19. 1999, 109. Tulajdonképpen a *thaumadzein* hasonló problematikáját veti fel Bacsó Béla is tanulmányában, amikor „a létezőt tárgyként re-prezentálható módon” felfogó esztétika destrukciójáról beszél. Bacsó azonban a görög művészet-tapasztalat „historizáló visszaidézésével” szemben a léttörténeti fordulatot a megütközés, a megfosztottá válás, az Entsetzen azaz a tételezés hiánya által véli megvalósíthatónak. Schlesier olvasatának ismeretében mégis felvetődik a kérdés, vajon szembeállítható-e a kettő egymással, vagy a *thaumadzein* már eleve önmagában hordozza az objektiváció, a tételezés hiányát? Továbbá a montaigne-i esszé aisthetikusságának Fontanéval és Rilkével való kapcsolódására vonatkozó megjegyzéseimet lásd később.

170 Müller, Lothar: „Jenseits des Transitorischen: zur Reflexion des Plastischen in der Ästhetik der Moderne”. In: Böhme, Hartmut, Scherpe, Klaus R.: 134–159.

171 A popperi emfatikus forma, kritika és esszé fogalmának mint az aisthesis és a nyelv örvénylő, térbeli jellegének egyik igencsak lényeges megvalósulására a Rilke-fejezetben részletesebben visszatérek.

Ha úgy tetszik, Heide Schlüpmann¹⁷² szintén materiális (test-) esztétikáról beszél, amikor Nietzsche-n keresztül a kanti aisthesis-filozófiához tér vissza, pontosabban Kant megmentését hirdeti a nietzschei fragmentum-írásmű segítségével, a mozi (feminista) nézőpontjából. Schlüpmann szerint a szép nem az objektív, maszkulin pillantás/megismerés (Blick) révén tárul fel, fejlik ki, hanem egy új észlelésre, tapasztalásra van szükség, amely az érzés (Gefühl) aisthese, a rejtekező/hiányzó/hiányolt észlelés (Wahrnehmung des Vermissten)¹⁷³. Heller Ágnes már egy 1998-ban Debrecenben megrendezett esztétikakonferencián, amelynek egyik hívószava épp a szépségfogalom időszerűségének, illetve időszerűtlenségének újragondolása volt, a szép, a tökéletes kategóriáit vizsgálva, az anyag-tartalom-forma trichotómia mentén, a hüломorfizmus „kísértéséről”, megszüntetve-megőrzéséről beszél.¹⁷⁴ Heller szerint a *forma* és a *tökéletes* kategóriáinak mára (de tulajdonképpen már Kanttal kezdődően) megváltozott az egy-

172 Schlüpmann, Heide: „Am Leitfaden der Liebe. Philosophie und Kino”. In: Böhme, Hartmut, Scherpe, Klaus R.: 232–253.

173 Ehhez, illetve a kanti szépségelmélet (újra)értelmezéséhez vö. Papp Zoltán: „Ästhetisch wohnt der Mensch. Kísérlet Az ítéleőrő kritikája szépségelméletének értelmezésére”. *Gond* 15–16 1999. 27–89. Álljon itt egy rövid idézet, amely az aisthesis Schlüpmannhoz hasonló olvasatát adja: „Az esztétikai eszmék tanában Kant a képzelőőr szemléletére összpontosítva keresi a szép specifikumát, s ezzel valamelyest eltereli a figyelmet (a sajátját is) arról, hogy a szépről alkotott ítélet az érzésen alapul. De amit mond, csak úgy érvényes, ha az *aiszthésisz* magában foglalja mindkét mozzanatát, a szemléletet és az érzést. [...] Kétségtelen, hogy a kelleténél szűkszavúbban és homályosabban ír az érzésről. Egy ponton mégis világosan kiderül, mire gondol: a szép kiváltotta érzést úgy jellemzi, hogy »benne a szubjektum önmagát érzi, ahogyan a megjelenítés afficiálja őt« (Kdu 4). A megjelenítés általi affekció és az ön-ézés egybeesése az érzés lényegét fejezi ki, nevezetesen azt, hogy az érzésben nem áll szemben, aki érez, és amit érez. Kant tehát éppen azt a relacionalitást nem engedi az érzésben, amely egyáltalán lehetővé tehetné a szubjektum-objektum opozíciót.” (76–77, a kiemelés a szerzötől – S. E.)

174 Ehhez érdemes megjegyeznünk, hogy egy pécsi beszélgetés alkalmával Heller Ágnes úgy fogalmazott, hogy véleménye szerint a szép *nem esztétikai*, hanem sokkal inkább *metafizikai* kategória. Mindez továbbgondolásra érdemes akkor, amikor a posztstrukturalizmus, így Derrida is, retoricitás, nyelv és metafizika eredendő-végso egymáshoz tartozását, egymásbanlétét hangsúlyozza.

máshoz való viszonya. „A műalkotás *legtökéletesebb formája* [...] a hagyományos forma megszegése, felbontása, tehát a hagyomány szempontjából *formátlanság* (a kiemelés tőlem – S. E.).”¹⁷⁵ Láthatjuk, hogy a formátlanság, a folytonos alakulásban-, formálódásban-lét ontologizálásában, amely a megértésben/megismérésben is legfeljebb pillanatnyi, tranzitorikus, kaleidoszkópszerű megvalósulást tesz lehetővé, s amely folytonosan igényli egy metahermeneutikai szint ott-létét, a helleri felfogás érintkezik a haverkampji, illetve az önmagát poszthermeneutikaként értelmező kultúraelméleti felfogásokkal. Heller szerint a forma/formátlanság (a szép, az igaz) nem leírható, nem elbeszélhető, hanem a „körülhatárolt – a *peras* – a mértékben született azonosság, *maga az ez és ez, és így kimondhatatlan* (a kiemelés tőlem – S. E.)”¹⁷⁶, amire csak rámutatni lehet. A mű formájáról nem beszélhetünk, csak eleve/eredendően fel-/megbonthatjuk azt, a formáról beszélünk, arról, ami valójában soha nincsen, ami a Nincs, az üres hely, a Semmi formája. „A forma kinyilatkoztat. Kinyilatkoztatja saját igazságát. És erről nem tudsz beszélni, mert éppen ez a rejtély, a titok. Nem az a titok, amit kinyilatkoztat a kinyilatkoztatás [...], hanem a kinyilatkoztatás maga. Ez a csoda.”¹⁷⁷

A gadameri hermeneutika-esztétika kriptikus kísértete

A fentiek ismeretében térjünk most vissza a gadameri hermeneutika-esztétika néhány jelentős kérdéséhez. Mivel e helyütt nincs módunk (és kompetenciánk) az életmű szövegeinek egészében nyomon követni a gadameri elmélet rejtett kettősségét, így négy viszonylag kései írásra támaszkodunk (*Rhetorik, Hermeneutik und Ideologiekritik, A szép aktualitása, Szó és kép - „így igaz, így létező”, Präludium: Erinnerung und Geschichte*), amelyek azonban fényt vethetnek arra, hogy a gadameri pozíció csírájában

175 Heller Ágnes: „A hülo morfizmus kétértelmű hagyatéka”. *Gond* 18–19. 1999. 42.

176 Uo: 49.

177 Uo: 49.

már magában rejti a másként értés lehetőségét, és tulajdonképpen a hülo-morfizmushoz hasonlóan a gadameri hermeneutika-esztétika is a kísértés egy formájaként érthető. Három jelentős, a posztstrukturalizmus-poszthermeneutika elméleteiben is központi helyet betöltő kérdés rejtekezőn-feltárulón jelenvaló voltára szeretnék röviden reflektálni a megfelelő Gadamer-szövegrészletek (meg-/fel-)idézésével, amely kérdések természetesen szorosan összetartoznak, kölcsönösen feltételezik egymást: (1) filozófia és retorika, filozófia és esztétika ambivalens viszonyának, vitájának feloldódása egy antropológiai-retorikus-(poszt) hermeneutikai esztétikában, azaz a gadameri hermeneutika eredendő retoricitása; (2) a szép, az aisthesis, az *energeia* esztétikájának újraolvasása, a tranzitorikusság előtérbe kerülése: a szó és kép/vizualitás/materialitás hermeneutikai-esztétikai egymásrautaltsága; végül (3) a Mnemoszüné-mítosz, a felejtés-émlékezés (retorikai) játékának megjelenése Gadamernél.

(1) Gadamer a (lét)történeti tudat, a hermeneutika és a (szép) művészeti tapasztalat, valamint ennek művészete, az esztétika szoros összetartozását vallja írásaiban. Mindez azonban kimondva-kimondatlanul kiegészül egyfajta eredendő retoricitással, írás- és szövefgifuralitással, amely Gadamer szerint mindennek az alapja. „A retorika ubikvitása korlátlan” (*Die Ubiquität der Rhetorik ist eine unbeschränkte*) - írja a *Rhetorik, Hermeneutik und Ideologiekritik*¹⁷⁸, ahol az írást, az írott szöveget tartja a hermeneutika-retorika és a poétika közös médiumának. Gadamer szerint a (művészi) szép és az igazság ontologizálása a tudományos megismeréssel, a tételezés tudat-filozófiájával ellentétben a retorikusság révén történhet meg. A *szép aktualitása*, valamint a *Szó és kép – „így igaz, így létező”* című írásaiban Gadamer utal a tudományos történetiség, a hermeneutikai módszeresség tarthatatlanságára:

178 Gadamer, Hans-Georg: „Rhetorik, Hermeneutik und Ideologiekritik”. In: uő: *Kleine Schriften I. Philosophie. Hermeneutik.* (2., változatlan kiad.), Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) (1967) 1976. 117.

még a művészeti tapasztalat is csorbul a történeti képzés önmagáért való élvezetétől. [...] Nyilvánvalóan nem ebben áll a művészet megtapasztalásának közvetlensége. Hiszen a tapasztalat sosem jelent pusztá igazolást.¹⁷⁹

Felsejlik a múlt és jelen (valamint a jövő) közti híd, az elidőzés, az egyidejűség előhívásának valamiféle antropológiai, az érzés, az érzékek által megtapasztalható jellege.

A történeti tudat nem valami különleges, tudományos vagy világnézetileg meghatározott módszeres magatartás, hanem *érzékeink szellemiségének* egyfajta felszereltsége, mely már eleve meghatározza látásunkat és művészettapasztalatunkat.¹⁸⁰ (A kiemelés tőlem – S. E.)

Bár Gadamer mindvégig egy *filozófiai esztétika* megírásán fáradozik, ezzel egyidejűleg azonban mégis az *antropológiai alapok* megtalálását tűzi ki célul. A művészettapasztalat antropológiai alapjait három fogalom vizsgálatával közelíti meg, mégpedig a játék, az ünnep és a szimbólum kategóriái mentén, amelyek az aisthesis (antropologikus) szabadságának, az elidőzésnek, a folytonos alakká-formálódásban-létnek az újrafelismerését, ha úgy tetszik, *memoriáját* képezik. A *Rhetorik, Hermeneutik und Ideologiekritik*ben Gadamer retorika és hermeneutika (illetve a habermasi ideológiatekritika) egymást átható univerzalitásáról beszél, amelyek közös jegye a tudományossághoz való kérdéses viszonyuk, s hogy a tudattól sem függnék közvetlenül. Esztétika (ami Gadamer esetében mindig hermeneutika) és retorika egymásba íródását azonban expliciten *A szép aktualitásában* fogalmazza meg:

Baumgarten „ars pulchre cogitandi”-ként, a szépen gondolkodás művészeteként határozza meg az esztétikát. Akinek van füle, az ebből a megfogalmazásból rögtön kihallja az analógiát a retorikának „ars bene dicendi”-ként, a jól beszélés művészeteként való meghatározásával.¹⁸¹

179 Uő: „Szó és kép – »így igaz, így létező«,». In: Hans-Georg Gadamer: *A szép aktualitása*. Budapest, T-Twins 1994. 234.

180 Hans-Georg Gadamer: „A szép aktualitása”. In: uő: *A szép aktualitása*. 22.

181 Uo: 30.

Láthatjuk, hogy Gadamer szerint (Baumgartent idézve) a retorika paradigmájába/nevébe/szintaxisába íródik bele az esztétika (neve), *kísértetiesen* hasonlóan ahhoz, ahogy a derridai grammatológia programja a saussure-i *Cours* elméletébe¹⁸². Itt kell megjegyeznünk, hogy nincs igaza Haverkampnak, amikor az igazság *mint* (qua) módszer, az igazság esszenciális előállottságát (Vor-stellung) hangsúlyozza Gadamernél, aki bár valóban az igazság primer jellegéről beszél a tudományos módszerességgel szemben, de ez az igazság az ő esetében sem a pusztán feltáruló, előtűnő igazság, hanem épp a kriptikus igazság. A teória, ami a megláttatás, a nyilvánvalóvá tétel (*zur Schau stellen*) pozíciója, legfeljebb csak másodlagos, hiszen Gadamer mindenkor a gyakorlat, az antropologikus praxis primer voltát hangsúlyozza, ami pedig a belefeledkezés, az (ön)-felejtés játéka, ünnepe. „Ez esetben is egy olyan mindenki által birtokolt természetes képesség fordul át tudássá, amely révén az egyes ember mindenki más felülmúlhat, s az elmélet legfeljebb azt mondhatja meg, miért.”¹⁸³ A hermeneutika nemcsak elméleti eszközeit kölcsönözte tehát a retorikától, de saját maga is a mondás, pontosabban a folyamatos író(ó)dás retorikájaként kezd működni, ahol a mondás, a szóba/írásba rejtés, azaz derridai-haverkampji terminussal a textualitás fontosabb, lényegibb, mint az ős-írásból alapuló értelemadás (azaz a [szép, az igaz] kijelentés[e]): a megmutatásban való rejtés/rejtődés maga a megértés.

...az írott szöveg elolvasása és értelmezése oly mértékben eltávolodott, illetve levált az írójáról, annak hangoltságáról, szándékáról és kimondatlan irányultságairól, hogy a szöveg értelmének megragadása egy önálló előállítás jellegét ölti magára, amely sokkal inkább hasonlít a rétor művészetére, mintsem a hallgató viselkedésére.¹⁸⁴

182 Ehhez vö. Haverkamp, Anselm: „Paradigma *Metapher*/Metapher *Paradigma*”. In: uő (szerk.): *Die paradoxe Metapher*. 268–286.

183 Gadamer, Hans-Georg: *Rhetorik, Hermeneutik und Ideologiekritik*. 115.

184 Uo.: 117.

Az esztétikainak, a tapasztalásnak ez a formája tehát a szövegértélem performatív, történő önmegmutatásának irányába viszi el a gondolkodást. Gadamer szerint meg kell szüntetni annak látását, hogy a hermeneutika kizárólag az esztéta-humanista tradícióra korlátozódna, és a hermeneutikai filozófiának csupán az értelem világával lenne dolga, aminek kapcsán a hermeneutikai reflexió problémája is felmerül. Tanulmányában újraértelmezi az *effektív reflexió* fogalmát, mondhatnánk, az objektiváció, az eleve tételezés helyett, amit hamis tárgyiasításnak nevez, az effektív affektív történő (anagrammaszerű) átírásával van dolgunk.¹⁸⁵

Talán még egy fontos részletet kell fel-/megidézniünk, amely nemcsak a retorika-hermeneutika, illetve a filozófiai tételezés (vagy tételezés-filozófia) problémáját próbálja fel-/megoldani az igazság mint valószínűség tétellel, de a *das Einleuchtende*-ként megnevezett igaz tapasztalata már továbbvezet bennünket az aisthesis újraértelmezésének kérdéséhez is, hiszen a hagyományos tárgyi objektivációt nem kívánó, bizonyítás és bizonyíték nélküli felvillanás és feloldódás egyidejűsége a tranzitorikusság esztétikáját előlegezi. Az idézet eredeti, német szöveghelye a következő:

Mi egyébhez is kapcsolódhatna a megértést célzó elméleti tudat, mint a retorikához, ami a legősibb hagyomány szerint az igazságra irányuló igény egyetlen prókátora, aki a valószínűt [...] és a közös értelem számára felvillanót védi a tudománynak az igazolásra és a bizonyosságra vonatkozó igényével szemben? Meggyőzni valakit, és anélkül engedni felvillanni valamit, hogy képesek lennénk a bizonyítására, nyilvánvalóan éppúgy célja és mértéke a megértésnek, valamint az értelmezésnek, mint a beszéd és a meggyőzés művészetének [...].¹⁸⁶ (A kiemelések tőlem – S. E.)

(2) Gadamer hermeneutikájában a szép „ontológiai híd”¹⁸⁷ múlt és jelen művészete között, vagy ahogy maga Gadamer megfo-

185 Vö. i. m. 125.

186 I. m. 125.

187 Vö. ehhez legutóbb: Loboczky János: „A szép mint »ontológiai híd« a múlt és a ma művészete között Gadamer hermeneutikájában”. Gond 18–19. 1999, 59–67.

galmazza, „az idő átívelésének képessége jellemzi [...] minden időbeli távolságon átívelve szól hozzánk, ha értjük az illető nyelvet”¹⁸⁸. Valójában azonban nemcsak a híd, de a *sza-kadék* (Abgrund), az üres hely, ami egyszerre ott van és mégis hiány, a halál, a kriptikusság is a szép ontológiájának része, amire később még visszatérünk¹⁸⁹. A szép esztétikai kategóriája tehát hermeneutikai kategóriává lesz, azaz a művészet (a szép) emlékezet(e)ként működik. A szép mégsem az, amire a hagyományos, módszeres történeti tudat rávilágítani igyekszik, mint valami másikra, tárgyra (mintegy megismertet, felismertet), hanem ami rejtekezőn, a feledés retorikai (nyelv) játékában *némán-láthatatlanul* szól hozzánk, illetve zajként, tónusként megrezdül bennünk, általunk. A művészettapasztalat (amely bevonódik az önértelmezés, a valóság/lét-értelmezés egészébe) nem valódi értelemben vett tárgytapasztalat. „Verstehen ist selber Geschehen” – írja Gadamer a *Rhetorik, Hermeneutik und Ideologiekritik*ben. A mű nem leképezés, hanem kifejlés, történő önmegmutatás, amelybe az olvasó/értelmező is „belenő”, „túlnő önmagán”, önmaga másikaként (vagy a Másikban ek-zisztálóként), és „tovaáramlik” a folytonos formálódás aktusában. Gadamer az esztétikai képződményt sem valamiféle fixátumként, rögzítettséggként érti (bár a rögzülés kategóriát használja), számára ez valójában szintén tranzitorikus, eseményjellegű.

A „képződmény” nem meghatározott jelentésében az rejlik, hogy *nem az előre megtervezett kész-mivolta (Fertigsein) alapján értünk meg valamit* – az mintegy belülről kiindulva maga formálta meg magát, és talán *további alakulásban van*.¹⁹⁰ (A kiemelés tőlem – S. E.)

188 Hans-Georg Gadamer: „Szó és kép – »így igaz, így létező«,” 228.

189 Ehhez érdemes megemlíteni, hogy a kanti szép és aisztéziszis fogalmak vizsgálata kapcsán Papp Zoltán is utal arra, hogy az esztétikai szemlélet/eszme – melynek megtestesülése a szép – „*sza-kadék* [a kiemelés tőlem – S. E.] az értelem számára, mert talajtalanná teszi a fogalmakat”. In: Papp Zoltán: „Ästhetisch wohnet der Mensch”. 54.

190 Hans-Georg Gadamer: „Szöveg és interpretáció”. Ford. Hévízi Ottó. In: Bacsó Béla (szerk.): *Szöveg és interpretáció*. Budapest, Cserépfalvi, 1991, 38.

Megfogalmazásában feltűnik az elidőzés mentén az érzés (Gefühl) ek-sztatikusága (Bewegtheit, ami egyszerre mozgás/mozgatottság és érzelmi telítettség »Fülle«), illetve a megértés, az olvasás vakságából/elvakultságából adódó csupa-fül-lét ontologizálásának szükségessége.

A magával ragadó mozgás, megindultság (Bewegtheit) időstruktúrája az, amit elidőzésnek nevezünk, ez tölti ki az ilyen *prezenziát*, és ebbe kell belebocsájtkoznia az interpretáció valamennyi közbe-szólásának. Ha a befogadó nem kész arra, hogy 'csupa fül-lé' váljon, semmilyen költői szöveg nem szólal meg.¹⁹¹ (A kiemelés tőlem – S. E.)

Gadamer szövegeinek, hermeneutika-esztétikájának ambivalenciája a *szépre* vonatkozó értelmezésének eredendő kettősségében is megnyilvánul. Gadamer szerint „akkor szép valami, ha nem kérdezhetjük meg, miért van”, ugyanakkor néhány sorral lejjebb azt állítja, hogy „a szép nem távolodik el a tudástól és a megismeréstől”¹⁹². A szép Gadamer szerint is csak a „rámutatás”, a véletlenszerű kitűnés (sich zeigen) kategóriáival ragadható meg, nem kijelenthető, miképp az emlékezet „dolgai” vagy a retorikai figurák sem (ahogy a metafora önmagát-felszámolása, megvonása a meta-metaforika hiányában).

A megismerés és a kijelenthetőség alapvető oppozíciója ismét visszavezet bennünket a tényszerűség, kijelenthetőség, valóság, illetve a fikció/antifikció fent már vizsgált problematikájához. Gadamer a *Szó és képben* a „keletkező lét” fogalma kapcsán a *dynamis*, *energeia*, *entelecheia* kategóriákat vezeti be. Az *energeia* (amely érintkezik a teória szemantikai terével) eredeti görög értelme nemcsak a 'nálalét', a 'feloldódás', de a 'tevékenység' mellett a 'valóság' is. Az *energeia*, az *aisthesis* gadameri esztétikájába így a teóriával való helyettesíthetőség révén, a fikció-valóság csavar mentén, amelynek során a fikció antifikciós mint-struktúra-

191 Uo.: 38.

192 Hans-Georg Gadamer: „Szó és kép – »Így igaz, így létező«,„. 238.

ként jelenik meg, a kriptikusság is beleíródik. Valami hasonlóra utal Loboczký is, amikor a gadameri *Igazság és módszer*ből idéz:

Gadamer analízise szakít mindenfajta nominalista előítélettel, művészet és valóság éles szembeállításával. Ebben az összefüggésben teljesen irrelevánssá válnak olyan fogalmak, mint az *utánzás*, a *látszat*, az *elvalótlanítás*, az *illúzió*, a *varázslat*, az *álom*. [...] Gadamer a művészet tapasztalatára kérdez rá az esztétikai tudat egyfajta destrukciójának a szemszögéből: „Nem azt kérdezzük a művészet tapasztalatától, *hogya minek gondolja magát, hanem azt, hogya mi a valóságban*, és mi az igazság akkor is, ha ő maga nem tudja, hogya micsoda, és nem tudja megmondani, hogya mit tud.”¹⁹³ (A kiemelés Loboczkýtól – S. E.)

Gadamer azonban még tovább megy, amikor a *Rhetorik, Hermeneutik und Ideologiekritik*ben a megértés nyelviségét, retoricitását leoldja a *tükröztetés* metaforikájáról, és egy újabb retorikai/nyelvi (sakk)-figuraként írja újra.

Végül a nyelv egyáltalán nem tükrö, s amit benne örzünk, nem a saját létünk vagy mások léte, hanem annak értelmezése és kiélése, ami velünk történik. [...] A nyelv [...] játék, amelyben mindannyian együtt játszunk [...] Ez a játék megy végbe, valahányszor megértünk valamit, s akkor is, amikor átlátjuk az előítéleteket, vagy épp olyan kifogásokat leplezünk le, amelyek eltorzítják a valóságot. Igen, itt „értünk” csak igazán. Aztán végül, ha valamit átláttunk, ami különösnek és érthetetlennek tűnt számunkra, ha elhelyeztük saját nyelvileg rendezett világunkban, akkor minden feltáru/megszűnik, mint egy nehéz sakkfeladványnál, ahol majd csak a végső megoldás teszi érthetővé az abszurd állás szükségszerűségét, egészen az utolsó bástyáig.¹⁹⁴

Eszerint az igazság, a megértendő (a szép) épp akkor szűnik, semmivé, amikor megértjük, azaz a nincs, a végleges-eredendő eltűnés-elrejtés a valódi értés ontológiai helye. A sakkjátzsma,

193 Loboczký: 63.

194 Hans-Georg Gadamer: *Rhetorik, Hermeneutik und Ideologiekritik*. 123.

a sakkfigurák figuralitása eleve egyfajta rekonstrukció, a valódi figuralitás a memóriában van, az elkövetkező és már megtett lépések összjátékában. „A végbemenés magában hordja saját beteljesedett létét”¹⁹⁵ – írja másutt Gadamer. A gadameri megismerés, a szép hermeneutikai-esztétikai tapasztalata tehát rejtekezőn-bevallottan figurális, tranzitorikus, ami a hermeneutika retorikus eredetét, ontológiáját támasztja alá. Az igazság, a szép megismerése nem más, mint a feloldódás megtapasztalása, valamint a tapasztalás mint ön-feloldódás, a kriptikus ellanás, amely a nyelv medialitásában nyomot hagyó amediális materialitás. Mindez nem mond ellent a megismerés mint az (ön)felejtés eksztázisa elgondolásnak, amelyről még szó lesz később.

Gadamer az igazság és módszer apóriáját Nietzsche történeti tudatának retoricitása nyomán a mítosz visszahelyezésével próbálja megoldani. Nietzsche szerint nem létezhet kultúra, kulturális emlékezet (memoria) mítosz nélkül, bár a történettudományi-hermeneutikai tudat megpróbálta meggyengíteni létezését. A nietzschei törekvést továbbbíró Gadamer szerint a mítosz, a „pusztán” retorikus, figuratív világ-rétegek, az alap állandóan elcsúszó „igazsága” lesz a művészet/valóság, a szép, a forma/formátlanság valódi megtapasztalhatósága, aisthesise.

A műalkotás tapasztalata ezért nem csupán az elrejtettségből való felszínre hozás, hiszen az a valami egyszersmind benne van a műben. Rejtőzködve benne van. A művészet műve olyan kijelentés, amely nem képez kijelentő mondatot, de amely a legtöbb esetben mégis szól. Olyan, mint a *mítosz*, [...] és éppen azért olyan, hogy amit mond, épp annyira vissza-, mint amennyire készen tartja. A kijelentés újra és újra beszélni kezd.¹⁹⁶ (A kiemelés tőlem – S. E.)

(3) A fent említett mítosz Gadamer esetében természetesen nem más, mint *Mnémoszüné*, a (retorikai) memoria istennőjének

195 Uő: „Szó és kép – »így igaz, így létező«,” 247.

196 I. m. 249–250.

mítosza. A haverkampji poszthermeneutika szövegeinek egyik folytonosan visszatérő neve, anagrammája Gadamer hermeneutikai-esztétikai írásainak is fontos szereplője. A Mnemoszüné alakjában újraírt (történeti) emlékezet nem a klasszikus, objektivációs történeti tudat.

Mindennapi életünk útját a múlt és a jövő egyidejűsége szegélyezi. A nyitott jövőnek és a megismételhetetlen múltnak ezzel a horizontjával járni az utat – ez a lényege annak, amit „szellemnek” nevezünk. Mnemoszüné, az emlékezet, az emlékező elsajátítás műzsája, aki itt kormányoz, egyben a *szellemi szabadság* műzsája.¹⁹⁷ (A kiemelés tőlem – S. E.)

Gadamer olvasatában a *poiesis*, mely szót a görögök kettős értelemben használták, egyrészt valaminek az előállítását jelentette, valamiféle kézművességet, másrészt a költészetet, amelyben az előállítás, a folytonos előállítás maga a szöveg, valamint a *memoria* kategóriái szorosan összetartoznak, ami poétika/hermeneutika és retorika szerves együtt-létét jelenti. Az emlékezet nem reprodukció, hanem újra és újra ismételt szövegezés, előállítás:

...az elkészítéshez hozzátartozik az anyag, aminek a kézműves előtt kell lennie, hogy előállítson belőle valamit. A Mnemoszünének erre nincsen szüksége. [...] a költészet önmagában létezik a *nyelv leheletében* és az *emlékezet csodájában*.¹⁹⁸ (A kiemelések tőlem – S. E.)

Ez a csoda, az igazság (újra)felismerése pedig kimondhatatlan, legfeljebb nyomot hagy a lehelet tranzitorikusságában. Gadamer kései szövegeiben, így a *Präludiumban*¹⁹⁹ a felejtés retorikája is egyre nagyobb hangsúlyt kap. Bár ebben az 1995-ös, egy Nietzsche-konferenciát megnyitó előadásában nem az esztétikai problémáké a főszerep, mégis igen lényeges, számunkra jelen esetben

197 Hans-Georg Gadamer: „A szép aktualitása”. 20.

198 Gadamer, Hans-Georg: „Szó és kép – »így igaz, így létező«„. 236.

199 Gadamer, Hans-Georg: „Präludium: Erinnerung und Geschichte”. In: Borchmeyer, Dieter (szerk.): „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben” Nietzsche und die Erinnerung in der Moderne. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996.

is fontos kérdéseket érint. A történettudomány, az emlékezet és a felejtés összefonódó problémáin elmélkedve Gadamer azt állítja, hogy az objektív, a tételezés szubsztanciális filozófiáján alapuló történettudománnyal szemben az emlékezés kevésbé a történelemben, mint inkább a felejtésben íródik. Mindezt az *aletheia* fogalmában véli megragadni, amely a felejtés áramából, a *Léthéből* újra és újra felbukkanva, majd alámerülve jut ontológiai léthez.

Azt pedig, hogy tudásunk egésze a felejtés atmoszférájába burkolt [...], már a görög igazság szó kifejezte: „aletheia”. Ez az, amit a *Léthéből*, a felejtés áramából [...] kiragadunk. Mindez megmarad az emlékezetünkben – igaz ugyan, hogy a felejtés sodra veszi körül, s így fennáll annak a veszélye, hogy el is sodorja.²⁰⁰

Ahogy Mnemoszüné nevébe, s így a *memoriába* anagrammatikusan íródik bele a felejtés, úgy íródik szintén anagrammaként, a *Léthé*, a feledés alvilági-kriptikus folyójának neve az *aletheia*, az igazság nevébe. Az emlékezést mindig a felejtés veszi körül, ez ad neki létet, így az igazság valódi helye a felejtés, a tovaáramlás, amely paradox módon állandó formaadás. Bár expliciten nem utal rá, tulajdonképpen a nietzschei/heideggeri felejtés kategória munkál Gadamer ezen elgondolásában. Gabriel Motzkin egyik kiváló írásában Heidegger felejtés-teóriájáról beszél, és utal arra, hogy Heidegger számára a felejtés nem valaminek az elfelejtése, nem az objektiváció megvonása, hanem a *Dasein* önmagával szembeni működése. („Das Vergessen in diesem Sinne ist eine Operation gegen sich selbst und nicht das Vergessen von

200 Uo.: 13.

etwas.”²⁰¹) Kanthoz hasonlóan a heideggeri, majd a gadameri hermeneutika aistesis-szabadsága sem a valamitől való szabadság, hanem a szabadnak lenni valamire formulájával írható le. A heideggeri/gadameri (ön)megértés, megismerés, az igaz, a szép tapasztalata nem más tehát, mint az (ön)felejtés eksztázisa. Bacsó Béla ezt írja egyik írásában Heidegger és Gadamer kapcsolatról a fakticitás hermeneutikája kapcsán:

A megértés végső lezárhatatlansága, nem időn kívüli jellege, a megértendő/dolog felől előálló destruktív kimozdítottsága, a kérdés nem szubjektum felől történő projektív kibontása stb. mind-mind azt mutatják, hogy Gadamer megértette mestere szándékát.²⁰²

A beauté de diable képisége: Fontane kriptikus-mitikus poétikája a *Schach von Wuthenow*-ban

Az ikonikus terei

Az elméleti fejtegetések után térjünk most át az anagrammatikus képiség episztemológiájának szerepére Fontane írásaiban. A következőkben egy további aspektussal kívánom mindezt alátámasztani, ami a realizmus és a történetiség, valamint az időbeliség sajátos együttállásában az emlékezés és felejtés szövegbe íródásának játékában valósul meg. A memória és narrativitás,

201 Motzkin, Gabriel: „Die Bedeutsamkeit des Vergessens bei Heidegger”. In: Smith, Gary, Emrich, Hinderk M. (szerk.): *Vom Nutzen des Vergessens*. Akademie, 1996, 176. Érdemes egy lábjegyzet erejéig megjegyeznünk, hogy Motzkin a továbbiakban a hamisság/nem igazság (das Falsche) hermeneutikájáról mint a lét eleve elrejttségéről beszél. Heidegger számára – s ez impliciten Gadamer hermeneutikájában is jelenvaló – a hagyományos értelemben vett nem igazság az az út, amellyel az igazság (die Wahrheit) egyedül/eredendőn adott a számunkra. A felejtés pedig szorosan érintkezik ezzel, hiszen a felejtés maga az a folyamat, megvalósulás (Vorgang), amely lehetővé teszi a rejtettbe való visszatérést. Vö. 179.

202 Bacsó Béla: „H.-G. Gadamer, a hűtlen hermeneuta?” In: uő: „Mert nem mi tudunk...” *Filozófiai és művészetelméleti írások*. Kijárat, 1999. 122.

memória és igazság/szép kérdései elkerülhetetlenül ott kell, hogy sorakozzanak a fontanei esztétika-poétika feltérképezésekor is. Mindezek adekvát megragadásához azonban ismét csak messzebről kell indítanom. Arra szeretném felhívni a figyelmet, miként ölt testet a századfordulón, már jóval a *Chandos-Brief* megjelenése előtt, a 19. század második felében kialakuló tapasztalati krízis és a realizmus, valamint az elbeszélő műfajok permanens változásban-léte Fontane kései narratív szövegeiben, elsőként a *Schach von Wuthenow* című regényében.²⁰³

Fontane esetében a műnemi keretek átíródásával: az epika, dráma, líra hármasság erőteljes fellazulásával szembesülhetünk. Az elbeszélő, hagyományosan történetmondó műfajok, a regény, az elbeszélés vagy novella, amelyek az ő számára igencsak képlékeny kategóriák, permanens átalakulásként, folytonos átmenetként léteznek. Szövegei valójában a szó hagyományos értelmében nem nevezhetők regénynek, főként nem realista nagyregénynek, primer olvasóként már magának az írónak is gondot okozott a szigorú műfajbesorolás. Hol regényként, hol novella-ként jelölte meg írásait, számtalanszor előfordul, hogy a megírás folyamatában elbeszélésként említi a szöveget leveleiben, a kész mű paratextusaként pedig a regény címe áll. Ugyanakkor a szövegtípusok e tárháza erőteljesen eltolódik a beszélgetések irányába, s így Fontane szövegeire sokkal inkább illik a *csevegés* vagy a posztmodernben gyakran használatos *szövegelés* terminus. Fontane leveleiben a *causeurség* amúgy is kitüntetett pozícióként

203 A Fontanénál csírájában jelenvaló tapasztalási illetve nyelvi krízis-reflexió Hofmannsthal elffutárává teszi a német író. Fontane és Hofmannsthal írásmódjának, poétikájának kapcsolódási pontjaihoz vö. Mommsen, Katharina: *Hofmannsthal und Fontane*. Bern; Frankfurt am Main; Las Vegas, Lang 1978. Liselotte Grevel pedig a „gyengéd erőszak” elmélete mentén az én-tapasztalat központi problematikáját vizsgálja, amikor a fontanei tapasztalást és nyelviséget a hofmannsthaléhoz hasonlítja. Fontane nyelve elvesztette értelmét és egyértelműségét. Lásd: Grevel, Liselotte: „Die »sanfte Vergewaltigung« im Wort. Der Held im Kräftespiel zwischen Wort und Handlung in Fontanes Erzählung *Schach von Wuthenow*”. In: Delf von Wolzogen, Hanna, Nürnberger, Helmut (szerk.): *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts*. 2. kötet. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2000.

jelenik meg.²⁰⁴ „A szellemes csevegés (kissé fölényesen hangzik) a legkönnyebben szalad ki a tollamból. *Causeur* vagyok mind beszédben, mind írásban”.²⁰⁵ A diszkurzív „mit”, az objektíváló, leképező tartalom helyett a „hogyan”-ra, a valamiként megjelenésre, a sugalmazás retorikájára, s ezzel a szöveg, a mediális önreflexivitására esik a hangsúly.²⁰⁶ Talán épp ezért nem véletlen, hogy Marion Villmar-Doebeling²⁰⁷ a fontanei kimozdított képiséget (im *Gegenlicht*) hangsúlyozó könyvében épp a „legkevésbé konfigurált műnimmel”, a (Montaigne-)esszéivel vél hasonlóságokat felfedezni, amikor a mimézis episztemológiai határeseteit vizsgálja Fontane írásaiban. Kibédi Varga Áron szerint pedig bár a regény a legtágabb műforma, amelybe sok minden belefér, de ha a leírás vagy a dialógus kerülnek túlsúlyba, akkor bimedialis határsértés következik be.²⁰⁸ Fontane szövegeit a hagyományos szakirodalom gyakran hasonlítja a drámához is, elsősorban épp a dialógusforma miatt, de ennél – s a továbbiakban erre kívánok

204 A causerie-ről beszél Rainer Warning is egy tanulmányában, ahol e megnyilatkozási és ábrázolásforma sajátos paradoxonát hangsúlyozza. Fontos, hogy a szabályoktól való mentességet emeli ki, a le naturel látszólagosságát, amely azonban mindenkor performatív. A természetes, a transzparens megmutatása a konverzációs témáknak csak látszat, mindez inszcenírozódik, a nyelv mint médium paradox önkontrolljában. Mindezt a bahtyini dialogicitás-elméletre vezeti vissza, amely interszjektív, a másakra mint másik hagyatkozó „agonális konstellációként” érti a dialógust. Ehhez lásd részletesen: Warning, Rainer: „Causerie’ bei Fontane”. In: Ehlich, Konrad (szerk.): *Fontane und die Fremde, Fontane und Europa*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2002. 295–307.

205 Ortutay Gyula, Pamlényi Ervin (szerk.): *Theodor Fontane élete levelekben*. Ford. Kolozs Pál. Budapest, Gondolat, 1962. 160.

206 Ezt a causeur-voltot Günter Grass *Ein weites Feld* című regényének Fonty figurája is példázza, aki a regénybeli utolsó előadása alkalmával így kezdi beszédét: „Übrigens [...] Bin eigentlich kein Redner [...] Reden müssen hat für mich immer etwas hervorragend Schreckliches gehabt [...] Bin aber von Geburt her ein Causeur, was heißen soll, ein Plauderer.” (Grass, Günter: *Ein weites Feld*. München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997. 747.

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

208 Vö. Kibédi Varga Áron: *Szavak, világok*. Pécs: Jelenkor, 1998. 172–173.

koncentrálni - talán sokkal lényegesebb indok lenne a verbális és képi, a szó és kép konvergenciájának hangsúlyozása a drámaiság helyett. Már e néhány kritikai kísérlet meggyőzhet minket arról, hogy a besorolás mindenkori lehetetlensége talán sokkal lényegibb probléma Fontane esetében, mintsem egyszerű műfaj-vita. Ha mégis szükséges, és a lehető legadekvátábban kívánjuk meghatározni azt a műfaji keretet, amelyben e szövegek léteznek, akkor paradox módon a Szili-féle kitöltetlen, üres X-pozícióhoz állunk a legközelebb²⁰⁹. Szili interkulturális műnemelméletében az X-pozíció, a hipotetikus ősfoma vagy katalógus több lehetséges kitöltéséről, megvalósulásáról tesz említést. Eszerint, s Szili ezen a ponton hosszan idézi Thomas G. Winnert: „nem létezik tisztán szekvenciális szöveg, hiszen a narráció aktivizálja a memóriát, s ennél fogva a kifejlődő jelentés oda-vissza mozog”²¹⁰, képzetes dimenziókban építve „térbeli” alakzatokat. Elgondolásában a lineáris, szukcesszív eseménykatalógus egyik határesetete az *ikon*, „ahol a statikus leírás vagy jellemzés formálisan egybeesik az események felsorolásával, a történetmondás primer formájával”.²¹¹ Meggyőződésem, hogy a fontanei narratív szövegek döntő többsége ilyen ikon, ahol a szó és kép, narráció és láttatás/látszás médiuma fedik egymást.

Ez a fajta ikonikusság-elmélet két szempontból is lényeges lehet a továbbiakban. Egyrészt annak a problémakörnek a vizsgálataiban, amelynek középpontjában az epikus-narratív fikció, a mimézis, valamint az episztemológiai/esztétikai tapasztalás, az igaznak-vétel (*Wahr-nehmen*) kérdései állnak. Másrészt az ikon mint narratív-poétikai kategória felveti annak behatóbb tárgyalását is, miként kerül a szemléletesség (*Anschaulichkeit*), a kép, képiség (*Bildlichkeit*) és a nyelvi, retorikai figuralitás a 19. század folyamán (ismételten) központi pozícióba, s hogyan mó-

209 Vö. Szili József: *A poétikai műnemek interkulturális elmélete*. Budapest, Akadémiai, 1997.

210 Uo. 115.

211 Uo. 117.

dosul, gazdagodik a realizmus képi narrációja még – többek között – a Pfothenauer fontos tanulmányában írottakhoz képest is tovább.²¹² Pfothenauer a 18–19. század fordulóján a Bild=Abbild azonosításával ellentétes folyamatokat vizsgál, amelyekben a képek immár nem (csak) önmaguk képi valóságán túli reális dolgok leképezései, hanem sokkal inkább önreferenciális konfigurációk. Ebben a tanulmányában Pfothenauer a következő, számunkra a továbbiakban is lényeges magyarázatot adja:

Azok a képek lesznek érdekesek, melyek a nyelv másikat inszINUÁLJÁK magában a nyelvben – olyan sajátos, világosan körvonalazott konfiguratív terek, amelyek médiumváltást jelölnek ki a *nyelvi szukcesszió felől az ikonikus szimultaneitás irányába*. [...] A kontinuos bennük diszkontinuosává válik, a folyamatba ágyazott közvetlenné, hirtelenné, megszakításá, a cselekményben egyértelműen elhelyezett kétértelművé, ellentmondóvá, a szélsőséges koincidenciájává.²¹³

Mirabelle–Melusine és (a) S(ch)a(c)h emlékezetes sakk-mattja

Fontane *Schach von Wuthenow* című művének alcíme (*Erzählung aus der Zeit des Regiments Gensdarmes*) műfajpoétikai, paratextuális megjelölésként is szolgál. A fentiek ismeretében azonban nem meglepő, hogy a szöveg valójában ellenáll e hagyományos műfaji besorolásnak. Fontane történelminek mondott elbeszélései, így a *Schach* is, valójában mitikus-kriptikus idő-képek, képiség-idő-feltárulások, az időbeliség megbontásai: a halálra emlékezés, az elmúlás ponttá, képivé sűrűsödésének, valamint tágulásának, térnyerésének helyei. A *memoria* retorikussága lé-

212 Vö. Pfothenauer, Helmut: „Die nicht mehr abbildenden Bilder. Zur Verräumlichung der Zeit in der Prosaliteratur um 1800”. In: *Poetica* 1996/3–4 (28. kötet, München, Fink) 345–355.

213 I. m. 346

nyeges szerepet játszik a szövegben, ahol a narráció eredendően képi, figuratív, mondhatnánk a narráció helyére az emlékezés kerül, hiszen ahogy Derrida a *Mnémoszünében* megjegyzi, emlékezés és elbeszélés kizárják egymást. Jürgen Manthey tanulmányában²¹⁴ tulajdonképpen már megsejti ennek központi szerepét, bár ő még két különböző történet összekapcsolódásáról beszél: egy igaz történet (wahre Geschichte) és a porosz történelmi igazság elbeszéléseiről. Manthey szerint az első bekezdés már csírájában magában hordja az egész elbeszélést, ennek a bekezdésnek a meghatározó része pedig nem más, mint egy hiány(zó)ról való megemlékezés: „épp az nincs itt, akit igazság szerint ez a hely megilletne”²¹⁵ („gerade der fehlte, dem dieser Platz in Wahrheit gebühre”). Schach az eredendően távoliként (nem jelenvalóként) jelenvaló, Fontane szövege az ő képei (arcai) hiányának (szín) tere, az igaz, a szép megtapasztalhatatlanságának és az örök elrejtettség *felmutatásának*, megmutatkozásának helye. Schach halála – írja Manthey – „metaforikus szemléltetés formájában az elbeszélés kiindulópontja, nem pedig végeredménye [...]”²¹⁶, aminek oka Schach rögzülése, fixálódása a néma szírénekhez, a nyelv előtti és a nyelven kívüli identitás fantomjához. Az igazság (Wahrheit), a Wahr-nehmen (így Schach) története a (nyelvi/verbális) narráció hagyományos, racionális-logikus diskurzusában valóban nem elbeszélhető. Az igaz történet részei maga Schach személye, továbbá a róla készült karikatúrák, amelyek egyszerre nyelvek, amennyiben figuratív név-rejtések, sőt anagrammaszerű prosopopeiák, de ugyanakkor képiak is. A meg-

214 Lásd: Manthey, Jürgen: „Die zwei Geschichten in einer. Über eine andere Lesart der Erzählung »Schach von Wuthenow«,„. In: Heinz Ludwig, Arnold (szerk.): *Theodor Fontane. Text+Kritik Sonderband*. München, text+kritik, 1989. 117–131.

215 Fontane, Theodor: *Porosz esküvő*. Két kisregény. Budapest, Európa 1979. 7. A továbbiakban a műből származó idézetek oldalszámát a főszövegben az idézet után zárójelbe tett számok jelzik. Amennyiben szükséges, zárójelben megadom a német eredeti szövegváltozatot is.

216 Manthey: 130.

mutatás-megvonás esztétikájának további nyomai a szövegben példának okáért a tempelhofi „elkoptatott arcú” lovag mítosza, a szánkós felvonulás Luther-maszkja, a Mirabelle–Melusine-mítosz és a *beauté du diable* megtestesítőjének, a himlőhelyes Victoire-nak Schachhoz fűződő rejtett, titkolt viszonya, illetve ennek üres helye a narratív szövegben (nincs kimondva, megemlítve egyszer sem, viszont az együttlétet a tipográfiai képben egy üres sor jelöli), valamint Schach látogatása az ősök galériájában, és nem utolsósorban halála is. A (történeti) igazság kimondása a Fontane-szövegben lényegében annak elrejtése, pontosabban önmegvonó megmutatkozása, amelyre valójában csak rámutatni lehet, de ki nem mondható. A továbbiakban e rejtés-feltárulás játék két színterét vizsgáljuk: az emlékezés és az allegória/anagramma (azaz nem a metafora, hanem a metafora discontinua) retorikai, figuratív szintjét, és az ekphraszisz mint poétikai „műfaj” szerepét, jelentőségét.

Fontane szövegébe, mint fent utaltunk rá, már indításkor az abszencia, az eredendő távollét megjelenésének pozíciója íródik bele. Az emlékezés nem a hagyományos értelemben vett tevékenység, sokkal inkább felejtés. Anselm Haverkamp *Memoria*-beli szövegeiben utal a Cicero és Quintilianus retorikájában fontos szerephez jutó Szimonidész-történetre, amely szerint a memoria egyrészt nem más, mint a holtakra való rá-gondolás, a holtak identifikációja, másrészt viszont emlékezés-képek helyhez rendelése, térbeli elrendezése, amely legfeljebb csak láttat bizonyos lineáris egymásutániságot, következést, időbeli lefolyást. Haverkamp e memoriára vonatkozó téziseihez, valamint a retorikai képviséghez kapcsolódva, valami hasonlóra utal Pfothenauer is fent már idézett tanulmányában, amikor ezt írja:

Először is azok a képek érdekesek, amelyek a régóta ismert trópusokkal ellentétben – mint például a metaforikus átvitelben és a hasonlatban – nemcsak hasonlóságokat idéznek fel vagy a nem-érzékit szemléltetik csupán [...].²¹⁷

217 Pfothenauer: 346.

Egyfajta (ön)-elfeledettség, törölettség szükséges ahhoz, hogy az ön-megértés létrejöjjön, az allegorikus és/vagy anagrammatikus episztémé lényege épp az ironikus tagadás semmije (Nichts), másika, ami mégis az igaz állítása. A res és verba, kép és szó között nem a metaforikus jelenti a valódi kapcsolatot, hanem a metaphora discontinua, amely nyelviként rejtetten és titkon a (materiális) szemléletességet is magában hordja. Az elbeszélés verbális narrációja szintjén a Fontane-szövegek igen keveset közölnek, így meglátásom szerint a fontanei realizmus szövegei inkább a rejtett képiségnek az el-nem-rejtettségei, ahol az észlelés (Wahr-nehmen) egyetlen adekvát formája a deiktikus (fel)mutatás, önmegmutatás (Sich-zeigen). Ami a nyelv figurális szintjén anagrammatikus, annak a narráció szintjén a descriptio/evidentia/illustratio/enargeia-elv vagy más néven a hüpotiposizis felel meg, amely az ekphraszisz maximája. Az *anagrammatikus, materiális látens-esztétika* megvalósulásának lehetőségét épp ezért látja Haverkamp az *energeia/enargeia* megkülönböztetésében elfeledett poétikai nyomokhoz való visszatérésben.²¹⁸ De mit is értünk az enargeia-elven és ekphrasziszon, és mennyiben függ mindez össze a Fontane-szövegekkel?

Fontane szövegeiben nem tagadható a képek kitüntetett pozíciója, több művében is található festmény-, illetve egyéb képzőművészeti tárgy-leírások, azaz a szó szűkebb értelmében vett ekphrasziszok. A valóság-tapasztalat, a megismerés/megértés egy másodfokú mimézisen alapul (Mimesis in zweiter Potenz), a fontanei „külső” valóság valójában esztétikai-poétikai, már eleve megformált, azaz sajátos módon képzőművészeti alkotások, színpadi darabok alkotják a „leképezendő valóság” szintjét. Feltételezésem szerint azonban Fontane esetében nem csupán a narráció egy eszközéről van szó, amikor (kép)leírásról beszélünk: a művek maguk kezdenek el ekphrasziszként, az enargeia-elv szerint működni: megmutatásként, feltár(ul)ásként, a Fest-

218 Vö. Haverkamp, Anselm: *Die paradoxe Metapher*. 20–24.

stellung helyett a Dar-stellung módján, „szándékolt, verbális ekvivalenseként valamely közkedvelt vizuális képnek”.²¹⁹ Az ez és ez-formáján, amely tulajdonképpen a végtelen, örök rejtés-rejtetség feltáruló mozgása.

Rüdiger Campe egyik tanulmányában az *energeia* vs. *enargeia* egymással szoros egymásrautaltságban létező oppozíciójára, és ezzel összefüggésben az evidencia és a hüpotüposzisz figyelemre méltó párijára reflektált.²²⁰ Véleménye szerint – amelyre Goethe és a *Farbenlehre* kapcsán már korábban utaltam - az *energeia* és az *enargeia* „a retorika posztstrukturalista metafigurájának” két pólusa. Az *energeia* inkább a metaforaelmélet, míg az *enargeia* a szövegelmélet része. Ez utóbbi a szemléletesség (Anschaulichkeit) reprezentációja lenne a (beszélő/leíró) én vonatkozásában, a beszéd kategoriális transzpozíciója, a jelöléstől a mutatás irányába való kimozdulás értelmében. Az *evidentia/enargeia* és a hüpotüposzisz mint két egymásnak fordított tükör viselkedik: az *evidentia* a narrációnak inkább egyfajta deskriptív minősége, a hüpotüposzisz ezzel szemben a deskripció figuratív narrativizálása, tehát egy olyan figura, amely újra és újra leleplezi az elbeszélés, a nyelvi leírás, a kimondhatóság narratív-retorikai mozzanatait, látszólagos lehetőségét. A hüpotüposzisz ironikus megmutatás és rejtés egyben, a medialitás paradoxona.²²¹ Ha meggondoljuk, a fentiek ismeretében megállapítható, hogy a

219 Krieger, Murray: „Das Problem der Ekphrasis. Wort und Bild, Raum und Zeit – und das literarische Werk”. In: Boehm, Gottfried, Pfotenhauer, Helmut (szerk.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München, Fink, 1995. 41–59. ltt: 43.

220 Campe, Rüdiger: „Vor Augen Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung”. In: Neumann, Gerhard (szerk.): *Poststrukturalismus*. Stuttgart; Weimar, J. B. Metzler, 1997. 208–226. Továbbá Gottfried Boehm egy 2003 októberében Budapesten tartott előadásában szintén foglalkozott az *enargeia/energeia/hüpotüposzisz* hármásával. Eszerint az *enargeia* az *evidentiával*, a szemléletesséssel, a megmutatással, míg az *energeia* a mozgással, a dynamisszal, az élelenséggel van kapcsolatban. A hüpotüposzisz a kettő oppozíciójának feloldása, ahol az ábrázolt, a szinguláris önmegmutatása történik.

221 I. m. 219.

legtöbb Fontane-szöveg, de a *Schach von Wuthenow* különösen, olvasható metapoetikai, metaretorikai síkon, a hüpotüposzisz-elv megvalósulásaként. Bár első pillantásra az a benyomásunk, hogy klasszikus értelemben vett deskripcióval, diszkurzív, rögzített megállapításokkal (Fest-stellen), valóság-hű leképezéssel (Ab-bildung) van dolgunk, mégis szembeötlő, hogy a szöveg médiuma, medialitása (Fontane művészetteoretikus írásaihoz hasonlóan) olyan metaszint, amely a Fontane által oly sokszor hangsúlyozott „poétikai némaság/elnémulás/elhallgatás” (das poetische Schweigen) fogalmára reflektál. Eszerint a leírás, amely leggyakrabban magával az irodalommal, a művészettel azonosul, önmagát leplezi le: csak némán, hangtalanul ámulhatunk (staunen) a művészet vagy a valóság valamely képe előtt, vagy legfeljebb rámutathatunk, de semmi esetre sem mondható el róla semmi a nyelv hagyományos jelrendszerében. Bár a Fontane-szövegek mindig belekezdenek egy történet elbeszélésebe, de újra meg újra fény derül rá, hogy legfeljebb azt lehet „elbeszélni”, hogy nem mesélhető el egyetlen történet sem, hogy a történetek elrejtőznek, elrejtettek. A Fontane-szövegekre, így a *Schach von Wuthenow*ra a jelek újrafelismerő látása helyett, azaz a hagyományos értelemben vett ars memoriae helyén, a képiség látó látása érvényesül, a posztmodern mnemotechnika nyílt jelölőstruktúrái, új típusú jelfogalom, a megmutatkozás értelmében.

A *Schach von Wuthenow* tehát a hüpotüposzisz/enargeia-elv fontanei (meta)poétikájaként működik. A fejezet utolsó egységében ennek textuális megjelenéseit kívánom közelebbről példákkal alátámasztani. A szövegben nem a konkrét, történeti hivatkozások alapvetőek és jelentősek, hanem a névben és képben rejtett kriptikus rá-gondolás, emlékezés (Gedenken). A Fontane-szöveg tehát Gadamerrel szólva „olyan kijelentés, amely nem képez kijelentő mondatot”, olyan, „mint egy mítosz [...] olyan, hogy amit mond, épp annyira vissza-, mint amennyire készen tartja”.²²² A

222 Gadamer, Hans-Georg: *A szép aktualitása*. Budapest, T-Twins, 1994. 249–250.

mítosziság, a rejtett képiség episztemológiájával, vagy - Murray Krieger szavaival - az ekphraszisos költészettel mint a mágikus transzformáció egy fajtájával szembesülünk.²²³ Bár a szalonbeli beszélgetések, csevegések és a szövegnek a beszélgetésekből látszólag egésszé, elbeszéléssé képződő egységei konkrét, politikai-történeti realitásra reflektálnak, de e mögött egy igaz(abb), mitikus-kriptikus valóság, lét (Sein/das Zuvorkommende) rejtőzik, amely azonban eredendően néma. Jellemző, hogy a nyelv, amely képes a titok közelébe férkőzni, dadog, a mediális török meg tehát Marguerite néni összevissza beszédében. A nagynéni, aki titkon-rejtetten igen fontos szerepet játszik Schach és Victoire szerelmi viszonyának életre keltésében, az őt egyedül éltető társasági pletykákban folyton összecseréli, téveszti a neveket („verwechselt ständig die Namen”). Bizonyos értelemben a rossz név-adás, a prosopopeia egyfajta katakrézisét testesíti meg akkor is, amikor többek között a tempelhofi kirándulás alkalmával mindig mutat valamit Victoire-nak, amit a mutatás aktusában, egy deiktikus aktusban rögtön meg is nevez. „Ott a templom (»Das ist die Kirche«) – szólt a nénike, és napernyőjével egy torony újonnan cserepezett tetejére mutatott [...] Victoire megerősítette azt, ami egyébként sem volt vitatható [...]”, vagy néhány sorral lejjebb: „Nézd csak, Victoire, ez a káka” (40). A nagynéni nyelvhasználata, úgy tűnik, egy újfajta nyelviség eredete, alapítása. Épp ebben a látszólagos összevisszaságban, ahol mindig hiányzik valami, mégpedig maga a lényeg, itt lepleződik le, nyílik fel az igaz(ság). A nagynéni mindig mindent megsejt, zavaros nyelviségében ő az, aki az igaz „kimondója”.

A szöveg legfontosabb (és talán az egyetlen) történésévé így a kriptikus-mitikus elmúlás, a semmi válik, az örök elrejtettséggel felmutatása az ikon-képekben. A mutatás, az ábrázolás (Darstellen) univerzumára még a verbális narráció szintjén is történik utalás, ami a szöveg egész kontextusát a maszkszerű elrejtés el-

223 Vö. Krieger, Murray: i. m.

vével azonosítja: „Das Theater ist die Stadt” (57).²²⁴ A (fel)mutatás gesztusa mégis maga Victoire, ő a testet öltött emlékezet, a szép és az igazság emlékének *helye*. Betegségének nyomai, a sebhelyek egykor volt szépségének elrejtői, legalábbis egy olyan szépségei, amely a logocentrikus, nyelvi diszkurzivitáson alapuló esztétikában szépként van jelen. A herceg az, aki először felfedi az igazat Victoire létében:

Megjelenésének [ti. Victoire-ének] persze most is van bizonyos varázsa, de lényének ritka kedvessége csupán percekre *burkolja szépségfátyolba* [a kiemelés tőlem – S. E.] személyét, mintegy visszaidézve régi báját. – Azaz *restitutio in integrum* [a kiemelés a szerzőtől – S.E.]” (64).

Eszerint Victoire léte egy mindenkori (elvesztett) eredetre való emlékezés, az abszencia ek-zisztálása, az igaznak a szép medialitás megtörése által, a szép látszat felbontásában való elrejtő megmutatása.²²⁵ Szépségének pillanatnyisága, felvillanó aktus jellege meglepő módon szinte szó szerint megegyezik Fontane fent idézett realizmus-definíciójával, mely lényegét tekintve, a Ver-klärung-elv működésbe lépése. A herceg elmélkedése a továbbiakban egy sajátos esztétika felvázolásába torkollik:

Ugyan, kérem, mi a szépség? A legködösebb fogalmak egyike. [...] *Minden szép, és semmi sem az*. Ami engem illet, én mindenkor előnyben részesíteném a *beauté du diable*-t [a kiemelés Fontanétól]. Ebben van *valami világot átfogó*, ami túlmegy az arc-

224 Vö. Karen Bauer szintén utal rá könyvében, amelynek egyik fejezetében a nőiség hatalmáról, a csábító szépségről és a csúnya esztétikájáról beszél, hogy a *Schach von Wuthenow*-ban a tények mindenkor inszcenírozódnak, s Victoire bűnbeesése összefonódik Zacharias Werner paródiájának paródiájával. Azaz színházi *esemény*, álarcos, maszkos elrejtő megmutatássá válik az egész város. Lásd: Bauer, Karen: *Fontanes Frauenfiguren. Zur literarischen Gestaltung weiblicher Charaktere im 19. Jahrhundert*. Frankfurt am Main, Lang, 2000. 66.

225 Gerhard Neumann egy, az idegenséget vizsgáló írásában Victoire-t „idegen hősnőként” emlegeti, aki eltorzított szépségként épp az idegenség „esztétikai-erotikus paradoxona”. Vö. Neumann, Gerhard: „»Invalide ist ja doch eigentlich jeder«. Fontanes 'fremde' Helden”. In: Ehlich, Konrad (szerk.): *Fontane und die Fremde, Fontane und Europa*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2002. 57–70.

szín és a fajta kérdésén. [...] a belső világ a lényege, és a belső, ami a mi esetünkben a döntő, nem más, mint energia, tűz, szenvedély. (67, a kiemelés tőlem – S. E.)

Victoire a rejtettség-el-nem-rejtettség, a mutató, az ikonikus sűrűség pozícióinak egyike az ekphrasziszos szövegben, amennyiben az ikonikus sűrűség, az ősz-képesség jellemzője épp abban áll, hogy a lényegi mozzanatok a nyelv által kimondhatatlanok: a mediális amedialitásával szembesülünk a materiális megmutatkozásában. Ha emlékezetünkbe idézzük a korábban bevezetett x-pozíciót mint a narráció hipotetikus ősfarmáját, amelynek egyik megvalósulása az ikon, mely leírások, név-játékok terében építi a történet „szukcesszív sorát”, akkor ez esetben is valami hasonló zajlik.

A név-játék Victoire kapcsán többszörösen megvalósul. Victoire Schachtól kapott jelzője *wunderhold* (csudaszép), ami részben a Mirabelle, részben pedig a Melusine névhez kapcsolható.²²⁶ Victoire ősei, a Lusignanok nevében anagrammatikus módon rejtőzik a titokzatos vízitündér, Melusine neve, aki a család mitikus alapítója. A Melusine-mítosz végigkíséri Fontane művészi tevékenységét, több töredékében és kész művekben is újra meg újra előkerül a tündér figurája, amely lényegi részét alkotja Fontane saját filozófiájának és esztétikájának.²²⁷ Irmgard Roebing hívja

226 Lásd ehhez: Bauer, Karen: i. m. 71. Bauer felteszi a kérdést, vajon az esztéta Schachot, akinek az élete a szépség iránti rajongás, mi sodorja Victoire karjaiba. Érdekes, hogy a Victoire neve helyén álló Wunderhold és Mirabelle neveket, az új névadást, a név performatív tételezését („Alles ist Märchen und Wunder an Ihnen; ja Mirabelle, ja Wunderhold”) összekapcsolja a schachi észlelés, tapasztalás átalakulásával, s arra reflektál, hogy Schach a lány elcsábítása előtt közvetlenül álomszerű hangulatba (traumhafte Stimmung) kerül. A tapasztalás keretei változnak, megszűnik a szép látszat elvének működése. Bauer továbbá kitér a Mirabelle név nyelvjátékára is. „Victoire selbst hatte das Sprachspiel begonnen. So ist hier nicht nur an die Mirabelle zu denken, die gelbe Pflume mit roten pockenartigen Punkten, sondern auch an die einzelnen Bestandteile des Kompositums: *le miracle* heisst auf französisch das Wunder, *beau* beziehungsweise *belle* schön.”

227 A Melusine és a fontanei képesség, esztétika összekapcsolásához részletesebben lásd: *A fenséges, avagy a vízitündér tapasztalata* című következő fejezet vonatkozó alfejezetét.

fel a figyelmet arra, hogy „úgy tűnik, Melusine képzete különös kiváltó okot szolgáltatott Fontane számára saját művészi igazságkereséséhez”.²²⁸ (Fontane többször utal rá, hogy Melusine és a kép, képiség szorosan összekapcsolódnak: „minden, ami történik, képpé lesz számára”, illetve „ez számára azt jelentette, hogy a borúsat (die dunklen) és a vidámat (heitren) egyaránt képnek vegye. A halál is csak egy kép [...] a nyugodt szemlélés és megfigyelés talán egy magasabb életforma.”²²⁹) Victoire családneve azonban nemcsak a képpel, a képadással kapcsolódik egybe, hanem az írással mint médiummal is. A Carayon név „jelentősen oszcillálni kezd”, amennyiben onomatopoeitikus, materiális-betű szerinti hangzás-közelségben áll a francia *crayon* (ceruza, toll, vázlat,... etc.) szóval.²³⁰ Victoire nevében így egyesül tehát kép és írás, a hüpótüposzisz két eleme. Victoire választott neve pedig, azaz Mirabelle, amely szintén eredendően titokzatos, hiszen mint fent már utaltam rá, wunderhold (csudaszép) a jelentése, az író és politikus Mirabeau nevének női variánsa, akinek arcát szintén sebhelyek borították.²³¹ Ebben az esetben tulajdonképpen katakretikus névadással van dolgunk, ahol a személy neve éppen a legjelentősebb mozzanatot rejti. Jellemző, hogy Victoire egyedül Schachnak árulja el eddig elhallgatott, titokzatos nevét. Victoire létének igazsága, ikonikus lényege a nyelvben kizárólag egy anagrammaszerű név-rejtésben, valamint egy ekphrasziszos-

228 Roebing, Irmgard: „Nixe als Sohnphantasie. Zum Wasserfrauenmotiv bei Heyse, Raabe, Fontane”. In: uő: (szerk.): *Sehnsucht und Sirene. Vierzehn Abhandlungen zu Wasserphantasien*. Pfaffenweiler, Centaurus-Verlagsgesellschaft, 1992. 173.

229 Vö. Fontanét idézi Roebing: i. m. 168–172.

230 Vö. i. m. 180.

231 Mirabeau mint Victoire esztétikájának és nyelvének sajátos eleme Neumann fent már említett tanulmányában is fontos szerephez jut. Érdekes, hogy Mirabeau egy kor argumentációjaként említődik, így például Bettine von Arnim is hivatkozik rá („Ich bin nicht Mirabeau, aber sein Geist ist mir ins Blut gegangen”, azaz „Bár nem vagyok Mirabeau, de szelleme véremmé vált”) több írónővel egyetemben. Victoire névválasztásában saját magára vonatkoztatja a férfi eltorzult arcát, a névadás az arcadás megvonása, kettős elidegenedés az éntől. Vö. Neumann, Gerhard: i. m. 62–63.

deiktikus rámutatásban mondható ki: „én pedig... én vagyok” („ich... bin ich”). (75)

Schach Victoire révén lesz „látóvá”, általa jut az igaz és szép másikának, a szép látszat elve megbontásának, az új, aisthesis típusú tapasztalásnak a birtokába.²³² „Vak lettem volna? Azzal a keserű szóval, amellyel önmagát akarta megalázni, éppen azzal találta el az igazságot, egyszer és mindenkorra. Ön csupa mese és csoda: igen, Mirabelle, igen, tündérszépem!” (76) Schach és Victoire szerelmi viszonya a „kábulat”, a „bénult hallgatás” állapot, amely egyszerre *eredmény* és *megtörténés* ebben a felismerésben: nem mondódik ki, „pusztán” a tipográfiában, az írás határán, megszakítotttságában lesz láthatóvá.

A név-játékok a szövegben Schachra vonatkozóan is újra meg újra megisméltődnek, variálódnak. A róla – aki maga a hiány, a semmi, az üres hely – készült képek, karikatúrák szintén egy-egy prosopopeián alapulnak, a névadás kísérletén, ami önreferenciaként a kísérlet lehetetlenségének leleplezését is magán viseli: „Le choix du Schach” (a perzsa sah), „La gazza ladra (a tolvaj Schachszarka) és „Schach-matt” (sakk-matt). Kép és szó konvergenciája talán ez utóbbi segítségével ragadható meg a legadekvátábban. A Schach-matt karikatúra nyelviként (névként) és képként mind az eredetet, mind pedig a véget, azaz a folyamatot magában hordozza: Schach halálát és a meghalás emlékezetét.

Halál, memória, kép és szó/(be)írás leginkább, tehát közös alapként mégis a Tempelhof-jelenetben figyelhető meg. Carayonék, Schach és a nagynéni közös kirándulásuk alkalmával egy templomhoz érkeznek. A templomban rábukkannak egy sírkőre, egy templomos lovag síremlékére, kőszobrára (Steinbild), akit Ritter von Tempelhofnak hívtak. Mítosz és valóság azonban már a lovag nevében egybeolvad, és ily módon körötte minden titokzatos köd-

232 A melusinei sajátos, affekció nélküli szerelem mint tapasztalás különösségét jelzi a szubjektum/objektum kettősséget megszüntető „verführte Verführerin” kifejezése Bauernek, amely jól példázza a megtapasztalás sokkal inkább interszjektív voltát, a másikat másikként, az önmagának a másikban történő megtapasztalásának állapotát. Vö. Bauer, Karen: i. m. 78.

ként lebeg. Valójában nem is a lovag története mondódik el, aki életében – amint sírkövének feliratán olvasható – az Achim von Haake nevet viselte, hanem a kőszobor, az emlékmű deskripcióját olvashatjuk. Két ekphraszisszal van dolgunk egyszerre: egyrészt egy epigrammával, amely névként és inskripcióként egyben szintén a hüpotüposzisz megvalósulása, továbbá a sírkő és a templom leírásával. Ez a komplex ekphraszisz meglátásom szerint *in nuce* az egész elbeszélés helyett áll. Olyan maszkként, semmiként és ürességként, amely az arc- és névadás (vizuális-materiális) nyelvjátékának terében működik. Mindez pedig a halálra való emlékezés pozíciójában történik. Schach és a templomos lovag a névben, pontosabban a névadásban, a „lekoptatott arcban” azonosul. Minderre Victoire szavaiban, írásában expliciten is történik utalás Schach jellemzése kapcsán: „Gyűlölöm ezt a szót, hogy »lovagias«, mégsem tudok helyette másikat” (50). A templomos lovag a legenda szerint még „életében csináltatta magáról ezt a képet a sírkövére, mert azt akarta, hogy hasonlítson rá”. A valódi hasonlóság azonban nem a leképezés, a képmás hasonlósága, hanem egyedül a lekoptatott arc révén lehetséges. Ezáltal lepleződik le az igaz az örök elrejtettségben, a szubjektum megvonásában, a képben (Steinbild), amely ahogy arra Boehm is utalt, emlékezés jellegű:

Ez az a hely, ahol a káprázatok tündére lakik, a néma szirén, akinek színei talán még csábítóbbak, mint az éneklő szirén hangjai. Laterna magicájának jelenetei és alakjai egyre váltakoznak. [...] A titokzatos távolnak ez a látomása, ez az úti cél! [140, a kiemelés a szerzőtől – S. E.]

A fata morgana eleven ábrázolása, az érzékek csalóka játékának reflexiója, amelynek hangjai visszhangoznak Victoire lelkében, az önmagát leleplező hüpotüposzisz retorikai szem-elé-állításaként, Schach halálának leírásaként, pontosabban ennek *helyén* jelenik

meg.²³³ Schach létének, eredendő abszenciájának nincs végleges interpretációja a szövegben, csak a halál, amely azonban a látó látás helye. Érdeemes felhívni a figyelmet arra, hogy milyen mértékben állítható egymással szembe az elbeszélést lezáró két levél. Bülow, az örök kommentátor, megpróbálja összefoglalni a tragikus eseményeket, de csak azokat a mozzanatokot képes megragadni, amelyek a nyelvben, egy logocentrikus-rationális diskurzusban elmondhatók. Bülow szerint Schach a látszaton bukott el. A látszat és a valódi látás oppozíciója Victoire levelében is központi jelentőségű, de ő mindent másképp lát, „in einem andern Licht”. Victoire rejtélyekről ír, amelyek soha nem oldódnak meg. Ilyen rejtély Schach igazsága és Victoire *beauté du diable* volta. Schach azonban mindig önmaga maradt, amelyre Victoire levelén kívül a szöveg egy korábbi pontján is történt már utalás – és épp ez az önmagaság lett a veszte. Az önmegtartás és önfeladás, a rejtőzködés és feltárás, leleplezés csak a halálban, a meghalás prezenciájában válik lehetővé. Az igaz lá-

233 Christian Grawe hasonló aspektusból, Schach saját halálának fantáziájaként értelmezi a Victoire-nak intézett szavait. Grawe mindezt a családi birtokon töltött idő, a vízbe esés pillanatának és élményének továbbfejlesztéseként érti, ahol a víz, a vizitündér konnotációjába fűzi bele az elmondottakat. Kérdés azonban, hogy az éneklő és a néma szirének közti oppozícióban Schach néma szirénjével vajon valóban szembenáll-e Victoire mint állítólagos éneklő szirén. Sokkal inkább úgy gondolom, hogy Schach e szavak kimondásakor jut a Victoire által képviselt esztétikai tapasztalás birtokába. Véleményem szerint inkább megállja helyét Grawe másik oppozíciója, amely szintén két különböző esztétika, észlelés szembeállítás. A titokzatos távval, a néma szirének lakhelyével és tapasztalásával, az idegen, a másik helyével állítódik szembe a „Hyperboreer”-ek helye, a szépség apollóni kultusza. Végezetül Grawe az „es sei das Ziel” kijelentés kapcsán igen helyesen hangsúlyozza az „es” meghatározatlanságát, idegenségét mint a másik hely megjelenését, ahol az eleven ábrázolás nem jelenti a látszat illúzióját, a távoli re-prezentációját, sokkal inkább a távolinak, az idegennek mint másíknak az önprezentációját. „Die »Lebhaftigkeit seiner Schilderung« hat die fernen Ziele nicht näher gebracht, sondern ihr hoffnungsloses Fernsein bestätigt.” Vö. Grawe, Christian: „Schach von Wuthenow: Wuthenow oder Venedig. Schachs Reisefantasie im Fontaneschen Kontext.” In: uő: „Der Zauber steckt immer im Detail”. Studien zu Theodor Fontane und seinem Werk 1976–2002. New Zealand, University of Otago, 2002. 256–266.

tás, a rácsodálkozás, az ámulás (Staunen), hogy Fontane szavait használjam, csak a hiány, a semmi állapotában, illetve a halálra való emlékezés (Gedenken) töretlenségében, ebben az örök csodában, az interpretációnak ellenálló epifániában valósulhat meg. Tehát a végérvényes interpretáció és értelemadás helyén egyedül a beírás/inscriptio, a képbe írás, a kép(le)írás és az írott képiség állnak. Mindez a szöveg végpontjában testivé válik, az érzéki szemlélés hirtelen materiálissá lesz: a kisiú testébe íródik bele, ott íródik tovább az örök „csoda”, az ő szeme lesz a látó látás helyévé. Kriptikus elrejtés és állandó leleplezés, el-nem-rejtettség. „Itt fekszik gyermekünk, és épp felnyitja kék szemét. Az ő szemét.” (153, kiemelés a szerzőtől – S. E.)

4. A fenséges, avagy a vízitündér tapasztalata

(A rejtett Fontane-esztétika néhány mozzanata)

„Der Rest ist – Staunen”
(Fontane)

„Er hat auch Bilder gemalt (es tut nichts, ob mit Worten oder Farben)”
(Fontane)

„Der Tod ist auch nur ein Bild, etwas plötzlich in die Erscheinung Tretendes, ich seh es und damit gut. Ein ruhiges Schauen und Betrachten sei vielleicht eine höhere Lebensform nicht eine tiefere.”
(Fontane)

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

A preraffaeliták „realizmusa”

A bevezető fejezetben korábban már részletesebben vizsgált mímézis-kérdéskör, amely a posztmodern utáni irodalmi, filozófiai diskurzus különös módon meghatározó témája, s amely a szép esztétikája, a szép látszat elvének felbontódása kapcsán, a szép illuzórikus látszatának megtörésével újra felszínre kerül, sőt

felülíródik, módosul; sajátos utat jár be a német realizmus-felfogás szempontjából is. A mimézis és a realizmus tipikusan német értelmezése mindkettő paradox voltából is következően, szorosan kapcsolódik egymáshoz. A németek a „poétikai realizmus” (poetischer Realismus) elnevezés révén mintegy önreflexív mozzanatként egy bizonyos differenciára, a tradíciótól, a megszokottól, a mozgó tükör poétikai/poietikus elvétől való eltávolodásra reflektáltak. Többek közt Rolf Zuberbühler is megkísérli kideríteni, vajon mi a magyarázata a poétikus jelzőnek Fontane realizmus-fogalmában.²³⁴ Meglátása szerint a „poétikus” Fontane sajátos értelmezésében eredendően romantikust (das Romantische an sich) jelent, amely a középkortól kezdődően egészen a klasszikáig uralkodó szemlélet- és ábrázolásmódnak, azaz a történeti fogalommal ellentétben poétikai kategóriának tekinthető. Ezzel alkot oppozíciót Fontane érvelése alapján az ún. újromantika (Neoromantik), a hagyományos értelemben vett romantika. Teóriájában a poétikus, bár a képzelőerő alakzata, mégis a megtapasztalható valóságra vonatkozik. Fontane szerint egy különös írásmódról, valamiféle kísértetiesről (das Unheimliche) van szó, amely közelebbről nem definiálható, mindenféle értelem és konkretizáció, korrekt ábrázolás (Korrektheit) nélkül tart búvőkörében. Egy minden logikától elrugaszkodott a-logon nyelv(iség)-re utal Fontane, a Semmire (Nichts), a nevek mágiájára, ahol a név mintegy plasztikus „képként” jelenik meg. Fontane ezt a poétikust, amelyet ő maga programszerűen kapcsol össze saját realizmus-kategóriájával, az „ideális realizmussal”, szembeállítja a „sima, hétköznapi realizmus” (platt alltäglicher Realismus) fogalmával.²³⁵ Az előbbi tapasztalás és nyelviség a lét (Dasein) megfoghatatlan rejtélyessége iránt tesz nyitottá. „Rejtélyek vesz-

234 Vö. Zuberbühler, Rolf: „Realismus und Romantik”. In: uő: *Fontane und Hölderlin. Romantik-Auffassung und Hölderlin-Bild in „Vor dem Sturm”*. Tübingen, Niemeyer, 1997. 48–57.

235 Vö. i. m. 56.

nek körül bennünket”, s mindebben „a kinyilatkoztatás csírái rejlenek”, idézi Zuberbühler Fontanét.²³⁶

Fontane egyik, már címében is programszerű „művészetelméleti” írásában (*Über das Gemeinsame im Realismus und Idealismus der modernen Kunstbestrebung*) utal arra, hogy

ami manapság a művészetben mindenütt a legkülönbözőbb nevek, úgy mint ‚realizmus‘, ‚naturalizmus‘, ‚impresszionizmus‘ etc. etc. (zajlik), az au fond nem más, mint a közömbösség jellemezte műalkotás előállítás (Gleichgültigkeitsproduktion) elleni tiltakozás, szembefordulás mindazzal, ami hagyományossá és hétköznapivá vált, s beleivódott a köztudatba.²³⁷

E rövid szöveg egy új típusú ábrázolásfogalomról tanúskodik, az újra-felismerő, sémákon nyugvó és az ikonografikus, akadémikus rögzítettség látástól mentes *látó látásról*, amely ily módon távol áll a bizonyostól, az előzetes tudástól, megismeréstől. Van valami igencsak ambivalens a realizmusnak ebben a fontanei értelmezésében, amely ismeret- és művészetelméleti vonzatokkal jár, de talán az előző fejezetek fényében mégsem annyira meglepő, hiszen Fontane többek között Goethét jelöli meg az egyik legnagyobb realistiként. Mindez egyszerre visszatérés a klasszika idealizmusához, de rögtön törlése is mindennek, kimozdítása, sőt torzítása nemcsak a realizmus, de az idealizmus kanonizált fogalmának egyaránt. Egyszerre emlékezés és felejtés.

Pár mondattal később Fontane a preraffaeliták nevét is belefűzi az argumentációba, s a név bekerül a forgalomban lévő nevek közé, amelyek „valami újról, külső és belső új szemléletéről, kitágításáról vagy elmélyítéséről tanúskodnak.”²³⁸ A gyümölcsöző, produktív viszonyról, amely Fontanét a preraffaelitákhoz

236 Vö. Zuberbühler: „Fontanes ästhetisches Altersprogramm einer Synthese von Romantik und Realismus”. In: i. m. 84.

237 Fontane, Theodor: „Über das Gemeinsame im Realismus und Idealismus der modernen Kunstbestrebung”. In: uő. *Aufsätze zur bildenden Kunst*. Zweiter Teil. München, Nymphenburger, 1970. 171.

238 I. m. 171.

kapcsolja, s amelynek bizonyítéka egy *Die Präraffaeliten* című művészetteoretikus esszé-levele²³⁹, egész tanulmányt lehetne írni, hiszen mindeddig csak érintőlegesen tárgyalta a Fontane-szakirodalom.²⁴⁰ Jelen esetben mégis csupán arra szeretném felhívni a figyelmet, hogy bár Fontane már meglehetősen korán megismerkedett a preraffaelita festészeti technikával és látásmóddal (amelyet stílusnak tekint, s a stílus az ő értelmezésében annál adekvátabb, minél inkább a dolog mediálisbeli önmegmutatása jellemzi), hiszen az 1850-es években angol–német levelezőként tevékenykedett Manteuffel megbízásából, ez a sajátos esztétika egész életében meghatározó maradt a számára, alapjaiban formálta (le)írásművészetét, aminek hitelesebb bizonyítéka nem is lehetne annál, mint hogy legutolsó nagy regényében, a *Stechlin*ben ismét központi pozíciót kap a preraffaelitákhoz való viszonyulás.

Néhány szöveghely erejéig mégis érdemes megvizsgálni a fent említett esszét. Fontane az angol festők méltatását és művészetük leírását egy kérdéssel, a név, Raffaello nevének megvonódására történő utalással kezdi. A preraffaeliták esetében eszerint nem a név tételezésének hagyományában működik a tapasztalás és ábrázolás, nem pre-raffaelitákról van szó ténylegesen, hanem anti-raffaelitákról: a név tételezése tehát egyben annak megvonását, kioltását is jelenti.

Az angol preraffaeliták nem pre- hanem anti-raffaeliták. Ám ez a szó is vitára ösztönöz. A preraffaeliták számára nem veszíti érvényét Raffaello, de szembeszállnak az akadémián oktatót raffaellói festészeti és művészeti szabályrendszerrel.²⁴¹

239 Fontane, Theodor: „Die Präraffaeliten”. In: Hönnighausen, Gisela (szerk.): *Die Präraffaeliten. Dichtung, Malerei, Ästhetik, Rezeption*. Stuttgart, Philipp Reclam jun. 1992. 347–356.

240 Lásd ehhez és az esszé problematikájához legjobb tudomásom szerint az eddig leginkább részletekben bocsátkozó vizsgálódást: Villmar-Doebeling, Marion: *Fontane im Gegenlicht. Ein Beitrag zur Theorie des Essays und des Romans*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2000.

241 Fontane, Theodor: „Die Präraffaeliten”. 348.

Fontane a szövegben sajátos módon, saját realizmusfogalmához igazítva fogalmazza meg az angol festőiskola általa leginkább fontosnak tartott sajátosságait. Mindez inkább autoreferenciális mozzanatnak tekinthető, mintsem a festészeti mód beható vizsgálata. Fontane a tipikus, anti-mitikus gondolkodást, a természethez való visszatérést és ambivalens módon a technét, pontosabban a designe jelleget hangsúlyozza, amely az ornamentálisban, az ornamentika felértékelésében nyer teret. Szintén lényeges lehet számunkra a későbbi interpretációk szempontjából, hogy a szép esztétikájának eltorzítására, a realizmus igényére, valamint egy sajátos képiség meglétére, a képek egy szokatlan észlelési módjára is reflektál a szöveg.²⁴² Ki kell térnünk még az esszé egy központi helyére, amelybe Fontane egy Millais- kép (*Autumn Leaves*) ekphrasziszát is beépíti. A képleírás kifejezés az ő esetében persze – Goethehez hasonlóan – mást jelent, itt is épp a leírás, a leírhatóság, a képpel való találkozás, a képészlelés szavakba öntésének, kifejezhetetlenségének helyévé válik. A kép beható vizsgálata és interpretációja helyén a nyelvbe való átfor-

242 A preraffaelita esztétika különösségére másutt, indirekt módon is ráírányul a figyelem. A Fontane-évben rendezett vándorkiállítás képanyagából, a Fontane-életműben így vagy úgy helyet kapó képekből, illetve tanulmányokból szerkesztett kötetben példának okáért egy Waterhouse-kép kapcsán találunk közvetett, de igencsak fontos megjegyzéseket. A *Hylas és a nimfák* című kép a mitikus tartalom szinte teljes megvonásáról tesz tanúbizonyságot, ahol nem a kép mitopoetikus jelentése a döntő. A lényeg sokkal inkább megcsendülő hang (Klang), mint kimondás/monda, sokkal inkább melódiaszerű színek és a forma összhangzata, a nimfák, akik a *defacement* állapotában mindannyian egyetlen, maszkyszerű arcot viselnek, nem egyebek, mint „egyetlen fantom meghétszereződései [...] a férfi vágyálma hirtelen, szinte észrevétlenül válik rémálommá”. Lásd ehhez: *Fontane und die bildende Kunst*. Szerk. Keisch, Claude, Schuster, Peter-Klaus, Wullen, Moritz. Berlin, Henschel, 1998. 119. A mitikus illetén megvonására, az ikonografikus kép helyén a hússá válásra, megtestesülésre utal Salvador Dalí is egy esszéjében. „Es sind fleischliche Phantasmagorien »falscher Erinnerungen« [...] Fleischwerdungen bis zum Exzess idealer Frauen [...] erzeugen in uns [...] die gleiche Wirkung aus Schrecken und faszinierendem, unzweideutigem Widerwillen wie der zarte Bauch eines Schmetterlings zwischen dem Licht seiner Flügel. Lásd: Dalí, Salvador: „Der gespensterhafte Surrealismus des Ewig-Weiblichen in der präraffaelitischen Kunst”. In: *Die Präraffaeliten*. 345–346.

dítás üres pozíciója áll. A hangulatra, színekre utalást követően ugyanis kérdések sorát találjuk:

Mi lehet a forrása annak a fájdalomnak, amely oly félreismerhetetlenül tör fel a két idősebb lány vonásaiból? Csupán azt gyászolnák, hogy elhullottak a virágok, melyek egy nyáron át voltak barátaik? Az elmúló év gyásza rázza meg őket? Az évvel együtt oda a szeretett anya, egy barátnő, a remény? [...]?²⁴³

A kép kapcsán felvetett kérdésekre nem kapunk választ, nem működik a hagyományos hermeneutika médiumok közti váltása. „Wer mag es sagen!” A szerző Millais festménye láttán „e kép varázsáról” (Zauber dieses Bildes) ír, épp a *meghatározatlanságot* állítja a középpontba.

Mindez nem a művészi gyengeség meghatározatlansága [...] hanem egy olyan meghatározatlanság, amely mindenkor ott válik uralkodóvá, ahol a belső élet gazdagsága a maga teljességében nyílik meg a szemünk előtt, és az egyoldalú kielégítés helyett sokrétű, gyümölcsöző, lökésszerű hatást vált ki.²⁴⁴

Gottfried Boehm, mint ahogy később újra meg újra utalok rá, szintén egy bizonyos meghatározatlanságot hangsúlyoz, amikor a képiség kapcsán a potencialitásról beszél. A képiség teljessége így majdhogynem a kép megvonása, az ikonikus sűrűség pedig épp az, „ami a nyelvben a legüresebb”. Boehm a nyelvi és képi közös alapját, a fenséges egyfajta határdialektikáját helyezi elmélete középpontjába. Ez a határ, a cezúra pedig a rá-csodálkozás (thaumadzein) révén jön létre, amely koncentrálja a látást, s nyitottá tesz az idegennel szemben.²⁴⁵ Erre a Nyitottra reflektál Fontane is Goethét és Kuglert követően. Goethehez hasonlóan, aki az ádami nyelvállapot gondolatával a szemiológia másikában a poláris kontrapozíciók elé kíván visszatérni, Fontane is egyfajta torzított hermeneutikát próbál meg indirekt módon működtetni.

243 Fontane, Theodor: „Die Präraffaeliten”. 352.

244 Uo.

245 Vö. Boehm, Gottfried: „A kép hermeneutikájához”. *Athenæum* 1993/I. 4. füzet, 87–112.

A preraffaelitákról szóló szöveg utolsó részében megjegyzi, hogy bár a cél az igazság (Wahrheit) szolgálata, de mindez nem jelenti az igaz leleplezését, hanem éppenséggel annak pillanatnyi performativitását: „Itt már nem a természet kényszeres másolásáról van szó, hanem egy egészen konkrét pillanat/mozzanat szellemi megragadásáról.” (Hier handelt es sich nicht mehr um ein mussevolles Kopieren der Natur, sondern um das Festhalten im Geist eines ganz bestimmten Moments.)²⁴⁶ A fontanei realizmus tehát nem a másolás realizmusa, nem a természet kényszeres utánzása, hanem techné és physis egy más típusú kapcsolatára, a tapasztalat másikára utal: a pillanat, a mozzanat megragadására, amely a „prägnantes Moment” lessingi–goethei fogalmára emlékeztet.²⁴⁷

A fentiek értelmében a realizmus név tételezése (Setzung) Fontane esetében egyben önmaga megvonását is hordozza, a transzparencia másikként az abszencia ismételt megmutatását a jelenvaló írásában. Az író művészetszemléletében a hagyományos leképező – értelmező – episztemologikus *Er-klärung*-felfogás helyett, a filozófiai tudat előtérbe helyezését áthúzva, a magyarázó, megértő szubjektum helyén, kicsit leegyszerűsítve, a szubjektum-objektum kétoszthatóság módosulására, a *Ver-klärung* esztétikájára bukkanunk.²⁴⁸ Ez az esztétika, amely az igazat tündöklőn, epifánikus-elvakítón engedi előtűnni, *verklärend*, megszépítő, de

246 Fontane, Theodor: „Die Präraffaeliten”. 355.

247 Lásd ehhez: a *Wilhelm Meister*-fejezet vonatkozó részét.

248 Vö. ehhez bővebben a Fontane-rész első fejezetét. Továbbá Werner Schwan utal arra egyik írásában Fontane elbeszélői műveinek és korai művészetelméleti írásainak kapcsolatát boncolgatva, hogy bár Fontane számos művészbiográfiát írt, recenziókat, rövidebb művészeti írásokat, mégis Böcklin, Turner, Raffaello mellett leginkább Adolph Menzel ábrázolástechnikájában találta meg legmagasabb fokon a zárt kompozíció megbontásának elvét. Mindezt Schwan összekapcsolja a realizmus reprezentációs hűségére, az adott ábrázolására és ezzel egyidejűleg a *Verklärung* elvének működtetésére való fontanei törekvésekkel. Ilyen értelemben a *Verklärung* egy idea szemléletes megjelenni, megmutatni hagyása. Lásd: Schwan, Werner: „Die Zwiesprache mit Bildern und Denkmalen bei Theodor Fontane”. In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*. N. F. 26 (1985). 151–183.

abban az értelemben, amint az emlékezés megszépíti, kimozdítja, azaz eltorzítja a múltat: a felejtésben. Mindez az elrejtett el-nem-rejtettben való megvonó önmegmutatása: a heideggeri aisthesiszsel *határos*, amely szakadékként nemcsak határol, de mindent magához/magába is enged.²⁴⁹

Stefan Greif a „*Wer immer dasselbe sieht, sieht nichts...*” Fontanes *Kunstbegriff im Kontext des 19. Jahrhunderts* című, Goethe kapcsán már emlegetett érdekes és fontos tanulmányában a színnek, a kolorit fontosságát hangsúlyozza.²⁵⁰ Franz Kugler és Jakob Burckhardt közeli ismerőseként Fontane realizmusfogalmának teoretikus kialakítására, de kései epikus szövegei megírására is nagy hatással voltak a kortárs festők esztétikai reflexiói, valamint a kortárs művészetfilozófia bizonyos vonatkozásai. Ennek a látás- és ábrázolásmódnak az első fontanei lépéseit a szerzőnek a már említett preraffaelitákkal, majd az impresszionistákkal és naturalistákkal való foglalatосkodásai jelentik.²⁵¹ Greif úgy véli, hogy a goethei „*malerisches Auge*” koncepciója, amellyel a „*lineares Sehen*” alkot ellentétet, Fontane művészet szemléletét is gyökeresen meghatározza.²⁵² Franz Kuglert említi Fontane ábrázoláselméletét illetően, aki képmásszerűnek (*bildnissmässig*) tartja a megszépítő/eltorzító (*verklärend*) realizmust, s azt a ro-

249 Vö. Heidegger, Martin: „Die Herkunft der Kunst und die Bestimmung des Denkens“. In: uó: *Denkerfahrten 1910–1976*. Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1983. 135–149. A határ heideggeri fogalmához lásd még a Rilke-fejezetet.

250 Vö. Greif, Stefan: „*Wer immer dasselbe sieht, sieht nichts...*« Fontanes *Kunstbegriff im Kontext des 19. Jahrhunderts*”. *Fontane Blätter* 55/1993.

251 Vö. i. m. 70.

252 Greif Heinrich Wölfflinre hivatkozik, aki Jacob Burckhardt tanítványa volt: „*Das lineare Sehen*« und Zeichnen scheidet nach Wölfflin »fest« zwischen »Form und Form«, während das »*malerische Auge*« den Farben der Bildgegenstände »jene Bewegung« verleihen soll, »die über das Ganze der Dinge hinweggeht.« Wenngleich um mehr Neutralität bemüht, entscheidet sich Wölfflin ebenso wie Theodor Fontane letztlich für Goethes Argumentation und damit auch für das 'zeitgemässere' Malen in »*Fleckenscheinungen*«, die aus dem Kontrast der »*Helligkeiten und Dunkelheiten*« an Leben gewinnen.” I. m. 71. Továbbá a kérdéshez részletesen lásd: a Goethe-rész első fejezetét.

mantika markáns kontúrjaival, képfogalmával, látáskonceptiójával állítja oppozícióba. A *Verklärung* esztétikája ellentétes ugyan a századközép újrafelismerő valóság-entuziazmusával, mégsem a *das Ideale, das Schönheitliche* központi pozíciója lesz tehát döntő. Greif szerint a művészet nem idealisztikus második természetként van jelen, sokkal inkább kritikai kommentárként, interpretációként értendő. Fontane Goethehez hasonlóan és Ruskin elmélete alapján úgy véli, hogy a művészetnek ki kell vonnia magát a nyelv uralma alól, és a „Bewunderer”, a rácsodálkozó pozíciójába kell helyezkednie, a már sokszor említett *Staunen/thaumadzein* állapotába, amely koncentrálja a néző tekintetét.²⁵³ Eszerint a *valódi* a színспекtrumban, az elmosódó vonalakban (im *verschwimmenden Lineament*) mutatja meg önmagát. Bár Fontane nem ért egyet Ruskin szimbólumkonceptiójával, a kép számára nem a *transzprens* szimbólumok helye, hanem sokkal inkább atmoszferikus: „*Farbenakkord, der an uns vorüberzieht*”.²⁵⁴ Az ábrázolásnak a pillanatnyit kell megragadnia, és leírásaiban ő maga is tudatosan törekszik arra a látásra, amelyet tudatos szemfényvesztésként/megtévesztésként (*bewusste Täuschung*) jellemez. Mindez a szép látszat intencionált reflexiója, egyfajta

253 „Ich persönlich stehe durchaus auf Seiten der Bewunderer” – írja Fontane egy rövidke művészetelméleti írásában. Lásd: Fontane, Theodor: „Hat der Laie, der Kunstschriftsteller eine Berechtigung zur Kritik über Werke der bildenden Kunst oder nicht?” In: uő: *Aufsätze zur bildenden Kunst. Zweiter Teil*. München, Nymphenburger, 1970. 172–173. Itt: 173.

254 Vö. Greif, Stefan: 79.

„hiperrealizmus” igénye és szándéka.²⁵⁵ Greif nyomatékosan utal rá, hogy Fontane képleírásaiban soha nem interpretál, sőt tagadja a hagyományos értelemben vett hermeneutikai megértést, sokkal inkább a feszültséget keresi és tartja fontosnak művészet és szemlélő, néző között. Az író szerint paradox módon nincs szükség nyelvi visszaadásra, a képet nem kívánja helyettesíteni vagy akár életre kelteni. Különös, hogy a preraffaeliták képeinek látszólagos mozdulatlanágát először kritikai élel fogadja, ám később rájön, hogy a „szép a pusztán látható mögött rejlik és nem az idealizált konstrukcióban.”²⁵⁶

A kép üvegtestté válása

Fontane képiséggel kapcsolatos teóriája így sokkal inkább a fenséges problematikájához közelít. Nemcsak képleírásaiban figyelhető meg mindez, de már londoni és manchesteri tudósításai, az ún. *London-levelek* (*Ein Sommer in London*) kapcsán is. Marion Villmar-Doebeling a kanti fenséges vonatkozásában vizsgálja a

255 A hiperrealizmus kifejezést Pfothenauerhez hasonló értelemben használom, aki egy kitűnő tanulmányában Kleist képiség-elmélete kapcsán alkalmazza a fogalmat. Eszerint: „Der [...] Hyperrealismus ist Potenzierung und Thematisierung des Zeichenhaften. – Man wird sehen, wie diese Doppelheit von ästhetisch Unvermitteltem und radikaler Künstlichkeit und Vermitteltheit, von Zeichenkritik und Zeichenbesessenheit noch wichtig wird. Diese Doppelheit, in welche sich [...] Mimesis tatsächlich zerlegt, löst das traditionelle Konzept von Nachahmung auf. Nicht Zeichenvergessenheit, Re-Präsentation, sondern eben Zeichenbesessenheit ist das Motto.” Pfothenauer, Helmut: „Kleists Rede über Bilder und in Bildern. Briefe, Bildkommentar, erste literarische Werke”. In: uó: *Sprachbilder. Untersuchungen zur Literatur seit dem achtzehnten Jahrhundert*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2000. 85–109. Itt: 88.

256 Vö. Greif, Stefan: 84–85.

leveleket, amire itt és most csak röviden szeretnék utalni.²⁵⁷ Az *Ein Gang durch den leeren Glaspalast* című Fontane-esszé az ábrázolás önreflexív szövegeként olvasható, melyet a gyász, a melankólia hangulata, tónusa ural, amely a fenséges-elv egyik példája Kantnál.²⁵⁸ A kiinduló pozíció a képalkotás gesztusát, intencióját tartalmazza: képet adni Londonról és az elhagyott üvegpalatáról. Az épület ennyiben London leképezése volna, annak reprezentációja, de a képpé való összefogás a ráma, a keret hiányában meghiúsul, a tükör-elv reprezentációja helyén az üveghalmazban maga az ismételt tükrözés mediális elve, az állandó visszatérés válik hangsúlyossá: „Már-már belefáradt az egyes részek teljes azonosságába és állandó visszatérésébe, de mégsem tudott betelni az óriási egész csodálatával”. ([F]ast ermüdet durch die völlige Gleichheit und stete Wiederkehr aller einzelnen Teile, doch nicht aufhören konnte, das riesenhafte Ganze zu bewundern.)²⁵⁹ Az optikain nyugvó tapasztalás, a valamit meglátás transzparenciája helyén az atmoszferikus aisthesis tapasztalása áll. A palota maga „üvegtestként” (Glasleib), „óriási hullaként” (Riesenleiche) lép érintkezésbe a szemlélővel, és van jelen Fontane ábrázolásában, sőt a fenségesre direkt módon is történik utalás:

257 Vö. Villmar-Doebeling, Marion: Fontane im Gegenlicht. Doebeling a képiség, a fenséges vizsgálatát összekapcsolja az esszé-elméletével, mindezeket alapul véve építi fel Fontane mimézis- és realizmuskonceptióját, a szubjektum-objektum opozíciót megbontó ismeretelméletét. „Ez az esszéisztikus-szkeptikus, bizonytalan és reflexív mozzanat az Fontane világnézetében, ami felelőssé tehető azért a véget nem érő keresésért, amely objektum és szubjektum rejtett és paradigmaticusan nem szétválasztható világára, valamint mindezek ábrázolására irányul. Az esszé minden alkalommal újra meg újra felteszi a kérdést az 'én' és a 'világ' ábrázolhatóságára vonatkozóan. Az esszében azonban mégsem oldódik, pontosabban szüntetődik meg a probléma maga, sokkal inkább mindig más és más *konfigurációkban* ábrázolódik. A mimézis lehetőségeit és határait [...] teszi itt próbára [az esszé]”. 28.

258 Lásd: Immanuel Kant: *Az ítélőerő kritikája (Immanuel Kant művei)*. Sorozatszerk. Hévízi Ottó, Kardos András, ford. Papp Zoltán, Bp., Osiris, 2003. „Ez a szomorúság nem a más emberekre a sors által kimért bajnak szól (az ilyen szomorúságnak az együttérzés az oka), hanem annak, hogy az emberek önmaguknak okoznak bajt [...] s ily módon [...] fenséges.” 190.

259 Fontane, Theodor: „Ein Gang durch den leeren Glaspalast”. In: uő: *Aus England und Schottland*. München, Nymphenburger, 1963. 11.

Van valami különleges a tér e pusztá hatalmában! A tenger és a sivatag – azoknak van ily varázsa, és úgy éreztem, lágyan megérint, amikor szemem e palota hatalmas dimenzióit pásztázta.²⁶⁰

A palota Fontane szövegében nem képes arra, hogy London szimbólumává váljon, a kép megvonja önmagát, a tükör helyén egy halom üveg marad, a palota épülete rommá válik: „das Glashaus ist eine Ruine”. Ebben a szövegben újra egy más típusú eleven-ség prezenciájával szembesülünk, amely szintén jellemzője a fontanei realizmusnak: a pusztulásban és megmerevedésben ek-zisztál az élet, az eleven és a szerelem. A keret megalkotásának gesztusa, annak intenciója, hogy képet alkosson Londonról, Fontane egy másik, *Von Gravesend bis London* című esszéjében is központi problémaként jelenik meg. „Versuche ich ein Bild dieses Treibens zu geben.”²⁶¹ A írásban a szép esztétikája helyén a fen-séges elve uralja a szöveget, amely a tipográfiába is beleíródik: a végtelenre, a tömegre, a hatalmasságra utaló szavak kurzívan jelennek meg („*Massenhaftigkeit*”, „*Zahl*”, „*Menge*”). Ez a gesztus azonban pusztá aktus marad, a nézés aktualitása, mint egy óri-ási mikroszkópban, ahol a kép helyén minden csupa mozgásban van: „mindenütt a szám, a tömeg az, mi ámulásra késztet [...], a számok túlszárnyalják képzeletünket. Ami marad – ámulat”.²⁶²

Arabeszk írásmód, megakasztó ritmika és megrázkódtatás

A mediális problematikáját, képi és nyelvi egymást kioltását Fontane egyéb szövegeiben is megfogalmazza. Doebeling, aki a hagyomá-nyos Fontane-olvasatot az esszé és a képiség problematizálása felől lendíti ki, az esszéíró Fontane kapcsán utal Charlotte Jolles meg-

260 Uo.

261 Fontane, Theodor: „Von Gravesend bis London”. In: i. m. 8.

262 I. m. 9.

állapításaira, aki miközben a fontanei feuilleton-stílust vizsgálja, magát Fontanét idézi:

A jól megírt „Times”-cikk olyan, mint az arabeszk, amely kecsesen tekeredik a kérdés köré, mint egy ciráda, szellemes illusztráció. Kokettál, tetszeni akar, béklyóba kötni, kényszeríteni, ám eszébe se jut, hogy örök időkre meggyőzzön. [...] a cikk ügyvéd, és kevésbé az igazságért küzd, mint inkább a klienséért. Ha a sérthetelenség ábrázatát ölti fel, az csupán annak bizonyítéka, mennyire nem biztos önmagában.²⁶³

Az *Ein Stück Autokritik* című esszéjében Fontane a balladaira, a „balladeske[s] Gefühl”-re, a kihagyásokra, s ismét a *meghatározatlanra* utal saját írásait illetően, ami szemben áll a hagyományos narrációval:

A ballada kedveli az ugrásokat, hiszen ezek az ugrások törvényszerűek benne [...] Amiből kiindul, nem más, mint kihagyások és meghatározatlanságok [...] A balladaiságnak ez az érzete kísér, bármit is írok, és egyértelműen úgy érzem, hogy a salto mortales ellenére, mi e kísérettel együtt jár, semmi másban nem bízhatok. Bár természetesen ez mit sem változtat az elbeszélő irodalomra érvényes törvényszerűségeken, amelyek *nagy valószínűséggel elmentmondanak* nekem [...].²⁶⁴ [A kiemelés tőlem – S. E.]

A sajátos esztétika és írásmód egy következő apró bizonyítéka lehet Fontanének az az indirekt önreflexív megnyilatkozása, amelyre az író egyik utolsó könyvrecenziójában bukkanunk. Fontane Wilhelm Lübke *Lebenserinnerungen* című könyvét recenzálja. Lübke a kor neves művészettörténésze és az író jó barátja, ami ez esetben azért nem elhanyagolható tény, mert a szöveg így rejtett kritikai éllel íródott, amely azonban könnyen lelepleződik a szoros olvasatban. Különös, de talán nem véletlen, hogy Fontane kevésbé a könyvről

263 Theodor Fontanét (NFA Bd.19. 242.) idézi Charlotte Jolles. Lásd: Jolles, Charlotte: „Theodor Fontane als Essayist und Journalist”. In: *Jahrbuch für Internationale Germanistik*. VII. évf. 2. szám, Herbert Lang Verlag, 1975. 99.

264 Fontane, Theodor: „Ein Stück Autokritik”. In: uő: *Literarische Essays und Studien*. Erster Teil. München, Nymphenburger, 1963. 496.

ír, sokkal inkább két látásmódot, ábrázolásmódot állít egymással szembe. Az önéletrajzírás két változatát említi, amely már önmagában érdekes kérdés. A kétfajta írásmódot egy-egy metaforában fogalmazza meg: az egyik, amely Lübke sajátja is, egy nyitott kocsihoz hasonlatos, amely egy szabad szemmel messze *belátható*, messzire elnyúló tájon halad. A másik, amely kontextusunkban sokkal adekvátabb, egy alagutakon átvezető kocsíúthoz hasonlítható, ahol csak pillanatokra, megszakítottságként, felvillanó pontszerűen észlelünk valamit a tájból.

Egy önéletrajzi munka esetében vagy nyitott kocsihoz hasonlítunk át egy szabad, tágas síkságon, amint azt Lübke is teszi, vagy épp ellenkezően hosszú alagutak során át utazunk, *miközben meg-megtörő* pillantást [mit intermittierend Ausblicken] vetünk a fényben *megvillanó* [aufleuchtende] pontokra.²⁶⁵ [Kiemelés tőlem – S. E.]

Bár Fontane igen óvatosan fogalmaz, mégsem hagyhatjuk figyelmen kívül a rejtett kritikát szavaiban, amely saját esztétikai beállítottságát is elárulja: „Bizonyára fontos és érdekes, hogy az összképből *semmit se felejtünk ki*, ám ugyanakkor ajánlatos *ugrászerűen* előrehaladni, és hosszú szakaszokat *leírás nélkül* hagyni.”²⁶⁶ (A kiemelés tőlem – S.E.) Szerzői stratégiájában Fontane maga is szívesen él a kihagyásokkal, primer szövegeiben az igazság, a valódi lényeg soha nem mondódik ki, rejtetten, megjelenés nélküli előállásban van jelen, ám erről később még részletesen is ejtünk szót.

A fontanei rejtett esztétika sajátosságainak általános áttekintését még egy aspektus bevonásával szeretném tágítani. Ez a mozzanat és sajátosság pedig nem más, mint az *Erschütterung*, a megrázkódtatás állapotának, élményének hangsúlyozása, amely meglátásom szerint kevésbé pszichológiai, sokkal inkább fiziológiai, s a goethei „lebendig-augenblickliche Offenbarung”

265 Fontane, Theodor: „»Lebenserinnerungen« von Wilhelm Lübke”. In: uő: *Aufsätze zur bildenden Kunst*. Erster Teil. München, Nymphenburger, 1970. 615–616.

266 I. m. 616.

aisthetikus tapasztalásával hozható összefüggésbe. Egy Karl Zöllnernek írt levelében Fontane így jellemzi a valódi művészetet: „mindaz, mi nem emel fel, és nem ráz meg [...] hajítófát se ér” (alles, was nicht erhebt oder erschüttert [...] keinen Schuss Pulver wert ist)²⁶⁷. A művészet általi megrázkódtatás elve ugyanakkor a diszkurzív megismerés és reflexió nélküli aisthetikus tapasztalás állapota, anélkül hogy a szubjektum-objektum relációban az értelem megragadására törekednénk. Ismételten csak Kantra kell hivatkoznunk, aki harmadik *Kritikájában* különbséget tesz a szép által kiváltott kontempláció („ruhigen Contemplation”) és a fenségeshez kapcsolható *megrázkódtatás* (Erschütterung) között, amely a tárgy váltakozó vonzása és taszítása.

Ez a mozgás [...] egy megrázkódtatáshoz fogható, vagyis az ugyanazon objektum okozta, gyorsan változó vonzáshoz és taszításhoz. A képzelőerő számára a túlságos [...] mintegy szakadék, mely azzal fenyegeti, hogy elveszíti magát benne...²⁶⁸

Fontane, mint fent utaltam már rá, a fenséges-elvet kívánja működtetni képleírásában vagy általában ábrázolásában. Olyan nyelven kíván írni, ami a rejtett el-nem-rejtettség, a határ, amely önmagába írja a titkot, amely megrázkódtat, de nem vezet felismeréshez. Egy Stanfield-képhez (*Az elhagyott hajó*) írt megjegyzéseiben, mely képpel mint „kedves baráttal Manchesterben” újra találkozik, annak poétikai tartalmát hangsúlyozza, bár mint ahogy ezt már megszokhattuk, olvasóként valójában csak megválaszolatlan kérdésekkel szembesülünk. A poétikus így nem a szép, az igaz, hanem a megrázkódtató természeti fenséges-elv, a techné és physis egymásban léte: a tenger, az ég és a halott, élet-

267 I. m. 180.

268 Kant, Immanuel: i. m. 171.

telen test önmegmutatása.²⁶⁹ Bár realizmus-értelmezése kapcsán explicite újra meg újra az elevenséget hangsúlyozza Fontane, s azt a tényt, hogy a realizmus nyugodni hagyja a holt, az elmúlt dolgokat, mégis hozzáfűzi: „[A realizmus] annál inkább kedveli az életet, minél frissebb, minél jobb, ám azt is tudja jól, hogy a már-már feledésbe merült századok romjai alatt olykor örök életű virágok nyílnak.”²⁷⁰

Fontane primer műveiben, mint később részletesen is megvizsgáljuk, illetve képleírásaiban, teoretikus esszéiben mégis mindig a halál, a távollévő, az elmúlt ábrázolódik – egy másik típusú elevenség. Nem a reprezentáció jut szerephez Fontane szövegeiben, nem a szép látszat illúziója, hanem sokkal inkább egy megold(hat)atlan rejtély mint adekvát ábrázolás. Miképp a „Ki vagy te?” kérdése a Stanfield-kép kapcsán szintén *névtelen* sírban nyugszik:

Nincs semmi, mi eleven volna a fedélzeten, egy madár sincs a levegőben, csak az égbolt és a tenger és ez a roncs. Kérdések százai kelnek életre: Honnan jössz? Hogy hívnak? Mely országból? [...] Ki vagy te? Így záporoznak a kérdések, ám a jármű mint megoldatlan rejtély halad tova, s magával viszi történetét, a bűnt vagy a fájdalmat a sírba.²⁷¹

269 Vö. a fenséges paradox ábrázolhatóságához, a kanti negatív ábrázolás fogalmához De Man és Kleist kapcsán: Zeeb, Ekkehard: „Kleist, Kant und/mit Paul de Man – vor dem „Rahmen“ der Kunst. Verschiedene Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft”. In: Neumann, Gerhard (szerk.): *Heirich von Kleist. Kriegsfall-Rechtsfall-Sündenfall*. Freiburg am Breisgau, Rombach, 1994. 299–337. Zeeb szerint mivel a fenséges képe nem képezhető le mimetikusan, így a művészet keretében indirekt módon bontakozik ki, azaz a természet ábrázolásának *hiányában*, annak folytonos *önmegvonásában*.

270 Fontane, Theodor: „Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848. (Realismus)”. In: uő: *Mathilde Möhring, Aufsätze zur Literatur, Causerien über Theater*. München, Nymphenburger, 1969. 116.

271 Fontane, Theodor: „Neunter Brief – Die Landschaftsmaler: Wilson, Stanfield, Turner”. In: uő: *Aufsätze zur bildenden Kunst. Erster Teil*. 133.

A Melusine esztétikája és képisége

A kimozdított képiség meghatározó volta Fontane szövegeiben egy igencsak sajátos, korábban a *Schach von Wuthenow* című szöveg kapcsán már említett formában szintén megmutatkozik. A szakirodalmak döntő többsége utal ugyan a kriptikus, titokzatos, „elementáris” vízitündér, Melusine mítoszára, a Melusine-figurák testet öltésére Fontane irodalmi szövegeiben²⁷², de mindez jórészt kimerül a tematikus szint vizsgálatában. Megítélésem szerint azonban ennél többről van szó: nemcsak a figurák, a motívum szintjén vizsgálható a kérdés, sokkal inkább kapcsolódik az önmegmutató, önmegvonó performatív képiség téziséhez, amely

272 Fontane nagy regényei mellett, mint amilyen a *Stechlin*, kisebb fragmentumokban is központi helyet szentel a Melusinének, a „melusinei”-nek (das Melusinische). Lásd az első ma ismert feljegyzést Theodor Fontane: *Melusine. An der Kieler-Bucht*. 1bändiger Roman. (1876–77 nyara), vagy egy későbbi, hosszabb töredéket: Theodor Fontane: *Oceane von Parceval* (1882. január). Illetve: *Melusine von Cadoudal* (1895). Mindhárom szöveg fragmentum maradt, és sokáig csak Fontane naplóbejegyzései tanúskodnak létezésükről. Az *Oceane von Parcevalt* 1921-ben, a másik, rövidebb töredéket csak 1966-ban jelentették meg először; az 1895-ös szöveg pedig 1969-ben látott napvilágot. Lásd ehhez és egyéb bibliográfiai, filológiai adatokhoz: Grawe, Christian: *Fontane-Chronik*. Stuttgart, Philipp Reclam jun. 1998.

a fontanei nyelvet és írásmódot uralja.²⁷³ A Melusine így a rejtett, materiális (elementáris) esztétika elemévé válik, pontosabban válhat.²⁷⁴ Claudia Liebrand a nemi konfigurációkat vizsgáló egyik írásában a melusinei nőiséget retorikai effektusként kezeli Fontane szövegeiben, azaz mintegy „performancia”-ként. A természeti, a nőiség szerinte nem esszenciális, sokkal inkább meg-

273 A tematikus, jelzésszerű említésen túlmutató szakirodalmak közül példának okáért lásd elsőként a diskurzust elindító Böschenstein-tanulmányt: Schäfer (Böschenstein), Renate: „Fontanes Melusine-Motiv”. In: *Euphorion* 56/1962. 69–104. Illetve Böschenstein egyik legutóbbi, nagyobb ívű, a Melusine-mítoszt az irodalom egészében vizsgáló írását, szócikkét: Böschenstein, Renate: „Melusine”. In: Wunderlich, Werner, Müller, Ulrich (szerk.): *Lexikon der mittelalterlichen Mythen*. 3. kötet. Konstanz, 2000. Továbbá: Roebing, Irmgard (szerk.): *Sehnsucht und Sirene. Vierzehn Abhandlungen zu Wasserphantasien*. Pfaffenweiler, Centaurus-Verlagsgesellschaft, 1992.; Ziegler, Edda: „Fremd auf dieser Welt. Das Aparte an Fontanes literarischen Heldinnen”. In: Ehlich, Konrad (szerk.): *Fontane und die Fremde, Fontane und Europa*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2002. 23–36.; Ziegler, Edda: „Die Zukunft der Melusinen. Weiblichkeitskonstruktionen in Fontanes Spätwerk”. In: Delf von Wolzogen, Hanna – Nürnberger, Helmuth (szerk.): *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts*. 2. kötet. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2000. 174–185.; Briegleb, Klaus: „Fontanes Elementargeist: Die Preußin Melusine. Eine Vorstudie zum *Stechlin*”. In: Delf von Wolzogen, Hanna, Nürnberger, Helmuth (szerk.): *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts*. 2. kötet. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2000. 110–123. ; Bennholdt-Thomsen, Anke: „Bilder statt Leben. Zu Fontanes *Oceane von Parceval*”. In: *Der schöne Schein der Kunst und seine Schatten*. Aisthesis, 2000. 149–161.; Delf von Wolzogen, Hanna: „»Dazwischen immer das Philosophenhaus«. Abschweifende Überlegungen zu Schopenhauer und den Melusinen”. In: Hahn, Monika (szerk.): „»Spielende Vertiefung ins Menschliche«. Festschrift für Ingrid Mittenzwei”. Heidelberg, C. Winter, 2002. 263–268.

274 Az esztétikainak a színtan alapján történő, a Goethe-fejezetben már tárgyalt újraértelmezése a Fontane–Goethe–Schopenhauer(–Melusine) viszonylatban is továbbfűzhető, mindez azonban egy külön értekezést igényelne. Jelen esetben csak utalnék a Goethe–Schopenhauer levélváltásra a színtanok kapcsán, amely semmi esetre sem hagyható immár figyelmen kívül az argumentációban, hiszen a közelmúltban magyarul is megjelent Wilhelm Ostwald *Goethe, Schopenhauer és a színtan* című művének egy részlete. Lásd ehhez és a színtannal kapcsolatos más érdekes adalékokhoz: *Enigma Színtanok* című száma. X. évf. 2003. 35.

történő, megmutatkozó, ek-zisztáló.²⁷⁵ Ennek igazolása szinte egy egész disszertációt kívánna, amire Böschenstein is utal, amikor a „Melusine revisited” szükségszerűségét hangsúlyozza²⁷⁶, így a továbbiakban elsőként röviden, inkább csak jelzésszerűen, néhány erre reflektáló újabb szakirodalom teljesség nélküli idézésével, utalni kívánok elsősorban a Schopenhauer-filozófia bizonyos vonatkozásaira, valamint ennek a fontanei tapasztalás-”elmélettel” való ambivalens kapcsolatára.

Theodor Fontane első írásos feljegyzéseit 1884-ben készítette Schopenhauer *Parerga und Paralipomena* című művére vonatkozóan. Mindez azonban már egy jó évtizedes érlelődés eredménye, hiszen az 1870-es évek elején Fontane baráti körében rendszeresen tartottak ún. Schopenhauer-esteket. Az itteni, illetve a saját olvasási tapasztalatai emellett egyéb szövegeiben is jelen vannak explicit módon, példának okáért a *Fünf Schlösser* (1888) című könyvében.²⁷⁷ Reuter is utal rá, hogy Fontane ambivalens viszonyulása az érzéki tapasztalás, az *Empirie* schopenhaueri teóriája tekintetében a leginkább meggyőző.²⁷⁸ Ez azonban összetett problematika.

Schopenhauer filozófiája nem csupán a *Die Welt als Wille und Vorstellung* című nagy opusra korlátozódik, ő maga is tovább írja, sőt néhol önreflexív és önkritikus módon felül is bírálja saját ott megfogalmazott teóriáit. Bár a *Parerga und Paralipomena* kapcsán Fontane és a Melusine-alakok, a nőiség-kérdés, a nő és a társadalom közkedvelt vizsgálódási terepének vonatkozásában

275 Vö. Liebrand, Claudia: „Geschlechterkonfigurationen in Fontanes *Unwiederbringlich*”. In: Delf von Wolzogen, Hanna, Nürnberger, Helmuth (szerk.): *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts*. 2. kötet. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2000.

276 Vö. Böschenstein, Renate: „Ich-Konzeptionen im Horizont von Sinnsuche. Zu Fontanes späten Prosafragmenten”. In: Delf von Wolzogen, Hanna, Nürnberger, Helmuth (szerk.): *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts*. 2. kötet. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2000. 82–95. Itt: 94.

277 Vö. ehhez és az életrajzi háttérhez többek között Reuter Hans-Heinrich: *Fontane. (Achstes Kapitel: Schopenhauer)*. Berlin; Bayreuth; Zürich, Verlag der Nation, 1995.

278 I. m. 649.

az igen kézenfekvő „Ueber die Weiber” című 27. fejezetet szokás emlegetni, sokkal érdekesebb és jóval érdemesebb az esztétikáról, a szép metafizikájáról írt fejezetet szem előtt tartanunk, amikor a fontanei rejtett esztétikáról és realizmus-fogalomról beszélünk. Schopenhauer Platón és Kant nyomán a tapasztalás és megismerés három fázisáról beszél. A világ egyrészt *képzetként*, tudatos, reflektált módon, az értelem és az érzékszervek megismeréseként adott. Van azonban egy, a saját testen, intuitív módon történő érzéki tapasztalás, amely a mindenkori valamivé válás tapasztalata: az *akarát*, ami Schopenhauer szerint a kanti magánvaló dolog, a Ding an sich természete. Az akarattól mentes tapasztalás, amely a valódi objektiváció, azaz a schopenhaueri értelemben vett önmegmutatás, a tiszta szubjektum jelenválósága, amely paradox módon megvonás²⁷⁹, s így a fájdalomtól való igazi szabadulás helye, az Idee/idea megmutatkozása, csak a szent, a misztikus számára adott: mindez szintén testi tapasztalás, de a testi egy új, atmoszferikus értelmében. Schopenhauer azonban a művészeti, esztétikai tapasztalást is ehhez közelítőnek tartja. Ez a fajta „megismerés” hirtelen történik, a szubjektum megszüntetésével az objektum kontemplációjában.²⁸⁰

Azonban már Schopenhauer felhívja arra a figyelmet, hogy ez a

279 Vö. Schopenhauer: *Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften II*. Zürich, Diogenes 1977. 458. „Das reine Subjekt des Erkennens tritt ein, indem man sich vergißt.”

280 Vö. Schopenhauer, Arthur: „Die Welt als Wille und Vorstellung”. In: uó: *Sämtliche Werke in fünf Bänden*. Grossherzog Wilhelm Ernst Ausgabe. Leipzig, é. n. 247. Idézi: Atzert, Stephan: „Überlegungen gegen Schopenhauers Ästhetik”. In: Mehigan, Tim, Sauder, Gerhard (szerk.): *Roman und Ästhetik im 19. Jahrhundert: Festschrift für Christian Grawe zum 65. Geburtstag*. Sankt Ingbert, Röhrig, 2001. 33–45. Itt: 35. „Der [...] Uebergang von der gemeinen Erkenntniß einzelner Dinge zur Erkenntnis der Idee geschieht plötzlich, indem die Erkenntniß sich vom Dienste des Willens losreißt, eben dadurch das Subjekt aufhört, ein bloß individuelles zu seyn und jetzt reines, willenloses Subjekt der Erkenntniß ist, welches nicht mehr, dem Satz vom Grunde gemäß, den Relationen nachgeht; sondern in fester Kontemplation des dargebotenen Objekts, außer seinem Zusammenhange mit irgend andern, ruht und darin aufgeht.”

típusú tapasztalás, amely a Másik mint másik megjelenni hagyását engedi a sajátban, s amely egyfajta „Besonnenheit” állapota, s a költő, valamint a festő sajátja, a művekben már csak a megjelenés megvonásában van jelen, hiszen az ábrázolás, a megmutatás intenciója újra előhívja az akarat működését, az alaptétel (der Satz vom Grunde) filozófiai teóriájának uralmát. Mindez pedig a mediális paradoxonával szembesít ismételten: a materiális önmegmutatás csak a mediális amediális önmegvonásában lehetséges.²⁸¹ S Fontane szövegei jó példák a csend, az elhallgatás, a kimondhatatlanság esztétikájára.

Melusine von Barby sajátos léttapasztalása: memória és ablakkeret

Térjünk át most az ilyen típusú tapasztalás és esztétika megvalósulásának reflektálására Fontane primer szövegeinek kontextusában. Hanna Delf von Wolzogen „*Dazwischen immer das Philosophenhaus*” című rövid, de annál lényegesebb írásában utal

281 Lásd: Stephan Atzert fent említett újabb írásában épp a szent tapasztalásának, valamint a művészeti, esztétikai tapasztalatnak ezt a közelítését vitatja a schopenhaueri esztétika és a buddhizmus tapasztalás-elméletének összehasonlításával. Schopenhauer szerint a fenséges érzése pillanatokra közelíthet az akarat kikapcsolásához, az értelenítéshez, azaz a nibbanához. Atzert mindezt tagadja, s azzal érvel, hogy a művészi megismerés mindenkor objektumhoz kötött, míg a misztikus megismerése a keletkezés és elmúlás létstruktúrájához. Véleményem szerint a két álláspont közelíthető lenne, s ennek kidolgozását épp az esztétikai tapasztalat aisthetikusként való újraértésében, azaz atmoszferikus jellegében vélem felfedezni: ahol nem a tárgy, hanem annak atmoszférája van jelen a megtapasztalásban. Schopenhauer épp erre utal, amikor az ideát is objektivációként, mégpedig a Ding an sich közvetlen tárgyasulásaként, önmegmutatásaként érti, amely bár más típusú érzéki észlelés, afficiálás, de mindenképpen az. A fontanei Melusine és a buddhizmus kapcsolatához itt most csak említésszerűen egy szöveghely, Melusine von Barby saját szavai a *Der Stechlin* című regényből, amelyet lent még részletesen vizsgálunk: „Irland lass ich absichtlich fallen und nehme lieber Indien, woher aller gute Geschmack kommt, alle alte Kultur, alle Shawls und teppiche, Buddha und die weißen Elefanten.” Vö. Fontane, Theodor: *Der Stechlin*. Stuttgart, Philipp Reclam jun. 1988. 128.

arra, hogy Fontane a *Fünf Schlösser* című szövegben három lényeges dolgot tart említésre méltónak: „egy park megteremtését, Hahnemann homeopátiáját, valamint Schopenhauer filozófiáját”.²⁸² Számunkra az előzmények és a továbbiak tekintetében annyiban lesz fontos Wolzogen szövege, amennyiben, mint egy lábjegyzet erejéig utaltam már rá, nem direkt átvitelről beszél Schopenhauer és a Melusine alakja kapcsán, nem pusztán irodalomtörténeti tényről rögzít, sokkal inkább a sajátos fontanei esztétikát vizsgálja párhuzamosan Schopenhauer tapasztalás-elméleti alapvetéseivel. Wolzogen a *Versuch über das Geistersehn* című Schopenhauer-szövegre épít, ahol Schopenhauer olyan álomelméletet dolgoz ki, amely „kvázi testi”, amely „nincs alárendelve az (éber)-tudatos tapasztalásnak és felismerésnek, tehát a tudat korlátainak, hanem közvetlen észlelés, illetve, ahogy Schopenhauer fogalmaz, „Wahrträumen” (való(s) álmodás).²⁸³ Ez a tapasztalás közvetlenül a test fiziológiájából történő „Wahr”neihen, amely feloldja a külsőség és a bensőség tapasztalása közti határt. Az álom így tulajdonképpen a realitáson alapul, amelyet Schopenhauer akarathoz nevez. Az akarat általi tapasztalás, mint arra fent is utaltam, a létezőnek az a része, amely a szubjektum–objektum dichotómián alapuló megismerés másika: az elképzelhetőség/előállottság nélküli lét (Sein ohne Vorgestelltsein), amely az érzéki-érzelmi vitalitáson alapul: az ösztön, a fájdalom, a halál, de az öröm tapasztalati tere is. Mindez pedig, ahogy Wolzogen is utal rá, csak a saját testen tapasztalható meg, mert a test a legvalódibb valóság, a tudat számára idegen tapasztalás, a tér-és idő-, valamint én-vesztettség állapota. Ennyiben persze Wolzogen öszszemossa az akarat és az akarat nélküli, „szent” esztétikai tapasztalat szintjét, de a következő megállapítása mégis alátámasztja

282 Delf von Wolzogen, Hanna: „»Dazwischen immer das Philosophenhaus«. Abschweifende Überlegungen zu Schopenhauer und den Melusinen”. In: Hahn, Monika (szerk.): „*Spielende Vertiefung ins Menschliche*”. *Festschrift für Ingrid Mittenzwei*. Heidelberg, C. Winter, 2002. 263–268. Itt: 264.

283 I. m. 265.

saját sejtésemet, miszerint ez a típusú esztétikai tapasztalat nem a kanti érdek nélküli tetszés tapasztalata, hanem tiszta éberség, kilépés a mindennapi tapasztalásból, kontempláció, tiszta világszem (Weltauge), hic et nunc (álló jelenvalóság).²⁸⁴ A schopenhaueri filozófiának illetően értését kapcsolja tehát Wollzogen a Melusine esztétikájához, a melusinei performatív képesség problémájához.

Anke Bennholdt-Thomsen az általunk a mottóban már jelzett *Oceane von Parceval*-idézetel („A halál is csupán egy kép, valami, ami hirtelen megjelenik, meglátom, s ennyi elég” – „Der Tod ist auch nur ein Bild, etwas plötzlich in Erscheinung tretendes, ich seh es und damit gut”) kezdi egyik cikkét, amely talán nem véletlenül a művészet „szép látszat”-elvének megbontásáról, árnyoldalairól szóló tanulmánykötetben kapott helyet.²⁸⁵ Bár a tanulmány részleteiben, argumentációjában és végkövetkeztetéseiben nem egyértelműen elfogadható, mégis vannak figyelemre méltó megfigyelések. A szerző Moritz Wullen azon kijelentésére reflektál, miszerint Fontane a szövegeiben elhatárolódik a tapasztalásnak az individuális szubjektumhoz való kötöttségétől.²⁸⁶ Mindez valóban helytálló, ám az indok már nem ennyire egyértelmű, hiszen Wullen, s így Bennholdt-Thomsen is a kol-

284 Vö. i. m. 266.

285 Vö. Bennholdt-Thomsen, Anke: i. m. 148. Továbbá: a halál, a betegségek és a képesség egyéb kapcsolatához lásd: Bontrup, Hiltrud: „...*auch nur ein Bild*”. *Krankheit und Tod bei Theodor Fontane*. Hamburg; Berlin, Argument, 2000. A szerző koncepcióját vázolja utal arra, hogy Fontane esetében a halál és a betegség ábrázolása szorosan kapcsolódik a művészethez és a nemiség konstrukcióihoz. A művészetelméleti koncepciók, észlelési minták és poetológiai önreflexiók játéktérébe vonja bele a kérdést. A halál, amely önmagában negativitás, s a realizmus explicit kijelentésével, miszerint a frisset és elevent kívánja megragadni és jelenvalóvá tenni, épp ellentétes, paradox módon azonban, matériaként, újra meg újra megmutatkozik a megmerevedett írásban, ami a hagyományos esztétikai elvárásokkal, a reprezentációval való kritikai szembesülés aktusa. Fontane szövegeiben a halál képisége épp a materiális esztétika nyoma, ahol a hagyományos jelfogalom nem működik, nincs reprezentáció, nem érvényes a predikáció, csak a megvonás, a halál önmegvonó prezentálása: a kimondás, a mondhatóság üres helye. S mindez általában a Melusine-típusú figurák képiségében-nyelviségében íródik.

286 Vö. i.m. 150–151.

lektív standardokat, a művészettörténeti reminiszcenciákat hozza fel ellenpontként. Fontane pedig, bár valóban egész életében a képzőművészet vonzásában élt – mint korábban már utaltam rá –, kezdettől az akadémiai művészet(történet), a kanonikus esztétika ellenzője volt. Így a szubjektívtól való eltávolodás sokkal inkább érthető a fent már vizsgált aisthetikus értelemben. Bennholdt-Thomsen is Melusine-Oceane igen sajátos észleléséről beszél, amely bár egyértelmű benyomáshoz vezet, amely megszólítja őt (der sie anspricht), mégsem mutat érzelmi reakciót (nem affektív), egyáltalán nem afficiálódik.²⁸⁷ Az *Empfindung*, az *Innerlichkeit*, valamint az *Affizieren* másikként áll az érzelemmentesség, de a Melusine-figura mégis észlel: megéli, átéli a fájdalmat, szörnyűséget, de anélkül, hogy mindezt afficiálná – egy új típusú performatív érzéki észlelés testet öltéseként, megtörténéseként, amelyet maga a szerző is számunkra jelentős módon Foquéen keresztül egészen Paracelsushoz vezet vissza.²⁸⁸ Bár Borchmeyer ezt a tapasztalást esztétikai szemléletként érti, Bennholdt-Thomsen itt helyesen utal arra, miszerint Fontane nem az esztétikai szemlélet, hanem a könnyek boldogságáról beszél, azaz Oceane különbséget tesz a természet képeinek és a művészet képeinek észlelése között: pillantása nem a hagyományos techné értelmében esztétizáló, nem produktív – sokkal inkább rezponzív, válasz jellegű. Az esztétizmussal szemben Fontane Melusine-alakjai nem akarják nyelvileg reinszcenírozni a képeket, színeket: szófukarak, „a jelenségeket mint olyant őrzik” („halten die Erscheinungen fest als solche”)²⁸⁹, inkább hallgatnak némán, mely jellemzés egyébként jól illeszkedik Fontane másutt kidolgozott realizmus-elképzeléséhez.

Klaus Briegleb sajátosan és tudatosan lezáratlan, inkább diskurzusindító tanulmánya különösen erős lökést ad a Melusine-

287 Vö. i. m. 151.

288 Vö. i. m. 155.

289 I. m. 157.

mítosz esetleges refigurálási kísérletének.²⁹⁰ Briegleb szerint Fontane valójában felülírja, újraírja a Melusine-történetet, annak 1400 körül keletkező első írásos megjelenését, amely nem más, mint egy címer, a Lusignanok címerének ekphrasziszsa, bizonyos értelemben dicsőítő irata, ahol Melusine szimbólummá válik: a szentség várásának és az arisztokratikus identitás vágyának egymásra vonatkoztatásává. Fontane azonban újraíró, az identitást, a maskulin írás- és látásmódot megbontó módon, új alakban kelti életre a figurát. Az új kontextus tulajdonképpen a schopenhaueri nőiség-kép lebontása és ironikus kritikája is egyben, hiszen talán a legadekvátabb bizonyítékként a *Stechlin*-beli Melusine von Barby alakjában bontódik meg a Melusine szentségtörténete. A természeti, az elementáris nem íródik bele a kanonikus nagy történetbe, sokkal inkább berobbanó, fenséges, elementáris-materiális jelenvalóságként töri fel a kezdettől „csak” utánmondásban jelenvaló történetet.²⁹¹ Valamifajta látó, tapasztaló kísértetként van jelen Melusine, akiben az eredet(i) nem tartható tovább, a megmutatásban tulajdonképpen ki is oltódik. Amint a családi címerben „testet ölt”, „sebként tabuvá válik” a nőiség elementáris másika, a mondakörben, a textuális elmondásban mindez marginalizálódik, beépül a maskulin rendbe. Fontane utolsó nagy regényében azonban mindebből ismét kioldódik a maga anyagában („matery”), katasztrófaaként, megrázón (erschütterter!) rob-

290 Vö. Briegleb, Klaus: „Die Preußin Melusine. Eine Vorstudie zum Stechlin”. I. m. 110–123.

291 Melusine von Barby és a fenséges kapcsolatára a domina, Dubslav testvére is felhívja a figyelmet, amikor arra utal, hogy Melusine olyan, mint egy megnyilatkozás, „wie 'ne Offenbarung”. Lásd ehhez: Neumann, Gerhard: „»Invalide ist ja doch eigentlich jeder«. Fontanes 'fremde' Helden”. 65.

ban be, mint a másik tapasztalása a sajátban.²⁹² Az elementáris ennyiben nem puszán legenda, *Sage* a hagyományos értelemben, amely aztán megnyugszik a szentség és feláldozó szeretet nagy történetében, hanem zavar, átlukadás a megmutatás, az ősalak-beli névadás és az önmegvonás köztesében. A továbbiakban ezt a fent vázolt sajátos tapasztalásmódot kívánom összekapcsolni Fontane saját ábrázolásmódjának bemutatásával, amely bizonyos értelemben a történetiség átfordulása egyfajta természet-történetibe, ahol a jelek signaturaként vannak jelen, s minden a melusinei sajátos holt(kép)térben történik.

Excuse: mediális történelem, az én mint a Másik (ön) megmutató tapasztalásának helye

A fontanei történetképzés narrációs problematikája, azaz a megszokott regénybeli történetek helyére a csevegés retorikai aktu-sának láncolatában *alakot öltő* figuratív „történet” állítása, és a történetírás, a fontanei történelem-felfogás kérdésköre több pon-ton metszik egymást. A regényíró Theodor Fontane életművé-ben, szövegeiben – bár a kortársának számító Conrad Ferdinand Meyertől eltérően őt nem szokás történelmi realistiként katego-rizálni – kitüntetett helyet foglal el a történelemírás igénye, azaz a jelen valóságában (prezencia) felmutatott-megmutatkozó min-denkor távoli (abszencia).

292 A Melusine-kérdéshez a megakasztás, az idegenség, a másik problemati-kája kapcsán fontos Edda Ziegler fent már említett tanulmánya az *aparte/idegen* prezentálásáról. Ziegler is azt hangsúlyozza, hogy Fontanét valójá-ban nem a „Nixe”, a „Meeresfrau” érdekli önmagában, hanem az átváltás/Übergang/passage mozzanata, amikor Melusinévé akar válni, azaz a szép-emberségbe besorolódni, de ez megghiúsul. Épp ez a Scheitern az igazán lé-nyeges, a lessingi–goethei–cassireri fogalomhasználattal élve, mondhatnánk „prägnantes Moment”, ez az, ami megérint. Ez a pillanat a szép-látszat meg-törésének pillanata. Ziegler számára az új típusú észlelés Melusine figurája a kis Agnes alakja, akinek első megjelenése Mignonéra hasonlít: egyfajta epi-fánia, ámulatba ejt. Paradox figura, akinek az élete a halál beálltával telje-sedik ki. Vö. Ziegler, Edda: „Fremd auf dieser Welt. Das Aparte an Fontanes literarischen Heldinnen”. I. m.

Én azonban túlságosan jól ismerem az ilyen „nagy történelmi pillanatokot”, és tudom, hogy ebből csak a lökdösés, az összevissza nyomogatás biztosan a miénk, az viszont már kétséges, látunk-e valamit [...] „A tudósítás jobb, mint maga az ügy.” [A kiemelés Fontanétól – S. E.] Milyen durván folynak le a történelmi pillanatok, és milyen jól festenek a leírásban!²⁹³

Fontane a személyes tapasztalat, a hagyományos értelemben vett megismerés problematikus voltára reflektál, hiszen számára a kultúra, azaz az irodalom, a képzőművészet, vagy épp a történelem – amely utóbbi az ő olvasatában nem *Realhistorie*-ként értenődő, hanem eleve mediális köztiségként, a (szöveg) médium(á)ban való performatív önmegmutatásként, mediális önreflexióként, mert szerinte mindez *szöveg*ként van jelen – az igazi tapasztalás megtörténéseinek helye.

Hiszen először is már a ködös múltban körülszimatolgtunk a világot, másodszor és főként: mindent, amit tudunk, azt inkább történelmileg tudjuk, mint személyes élményből. A „tudósítás” *majdnem minden*. Minden tudást – még a legintimebb kérdésekben is – aktákból, könyvekből vagy újságokból merítünk.²⁹⁴ [A kiemelés tőlem – S. E.]

Fontane látszólag különbséget tesz a „valós”, „tárgyszerű” történetírás, történelem-beszéd és a fiktív, irodalmi szöveg-esemény, vagy saját kategóriáját alkalmazva, mesemondás között: „az igazi mesemondónak méltányosabban kell bánnia a történettel [...] nagy történetek a történelemben érdekelnek”²⁹⁵; kategóriája azonban az arisztotelészi *müthosz*-fogalomhoz hasonlóan mégis a tulajdonképpeni *konfiguráció* aktusára reflektál, amely nem érinti az igazság, a referencia kérdését, sokkal inkább azt a fajta dinamizmust, ahol a megtörténés-jelleg, a „tudósítás” mint olyan *önmegmutatása* hordozza a „jelentést”. Irodalom, fikció és tör-

293 Ortutay Gyula, Pamlényi Ervin (szerk.): *Theodor Fontane élete levelekben*. (Ford. Kolozs Pál.) Budapest, Gondolat 1962. 211.

294 I. m. 204.

295 I. m. 240.

ténelem széttartó kettőssége valamiképpen összeér szövegeiben: történelmet akar írni, aztán irodalom lesz belőle.

Egyetlen példával élve: Fontane 1889 májusától dolgozik egy könyvön, amelyben „minden markbeliek leginkább markbeli” családjának „igaz történetét” kívánja megírni, reprezentálni mintegy bizonyítékul, hogyan is kell az ilyen anyagokat kezelni: pontosan, de nem unalmasan. Jellemző azonban, hogy a történettudományinak induló mű végül nem készül el, a marki történelem dokumentarista leírása helyett megszületik Fontane egyik legfurcsábbnak tartott szövege, a *Poggenpuhl család* (Die Poggenpuhls) című elbeszélés. Egy év múlva aztán nekilát megírni önéletrajzi ihletésű saját-én-történelmét, a *Meine Kinderjahre*-t, majd *Von Zwanzig bis Dreißig* címen ennek második kötetét, melyben azonban Peter Goldammer szerint a klasszikus önéletrajzzal ellentétben sokkal inkább történelmi események cselekményesítődnek.²⁹⁶ Fontane különös módon az önéletrajzi *regény* elnevezést használja a végső változatban: így fonódik egymásba történetírás, önéletrajz és fikció.

A *Poggenpuhl család* című elbeszélés a fontanei verbális-narratív történet(ek) nélküli elbeszélés konfigurációjának talán legtipikusabb példája. Műve kapcsán maga Fontane is hangsúlyozza, hogy „a könyv nem regény, és nincs tartalma. A »hogy«-nak kell a »mit« [a kiemelés Fontanétól – S. E.] helyére lépnie”.²⁹⁷ A kisregénybeli Poggenpuhlék ősi, történelmi család leszármazottai, ám történetük széttöredezett, valójában már csak az ősök arcképcsarnokának nevezett néhány fényképre és az ezek fölött függő olajfestményre, valamint a közös névre korlátozódik. A festmény kiemelt pozíciót, szinte valamely kultusz-tárgy státuszát foglalja el a család, de legfőképpen az anya életében, hiszen a családtörténet „legfontosabb mozzanatát” örökítette

296 Vö. Goldammer, Peter: „Einleitung”. In: Erler, Gotthard, Goldammer, Peter, Krueger, Joachim: *Theodor Fontane. Autobiographische Schriften*. Berlin; Weimar, Aufbau-Verlag, 1982.

297 Idézi: Mittenzwei, Ingrid: „Theorie und Roman bei Theodor Fontane”. In: Grimm, Reinhold (szerk.): *Deutsche Romantheorie (Beiträge zu einer historischen Poetik des Romans in Deutschland)*. Frankfurt am Main; Bonn, 1968. 244.

meg, a hochkirchi rajtaütést, ahol az osztrák csapatok rajtaütés-szerűen végeztek a poroszokkal, ámde Balthasar von Poggenpuhl mégis hősiiesen védte az utolsó bástyaként megmaradt temetőt, míg végül „maga is a halottak közé nem hanyatlott”; a kép, azaz a múlt, az én történetének e fontos mozzanata újra meg újra kipotyog a nagy barokk keretből – az emlékezés helyének reprezentációs szimbóluma megtörik, s a mindenkor megelőző az, ami a lehullás, az identitás megvonásának performatív aktusában újra meg újra prezentálódik.

A képek mellett a névben élés a másik emlékezőmód a kisregényben. Fontane szinte valamennyi epikus szövegének címe egy név bejelentése, tételezése: a név áll ott a szöveg helyén. Ez a névadás azonban paradox módon, végeredményben annak megvonása is, a De Man-i arcrongálás (de-facement) értelmében, ahogy a *Die Poggenpuhlsban*, ahol az „elbeszélés” végpontjában, a heroikus családtörténet leírása és megkonstruálása helyén a név ironikus citálása, többszörösen megtört beidézése áll: Poggenpuhl helyett brekegés, az összevissza hangzavar beíródása. „Nohát, ennyi Pogge, valóságos békakuruttyolás [...]” („Na, so was von Poggen; ich hör es ordentlich quaken [...].”) ²⁹⁸ A szöveg hagyományos történetmondás helyett képekből, ekphraszisz-sorokból, beszélgetés-elbeszélések és levelek egymásutániségából épül fel. Az inszcenírozás, a színrevitel medialitása, a teatralitásbeli megmutatás és megvonás kettőse, amely Fontane ábrázoláselméletében központi helyet foglal el, közvetlenül is megjelenik. A nagybácsi-val való utolsó közös színházlátogatás utáni beszélgetés a *Quitow család* című darabról – mely akár a Poggenpuhlék története, az én önreflexiója is lehetne, mert ahogy Leót a nagybátyja figyelmezteti, „a Poggenpuhlok körülbelül ugyanazok voltak Pomerániában, mint a Quitow-k a Markban” ²⁹⁹ – valójában nem a darab tartalmát boncolgatja, sokkal inkább a nyelvről, a szöveg medialitásáról

298 Fontane, Theodor: *Porosz esküvő*. Két kisregény. Budapest, Európa, 1979. 262.

299 I. m. 199.

és ezen keresztül a történelemről szóló fejtegetés. A nagybácsi történelemfelfogását, amely szerint „az úgynevezett makulatúra jelentős történelmi anyagot tartalmaz, többet, mint jó néhány történelemkönyv”³⁰⁰, azaz a történetesítés különböző szövegvariánsainak szubjektív megítélhetőségét Manfred úr, a darabbeli statiszta is alátámasztja. Becsületes nevén Von Klessentin úr nem a valós történések megélésének, a nagy, diszkurzív történelmi pillanatoknak a hőse – a színpadon, a színház médiumában, a szinte *semmit mondó* statiszta szerepében találja meg azt a helyet, ahol „jóval közelebb volt[am] a tett színhelyéhez”³⁰¹, az igazsághoz. A történelem ténye, a tett-hely átcsúszik, így a történelmi szerep jelentése áthelyeződik, fedőnévvé válik: „ez a Dietrich Schwalbe én vagyok” – mondja a művésznevén Manfrednak hívott Von Kessentin úr.

A név mint maszk tételezése mellett a történelemképzés további két módja merül még fel a Fontane-szövegben. Az egyik a család történelmének a képi-vizuális narrációba, a bibliussá-mitikkussá bomló történelmi kép-időbe való átírása. A középső lány, Sophie megfesti a vízözön (táj)képét, amelyen az Ararát hegye melletti dombon ott magasodik a kis brandenburgi családi templom is. A másik típusú cselekményesítés, a verbális-narratív családtörténet megírása *kimondottan* a kisebbik fiúra, Leo Pogge von Poggenpuhlra vár, hiszen az írás dinamizmusa lenne az egyetlen adekvát „történelemcsinálási” mód, a túlélés ontológiai lehetősége a jelenben. *Szó van róla*, beszédként megjelenik tehát a történetesítés, a reprezentáció igénye, a lehetőség azonban nyitva marad, a családtörténet nem íródik tovább. Az identitás, a kimondás önazonossága, mint láthattuk, szinte teljes mértékben megbomlik Fontane e szövegében. Az önmegértés hagyományos voltának helyén Leo, a család fekete bárányának sajátos idegenség-tapasztalata, a név megvonása áll. A legkisebb fiú, ahogy Rolf Parr is utal rá egyik írásában, a testében hordozza a Másik, az ábrázolás és

300 I. m. 203.

301 I. m. 204.

tapasztalás Másikának megjelenését: „és ha egyszer Bukobában vagyok [...], akkor megeshetik, hogy az Egyenlítő (biztosan olvastál róla, jó ötezer mérföld), épp rajtam megy keresztül.”³⁰² Az én története a Másik megmutat(koz)ásának helyévé válik.

Stechlin: múzeumlét és memoria

Fontanénál az idő mindig *jelen* van, pontosabban csak az idő az, ami jelen van az *időtlen*é válás megtörténesében. Talán ezért mondhatja Györffy Miklós, mintegy a szűkössé vált realizmusfogalom kitágításaként, hogy Fontane az elmúlás, az alkony realista. ³⁰³ Érdekes, paradoxnak tűnő megállapítás, amely újra visszavezethet a realizmus megjelölés inadekvát voltához. Fontane valóban az időbeliséggel játszik, bár látszólag megjelenít, reprezentál, de ez a jelenvalóság az ő szövegvilágában nem egyezik a realizmus eredeti intenciójával. A fontanei szöveg-jelen újra és újra átlukad a múlt és a jövő irányába, az adott és a valamivé váló együttesen vannak jelen. Kibédi Varga Áron is éppen az időbeliség, az időkezelés alapján vél különbséget tenni történelmi regény és realista regény között. Szerinte a realizmus látszólagosan kirekesztő jelen-látása valójában a múlt fixálása, ami mindig múltat teremt, míg a történelmi regény az emlékezés (retorikai) mozzanatának reflektáltságával, a szemiotikai hiány akceptálásával tudatosan az időbelire, az elmúltra-eljövőre játszik rá, anélkül hogy kimerevítené azt.³⁰⁴ Fontane szövegei ennyiben inkább „történelmi regények”, amelyek emellett igen gyakran a vizuális narrációba való átfordulás, átírás mozgását is példázzák. Ez a történetiség, időbeliség azonban sokkal inkább mutat hasonlósá-

302 I. m. 188. Továbbá a koloniális tudás mint a tapasztalás másikának prezentációjához többek között Leo kapcsán lásd: Parr, Rolf: „Kongobeckem, Lombok und der Chinese im Haus Briest. Das »Wissen um die Kolonien« und das »Wissen aus den Kolonien« bei Theodor Fontane”. In: Ehlich, Konrad (szerk.): *Fontane und die Fremde, Fontane und Europa*. 212–228.

303 Vö. Györffy Miklós: *A német irodalom rövid története*. Budapest, Corvina, 1995.

304 Vö. Kibédi Varga Áron: „A realizmus csapdája”. In: uő: *Szavak, világok*. Pécs, Jelenkor, 1998. 72–80.

got a természettörténetivel, a fenséges pillanatnyi megmutatkozásával, ahogy azt a *Stechlin*ben is láthatjuk. Peter Goldammer, Moritz Heimannt idézve, a sétálva-írás metaforájaként a következőképpen fogalmazza ezt meg: „[m]inden egyes pillanat, mivel benne él az emlékezőben, nincs eltemetve a múltban, önkényes-sé válik, s belőle minden irányba vezet tovább út [...]”.³⁰⁵

.A fontanei időbeliség-történetiség problematika tehát talán az író utolsó befejezett művében, a *Stechlin (Tóparti kastély)* című regényében válik leginkább a szöveg megírásának eredeti intenciójává. A regény az időbelivé, történetivé válás, a saját történelmek megkonstruálásának kísérlete, meghíúsulása és ezek ütköztetésének allegorizálódása. Fontane saját szavaival így vall a regény „tartalmáról”, amelyben egy halálon és egy házasságkötésen kívül valójában semmi nem történik a hagyományos értelemben, hanem csupán egy idea önmegmutatásáról van szó, mint performatív történetről. A nyelv nem az eredendően megtörténő, nem események és cselekmények lenyomata, visszatükrözése, hanem magában a mediálisban mutatkozik meg in nuce történőn a lét. A történeti cselekmények ábrázolása helyén a lét megmutatása áll.

[A]z anyag, ha beszélhetünk egyáltalán ilyenről – hiszen tulajdonképpen csak egy puszta ötlet, ami aztán ruhát ölt magára, nos ez az anyag bizonyára elnyeri majd az Ön tetszését. De a történet, ez az, ami elmesélődik. A megszerkesztettség hatalmas! Végezetül meghal egy öregember, és két fiatal egybekel, szinte ez minden, mi 500 oldalon történik [...] Minden csak fecsegés, dialógus, amelyben adva vannak a karakterek, s velük együtt a történet is.

305 Goldammer, Peter: „Einleitung”. I. m. XIV.

Természetesen ez nemhogy a helyes, de az egyetlen ajánlott módja is annak, meglátásom szerint, hogy korregényt írjunk [...].³⁰⁶ A szöveg a Ruppín grófságbeli Stechlin-tó leírásával kezdődik, a név bejelentésével, állításával. A Stechlin név a szövegben a tó mellett az udvarházat és ezek birtokosát, az öreg Stechlint is jelöli. „És mivel itt körös-körül minden a Stechlin nevet viselte, természetesen maga a kastély ura is. Ő is Stechlin volt.”³⁰⁷ Különös és fontos tény, hogy nem a táj, nem a tárgyak kapják nevüket a tulajdonosról, hanem a természeti részévé válik az öreg Stechlin is: ő is Stechlin volt. Névként, valamiféle különös tér-idő-állapot nyelvi figurájaként létezik tehát már kezdetben is, az olvasás-újraolvasás játékában pedig a név az, ami időbelivé-történetivé bomlik. Az interpretációk nagy része a Stechlint, illetve a tó sajátos látványosságát, a kitörő vízsugarat és a magasba emelkedő vörös kakas kukorékolását az állandó, az örök *szimbólumaként* olvassa.

A láncolat egyik távának neve: „a Stechlin”. [...] Minden csöndes itt. És mégis, időnként éppen ez a hely élénkül meg. Olyankor történik ez, amikor messze kint a világban, Izlandon vagy Jáva szigetén morogni vagy dübörögni kezd a föld [...] Ilyenkor *itt* [a kiemelés Fontanétól – S. E.] is mozgás támad, vízsugár tör föl, majd hull vissza újra a mélybe. [...] ha azonban valami nagy esemény történik odakint, mint száz évvel ezelőtt Lisszabonban, akkor nemcsak bugyborékol, buzog és örvénylik itt, hanem a víz-

306 Az idézet egy Adolf Hoffmann-nak elküldött vázlatból származik 1897-ből. Idézi többek között: Grawe, Christian: „*Der Stechlin*: Fontanes neues Sprachbewußtsein”. In: uő: „*Der Zauber steckt immer im Detail*”. *Studien zu Theodor Fontane und seinem Werk* 1976–2002. New Zealand, University of Otago 2002. 403–425. Itt: 405. Grawe utal arra az idea és a Zeitroman kategória kimozdítása kapcsán, hogy a regény már nem egy individuális történet befejezése az általánosba, az idő képebe, hanem maga az időkép az, amely perspektivikusan megtörik a személyek, a nyelv által, s ebben a megtörésben jelenik meg. Azaz nemcsak a dologi válik indirekt módon értelmes, beszélő jellé (Sinnzeichen), hanem a nyelvi lesz direkt módon beszélővé egy új típusú nyelvi tudatosságban.

307 Fontane, Theodor: *Tóparti kastély*. (Ford. Doromby Károly.) Budapest, Európa, 1978. 9. A továbbiakban a műből származó idézetek helyét a főszövegben az idézet után zárójelbe tett számok jelölik. Amennyiben szükséges, a szöveg-helyet a német eredetiben is idézem.

sugár fölé egy vörös kakas emelkedik a magasba, és hangosan belekukorékol a tájba. (7)

A valódi, hagyományos értelemben vett *transparens* szimbólum-fogalom azonban nem állja meg a helyét Fontane e szövegének tekintetében sem. A reprezentáció, az üzenet átadásának, közvetítésének médiuma, amelyre a szövegben újra meg újra visszatérő telegráf utal a maga mediális megtörésében („[s]chließlich ist es doch was Großes, diese Naturwissenschaften, dieser elektrische Strom, tipp, tipp, tipp [...]”), a médium paradoxonaként áll ott: az önmegmutatás és megvonás kettősségében.³⁰⁸ A tó látszólag az én, az egyes bekapcsolása az általános, a világ áramába, mindez azonban újra meg újra ironikus perspektívába kerül, megbontódik. A *Stechlin* nem a sorsfordító nagy események szimbóluma, sokkal inkább a nyelvi, a mediális, az én és Másik interszjektív vonatkozásában újra meg újra megmutatózó Lét. Többek között Hugo Aust is hasonló módon utal arra, hogy a regényben nem csupán a „hallatlan adottság”, az elbeszélésre méltó hangsúlyos, hanem sokkal inkább az „anschauliches Exempel”, a dolgok vonatkozása (Bezug), amely az időbelit, térbelit, egzisztenciálisat... etc. úgymond összerántja. A régi/új, itt/kint, így lét (Sosein)/ másként lét (Anderssein) oppozíciók kölcsönösen egymásra vonatkoznak: a folyamatszerűség, a mindenkori WERDEN (levés) hangsúlyozódik.³⁰⁹ Parr korábban már említett tanulmányában azt írja, hogy a *Stechlin*ben „Weltbeziehungen”-ről beszélhetünk, titkos világviszonyulásokról. A *Stechlin* nem pusztán természeti tárgy, hanem az én és világ testiként értett atmoszferikus megtapasztalásának helye. A lét megmutatása.³¹⁰

308 A telegráf, a telekommunikáció, a mediálisnak „a technikai sokszorosítás korában” betöltött funkciójának *Stechlin*beli szerepére többen is reflektáltak. Lásd többek között: Grawe, Christian: „Der *Stechlin*. Fontanes neues Sprachbewußtsein. I. m.; Czuczka, Eckehard: „Faktizität und Sprachskepsis. Fontanes *Stechlin* und die Sprachkritik der Jahrhundertwende”. In: Delf von Wollzogen, Hanna, Nürnberg, Helmut (szerk.): *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts*. 2. kötet. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2000.

309 Vö. Aust, Hugo: „Nachwort”. In: Fontane, Theodor: *Der Stechlin*. Stuttgart, Philipp Reclam jun. 1988. 464–465.

310 Vö. Parr, Rolf: i. m. 216.

Pfotenhauer a *Sprachbilder* című kötetének egyik tanulmányában „jelmegszállottságról” (*Zeichenversessenheit*) beszél mint a regény signatúrájáról a *Stechlin* kapcsán.³¹¹ A realizmus hagyományosan, mint arra fent már Kibédi Varga kapcsán is utaltunk, a jel jel voltának kikapcsolásával, a jelfeledettséggel jellemezhető. Fontane esetében ezzel szemben a realizmus paradoxonáról beszélhetünk, amely a legkifejlettebben ebben a legutolsó regényben van jelen, de már a *Poggenpuhl család* is nagymértékben előjelzi ezt a tendenciát, azaz a „realitás nélküli realizmust”, a referencia nélküli referenciát. S bár Fontane ezen utolsó regénye esetében a jelek jelenvalósága hangsúlyos, hiszen a társasági beszélgetésekben szinte mindenkor reflektálódik a nyelv valamely mozzanata, kétértelműsége, ez azonban éppenséggel a jel problematizálása, a jel újként értése, legfőképpen Melusine és az öreg *Stechlin* nyelvében. Az utóbbiak számára a jelfogalom nem *jelölő és jelölt*, valamint *jelentés* hármasként értendő, ahol valamely előzetes értelem helyett áll ott a transzparens szimbólum, hanem éppenséggel olyan jelként, ahol a jel mikéntje, a „minek a jele” kérdés bizonytalan, sőt lényegtelen, annyi bizonyos csak, hogy minden jel.³¹² Pfotenhauer ezzel a kijelentésével Dubslavnak a nővérével, Adelheiddal a vörös harisnyáról folytatott vitáját viszi tovább, ahol az öreg *Stechlin* szerint nem az a kérdés, hogy mi a jel és mi nem, hiszen minden jel, hanem az a fontos, hogy mitől lesz valami jellé.

311 Vö. Pfotenhauer, Helmut: „Zeichenversessener Realismus: Fontanes *Stechlin*”. In: uő: *Sprachbilder*. I. m. 189.

312 Hugo Aust utószava a *Stechlin* sajátos zárványjellegére utal a nyelvi krízis időszakában. Fontane közeli ismerőse Fritz Mauthner nyelvfilozófus, aki az ismeretelméleti krízist a nyelvi inadekvátságra vezeti vissza. Azaz a nyelv, a szó nem más, mint emlékezés, nem képes a kifejezésre, közlésre, ui. mindenkinek más-más emlékhalmazja van. Aust szerint a *Chandos-levél* szemben a *Stechlin* a „nyelv, az önmagát közlő beszéd győzelme”. Az önmagát közlés pedig mindenképpen a forma közömbös voltáról, mellékes szerepéről tanúskodik. A szerző pozitívba fordítja a negatív kritikákat, amelyek felszínességre, a koncentráció megbomlására, összefüggéstelenségre reflektálnak Fontane utolsó regénye kapcsán. Lásd ehhez: Aust, Hugo: i. m. 482–483. Bár a *Chandos-levél* nyelvkézise itt szembeállítódik a *Stechlin* nyelvfelfogásával, véleményem szerint nem oppozícióról van szó. A hofmannsthal nyelvi szkepszis valójában a mediális paradoxona, a mediális önreflexiója, s így a nyelv paradox győzelme.

Ez a miért pedig bizonytalan. Pfothenauer tulajdonképpen a jel=médiум paradoxonát hangsúlyozza, az amedialitást, ami (ön)megmutató, s lényege a „dass es sich zeigt” performativitása és észlelése.

Carolina Romahn szintén a medialitás, a médiум kérdésének paradox voltát helyezi előtérbe értelmezésében. A jel eszerint ki lép a binaritásból, a kifejezés, a valami valami másnak a jele két-értékű modelljéből, és egy önmagára vonatkozó, esztétikai összefüggésbe kerül. Ennek az esztétikainak, a medialitás amediális önreflexiójának a hangsúlyozása hasonlóságot mutat a Goethe-fejezetben általam tárgyalt merschi performativitas-elmélettel. Nem a mindenkori megvonság és távollét tehát az, amit Romahn hangsúlyoz, hanem az újra meg újra telítettségbe, megjelenésbe jövő Lét ek-zisztálása. A nyelvben mint médiumban megjelenő, bár sem a nyelv által, sem a nyelven túl nem eredeztethető, túlmutat a nyelven, de anélkül, hogy a metafizikai, azaz az eredet hipotetikus területére lépne. Épp ez a paradoxon mozgatja az aisthesisnek fent az *aperçu* és az *Urphänomen* vonatkozásában már kidolgozott sajátos jel- és tapasztalásfogalmát. Romahn maga is utal rá, hogy a *Stechlin* egyrészt nem más, mint témáról témára, asszociációról asszociációra, illetve *aperçuról* *aperçure* ugró mozgás, aktus, idézi az általam és az interpretációk jó részében is kiindulásként citált fontanei megjegyzést a regényre vonatkozóan, amely szerint csupán egy idea felöltöztetéséről lenne szó. Épp ez az idea-fogalom lesz különössé, hiszen nem valamely szubsztanciáról van szó ez esetben sem, amely kimondódik a nyelvben. Így tehát a tó sem szimbólum, rejtélyességéről nem tudunk meg semmi közelebbit, mindössze a lét- és nyelvvonatkozá-

sokban válik jelentőssé.³¹³ Ennyiben a szakirodalom által leginkább szimbólumként, jelentéssel bíró jelként vizsgált Stechlinről elmondható, hogy a név tételezése és megvonása nem egyetlen dolgot jelent: „was es meint, steht nicht fest, sondern in Frage”, sokkal inkább a hibás értelmezéseken van a hangsúly, a csalóka, a látszat látszatként való leleplezése válik fontossá.³¹⁴

A regény-narráció tulajdonképpen az öreg Stechlin sikertelen politikai korteskedését, a választási vereségét megelőző és az azt követő, a fiatal Stechlin angliai útját elmesélő beszélgetésekből, valamint a Stechlin-birtokon tett két látogatás során folyó beszélgetések leírásából áll. A szövegben a térben és időben távoli tárrul fel tér-panorámaképekben: a kultúrtörténeti séták, a stechlini ódon templom saját történetének, valamint Woldemar angliai útja során a régi műemlékekben továbbélő, tovább-beszélt történelemnek a révén. A regény történelmi jellege tehát valóban nem a megszokott, a történelem eleve a figurák saját tapasztalataként,

313 Miképp, ahogy arra fent már utaltunk, a melusinei sem a mítosz tételezése, sokkal inkább állítás és megvonás együttese Melusine von Barby esetében. A név számára szubsztanciális ideaként nem jelent már semmit, mégis újra meg újra jelenetezi, inszenírozza a melusineit önmagában. Az elementáris tehát nem eredendően adott, ideális természetiként értendő, hanem a nyelvben, a mediálisban annak megtörésével, amediálissá válásában újra meg újra megmutatózó létként: csak az tud megjelenni, ami a nyelvben, a nyelvtől vonja meg magát. Ez a nyelviség tehát feleletként értendő példának okáért Melusine esetében, írja Romahn, miközben az általunk is hangsúlyozott rezponzivitást emeli be az argumentációjába. Mindezzel tehát a név, illetve a nyelv előtti létezőnek tulajdonít értéket, anélkül, hogy a mimetikus leképezés gyanújába esne, sőt annak kritikájává lesz az értelmezése, hiszen Melusine a Fontane-szövegben nem hisz az előzetes értelemben, a szubjektum/objektum eredendő oppozíciójában, épp ezért beszél elejtőn-kriptikusan-elhallgatón, szemben Armgarddal, aki szó szerint hallgat, szinte semmit nem beszél. Romahn szerint mégis Melusine az új nyelviség és jelfogalom, valamint tapasztalás képviselője („verschweigendes Sprechen”), mert Armgard („Schweigen”) még hisz a szubjektum kifejezhetőségében, mindössze a nyelv mint médium adekvátsága kérdőjeleződik meg számára. Lásd: Romahn, Carolina: „Abschied von der Eindeutigkeit. Zum Erzählverfahren in Fontanes »Der Stechlin«.. In: Hilmes – Mathy (szerk.): *Die Dichter lügen, nicht. Über Erkenntnis, Literatur und Leser.* Würzburg, 1995. S. 163–184.

314 Vö. Pfothenauer: i. m. 191.

sajátos narratív történelemként van jelen. Mindenki megpróbál egy saját történetet megkonstruálni, hinni valamely ősi, eredendő rendben, alapfogalmakban, kivétel talán a mindenre ironikus kifordítással reagáló Dubslav és a folytonos beszédben paradox módon a lényegyet elhallgató, elnémuló Melusine. A *Stechlin*ben már kezdettől fogva minden az elmúlás, a távoli, a másik terében történik. A történelem nem itt és most megélt, nem sorsfordító jellegű, hiszen a szöveg sokkal inkább az ilyen események hiányával telített: még pontosabban esemény jellegű, de nem a „történelemcsinálás” értelmében. A tó s így a tó nevét viselő figurák „csak” befogadói, adottságként való megtapasztalói ezeknek az eseményeknek. A *Stechlin*, a tó a lét zajlásának, a mindenkor megelőzőnek a megmutatkozási helye: „*dass es sich zeigt*”. Így a látszólag a mű középpontjában álló politikai nagygyűlés, a választás realisztikusnak tűnő, jelent reprezentáló volta is csak másodlagos: valójában itt is az emlékezés performativitása: azaz felejtés és emlékezés játéka zajlik. Az ábrázolás nyelve az én-történet megkonstruálásának és megbontásának terepe.

A választási vereség is előre kódolva van, hiszen valójában nem a szociáldemokraták és konzervatívok küzdelmeiről van szó, hanem tágabb horizonton a saját idők, a múlt-jelen-jövő kifeszülésével: „mindenki a maga idejét tartja a legjobbnak” (49). Minden azáltal válik történetivé, hogy beszélnek róla, a történelem a saját történetek egymás mellett létezése, Dubslav szavait idézve a „történelmi kontroverzia” (315). Lorenzen tiszteletes és Melusine történelemről folytatott beszélgetésében Lorenzen épp a megélt események és e történelem kettősségére figyelmeztet, amikor szövegszerű történelemről beszél:

A modern történelemből, az igazi, az olvasásra szánt történelemből [a kiemelés tőlem – S. E.] eltűnnek a csaták és a zászlóaljok (noha egyre szaporodnak), és ha ők maguk nem is tűnnek el, eltűnik az érdeklődés irántuk. (309)

Adelheid, az idős *Stechlin* nővére a történelem fogalmát nem csupán szubjektív, retorikai-figuratív olvasatként, hanem szó

szerint élő, megtestesült figuraként értelmezi: „mi vagyunk az, amit »brandenburgi történelemnek« neveznek” (180). Az öreg Dubslav körül kialakult kis társaságban szinte mindenkinek van saját története, amelyet újra és újra el lehet beszélni, mindenki mögött történet *rejtőzik*. A történetet elfedi a név. Ilyen ki-tüntetett-elrejtett történet Rolf Krake, azaz Kluckhuhn bíró saját történelme, akinek minden a hatvannégyes események jegyében történetiesül, olyannyira, hogy még az ellenséges hajó neve is saját nevévé válik. Melusine, aki a nevében hordozza, inszenírozza a mitikus időbeliséget, s aki mindvégig az időbeli és a történeti jelenvalóságára reflektál, a Rolf Krake név hallatán fogalmazza meg: „Az olyan ember, akinek ez a beceneve, az él, az *önmagában is történet* [a kiemelés tőlem – S. E.]. (296)

A Fontane-szövegben voltaképpen minden az idő tengelyére van felfüggesztve. Az idő itt dinamikus és állandósult időbeliség egyszerre, amelyre a tó egyszer mozgásban lévő, máskor elrejtőző vízugara mellett a kastély falán található vándorkövek is utalnak a vándorlét és a megkövülés örök játékában.³¹⁵ Minden helynek megvan a saját ideje, mindenütt másképp jár az óra. Stechlinben az időt a kaszás időistent ábrázoló rokokó óra méri, eleve a halálnak, az elmúlásnak végtelenné tágul idejét számlálja, amit Rex és Czako „kissé hátborzongató”-nak tartanak (23). A szövegbeli másodszori kirándulás alkalmával Rexhez és Czakóhoz hasonló-

315 A Stechlin név etimológiáját tekintve „elfolyót”, „mozgót” jelent. Lásd ehhez: Amberg, A.: „Poetik des Wassers. Theodor Fontanes *Stechlin*: Zur protago-nistischen Funktion des See-Symbols”. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 115. 541–559. A vándorkövek a német eredetiben Findlingként szerepelnek, de mindenképpen a monolitra utalnak. A kastélyról kapott első kép Czakóban a Fontane egyéb szövegeiből már ismerős Fata morgana délibábos képiséget hívja elő: „Mennydörgős mennykő, Stechlin, hiszen ez elragadó [...] Valóság-gal meseszerűnek találom, mintha délibáb lenne... bár olyat még sose láttam.” Czako és Rex első beszélgetéseiben továbbá rögtön találunk példát a képi me-dialitás megtörésén túl a nyelvi megkérdőjelezésére, a nyelv megtörésére, a szavak keresésére egyaránt. „De megbocsásson, Rex, én kissé triviálisnak ér-zem ezt a fordulatot egy miniszteri ülnök szájából. – Nos jó, akkor mondjon valami jobbat. – Attól óvjon az ég. Aki ilyen helyzetben valami jobbat akar mondani, mindig csak rosszabbat mond.” (19)

an épp Melusine az, aki felfigyel az órára: „Állandóan hallottam az óraütést a lépcső felől, és közben egyre azt a szót olvastam: »Múzeum«.” (295). Az óra ütései, az ismétlődő ütések ritmusa, az ismétlés maga a narráció időbeliségének szervezője, ám mindez, mint említettem, az idő tériesülése, rommá válása. A Stechlin-tó ekphraszisa épp az ismétlés mozzanatának beépítésével, a két-szeri kirándulás, a duplázott narráció révén alakul az időbeliség-történetiség szövegfürájává, allegóriájává.³¹⁶

Mondtuk már, hogy Fontanénál minden az idő körül forog. Ez az idő pedig általában kriptikus idő, az elmúltba bomló, majd kitaruló időbeliség. A temető képe, a temető-nézés, temetőre-nézés, az ősök sírboltjának figuratív képe vagy épp, mint itt is, a múzeum-lét szervezi a narrációt. A kriptikus idő a narráció kriptikus, retorikus nyelvén az allegorézis, az időbeli elrejtettség, szétcsúszás, a figurák idő- és a történelem-olvasatainak különbözőségként adott. Anselm Haverkamp például a *Metaphora Dis/Continua*ban az allegóriát mint a Másiknak, mint másképp mondandónak inherens történetiségét érti.³¹⁷ Az allegória nem a lét, hanem a lét-történet kategóriáihoz kötődik, nem azt jelenti, hogy a másképp-lét története ontológiailag másképp adott, hanem a történetben lét-rétegek helyett *mondottság-rétegek* találhatóak. Az allegória tehát már mindenkor történetesített: a történelem 'figura crypticá'-ja, ahol az idő beleivódik a struktúrába. Fontane képei a halál ellenében születnek, állítja ugyanakkor Fleig, aki cikkében „fantomyszerűen derealizált idő-dimenzióról” beszél, csődöt mondott szövegekről, amennyiben ezek ellen-idő

316 Ehhez és a tó, az időbeliség, a halál és vanitas-képek összekapcsolásához, valamint az általunk nem vizsgált üveggömbök, üveghuták fontos szerepének hangsúlyozásához, miszerint a többször is reflektált üveggömbök felülete a vízfelülethez hasonlóan a torzított tükörkép elvén működik, s így a mindenkori abszencia, a megvonság, az eltolódás (Verschiebung) hangsúlyozódik. Lásd: Renz, Christine: „Der Stechlin: Wege durch den Roman”. In: uő: *Geglückte Rede. Zu Erzählstrukturen in Theodor Fontanes Effi Briest, Frau Jenny Treibel und Der Stechlin*. München, Fink, 1999. 143–187.

317 Vö. Haverkamp, Anselm: „Metaphora Dis/Continua”. In: F. Plett, H. (szerk.): *Die Aktualität der Rhetorik*. München, Fink. 176–190.

(gegenzeitig) jelleggel rendelkeznek, történelmi alámerültség jellemzi őket, illetve az időbeli egymásutániságból kioldott felfedezésként adottak.³¹⁸ A *Stechlin*ben a történelem Fleig szerint tulajdonképpen mediális önmagára találás, az időben szétszórt események konstellációjának megteremtése, idő-tárolás.³¹⁹ Az elmúlt idő memoriaszerű „tárolásának” médiuma a regényben az öreg Stechlin múzeuma, amely azonban csak a nevében múzeum, valójában annak üres helye, egy félre-írás, egy rossz beírás eredménye, hiszen a névmegjelölő kartontábla is félrecsúszik az ajtón. Dubslav személye köti össze a tavat a múzeummal: Engelkéhez, öreg inasához hasonlóan halálával ő maga is múzeumi darabbá, az időbeliség, történetiség őrzőjévé-rejtőjévé válik. Lorenzen és Melusine beszélgetéséből az is kiderül, hogy az egész inkább tréfa, önironikus játék, mintsem valódi történeti valóság-tár. Stechlin egy, a történetírásból ismert történelmi ajtó-gyűjtemény másolatát kívánta berendezni otthonában, a terv azonban nem sikerült, az ajtókat saját történetét nem tudta „megírni”, így a félrecsúszott kartontáblával jelzett kis szoba a „történelmi ajtók kárpótlásaként” egy ablakkeretet, ereszdíszeket és templomtornyokról származó szélkakasokat *rejt*. A stechlini történelem-fogalom így szorosan a múzeum-léthez kötődik, hiszen a múzeumban található tárgyak, mint például a Derfflinger dragonyos, „valódi” történetét senki sem ismerheti, így mindenki elmondhatja a saját történet-verzióját.

Nehogy azt higgyék azonban a hölgyek, [...] hogy jogot formálok arra, hogy itt a múzeumomban béklyóba verjem a szabad tudományt. Épp ellenkezőleg. [...] Krippenstapel, öné a szó. És most, kérem, magyarázza meg a hölgyeknek, hogy bizonyos meghatározott mellékjelenségek következtében miért *nem* [a kiemelés Fontanétól – S. E.] lehet Drefflinger ez a dragonyos. Képesköny-

318 Vö. Fleig, H.: „Bilder Fontanes gegen den Tod”. In: *Formen realistischer Erzählkunst, Festschrift for Charlotte Jolles*. Nottingham, Sherwood, 1979. 457–470.

319 I. m. 468.

veink nincsenek abból az időből, a nagy gobelinek pedig cserbenhagyják az embert, és semmit sem bizonyítanak. (314)

Térjünk most végül vissza, a szöveghez hasonlóan, az értelmezésünk elején említett tóhoz. A múzeumbeli szélkakasok gyűjteménye a történet-”írás” metaforájaként újra előhívja a tóban rejtőző vörös kakas képét. A kakas figurája, amely a tóban (s a múzeumban) eleve folytonosan elrejtettként van jelen, így retorikai figuraként, az időbeliséget, az elmúltat és megjelent, az örök elcsúsztatást immanensen hordozó figura crypticaként, allegóriaként interpretálható, amely az egész szöveget szervezi.³²⁰ A tó tehát a mindenkor megelőző (das Zuvorkommende) rejtekezőn megmutatkozásának helye, az örök oszcillálás, ek-zisztálás signaturája, amint a melusinei képiség és tapasztalás szintén a mozgásban, oszcillálásban lévő, a fenséges-elv működését példázza. Melusine von Barby számára, mint arra többek között Pfothenauer is utal, nem a transzcendens-transzparens kép-fogalom, nem a múzeumokban tárolt képi értelem és eredet a valóban lényeges – az eredet mindenkor megtörténő a számára, az adott és a létezésbe jövő kettősségét hangsúlyozza:

Tiszteletben tartom a meglevő dolgokat. Ugyanakkor persze a születőt [das Werdende – S. E.] is, mert éppen ez a születő lesz előbb-utóbb a meglevő. [...] És legfőképpen, amint a Stechlin megtanít rá, sohasem szabad megfeledkeznünk a nagy összefüg-

320 Grass fent már említett regényének Haubentaucher-alakja (búbosvöcsök), a Haubentaucher-elv Fontane tóban rejtőző-megmutatózó kakasának, az elrejtett megjelenésének, megmutatásának sajátos materialitását, a jel-fogalom újraértését viszi tovább. A jelét, amely signatúraszerűen nem valamely önmagán túlira utal, hanem önmagát ábrázolja. Fonty-Grass a szövegben nemcsak Fontanét kelti újra életre, de a stechlini időbeliség-történetiség allegóriája is tovább bomlik, szinte a Fontane-szöveg íródik tovább. A stechlini örökéletű nem más, mint a Grass-szövegbeli Fonty nagy elődje, a Halhatatlan, akivel a vörös kakas által elindított allegóriasort felváltó búbosvöcsök-elv (Haubentauchprinzip) is összekapcsolja. Az állatkertbeli búbosvöcsök/Haubentaucher fontos pozíciót tölt be Wuttke-Fonty életében, a Halhatatlan szövegei mellett a madárnak sikerül egyedül lekötnie figyelmét. A Haubentaucher örök fel-le mozgása, alámerülése és felbukkanása a Fonty által megélt mediális mozgások retorikai figurája.

gésekről a dolgok között. [...] A döntő az, hogy éppen *ennek* mindenkor tudatában legyünk. (307)

A képekre vonatkozó fejezetében Pfortenhauer az idő megállításáról beszél, azaz a narráció térbeliesüléséről, majd mindezt Melusine kapcsán tovább is fűzi a nem-látszatról, nem-jelentős-ről, az ikonikus jelről szóló fejtegetésével, amely jel nem ábrázol, nem valamely ábrázoltra utal, hanem önmagára, önmaga medialitására, s így a fényre, a színre.

A fő dolog azonban a megvilágítás. Valahonnan fény szűrődik be, és mindent bearanyoz, a folyosót és a csizmácskákat. [...] olasz korszakomban oly sok mennybemenetel előtt álltam, hogy most jobb szeretem a csizmácskákat és a napsütést. (255)

Pfortenhauer végül Thomas Mann egy kijelentésével zárja a tanulmányt: a *Stechlin* teljesen elvarázsolja, s mint mondja, egyetlen szó hagyta el a száját: *sublim*.³²¹ Erre a fenségesre, a mediálisbeli megszakítottságra, a mediálisba beleírott amediálisra utal a melusinei nyelviséget és a fenségest összekapcsoló, szöveget záró mondat is, amely a mitikus időbeliséget, a titokzatosságot, csábító rejtettséget nevében hordozó Melusine tollával íródik: „nem az a fontos, hogy a Stechlinek tovább éljenek, de éljen... *a Stechlin*.” (441) Ez maga a hely (Ort ohne Zugang, mondhatnánk Schelling terminusával), az elhallgatás, elnémulás helye, de mégis reális és csodás egyben, a nyelvi poézis helye, egyfajta megakasztó ritmika (intermittierende Rhythmik) a dialógusok prózaiságában, a nyelv medialitásába beírt elnémulás, amely metonimikus utalások sorát indítja el, eltérít az eredet, az elementáris, a tulajdonképpeni centrumától, de csendként mégis megmutatkozik.³²²

321 Vö.: Pfortenhauer: i. m. 206.

322 Vö.: Carolina Romahn: i. m.184.

5. A heliotróp esztétikája

[Az in effigie képiség vizsgálata

Fontane *Effi Briest* című regényében]

„ich bin das Gegenteil von einem Schwarzseher, ich sehe nur”
(Fontane)

„»ez az igazi«, a felsülés, zokogás és érthetetlen beszéd – ebben a jelben aratják
a legdöntőbb győzelmeiket”
(Fontane)

„valahányszor nap van, a metafora már elkezdődött”
(Derrida)

a hinta kilendül...

„Effi, gyere!” – Fontane még ma is legismertebb regényének teljes szövege szintén az elhíváson, apostrophén alapul, azaz a név tétélezésére, bejelentésére van felépítve. Bár a regény állítólag egy közismert történet alapján íródik, mégsem ez a meghatározó. Fontane számára a történet mindig csak kilendítőként, legfeljebb kiindulási pozícióként jelentős:

számomra fontosabb volt jellemük megfestése, mint maga a történet. Bizonyára nem helyes így, és az igazi mesemondónak méltányosabban kell bánnia a történettel. De ha egyszer épp ez nincs meg bennem. [...] Nagy történetek a *történelemben* érdekelnek...³²³ [A kiemelés a szerzőtől.]

Egy másik levelében így reflektál a német sajtó beskatulyázó módszerére:

Az én szakmám például az, hogy örökkön-örökké „marki vándorlásokat” írjak.[...] A valóságban így áll a helyzet: [...] A tempelhofi templomban sosem voltam, és a wuthenowi kastély egyáltalán

323 Fontane levele Theodor Wolffnak, a Berliner Tageblatt főszerkesztőjének, Berlin, 1890. május 24. In: *Theodor Fontane élete levelekben* 240.

nem létezik, ilyen kastély nem is volt soha. [...] az utolsó szalmaszálig mindent én találtam ki, csak épp azt nem, amit a világ kitalálásnak vesz: *magát a történetet*³²⁴. (A kiemelés tőlem – S. E).

Mindezek ismeretében tehát nem meglepő, hogy az *Effi Briest* esetében is eleve adott a történet, egy epizód, amelyből a szerző az egész szöveget kibontja. Egyik barátjánőjétől hallotta egykor Fontane a valós, megtörtént esetet:

Jóakaróm, L.-né [...] elmesélte nekem az egész *Effi Briest*-történetet. És amikor eljutott ahhoz a részhez... a második fejezetben... ahol a játszadozó lányok a szőlőlombon át bekiáltanak a terembe: „Effi, gyere!” már elhatároztam – „Ezt kell megírnod”.³²⁵ [A kiemelések a szerzőtől.]

Nem sokkal később pedig Friedrich Spielhagennek idézi fel: „Az egész történet... nem tett volna rám... a továbbiakban nagy benyomást, ha nem került volna elő benne (vö.: a rövid 2. fejezet) az »Effi, gyere« jelenet, ill. *szavak*”³²⁶ [a kiemelés tőlem – S. E]. Az *Effi Briest* című Fontane-regény tehát expliciten e kimondott szavak reflexiójának tekinthető: a szöveg ebből a magmondatként jelenvaló szóbeli felszólításból indul el, lendül ki, hogy az utolsó fejezetekben e szavak mediális önmegmutatásában, a telegram közvetítettségében, az írás matériájában, azaz az apai kijelentésben végződjön. A narrációs mozgás így ennek a mondatnak a mediális játékterében, mozgásában interpretálható, amely nemcsak a regény olvasójában, de magába a szövegbe beleírva

324 Fontane levele Wilhelm Friedrich könyvkiadónak, Berlin, 1883. január 19. In: i. m. 162.

325 Fontane levele Hans Herznek, Berlin, 1895. március 2. In: i. m. 277.

326 Fontane levele Friedrich Spielhagennek, 1896. február 21. Idézi: Katharina Mommsen (1978): 182.

is elindítja az értelmezések, félre-ért(elmez)ések sorát.³²⁷ A hívás, amely nem véletlenül lefelől Hertha és Bertha, a vörös hajú ikerlányok szájából hangzik el, s amely ott még a szöveg referenciális szintje, a történet részének hat csupán, valójában egyfajta kitölt(het)etlen jelölőként funkcionál.³²⁸ A hívás jelszerű voltára figurális szinten Innstetten reagál, aki a mondat első „értelmezője”.

327 A szakirodalom többsége a jelfejtés, a jelek értelmezésének alapregényeként olvassa az *Effi Briest*-et. A jelfogalom problematizálására, a jel másként, nem önkényes, transzparens szimbólumként való értésére mindeddig expliciten nem fordítottak jelentős figyelmet, pedig Fontane ezt is beleírja a szövegébe. Meglátásom szerint, amelyre később utalok, nem a jelfejtés, hanem a jel másként, önmegmutatásként való értése az igazán lényeges. A teljesség legcsekélyebb igénye nélkül álljon itt néhány a jelentősebb, a jelfejtésre utaló szakirodalmak közül: Grawe, Christian: „»Geducktes Vögelchen in Schneelandschaft«: Effi von Innstetten, geborene von Briest”. In: uő: „*Der Zauber steckt immer im Detail*” *Studien zu Theodor Fontane und seinem Werk 1976–2002*. New Zealand, University of Otago, 2002. 385–403., Lohmeier, Anke-Marie: „Symbolische und allegorische Rede im Film. Die »Effi Briest«-Filme von Gustav Gründgens und Rainer Werner Fassbinder”. In: Heinz Ludwig Arnold (szerk.): *Theodor Fontane. Text + Kritik Sonderband*. München, edition text + kritik, 1989., Restenberger, Anja: *Effi Briest: historische Realität und literarische Fiktion in den Werken von Fontane, Spielhagen, Hochhuth, Brückner und Keuler*. Frankfurt am Main; Berlin; Bern, Lang, 2001. A magyar nyelvű, igen gyér szakirodalomból elengedhetetlenül fontos megemlíteni Szabó Erzsébet tanulmányát, amely épp a jelfejtés-teóriára épül, így bizonytalanítva el a realizmus-kategória adekvátságát Fontane esetében. Szabó Erzsébet: „Theodor Fontane: Effi Briest”. In: Ambrus Éva (szerk.): *Húszonöt fontos német regény. Műelemzések*. Budapest, Lord, 1996. 96–107.

328 Vö. ehhez a gyermeki perspektívához Maria E. Brunner megjegyzését, aki szerint Fontane az egészként észlelés csalókaságára, a látszat megtörésére, destruálására hívja fel a figyelmet, amelyre csak a gyermeki pillantás képes. A tapasztalás brunneri elvére az *Effi Briest* kapcsán később még részletesebben reflektálunk. Brunner, Maria E.: „Man will die Hände des Puppenspielers nicht sehen” – Wahrnehmung in *Effi Briest*. *Fontane Blätter* 71/2001, 28–49. Itt: 40–41.

Nem hitt előjelekben és más effélékben, ellenkezőleg [...] Mégsem tudott szabadulni attól a két szótól, és miközben Briest folytatta okfejtését, egyre úgy érezte, hogy *ez a kis jelenet több volt pusztá véletlennél.*³²⁹ [A kiemelés tőlem – S. E.]

Fontane a figurák, elsősorban a Briest szülők, de szinte valamenynyire szereplő és a narrátor beszéd-(félre)értelmezését is bevonja a „nyelv-játékba”. Egész regényírói tevékenységének mottójául szolgálhatna ez a kijelentése: „Nincs szükség arra, hogy *mindent* el akarjunk mondani. Ezáltal az olvasó fantáziája nyugalmi állapotba kerül, és ismét unalmat szül.”³³⁰ (A kiemelés a szerzőtől.) Fontane elsősorban az olvasó szerepét hangsúlyozza, az olvasó erőfeszítésére, igyekezetére apellál, amikor jelentés-összefüggésekre *mutat rá* anélkül, hogy egyértelmű magyarázatot adna. Fontane számára, mint már többször utaltunk rá, a nyelv mint médiumbeli megakasztás, az elnémulás, a kimondhatatlan hangsúlyozása az elsődleges. A valódi történet Fontanénál eleve elrejtettséggé vált: a történet legfőbb mozzanatairól legfeljebb az ezeket megelőző, illetve követő, azaz egy előtti, illetve egy utáni nézőpontból, reflexiókból értesülünk. Így Effi és Geert lakodalmáról anya és lánya ünnepség előtti beszélgetéseiből, illetve Briest és Briestné reflexióiból a lakodalmat követően. Ennél fontosabb azonban a Crampas által rendezett előadás elbeszéléseinek jelentős hiánya, amelyre a későbbiekben még visszatérünk. Fontane szövegében mindenki értelmez, ám épp ez lesz a szöveg csapdája: az értelmezések nem vezetnek eredményre: a regény az értelemkeresés teljes meghiúsulásában, hiányában végződik.

329 Theodor Fontane: *Effi Briest*. Ford. Vas István, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1992, 23. (A továbbiakban a műből származó idézeteket ebből a kiadásból közlöm. Az idézetek után a főszövegben zárójelbe tett számok a mindenkori oldalszámokat jelölik. – S. E.) Amennyiben szükséges, az idézeteket eredetiben (is) közlöm. Lásd ehhez: Fontane, Theodor: *Effi Briest*. (*Die deutschen Klassiker*.) Kehl, SWAN Buch-Vertrieb, 1993.

330 Fontane a *Vor dem Sturm* című regénye kéziratához fűzött megjegyzése. Idézi: M. C. Devine (1979): 545.

Az „Effi, gyere!” felszólítással Effi útra hívása történik meg, amely az Innstetennel való egybekeléssel, nászúttal, közös életúttal éppen ellenkező mozgást implikál. Effi valódi útja nem a külső, referenciális, topografikusan jelenvaló (társadalmi) térben vezet, hanem atemporális nyelvi, mediális alakzatként konstituálódik. Effi eredendő mozgásigénye, szabadsága fokozatosan a másság, egy másik létmód allegóriájaként van jelen. Már az első fejezetben gyógy- és szobatorna-gyakorlatokat végez, édesanyja a levegő lányának tartja, akinek műlovarnőnek kellett volna mennie. E mozgássor másik megjelenési formájaként a levegő és a víz közegének állandó, időtlen és folyamatos mozgásban létét követi Effi hintázása, amelynek „együttállására” már a kezdőképbeli tó és hinta-kép utal:

ennek a patkónak a nyitott oldalán egy tó volt látható a kikötő-deszkával és a hozzákötött csónakkal, közvetlenül mellette pedig egy hinta, melynek deszkája elől-hátul két kötélén lógott – a tartógerendázat két oszlopa már kissé elferdült. (5)

A szabad levegő, a vihar, illetve a víz hullámozó mozgása a szöveg jelentős pontjain Effi immanens mozgásának, „viharzásának”, atmoszferikus lét-észlelésének allegóriái. Hohen-Cremmenben az eljegyzése előtt utolsó útja a kis tóhoz vezet, Kessinben, amely kezdettől fogva *idegen* számára, csak a tengerparton, a dűnék között érzi jól magát. A hintázás oda-vissza mozgásának egyik variánsa a kessini hintaszék, amelyben Effi tovább ringatózik Crampas érkezésekor, illetve egy további szöveghelyen a körhinta veszi át a narráció szerepét. Effi orvosi javaslatra előírt sétái nap mint nap a plantázson felállított körhintához vezetnek. „Roswitha, akkor én lefelé megyek az országúton, aztán jobbra a körhintához [...] Ez néhány napon át ismétlődött. Többnyire azonban, amikor Roswitha megérkezett a körhintához és a fáskamrához, senki sem volt ott...” (218–219) Ez a kilendülő és visszatérő mozgás a szöveg egy későbbi pontján épp a visszaemlékezés távlatábannyeri el jelentését, ami Effi értelmezésében Crampashoz fűződő kapcsolatának egyik allegóriájaként jelenvaló:

a kessini napok sokféle képe tolakodott lelki szeme elé: a járási főnök háza az oromzattal és a verandával, amely a plantázsra nézett, és ő ott ült a hintaszékben és ringatózott; és ekkor odalépett hozzá Crampas és köszöntötte [...] „ez volt az első nap; ekkor kezdődött” [278, a kiemelés tőlem – S. E.].

Míg a Briest szülők Effi játékosságának, túl fiatal voltának jeleként értelmezik az állandó mozgást, hintázást, sőt az utolsó előtti fejezetben, amikor a hintázás le- és fellendítésének mozgássora még egyszer visszatér, Niemeyer is hasonlóan értelmezi a jelenetet: „Effi, te még mindig olyan vagy, mint régen” (359), Effi saját értelmezései ezzel ellentétesek. Crampas érkezésekor a hintaszékben való mozgást így „magyarázza”: „Bocsásson meg, őrnagy úr, hogy olyan hanyag háziasszony vagyok, [...] Ilyenkor az ember elhanyagolja a formákat, és ha úgy tetszik, *intim* lesz” (156, a kiemelés tőlem – S. E.). A hinta kilendülései épp a sajátos másság állapotának allegorizálásává válnak, amely allegória-sorba Crampas is bevonódik.

Paul de Man szerint „az allegória dominanciája mindig összefügg egy temporális meghatározottságú sors lelepleződésével [...] egy olyan szubjektumban megy végbe, mely az idő hatalma elől a természeti világ időtlenségében keres menedéket”³³¹. Effi mozgásának és így az értelmezések sorának végpontja épp a végső és egyedüli időtlenség, a halál helyeként jelenvaló. A szöveg kezdőpontjában kislánycént találkozunk a hősnővel, aki pajkosan cseveg édesanyjával, hevesen a nyakába ugrik, majd játékosan, sértődöttséget mutatva követeli magának a kislányzubbony helyett a gálaruhát. Effi látszólag felnőtte lesz a regénybeli történések folyamán, a Crampas-szerelem kiváltotta belső átalakulás, a lelkiismeret-furdalás teszi valódi asszonnyá, amire épp Innstetten hívja fel a figyelmét, amikor csodálkozva felismeri: „Te kissé olyan voltál, mint egy elkényeztetett gyerek, most pedig egyszerre kész asszony vagy.” (229) A felnőtté válás állapota azon-

331 Paul de Man: „A temporalitás retorikája.” In: Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei I.* Pécs, Janus Pannonius Tudományegyetem; Jelenkor, 1996. 30.

ban nem adekvát megnevezése annak a létmódnak, amelynek irányába Effi valódi mozgása mutat. A látszólagos felnövekedés mozgásának folyamata ellenkező előjellel megismétlődik a zárlat pozíciójában: Effi nemcsak csíkos ruháját viseli újra, de szeme is éppúgy tündöklő, mint kislány korában, eljegyzése napján. Mint-ha a két állapot között megszűnt volna az idő, ám mindez csak látszat: „mert lehetetlen volt észre nem venni[ök], hogy nem a ragyogó ifjúság, hanem valami *átszellemültség* volt az, ami a karcú alaknak s a tündöklő szemnek ezt a különös kifejezést megadta” (356, a kiemelés tőlem – S. E.). Valójában az „átszellemültség” létmódjának allegóriasora záródik le ebben a felismerésben. Effi ideje nem a gyermekkorba való visszatérés állapota, sokkal inkább az énbén megmutatkozó Másik megtestesült ideje, amely másság már kezdettől jellemzi Effit. Így már a szöveg kezdőpontjában fellelhető, amikor Innstetten érkezését túl korainak tartja: „De én pontos vagyok, csak a vendég nem volt pontos. Még nincs egy óra, még soká lesz egy óra” (17). Jellemző módon létezik ugyanis az Effi-féle időbeliség mellett az innstetteni, „a szolgálat mindig pontossággal járó” órájának mérhető ideje, amelyet mindig pontos időpont-megjelölések kísérnek a narrátori pozíció szintjén: „Kettőt ütött az óra, mire visszatértek.” (170), „Alig múlt el hét óra, asztalhoz ültek.” (193).

„...a rebarbarák mögött”

Az „Effi, gyere!” útra hívása a mozgás, a narrációs-interpretációs kimozdulás egy következő allegóriasorának, a séta, a lovaglás, a kirándulás alakzatainak is előhívó kódja, amely azonban szorosán kapcsolódik az előzőekhez. Effi el-hívása, mint fent már említettük, először az ikrek szájából hangzik el. Hertha és Bertha közül Hertha neve a Fontane-szöveg egy későbbi pontján az ősi, mitikus Hertha-kultusz jelölőjeként mint variáns ismétlődik, de immanensen már a mű kezdőpontjában is jelenvaló Effi utalá-

sában, a kis „litánia” értelmezésében: „Flut, Flut, / Mach alles wieder gut...”³³² „No, Hertha, most elsüllyesztettük a vétkedet [...] Erről egyébként eszembe jut, hogy azelőtt így csónakról süllyesztették vízbe szegény, szerencsétlen asszonyokat, természetesen hűtlenség miatt.” (14–15) A Hertha-kultusz kövei és az Effi a „járatlan útra” vezető Crampas neve, amely Innstetten és Effi utazásának egyik helyszínén egy kis falu nevében tér vissza újra, az emlékezés nyelvének, narrációjának szintjén összekapcsolódik. Az „Effi, gyere!” felszólítás mint nyelvi kifejezés Effi, az ikrek és Crampas saját nyelviségének, lét- és beszédmódjának felnyitója: a másság, egyfajta átszellemült állapot jel-láncolatának kimozdítási, átlukadási pontja. Effi és az ikrek nyelve kezdettől sajátos jelrendszer, amely eltér a valós létezés beszédmódjától. A kis díszkertbeli szimbolikus jelen(t)és, bejelentés inszcenírozása, amelyet a képiség vonatkozásában Schuster részletesen vizsgál könyvében³³³, s amelynek szimbolikus rekvizítumai, példának okáért az oltárterítő, amelyet Mária/Effi (aki aztán Schuster szerint fokozatosan Évává íródik) és édesanyja közösen hímeznek, a figura tradicionális-mitikus arcadása, amely azonban a nyelvbe íródás mentén fokozatosan megtörik, s vele a keresztény-szimbolikus értelemadás módja is. Az örök értelem és szép helyén csak a kísérteties, a fenséges parergonja marad. Már a kiinduló pozícióban, tehát a krisztológia, a keresztény szimbolika díszkertjében rejtetten inszcenírozódik mintegy színpadkép gyanánt a kimondhatatlan: egyfajta virágnyelven, a rebarbara és a héliotrop nevében. A rebarbara-típusú nyelviség, mint azt Gadamer óta tudjuk,

332 Vö. a dal magyar fordításában inkább az út, a kinmozdulás és a víz, a tenger jelei kapcsolódnak össze: „Messze visz az út, / A tenger habja zúg.” (14); a német eredeti viszont a víz tisztító erejére helyezi a hangsúlyt: „Ár, ár / Tégy mindent újra jóvá...” (a ford. tőlem – S. E.); de ennél még jelentősebb az a mozzanat, hogy Effi a hangzásra, a nyelvben, a nyelv által hordozott jelentésre hívja fel a figyelmet: „Akármit, mindegy, csak ’ú-ra rímeljen, mert az ’ú mindig gyászhang.” (14)

333 Vö. Schuster, Peter-Klaus: *Theodor Fontane: Effi Briest – Ein Leben nach christlichen Bildern*. Tübingen, Max Niemeyer, 1978.

nem a valamit kimondás nyelve: nem a szó értelme a lényeges, sokkal inkább a zaj, a lét zajlásának (Rausch/Geräusch des Seins) megmutatása a nyelv medialitásában. A rebarbara/rhabarber a német színpadokon a nyelvben való elnémulás, a megakasztás, a semmi telítettségének a helye. Ahol rhabarbert mondanak, ott a név onomatopoeitikus hangzása, mintegy a színpadképpé vált név lesz fontos: a háttér, a nyelv kifejezés nélküli (das Ausdrucklose), értelmetlen zaj(lás)aként.³³⁴ Effinek és barátnőinek, a vörös hajú ikerlányoknak, ahogy az már az első jelenetek egyikében kiderül, saját nyelvük van, amelyben Innstetten neve idegenként, másikként hat.

No igen, járási főnök, és a neve Geert von Innstetten, Innstetten báró. Mindhárman nevettek. – Min nevettek? – kérdezte Effi kissé neheztelve. – Mit jelent ez? – Jaj, Effi, nem akartunk megsérteni téged, sem a bárót. Innstetten, azt mondd? És Geert? Itt mifelénk senkit sem hívnak így. (9)

Ennek a nyelvnek a helye a kanonizált, keresztény-tradicionálismitikus keretnyelvvvel szemben többek között a rebarbaralevek mögötti rejtettség helyén működik: „Hol voltál, [Effi]? – A rebarbarák mögött; azoknak olyan nagy levelük van, nagyobb, mint a fügefalevél...” (14) A heliotrópra vonatkozóan pedig Klaus Dieter Post jegyzi meg egyik tanulmányában, hogy a név nem csupán egy virágot jelöl, hanem egy követ is, a jászpist.³³⁵ A napra forgó, napot követő, az időbeliség linearitását szimbolizáló heliotróp így a szövegben a mozgás és megmerevedés örök oscillálásában, a Hertha-kultusz áldozati köveként, majd végül Effi sírköveként van jelen. Effi az Innstettenéhez hasonló módon érzi magától idegennek saját kislánya, Annie nyelvét, az „Ó, persze, ha szabad”-frázist: „És ennél a harmadik »ha szabad«-nál betelt

334 Vö. Gadamer, Hans-Georg: „A nyelvek sokfélesége és a világ megértése”. In: *Athenæum* 1991./I. 1. füzet 3–15. Itt: 5.

335 Vö. Post, Klaus Dieter: „»Das eigentümliche Parfüm des Wortes« Zum Doppelbild des Heliotrops in Theodor Fontanes Roman »Effi Briest«, In: *Fontane-Blätter* 1990. 49. szám, 32–40.

a mérték” (350). Bár Effi kezdetben megpróbál beilleszkedni, behelyezkedni az Innstetten-féle (nyelvi) létmódba, amelyben édesanyja megszakított saját idejét élné tovább, hiszen a báró fiatal korában neki udvarolt; Hertha azonban már az elején figyelmezteti: „Úristen, Effi, miket beszélsz! Eddig egészen másképp beszéltél” (22).

A név, Effi neve mintegy torzított arcként, de-faceméntként cirkulál a szövegben, puszta maszkként. Cynthia Chase a névadást, a térbeli, materiális betűsor (tulajdon)névként való olvasatát erőszakként kezeli. Véleménye szerint lehetetlen a név beíródását a hagyományos értelemben olvasni, ez csak zavarhoz, romboláshoz vezetne.³³⁶ Ennek ismeretében tehát elmondható, hogy a regényben a sírkő feliratának materialitása a nyelv fenomenalitásának megbontása. Fontane képekhez és szavakhoz való viszonya az allegóriával, a név önmegmutató megvonásával és elrejtésével jellemezhető leginkább. Így módon Walter Benjamin fent már Goethe kapcsán tárgyalt miméziselméletével rokon, ahol a mimetikusság mintegy a nyelv medialitásának, szemiotikusságának megbontása – felvillanó, vakító és így önrejtő megjelenésbe jövés. A mimetikus képesség ebben az értelemben a szóba, a nyelvbe írt név, amely paradox módon névként, állításként maga a kifejezéstelen (das Ausdrücklose), az üres telítettség (die leere Fülle). Bettine Menke prosopopoiia-elmélete szerint a kép Benjaminnál a posztulált, de soha fel nem lelt jelentés helye. Így válik a (kis kínai)-kép Fontane esetében is emlékké, sírkövé, a referencia nélküli referencialitás inszcenírozásává.³³⁷ Deixisről, az én állításáról van tehát szó, de mindez az én elfelejtésében

336 Vö. Chase, Cynthia: „Giving a Face to a Name”. In: uő: *Decomposing Figures. Rhetorical Readings in the Romantic Tradition*. Baltimor, 1986. 82–112.

337 Vö. Menke, Bettine (1997): „Prosopopoiia. Die Stimme des Textes – die Figur des »sprechenden Gesichts«“. In: Neumann, Gerhard (szerk.): *Poststrukturalismus*. Stuttgart, Weimar, J. B. Metzler, 226–252.

valósulhat meg.³³⁸ Effi saját magát is a másikként aposztrofálja már a regény legelején, miközben az anyai ág családtörténetét meséli a barátnőinek: „Und das andere, [...] Das andere bin ich.” (23) Az sem véletlen továbbá, és mindenképpen figyelemre méltó, hogy Effi az édesanyja történetét, azaz azt a szerelmi történetet, amelynek eleven emlékezetét épp saját maga testesíti meg később Innstettnel kötendő házassága révén, nem tudja összefüggően, megszakítás nélkül, a nyelv mediális közvetítésében előadni:

De hetet-havat összehordok, és *megfeledekem a történetről*. – Igen, mindig abba hagyod; úgy látszik, nem akarod elmondani. – Ó, dehogynem, de persze mindig abba hagyom, mert az egész egy kicsit különös [...] (9; a kiemelés tőlem – S. E.).

Bettine Menke a prosopopoiia-kérdést szintén összekapcsolja a nyelv dadogásával, a mediális megtörésével, egy másik típusú jelfelfogással. Az *Effi Briest* elején találunk egy olyan szöveghelyet, amely közvetlenül a nyelv megakasztó ritmusára, a kifejezés nélkülüre, a lét zaj(lás)ára reflektál:

Csak Bertha és Hertha zokogott olyan hevesen, hogy Jahnke alnémet versezetei jóformán veszendőbe mentek. De ez nem sokat ártott. Néhány kifinomultabb műértő meg éppenséggel azon a véleményen volt, hogy „ez az igazi”, a felsülés, zokogás és érthetetlen beszéd – *ebben* a jelben aratják a legdöntőbb győzelmeket [...]” [34, a kiemelés tőlem – S. E.].

Az én problematikus voltára, az én-felejtés fontosságára az ábrázolás, a tapasztalás, a műalkotás befogadása kapcsán maga Fontane expliciten is felhívja a figyelmet egy Mete Fontanének írt levelében, ahol Franz Kern néhány mondatát idézi a *Vossische Zeitung*ból:

338 Vö. Brunner, Marie E.: i. m. 37. A kínai-motívum is a realitásészlelés irritációjával hozható összefüggésbe: a szilárd én-határok, a realitás látszat-bizonyosságainak feloldódására hívja fel a figyelmet: „die wahrgenommenen Dinge erhalten Verweiskarakter auf den Bereich des eigenen Unbewussten oder Prärationalen, die fest umrissenen Ich-Grenzen lösen sich auf.”

A műalkotás a legnagyobb hatást akkor teszi ránk, ha közben elfelejtkezünk önmagunkról [...] Szokásos állapotunkban mindig csak saját Énünkkel foglalkozunk, amit ki szeretnénk elégíteni...³³⁹

Ez a kép nélküli, néma beírás, az önfeledttség helye és állapota Proust/Hegel/De Man kategóriái szerint épp a *nem szimbolikus szimbólum*, az eredendően másik, az eredendően távoli (ön)megvonó megmutat(koz)ása. Mindez pedig a kimozdított szépség (*Verkärung*), amely a kanti fenséggel rokon. Olyan típusú képiséggel van tehát dolgunk, amely legfeljebb felfogható, de nem fogható át a maga teljességében. A szép parergonja a kanti fenséges esetében sem törlődik totálisan, csak módosul, de vannak közös sajátosságaik. A parergon statikus dimenziója a mozgás, a tételezés/állítás, a gesztus dinamikus aktusává alakul át.³⁴⁰ A fenséges-elv rejtett esztétikája Fontane e szövegében is felvillantható.

Effi és Crampas kapcsolatának történetyszerű elmondása helyett a szövegben a közös séták, a dűnék védettségében tett lovas kirándulások állnak. A séta alakzatai Effi fent már említett (a) temporális, mitikus olvasatokban-létezésének további allegóriái. Crampas megjelenésével Effi úgy érzi, „jó lett volna arra, hogy új életet kezdjünk Kessinben” (133); saját helye tovább tágul: tér van, a levegő és a víz megnövekedett tere. Maria E. Brunner egyik fontos tanulmányában többek között épp a lovaglások kapcsán utal Effi epifániaszerű észlelésére (*Geschwindigkeitsrausch*), ahol az akusztikus, vizuális, taktilis érzékletek a pillanatnyiság (*Augenblickshaftigkeit*) módusában vannak jelen a szövegben.³⁴¹ Így a referenciális olvasat szintjén egyszeri villásreggeli a dűnék árnyékában a többek között Effi és Crampas által képviselt

339 Idézi: Vogt, Wilhelm: „Fontane und die bildende Kunst”. In: Fontane, Theodor: *Aufsätze zur bildenden Kunst*. Zweiter Teil. München, Nymphenburger, 1970. 191.

340 Vö. Szabari Antónia: „A »megjelenítés« fogalma a fenséges elméleteiben”. In: *Helikon* 2000/1–2. 177–187. Itt: 184.

341 Vö. Brunner, Maria E.: i. m. 39–41.

léttapasztalás leírása, a szerelmi történet elrejtő megmutat(koz)ása. A tengerpartra érkező lovasok előtt kitárul a tenger a maga teljességében:

a dűnék egy keskeny nyílásán keresztül szabad kilátásuk volt a tengerpartra és a mólóra. [...] A félig-meddig télies novemberi nap fakó fényt vetett a viharok óta még nyugtalan tengerre, s a hullámverés a magasba csapott [...] Tengerifű lengett körülöttük, a színrokonság nem gátolta meg az immortellák világosságáját, hogy élesen el ne üssön a sárga homoktól, amelyikből kinőtt. Effi volt a háziasszony. (176)

Amikor első ízben útra kelnek, s még Innstetten is velük tart, „Effi üdvözülten vágat[ott] végig a strandon” (161), a tenger még „napsütötte síkságként” terül el előttük, „csak itt-ott fodrozódott rajta egy-egy könnyű hullám” (162). A közös sétalovaglások alatt fellobogó szenvedély, amelyről textuálisan csak jóval később, az Innstetten által megtalált levelekből értesülhetünk, implicit módon már a tengeri vihar leírásában jelenvaló:

a tenger vadul tajtékzott, de az eső és hideg még késlekedett; s így ezek a kirándulások a szürke ég alatt, a dörgő hullámtörés mellett még szebbek voltak, mint korábban napsütésben, a nyugodt tenger partján. [...] Eközben szinte lehetetlen volt beszélni, de ha aztán elkanyarodtak a tengertől az oltalmat adó dűnék közé vagy még inkább a távolabb fekvő fenyőerdőbe, ott már csendesebb volt az idő, Effi fátyla nem lobogott többé, s a szűk út szorosan egymás mellé kényszerítette a két lovas. (164–165)

Már Effi visszaemlékezésében jelentősen átértelmeződik ez az időszak: „Kurta idő, és az élet gyakran olyan csendes és magányos volt. *És mégis mi minden történt ezalatt!*” (243, a kiemelés tőlem – S.E.) Jellemző, hogy a mindentudás elbeszélő pozíciójában mindez ironikusnak hat, hiszen szinte semmi nem történt. Vagy épp ellenkezőleg: az irónia épp a mimetikus narratíva megbontásának eszköze Fontane szövegeiben: írásai autoreferenciális mozzanatainak tekinthető. Nem a történet ábrázolása a fontos itt sem, a szöveg a szín-észlelés, a szín-mimetikus nyelv megvalósulása.

Mint említettem, Maria E. Brunner tanulmánya alapszöveggként kezelendő az észlelés-problematika vizsgálatakor. Meglátása szerint a mimézis-kérdés relativizálása annyiban történik meg, hogy Fontane kimozdítja a realizmus látszatteremtő képességére és annak igényére vonatkozó állításokat: kihúzza a talajt a perspektíva alól.³⁴² Bár Brunner az észlelést mint olyat problematizálja, nem tesz különbséget egyértelműen az Effi (és Crampas) által képviselt új észlelés, valamint Innstetten intencionált, sémák szerinti észlelése között. Bár újra és újra arra figyelmeztet, hogy Effi „látni tanulása” irritált, s az emancipálódás is szóba kerül, mégsem mondja ki egyértelműen az aisthesis-elv helytállóságát. Innstetten észlelése a jelek keresése és megfejtése közben történik, míg Effié az elnémulás, a rejtély-fejtés feladása irányába mozdul el. A szemiotikát, a figurák állandó jelértelmezését a szemiológia mint hely (ein zu weites Feld...) váltja fel. A jel két különböző fajtájával van tehát dolgunk: a jellel mint jelentéshordozóval, mint a jelfejtés médiumával, illetve az amediális, materiális jellel, „was sich zeigt”, amely az atmoszferikus észlelés helye: a sajátban megmutatózó idegen mint idegen észlelésének egyetlen lehetősége. Meglátásom szerint, amely sokban egyezik Brunnerével, s szembeállítható olyan hagyományos oppozíciókkal, mint Hohen-Cremmen vs. Kessin, saját/önazonos vs. másik, idegen, Effi kezdetől az *apart*, az idegen, a másik esztétikájának rabja, ám mindezt megpróbálja a hagyomány, az elvárás, a dolgok nagy rendjébe illeszteni. Effi tapasztalása sokkal inkább a Másik mint másik tapasztalása, amely oppozíciót képez az Innstetten által képviselt kolonizációs elvekkel. Az idegenség topográfiájáról írt Andermatt-cikk többek között a perspektivikus töréssel mint technikával foglalkozik. A szerző szerint az *Effi Briest* szövegében a releváns képek rendje a kultúra/társadalom rendjeként szemben áll a természet/test rendjével, illetve az ész

342 Lásd: Brunner i. m. A perspektíva megbontása kapcsán Brunner Rilkére és Hofmannsthalra is hivatkozik, mintegy bekapcsolva Fontanét a századelős modernség véráramába. I. m. 31.

másikával, a szétszórtsággal.³⁴³ A távoli, az idegen már az esküvője előtt fontos Effi számára: „amikor kivételesen mégiscsak birtokolni akart valamit, akkor ennek a valaminek mindig egészen apart holminak kellett lenni, és ebben igényes volt” (23). Ennek egy következő megjelenése a távoli, az idegen atmoszférát teremtő tárgyak utáni vágya is, amikor édesanyja kérdésére, vajon mit szeretne még a bunda mellé, ezt válaszolja: „...akkor egy japán paravánt, fekete és sárga madarakkal, de mindnek hosszú darucsőre legyen... És talán még egy ámpolnát a hálószobánkba, piros ernyőset.” (29)

Crampas és Effi története szinte természettörténetivé válik: az atmoszferikus tapasztalás helyévé. Mindez véleményem szerint nem választható el az előző fejezetben tárgyalt Melusine-kérdéstől sem. Bár a szakirodalom egy része utal rá, hogy Effi is megkönnyebbül, amikor a Crampas-kaland véget ér, ám mindez nem jelent teljes elutasítást. Effi-Melusine, a „midshipman”, a víz és a levegő lánya nem képes a valódi szeretetre, érzéketlen, s ez az érzéketlenség valójában a fent már tárgyalt affektivitásmentes köztes lét állapota, amelyet most csak villanásszerű utalásban hoznék kapcsolatba a továbbiakban Rilke kapcsán még behatóan vizsgált (maltei) intranzitív szeretettel. A közös séták vége, Effi elutazása is csak látszólag jelenti a kapcsolat megszűnését. Effi további lét-mozgása nem válik el Crampastól, a hadnagy (neve) tovább követi Effit az úton, amely a narráció kibomlásának egy későbbi pontján Crampas neve által rögzül: az innstetteni nem adekvát külső valóság helyett a másság nyelvének valóságában létezik tovább.

343 Vö. Andermatt, Michael: (2000): „»Es rauscht und rauscht immer, aber es ist kein richtiges Leben.« Zur Topographie des Fremden in Fontanes *Effi Briest*”. In: Delf von Wolzogen, Hanna, Nürnberger, Helmuth (szerk.): *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts*. 2. kötet. 189–200. Itt: 192–193. Ezen túl fontos meglátása Andermattnak, hogy a természeti kolonializációjával az idegen(ség) is torzul, mégpedig halállá. Bár Andermatt argumentációsorában mindez inkább negatív mozzanatként hat, láthatjuk majd, hogy a Másik önmegmutató-elrejtő lét-tapasztalásának valódi tere Fontane e szövegében is a sír, a halál helye.

Effi mozgásigényének, valódi útjának továbblendítője, mint mondtuk, Crampas. Az Effi–Crampas viszony a nyelv, a szavak, a mítosz szintjének allegorézise irányába lendíti ki a narrációt. Ez a nyelviség egy sajátos képiséggel kapcsolódik össze, amelyet a képzőművészet területéről kölcsönzött terminussal, talán nem megfelelő módon: in effigie-nek nevezhetünk.³⁴⁴ Ez az in *effigie*-képiség, a képben való megtörténés, az esemény-aktussá avanzsáló (arc)-kép, azaz a jel önmegmutatása, ahol megszűnik a lét és a látszat oppozíciója, ahol a jel az, amit jelöl – mondhatnánk - a „disguised symbolism”³⁴⁵, azaz a leplezett szimbolizmus helyett áll, amelyben a reális és a szimbolikus kiegészítik egymást, ahol a reális mindig hordoz önmagában valami szimbolikus, s fordítva. Ennyiben tehát az in *effigie* képiség sokkal inkább torzított, aszimbolikus szimbolizmus (entsymbolisierter Symbolismus).³⁴⁶ A név határt, rést üt a nyelven, a szóban. A név állítása, a minden figurációt megelőző performativitás konstruálja a szöveget. A név a szóban (Effi az in *effigie*-ben) rögvest alá is ássa az állítás jogosságát, az értelemadás intencióját a képiségben. Effi nevének az in *effigie*-képiségbe való beleíródása mellett van még egy igencsak fontos példája a névnek mint a másik típusú tapasztalás nyelvi médiumbeli helyének, ahogy arra utaltunk már, ez pedig Crampas neve. A nyelv binaritása, értelemadása ez esetben is megtörik, megvonódik: Crampas neve nemcsak egy személy jelölője, de egy kis falu, egy hely is ezt a nevet kapja. Brunner a deiktikák használatának hangsúlyos volta kapcsán – ahol azonban, tegyük hozzá, kérdéses, hogy ezek valóban értelemadó mutatógesztusokként szerepelnek, s valóban topografikus rendet teremtenek Effi létében – hangsúlyozza, hogy Effi valódi észlelése épp Crampas

344 Vö. ehhez Schuster mellett többek között Gernot Böhme: *Asthetik*. 149.

345 Vö. Schuster: i. m.

346 Gernot Böhme Cassirer és még inkább Susanne K. Langer kapcsán jegyzi meg egy lábjegyzetben, hogy a szimbólum nem utal a dolgokra, hanem ténylegesen helyettesíti azokat, azok helyén áll: „for in our present experience they take the place of things...” Böhme, Gernot: *Asthetik*. 152.

falu terében bontakozik ki. Az Effi-féle valódi tapasztalás eszerint a felvillanó tetők elillanó, aisthetikus észlelése, s ezzel párhuzamosan az észlelés fenséges voltának hangsúlyozása az ijedtség, az „erschrecken” állapotának kiemelése segítségével. Crampas nem lehet újabb társ, a vele való kapcsolat atmoszférizálódása megy végbe azáltal, hogy tájjá/tájékká válik: a jelsor, a név újra meg újra inszcenírozódik, anélkül hogy megfejtődne: önmagát állítja. Ez a tájék vezérli Effit, aki aztán annak ellenére, hogy hadilábon áll a képzőművészettel, vagy épp ezért, Berlinben festeni is elkezd.

A séták, a „szűk út” terében formálódó kapcsolat következő allegóriája a Crampas rendezésében bemutatott Wichert-vígjáték: a *Schritt vom Wege* (Lelépés az útról)³⁴⁷. A darabban Effi a főszereplő, ami a szöveg olvasási-megértési folyamatában allegorizálódik. „Crampas valóban beérte a rendezéssel, és amilyen szigorú volt mindenki mással, olyan kevésbé avatkozott bele a próbákon Effi játékába.” (184) Az előadásról csak Effi és Gieshübler azt megelőző beszélgetéséből, illetve Effi és Innstetten *utáni* nézőpontjából, elbeszéléséből értesülünk. A figurák közül Innstetten az, aki értelmezőként-olvasóként jelenik meg, Effit Crampas játékos természetére figyelmezteti: „nem a játékasztalnál játszik, de az életben egyfolytában hazárdíroz, és bizony a körmére kell nézni.” (187) A *Lelépés az útról* valódi megrendezése (Inszenierung) az lesz, amikor a főerdészi hivatalba tett közös kirándulásról hazafelé tartó szánoknak a bűvőiszap³⁴⁸ elől kerülőutat kell választaniuk. „Innstetten elhatározta: minden további erőltetés helyett a kerülőút békés módszeréhez folyamodik.” (205) Effi és Crampas közös szánban utaznak a „járatlan úton”, ahol ismét Crampas a „rendező”, az inszcenírozó:

347 Az általunk használt magyar kiadásban Vas István *Járatlan úton*-ként fordítja a címet. A továbbiakban is ragaszkodunk azonban a szó szerinti fordításhoz, hiszen a *le-lépés* már önmagában jelzi Crampas és Effi kilendülő együtt-mozgását.

348 A dűnénk, a tengerpart mint az atmoszferikus lét-tapasztalás helye a bűvőiszap terében is jelenvaló. Mindez a melusinei prezenciáját hivatott erősíteni Crampas és Effi kapcsolatában.

Effi megrezzent az ijedségtől [...] Nagyon félt, de ugyanakkor úgy érezte, mintha *bűvölet* tartaná lekötve, és nem is akarna szabadulni a bűvölettől [...] Effi úgy érezte, ájulás környékezi. Amikor újra felnyitotta a szemét, már kiértek az erdőből...” [206, a kiemelés tőlem – S. E.]

A bűvölet esztétikája a nyelvi, a kimondás lehetetlenségében, a (narratív) elnémulásában valósulhat csak meg.

a kép kilép a keretből

A Fontane-szöveg kezdőképének kilendüléséről, narrációs mozgássá alakulásáról fentebb már beszéltünk. A bevezető leírás egy momentumáról, a temető kép(iség)ének fontosságáról azonban még szólnunk kell. A temető mint kép végigkíséri Effi útját, újra és újra megismétlődik a kezdőképben kódolt létállapot topografikus struktúrája: Effi létmódja a temetővel határos.

Az udvarház főépülete, oldalszárnya és a temető fala patkó alakban vette körül a kis díszkertet, ennek a patkónak nyitott oldalán egy tó volt látható a kikötődeszkával és a hozzákötött csónakkal, közvetlenül mellette pedig egy hinta... (5)

Berlinben Effi bérelt lakásának ablaka szintén a temetőre néz. Rumschüttel kijelentésére („Ha nem volna közvetlenül mögötte a Máté-temető, eszményi kilátás volna”) Effi ezt válaszolja: „Szeretek temetőt nézni.” (331) A hősnő a temetőben ismerkedik meg Roswithával is, aki szintén beilleszkedik az Effi/Crampas lét-tapasztalási sorba.

Kessinben sajátos módon nem Innstetten háza az, amely határos a temetővel, hanem a kis kínai sírja. Geert már rögtön megérkezésük után felhívja rá fiatal felesége figyelmét:

Lehet, hogy igazán van kínai lakosunk, de mindenesetre volt; már meghalt, egy ráccsal bekerített kis földdarabon temették el, közvetlenül a temető mellett. [...] a dűnék között van, körülötte csak partifű meg itt-ott néhány immortella. (55)

A későbbiek során az is nyilvánvalóvá válik az olvasó-befogadó számára, hogy a sír tere Effi és Crampas viszonyának helyeként van jelen. Innstetten a maga racionális, diszkurzív létmódjában nem hisz ilyen kísértetekben, számára ez csak eszköz saját céljai megvalósításához, Effi átnevelésének eszköze, amiről épp Crampas értelmezésében értesülünk. Crampas már fiatalkorukban a szemébe mondta: „valójában éppen olyan kevéssé hisz benne, mint akár mi, de érdekessé akarja tenni magát” (166). Jelentős mozzanat azonban, hogy a párbaj előtt Innstetten régi házuk előtt halad el, és azt most már ő is valóban kísértetiesnek látja.

Effinek a kísértetkez való viszonya a mű folyamán változik, állandó mozgásban van: bizonyos pillanatokban a kis kínai felbukkan, kilendíti Effit. Olvasatában a kis kínai története egzotikus, mitikus olvasmányélményei sorába illeszkedik bele. Történet-olvasat és kép-olvasat azonban mint a narráció továbblendítői, összekapcsolódnak a kis kínai fokozatosan kibomló allegóriájában. Ha a képiséghez visszatérve, ennek alapján vizsgáljuk Innstetten és Effi viszonyát, megállapíthatjuk, hogy az Innstetten által Effi nevelésének eszközeként alkalmazott képek fokozatosan kiesnek a rend merev keretéből, konnotációikat veszítik: egy más típusú képiség kezd működni, a kísérteties, a fantom képisége. Innstetten művészi entuziazmusa és a képzőművészet képeinek értelemadó, az eredendő és abszolút igazság feltárására vonatkozó képességébe vetett hite szemben áll Effi másik, a képiségnek eleven létvonatkozásaként való értelmezésével. Hiszen Effi, mint arra több utalás is történik a szövegben, valójában nem sokat ért a képzőművészethez, sőt ódzkodik, idegenkedik attól, hogy hosszan álljon képek előtt, nem tud megnyugvást találni a képek „olvasásában”. „Nekem még mindig fáj a lábam, és megerőltet a hosszú álldogálás és tanulmányozás a képek előtt. De hát ennek meg kell lenni.” (42)

Innstetten első hosszabb távolléte estéjén találomra felüt egy úti-könyvet, amelyben az Ermitage képeinek leírásában, ekphraszisz-sorozatban a „fehér asszony” történetét olvassa, aki azonban

mint *kép* is szerepet játszik az Ermitage-kastély helyi történetében [...] Azt mondják, amikor Napóleon itt hált meg, „a fehér asszony” kilépett a keretből, és Napóleon ágyához közeledett. A császár megdöbbenően felriadt, hadsegédért kiáltott, és élete végéig felháborodva emlegette ezt a *château maudit*-t. [88, a kiemelés a szerzőtől.]

Effi ezután nem kíván többé a „lektúrben” megnyugvást találni, de a *kép* már kimozdult: kilép a keretből, a kis kínai lelép a szék támlájáról, önálló mozgást végezve követi Effi útját. Valós képként Berlinben is megjelenik Johanna pénztárcájában, amelyre ismét Innstetten hívja fel Effi figyelmét. Ahogy Effi olvasatában a fehér asszony a kis kínai, a kísértetiesség, ismeretlenség, a Másik allegoréziseként jelenvaló, úgy válik a Fontane-szöveg olvasói horizontján a kínai kísértete az Effi nevével, történetével jelölt el-magányosodás/idegenedés, külön-állás átszellemültségének, az idegenség nyelve létmódjának allegóriájává. Effi és a kínai fokozatosan egymáshoz közelítő mozgására maga Effi utal, amikor újra találkozik Roswithával Berlinben: „Akkoriban persze azt hittem, boldogtalan vagyok, mert még nem tudtam, milyen nehéz az élet. Azóta megtudtam. Ó, *nem a kísértet a legrosszabb a világban, egyáltalán nem.*” (335, a kiemelés tőlem – S. E.)

Effi sorsa tehát fokozatosan a másik életének terévé válik: a kis kínai, a kísértet helyévé, aki – bár eleven ember volt saját névvel és saját történettel –, a szövegben mindvégig a név törölköztetésében, arc nélküli fantomként jelenik meg. A kis kínai felragasztható, bekeretezhetlen, vég nélkül mozgó képként a képiség másikat „testesíti meg”. Ez a felfoghatatlan és megragadhatatlan fantom működteti Effi létét, pontosabban újra meg újra áttöri az Effi körül kialakítandó eredendő jelrendszert, rendet, és majd csak a fiatal nő halálában válik valóban elevenné, „eleven-pillanatnyi megnyilatkozássá”. A kis kínai képének mozgása végül az Effi sírját jelölő fehér márványtábla írásképeként rögzül. Effi az általa kijelölt helyre, egy kis virágágy nagyságú területként jelenvaló, heliotrópiumos sírba jut el, az örök, időtlen rezignáció helyére, amelyre Effi egyik

kijelentése impliciten szintén utal: „Nem akarok többé elmenni Hohen-Cremmenből, ez az én helyem. A heliotrópium odalent a rondellán a napóra körül kedvesebb nekem, mint Menton.” (361, a kiemelés tőlem – S. E.) Az *Effi Briest* valójában egy kimozdított, eltorzított szent-legenda, ahol a fogantatás, az új, a Másik eljövételének híre (Verkündigung) szó szerint Effi testében prezentálódik, amennyiben az eljövő (das Werdende) magjaként a halált, a nevet mint pusztá névtelenséget hordozza magában. A szöveg végpontjában tehát ismét a névre bukkanunk, amely a sírkő felirataként áll ott a napóra helyén, a heliotróppal keretezve.

A rondellán egy kis változás történt, a napóra eltűnt, és a helyén tegnap óta egy fehér márványlap áll, rajta semmi más, csak „Effi Briest”, és alatta egy kereszt. [...] és most azzal szemben ott ült megint Briest és a felesége, és nézték a márványlapot meg a heliotrópiumokat, amiket megkíméltek, és most körülvették a követ. (314)

Azt mondhatnánk, hogy a keretet képező heliotróp a nyelv másikának önreflektív, performatív aktusában önmagát keretezi. Az ornamentális keret kerül tehát a középpontba. Ahol kezdetben a fiatal lány, Effi elevenisége a meghatározó, aki a szobatorna-gyakorlatait végzi, hintázik, a levegő és a természet gyermekeként, annak látszólagos szimbólumaként van jelen, ott most, a végpontban a név ek-zisztál, a név gesztusa válik elevenné a megnevezés kimerevített, ismételt aktusában. A név tovább él, mintegy beláthatatlan, megragadhatatlan, tág térségként: a név válik tájékká, helyé, a nyelv másikává. Effi nyelvben rajzolt képe a nyelv kép nélküli keretévé válik. A mimetikus narráció temporalitása, amelyre a kezdőképbeli napóra központi helyzete utal, amennyiben az emberi sors lineáris egymásutániságát, kauzalitását szimbolizálja, a név atemporális-jelenváló abszenciájában nyugszik el: a megmutatásban, önmaga állításában vonódik meg.

A temetővel határos tér – a kis kínai sírja – Effi saját helye a heliotrópiumos virágágy közepén sorba még egy további tér-kép is belép: Arnold Böcklin *Insel der Seligen* (Boldogok szigete) című

festménye, amelyet még az esküvő előtt a kuzinja mutat meg Effinek a Nemzeti Képtárban.³⁴⁹ „A kuzin kisasszony ugyan éppen házasság előtt áll, de azért talán mégis helyes, ha már előtte megismeri a *Boldogok szigetét*.” (25) Effi és édesanyja hazaérkezése után, jelentős módon, épp ez a mozzanat a beszélgetésük fő témája, amelyre az öreg Briest reflektál, egyfajta értelmezését adva a képnek:

Az imént a Nemzeti Képtárról beszéltek, meg a *Boldogok szigetéről*... nohát, miközben ti távol voltatok, nálunk is előfordult ilyesmi: Pink, az intézőnk, meg a kertész felesége. Pinket természetesen el kellett bocsátanom, bár nem szívesen. [28, a kiemelés a szerzőtől.]

A Briest értelmezését lezáró „No de hagyjuk ezt” nyelvi formula ismét a Fontane-szöveg olvasójának engedi át az interpretációt. Böcklin – akit az allegorikus festészet egyik népszerű művelőjeként tartanak számon – 1878-as, a sziget-képek ciklusából származó allegorikus képe, amely már eleve a mítoszban hagyományozott tudás képi olvasata, így a narráció, a teljes Fontane-szöveg, az Effi Briest-történet elbeszélésének allegóriájaként, allegóriájává olvasható. A Briest szülők szövegbeli utolsó értelmezésének-beszélgetésének megválaszolatlanul, nyitva hagyott kérdése: „nem volt-e mégiscsak túl fiatal” (377) – az olvasó fejében e kép-térben nyeri el a választ. Effi halála, helye a lét atmoszferikus megmutatkozása:

A csillagok szikráztak, a parkban egy levél se mozdult. De minél tovább figyelt Effi, annál határozottabban hallotta, mintha eső szitálna a platánokra. A felszabadulás érzése fogta el. – Itt a nyugalom és a béke. (376)

Paradox módon a legelevenebb lét-tapasztalás a halál állapota, s ennek az elrejtő-feltáró önmegmutatásnak a helye a sír, a sírkő.

349 Lutz Tittel szerint a Böcklin-képekre sokkal inkább az atmoszferikus hangoltság, valamint az elillanó (flüchtig und unsolide) festés- és ábrázolásmód jellemző, mint a tematikus pregnancia. Vö. Tittel, Lutz: „Die Beurteilung Arnold Böcklins in der Zeitschrift für bildende Kunst von 1866 bis 1901”. In: *Arnold Böcklin 1827–1901 (Ausstellungskatalog Kunstmuseum Basel)* 1977.

A napéjegylenlőség, az idő pillanatnyi megmerevedésének tere az értelmezéseket maga után vonó „Effi, gyere” mediális, telegramos beíródása, amely mintegy lezárja a félreértések sorát. Az „Effi, gyere” a nyelv, a név elhívása, a jel másikának performatív megmutatkozása. Látszólag Effi régi neve áll ott a sírkövön, mindez azonban a teljes hiány állapota: „ein zu weites Feld”-ként a tájék el-nem-rejtett rejtettsége.

III. RÉSZ:

RILKE, KHÓRA, FORDÍTOTT PERSPEKTÍVA

DUPress

6. Az üreges terek mint a khóra nyomai

(Rilke *Malte Laurids Brigge feljegyzései* című művének

mitopoietikus-mediális értelmezési kísérlete)

„Mi az impresszionizmus? A tónusok kompozíciója a vásznon és a szem rezechártyájának a rekonstrukciója.”

(Cézanne)

„behelyettesíteni az optikai benyomást a színek egyesítésével”

(Pissarro)

„weil das Aufzeigen dir im Blute war und nicht das Bilden oder das Sagen”

(R. M. Rilke)

Mítosz és lét

Engem ugyan nehezen győznek meg afelől, hogy a tékozló fiú története nem annak az embernek a *legendája*, aki nem akarta, hogy szeressék. [...] Egyetlen életének titka tárult ki előtte. [...] mindez a *sorson kívül* történt, s az égbolt úgy borult reá, *mint a természet fölél*.³⁵⁰ [A kiemelések tőlem – S. E.]

Ezzel a félig-meddig enigmatikus mondattal kezdődik Rilke *Maltéjának* utolsó feljegyzése. A tékozló fiú parabola-mítosza, amelyet Theo Elm a parabolikusságot mint a narratíva ön-destrukcióját vizsgáló tanulmányában³⁵¹ a figyelem középpontjába helyezett, véleményem szerint nem annyira a végpontja egy én

350 Rainer Maria Rilke: *Malte Laurids Brigge feljegyzései*. Budapest, Fekete Sas, 1996. 255–256. (A kiemelés a szerzőtől) (illetve: Rainer Maria Rilke: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Stuttgart, Philipp Recl. jun. 1997.) A továbbiakban, ha nincs erre vonatkozó külön utalás, a magyar változattól származó idézet szöveghelyét a főszövegben az idézet után tett zárójelben álló számok jelzik. A német változatot, amennyiben az értelmezés megkívánja, szintén megadom zárójelben.

351 Vö. Elm, Theo: „»Veränderung« als Aporie: Rilkes Legende vom verlorenen Sohn“. In: uő: *Die moderne Parabel. Parabel und Parabolik in Theorie und Geschichte*. (2. kiad.) München, Fink, 1990. 139–151.

megképződésének, egy énesülési folyamatnak, nem is a biblia kanonikus magyarázatához, olvasatához való meg-/visszatérés, amelyben Malte megtalálja énje kiteljesedését, s megőrizhetné az észlelő szubjektum szilárd pozícióját, mint inkább egy olyan *szöveg hely*, rejtett poétika és aisthesis-típusú észlelési mód, ahol az aktus-jelleg kap hangsúlyt, s a mű egészét tekintve ez utóbbi válik meghatározóvá.

A mű semmités és semlegesítés [...] másként fogalmazva, mindazt, ami értelemmel bír, éppen az *aisztthesisz* megütköztető, összezavaró *mozgásából* (kineszisz) engedi kitűnni azzal, hogy minden előzetesen értelmes és értelmezett felfüggesztésén keresztül juttat el egy döntő felismeréshez, tapasztalathoz.³⁵²

Bár be kell látnunk, hogy a szubjektum-objektum oppozíció a *Maltéban* a legenda újraolvasásával, a tékozló fiú mítoszával nem szüntetődik meg a maga teljességében, de amint arra később visszatérünk, mindennek magyarázata abban rejlik, hogy egy, a nyelvben létező új noétika és észleléselemként felfogott esztétika mindössze megmutatható, de nem vezethető le teljes egészében. Csak egyvalaki van, aki képes lenne rá, „[d]e ő még várakozott” (265).

A fent idézett mondatokban olyan szöveg helyekre bukkanunk, amelyek a Rilke-szöveg egészének kontextusában fontos szerephez jutnak, és arra reflektálnak, hogy a tékozló fiú valódi történe-

352 Bacsó Béla: „A kilencvenes évek esztétikájáról”. In: uő: *Írni és felejteni*. Budapest, Kijárat, 2001. 46.

te a hagyományos életen és tapasztaláson túl keresendő.³⁵³ A lét Másikáról van tehát szó, amely bár nem a sors, hiszen a sorson kívül ek-zisztáló, de mégis valamiféle természettől fogva adott előzetesség (Natur/physis). Ez a soha nem volt élet a szeretet/szerelem problematikájával függ össze, ám olyan ott-lét, amelyben semmi más nem tárgy a szeretetnek, mint a lét maga. „Nem szeretett semmit, hacsak azt nem soroljuk ide, hogy létezni szeretett.” („Er liebte nicht, es sei denn, dass er es liebte, zu sein.”) (261) Úgy tűnik, mintha érvénytelenítődne a szeretet szubjektum-objektum viszonyai. Nem vonatkozik másra, önmaga válik tiszta vonatkozássá, mintha a szeretet irányulás volna, (élet) erő, erőter, amelynek nincs intencionális tárgya.

Másrészt viszont kezdettől fogva szinte programként áll ott a feljegyzések centrumában a „látni tanulok” kijelentése. Malte látni akar, a *Malte*-regényt pedig újra meg újra az élmények, tapasztalatok és mindenekelőtt az emlékek feljegyzéseként tartják számon, amelyben a szubjektum válik kérdésessé. Miként lehet az ontologikust és a fenomenológiai mint a tapasztalás aspektusát egyszerre érvényesíteni? Kérdés, hogy létezik-e olyan nyelv, vagy egyáltalán olyan típusú észlelés, ahol mindez lehetséges volna? Mindemellett azt sem szabad szem elől tévesztenünk, hogy Malte

353 A tékozló fiú motívumát mint az én-keresés narrációját a modernség szövegeiben vizsgáló tanulmányában Gabriele Rohowski Walter Buscht idézi, megkérdőjelezve a történelem, eredet, koherencia fogalmak adekvátságát, s a *Feljegyzéseket* metonimikus fragmentumoknak tartja, amelyek szembeszegülnek minden előzetes topográfiával. „A »Malte« nem jelenít meg egyetlen olyan biografikus modellt sem, amely a referencialitás egyszerű formájával és az elbeszélésre jellemző kifejtettséggel rendelkezik. Búcsút inthetünk az olyan értelmi kategóriáknak, mint az eredet, a történet és a személyes életrajz koherenciája. [...] Az, aki a »Malte«-ban a megélt élet vagy a gyermekkor összefoglaló metaforáját keresi, egy 71 textuális töredékből álló metonimikus műre bukkan, amelynek fraktúrája keresztülhúz bármely előre eltervezett topográfiát.” Busch, Walter: „Zeit und Figuren der Dauer in Rilkes »Malte Laurids Brigge«”, In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 21 (1995) 15–34. Idézi: Rohowski, Gabriele: „»Der verlorene Sohn« Narration und Motivation in Prosatexten von André Gide, Rainer Maria Rilke, Franz Kafka und Robert Walser”. In: Hahn, Monika (szerk.): „*Spielende Vertiefung ins Menschliche.*” *Festschrift für Ingrid Mittenzwei*. Heidelberg, C. Winter, 289–303. Itt: 23. lj. 295.

sem történetíróként, sem pedig önéletrajzíróként nem működik és létezik, bár a kezdőmondatok és kérdések között valóban található olyanok, amelyek explicit módon is a tudomány, kultúra nagy narratívájára, illetve a világtörténelemre vonatkoznak – igaz, ezek azonnali elbizonytalanításával: „Lehetséges, hogy a haladás, találmányok, kultúra, vallás és életbölcsekségek ellenére az élet felszínén ragadtunk? [...] Lehetséges, hogy a világ egész történelmét félreértették?” (24)

Mindazonáltal a diszkurzív logosszal szemben, amely csupán a lét felszíni rétegét képes megragadni, Malte költőként kíván fellépni, aki egy poietikus művön dolgozik. Egyfajta lét-összegzés után kezd el látni tanulni és írni:

Azt hiszem, most, hogy látni tanulok, valami munka után kellene néznem. Huszonnyolc éves vagyok már, és úgyszólván nem történt semmi. Nézzük csak: írtam egy rossz tanulmányt Carpaccióról, egy Házasság című drámát, mely kétértelmű eszközökkel valami hamisat akar bizonyítani, és írtam verseket. (21)

Vajon ez esetben olyan művészet-tapasztalattal és poétikával van-e dolgunk, amely referenciális, mimetikus, s a reprezentáció elvein nyugszik? A feljegyzések nem ebbe az irányba mutatnak, semmiképpen sem egy (rekonstruált) (saját) történet elemeivel és fázisaival szembesülünk, nem az eredet dokumentációja történik, hanem ismételten egy sajátos művészet és genealógia nyomaira bukkanunk, ahol azonban az időbeliség története bizonyos értelemben természettörténetibe fordítódik át, a *physis* eredendő értelmében. Heidegger számára a természet maga a „lét”, a „nehézségi erő”, a „hatalatlan közép”. A *Wozu Dichter?* című írásában a következőképpen írja körül a rilkei természet kategóriáját, amely nem a természettudomány vizsgálódási terepe, tárgya, de a művészettel sem ellentétes:

Amit Rilke természetnek hív, az nem alacsonyabb rendű a történelemtől. Mindenekelőtt nem a természettudomány tárgyterületeként értendő. A természet a művészettel sem áll szemben. A történelem és a művészet, valamint a szűkebb értelemben vett

természet alapja. A természet szó itt használt értelmében visszacseng még a régebbi Φύσις szó [...] ³⁵⁴

A természet tehát nem képez oppozíciót a történetivel, de nem csak a szorosabb értelemben vett természettudományos vizsgálódások tárgya. Sőt a természet a művészettel is rokonítható Heidegger szerint. A physis maga az eredendő alap. A *Feljegyzések* végén található a következő néhány kérdés, amelyek ebből a szempontból autoreferenciálisnak tekinthetők:

Ki jegyzi fel, mi történt vele akkoriban? Hol az a költő, akinek van annyi rábeszélő ereje, hogy összeegyeztesse a kurta életet az annak idején átélt napok hosszúságával? Oly tágas művészet létezik-e, mely egyszerre tudná felidézni köpenybe burkolt, *keskeny alakját és roppant éjszakáinak túlméretezett tereit?* [260, a kiemelések tőlem – S. E.]

Olyan (le)írásművészetre van tehát szükségünk, amely decentrálja a szubjektumot, a figurát, s a „schmale, vermangelte Gestalt”-on túl a „riesige” Natur terét is előhívja. Azt mondhatnánk tehát, hogy a szubjektum figurája (Figur) helyén a természeti fenséges figurálódik (Figuration). ³⁵⁵ A tájék ilyenén művészetéről ír Heidegger is a „Die Herkunft der Kunst und die Bestimmung des Denkens” című esszéjében:

Die Kunst entspricht der φύσις und ist gleichwohl kein Nach- und Abbild des schon Anwesenden. Φύσις und τέχνη gehören auf eine geheimnisvolle Weise zusammen. Aber das Element, worin φύσις und τέχνη zusammengehören, *und der Bereich, auf den sich die Kunst einlassen muss, um als Kunst das zu werden, was sie ist, bleiben verborgen.* ³⁵⁶ [A kiemelés tőlem – S. E.]

354 Heidegger, Martin: „Wozu Dichter?” In: uő: *Holzwege*. (6. kiad.) Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1980. 274.

355 A Figur és a Figuration kettőséhez lásd legutóbb: Boehm, Gottfried, Gabriele Brandstetter (szerk.): *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*. München, Fink, 2007.

356 Heidegger, Martin: „Die Herkunft der Kunst und die Bestimmung des Denkens”. In: uő: *Denkerfahrten 1910–1976*. Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1983. 139.

Művészet és természet eszerint egy olyan tájékban, egy olyan tér(beliség)ben függnek igen szorosan össze, amely elrejtőzik, rejtve marad. A hely, a tér, amelyről szó van, Heidegger szerint egyfajta határ: „A határ azonban mégsem csupán körvonal és keret, nemcsak az, ahol valami véget ér. Határ mindaz, ami által valami a sajátjába gyűlik, hogy a maga telítettségében jelenhessék meg, hogy kiléphessen a jelenvalóba.”³⁵⁷ Ez a határ vagy Nyitott teret ad, szakadékként felnyíló alapot (Ab-grund) a megjelenésbe jövéshez, a jelenvalósághoz, magába gyűjt, miközben önmaga soha nem láthatóként feloldódik, elrejtőzik. Heidegger meglátása szerint ez a tájék legfeljebb megsejthető, rámutathatunk, de költő soha ki nem mondhatja. Így tehát felvetődik a kérdés, vajon az ekphraszisz, a (kép)leírás módja, a deixis révén képesek lehetünk-e a tájék egyidejű el-nem-rejtésére és rejtésére.

A Harmadik torzított mítosza

Mielőtt a határ és a hely, a tér, valamint a deixis problémájára részletesen is kitérnénk a *Malte* kapcsán, térjünk még vissza röviden a mítoszhoz. Amennyiben a mitopoietika felől közelítünk a Rilke-szöveghez, nem hagyhatjuk figyelmen kívül Gadamer erre vonatkozó fejtegetéseit, aki ismert írásában a *mitopoietikus átfordítást* vizsgálja a *Duinói Elégiák* kapcsán. Meglehet, az elégiák több mint egy évtizeddel későbbre datálódnak, mint a *Feljegyzések*, Gadamernek a mitikusra vonatkozó meglátása azonban a jelen szöveg esetében is helytálló lehet. Ezt írja:

„Az [*Elégiák* – S. E.] mítosza nem mítosz, azaz nem áthagyományozott monda, melyet újraköltének. De nem is a világ poétikussá

357 „Die Grenze jedoch ist nicht nur Umriß und Rahmen, nicht nur das, wobei etwas aufhörte. Grenze meint jenes, wodurch etwas in sein Eigenes versammelt ist, um daraus in seiner Fülle zu erscheinen, in die Anwesenheit hervorzukommen.” I. m. 138.

tétele, ami itt zajlik. Épp ellenkezőleg, világunk nem poétikus része válik a költői kijelentés tárgyává.³⁵⁸

Egy negyedszázaddal később született írásában pedig, amelynek témája – mint korábban részletesen vizsgáltam - a kép és szó kapcsolatának hermeneutikai problémája, újra visszatér a mítosz kérdése, indirekt módon ugyan, de hangsúlyos pozícióban. Ebben a szövegében a mítosz mint a műalkotás kijelentés-módusza jelenik meg.

A művészet műve olyan kijelentés, amely nem képez kijelentő mondatot, de amely a legtöbb esetben mégis szól. Olyan, mint a *mítosz*, [...] és éppen azáltal olyan, hogy amit mond, épp annyira vissza-, mint amennyire készen tartja. A kijelentés újra és újra beszélni kezd.³⁵⁹

A mondás, a monda (Sage) mindkét szövegben a szó különös értelmében van jelen. Nem jelenti a rejtett kibontását, leleplezését. A mondás eszerint nem diszkurzív, azaz oppozíciót alkot a ki-mondással (állítással), nem egy eleve adott értelem tükröződik vissza benne, hanem a (goethei–cassireri) „Werden zum Sein”, a létté válás permanenciája. A mindenkori (ön)megmutatás egyszerre megvonás, visszatartás is.

Rilke a lautschini jegyzeteiben és egy Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohnak írt levelében saját maga is utal rá, hogy a *Maltéban* valamiképp a halál háta mögé került („mindaddig, míg mindent maga mögött nem hagyott, míg bizonyos értelemben a halál mögé nem került, hogy már semmi sem volt lehetséges”³⁶⁰), ahonnan nincs már visszaút. Talán a hagyományos szakirodalom szigorú kétosztatúsága is kérdésessé válhat a prózai és lírai életmű merev elválasztását illetően, amennyiben a prózaszöveg az *Orpheusz-sonettek* és az elégiák egy évtizeddel későbbi csíráját

358 Gadamer, Hans-Georg: „Mythopoietische Umkehrung in Rilkes Duineser Elegien“. In: uő: *Ästhetik und Poetik II. (Hermeneutik im Vollzug.)* Tübingen, J. C. B. Mohr, 1993. 289–305. Itt: 304.

359 Gadamer: „Szó és kép – »Így igaz, így létező«, 249–250.

360 Rilke, Rainer Maria: *Briefe. Erster Band.* Frankfurt am Main, Insel, 1987. 269.

is magában hordozza. Honnan a szövegnek ez a rendkívüli összetettsége, enigmatikussága, ami mintegy befogadóként, mindent magába szívó űrként működik, létezik maga is? Lou Andreas-Salomé Rilke-könyvében épp a halál, a halálban megtalált *vonatkozás* aspektusa áll a középpontban. Bár a Salomé-szöveg Rilke halála után született visszaemlékezés, valójában az emlékezés, a halálra emlékezés stratégiája szervesen következik magukból a Rilke-szövegekből, a rilkei írásmódból is: a halál a lét mimikája („ein nur zugehöriger Zug im Mienenspiel des Lebens”), amely nem csupán elhullás, hanem kifejeződés is egyben.³⁶¹ Lou szerint Rilke számára a halál a testiként már mindenkor megélt, nem-predikatív, minden tapasztalást megelőző tapasztalat, amelyre bár nem lehet emlékezni, de mégis valamennyi viszonyulásunkat, emlékezésünket megpecsételi. A Salomé-könyv bevezető fejezetében a halál állapota sajátos létként ábrázolódik, eleven történő, megmutatkozó közös élményként, amely a megvonásban lép újra meg újra láthatóságba. Épp az időbeli létben futó vonalak megmerevedésében történik a legelevenebb megmutatkozás.

[A] halálban nemcsak valamiféle láthatatlanná válás megy végbe, hanem egy új típusú láthatóságba jövés is. A halál nemcsak elragad tőlünk valakit, de soha nem tapasztalt módon gazdagít is minket. [...] És ez az új folyamat ugyanolyan önkéntelenül adódó, közös élményként zajlik, mint amilyen a személyes kapcsolat idején volt. Nem szándékos, nem a vigasztalni vagy épp az ünnepegni akarás gondolatából származik. [...]

361 Vö. Lou Andreas-Salomé: *Rainer Maria Rilke*. Frankfurt am Main, Insel, 1988.

Van a szeretett személy, aki a koporsóban nyugszik, akit talán a legmélyebb gyásszal elsiratunk, mert meghalt, s van még valaki, a másik, aki elevenen, mintegy párbeszédben válaszol mindarra, ami még történik velünk, mintha saját maga is újra meg újra valósággá válna általa, hiszen ez a valóság épp azzal érintkezik, ami örökre összeköt minket a halállal s az élettel.³⁶²

Rilke kései költészetének darabjai egyfajta halál-költészetnek tekinthetők: az idegenség, a másik, a soha nem látható, soha megjelenésbe nem jövő *terében* ek-zisztáló költészetnek. Ám ezek a jellegzetes vonások már a *Malte* szövegében is megfigyelhetők. A lét (Sein) újra meg újra hangsúlyozott fontossága, lényegisége párhuzamosan zajlik a halál képeivel, pontosabban üres képhelyeivel. Malte a nagyváros, Párizs eleven lét-vonatkozásaiban gyűjti (érzéki, szinesztézikus) tapasztalatait, de ezek a tapasztalatok, észlelések összemosódnak a „denkbildekkel” (emlékképekkel), prezencia és abszencia, jelenvalóság és eredendő távollét egymásba fordítódnak: az eleven(ség) maga a halál. Már a szöveg kezdő mondatában a következőket olvashatjuk: „Hát igen, ide verődnek az emberek *élni*, pedig én inkább azt hinném, *meghalni* jönnek.” (5, a kiemelés tőlem – S. E.) Nemcsak a hagyományosan szembeállított pólusok fordulnak ily módon egymásba, de különös módon az időbeliség itt-léte, a történetiség is törlődik a szövegben. Már nem az emlékezés idejéről van szó, hanem a maltei *memoria* sajátos teréről. Az az érzésünk, „hogy [...] hirtelen kiszívódott az idő” (162) a szövegből, amiképp a vadászmeister szívének átdöfése pillanatában a szobából. Az idő

362 „[D]urch den Tod geschieht nicht bloss ein Unsichtbarwerden, sondern auch ein neues Insichtbarkeittreten; nicht nur wird hinweggeraubt, es wird auch auf eine nie erfahrene Weise hinzugetan. [...] Und dieser neue Vorgang findet statt als dasselbe unwillkürliche Miterlebnis wie zur Zeit des persönlichen Austausches, ergibt sich nicht aus absichtsvoller, trösten oder feiern wollender Gedankenanstrengung. [...] Geliebtes gibt es, das im Sarge ruhen bleibt, vielleicht am trauerndsten beweint um sein Totsein; und anderes gibt es, das jeglichem, was uns sich noch ereignen mag, lebendig antwortet, in Zwiesprache, als würde es selber daran immer erneute Wirklichkeit, weil sie das anrührt, was uns mit Tod und Leben ewig zusammenschließt.” I. m. 9–10.

kiszűródése, kiszippantása (Ausgesaugtsein) vagy helyként, térként való létezése Malte egyik betegségélményének ábrázolásával is alátámasztható: „mein Tag, den nichts unterbricht, ist wie ein Zifferblatt ohne Zeiger.” (57, a kiemelés tőlem – S. E.) Az idő tapasztalatának, észlelésének médiuma a mutatók nélküli, önmagára reflektáló, figura nélküli alap önmegvonó megmutatásává válik: a megközelíthetetlenség helyévé (Ort ohne Zugang). Kérdés tehát, hogy a mitopoietikus átfordulás mindezek ismeretében nem abban valósul-e meg, hogy míg a mítosz a természeti erők retorizálása, figuralizálása, egyfajta perszonalizált, szubjektivizált, megszemélyesített természeti eredet, addig Rilke esetében épp a szubjektummá és dologgá lett vesztí el a figura voltát, és merül alá a létbe. Mivel a sors – isten – mítosz kategóriák szorosan kapcsolódnak egymáshoz, kérdés, vajon Rilke esetében a mítosziság milyen értelemben van jelen. A mítosz a sorssá levés története, itt azonban a sorsból való kilépését olvashatjuk. Azaz valóban a származás, a keletkezés, az eredet kerül a középpontba, de nem a hagyományos mitikus értelemben. A maltei mítosz az Istennel, sorssal szembeszegülő tékozló fiú mítosza. A halál mítosza íródik, a magában magként hordozott, sorsszerű halál mítosza, ami azonban megbomlani látszik. A másik halál ideje jött el Maltéval. A sorson kívüli isten-keresés, a nem hagyományos isteni értelem megértése, a hagyományos hermeneutika megbontása. A nagyváros zajai, élményei olyan emlékeket hívnak elő, amelyek az üre(ge)s tér a-logon „logikája” szerint működnek.

Mindezek után térjünk vissza fenti megjegyzésünkhöz, mégpedig ahhoz, hogy Gadamer elmélete a *Feljegyzéseket* illetően is érvényes lehet. Gadamer mitopoietikus átfordítás kategóriája annyiban állja meg a helyét, amennyiben a mítosziságot a középpontba emeli, de abban nem, hogy az allegorikusságot kétségbe vonja. Bár a mítosz „semmitmondó”, semmi olyat nem mond, amely a poietikussal összhangba hozható lenne: „am allermeisten sagend”. Miképp oldható fel ez a paradoxon? Milyen módon állhat a poietikus épp a nem poietikussal, nem-széppel,

sőt kegyetlennel és a kísértetiesessel (das Unheimliche) vagy magával a fenségessel kapcsolatban?

Rainer Maria Rilke a *Malte Laurids Brigge feljegyzései* címmel 1910-ben napvilágot látott művét a munkajegyzetekben *Prosabuch*nak nevezte.³⁶³ Ez a megjelölés már önmagában igen informatív és érdekes, elsősorban a narratív státus tekintetében. Bár Rilke végül lemond a munkacímről, a *Feljegyzéseknek* a prózai szempontjából történő vizsgálata mindenképpen termékeny lehet. Mint arra fent már utaltam, a szakirodalom, az interpretációk egy jelentős csoportja foglalkozik a narratív énesítés/éntelenítés problematikájával, a szubjektum/szubjektív történetével. Rilke szövege azonban nem a hagyományos értelemben narratív, sokkal inkább nevezhetjük akár lírainak is, amennyiben a kauzális megtörése, a linearitás megbontása, a diszkontinuous szétszórás a líraiság ilyen értelemben vett sajátja. A szöveg a *Képek Könyve* (1905), illetve az *Új Versek* (1907) megírásának korszakában formálódott, így elengedhetetlenül fontos ezek kontextusában vizsgálni. Bizonyos szempontból egy folyamat pecsétjeként is olvasható, a két lírakötet metaszövegeként, ahol a test-, illetve a dolog/tárgyköltészet temporális egymásba hajlása, linearitása tériesül. Nem tárgyias költészet Rilkéé a szónak abban az értelmében, ahogy a metafizikai és tárgyi oppozíciót alkot: Rilke Maltéja számára a tárgyak vagy dolgok, ahogy Rilke terminusa mondja, nem a maguk fenomenológiájában, nem önmagukban fontosak, nem a látás intencionális aktusa révén. Bár Malte látni tanul, a látás aktusa nem az intencionalitása, hanem az intencionalitás megvonásáé, a „fordított intencionalitásaé” (Maurice Merleau-Ponty) vagy a „fordított perspektíváé” (Erika Greber), amely dolog és szubjektum között nem tudati leképezésként van jelen (azaz a zárójelezett mint *Vorbild* és a tudati intencionalizált *Abbild* oppozíciójaként felfogott világ), hanem végtelen interszubjektív vonatkozásként, „vad észlelésként”.

363 Vö. többek között Thomka Beáta: „Az opus szövegközisége”. In: uő: *Beszél egy hang: Elbeszélők, poétikák*. Budapest, Kijarat 2001. 48.

Az alap/alak kettősség megbontásával a sorson kívüli lét tapasztalata íródik. Fragmentumokkal szembesülünk, amelyek mozaikszerűen váltanak halmazállapotot az alap megjelenés nélküli láthatóságba jövésével. Ily módon a Rilke-szöveg bizonyos szempontból a hegeli prózaival van összefüggésben, aminek jelentőségére többek között De Man hívja fel a figyelmünket.³⁶⁴ Eszerint a *Prosabuch* nem műfajmegjelölés, a prózai a trópusal, a figuratívval, illetve az ezt mindenkor megelőző *archiperformatívval* hozható összefüggésbe.³⁶⁵ De Man Hegel esetében a fenségest tartja a próza diskurzusának, ám ennek nincs köze a műfajmegjelöléshez. A hegeli fenséges egyrészt törésként (*Abbruch*) vagy szakadékként (*Abgrund*) létezik a diszkurzív logosz és a szent nyelve között, határt képez, megbontást idéz elő, ugyanakkor a prózaival is összefüggésben áll. A fenséges esetében az elrejtettségen van a hangsúly, a szép, a hagyományos értelemben vett szimbolikus esztétikával ellentétben, ahol az egész, a totális válik transzparenssé. A fenségesben a kép szétörik, nincs már tér a reprezentáció számára.

A továbbiakban azt igyekszem bizonyítani, hogy Rilke *Malte*-regénye szintén a hegeli fenséges nyelviségének valamiféle megjelenése, s ezzel együtt a prózáé és a szenté is. Malte, a fiatal dán költő senkiként kezd el gondolkodni, majd pedig írni. „Én, Brigge, itt ülök ebben a kis szobában, huszonnyolc esztendősem már, és senki nem tud rólam. Én, mint egy nagy semmi, csak üldögélek itt. És ez a nagy semmi mégis gondolkodni kezd [...]” (24). Épp csak azáltal és annyiban valaki, hogy ír. A valódi csak az írásban jelenhet meg, ahol a szubjektum a maga „szélsőséges pólusán” helyezkedik el. Így a szent módusza fontos szerephez

364 Vö. De Man, Paul: „Hegel a fenségesről”. In: uő: *Esztétikai ideológia*. Budapest, Janus–Osiris 1996. 105–108.

365 Az archiperformatív és figuralitás kapcsolatához De Man és Kleist kapcsán lásd: Zeeb, Ekkehard: „Kleist, Kant und/mit Paul de Man – vor den »Rahmen« der Kunst. Verschiedene Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft”. In: Neumann, Gerhard (szerk.): *Heinrich von Kleist. Kriegsfall-Rechtsfall-Sündenfall*. Freiburg im Breisgau, Rombach, 1994.

jut majd a *Feljegyzésekben*. A szent stigmája, a dolgokhoz való viszonya és léte olyan szövegmozzanatok, amelyekhez később még érdemes lesz visszatérnünk.

Mint korábban már említettem, a Rilke/Malte-szöveg nem valódi narratívaként működik, hiszen ez esetben nem csupán az emlékezés narratív láncolatáról van szó. Sőt megállapíthatjuk, hogy Malteval együtt már kezdettől fogva a *memoria* üre(ge)s tereiben vagyunk. Roland Barthes is épp az emlékről, az emlék tere kapcsán beszél arról, hogy a biográfémák kívül vannak a sorson, dinamikusak, punctum-elvként működnek: azaz átszűrődnek, sebet ejtenek, stigmaként jelentkeznek.³⁶⁶ Ilyen stigmák révén, a jel sajátos formájában tapasztal, emlékszik a szent, de ilyen stigmákra/stigmákban emlékszik a mimetikusság eredendő értelmében Abelone is: „De a helyét néha még ma is érzem.” (159) A látás, a tapasztalás és érzés már reflektált mozzanatai újra meg újra az emlékezés aktusához vezetnek el. A maltei én feloldása és „újraalkotása” történik meg, amely azonban a szubjektum kioltásával, objektum és szubjektum egymást átítatásával valósul meg. A „kívülség” pozíciója keveredik a szövegben azokkal a szöveg-helyekkel, ahol az „es geht alles tiefer in mich ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es sonst immer zu Ende war” vagy pedig „Sie sind in den Büchern” típusú kijelentéseket találunk. Ismételten a kegyetlennel és a kísértetiesséssel szembesül az olvasó, ám ugyanakkor a szerelemről olvasunk, a szerelem-szöveg íródik folyamatosan. A kiinduló pozícióban úgy tűnik, mintha Malte, a logocentrizmus és az intencionalitás rendjében mozogva, keresné a rendet („Ich lerne sehen”), ezzel egyidejűleg azonban világossá válik, hogy egy bizonyos affektivitással van dolgunk, a szív logoszával, vagy ahogy Gadamer fogalmaz: „um eine Mythopoiie des eigenen Herzens”. Mit tesz Malte? Alkot-e? Vagy csak „egyszerű” befogadó, tapasztaló? Észlelése nem is hétköznapi látás, alkotó tevékenységében pedig egy *más* típusú eredet- és igazság-

366 A punctum- és studium-elvek kettősségéhez lásd: Barthes, Roland: *Világoskamra*. Budapest, Európa, 1985. 32–34.

fogalom érvényesül. Hol van a helye annak a művészetnek és művészetszemléletnek, amely a kettőt egyesíti egymással?

Ez a kimozdított, torzított pozíció nem más, mint a Harmadik mítosza.³⁶⁷ Az a mítosz, amely rejtett képként mindenkor Között, az itt és ott köztisége, amelynek aktus-jellege van, és mint a stigma a testet, mint teret szúrja keresztül az idő rétegeit. A *Feljegyzések* a Harmadik mítosza, aki soha nem létezett, aki a természet titka és néma csendje. Egy olyan típusú ábrázolás, olyan művészet, amely – Malte saját helyzetét jellemző szavaival – „utánzó bolond”-ként („ein Nachahmer und Narr”) nem képes arra, hogy a valódi Harmadikat (amely kriptikus fantomként létezik) valóban engedje megtapasztalni, megmarad a fantomok helyett a kísérteteknél (Gespenst). A valódi művészetet, a valódi látást az ürességben (Leere), a színház „odvas üresség[é]ben” („haltlosen Hohlraum”) lelhetjük meg, amely maga is természet, és egyedül létezik (allein ist), „ahol csak a páholyok karfáiból előmerészkező molyok szédelegnek” (23). Ahol olyan típusú megváltozott teatralitás lép újra meg újra működésbe, melyet a Szellem megjelenése vált ki a wilhelmi/goethei nyelviség színpadán.

367 A Harmadik kérdésének filozófiai/etikai hátterére jelen esetben nincs módunk részletesen kitérni. Csupán utalásszerűen jelezném, hogy Tarnay László egyik tanulmányában saját meglátásaimhoz igen közel álló módon vizsgálja én és a Másik valamint a Harmadik viszonyát. Tarnay a Kierkegaard és Lévinas teóriája közti köztes pozíciót keresi, ahol én és Másik viszonya a nyelvben mint érzékiben alapozódik meg, ahol a Másik szemében a Harmadik tekint rám, szemtől szemben, kihíváson alapuló feleletkényszerben. A Másik fenségessége arként értendő, az arc epifániájáról beszél. Egy olyan üres hely, nem-hely megragadása a cél mind a másik emberrel, mind pedig a műalkotással kapcsolatosan, amely egyszerre teszi láthatóvá és zökkenti ki a szubjektivitást, amely a láthatatlan végtelen dimenzióját nyitja meg. Ehhez lásd: Tarnay László: „Az etika kihívása vagy a »kihívás« etikája. Kierkegaard-Lévinas”. In: *Passim* 2002. IV. évf. 1. 79–102.

A khóra mint halmazállapot, deiktikus stigma

A fejezet további részeiben arra kívánom felhívni a figyelmet, hogy Rilke *Maltéja* mennyiben enged teret ambivalens módon a kimondhatatlan mitopoiesisének, mondhatóságának, valamint önmegvon(ód)ásának egyaránt, ha a mítosz, pontosabban a mitikus itt a heideggeri értelemben vett *határnak* tekinthető. Ez a határszerűség, a Nyitottba lépés *aktualitásának* üreges tere, ahol logosz és érosz mint sajátos affektivitás egymás mellett ekzisztálnak, és mindenkor megelőzik, magukban rejtik az igaz megismerését, Rilkenél többek között az összedőlt ház, az utolsó (ikon)fal és a maszk képeiben jelenik meg.³⁶⁸ A dolgok ilyen érzéki megtapasztalását, aisthetikus észlelését a khóra (tér) (ami Platónnál maga a Harmadik!) észleléseként próbálom értelmezni.³⁶⁹ Platón a *Timaios*zban a következőképpen határozza meg a khórát: „a tér, maga romlástól ment, helyet ad mindeneknek, amik csak keletkeznek, őhöz magához csak az érzékeléstől elvonatkozva, az okoskodásnak bizonyos fattyúhajtása segítségével lehet eljutni”.³⁷⁰ Ez a mind az érzékektől, mind az okoskodástól önmagát megvonó észlelés a tapasztalás másikként az

368 A Nyitotthoz, a khórához mint levéshez elengedhetetlen Merleau-Pontyra utalni. Ennek kapcsán többek között lásd: Szabó Zsigmond: „A keletkezés ontológiája – A végtelen fogalma Maurice Merleau-Ponty fenomenológiai ontológiájában”. In: *Enigma* 2002. 32. szám, 67–94. A szerző tanulmányában a *primordiális nyitottság* problémáját vizsgálja, amely a rilkei Nyitotthoz hasonlóan keletkezés, áramlás, születésben levés. A primordiális nyitottság feltárulása „a vad vagy nyers lét megmutatkozása”, s mindez a predikatív tapasztalat az alany-tárgy megkülönböztetés felfüggesztésében történik. „[E] lég beleengedni magam ezekben az elemekben – mármint az érzéki minőségek elemébe – és máris a Világ kellős közepén találok magam, átcsúszom a »szubjektívból« a Létbe” – írja Merleau-Ponty.

369 Vö. Rainer Warning hasonlóan a terek nyelviségét, pontosabban a heterotópia foucault-i megvalósulását vizsgálja a közelmúltban megjelent egyik cikkében. Az irodalmi heterotópiák eszerint nem pusztán mimetikus leképezések, hanem egy nem-diszkurzív nyelviséghez, a foucault-i poetikus „contre-discours”-hoz kötött megvalósulások. Lásd: Warning, Rainer: „Der Zeitungsverkäufer am Luxembourg”. *DVjs* 2/2002. 261–271.

370 Platón: *Timaios*z. 216.

affektivitás új típusú értelmezése. Az affektivitás a protenció, valamint az intenció kettőse, azaz egyrészt az ember elemi valóságviszonya, projektje, elindulása valami felé, illetve a figyelem ráirányítása, ráirányulása valamire, ahol mégis inkább az előbbi az alapvetőbb.³⁷¹ Samay szerint az affektivitás „az élet alapvető dinamizmusa. [...] Mint ilyen, az affektivitás minden növekedés, haladás, erőfeszítés, vágy, tervezés és akarat energiaforrása [...] abban a tényben gyökerezik, hogy az élőlények számára a létezés nem készen kapott dolog, hanem további valóság bölcsője is”.³⁷² Új típusú ismeretelméletre van szükség, ami az átélt tapasztalatra épül, a praxisra, „ahol a gondolkodás még nem választható el a dolgok rendjétől”. Ez az affektivitás pedig az érosz és logosz közti polarizáció.³⁷³ Épp úgy, ahogy Bacsó egy helyen – mint arra rögtön részletesen is kitérünk – az onomatikus logoszsal szemben a görögség logoszát hangsúlyozza, amely eleven létvonatkozás, az a mód, ahogy a dolog van, utunkba kerül. A lét (Sein) ilyen megtapasztalása pedig, amely eleven vonatkozás (Lebendigkeit – Bezug), szemben áll a sors puszta szenvedélyével. A sorson kívüli eleven léttapasztalás, amely a Másik mítosza, a másik típusú szereteté, a *Maltéban* leginkább a nőiség nyelvtapasztalásában nyer teret. John Sallis *A khóra nyomai* című tanulmányában (amely időközben *Chorology* címmel könyvvé bővült)³⁷⁴ Platónt követve szintén hangsúlyozza, hogy a khóra nyomai halmazállapot-változások, illetve a khóra dajka, anya. A khóra és az idea pedig tulajdonképpen abban különböznek, hogy a khóra makacsabban nem látható. Fontos azt is megemlítenünk a továbbiak megelőlegezéséért, hogy mindez nem az alkotással van kapcsolatban, nem az „igazi” teremtés, az isteni princípium léte a döntő, hanem épp az isteni, (a mitikus?) szó szerinti behatárolása: a határ-képzés.

371 Vö. Samay, Sebastian A.: „Affektivitás. A morális viselkedés energiabázisa”. In: *Műhely* 2000/6. 41–50.

372 I. m. 42–44.

373 Vö. i. m. 47.

374 Sallis, John: „A khóra nyomai”. *Vulgo* 2000. (3–4–5. szám) 51–62.

Lehet, hogy a khoratikus lét-tapasztalás az isteni logosz, a megtestesült szubjektivitás behatárolása, az isteni logosz elé lépés, ti. visszalépés a *physis* állapotába, terébe, a sors háta mögé, miképp a tékozló fiú a sorson kívül kerül, vagy Abelone teljesen beleolvad a létbe. John Sallis megjegyzi, hogy a khorához nem közelíthetünk az *eikos logos*, a hagyományos képiség és retorika mentén, csupán az *eikos mythos* az egyedül adekvát észlelési mód.

Mindezek ismeretében egy olyan „ismeretelmélet” megmutatása a céloom a Rilke-szövegben, amely a (görögség filozófiáját újra felfedező) századelő filozófiájában (Natorp, Heidegger) is meghatározó volt. Az eredethez való visszatérés olyan „hermeneutikája” tehát, amelyben a képiség-érzékiesség, illetve a nyelvesség-logosz köztességére bukkanunk. Amit a későbbiekben bizonyítani kívánok, nem más, mint hogy Malte látni tanulása nem érzéki látás a szó hétköznapi értelmében, hanem a soha nem látható, a sötét alap (érzéki) megtapasztalásának kísérlete. A figura-háttér oppozíciós elv felfüggesztésével az alapan való benne foglaltság, az alap állandó újraalkotása/alkotódása az igazán lényegi. Látni fogjuk, hogy mindvégig fontos szerepet kapnak a szövegben a színek, az árnyalatok, a fény, a tükröződés, az érzékelés, az affektivitás és a háttér. Különös, hogy sohasem a figura-háttér széttartó oppozíciója kerül hangsúlyos helyzetbe, sokkal inkább mindenkor a háttér, pontosabban a látható figurális világ másika, hátoldala.

Mielőtt azonban továbblépnénk, érdemes utalni rá, hogy a husserli fenomenológia heideggeri átírása, amelyre Bacsó is reflektál tanulmányában, pont ezt az átfordítást, a *fenomenológiai destrukciót* hangsúlyozza.³⁷⁵ Eszerint Heidegger a husserli fenomenológia eredetét is vissza, miközben a fogalmi hálót szövi újra. Bár tulajdonképpen logoszról, megismerésről van szó, mégis a *logosz aletheia* értelmében. Az idea és a dolog közti határról,

375 Vö. Heidegger, Martin: „A fenomenológia alapproblémái”. In: *Gond* 25–26. 2000. 216–236. Illetve Bacsó Béla: „Fenomenológia és tradíció”. In: uő: „Mert nem mi tudunk...” *Filozófiai és művészetelméleti írások*. Budapest, Kijárat, 63–79.

ahol a dolog nem tudatiként, *nem ideaként*, *Ding an sich*ként, előzetes értelemként jelenik meg, hanem, bár maga a dolog fontos, de egy egyé tevé *ős-alap* előtti folytonos kinetikus mozgásban. Bacsó kérdése arra irányul, hogy a heideggeri fenomenológia mennyiben tér vissza a husserli „eredethez”, vagyis mennyiben viszi tovább a husserli elméletet az *eredetről*, a tradícióról a *lét* irányába. Nem intencionalitásról van itt szó, véli Bacsó, a heideggeri fenomenológiát sokkal inkább Natorp-nak a platóni ideatanra vonatkozó sajátos meglátásai felől érdemes érteni, értelmezni. Eszerint a dolog valamiként való megmutatkozása az eleven *ős-alap* előtt adja a valamiként értés lényegét, nem pedig valami rögzített, valami eleve adott vagy maga a szubjektum. Az idea felől, egy állandóan végbemenő keresztülpillantásban az eleven *ős-alap*on tűnik elénk a „dolog”. Az *ős-alap* előtti feltűnés mozzanata a „lényeg”, amely azonban nem *essentiaszerű* lényegiség, hanem épp *existentia*. „Az igazi filozófiai kérdezés a dolog felől magát kérdésessé tevé lélek állandó mozgása és kimozdítottága (létvonatkozása), az egy-be foglaló és elkülönítő *ős-alap* mint közép felé.”³⁷⁶ Ebben a vonatkozásban igen érdekes még, hogy miképp az affektivitás (azaz a valamiként való adottság „érzéki”/testi tapasztalása) is forrás, tehát paradox módon eredete valaminek, úgy az eredetfogalom, az *ős-alap*, a tér, a hely, amely a dolgot feltűnni, előtűnni engedi, épp nem születés, hanem permanens, örvényszerű lét-megmutatás, nem *ősi*, eredendő kezdet, hanem határ, az önmagát a megjelenésben megvonó.

Hasonló ez ahhoz, ahogy a *lét* eleven vonatkozásait szemlélő Malte számára is többek között épp az utolsó fal lesz a lényeg, továbbá újra meg újra a „de *ő létezett*” hangsúlyozása. A dolgok fenomenológiájának átfordításával szembesülünk ezekben a szövegmozaikokban. A tárgy levetett álarcának mélyével, a soha nem látott, nem látható sötét üregességgel, ami a dolog Másika. Malte a nagyváros labirintusában arra döbben rá, hogy a dolgok valódi

376 I. m. 71.

léte nem tudatunk képeiként adott, a valódi látás, szemléletmű a szubjektum-objektum kettősségének megvonásával érhető el. A dolgok visszapillantva belesimulnak, belemélyednek saját létünkbe: az igazán fontos tárgyak, dolgok a khóra nyomaiként, az eredendő prezencia, a mindenkori Másik, a távoli jelenvalóságai-ként adóttak.³⁷⁷ Nem pusztán a prezencia képeivel van tehát dolgunk, hanem a prezencia folytonos megtöréseként a távollét lép újra meg újra vonatkozásba Maltéval, mintegy megjelenés nélküli (ön)megmutatásként. Olyan episztemológiával, genealógiával szembesülünk a szöveg kapcsán, ami nem feltételez egy, a Ding an sich és a jelenségek közti eredendő oppozíciót, illetve genetikusan eredet-cél modellt. Mindezzel ellentétben eseményszerűen származik, generálódik, állandó mozgásban van. Ez a fajta eseményszerűség pedig új típusú nyelviséget, írást követel, sajátos nyelviségben íródik. Foucault a *Nietzsche, a genealógia és a történelem* című cikkében hasonló módon tesz különbséget *Herkunft* vs. *Ursprung* között. A *Herkunft* ezen teóriája szerint „a dolgok mögött »valami egészen más van«, távolról sem időtlen és lényegi titok, hanem az a titok, hogy semmiféle lényegük nincs, vagy lényegüket lépésről lépésre tőlük idegen erők ülepítik rájuk.”³⁷⁸ A Rilke-szöveg értelmezéséhez azonban nélkülözhetetlen lesz további szöveghelyek megadása, ahogy Foucault is a test genealógiája kapcsán épp az én, a szubjektum felbontásáról, az űr térnyeréséről beszél: „a test a szubsztanciális egységként tételezett Én felbomlásának központi helye”, vagy másutt „[v]alaminek a megjelenése tehát erők színrelépése [...] színhely [...] tér, az űr,

377 Vö. Rilke egyik Clara Rilkének írt levelében (1907. 3. 8.) beszél a dolgok szemlélésének (Anschauung) illetően voltáról: „A szemlélés oly csodálatos dolog, melyről keveset tudunk. Egészen kifelé fordulunk általa, ám ha teljesen így vagyunk, úgy tűnik, mintha oly dolgok történének bennünk, melyek a megfigyelés nélküli lét után vágyakoznak, s miközben e dolgok érintetlenül és különös mód anonimen zajlanak bennünk, nélkülünk – eközben kint a tárgyban megnő az értelem.” Idézi: Köhnen, Ralph: *Sehen als Textkultur. Intermediale Beziehungen zwischen Rilke und Cézanne*. Bielefeld, Aisthesis, 1995. 113.

378 Foucault: *Nietzsche, a genealógia és a történelem. Új Írás* 1991/10, 62.

[...] valaminek a megjelenése mindig egy küzdelem színhelyét mutatja”³⁷⁹. Mindezt Foucault „tiszta distanciaként” fogja fel: „ez a megjelenés mindig a »hézagokban« következik be”.³⁸⁰ A Rilke-szöveghez hasonlóan Foucault is azt vallja: „[a] genealógiailag felfogott történelemnek nem az a célja, hogy rámutasson azonosságunkra, hanem éppen az, hogy szétforgácsolja ezt az azonosságot”.³⁸¹

A néma szirének (szín)bűvöletében – nyelv, matéria, rezponzivitás (excuse)

Mielőtt végérvényesen rátérnék a *Malte* szoros(abb) olvasatára, a khoratikus tapasztalás direkt szöveghelyeire, elengedhetetlenül fontos még egy további aspektus elméleti háttérére egy kitérő erejéig reflektálnunk. A látás programja és a leírható-e mindez kétsége Malte esetében nem válik el a szerző, Rilke *színelméleti*, képzőművészeti érdeklődésétől. A „látni tanulok” rilkei Cézanne-élményére már többen utaltak, ám ez a vizsgálódás még tovább tágítható. Philippe Despoix Leo Popper esszéinek *Schwere und Abstraktion: Versuche* című berlini kiadásához írt utószavában fontos szerepet szán a popperi és rilkei látásmód és ábrázolás hasonlóságainak.³⁸² 1908-ban mindketten Párizsban élnek, ismerősi körük is azonos, Popper ismeri Rilke Rodin-könyvét, s később a *Feljegyzéseket* is olvassa. A kettejük közti párhuzamok azonban sokkal inkább a közös gyökerekre vezethetők vissza, mintsem a direkt, kölcsönös vagy akár egyoldalú hatásra. Úgy vélem, a Cézanne-recepció mentén érdemes lenne egy újabb esztétika nyom-

379 I. m. 65.

380 I. m. 66.

381 I. m. 71.

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

vonalaikat megvizsgálni, amelybe a rilkei mellett egyaránt szépen illeszkedik a képi és nyelvi köztesében, a szemiológiai ős-állapotban létező popperi esszé esztétikája. Minderre jelen esetben nem vállalkozhatok, csak csírájában jelzem ennek jelentősebb pontjait, keresztezéseit.³⁸³

Ralph Köhnen, aki talán a legátfogóbb vizsgálatát adta napjainkig Rilke és Cézanne tapasztalás- és ábrázoláselméleti, intermedialis kapcsolódásainak, azt állítja, hogy bár a Rilke-szövegek középpontjában a képesség áll, ám esetében mégsem a hagyományos értelemben vett tárgyiasságról van szó, nem esszenciális tárgyszerűségről, tárgyra irányultságról, amely minden nyelv és szín előtt már mindenkor létezik, hiszen mindez csak folytonosan generálódik. A lényeg nemcsak felfoghatatlan nagyság, hanem non-entitás, amely a környezettel való tükröződési viszonyokból származik, nem fixálható, újra és újra visszatér a jelösszefüggésekbe.³⁸⁴ Rilke az európai szimbolizmuson belül – Cézanne-hoz hasonlóan – a dekonstruktív komponenst képviseli, ahol lehetővé válik a „szín-mimetikus írás”.³⁸⁵ Köhnen az optikaitól való elté-

383 Cézanne történeti helyének meghatározására tett kísérletként már Tolnay Károly is valami hasonlóra utal első, nyomtatásban megjelent tanulmányában (1924), ahol azt fejtegeti, hogy igazán csak az impresszionizmussal szembeállítva lehet Cézanne művészetét megérteni. „Mert a kompozíciónak értelme a cézanne-i képben egészen más, mint azelőtt volt. Cézanne-nál másodlagos lett [...] A fontos az a tiszta világoskékbe áztatottsága mindennek; az áttetsző leheletes kék, amely a karnátum gyümölcshúzó anyagát nedvesen nyaldossa, fent a fakoronák zöldjébe keverődik, megjelenik a barna fatörzseken s hátul az égnek tisztaságában. A kék, amely már nem is levegő, hanem valami más, ennél több: félig folyadék, félig lég, s amelyben minden homogénné hasonul át. Nem emberek, nem fák, nem folyópart: valami nyárian csöndes és tiszta »őstermészet« ez, [...] a készre formáltság előtti »természet«. [...] Mert nincsen kompozíciójának a valóságban ekvivalense, elsősorban az anyagok szépsége hat.” Tolnay a továbbiakban az én megszűnésére, őanyagként, másként megjelenésére is utal. Lásd ehhez: Tolnay Károly: „Cézanne történeti helye (Kísérlet művészetének értelmezésére)”. In: uő: *Teremtő géniusok: Van Eycktól Cézanne-ig*. Budapest, Gondolat, 1987. 233.

384 Köhnen, Ralph: *Sehen als Textkultur: intermediale Beziehungen zwischen Rilke und Cézanne*. Bielefeld, Aisthesis, 1995. 308.

385 Vö. i. m. 342.

résre reflektál Rilke kapcsán, amennyiben az a nyelvi önreflexióját hajta végre.³⁸⁶ Az elbeszélő szinte feloldódik, szétszóródik, az elveszett nyelv nem definiáló, hanem a dolgok oldalának megtapasztalása/észlelése, a passzív látás felől levezethető. Paradox módon a Cézanne-kapcsolat Rilkénél képkézist idéz elő, allegóriákat hoz létre, s ezáltal új típusú értelmezések ideje érkezik el: a jelentés nem szubsztanciális adottság, amelyet meg kell fejteni, hanem a „képtér megmentése [...] egy nyílt folyamatban”³⁸⁷. Cézanne lesz Köhnen szerint a *másik* típusú látás megtestesítője Rilke számára, hiszen esetében mindez nem kartézianus gondolati operáció, nem intencionált, hanem sokkal inkább eleven *színtapasztalat*.³⁸⁸

Maurice Merleau-Ponty „A szem és a szellem” című munkájában kétfajta látást különít el:

van az a látás, amelyre reflektálok, s nem tudom másképp elgondolni, mint gondolatot, intellektuális figyelmet, ítéletet, jelek olvasását. És van az a látás, amelyik lezajlik, amely a természet által van belénk helyezve, testünkbe belepréselve [...]³⁸⁹

Egy másik szöveghelyen aztán ez utóbbi tapasztalást tovább konkretizálja: „Már nem arról van szó, hogy mi beszéljünk a térről és a fényről, hanem arról, hogy szóhoz engedjük jutni a teret és a fényt, amelyek ott vannak”.³⁹⁰ Merleau-Ponty szerint Cézanne a tér mélységét keresi a formában is. A forma, a tiszta forma valójában a szilárdság, a térbe hatolás helye. Ez a forma-látvány a szín javára törik meg, „tehát nem színekről, a »természet színeinek utánezatairól« van szó, hanem a szín dimenziójáról”, szín-síkok lebegő mozgásáról: amely révén a festő látása nem kívülről vetett pillantás, nem geometrikus-optikus kapcsolat, sokkal inkább ar-

386 Vö. i. m. 14–15.

387 I. m. 16.

388 Vö. i. m. 98.

389 Merleau-Ponty, Maurice: „A szem és szellem”. In: Bacsó Béla (szerk.): *Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika*. Budapest, Kijarat, 2002. 54–79. Itt: 66.

390 I. m. 67.

ról van szó, hogy úgy láttat, hogy mindaz közben semminek sem a látványa.³⁹¹ Ha kapcsolódunk a korábban bevezetett terminusainkhoz, akkor elmondható többek között Schellinghez visszatérve, hogy a cézanne-i művészet valami titkos preegzisztenciát ébreszt fel: a mindenkor megelőző (das Zuvorkommende), a Sein rejtett el-nem-rejtettsége, az anyag önmegmutatása történik a mediális megvonásában.

Teoretikus írásaiban Gottfried Boehm is újra meg újra visszatér a cézanne-i példára. „A kép hermeneutikájához” című tanulmányában a következőket írja: a képiség/ős-kép „lényege abban áll, hogy az nem leképez, hanem láthatóvá teszi azt, ami a kép nélkül és attól leválaszthatatlanul nem lenne látható. [...] Az ily módon előtűnő ősképiséget a néző nem tudja maga előtt megjeleníteni”³⁹², ami önmagában paradox képiséget jelez. A képi szimultaneitás nem retenció és protenció közti mozdulatlan pillanat, hanem az *ikonikus sűrűség* minősége, készenléti potencialitás.

Az ikonikus sűrűség az (a nyelv szempontjából nézve), ami a képen a *legürebb*: a *nem-alak*, vagyis az egyidejűleg ható vonatkoztatási forma alak és alak, alak és kompozíció, valamint a színépítkezés között.³⁹³ [A kiemelés a szerzőtől.]

Számunkra jelen esetben talán a „felületi inverzió” a legfontosabb kategória, amelynek Cézanne kapcsán Boehm kiemelt jelentőséget tulajdonít. Ez pedig nem más, mint a jelenségek halmaza az ürességben, szín, felület és szöveg kölcsönös önátértékelése, a kimondhatóság hiánya, ahol a forma egzisztenciája a jelenségtől elválaszthatatlanul halmozódik egyetlen sűrűséggé. Cézanne azt ismerte fel, hogy a képi tapasztalásban valójában nem a figurahatárok viszonyulnak egymáshoz, hanem a *színfelületek* modulálják egymást.³⁹⁴

391 Vö. i. m. 69–70.

392 Boehm, Gottfried: „A kép hermeneutikájához”. *Athenæum* 1993/I. 4. füzet, 87–112. Itt: 99.

393 I. m. 103.

394 Vö. i. m. 104.

Boehm egy másik cikkében, amely a látásra vonatkozó hermeneutikai reflexióit foglalja össze, Cézanne kapcsán a realizáció kategóriáját említi és tartja igencsak lényegesnek. A realizáció az elemek szabad szemléleti szintézisét jelenti, amely soha nem ér véget.

Benne épül fel a kép, ez áll össze egy (a természettel, személyiséggel vagy hasonlóval kapcsolatos) értelem tapasztalatává, mialatt azonban újból és újból szerte is oszlik. Ez nem szolgál semmiféle (egyszer és mindenkorra vonatkozó) jelentésrögzítést – amely a képen kívül folytatható, s végül a fogalmak világában lezárható lenne –, hanem jóval inkább „realizálja” a valóságot. Majdhogynem azt is mondhatnánk: „elővezeti”.³⁹⁵

A cézanne-i látásgyakorlat megszabadít az előzetes „szövegektől”, észlelés és megismerés integrációját hajtja végre. Az érzéki telítettség azonban a leárnyékoltság, a láthatatlan jelzésének helye, feladata a rámutatás, megmutatás, nem pedig a jelentésképzés, a jelrögzítés. Ily módon alternatívát jelent a szemiotikusok és posztstrukturalisták írás- és jelrögzítéses ábrázolásaival szemben.³⁹⁶

Mindezek után térjünk most rá először Cézanne kapcsán a fent említett popperi elmélet tömör vizsgálatára. A popperi eszszé/kritika a forma kritikája, szemben a lukácsi *Lebenskritikk*. Popper azonban, véleményem szerint, valójában a formátlanság, az aformalitás kritikus: valahol az élet és forma között a Lét megmutatkozásának nyelvén ír. Bár Popper a forma intencióját, a forma uralmát támogatja a nyelv, az írás mögöttivel szemben, ugyanakkor esetében a nyelvi forma intenciója átfordul a formátlan anyag/Teig/Urstoff egzisztenciájába, ek-sztázisába. Az „Idősebb Peter Brueghel” című igen érdekes írásában, ahol Cézanne

395 Boehm, Gottfried: „Látás. Hermeneutikai reflexiók”. *Vulgo* 2000/1–2. 229–230.

396 Vö. i. m. 230.

mesterének tekinti Brueghelt³⁹⁷, arról ír, hogy Brueghel képein a színek, a festék matériája töri meg a formák határainak játékát. Maga az *anyag*, a festék anyaga az, ami ábrázolódik, s az anyaggal szembeni heroikus küzdelemben marad alul a szubjektum. Ami marad, ami megmutatkozik (miközben meg is vonódik újra meg újra), azaz a „lényeg”: a performatív Um-kippen, átfordulás, a matéria önmegmutatkozása, amely a mediális paradoxona, a mediális önmegvonása. A materiális nem nyom, nem valami utólagos, nem a mindenkor elmúltnak (abszenz) a nyoma, hanem a mindenkor megelőzőnek (das Zuvorkommende), a létnek örvénylő megjelenése – amely azonban sokkal inkább megjelenésbe jövés a valamiként való megjelenés nélkül. „A megismerés és a megváltás” című, talán leghíresebb esszéjében mindeerre így reflektál:

És a ritmusoknak, a sorrendnek, az ismert és a ritka szavak váltakozó léptének, a csendnek és egy gondolat, egy mondat vázának hogyan lehet lelke és élőbb élete az egész valóságnál, melyet kimond. Ezt sem foghatjuk meg egyszerű ésszel, és mégis át kell éreznünk, és meg kell hódolnunk előtte. Az a kritikus pedig, aki ebbe a világba való, aki ért a formák emberentúli nyelvén, mást fog látni, mást fog nézni minden írásban, mint ami annak eredeti, történetes tartalma: látni fogja ugyan, hogy mi van az írás „mögött”, látni fogja a művész akarását, de a másik, a forma szándéka (amely vad és önálló szándék) el fogja mosni, meg fogja hamisítani az elsőt, a szülő-szándékot. És így ez a kritikus kevesebb „igazságot” fog mondhatni, és kevesebbet „a tárgyhoz”. De amit adni fog, az, ha más is lesz, mint szándékok felfedése, ha máshonnan is jövend, de az igazságba fog belefolyni: egy nagyobb, nem kontrollálható, abszolút igaznak a szuggesztíóját fogja adni.³⁹⁸

397 „Nem tudom, vajon Cézanne ismerte-e Brueghelt, annyi azonban bizonyos, hogy őt folytatta. Aki tudja, hogyan helyezkedik el e két művész a festői színek történetének vadonában, és milyen természetes mozdulattal mutatnak egymásra, az nem fog késlekedni, hogy szembesítse őket, és megértse, ami bennük közös.” Lásd: Popper, Leo: *Esszék és kritikák*. Budapest, Magvető 1983. 73–83. Itt: 73.

398 I. m. 63.

Philippe Despoix az általa az anyag etikájaként titulált Leo Popper-i elmélet kapcsán a *produktív félreértés* fontosságát hangsúlyozza, amelynek egyik variánsa az anyag ellenállása.³⁹⁹ Cézanne és Brueghel összekapcsolása meglehetősen merész vállalkozás, amely épp a színkezelésen, a színek hangsúlyán nyugszik, a festő visszalép a színek mögé. Bár Brueghel valamennyi anyagot meg kívánja ragadni, a levegőt is a test részévé teszi, megtestesít (Verkörperung) tehát, mélységre és lekerekítettségre törekszik, valójában azonban az igyekezet megtörik az anyag, az őszanyag ellenállásán (Entkörperung). A szép látszat helyén a Sein performatív önmegmutatása zajlik. Despoix utal arra, hogy talán nem véletlen, hogy Poppernek a Rodin és Maillol szobrászatát vizsgáló esszéjében a rodini transzcendencia, a megelékesítés helyén Maillol művészetében annak törlése áll: a physis, a gravitáció, a nehézkedés, a súly fontosságát hangsúlyozza a torzó kapcsán: „a szobrászatnak [...] mellőznie kell mindent, ami »letörik«. Mert hiszen ez az érzet megint csak valami nagyon szabad kőérzet. [...] Minél több szerv hiányzik, annál erősebb lesz a szervezet.”⁴⁰⁰ A medialitás üres helye a médiumban, az anyag önmegmutatása: nincs más, mint egyedüli létező – a szín, az olajfesték, a kő anyagisága.

Ily módon itt egy olyan stílus van, amely Brueghel közreműködése nélkül lett azzá, sőt akarata ellenére [...] Itt valami olyan stílus van, amely a természetet akarta, hogy végül mély alázatosságával mégis följe nőjön [...] A festő [...], aki a természetet saját vére ütemére rendezte el, mígnem a természet jeleket írt számára. A természet eszméjét akarta, hogy végül a szőnyeg eszméjét valósítsa meg [...] Emberei [mindegyike] [...] képes arra, hogy soha nem sejtett bájoságban dermedjen meg, és szinte virággá váljon egy Keresztvitel csodálatos szőnyegében. – Brueghel teszi meg

399 Vö. Despoix, Philippe: *Ethiken der Entzauberung. Zum Verhältnis von ästhetischer, ethischer und politischer Sphäre am Anfang des 20. Jahrhunderts*. Bodenheim, Philo, 1998. 109–141.

400 Popper, Leo: „A szobrászat, Rodin és Maillol”. In: uő: *Esszék és kritikák*. 98–99.

a legnagyobb utat a természethez. Ám ahol mindenkinek el kell buknia, ott ő is elbukik. Mégis: amit bukásában teljesít, az sokkal több, mint amit akart.⁴⁰¹

A modern absztrakció és transzcendencia valójában az anyag nehézségi erejének való ellenállás képtelenségében mutatkozik meg. Ez a stílus Philippe Despoix Poppert követő értelmezése szerint a tapasztalaton alapul, de a megtapasztalás nemcsak a szem, a látás feladata immár, nem az archból kiolvasható értelem, nem a látóérezék „Gesichtssinn”, a „Gesichtsempfindung” van érvényben, hanem az optika helyén (Goethét követően) a test egészének tapasztalata áll: a művészet anyaga és az emberi test közti rejtett és véletlen mediális egyezések feltételezése. A kő, szín, szóhangzás mint ős-anyag és a test rokon voltának alapja a súly (Schwere). Ez a fragmentális test-tapasztalat visszavezet a kritika, az esszé popperi fogalmához, amely Lukáccsal ellentétben a fragmentum ek-zisztálását tartja elsőrendűnek, a letapogató gondolkodást, ahol inverz platonizmusával az anyag „filozófál”, ahol az anyag, a festék, a szín matériájának saját törvénye megakasztja a techné inadekvátságát. Ez az amediális matéria, a nem-mediálisnak a médiumban történő performatív önmegmutatásának tapasztalata⁴⁰² jól kamatoztatható a Rilke-szöveg vizsgálatának esetében is.

401 Popper, Leo: „Idősebb Peter Brueghel”. In: i. m. 81–82.

402 Performatív és medialitás illetően értelméhez lásd: Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura*. 53–90.

Khóra, ikonfal, fordított perspektíva

Térjünk most rá a *Feljegyzésekre*. A szövegben a fontosabb figurák kapcsán újra meg újra arra leszünk figyelmesek, hogy a tiszta vonatkozások és a lét válik hangsúlyossá. Ennek két releváns példája De Belmare márki a Brahe gróf által diktált visszaemlékezésekben és Bettina-Abelone alakja. A márki, aki „a múltban akkor hitt csupán, ha őbenne is élt” („an die Vergangenheit nur glaubte, wenn sie *in ihm war*”), mint az ereiben csörgedező vér, „nem volt éppen szép [...] Annak sem lehetett nevezni, amit az emberek jelentősnek vagy előkelőnek mondanak [...] De ő létezett!” („aber er *war*”) (155–157). A valódi létezés egy új típusú tapasztalás és emlékezés megtestesülése. Malte számára az olvasó és levelet író Abelone és/vagy Bettina – hiszen valójában „nem lehet eldönteni, vajon Bettinára vagy Abelonéra gondol[ok]-e” (209) – szintén már mindenkor egygé vált az itt-léttel. Álljon itt ennek alátámasztására két idézet:

Millió kis leplezhetetlen *mozdulatból a legvalódibb lét mozaikja* rakódik össze. A dolgok *átlendülnek* egymásba, s felívelnek a levegőbe, hűvösségük az árnyakat áttetszővé, a napot pedig könnyű, átszellemült sugárzássá változtatja. A kertben ilyenkor fődolog nem létezik: *minden ott van mindenütt*, s nekünk is ott kéne lennünk mindenben, nehogy bármit elmulasszunk. Abelone apró tevékenységében *mindez (das Ganze)* még egyszer újjászületett. [206–207, a kiemelések tőlem – S. E.]

Továbbá:

Mert ez a csodálatos Bettina minden levelével *távlatokat* (Raum) nyújtott, igen tágas idomokat. Már kezdettől fogva teljes *egészségben* (im Ganzen) már annyira kiterjeszkedett, mintha már túl lenne a halálán.

Mindenütt egészen belemélyedt a *létbe* (Sein), mint aki odatartozik, s mindaz, ami vele történt, örökre ott élt a természetben. [...] Még síkság voltál, Bettina: véges-végig belátlak. (209)⁴⁰³

A lét tere, a khóraszerű tértapasztalat, amely nyelvivé válik, már a szöveg elején fontos szerepet kap. Az első „denkbild” a képek megvonásával, a tér, a hely megjelenési hagyásával kezdődik.

Ez a magas, s ha nem csalódom, boltíves terem szilárdabb volt, mint bármilyen más. Felmagasló homálya, szüntelenül sötétlő (mit seinen niemals ganz aufgeklärten Ecken) zugai *minden képet felszívtak az emberből, és soha nem kapott értük határozott kárpótlást*. Akaratunktól és eszméletünkötől megfosztva, kedvetlenül és védtelenül, szinte feloldódva ültünk ott. Mindnyájan olyanok voltunk, mint egy *üres hely* az asztalnál. [27–28, a kiemelés tőlem – S. E.]

403 A lét (természet) materiális nyomainak egymásba lendülése, a térbeliség észlelése mint sajátos nyelviség és az olvasás sajátos formája, Rilke egyéb szövegeiben is megfogalmazódik. Az *Erlebnis (I)* (1913) címűből álljon itt bizonyítékul néhány idézet. Az elbeszélő az erlebte Rede már önmagában is különös narratív módusában az olvasás, a hermeneutikai valamit értés modifikációját tapasztalja meg és írja le visszaemlékezéseiben, ahol az olvasás helyén a természetbe való teljes belemerülés állapota áll. Ez a nem megszokott testiség, a materiális megjelenés nélküli megjelenése, egy, a predikációt megelőző tapasztalat, amelyben az értelem nem állapítható meg. Az észlelés a megértéssel ellentétben a megérintettség, a szétszórtság, a rezdülés és rezgés állapota. A tér, a *hol* nem határozható meg, nem mondható ki, bár a visszatérés örök tere, ahol minden távolibb, mégis igazabb, ahol az eredendő búcsúzás határoz meg mindent: a megvonásban való önmegmutatás, a dolgokra való visszapillantás rezponzív vonatkozása. „[S] ebben a helyzetben mindjárt olyan kellemes támaszt, oly pazar nyugalmat lelt, hogy megfedkezvén az olvasnivalóról, a természet csaknem öntudatlan szemlélésébe merült. [...] úgy rémlett, mintha a fa belseje alig-alig észlelhető rezgéseket továbbítana hozzá [...] teste bizonyos fokig lélekszerűen viselkedett [...]. Ehhez járult még, hogy az első pillanatokban nem tudta pontosan megállapítani, melyik érzéken keresztül jut el hozzá e végtelenül finom és kiterjedt közlés [...] Hogy *honnan* is került ide, képtelenség lett volna elgondolni, arról azonban, hogy mindehhez *visszatért* csupán [...] pár másodpercig oly szilárd meggyőződéssel töltötte el [...] Egyáltalán, észrevehette, hogy a tárgyak távolibbnak, egyszersmind valódibbnak mutatkoznak, talán azért, mert tekintete immár nem rájuk, nem előreszegeződött, hanem amott, a nyílt Térben kószált céltalanul; most mintegy a vállá fölött, a szeme sarkából nézett vissza a dolgokra, és (valami) bódító édességet érzett, mintha azok bezáruló létét a búcsú leheletfinom virággillattal fűszerezné.” Rainer Maria Rilke: „Élmény”. In: uő: *Válogatott prózai művek*. Vál., ford. Halasi Zoltán. Bp., Európa, 1990. 433–437. Itt: 433–435.

Úgy tűnik, mintha Malte ebben az emlékképben, amelyből paradox módon már a kezdet kezdetén kiszűrődik minden kép, saját eredetét próbálná meg rekonstruálni Szimonidészhez hasonlóan, aki Cicero és Quintilianus szerint a retorikai leképezés, a nyelvben működő „térbeli emlékezés” első fontos képviselője.⁴⁰⁴ Bár Malte látszólag megpróbál visszatérni a kiindulópontához, megkísérli a család igaz történetét felgöngyölíteni, de mint láthatuk, ez a pont maga a törés, az összeomlás. „E ház képe mintha végtelen magasságból belém zuhant volna, s mikor belül földet ért, széttöredezett.” (27) A ház képének helyén a tér mint törés, mint határ jelenik meg. Úgy tűnik, megszűnik a kétosztatú mimézis oppozíciója, nincs már több kép a memoriában, amely az eredetet referenciálisan leképezné. Az üreges (hohl), boltíves (gewölbt), teljesen soha fel nem derített (niemals aufgeklärt) tér van egyedül érvényben, amely „üres helyeket” nyit fel, és kísérteties, materiális nyom. A szöveg ebben az üreges térben, ez előtt az alap előtt határozódik meg, amely mindent magába szív, s mégis kezdetként létezik maga is. A tér, amely a „széttöredezett” ház képe helyén ek-zisztál, a heideggeri „hallatlan közép” és „nehézségi erő”, Erika Greber kategóriáját alkalmazva pedig „szakadékszerű közép” (abgründige Mitte), s így a szöveg egészét szervezi. A khoratikus tér jelenvalóságára mint kezdetre már Rilke reflektált a *Feljegyzések* kapcsán egyik levelében: „diese Aufzeichnungen sind etwas wie eine Unterlage, alles reicht weiter hinauf, hat mehr Raum um sich, sowie man sich auf diesen *neuen höheren Grund* verlassen kann. Nun kann eigentlich alles recht *beginnen*”⁴⁰⁵. (A kiemelés tőlem – S. E.) Bár Malte első pillantásra újra meg újra múltjával, eredetével szembesül nagyvárosi élményeiben, feljegyzéseiben mégsem a megéltek és a megtapasztaltak világos leképezéseivel van dolgunk, de nem is pusztá fikciókkal, fantáziálással: sokkal inkább a dolgok fenomenoló-

404 Vö. Weinrich, Harald: *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*. (3., átdolg. kiad.) München, C. H. Beck, 2000.

405 Rilke, Rainer Maria: *Briefe*. Frankfurt am Main, Insel, 1987. 262.

giájának átfordításával, a lehúzott maszkok üreges belsejével, a dolgok Másikával.

Az asszony megriadt, felmerült önmagából, ámde túl gyorsan és hevesen: arca a kezében maradt. Láttam, ott tátongott tenyerében, igen, láthattam arcának *belső üregét*. Alig bírtam magammal, hogy csak a kezeit nézzem, és ne azt a kiszakadt valamint. Iszonyodtam attól is, hogy egy *arcot belülről* lássak – de még jobban iértóztam a letépett arcú, merő-seb fej látványától. [9, a kiemelés tőlem – S. E.]

Jóval később Malte ismét a látóérezék (*Gesichtssinn*) kifordítását hangsúlyozza: „Az arcnak, amit magam elé kötöttem, furcsán *odvas szaga* volt [...]” (Das Gesicht, das ich vorband, *roch eigentümlich hohl* [...])” (108, kiemelés tőlem – S.E.)

A dolgok léte nem reális, de nem is imagináriusként, a tudat képeként adott: a valódi látás a szubjektum/objektum oppozíció megvonásában válik elérhető állapottá. Az üreges terek alogikus tapasztalatában a dolgok mélyen belesüllyednek, beleivódnak a létbe, a khóra nyomaiként, a jelenvalóban megjelenő megjelenés nélküli távollevőként mutatkoznak meg, s tiszta vonatkozásba lépnek Maltéval.

A „széttöredezett ház” üres képhelye még többször előkerül a szövegben. Malte anyjával Schulinék leégett kísértetházát látogatja meg, melyet csak ők ketten „látanak”, épp úgy, amint a rég lebontott házak legutolsó falát. Vizsgáljuk meg egy kicsit közelebbről ez utóbbi példát.

[V]oltak házak, melyek egyszerűen eltűntek. [...] Mondtam már, hogy én ilyen falra gondolok? De ez, hogy úgy mondjam, nem az ép házak kezdő-fala volt – pedig az ember azt hitte volna –, hanem a záró-fal, ami a lebontott házból megmaradt. [...] E szobák *szívós életét* elpusztítani nem lehetett. [...] *Látni lehetett, hogy megmaradt még a színekben is, melyeket évről évre lassacskán megváltoztatott*: kékből fakózöldet, zöldből szürkét, a sárgából pedig valami rothadó és penészes fehéret kevert. [...] A lenyúzott sávokba, a tapéták alján nedvesedő hólyagokba fészkelte be magát

[...] Ott volt minden: a sok ebédlő, a betegségek, minden lehetőség, a többéves füst, a hónaljából előfakadó verejték [...] De sok mindenfélről *nem is lehetett tudni, honnét származik.* [...] Én itt mindenre ráismerek, s ezért hatol belém minden olyan könnyen: *otthon van nálam, idebenn.* [47–49, a kiemelés tőlem – S. E.]

A ház romokban hever, de a legutolsó fal, amelyet Erika Greber⁴⁰⁶ az ikonfallal hoz összefüggésbe, maga a határ, s mint ilyen, „szakadékszerű középként” otthon van Maltében. Ez az utolsó fal létezik igazán, ez az a hely, ahol a forma, a figura megszüntetődik. Mint Leo Popper kapcsán fent említettük, az architektonika Rilke szövegében is egészen új értelmet nyer. Nem az isteni építőmester architektonikájával állunk szemben, ahol minden a geometrikus forma, a figurák segítségével teremődik és tapasztalható meg, s amelyet *nusszal* lát el a Teremtő. Leo Popperhez hasonlóan Rilke is egy másik típusú architektonika működéséről beszél.

Rilke a recehártján kialakult képekkel, valamint a pillanatfelvételekkel mint az esztétikai észlelés ideáljával szemben tételezi Malte látását, ahogy Popper mindenfajta architektonika leépítésével a saját forma-fogalmát szegezi szembe. Ezt is, mint Malte szemét, az intencionalitással szembeni meg nem értés formálja. Ahogy Malte látása sem figyelmeztetésre készen a dolgokat, hogy legyőzze azokat, hanem épp fordítva, azok ragadják meg őt, a popperi forma-fogalom úgy vesz búcsút nemcsak a virtuozitástól, hanem a „forma akarásának” valamennyi megvalósulásától. [...] A forma mestere a korlátozásban, a lehatárolásban mutatkozik meg.⁴⁰⁷

A khóra vagy a khoratikus, ahogy itt tárgyaljuk, szintén összekapcsolható ezzel a sajátos átfordítással. Platón, majd Sallis épp a khóra határjellegét hangsúlyozzák: az isteni építőmester akadályozójaként jelenítik meg, amennyiben épp azokat a határokat jelöli ki, ameddig a noetikus alap-okok terjedhetnek. Bár a khóra

406 Vö: Greber, Erika: „Ikonen, Entikonisierte Zeichen. (Zur Semiotik der Einbildung bei Rilke [eine intermediale und interkulturelle Studie.])⁴”. In: *Poetica* 29, 1–2. szám, 1997. 158–197.

407 Leo Popper: „Schwere und Abstraktion: Versuche”. Utószó. Szerk. Philipp Despoix, Lothar Müller. Berlin, Brinkmann & Bower, 1987. 110–111.

nyomai az isteni teremtményekben is megtalálhatók, e nyomok azonban folytonos átalakulásban vannak jelen, folytonos megakasztóként, távoliként: mindenkor más halmazállapotban. Walter Benjamin szintén halmazállapot-változásról beszél, amikor is saját allegorikus eredet-fogalmát a fenségesre vonatkoztatva próbálja meghatározni, amely a széttörés és így a rom egy fajtája és aktusa. Az „Ismeretkritikai előszó”-ban az eredetnek a következő definícióját olvashatjuk:

Az eredetnek, bár teljességgel történeti kategória, még sincs semmi közös vonása a keletkezéssel. Az eredettel kapcsolatban szó sincs a származott dolog létrejövéséről, inkább a létrejövésből és elmúlásból származóról. Az eredet a létrejövés folyamatában helyezkedik el *örvény* gyanánt, és *ritmikájába* rántja be a *keletkezés anyagát*. A tényszerűnek csupasz, nyilvánvaló állagában soha nem ismerhető fel az eredet vonása. S egyedül a kettős belátás számára nyilvánul meg ritmikája. Ez a ritmika egyrészt restauráció, helyreállítás, másrészt éppen ebben befejezetlenség, le nem zártság gyanánt kíván megjelenni.⁴⁰⁸

Érdekes továbbá, hogy Hans Heinz Holz szerint a benjaminii idea-fogalom valójában a kései Platón idea-fogalmához közelít, amelyet épp a *Timaios*szban találhatunk meg. Azaz: az idea nem létező, hanem mindenkor létezésbe jövő.⁴⁰⁹ Kulcsár Szabó Ernő pedig a *Szonettek* kapcsán tér ki arra, amikor a halálról mint a lét egy ősfomájáról, a valódi vonatkozásokról, a Nyitotról ír, hogy a Nyitott a „dologi noémákkal” áll kapcsolatban, amelyek egyidejűek, azaz időtlenek. Talán nem véletlen, hogy példaként Kulcsár Szabó a tűz lángjának piros és sárga színét, a természet hangjait vagy a dolgok végtelen nyomát említi.⁴¹⁰ A valódi ele-

408 Benjamin, Walter: „Ismeretkritikai előszó”. In: uő: *Angelus Novus*. Budapest, Magyar Helikon, 1980. 218.

409 Vö. Holz, Hans Heinz: „Idee”. In: Opitz, Michael, Wizisla, Erdmut: *Benjamin's Begriffe*. Második kötet. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2000. 445–446.

410 Vö. Kulcsár Szabó Ernő: „Mérték és hangzás. (Az »orfikus« tárgyiasság Rilke kései lírájában)”. In: uő: *Beszédmód és horizont. (Formációk az irodalmi modernségben.)* Budapest, Argumentum 1996. 100–124. Itt: 113–114.

ven, a lét eszerint a fenti idézetben is a színek folytonos alakulásában, átváltozásában van jelen, mint „nedvedeső hólyagok”-ban, „füst”-ben, „lehelet”-ben. A legeslegutolsó fal, amelyet mint a következő ház első falát, eredet és vég egymásba fordítását tapasztalhatunk meg, így nem más, mint a halál folyton megnyilatkozó térbelisége.

A folytonosan átváltozó, eliramló háttér mellett vagy pontosabban előtt tehát a színek, a tónusok, a fény, a tükröződések és maga az affektivitás, vagy Gernot Böhme kategóriáját alkalmazva, az *atmoszferikus*⁴¹¹ észlelések a döntőek. A valóság és a hagyományos képek nem rendelkeznek szilárd, megingathatatlan pozícióval, sokkal inkább a kriptikus, a kísérteties, a fantom játszik fontos szerepet. A kép kifordításának, a mimetikus megvonásának és a kriptikus együttes jelenlétének szép példája Erik és Malte találkozása a galéria magához húzó mélyében, ahol a tükör önmagába szívó ürességére paradox módon épp a félig vak kisfiú nyitja fel Malte szemét. „Az ő képe nincs itt, még mindig keressük odafenn. [...] Tükröt vittem neki [...] De nem látszik benne [...] Vagy benne van az ember – magyarázta bölcselkedve és szigorúan –, és akkor nincs itt; vagy ha itt van, akkor nem lehet benne.” (121)

A tükör terének erejét, eleven vonatkozását, amely nem visszatükröz, nem mimetikusan képez le, hanem önmagába szív, mintegy a nehézségi erő révén saját létünkbe tör, Malte a maskara-jelenetben újra megtapasztalja.

[A tükör] egy képet, nem, egy *létező valóságot* tukmált rám, egy idegen, szörnyűmód idomtalan valóságot, amely *akaratom ellenére* minden porcikámat *átitatta*: mert most ő volt az erősebb, és én *voltam a tükör*. [10, a kiemelés tőlem – S. E.]

A fordított tükrözés elvének talán legpregnansabb megvalósulása mégis a szőnyeg ekphrasziszszerű, metaleptikus leírasi kísérlete.

411 Vö. Gernot Böhme: *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München, Fink, 2001. Illetve lásd: a bevezető elméleti fejtegetéseit.

Nem mesélek rólad semmit, Abelone. [...] mert terólad méltatlan minden beszéd. Itt szőnyeg is akad, Abelone, néhány faliszőnyeg. Azt képelem, itt vagy; nos gyere, vegyük sorra ezt a hat szőnyeget. [...] [Az asszony] tükröt tart kezében. Látod: az egyszarvúnak az egyszarvú tükörképét mutatja...

Abelone, én most azt képelem, hogy itt vagy. Megérted ezt, Abelone? Azt hiszem, meg kell értened. [131–134, a kiemelés tőlem – S. E.]

A maltei ekphrasziszban a kimondás „nem képezhető le mimetikusán. És ennyiben [...] a nem-mimetikus mimikriszerű mimézisével állunk szemben. [...] a tükör imágóként fog(ad)ja be az exterritoriális, szövegen kívüli megfigyelő imaginációit, s jelenetezi [inszeniert] a nézőnek az egyszarvúra irányuló képzeletét [Ein(horn)bildung]”.⁴¹² Már nem a kép áll a középpontban, hanem a megmutatás aktusának leírása. A deixis a khóra adekvát nyelvi módusza, egy khóraszerű nyelv. Platón szerint az „ez” vagy „az” lehet csak maga a khóra. Az egyedül lehetséges nyelvi megvalósulás a mutatás, a ráutalás nyelve: hiszen a khóra annyiban jelenik meg, amennyiben önmagát mégis mindenkor rejtve hagyja. A deixis programja explicite is beíródik a *Maltéba*. Malte írja Ibsenről, az „önfejűről”, amikor „könyvei[d]nél” ül a könyvtárban, hogy „a véredben volt, hogy mindig csak éppen felmutass valamit, inkább, mint a beszéd (Sagen) vagy ábrázolás (Bildern) [...] És megszületett a te színházad.” (84)

A deiktikusság nyelvétől, a tükörbeli megjelenés nélküli megjelenéstől térjünk vissza kicsit a térbeliségnek a színekkel, a fény-nyelv mint nyomokkal, valamint a perspektívával való kapcsolathoz, amire Erika Greber is utal ikon-szemiotika-elméletében. Teóriájának központi eleme az *üre(ge)s ikonok* fordított, receptív perspektíváján kidolgozott esztétika, amelyet a khórával ekvivalensnek tekinthetünk, s e fordított perspektívát párhuzamosan vizsgálja a „más típusú térhatást előidéző színekkompozíció-

412 Vö. Greber, Erika: i. m. 192–194.

val⁴¹³. Az ikonikusság, az ikonzemiotika jellemzője eszerint a fordított perspektíva, amely receptív, mondhatnánk rezszonzív. Az isteni ön-közlése, önmegmutatása a térbe, az üres oválisba, az üre(ge)s ikonba vonódik be. A rilkei poétikára gyakorolt hatása miatt jelentős a tanulmány igencsak jelentős részét kitevő Znamenszkaja-ikonnak az értelmezése, amely az *Angyali üdvözet* metonímiájává válik. Az ikon így egy, a preegzisztens logosznak helyt adó meta-ikonként jelenik meg Greber szövegében. Rilke esetében az ikon módosul, amennyiben elrejtő ikonként csak a kezek hangsúlyosak, arannyal bevontak, azaz a centrum nélküli, üres, szakadékszerű közép elve érvényesül: Isten csak úgy látható, ha lemondunk a láthatóságáról. Otto Lorenz a rilkei perspektíva kérdését az *érzelem-térrel* és a *mozgással* kapcsolja össze: „a pontszerűen jelzett tárgyak helyére a folyamatszerű esemény (das prozesshafte Ereignis) lép”.⁴¹⁴ A módosult perspektíva itt az elnémulás transzgressziójával, a ráutalással, „az objektív valóság tárgyainak nem tárgyi perspektívában való megmutatásában”, a lét és az időbeliség/mulandóság szigorú szembeállításával valószínűleg meg. „A mulandóság mindenütt belezuhan a lét mélyébe” (Die Vergänglichkeit stürzt überall in ein tiefes Sein). (139)

Steffen Arndal az *Ohne alle Kenntnis von Perspektive?* című cikkében épp a perspektivikus értelmezések, valamint a perspektíva mint olyan történetének áttekintését adja egészen a perspektíva modernségbeli megtöréséig.⁴¹⁵ Arndal szerint az ember a térperspektíva képbeli, ábrázolásbeli megjelenésével válik szubjektummá, épp a szubjektum-objektum oppozíció révén állítva magát szembe a természettel. Ezáltal azonban a valóság meghamisítása megy végbe, az intellektus és az én felértékelése. Arndal ugyanakkor úgy véli, az a típusú térlátás, tapasztalás, amely Malte, a

413 I. m. 164.

414 Vö. Lorenz, Otto: *Schweigen in der Dichtung: Hölderlin–Rilke–Celan. (Studien zur Poetik deiktisch-elliptischer Schreibweisen.)* Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1989. 129–170. Itt: 149.

415 Vö. Arndal, Steffen: „Ohne alle Kenntnis von Perspektive?” *DVjs* 1/2002. 105–138.

maltei írásmód sajátja, nem pusztán a perspektívával, a perspektíva átfordításával függ össze. Sokkal inkább az ún. *binokuláris* látást hangsúlyozza, amely nem passzív felvétele, mimetikus leképezése a benyomásoknak, hanem egy jóval intenzívebb *tértapasztalattal* van dolgunk. A szokásos, automatizált, konvencionizált észleléssel szemben egy idegen valósággal való atmoszferikus szembesülés, amely időtlen és néma, a látótól független autonómiával rendelkezik.⁴¹⁶ A dolgok sajátos plaszticitással tűnnek elő, mintha rápillantanának a nézőre, s így bizonyos értelemben teljességérzet (Fülle) keletkezik: nem szukcesszív regisztrálása történik a tér pontjainak, hanem szimultán megélt, távolt és közelít átfogó eleven egész jelenik meg. Arndal Joyce szavával *epifániának* nevezi ezt a tapasztalást és ábrázolást. Fontos azonban hozzátennünk, hogy mindezt ő is az intenciótól mentes, „willenloses Schauen”-nek (Schopenhauer)⁴¹⁷ tartja: a mozgásban előtűnő-elrejtőző telítettségeknek.

416 Ez a binokuláris, a perspektíva megszüntetve-megőrzésével működő tapasztalás/látás hasonló a merleau-ponty-i fordított intencionalitáshoz. Bagi Zsolt egyik írásában (Bagi Zsolt: „Maurice Merleau-Ponty festésetelmélete”. In: *Passim* 2002/1. 121–139.) Merleau-Ponty Cézanne festészetén kidolgozott festésetelméletét vizsgálva, kitér a fordított intencionalitásnak a perspektívával való kapcsolatára, ahol az interszubjektív konstitútumot helyezi az intencionált valamit látás helyére. Az érzékelt a testiként felfogott tapasztalásban mindig távollévő, „[a] világ dolgainak másik fele, a számomra soha nem uralható fele nem egy objektív világhoz tartozik, hanem a másikhöz” (127) – idézi a *Le visible et l’invisible* munkajegyzeteit Bagi. Rilke és a geometrikus perspektíva megbontása kapcsán is lényeges, hogy a szerző Merleau-Ponty kritikáját felülbírálván, fontosnak tartja hangsúlyozni Cézanne esetében a légperspektíva döntő szerepét, amely „az érzékeléshez való ragaszkodás jele”. (132) Végül, de nem utolsósorban a sokszor idézett szöveghely (lásd többek között: Eliane Escoubas: „Művészet és fenomén”. In: Bacsó Béla (szerk.): *Fenomén és mű*. Budapest, Kijarat 2002. 79–87.) „A szem és a szellem” című Merleau-Ponty-írásból a fordított intencionalitást, az interszubjektivitást mint rezponzivitást is láttatni enged: „A festő bűvöletben él. [...] Legsajátosabb cselekvései számára úgy tűnnek, mintha magukból a dolgokból sugároznának, mint a csillagképek a csillagok együttállásából. Közte és a látható közt a szerepek elkerülhetetlenül felcserélődnek. Ezért mondta oly sok festő, hogy a dolgok őket nézik.” (138)

417 Schopenhauer és az aisthetikus tapasztalás kérdéséhez lásd bővebben: a diszertáció *A fenséges, avagy a vízitündér tapasztalata* című Fontane-fejezetét.

Rilke és a perspektivikus látás megbontásához vezető színek kapcsán hadd említsem még Antje Büssgen egyik tanulmányát, amelyben a hofmannsthal párhuzamot vizsgálja, mondván, mind Rilke, mind pedig Hofmannsthal poétikájában a nyomára bukkanhatunk a Cézanne iránti rajongásnak.⁴¹⁸ Büssgen a misztikus, a színek misztikája felől közelít a kérdéshez, amit azonban számos ponton az entuziazmushoz, a romantikus rajongás művészetfelfogásához kapcsol, s ennyiben következtetései kérdésesnek tekinthetők. Büssgen a misztikust Nietzsche után a szkepszisből eredezteti, akinél a közvetlenség, az egész, az eredet és az autentikus a vágy tárgya, s így a nyelvi krízis oka. Büssgen szerint Hofmannsthal, s így Rilke is erre a teljességre, eredetre... etc. törekszik, s ennek nyelvét leli meg a színek misztikájában. Véleményem szerint – mint azt az előző egységben a látáselmélet kapcsán kifejtettem – a kérdés épp fordítva tehető fel: a nyelvkritika és az ismeretelméleti megfontolások nem a teljesség elérhetőségét tűzik ki célul, sokkal inkább egy olyan nyelvre találnak rá, amely adekvátabban ad teret annak az ek-zisztálásnak, itt-létnek, amely a színélményben lehető fel. Azaz a nyelvkritika Rilke - s tegyük hozzá, Hofmannsthal - esetében is⁴¹⁹ inkább pozitív, a medialitás irányába megy el, mintsem a forma-egész irányába.

Antje Büssgennek azonban annyiban mindenképpen igazat adhatunk, amikor Rilke egyik Clara Rilkének írott levelét idézi, ahol Rilke az írói irigységről beszél a festővel szemben, s a vérbe írott-ságot szembeállítja a kimondás lehetetlenségével. Büssgen sze-

418 Vö. Büssgen, Antje: „Vom Wort zur Farbe. Über den Zusammenhang von Sprachskepsis und Farbenthusiasmus bei Hofmannsthal und Rilke”. In: Belobratow, Alexandr W. (szerk.): *Österreichische Literatur und Kultur: Tradition und Rezeption*. St. Petersburg, Verlag „Peterburg. XXI VEK”, 2003. 155–181.

419 Vö. ehhez Lőrincz Csongor: „A medializálódás poétikája: esztétizmus és kései modernség (Hofmannsthal, Babits, József Attila)”. In: Bednatics Gábor, Bengi László, Kulcsár Szabó Ernő, Szegedy-Maszák Mihály (szerk.): *Hang és szöveg*. Budapest, Osiris, 2003. 317–390.

rint az emfatikus látás lényegisége a döntő, Rilke a Rodin-hatást követően a cézanne-i látásmódban és ábrázolásmódban találja meg az általa a nyelvben is megvalósítandó észlelési, a tárgy és a szubjektum köztesében, a relációban működő performativitást. Rilke Cézanne művészetében paradox módon a tárgyas látást hangsúlyozza, hasonlóan Meier-Graeféhoz, aki a cézanne-i primitívségen annyit ért, mintha őszöreg tárgyakat érzékelnék a vonalak segítségével nélkül, csak a színek mozaikja révén.⁴²⁰

A lét kétféle megtapasztalásának és ábrázolásának szembeállítását szépen példázza a *Feljegyzésekben* a gyermek Malte tarka, figurákkal teli rajzának, valamint a falból kinyúló kézzel való találkozásának egymás mellé állítása. Az első esetben ténylegesen egy képről van szó, egy lovag ábrázolásáról, leképezéséről: „*Anynyi bizonyos*, hogy akkor este egy lovagot rajzoltam – egyetlen *jól felismerhető* lovagot, aki egy, különösen felszerszámozott lovon ült. Oly tarkára sikerült az egész, hogy a ceruzákat állandóan változtatnom kellett [...]” (95, kiemelés tőlem – S. E.) A színek a figura kiemelésére szolgálnak, ám a hirtelen elguruló ceruza mindezt megakasztja. A kéz-élmény esetében Malte a sötétben épp az asztal alatt keresgéli az elgurult színesceruzát, az észlelés már nem az iménti bizonyosság és a magabiztos kijelentés, sokkal inkább a többször emlegetett atmoszferikus észlelés állapota: „már azt sem tudtam, mi tartozik a székhez, és mi tartozik énhozzám.” (95) A kisfiú a biztos, szilárd alapot, az orientáció támaszát keresi, ehelyett azonban egy vakon mozgó kézzel találkozik, amely a falból, a háttérből nyúlik ki. Ez az alap ugyanakkor éppenséggel az áramló, örvénylő, tovahömpölygő vízhez hasonlatos. A kép helyén tehát az egymásba fordított mozgás áll, egyfajta kölcsönös tükrözés. Az ilyen tapasztalás/észlelés alkalmával nem működik a meggyőzés narratív logikája többé, ehelyett sokkal inkább a rejtés, a félelem, az ijedség kíséri, és diszkurzív nyelvviségében kimondhatatlanná válik. „Nyeltem is

420 Vö. Antje Büssgen: i. m.

jó néhányszor, mert az egészét el akartam mondani. Ámde hogyan? Rettenetesen igyekeztem megemberelni magam, *de nem lehetett úgy kifejezni, hogy más is megértse.*” („Ich schluckte ein paarmal; denn nun wollte ich es erzählen. Aber wie? Ich nahm mich unbeschreiblich zusammen, *aber es war nicht auszudrücken, so dass es einer begriff.*”) (97)

Végezetül a khoratikus tapasztalás még egy további jellemzőjére hívnám fel néhány szöveghely segítségével a figyelmet, mégpedig a mimézis másikára, a megtestesülés értelmében vett mimézisre. Már a fenti idézetek egyikében előkerült, hogy Malte akarata ellenére úgy érzi, mintha az élet fluiduma saját vérévé válna. Két másik szöveghelyen szintén a vérre utalás, a vér mint jel áll a középpontban, amely az észleléssel, az emlékezéssel kapcsolódik össze.

Mert az emlék nem minden ám. Ha minden emlék vérünkbe szívódott, ha tekintetünkben s mozdulatainkban is eleven már, ha névtelen, és nem tudni, mennyi az emlék, és mennyi vagyok én – akkor talán az emlékek méhéből valamely ritka órában feltámad egy vers első szava és elkülönül („Denn die Erinnerungen selbst sind [a kiemelés a szerzótől] es noch nicht. Erst wenn sie *Blut* werden in uns, Blick und Gebärde, namenlos und nicht mehr zu unterscheiden von uns selbst, erst dann kann es geschehen, dass in einer sehr seltenen Stunde das erste Wort eines Verses aufsteht *in ihrer Mitte* und aus ihnen ausgeht) [22, a kiemelések tőlem – S. E.].

A vér mint közép, mint az észlelés köztese, „médiama” emellett a poiesis eredete is, amire Brahe gróf is figyelmeztet: „A könyvekben nincs semmi [...] A vér, az a fontos, abban kell olvasni tudni.” (155)

A vér tehát, amely az örök áramlás, az örök mozgásban lét, maga is a khóraszerű megélés, tapasztalás tere. A khóra, mint korábban már utaltunk rá, a benjamini allegorikus eredethez

hasonlóan az örvényszerű, ritmikus valamivé válás mozgása.⁴²¹ De a khóra létállapot, betegség is, azaz a derridai, Lacoue-Labarthe-féle pharmakon mimetikus létként értendő, de már maga Platón is visszatér a mimézishez a khóra-problematika kapcsán.⁴²² A betegségélmény a gyermek Malte számára szintén az észlelések ilyen sorába illeszkedik. A lázak világa nem egyeztethető össze a közönséges étellel. A betegség felnyit, a test az új típusú észlelés helyévé válik. „Ám most e sok mindenfélére nem tudtam rácsukni magam. És ordítottam, úgy, félig szétnyílván ordítottam, újra meg újra.” (99)

Vagy egy korábbi szöveghelyen:

Ennek [a betegségnek] nincsenek sajátos tünetei, hanem annak a tulajdonságait veszi át, akit megtámad. [...] S velük együtt feltámad az emlékek bomlott zűrzavara, ami mindenre rátapad, mint elmerült tárgyakon nyirkos moszat. Ismeretlen életek bukkannak fel a mélyből, s elvegyülnek a valóban létezők közé, elnyomják a múltat, amelyről azt hittük, megismertük már: mert abból, ami felbukik belőlünk, új, pihent erő sugárzik – ami pedig mindig jelen volt, túl sokat emlékezett, s rég belefáradt. [65–66, a kiemelés tőlem – S. E.]

A vér a khoratikus, deiktikus nyelv utalásszerű megmutatása. Ez a megmutatás azonban mindenkor önmegvonó, hiszen az emlékezés ebben a tényelvben maga a felejtés. Van azonban egy jel, a stigma, a vér-jel, amely a testen a memoria terét idézi elő, olyan mimézis, amely a barthes-i biografémához, a dinamikus

421 Az Erika Greber által használt ikon-fogalom, illetve a khóra és az örvény összekapcsolása Massimo Cacciari ikonról szóló cikke kapcsán válik lehetővé. Az ikon nem tesz láthatóvá, nem leplez le, sokkal inkább fényként ek-zisztál, elvakít, örvényként mindent magába szív. „Florenszkij a mágnes erejéről alkotott képet használja annak érdekében, hogy definiálja az ikonikus teret. Az ikon ablaka örvényt hoz létre, melynek sodra minden dolgot láthatatlan absztrakcióba fordít át.” Lásd: Cacciari, Massimo: „Die Ikone”. In: Bohn, Volker (szerk.): *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990. 385–430.

422 Vö. ehhez Sallis: i. m. 60.

punctumhoz hasonlóan a hagyományos testin mint szemiotikusan annak megtörésével, felejtésével, a mediális nyom törlésével látni engedi a matériát.

Fáradtnak látszott [Abelone], s azt mondta, a javát már el is felejtette. – De a helyét néha még ma is érzem – mondta, mosolygott s nem tudta megállni, hogy szinte kíváncsian meg ne nézze két üres kezét. (158–159)

Mindez nem valósulhat meg a hagyományos filozófiai karteziánusság maszkulin megragadó, az intencionáltságban valaminek (tudati) létet adó gondolkodásában és írásmódjában. A testi értelem (Leibhafter Sinn) előtérbe helyezése együtt jár a szubjektum/objektum, én/világ, naturalizmus/kriticizmus dichotómiák feloldásával.⁴²³ A test új fogalma új tudat-fogalommal párosul, amely csak az érzetanyagon keresztül konstituálódik, így a test nemcsak közvetítő külvilág és szellem között, nem semleges médium. A tapasztalás (Wahrnehmung) nem fotografikus felvétel, nem is ítéletként tételeződik, hanem egy prereflexív, eleven dolgoznál-létet jelent („entspringt, ohne selbst zu wissen, woher, sie gibt sich mir als naturgegeben”).⁴²⁴ Georg Braungart szerint – Merleau-Pontyra hivatkozva – ez a tudat eleven logika, nem-tétikus, nincs a tárgy teljes meghatározottságának birtokában, önmaga számára sem világos és csak bizonyos természeti jelek tapasztalásában válik megismerhetővé.⁴²⁵ Továbbá ez a tapasztalás minden tudat, minden ítélet és kimondás előtti, mindenfajta jelölést/szignifikációt megelőző „Welthabe”. Itt újra csak a színlátásra reflektálhatunk adekvát példaként, amely egy olyan nem akaratlagos réteg a világhoz való viszonyulásban, amely sem a tiszta természetnek nem része, sem pedig a saját/önmaga számára nem áll teljes mértékben rendelkezésre. A test sokkal inkább a

423 Vö. Braungart, Georg: *Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne*. Tübingen, Max Niemeyer 1995. Itt: Merleau-Ponty fejezet.

424 I. m. 41.

425 Vö. i. m. 42.

tér konstitúciójának kiindulópontja: így a testiként megalapozott intencionalitás egyik komponense a „Sein-zum-Raum”.⁴²⁶

Malte a látással párhuzamosan ír, írni is tanul. A test(i)-tudat, a befogadás és alkotás-szülés kettőssége a *Feljegyzések* szövegében jórészt a női testhez, nőiséghez kapcsolódik. Sajátos anyaszemiotikával működnek a Rilke-szövegek, ahol az Angyali Üdvözlét, a fogantatásról szóló híradás a testben való rámutatással, az elrejtésben való felmutatással, az elmúlt és az eljövő egyben létevel váltódik fel. A maskulin és a feminin logosz közti különbségtétel a szövegben az Ingeborg-történetek felelevenítése kapcsán konkrétan megtörténik.

Ha férfi lennék, igen, éppen ha férfi lennék, sokat törném rajta a fejemet, végiggondolnám annak rendje és módja szerint, és mindenképp előlről kezdeném. Mert hiszen csak kezdődik valahol, és ha az elejére rábukkan az ember, az sem csekélység már. (89)

A maskulin, diszkurzív logosz élesen elválasztja egymástól az életet és a halált, s megpróbálja a mindenkori eredetet felderíteni. A nőiség válaszai azonban másnak bizonyulnak: a nő nem a kezdetet kutatja, hanem az alapot (Grund), a mindig változó hátteret, ahogy Malte anyja Ingeborg íróasztalának „csupa napfény” belseje mellett úgy ült, mint egy hangszernél:

Ez a három szín és a keskeny, vízszintes füzér-faragás zöldje elhomályosult, míg az alap sárgája villogott (strahlend), s tulajdonképpen mégsem volt világos (ohne eigentlich klar zu sein) [...] s ezek az árnyalatok kölcsönösen valami belső, kimondatlan vonatkozásba kerültek egymással. (89–90)

Az alap tehát nem rögzített eredet, ahogy Malte/Sophie írása sem lehet az, hanem olyan alap, amely csillogón, sugárzón, önmagát tehát soha nem láttatón engedi a lét-vonatkozásokat újra és újra megtörténni. A mindenkori írás valójában befogadó, rezponzív, ahol azonban a befogadás/észlelés (aisthesis) és a poiesis produktivitása egyszerre, együttesen van jelen. Azt a fajta nyelvet

426 Vö. i. m. 45–46.

próbálja fellelni Malte, amely nyelv és lét köztességéből adódik, nem egy szubjektum nyelve, hanem a lét nyelve, ami bennem ölt hangot: vérré, testté válik a mimetikusság eredendő értelmében. A khoratikus, aisthetikus nyelviséget – talán nem véletlenül – leginkább Abelone/Bettina képviseli mint a szent, a természet, a lét, a sorson kívüliség khóraszerű elve, aki Goethén kívül Rilke tapasztalás- és írásmódját is nagy mértékben meghatározza:

Mert ez a csodálatos Bettina minden levelével távlatokat nyújtott, igen tágas idomokat. Már kezdettől fogva teljes egészében annyira kiterjeszkedett, mintha már túl lenne a halálán. Mindenütt egészen belemélyedt a létbe, mint aki odatartozik, s mindaz, ami vele történt, örökre ott élt a természetben; itt pedig magára ismert, s szinte fájdalmasan kioldódott belőle. [...] Még síkság [sic!] *voltál*, Bettina [Eben *warst* du noch, Bettine – S. E.] [...] Te magad ismerted szerelmed értékét, legnagyobb költődnek fennhangon el is mondtad, hogy szerelmedet emberivé váltsa, hiszen őselem volt még. De ő kifecsegte az embereknek, amikor válaszolt néked. Mindenki olvasta ezeket a válaszokat, s az emberek e válaszoknak hisznek, mivel számukra a költő érthetőbb a természetnél. De egykor tán kiderül, hogy a költő nagyságának éppen itt volt a határa. [...] A sors szeret mintákat és alakzatokat kitalálni, s azért oly nehéz, mert bonyolult. Maga az élet azonban azért nehéz, mert egyszerű. Nem sok olyan dologgal rendelkezik, ami számunkra túlméretezett. Ezeket a túlméretezett dolgokat választja ki a szent, szembeszegülve Istennel, mikor a sorsot elutasítja. [209–211, a kiemelés a szerzőtől]

Wozu Dichter...

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

Úgy hiszem, még soha senki nem tette érthetőbbé, hogy a művészet mennyire a természet ellenében mozog, a művészet a világ szenvedélyes megfordítása, a végtelenből visszavezető út, amelyen minden becsületes dolog szembejön velünk, itt látjuk csak teljes alakjukban őket, közeleg az arcuk, a mozgásuk egyedivé lesz –: igen, de vajon kik vagyunk, hogy mindezt meg merészeljük tenni, hogy mindennel szembe megyünk ebbe az irányba, örökre szembefordulva, amellyel becsapjuk őket, hiszen elhítetjük velük, hogy már megérkeztünk valahova, valamely végpontra, ahonnan muszáj visszafordulnunk –?⁴²⁷ [A kiemelés a szerzőtől.]

Bibliográfia

- Amberg**, Andreas (1996): „Poetik des Wassers. Theodor Fontanes Stechlin: Zur protagonistischen Funktion des See-Symbols”. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 115. 541–559.
- Andermatt**, Michael (2000): „»Es rauscht und rauscht immer, aber es ist kein richtiges Leben.« Zur Topographie des Fremden in Fontanes *Effi Briest*”. In: Delf von Wolzogen, Hanna, Nürnberger, Helmuth (szerk.): *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts*. 2. kötet. 189–200.
- Andreas-Salomé**, Lou (1988): *Rainer Maria Rilke*. Frankfurt am Main, Insel.
- Arndal**, Steffen (2002): „«Ohne alle Kenntnis von Perspektive»? Zur Raumperzeption in Rainer Maria Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*”. *DVjSch* 1/2002, 105–138.
- Asman**, Carrie (1995): „»Der Satz ist Mauer«. Zur Figur des Übersetzers bei Benjamin und Goethe: Werther, Faust, Wilhelm Meister”. In: Keller, Werner (szerk.): *Goethe-Jahrbuch 1994*. Weimar, Böhlau, 61–81.
- Atzert**, Stephan (2001): Überlegungen gegen Schopenhauers Ästhetik. In: Mehigan, Tim, Sauder, Gerhard (szerk.): *Roman und Ästhetik im 19. Jahrhundert: Festschrift für Christian Grawe zum 65. Geburtstag*. Sankt Ingbert, Röhrig. 33–45.
- Auerbach**, Erich (1985): *Mimézis. (A valóság ábrázolása az európai irodalomban)*. Budapest, Gondolat.
- Bachelard**, G. (1973): *The Psychoanalysis of Fire*. Idézi: White, H.: *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore & London, The Johns Hopkins UP

- Bacsó Béla** (1999): „Az esztétika destrukciója”. *Gond* 18–19.
- Bacsó Béla** (1999): „Fenomenológia és tradíció”. In: uő: „*Mert nem mi tudunk...*”. (Filozófiai és művészetelméleti írások.) Budapest, Kijárat, 62–79.
- Bacsó Béla** (1999): „H.-G. Gadamer, a hűtlen hermeneuta?” In: uő: „*Mert nem mi tudunk...*” Filozófiai és művészetelméleti írások. Budapest, Kijárat, 115–127.
- Bacsó Béla** (2000): „Perspektíva és észlelés”. *Vulgo* II. évf. 1–2. 232–237.
- Bacsó Béla** (2001): *Írni és felejteni. Filozófiai és művészetelméleti írások.* Budapest, Kijárat.
- Bacsó Béla** (szerk.) (1993): *Athenæum I. kötet* 4. füzet (Kép – Képiség)
- Bacsó Béla** (szerk.) (2002): *Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika.* Budapest, Kijárat.
- Bagi Zsolt** (2002): „Maurice Merleau-Ponty festészetelmélete”. *Passim* 2002. IV. évf./1. 121–138.
- Balassa Péter** (1999): „Lehetséges-e esztétikai nevelés egyáltalán?” *Gond* 18–19.
- Barck, Karlheinz** (1995): „»Umwandlung des Ohrs zum Auge« Teleskopisches Sehen und ästhetische Beschreibung bei Alexander von Humboldt”. In: Dotzler, Bernhard J., Müller, Ernst (Szerk.): *Wahrnehmung und Geschichte: Markierungen zur Aisthesis materialis.* Berlin, Akademie Verlag, 27–43.
- Barthes, Roland** (1985): *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról.* Budapest, Európa.

- Bauer**, Karen (2002): *Fontanes Frauenfiguren. Zur literarischen Gestaltung weiblicher Charaktere im 19. Jahrhundert*. Frankfurt am Main, Lang.
- Bauer**, Roger (szerk.) (1988): *Das Shakespeare-Bild in Europa zw. Aufklärung und Romantik*. Frankfurt am Main, Berlin, Lang.
- Benjamin**, Walter (1980): „A műfordító feladata“. In: uő: *Angelus Novus. Értekezések, bírálatok, kísérletek*. Budapest, Magyar Helikon, 69–87.
- Benjamin**, Walter (1980): „A német szomorújáték eredete. Ismeretkritikai előszó“. In: uő: *Angelus Novus. Értekezések, bírálatok, kísérletek*. Budapest, Magyar Helikon, 195–233.
- Benjamin**, Walter (1980): „Vonzások és választások“. In: uő: *Angelus Novus. Értekezések, bírálatok, kísérletek*. Budapest, Magyar Helikon, 97–191.
- Benjamin**, Walter (1992): „Erkenntniskritische Vorrede. (Zum Ursprung des deutschen Trauerspiels.)“ In: uő: *Sprache und Geschichte. (Philosophische Essays.)* (Ausgewählt von Rolf Tiedemann.) Stuttgart, Philipp Recl. Jun. 65–90.
- Benjamin**, Walter (1990): „Goethes Wahlverwandtschaften“. In: Tiedemann, Rolf, Schweppenhäuser Hermann: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften I*. 1. Dritte Aufl., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 123–203.
- Benjamin**, Walter (1992): „Über das mimetische Vermögen“. In: uő: *Sprache und Geschichte. Philosophische Essays.* (Ausgewählt von Rolf Tiedemann). Stuttgart, Philipp Reclam jun., 91–95.
- Benjamin**, Walter (1993): „A mimetikus képességről“. In: *Határ* 1993/1–2. 208.

- Bennholdt-Thomsen**, Anke (2000): „Bilder statt Leben. Zu Fontanes Oceane von Parceval». In: *Der schöne Schein der Kunst und seine Schatten*. Aisthesis 149–161.
- Blumenberg**, Hans (1982): *Aspekte der Epochenschwelle: Cusaner und Nolaner*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Blumenberg**, Hans (1999): *Goethe zum Beispiel*. Frankfurt am Main, Leipzig, Insel.
- Boehm**, Gottfried (1978): „Zu einer Hermeneutik des Bildes“. In: Gadamer, H.-G., Boehm, Gottfried: *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 444–471.
- Boehm**, Gottfried (1993): „A kép hermeneutikájához“. *Athenæum* 1993/I. 4. füzet, 87–112.
- Boehm**, Gottfried (1995): „Az első pillantás“. *Athenæum* 1995/III. 1. füzet, 52–65.
- Boehm**, Gottfried, Gabriele Brandstetter (szerk.) (2007): *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*. München, Fink.
- Boehm**, Gottfried (2000): „Látás“. *Vulgo* II. évf. 1–2. 218–232.
- Boehm**, Gottfried (szerk.) (1994): *Was ist ein Bild?* München, Fink.
- Boehm**, Gottfried, Pfotenhauer, Helmut (szerk.) (1995): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München, Fink.
- Boehm**, Volker (szerk.) (1990): *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Bohrer, Karl-Heinz (1998): *Die Grenzen des Ästhetischen*. München, Wien, Carl Hanser Verlag.

Bontrup, Hiltrud (2000): „...auch nur ein Bild“. *Krankheit und Tod bei Theodor Fontane*. Hamburg, Berlin, Argument.

Böhme, Gernot (1992): *Natürlich Natur. Über Natur im Zeitalter technischer Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.

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

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

Böhme, Gernot / Schieman, Gregor (szerk.) (1997): *Phänomenologie der Natur*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Böhme, Hartmut, **Scherpe**, Klaus R. (1996): *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*. Reinbek, Rohwolt Taschenbuch Verlag.

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

Briegleb, Klaus: Fontanes Elementargeist: Die Preußerin Melusine. Eine Vorstudie zum Stechlin. In: Delf von Wolzogen, Hanna, Nürnberger, Helmuth (szerk.): *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts*. 2. kötet. 110–122.

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

- Brunner**, Marie E. (2001): „Man will die Hände des Puppenspielers nicht sehen« – Wahrnehmung in *Effi Briest*“. *Fontane Blätter* 71/2001, 28–49.
- Brüggemann**, Diethelm (1971): „Fontanes Allegorien [I]“. In: *Neue Rundschau* 82.
- Büssgen**, Antje (2003): „Vom Wort zur Farbe. Über den Zusammenhang von Sprachskepsis und Farbenthusiasmus bei Hofmannsthal und Rilke“. In: Belobratow, Alexandr W. (szerk.): *Österreichische Literatur und Kultur: Tradition und Rezeption*. St. Petersburg, Verlag „Peterburg. XXI VEK“, 155–181.
- Cacciari**, Massimo (1990): „Die Ikone“. In: Bohn, Volker (szerk.): *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 385–430.
- Cacciari**, Massimo (1993): „A törvény ikonjai“. *Athenæum* 1993/I. 4. füzet, 180–216.
- Campe**, Rüdiger (1997): „Vor Augen Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung“. In: Neumann, Gerhard (szerk.): *Poststrukturalismus*. Stuttgart, Weimar, J. B. Metzler, 208–226.
- Cassirer**, Ernst (1991): „Goethe und die Kantische Philosophie“. In: uő: *Rousseau, Kant, Goethe*. Hamburg, Felix Meiner.
- Cassirer**, Ernst (1997): *Philosophie der symbolischen Formen*. Teil 3: Phänomenologie der Erkenntnis. 10. változatlan kiad., Darmstadt, Primus.
- Cassirer**, Ernst (2000): „Mitikus, esztétikai és teoretikus tér“. *Vulgo* II. évf. 1–2. 237–247.

Chase, Cynthia (1986): „Giving a Face to a Name”. In: uő: *Decomposing Figures. Rhetorical Readings in the Romantic Tradition*. Baltimor, 82–112.

Därmann, Iris (1995): *Tod und Bild. Eine phänomenologische Mediengeschichte*. München, Wilhelm Fink.

De Man, Paul (1996): „A temporalitás retorikája”. In: Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei I. Janus Pannonius Tudományegyetem – Jelenkor Kiadó, Pécs*.

De Man, Paul (1996): „Hegel on the Sublime”. In: uő: *Aesthetic Ideology*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 105–118.

De Man, Paul (1999): *Az olvasás allegóriái*. Szeged, Ictus.

De Man, Paul (2000): *Eszztétikai ideológia*. Budapest, Janus, Osiris.

Delf von Wollzogen, Hanna (2002): „»Dazwischen immer das Philosophenhaus«. Abschweifende Überlegungen zu Schopenhauer und den Melusinen”. In: Hahn, Monika (szerk.): „*Spielende Vertiefung ins Menschliche*”. *Festschrift für Ingrid Mittenzwei*. Heidelberg, C. Winter, 263–268.

Delf von Wollzogen, Hanna, **Nürnbergger**, Helmuth (szerk.) (2000): *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts*. 2. kötet. Würzburg, Königshausen & Neumann.

Demetz, Peter (1964): *Formen des Realismus: Theodor Fontane*. München.

Derrida, Jacques (1992): *Die Wahrheit in der Malerei*. (Szerk. Peter Engelmann.) Wien, Passagen.

Derrida, Jacques (1995): „Khóra”. In: uő: *Esszé a névről*. Pécs, Jelenkor.

- Derrida**, Jacques (1997): „A fehér mitológia”. In: Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei V.* Pécs, Jelenkor.
- Despoix**, Philippe (1998): *Ethiken der Entzauberung. Zum Verhältnis von ästhetischer, ethischer und politischer Sphäre am Anfang des 20. Jahrhunderts.* Bodenheim, Philo.
- Devine**, M. C. (1979): „Erzähldistanz in Fontanes *Effi Briest*”. In: *Formen realistischer Erzählkunst, Festschrift for Charlotte Jolles.* Nottingham, Sherwood Press Agencies, 544–548.
- Domandl**, Sepp (1997): *Goethe, Kant, W. v. Humboldt. Zur Aktualität der deutschen Klassik.* Frankfurt am Main, Lang.
- Dotzler**, Bernhard J., Müller, Ernst (szerk.) (1995): *Wahrnehmung und Geschichte: Markierungen zur Aisthesis materialis.* Berlin, Akademie Verlag.
- Eckermann**, Johann Peter (1992): *Gespräche mit Goethe: In den letzten Jahren seines Lebens. 18. April 1827.* Szerk. Fritz Bergemann. Frankfurt am Main, Insel.
- Ehlich**, Konrad (szerk.) (2002): *Fontane und die Fremde, Fontane und Europa.* Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Ehrenspeck**, Yvonne (1996): „Aisthesis und Ästhetik. Überlegungen zu einer problematischen Entdifferenzierung”. In: Molenhauer, Klaus, Wulf, Christoph (szerk.): *Aisthesis/Ästhetik. Zwischen Wahrnehmung und Bewusstsein.* Weinheim, Deutscher Studien Verlag, 201–231.
- Eisemann** György (1991): „Világtér és egzisztencia”. In: uő: *Végidő és katarzis.* Eger, Orpheusz, 95–109.

Elm, Theo (1990): „»Veränderung« als Aporie: Rilkes Legende vom verlorenen Sohn“. In: uő.: *Die moderne Parabel. Parabel und Parabolik in Theorie und Geschichte*. (2. kiad.) München, Wilhelm Fink, 139–151.

Escoubas, Eliane (2002): „Művészet és fenomén“. In: Bacsó Béla (szerk.): *Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika*. Budapest, Kijárat, 79–87.

Fiedler, Konrad (1942): *Vom Wesen der Kunst. Auswahl aus seinen Schriften*. München, R. Piper & Co.

Fleig, H. (1979): „Bilder Fontanes gegen den Tod“. In: *Formen realistischer Erzählkunst, Festschrift for Charlotte Jolles*. Nottingham, Sherwood Press Agencies, 457–470.

Fontane und sein Jahrhundert. (Stiftung Stadtmuseum Berlin) Berlin, Henschel Verlag, 1998.

Fontane, Theodor (1969): „Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848. (Realismus)“ In: uő.: *Mathilde Möhring, Aufsätze zur Literatur, Causerien über Theater*. München, Nymphenburger Verlagshandlung.

Fontane, Theodor (1970): *Aufsätze zur bildenden Kunst. I-II*. München, Nymphenburger Verlagshandlung.

Fontane, Theodor (1972): „Drei literaturtheoretische Entwürfe“. (Szerk. Joachim Krueger.) In: *Fontane-Blätter*, 2. kötet, 6. szám.

Fontane, Theodor (1978): *Tóparti kastély*. Ford. Doromby Károly. Budapest, Európa.

Fontane, Theodor (1979): *Porosz esküvő*. Két kisregény. Budapest, Európa.

Fontane, Theodor (1992): „Die Präraffaeliten”. In: Hönnighausen, Gisela (szerk.): *Die Präraffaeliten. Dichtung, Malerei, Ästhetik, Rezeption*. Stuttgart, Philipp Reclam jun., 347–355.

Fontane, Theodor (1992): *Effi Briest*. Ford. Vas István. Budapest, Európa.

Fontane, Theodor (1993): *Effi Briest*. Kehl, SWAN.

Foucault, Michel (1999): „A kívülség gondolata”. In: uő: *Nyelv a végtelenhez: Tanulmányok, előadások, beszélgetések*. Szerk. Sutyák Tibor. Debrecen, Latin Betűk, 99–119.

Gadamer, Hans-Georg (1976): „Rhetorik, Hermeneutik und Ideologiekritik”. In: uő: *Kleine Schriften I. Philosophie. Hermeneutik*. 2., változatlan kiadás, Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).

Gadamer, Hans-Georg (1984): *Igazság és módszer*. Budapest, Gondolat.

Gadamer, Hans-Georg (1991): „A nyelvek sokfélesége és a világ megértése”. In: *Athenæum* 1991/1.

Gadamer, Hans-Georg (1991): „Szöveg és interpretáció”. Ford. Hévízi Ottó. In: Bacsó Béla (szerk.): *Szöveg és interpretáció*. Budapest, Cserépfalvi.

Gadamer, Hans-Georg (1993): „Mythopoietische Umkehrung in Rilkes Duineser Elegien”. In: uő: *Ästhetik und Poetik II. (Hermeneutik im Vollzug)*. Tübingen, J.C.B. Mohr, 289–305.

Gadamer, Hans-Georg (1993): „Wort und Bild – ‚so wahr, so seiend‘”. In: uő: *Kunst als Aussage. (Gesammelte Werke, Ästhetik und Poetik I.)* 8. kötet, Tübingen, J.C.B. Mohr, 373–399.

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

Gasché, Rodolph (2000): „A józan abszolútum: Benjaminról és a koraromantikusokról”. Ford. Némedi Andrea. In: *Helikon* 2000/1–2.

Geulen, Eva (2002): „Wiederholte Spiegelungen. Formgeschichte und Moderne bei Kommerell und Preisedanž“. *DVjs* 2002/2 271–285.

Goethe, Johann Wolfgang von (1994): *Naturwissenschaftliche Schriften I. Goethes Werke*. Band XIII. München, Verlag C.H.Beck.

Goethe, Johann Wolfgang von (1994): *Naturwissenschaftliche Schriften II. Goethes Werke*. Band XIV. München, C. H. Beck.

Goethe, Johann Wolfgang von (1994): *Romane und Novelle II. Goethes Werke*. Band VII. München, C. H. Beck.

Goethe, Johann Wolfgang von (1994): *Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen. Goethes Werke*. Band XII. München, C. H. Beck, 224–227.

Goldammer, Peter (1982): „Einleitung”. In: Erler, G., Goldammer, P., Krueger, J. (szerk.): *Theodor Fontane: Autobiographische Schriften. I. kötet, Meine Kinderjahre*. Berlin, Weimar, Aufbau-Verlag, VIII–XI.

Görner, Rüdiger (1993): „Granit. Zur Poetik eines Gesteins”. In: *Aurora* 53, 126–138

Graevenitz, Gerhart von (1994): *Das Ornament des Blicks. Über die Grundlagen des neuzeitlichen Sehens, die Poetik der Arabeske und Goethes „West-östlichen Divan”*. Stuttgart, Weimar, Metzler.

Grass, Günter (1997). *Ein weites Feld*. Roman. München, Deutscher Taschenbuch Verlag.

Grawe, Christian (1998): *Fontane-Chronik*. Stuttgart, Philipp Reclam jun.

- Grawe**, Christian (2002): „*Der Zauber steckt immer im Detail*“ *Studien zu Theodor Fontane und seinem Werk 1976–2002*. New Zealand, University of Otago.
- Greber**, Erika (1997): „Ikonen, Entikonisierte Zeichen. (Zur Semiotik der Einbildung bei Rilke (eine intermediale und interkulturelle Studie.)“ In: *Poetica* 29, 1–2. szám, 158–197.
- Greenblatt**, Stephen (1988): *Shakespearean Negotiations*. Berkeley, Univ. of California Press.
- Greif**, Stefan (1993): „»Wer immer dasselbe sieht, sieht nichts...« Fontanes Kunstbegriff im Kontext des 19. Jahrhunderts“. In: *Fontane-Blätter* 1993/55., 69–91.
- Greif**, Stefan (1998): „*Die Malerei kann ein sehr beredtes Schweigen haben*“ *Beschreibungskunst und Bildästhetik der Dichter*. München, Fink.
- Günther**, Vincent J. (1967): *Das Symbol im erzählerischen Werk Fontanes*. Bonn.
- Györfy** Miklós (1995): *A német irodalom rövid története*. Budapest, Corvina.
- Hahn**, Monika (szerk.) (2002): „*Spielende Vertiefung ins Menschliche*.“ *Festschrift für Ingrid Mittenzwei*. Heidelberg, C. Winter.
- Hamburger**, Käte (1977): Vorbemerkung: Der Begriff der literarischen Fiktion. In: uő: *Die Logik der Dichtung*. 3. kiad., Stuttgart, dtv/Klett-Cotta.
- Haselstein**, Ulla (1998): „Arabeske/Allegorie. Zum Verhältnis von Bild und Text in Edgar Allan Poes Erzählung *The Oval Portrait*“. In: *Poetica* 3–4/1998, 30. kötet, 435–453.

Haverkamp, Anselm (1993): „Die Gerechtigkeit der Texte. *Memoria* – eine 'anthropologische Konstante' im Erkenntnisinteresse der Literaturwissenschaften?“ In: Haverkamp, Anselm, Lachmann, Renate: *Memoria: vergessen und erinnern*. München, Wilhelm Fink.

Haverkamp, Anselm (1993): Hermeneutischer Prospekt. In: Haverkamp, Anselm, Lachmann, Renate (szerk.): *Memoria: vergessen und erinnern*. München, Wilhelm Fink.

Haverkamp, Anselm (1996): „Metaphora Dis/Continua“. In: F. Plett, H. (szerk.): *Die Aktualität der Rhetorik*. München, Wilhelm Fink. 176–190.

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

Haverkamp, Anselm (1998): „Paradigma *Metapher*/Metapher *Paradigma*“. In: uő (szerk.): *Die paradoxe Metapher*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 268–286.

Haverkamp, Anselm (1999): „Die Unruhen in Norwegen. Melancholie und Anamorphose in Goethes »Hamlet«“. In: Menninghaus, Winfried, Scherpe, Klaus (szerk.): *Literaturwissenschaft und politische Kultur. Für Eberhad Lämmert zum 75. Geburtstag*. Stuttgart, Weimar, Metzler, 47–55.

Haverkamp, Anselm (1999): „Hamlet, Hypothek der Macht“. *DVjs* 1999/3. 391–418.

Haverkamp, Anselm (2002): „Wie die Morgenröthe zwischen Nacht und Tag. Alexander Gottlieb Baumgarten und die Begründung der Kulturwissenschaften in Frankfurt an der Oder“. *DVjs* 1/2002, 3–27.

Hehle, Christine (2002): „Venus und Elisabeth. Beobachtungen zu einigen Bildfeldern in Theodor Fontanes Roman »Unwiederbringlich«“. In: Hahn, Monika (szerk.): „*Spielende Vertiefung ins Menschliche*“. *Festschrift für Ingrid Mittenzwei*. Heidelberg, C. Winter, 219–234.

Heidegger, Martin (1980): „Wozu Dichter?“ In: uő: *Holzwege*. (6. kiad.) Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 265–317.

Heidegger, Martin (1982): *Unterwegs zur Sprache*. 7. kiad., Pfullingen, Neske.

Heidegger, Martin (1983): „Die Herkunft der Kunst und die Bestimmung des Denkens“. In: uő: *Denkerfahrungen 1910–1976*. Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 135–149.

Heller Ágnes (1999): „A hülomorfizmus kétértelmű hagyatéka“. *Gond* 18–19.

Hermann, Helmut G. (szerk.) (1991): *Goethe-Bibliographie. Literatur zum dichterischen Werk*. Stuttgart, Philipp Reclam jun.

Hillebrand, Bruno (1999): „Johann Wolfgang von Goethe. »Der Augenblick ist Ewigkeit«“. In: uő: *Ästhetik des Augenblicks. Der Dichter als Überwinder der Zeit – von Goethe bis heute*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 14–35.

Hofmann, Peter (2003): „»Erkenne jedes Dings Gestalt« Goethes Zeichen als angewandte Erkenntnistheorie“. In: *DVjs* 2/2003, 242–274.

Hofmannsthal, Hugo von (1987): *Blicke. Essays*. Leipzig, Verlag Philipp Reclam jun.

Horn, Eva (1998): *Trauer schreiben: die Toten im Text der Goethezeit*. München, Fink.

Horn, Eva, Weinberg, Manfred (szerk.) (1998): *Allegorie. Konfigurationen von Text, Bild und Lektüre*. Opladen, Wiesbaden, Westdeutscher Verlag.

Hörisch, Jochen (1979): „Das Sein der Zeichen und die Zeichen des Seins. Marginalien zu Derridas Ontosemiologie”. In: Derrida, Jacques: *Die Stimme und das Phänomen. Ein Essay über das Problem des Zeichens in der Philosophie Husserls*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 7–51.

Hörisch, Jochen (1985): Objektive Interpretation des schönen Scheins. In: Bolz, Norbert W., Faber, Richard (szerk.): *Walter Benjamin: profane Erleuchtung u. rettende Kritik*. Würzburg, Königshausen und Neumann, 50–67.

Hülk, Walburga (1992): „Melusine – Lusignan: Fiktive Genealogie im Namen der Mutter. Zum altfranzösischen Melusinenstoff”. In: Roebing, Irmgard (szerk.): *Sehnsucht und Sirene. Vierzehn Abhandlungen zu Wasserphantasien*. Pfaffenweiler, Centaurus-Verlagsgesellschaft, 35–49.

Iser, Wolfgang (2001): *A fiktív és az imaginárius*. Budapest, Osiris.

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

J. W. Goethe válogatott művei. *Wilhelm Meister tanulóévei*. Budapest, Európa 1983.

Jeong, Hang-Kyun (2001): *Dialogische Offenheit. Eine Studie zum Erzählwerk Theodor Fontanes*. Würzburg, Königshausen & Neumann.

Jolles, Charlotte (1975): Theodor Fontane als Essayist und Journalist. In: *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 2, 98–119.

Kamper, Dietmar, **Wulf**, Christoph (szerk.) (1989): *Der Schein des Schönen*. Göttingen, Steidl Verl.

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

Käuser, Andreas (2002): „Zur Aktualität der Formgeschichte. Einige medienbezogene Überlegungen”. *DVjs* 2002/2.

Kibédi Varga Áron (1996): A realizmus csapdája. *Literatura* 1996/4.

Kibédi Varga Áron (1997): „A realizmus alakzatai (*Zeuxisztól Warholig*)”. In: Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei IV*. Pécs, Jelenkor.

Kibédi Varga Áron (1998): *Szavak, világok*. Pécs, Jelenkor.

Kittler, Friedrich A. (1995): *Aufschreibesysteme 1800–1900*. 3. jav. kiadás, München, Fink.

Kleisch, Claude, **Schuster**, Peter-Klaus, **Wullen**, Moritz (1998): *Fontane und die bildende Kunst*. Berlin, Henschel.

Kluwe, Sandra (2003): *Krisis und Kairos*. Heidelberg, Duncker & Humblot.

Kopp, Michaela: *Rilke und Rodin. Auf der Suche nach der wahren Art des Schreibens*. Frankfurt am Main, Lang, 1999.

Kotzinger, Susi, **Rippl**, Gabriele (szerk.) (1994): *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske*. Amsterdam – Atlanta, GA, Rodopi.

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

Krieger, Murray (1995): „Das Problem der *Ekphrasis*. Wort und Bild, Raum und Zeit – und das literarische Werk“. In: Boehm, Gottfried, Pfotenhauer, Helmut (szerk.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, 41–59.

Kristeva, Julia (2002): „A költői nyelv forradalma“. (Részletek) (Ford. Horváth Krisztina.) In: Bókay Antal, Vilcsek Béla, Szamosi Gertrúd, Sári László (szerk.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Budapest, Osiris, 106–127.

Kulcsár Szabó Ernő (1992): „A kettévált modernség nyomában – A magyar líra a húszas-harmincas évek fordulóján“. In: Kabdebó Lóránt, Kulcsár Szabó Ernő (szerk.): „*de nem felelnek, úgy felelnek*“ (A magyar líra a húszas-harmincas évek fordulóján). Pécs, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó.

Kulcsár Szabó Ernő (1996): „Mérték és hangzás. (Az „orfikus” tárgyiasság Rilke kései lírájában.)“ In: uó: *Beszédmód és horizont. (Formációk az irodalmi modernségben.)* Budapest, Argumentum, 100–124.

Kulcsár Szabó Ernő, **Szirák** Péter (szerk.) (2003): *Történelem, kultúra, medialitás*. Budapest, Balassi.

Kurz, Gerhard (1982): *Metapher, Allegorie, Symbol*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.

Landfester, Ulrike (2001): „Pathographien des Schreibens. Zur poetologischen Funktion von Tätowierungen in Johann Wolfgang von Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* und Franz Kafkas *In der Strafkolonie*“. *Poetica* 33, 1–2. szám, 159–189.

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

Loboczky János (1999): „A szép mint »ontológiai híd« a múlt és a ma művészete között Gadamer hermeneutikájában”. *Gond* 18–19., 59–67.

Lohmeier, Anke-Marie (1989): „Symbolische und allegorische Rede im Film. Die »Effi Briest«-Filme von Gustav Gründgens und Rainer Werner Fassbinder”. In: Heinz Ludwig Arnold (szerk.): *Theodor Fontane. Text + Kritik Sonderband*. München, edition text + kritik.

Loquai, Franz (1993): *Hamlet und Deutschland: zur literarischen Shakespeare-Rezeption im 20. Jh.*. München, Metzler.

Lorenz, Otto (1989): *Schweigen in der Dichtung: Hölderlin–Rilke–Celan. (Studien zur Poetik deiktisch-elliptischer Schreibweisen.)* Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 129–170.

Lőrincz Csongor (2003): „A medializálódás poétikája: esztétizmus és kései modernség (Hofmannsthal, Babits, József Attila)”. In: Bednaries Gábor, Bengi László, Kulcsár Szabó Ernő, Szegedy-Maszák Mihály (szerk.): *Hang és szöveg*. Budapest, Osiris, 317–390.

Manthey, Jürgen (1989): „Die zwei Geschichten in einer. Über eine andere Lesart der Erzählung »Schach von Wuthenow«”. In: Heinz Ludwig Arnold (szerk.): *Theodor Fontane. Text+Kritik Sonderband*. München, text+kritik, 117–131.

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

Marquard, Odo (1998): „A művészet mint antifikció”. Ford. Schein Gábor. In: *Pannonhalmi Szemle* 1998/VI/3. 83–100.

- Martini**, Fritz (1968): „Zur Theorie des Romans im deutschen »Realismus«“. In: Grimm, Reinhold (szerk.): *Deutsche Romantheorie (Beiträge zu einer historischen Poetik des Romans in Deutschland)*. Frankfurt am Main–Bonn, Athenäum Verlag.
- Matuschek**, Stefan (1991): *Über das Staunen. Eine ideengeschichtliche Analyse*. Tübingen, Max Niemeyer.
- Mecklenburg**, Norbert (1998): *Theodor Fontane: Romankunst der Vieltimmigkeit*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Mehigan**, Tim, **Sauder**, Gerhard (szerk.) (2001): *Roman und Ästhetik im 19. Jahrhundert: Festschrift für Christian Grawe zum 65. Geburtstag*. Sankt Ingbert, Röhrig.
- Mehra**, Marlis Helene (1982): *Die Bedeutung der Formel „Offenbares Geheimnis“ in Goethes Spätwerk*. Stuttgart, Akademischer Verlag.
- Menke**, Bettine (1994): „Bild–Textualität. Benjamins schriftliche Bilder“. In: Wetzel, Michael, Wolf, Herta (szerk.): *Der Entzug der Bilder*. 47–67.
- Menke**, Bettine (1995): „Rhetorik und Referentialität bei de Man und Benjamin“. In: Weigel, Sigrid (szerk.): *Flaschenpost und Postkarte. Korrespondenzen zwischen Kritischer Theorie und Poststrukturalismus*. Köln, Böhlau, 49–70.
- Menke**, Bettine (1997): „Prosopopoiia. Die Stimme des Textes – die Figur des ‚sprechenden Gesichts‘“. In: Neumann, Gerhard (szerk.): *Poststrukturalismus*. Stuttgart, Weimar, J.B.Metzler, 226–252.
- Merleau-Ponty**, Maurice (1994): „Der Zweifel Cézannes“. In: Boehm, Gottfried (szerk.): *Was ist ein Bild?* 39–60.

- Merleau-Ponty**, Maurice (2002): „A szem és a szellem”. In: Bacsó Béla (szerk.): *Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika*. Budapest, Kijárat, 54–79.
- Mersch**, Dieter (2002): *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Mersch**, Dieter, Michaela Ott (szerk.) (2007): *Kunst und Wissenschaft*. München, Fink.
- Mersch**, Dieter (2002): *Was sich zeigt: Materialität, Präsenz, Ereignis*. München, Fink.
- Mersch**, Dieter (2003): „Die Sprache der Dinge. Die Semiotik der Signatur bei Paracelsus und Jakob Böhme”. (Kézirat, megjelenés előtt: In: Zenck, Martin (szerk.): *Signatur und Phantastik in den schönen Künsten und in den Kulturwissenschaften der frühen Neuzeit*. München, Fink 2008.)
- Mesterházy** Balázs (2002): „»Eine Inschrift, über die ich trete« – Az önidentitás, a líraiság és az irodalomtörténeti hozzárendelések szimbolikus szerkezetének problematikája Goethe korai lírájában –”. In: *Literatura* 2002/1. 3–39.
- Mesterházy** Balázs (2003): „Meines Anfangs erinnr ich mich nicht” (A szimbolikus szerkezetek problematikája Goethe korai lírájában). In: Bednancics Gábor, Bengi László, Kulcsár Szabó Ernő, Szegedy-Maszák Mihály (szerk.): *Hang és szöveg*. Budapest, Osiris, 72–129.
- Metzger**, Stefan (2002): „Guter Rat. Konsensualismus, Autorisierung und Experiment bei Lichtenberg”. *DVjs* 4/2002, 608–643.

Mittenzwei, Ingrid (é. n.): *Die Sprache als Thema. Untersuchungen zu Fontanes Gesellschaftsromanen*. (Frankfurter Beiträge zur Germanistik Bd. 12) Bad Homburg, Berlin, Zürich, Verlag Gehlen.

Mommsen, Katharina (1978): *Hofmannsthal und Fontane*. Bern, Frankfurt am Main, Las Vegas, Lang.

Montaigne (1983): *Esszéék*. Bukarest, Kriterion.

Moser, Christian (1998): „Sichtbare Schrift, lesbare Gestalten: Symbol und Allegorie bei Goethe, Coleridge und Wordsworth”. In: Horn, Eva, Weinberg, Manfred (szerk.): *Allegorie. Konfigurationen von Text, Bild und Lektüre*. Opladen, Wiesbaden, Westdeutscher Verlag.

Motzkin, Gabriel (1996): „Die Bedeutsamkeit des Vergessens bei Heidegger”. In: Smith, Gary, Emrich, Hinderk M. (szerk.): *Vom Nutzen des Vergessens*. Akademie Verlag.

Müller, Lothar (1996): „Jenseits des Transitorischen: zur Reflexion des Plastischen in der Ästhetik der Moderne”. In: Böhme, Hartmut, Scherpe, Klaus R.: *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*. Reinbek, Rohwolt Taschenbuch Verlag, 134–159.

Nietzsche, Friedrich (1992): „A nem-morálisán fölfogott igazságról és hazugságról”. *Athenæum* 1992/3., 3–15.

Noth, Stephan (1988): „Literarisierung von Geschichte bei Theodor Fontane”. In: *Musik und Bildung* (Mainz) 20. 559–563.

Novalis (1994): „Aus den Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentsammlungen, 1798”. In: *Goethes Werke*, VII. kötet, Romane und Novellen II. München, C. H. Beck, 681–683.

- Opitz**, Michael, **Wizisla**, Erdmut (2000): *Benjamins Begriffe*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Ortutay** Gyula, **Pamlényi** Ervin (szerk.) (1962): *Theodor Fontane élete levelekben*. (Ford. Kolozs Pál.) Budapest, Gondolat, .
- Osborne**, John (1999): *Theodor Fontane: Vor den Romanen*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- Osterkamp**, Ernst (1991): *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen*. Stuttgart, Metzler.
- Papp** Zoltán (1999): „Ästhetisch wohnt der Mensch. Kísérlet Az ítéltérő kritikája szépségelméletének értelmezésére”. *Gond* 15–16., 27–89.
- Petersen**, Jürgen H. (2000): *Mimesis – Imitation – Nachahmung*. München, Fink.
- Pethes**, Nicolas (2002): „Intermedialitätsphilologie? Lichtenbergs Textmodell und der implizite Mediendiskurs der Literatur”. *DVjs* 1/2002, 86–105.
- Pfotenhauer**, Helmut (1996): Die nicht mehr abbildenden Bilder. Zur Verräumlichung der Zeit in der Prosaliteratur um 1800. In: *Poetica* 1996/3–4 (28. kötet) München, Wilhelm Fink, 345–355.
- Pfotenhauer**, Helmut (2000): *Sprachbilder. Untersuchungen zur Literatur seit dem achtzehnten Jahrhundert*. Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Popper**, Leo (1987): *Schwere und Abstraktion. (Versuche.)* (Szerk. Philippe Despoix, Lothar Müller.) (Ford. Anna Gara-Bak.) Berlin, Brinkmann & Bose.

Post, Klaus Dieter (1990): „»Das eigentümliche Parfüm des Wortes«
Zum Doppelbild des Heliotrops in Theodor Fontanes Roman »Effi
Briest«“. In: *Fontane-Blätter* 1990, 49. szám, 32–40.

Pöggeler, Otto (1998): *Hegels Kritik der Romantik*. München: Fink.

„Präludium: Erinnerung und Geschichte“. In: Borchmeyer, Dieter (szerk.)
(1996): „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben“ Nietzsche
und die Erinnerung in der Moderne. Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Preisedanz, Wolfgang (1963): *Humor als dichterische Einbildungskraft:
Studien zur Erzählkunst des poetischen Realismus*. München.

Renz, Christine (1999): *Geglückte Rede. Zu Erzählstrukturen in Theodor
Fontanes Effi Briest, Frau Jenny Treibel und Der Stechlin*. München,
Fink.

Restenberger, Anja (2001): *Effi Briest: historische Realität und literarische
Fiktion in den Werken von Fontane, Spielhagen, Hochhuth,
Brückner und Keuler*. Frankfurt am Main, Lang.

Reuter, Hans-Heinrich (1995): *Fontane*. Berlin, Bayreuth, Zürich, Verlag
der Nation 1995.

Ricoeur, Paul (1987): „Narrative Funktion und menschliche Zeiterfahrung“. In: Bohn, V. (szerk.): *Romantik. Literatur und Philosophie. Internationale Beiträge zur Poetik*. Frankfurt am Main, Suhrkamp. 45–79.

Ricoeur, Paul (1996): „A képzelőerő a beszédben és a cselekvésben“. *Műhely* (96/3).

Rilke, Rainer Maria (1987): *Briefe*. Frankfurt am Main, Insel.

Rilke, Rainer Maria (1987): *Werke VI. Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Prosa 1906-1926*. Frankfurt am Main, Insel.

Rilke, Rainer Maria (1996): *Malte Laurids Brigge feljegyzései*. Budapest, Fekete Sas Kiadó.

Rilke, Rainer Maria (1997): *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Stuttgart, Philipp Reclam jun.

Roebling, Irmgard (szerk.) (1992): *Sehnsucht und Sirene. Vierzehn Abhandlungen zu Wasserphantasien*. Pfaffenweiler, Centaurus-Verlags-gesellschaft.

Romahn, Carolina (1995): „Abschied von der Eindeutigkeit. Zum Erzählverfahren in Fontanes »Der Stechlin«“. In: Hilmes/Mathy (szerk.): *Die Dichter lügen, nicht. Über Erkenntnis, Literatur und Leser*, Würzburg S. 163–184.

Rohowski, Gabriele (2002): „»Der verlorene Sohn« Narration und Motivation in Prosatexten von André Gide, Rainer Maria Rilke, Franz Kafka und Robert Walser“. In: Hahn, Monika (szerk.): „*Spielende Vertiefung ins Menschliche*.“ *Festschrift für Ingrid Mittenzwei*. Heidelberg, C. Winter, 289–303.

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

Sallis, John (1998): „Mimészisz és a művészet vége“. (Ford. Módos Magdolna.) In: *Jelenkor* 1998 / július–augusztus, 820–832.

Sallis, John (2000): „A khóra nyomai. (Ford. Betegh Gábor.) In: *Vulgo* 3–4–5. szám, 51–62.

Samay, Sebastian A. (2000): „Affektivitás. A morális viselkedés energiabázisa“. In: *Műhely* 2000/6. 41–50.

Schäfer, Renate (1962): „Fontanes Melusine-Motiv”. In: *Euphorien*, 56. kötet, 69–104.

Schelling, F. W. J. (1977): *Philosophie der Offenbarung 1841/42*. Szerk. Manfred Frank. Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Schestag, Thomas (1991): *Parerga*. München, Boer.

Schlaffer, Heinz (1966): „Das Schicksalmodell in Fontanes Romanwerk, Konstanz und Auflösung”. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, XVI. kötet, 4. szám, 392–409.

Schlegel, Friedrich (1994): „Über Goethes »Meister«”. (Athenäum I. Band 1798) In: *Goethes Werke*, Band VII, Romane und Novellen II. München, C. H. Beck, 661–677.

Schlesier, Renate (1996): „Das Staunen ist der Anfang der Anthropologie”. In: Böhme, Hartmut, Scherpe, Klaus R. (szerk.): *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*. Reinbek bei Hamburg, Rohwolt Taschenbuch Verlag, 47–59.

Schlüpmann, Heide (1996): „Am Leitfaden der Liebe. Philosophie und Kino”. In: Böhme, Hartmut, Scherpe, Klaus R. (szerk.): *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*, 232–253.

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

Schuster, I. (1979): „Akribie und Symbolik in den Romananfängen Fontanes”. In: *Formen realistischer Erzählkunst, Festschrift for Charlotte Jolles*. Nottingham, Sherwood Press, 318–323.

Schuster, Peter-Klaus (1978): *Theodor Fontane: Effi Briest – Ein Leben nach christlichen Bildern*. Tübingen, Max Niemeyer.

- Schwan**, Werner (1985): „Die Zwiesprache mit Bildern und Denkmalen bei Theodor Fontane”. In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*. N. F. 26, 151–183.
- Seel**, Martin (2003): *Ästhetik des Erscheinens*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Stanzel**, Franz K. (1989): *Theorie des Erzählens*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- Steiner**, G. (1995): „Musik der Gedanken. Komparatistik: Lesen und Hören im Garten der Sprache”. *Lettre International* (Heft 29).
- Steiner**, Rudolf (1924): *Grundlinien einer Erkenntnistheorie der Goetheschen Weltanschauung mit besonderer Rücksicht auf Schiller*. Dornach, Philosophisch-Anthroposophischer Verlag.
- Stierle**, Karlheinz (1991): „Diskontinuität. Der Ursprung einer Kategorie des modernen Dichtens bei Nerval und Goethe”. In: Maurer, Karl, Wehle, Winfried (szerk.): *Romantik: Aufbruch zur Moderne*. München, Fink, 427–459.
- Szabari** Antónia (2000): „A »megjelenítés« fogalma a fenséges elméleteiben”. In: *Helikon* 2000/1–2. 177–187.
- Szabó** Zsigmond (2002): „A keletkezés ontológiája. A végtelen fogalma Maurice Merleau-Ponty fenomenológiai ontológiájában”. In: *Enigma* VII. évf. 32. 67–94.
- Szili** József (1997): *A poétikai műnemek interkulturális elmélete*. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- Tarnay** László (2002): „Az etika kihívása vagy a »kihívás« etikája. Kierkegaard-Lévinas”. In: *passim* IV. évf. 1. 79–102.

Tatár György (1989): „Történetírás és történetiség”. In: Nietzsche, Friedrich: *A történelem hasznáról és káráról*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 7–25.

Tengelyi László (1998): *Élettörténet és sorsesemény*. Budapest, Atlantisz.

Thanner, Josef (1967): *Die Stilistik Theodor Fontanes. Untersuchungen zur Erhellung des Begriffes „Realismus“ in der Literatur*. The Hague, Paris, Mouton & Co.

Thomka Beáta (2001): „Narratív és figuratív regényolvasat”. In: uő: *Beszél egy hang. (Elbeszélők, poéták.)* Budapest, Kijárat, 52–67.

Thomka Beáta (szerk.) (1998–99): *Narratívák 1–3*. Budapest, Kijárat.

Thomka Beáta (1997): „A fikció újjáalakított valósága és a nyelvvé váló forma”. In: *Tiszatáj* 1997. május, 75–79.

Tolnay Károly (1987): „Cézanne történeti helye (Kísérlet művészetének értelmezésére)”. In: uő: *Teremtő géniuszok*. Budapest, Gondolat, 230–243.

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

Volkov, E. (1997): „Zum Begriff des Raumes in Fontanes später Prosa”. *Fontane Blätter* 63, 144–151.

Voss, Lieselotte (1985): *Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit bei Fontane. (Zur Zitatstruktur seines Romanwerks)*. München, Wilhelm Fink Verlag.

Warning, Rainer (1999): *Die Phantasie der Realisten*. München, Fink.

Weigel, Sigrid (1995): „Theoretischer Exkurs. („Das Weibliche als Metapher des Metonymischen‘ Kritische Überlegungen zur Konstitution des Weiblichen als Verfahren oder Schreibweise.)“ In: uő: *Die Stimme der Medusa. (Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen.)* (2. kiad.) Dülmen-Hiddingsel, tende, 196–214.

Weigel, Sigrid (1997): *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise.* Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag.

Weigel, Sigrid (1999): „Goethes virtuelle Gemälde-Galerie“. In: *Neue Rundschau* 1999/1.

Weiss János (2000): „Hamlet-recepciók a német romantikában“. In: uő: *Mi a romantika?* Pécs, Jelenkor, 186–203.

Wetzel, Michael, **Wolf**, Herta (szerk.) (1994): *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten.* München, Fink.

White, Hayden (1997): *A történelem terhe.* Budapest, Osiris.

Wimmer, Michael (1989): Die Epiphanie des Anderen. In: Kamper, Dietmar, Wulf, Christoph: *Der Schein des Schönen*, 505–520.

Wirth, Uwe (szerk.) (2002): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften.* Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Wolf, Norbert Christian (2001): *Streitbare Ästhetik. Goethes kunst- und literaturtheoretische Schriften 1771–1789.* Tübingen, Niemeyer.

Zeeb, Ekkehard (1994): „Kleist, Kant und/mit Paul de Man – vor den »Rahmen« der Kunst. Verschiedene *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*“. In: Neumann, Gerhard (szerk.): *Heinrich von Kleist. Kriegsfall-Rechtsfall-Sündenfall.* Freiburg im Breisgau, Rombach.

- Ziegler**, Edda (2000): Die Zukunft der Melusinen. Weiblichkeitskonstruktionen in Fontanes Spätwerk. In: Delf von Wolzogen, Hanna, Nürnberger, Helmuth (szerk.): *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts*. 2. kötet. 174–186.
- Ziegler**, Edda (2002): „Fremd auf dieser Welt. Das Aparte an Fontanes literarischen Heldinnen“. In: Ehlich, Konrad (szerk.): *Fontane und die Fremde, Fontane und Europa*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 23–36.
- Zima**, Peter V. (1992): *Komparatistik (Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft)*. Tübingen, Francke Verlag.
- Zuberbühler**, Rolf (1997): *Fontane und Hölderlin. Romantik-Auffassung und Hölderlin-Bild in „Vor dem Sturm“*. Tübingen, M. Niemeyer.
- Zumbrink**, Volker (1997): *Metamorphosen des kranken Königssohns: Die Shakespeare-Rezeption in Goethes „Wilhelm Meisters Theatralische Sendung“ und „Wilhelm Meisters Lehrjahre“*. Münster, LIT.
- Zweiböhmer**, Natalie (1997): *„und fasste einen lebendigen Sinn in einen lebendigen Ausdruck“*. Studien zur poetischen Funktion der Farben in Goethes Lyrik. Münster: LIT.

Jenseits der Mimesis: Die verborgene Ästhetik von Goethe, Fontane und Rilke

Das vorliegende Buch basiert auf theoretischen Grundlegungen wie u.a. der amimetischen Mimesistheorie von Walter Benjamin, der „sinnlich-sittlichen“, (natur)phänomenologischen Aisthesis, der Krise der Form und den Theorien des Performativ-(A)Medialen. Vor diesem Hintergrund werden die Interpretationen der Goetheschen „natürlichen“ Kunstanschauung anhand seiner diversen naturwissenschaftlichen (Über den Granit u. a.) und kunsttheoretischen Schriften (z.B. Von Arabesken) aber auch der Hamlet-Lektüre in Wilhelm Meisters Lehrjahre entfaltet. Darüber hinaus werden in den darauf folgenden Kapiteln des Buches das Sich-Entziehende der mimetischen Bildlichkeit in kunstwissenschaftlichen Essays und Romanen Fontanes, und nicht zuletzt die choratisch-ikonische Perspektive des „Responsiven“ in Rilkes Malte anvisiert und erörtert.

A Debreceni Egyetemi Kiadó magyar nyelvű világirodalmi sorozatának célja a klasszikus (görög–latin) és a modern irodalmi kutatások eredményeit tartalmazó legszínvonalasabb irodalomtudományi monográfiák, illetve tematikailag egységes kötetek megjelentetése, s ezzel a szerzők számára a szakmai-tudományos nyilvánosság megteremtése.

A kutatás szabadságának elvéből következően a tárgyválasztás szempontjai és az alkalmazott elemzési-értelmezési módszerek tekintetében megkötések nincsenek.

A sorozatban eddig megjelent:

- D. Rácz István:* Költők és maszkok
(Identitáskereső versek az 1945 utáni brit költészetben)
- Bényei Tamás:* Apokrif iratok (Mágikus realista regényekről)
- Abádi Nagy Zoltán:* Világregény – regényvilág
(Amerikai íróinterjúk)
- Katona Gábor:* Vallás, szerelem, diplomácia
(Sir Philip Sidney élete és művészete)
- Halász Katalin:* Egy műfaj születése (A középkori francia regény)
- Séllei Nóra:* Lánnyá válik, s írni kezd (19. századi angol írónők)
- D. Rácz István:* A szép majdnem igaz (Philip Larkin költészete)
- Regéczi Ildikó:* Csehov és a korai egzisztenciabölcselet
- Séllei Nóra:* Tükröm, tükröm...
(Írónők önéletrajzai a 20. század elejéről)
- Szalay Edina:* A nő többször (Neogótika és női identitás a mai észak-amerikai regényben)
- Kodolányi Gyula:* Amerika ideje
(Esszék modernizmusról, moderniségről)
- Kurdi Mária:* Otthonkeresés a színpadon
(Beszélgetések ír drámaírókkal)
- Lőrinszky Ildikó:* Utazás Karthágóba (Kelet és mítosz Flaubert műveiben, a fiatalkori írásoktól a Szalambóig)
- Lukovszki Judit:* Ionesco képei
- Séllei Nóra:* A nő mint szubjektum, a női szubjektum
- Virágos Zsolt:* Országgh László válogatott írásai
- Gorilovics Tivadar:* „A mi francia költőnk, Guillevic”
- Kálai Sándor:* Papok és orvosok. Vallási és tudományos diskurzus Émile Zola regényciklusában

ELŐKÉSZÜLETBEN:

- Havas László:* Egy római történetíró: Florus életműve és hatása az európai irodalomra
- Fogarasi György:* Angol nekromantika

DUMGESS

