

# HELIKON

---

## IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLE

---

*Szimbólum- és allegóriaelméletek*

2009

---

3

---

# HELIKON

---

IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLE	REVUE DE LITTÉRATURE GÉNÉRALE ET COMPARÉE
A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK FOLYÓIRATA	DE L'INSTITUT D'ÉTUDES LITTÉRAIRES DE L'ACADÉMIE HONGROISE DES SCIENCES

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG / COMITÉ DE RÉDACTION

VARGA László  
főszerkesztő / directeur de la revue

T. ERDÉLYI Ilona

FÖLDES Györgyi

GRÁNICZ István

HITES Sándor

KARAFIÁTH Judit  
könyvrovat / livres

KÖPECZI Béla

ODORICS Ferenc

SZENTPÉTERI Márton

SZILI József

SÓRÉS Zsolt

technikai szerkesztő / révision des textes

SZERKESZTŐSÉG / SECRÉTARIAT DE LA RÉDACTION

1118 Budapest, Ménesi út 11 – 13. Tel.: (+36-1) 279-2762, Fax: (+36-1) 3853-876

E-mail: [helikon@iti.mta.hu](mailto:helikon@iti.mta.hu)

<http://www.iti.mta.hu/helikon.html>

2009/3. – LV. évfolyam Megjelenik negyedévenként	2009/3. – LV. année Revue trimestrielle
---	--

## Szimbólum- és allegóriaelméletek

Folyóiratunk jelen számában teoretikus vizsgálódásainkat alapvetően a szimbólum és allegória viszonya körül igyekeztünk csoportosítani, hiszen e két alakzat, módozat definíciói, a körülöttük kialakított retorikai, hermeneutikai, esztétikai, sőt ontológiai elméletek éppenséggel kiegészítik, magyarázzák, támogatják egymást.

Kötetünkben leginkább a modern és posztmodern szimbólum- és allegóriakonceptiókról esik szó, mely megközelítések alapvetően különböznek egymástól, és az addigiaktól. Ugyanis két igen erős paradigmaváltás mutatkozott a két fogalom történetében, amelyeket akár úgy is jellemezhetünk, mint két futóverseny-döntő eredményhirdetéseit és elméleti kiértékeléseit, csak éppen a korábbi alkalommal a szimbólumot, a későbbinél az allegóriát kiáltották ki győztesnek. A koraromantika korában történő paradigmaváltás elsősorban az élményművészet kialakulásához és a retorika hanyatlásához köthető; majd megtörténik az ezzel ellentétes folyamat is: a huszadik század második felében a retorika szerepének a hermeneutika és főként a dekonstrukció általi újragondolása hozta magával a lebecsült allegória újbóli felértékelését.

Földes Györgyi bevezetője e versengés legfontosabb szakaszait mutatja be, a két alakzat értékelését a koraromantika korától kezdve a romantikusokon és a francia szimbolistákon keresztül Benjamin és Fletcher allegóriakönyvéig, azaz a posztmodern kezdetéig. A lezáró szakasz (a dekonstruktív értelmezés és megkérdőjelezőinek felvetései) Földes Györgyi másik tanulmányában jelenik meg, amely egy vitáról ad számot Paul de Man és a kaliforniai egyetem professzora, Murray Krieger között. Ebben az eszmecserében az utóbbi fél a legradikálisabb állításokat tévő de Man ellenében a szimbólum presztízsének megmentésére vállalkozik, paradox szerepet tulajdonítva ennek a poétikai módnak: a szimbólum eszerint nem valósíthatja meg a metafizikai szimultaneitást (a metafizikai reprezentációt, a misztikus participációt), mégis képes ennek illúzióját adni az esztétikai szférában.

Angus Fletchertől, a fent idézett allegória-könyv szerzőjétől egy újabb, 2006-os tanulmányt közlünk *Allegória ideák nélkül* címmel, amelyben a teoretikus a nominalizmus-realizmus dichotómia alaptételei szerint az allegória két alapvető változatát különíti el, és az előbbi irányzattal analóg alakzat létfeltételeit és működési módozatait vizsgálja.

A továbbiakban Antoine Compagnon *Baudelaire devant l'innombrable* című könyvének egy fejezetét közöljük *Allegória vagy non sequitur* címmel, amelyben a szerző napjaink legnevezetesebb Baudelaire-kommentárjaival vitatkozva megkérdőjelezi a költő *par excellence* allegorikus költő voltát. Az allegóriát kevésbé gyakori és lokalizáltabb szóképnek tekinti Baudelaire életművében: elemzése arra mutatnak rá, hogy ezeket a szövegeket a *non sequitur*, a diszkontinuitás, a belső törés, az aránytalanság jellemzi meghatározó módon.

Radvánszky Anikó a szimbólumelméletek történetét bemutató *Théories du symbole* című Tzvetan Todorov-könyvet elemzi. Cikke ugyanakkor Todorov vállalkozása

irodalomtudományi eredményeinek mérlegelésekor a választott szemiotikai módszer elégtelenségére és a fölvezolt szimbólumtörténet hiányosságaira is reflektál. Deczki Sarolta tanulmánya (*Az érzékiség dicsérete*) a látás, és egyáltalán az érzékelés fenomenológiája és a képesség, a nyelvi kifejezésmód szimbolizmusa között lehetséges viszonyrendszer feltárására vállalkozik.

Kötetünk szimbólum- és allegóriaelméleti szövegeit FÖLDES GYÖRGYI szerkesztette.

A SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

## *Théories du symbole et de l'allégorie*

Dans cette revue, nous avons comme objectif de réviser les définitions et les théories rhétoriques, herméneutiques, esthétiques du symbole et celles de l'allégorie se complétant, s'expliquant et se soutenant. Dans l'histoire de ces concepts, deux changements de paradigme, deux émulations se sont déroulés: dans la première, c'est le symbole, dans la deuxième, c'est l'allégorie qui a remporté la victoire. Le changement de paradigme de l'époque prémoderne peut être lié à la naissance de l'expérience esthétique comme expérience vécue (ou *Erlebnis*) et au déclin de la rhétorique, mais à la deuxième moitié du 20<sup>e</sup> siècle un processus opposé se produit, notamment la révalorisation de l'allégorie, accompagnant la réinterprétation du rôle de la rhétorique par l'herméneutique et surtout par la déconstruction. *L'Introduction* de Györgyi Földes tente de présenter l'histoire de l'appréciation de ces deux figures dans l'époque préromantique et romantique, dans le symbolisme français, enfin chez Benjamin et Fletcher, c'est-à-dire jusqu'à l'âge postmoderne. Sa deuxième étude est un compte rendu d'un débat entre Murray Krieger et Paul de Man. Le professeur de l'UC souhaite sauver le prestige du symbole, phénomène poétique cependant paradoxal: le symbole ne réalise pas la simultanéité métaphysique, mais dans la sphère esthétique, il est capable de nous en donner l'illusion. Le texte d'Angus Fletcher (*Allégorie sans idées*) distingue deux types d'allégorie selon les principes de la dichotomie du nominalisme et réalisme. Antoine Compagnon dans un chapitre important de son livre traitant de l'œuvre de Baudelaire, met en question l'opinion courante sur le poète allégorisant. Selon lui, ses poèmes sont plutôt caractérisés par le *non sequitur*, la discontinuité, la cassure intérieure que par l'allégorie. Anikó Radvánszky analyse le livre très connu de Tzvetan Todorov, *les Théories du symbole*, tout en réagissant aussi aux incapacités de la méthode sémiotique choisie et aux lacunes de l'histoire du symbole esquissée par l'auteur. Le texte de Sarolta Deczki (*L'éloge de la sensualité*) souhaite montrer les rapports entre la phénoménologie de la vue, l'image, et le symbolisme langagier.

Les textes théoriques sur le symbole et sur l'allégorie ont été rédigés par GYÖRGYI FÖLDES.

LE COMITÉ DE RÉDACTION

## *Theories of Symbol and Allegory*

In the current issue, the theoretical investigations concerning the relation of symbol and allegory are organized around the struggle between these two concepts, rhetorical, hermeneutical, aesthetic, and ontological. Two marked paradigm shifts appear in the story of the two concepts, a race the two run, where first one, then the other, is declared the winner. The first shift occurs with early Romanticism, where the ascendancy of the symbol is bound up with developments in the experience of art and the decline of rhetoric, a shift itself countered in the second half of the twentieth century with the renewed role of rhetoric for hermeneutics and its reconsideration in turn by way of deconstruction, which returns allegory from its previous displacement. Györgyi Földes's introduction to this agon presents its most important stages, from early Romanticism to Benjamin's and Fletcher's book on allegory, which marks the beginning of the shift to the postmodern. The following section presents Földes's other study, which gives an account of the debate between Paul de Man and Murray Krieger who undertook to maintain the prestige of the symbol. From Angus Fletcher we publish a newer, 2006 study, *Allegory without Ideas*, in which he separates two fundamental variants of allegory. The chapter from Antoine Compagnon's *Baudelaire devant l'innombrable* probes the nature of the allegorical poet's composition. Anikó Radvánszky recounts the theories of the symbol in Tzvetan Todorov's book, *Theories du symbole*. Sarolta Deczki's study (*The Praise of the Sensuality*) focusses on visual perception, the phenomenology of perception, and the picture, exploring the possible relational system between symbolism and linguistic modes of expression.

The poetics-texts were edited by GYÖRGYI FÖLDES.

THE EDITORIAL BOARD



---

# TANULMÁNYOK

---

FÖLDES GYÖRGYI

## *Szimbólum- és allegóriaelméletek*

Bár nagyra törően tervezhattuk volna úgy is, hogy a folyóirat jelen száma a modern és posztmodern szimbólumelméleteket tárgyalja, de ezen kijelentés még egy több kötetes kézikönyv esetében is minden bizonnyal túl merésznek, túl ambiciózusnak bizonyulna. Teoretikus vizsgálódásainkat tehát alapvetően egy szűkebb téma, a szimbólum és allegória viszonya körül igyekeztünk csoportosítani, még ha ez a határozottabban kijelölt terület persze újabb szempontokat is behoz a képbe, nevezetesen olyanokat, amelyeket az akár látszólag autonómnak is mutakozó allegóriaelméletek vetnek fel. Ám azt látnunk kell, e két alakzat, módozat definíciói, a körülöttük kialakított retorikai, hermeneutikai, esztétikai, sőt ontológiai elméletek éppenséggel kiegészítik, magyarázzák, megtámogatják egymást.

Modern és posztmodern szimbólum- és allegóriakonceptiókról beszéltünk, mely megközelítések alapvetően különböznek egymástól, és az addigiaktól. Ugyanis két igen erős paradigmaváltozás mutatkozott a két fogalom történetében, amelyeket akár úgy is jellemezhetünk, mint két futóverseny-döntő eredményhirdetéseit és elméleti kiértékeléseit, csak éppen az előbbieknél a szimbólumot, a későbbinél az allegóriát kiáltották ki győztesnek. (Persze, mint látni fogjuk, ez a megállapítás csak nagy vonalakban tekintve igaz, léteztek-léteznek egyedi vagy valamely kisebb iskolát képviselő vélemények, mint ahogy egy-egy nézetrendszeren belül is árnyaltabb megfogalmazások.)

Mindent összevéve azonban elmondható, mint tette azt Gadamer is az *Igazság és módszer*ben, hogy a koraromantika korában történő paradigmaváltás elsősorban az élményművészet kialakulásához és a retorika hanyatlásához köthető. Majd megtörténik az ezzel ellentétes folyamat is: a XX. század második felében a retorika szerepének a hermeneutika és főként a dekonstrukció általi újragondolása hozta magával a lebecsült allegória újbóli felértékelését.

Az élményművészet, mint azt Gadamer megírta,<sup>1</sup> élmény kifejezéseként értett művészet, emellett olyan, amelyet élménynek szántak: az élményt kifejező művészetet csak élmény révén lehet megragadni. Ez a fogalom akkor – egészen pontosan Goethe korában – tudatosul igazán, amikor már nem magától értetődő, hogy a mű-

<sup>1</sup> HANS-GEORG GADAMER: *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja.* (Ford. és utószó) Bonyhai Gábor Budapest, Magvető, 1984, 69–76.

alkotás élmények összessége: zseniális, spontánul kialakuló sugallat eredményének tekintik. A zseniesztétika kialakulásával párhuzamosan a retorika hanyatlásnak indul (holott Kant például még a költészetben és a retorikában is „a képzelőerő szabad játékát” látta): márpedig a szimbólum és az allegória fogalmának történetén belül ugyanez a folyamat, preferenciaeltolódás érzékelhető. Eleinte azonban a két fogalomnak nem sok köze volt egymáshoz. Az allegória – mint a logoszhoz tartozó jelenség – retorikai, illetve hermeneutikai alakzat volt, mellyel az ember valamit mond, de mást ért alatta. Szemben állt tehát a szimbólum általánosabb jelenségével, amely etimológiájának magyarázatakor (*syn* = össze, *ballein* = dobni, vetni) egy olyan tárgyra szoktak utalni, a *terra hospitalisra*, a személyazonosság igazolására szolgáló, egy másik hasonló résszel valaha összetartozó cserépdarabra, amely ténylegesen felmutatásra szorult. Saját érzéki jelenlétével jelölt, tehát tiszta reprezentációnak számított. Noha más szférához tartoztak, vallási használatukat tekintve az allegória és a szimbólum közel álltak egymáshoz, de – és itt a nagy különbség a kettő között – a szimbólum esetében a metafizikai háttér is rendkívül fontosnak bizonyult, amelytől az alapvetően retorikai alkalmazású allegória teljesen mentes volt. Egészítsük ki itt egy pillanatra a Gadamer által mondottakat: a koraromantikus fordulatig nemcsak a retorikai, hanem a hermeneutikai felfogás is elterjedt volt. A klasszikus allegóriateóriák ugyanis – és itt legfőképpen John McMichael's összefoglalására, illetve az általa idézett Philip Rollinson állításaira hagyatkozunk –<sup>2</sup> alapvetően két nagy csoportra oszlottak: az egyik, a retorikai felfogás alapvetően a megalkotás, a másik, mondjuk így, a hermeneutikai oldal az interpretáció felől vizsgálta ezt a módozatot. Az előbbihez tartozott például a diomédészi tropikus alfajok megjelölése, a másodikhoz különféle elmékedések a rejtett értelem fellelésének folyamatáról, amelyet az ókori görögök *hyponoiának*, („alulértésnek” vagy „alatta fekvő értelemnek”) neveztek. A *hyponoiái* a preszókratikus rapszódoszok gyakorlatát jelentette, ők ugyanis nemcsak szavalták, hanem értelmezték is a homéroszi műveket. Ezt a fajta interpretációt Platón, Szókratész és az alexandriai iskola később elvetette, a sztoikusok, majd a görög neoplatonikusok ezzel szemben átvették és legitimálták. A régi retorikai elmélet sokféle külsőt kapott, többféle alakzat formájában is megjelenhetett: legszimplább verziója a szóalakzatként értelmezhető allegória volt, legfőképp azonban mondat- és gondolatalakzatként találkozhatott vele a befogadó, sőt, – viszonylag gyakran – alakzatként is felfogható műfajként úgyszintén. Diomédész szerint hét (tropikus) alfaja lehetséges: irónia, antifrázisz, találós kérdés (*aenigma*), *charientismos* (eufemizmus), *astismos* (sokoldalú allegória), szarkazmus, közmondás, illetve közmondás és applikáció. Továbbá vehetjük a láthatatlan, illetve az elvont vizualizációjaként és konkretizálásaként; de ilyenkor alle-

<sup>2</sup> JOHN MCMICHAELS: *Allegoria Paranoia*. = [www.allegoriaparanoia.com](http://www.allegoriaparanoia.com), illetve: P. R.: *Classical Theories of Allegory and Christian Culture*. Pittsburgh, Duquesne UP, 1981.



góriák a szimbolikus istenek és események is. Lehet megszemélyesítés; allúzió; egy rejtett, benső jelentés szó szerinti, külső álcázása; lehetetlen történetként értett mese; rejtett életrajzi referencia; hasonlatként, példázatként, példaként (paradeigmaként) vagy meseként megjelenő analógia (mindezen elemek összekapcsolódhatnak vagy alárendelődhetnek egymásnak).<sup>3</sup> E sokarcúság mögött persze hasonló sémát feltételeznek, melynek két kulcsmomentuma a mást-mondás (hasonlóság vagy ellentét alapján), és/vagy az, hogy metaforák sorozataként jelentkeznek (ez a választás a szóban forgó elmélettől függ). Mindenesetre azonban a klasszikus koncepció is is antimetafizikusként tételezte az allegóriát, amennyiben a két benne lévő értelem összefüggését önkényesnek – merthogy konvención vagy dogmatikus rögzítésen, esetleg individuális döntésen alapuló párosítás eredményének – vélte.

### EREDMÉNYHIRDETÉS

Általánosságban elmondható, hogy a filozófiai gondolkodásban Kant előtt a szimbólum fogalma nem játszik különösebb szerepet, s ő az, aki – ekképpen nagyban hatva Schillerre és Goethére – elsőként mondja ki, hogy a szimbólum a sematikus (itt még nem allegorikus!) jellel szemben nem közvetlenül, diszkurzív módon, hanem analógia útján idéz fel: itt „az ítélőerő kettős funkciót végez, először a fogalmat egy érzéki szemlélet tárgyára, majd másodszor egy az arról a szemléletről alkotott reflexió pusztá szabályát egy egészen más tárgyra alkalmazza, amelynek előbbi csak a szimbóluma”. Ez az analógia azonban nem a közvetlen hasonlóság alapján, hanem a köztük levő viszony szabályairól alkotott reflexiókat tekintve áll fel.<sup>4</sup> Gadamer a kanti rendszerben a nyelv szimbolikus munkáját állandó metaforaalkotásként jellemzi,<sup>5</sup> de ez a metafora nem hasonlóságon alapul, hanem egy mélyebb kapcsolaton, az *analógia entis* elvén. A szimbólum a demonstratív módon jelölő nyelvi jelek kis hatókörét (a voltaképpeni rögzült nyelvi rendszer elégtelenségét) hivatott kompenzálni. Mindamellet a sematikus jel sem megjegecesedett, halott elem, éppúgy motivált és intuitív, mint a szimbólum. Bizonyos értelemben erősebb hatással is bír annál, hiszen Kantnál a szimbólum – szemben az ókori görögökkel, és a Goethétől, és különösképpen pedig Schellingtől eredeztethető, továbbá a XIX. századvég szimbolizmusára is jellemző elképzeléssel –, noha ábrázolás, de nem reprezentáció, az ideát nem érzéki, élő formában, hanem közvetve állítja elénk: „amely által a tulajdonképpeni séma nincs meg a fogalom számára a kifejezésben, hanem pusztán egy szimbólumot tartalmaz a reflexió számára”. Kant

<sup>3</sup> PHILIP ROLLINSON: *Uo.*, 18.

<sup>4</sup> IMMANUEL KANT: *Az ítélőerő kritikája*. (Ford. és szerk.) Hermann István, Budapest, Akadémiai, 1966, 319–320.

<sup>5</sup> HANS-GEORG GADAMER: *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*. (Ford. és utószó) Bonyhai Gábor Budapest, Magvető, 1984, 69–76.

ezért a sematikus és a szimbolikus ábrázolást egyaránt létjogosultnak tekinti, nem állít fel értékhierarchiát a kettő között, noha kijelenti, hogy a metafizikus (az istenről való tudás) természetszerűleg csakis szimbolikus lehet, hiszen az nem adott a közvetlen szemlélet számára.

Goethe legfőbb problémája Kanttal, hogy a filozófus csupán az észet, az értelmet és az érzékelést tekinti az emberi képesség fő erejének, de nem számol a fantázia erejével, amely mintegy összekapcsolja az előbbi hármat, az ő közreműködésével lesz zárt, végtelen körré az emberi szellem.<sup>6</sup> A zseni a fantáziájából táplálkozik, rendkívüli alkotóerejéből,<sup>7</sup> melyekkel megéli maga körül a jelenségeket, s amellyel megéli az előtte álló szépséget, a műalkotást is. Mint Gadamer is kijelenti, Goethe korára tehető érzékiség és az értelem összhangjának megszűnése, az élményművészet kezdete, amelyben a megélt és a zseniális inspiráció kerül előtérbe, s ebben az újfajta művészetben a ráció alkotta retorikai alakzatok (és egyáltalán maga a retorika tudománya) leértékelődnek. Goethe számára – Schillerrel ellentétben, aki egyértelműen az esztétika területére tolja át szimbólumfogalmát – a szimbólum egyszerre tartozik a világra vonatkozó és az esztétikai tapasztalathoz. Szimbólum a metafizikaira utaló megélt jelenség is („minden, ami történik, szimbólum, s miközben tökéletesen megmutatja önmagát, az egyébre is utal”),<sup>8</sup> s szimbólum a legtökéletesebb esztétikai eszköz is. Az első esetben egyfajta (új)platonikus elképzeléssel állunk szemben, amely már a középkorban is éreztette hatását, s oly jellemző lesz a francia szimbolizmusra is, különösen annak baudelairianus vonulatára (pontosabban annak egyik aspektusára, amelyet Austin symbolique-nak nevez:<sup>9</sup> eszerint a világ jelenségeit szimbólumoknak kell felfognunk, amelyek az ideák konkrétizációi, tökéletlen tükörképei, illetve együtt, mintegy szinekdochikus módon – mint rész a nagy egészre – általában az ideák világára vagy a nagy isteni teremtetésre is utal.) Goethe szimbólum- és allegóriadefiníciói többek között a képzőművészet tárgyairól frott rövid esszéjében, színelméletében, továbbá maximái között jelennek meg. Ezek alapján a kettő közötti különbségek keresésekor a következőket állapítja meg: a szimbólum közvetett módon történő ábrázolás, intranzitív (melynek

<sup>6</sup> JOHANN WOLFGANG GOETHE: Kant filozófiájáról. In: J. W. G.: *Irodalmi és művészeti írások*. (Ford.) Tandori Dezső. Budapest, Európa, 1985, 130–131.

<sup>7</sup> „Az emberi képzelet számára felfoghatatlan, legmagasabb rendű szépség, a mindenség harmóniájának érzete közvetlenül adott az alkotóerőben. Az alkotóerő látóköre tágabb, mint az érzékelés, a képzelet és az értelemé. Az alkotóerőben temérdek fogalom csírája s kezdeménye van együtt, annyi, amennyit az értelem sosem képes elrendezni, a képzelet felvonultatni, az érzékelés felfogni a külvilágból. Organizációja végtelenül sok ponton érintkezik a természetével. A művész egyénisége által meghatározott alkotóerő kiszemeli tárgyát, s átviszi rá ama legfőbb szépség visszfényét, melynek képét örökkön lelkében hordja...” JOHANN WOLFGANG GOETHE: A szép alkotó utánzásáról. In: *Uo.*, 308–312.

<sup>8</sup> Goethe 1797. augusztus 17-i levele. Goethe és Schiller levelezése, (Ford.) Berczik Árpád. (Szerk.) *Halász Előd*. Budapest, Gondolat, 1963, 220–223.

<sup>9</sup> LLOYD JAMES AUSTIN: *L'univers poétique de Baudelaire. Symbolisme et symbolisme*. Paris, Mercure de France. 1956.

jelölő oldala megőrzi saját értékét), ám szintetikus hordozza az egész jelentést; az allegória közvetlen jelölés, tranzitív, azaz jelölő és jelölt kapcsolata a recepció számára azonnal adott, mintegy átjárják egymást. Szemben Kant elméletével, ahol mindkettő *hypotypózis*, ábrázolás volt, Goethénél a szimbólumban az ábrázolás, az allegóriában a jelölés az elsődleges. A *képzőművészet tárgyairól* írott esszéjében például így fogalmaz: „Mély érzés által, amely ha tiszta és természetes, a legjelesebb és legmagasabbrendű tárgyakkal is összehangolódhat, s mindenesetre szimbolikussá teheti őket. Az ily módon ábrázolt tárgyak mintha önmagukban állnának, s mégis, mélységes jelentést hordoznak, s ennek forrása az eszményi, mely mindig valami általánosságot is rejt magában. Ha a szimbólum elem az ábrázoláson kívül még bármire utal, az mindig indirekt módon történik (...) Vannak azután műalkotások, amelyek értelemmel, szellemességgel, galantériával tündökölnék; ide soroljuk az allegorikusakat is; ezektől várhatjuk a legkevesebb jót, mert szétzúzzák mintegy az ábrázolás iránti érdeklődést, a szellemet visszaűzik önmagába, elvonván a szeme elől azt, amit tulajdonképp, s érdemben láthatna. Az allegorikus abban különbözik a szimbolikustól, hogy ez indirekt, az direkt módon jelöl.”<sup>10</sup>

Ebből következik, hogy csak a szimbólum motivált, természetes természetű (hiszen a két fél indokolt, benső kapcsolatban áll egymással), az allegória önkényes, konvencionális (a két fél kapcsolata külsődleges), megértéséhez tanulásra van szükség. A szimbólum megértése és megalkotása intuitív, az allegóriáé racionális, szellemesség kérdése. Goethe többféle teóriát állít fel a tekintetben, hogyan alakul egyedi és általános kapcsolata a szimbólumban, illetve az allegóriában: az egyik szerint a szimbólum a partikulárison keresztül keresi az általánost, az allegória pedig az általánosban az egyedit; a másik bonyolultabb sémát állít fel működésüket illetően. Mindkettő egy partikuláris dologtól jut el az általánosig, onnan pedig ismét az egyediig, de másképpen absztrahál: az allegóriában ez az általános az értelemhez tartományába tartozó „fogalom”, a szimbólumban pedig egy intuitíve megtalálható idea, eszme. Amikor az allegóriát megalkotjuk, egy fogalmat fordítunk le képpé: ez – a fogalom diszkurzív lévén – maradéktalanul, vagyis végesen, befejezetten megtehető. A szimbólum ezzel szemben egy metafizikai eszméből csinál képet, s így a recepció folyamán nyilván mondhatatlan, végtelenül értelmezhető, és végtelen jelentést hordozó lesz: „elérhetetlen” és „végtelenül hatékony marad”.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> JOHANN WOLFGANG GOETHE: A képzőművészet tárgyairól. In: J. W. G.: *Antik és modern. Antológia a művészetről*. Budapest, Gondolat, 1981, 209–211.

<sup>11</sup> Goethe szimbólumelméleteivel kapcsolatban vö. még GADAMER: *Igazság és módszer*, illetve TODOROV: *Théories du symbole* című könyveit. A *Maximák és reflexiók* meghatározásai a következők: „Az allegória a jelenséget fogalomná, a fogalmat képpé alakítja át, de olyasformán, hogy a fogalom a képben mindig határoltan és teljesen megmaradjon, és megtalálható legyen és általa kifejezésre jusson. A szimbolika a jelenséget eszmévé, az eszmét képpé alakítja át, és pedig olyformán, hogy az eszme a képben mindenkor végtelenül hatékony és elérhetetlen marad, és jusson bár minden nyelven kifejezésre, mégis kifejezhetetlen maradna.” JOHANN WOLFGANG GOETHE: *Maximák és reflexiók*. (Ford.) Gedő Simon. Budapest, Dekameron, 2002, 88–89.

Goethe szimbólumelmélete hatással van a német romantikára, például Schlegel 1798–1799-ben megtartott esztétikai előadására (noha Schlegel létjogosultságot tart fent az allegóriának is), illetve Schelling 1802-es *Philosophie der Kunst* című művére. Austin állítása szerint a romantikusok részben módosítják Goethe szimbólumfogalmát: „Goethe számára a szimbólum egy egyetemes típus partikuláris formában való tökéletes kifejezése. A romantikusok számára a szimbólum a lezártban a végtelent próbálja megéreztetni. A romantikus szimbólum tehát szükségszerűen inadekvát, míg a klasszikus szimbólum, ahogy Goethe értette, – legalábbis elméletileg – lehetséges. Ezért a romantikusok »örökkön elégedetlen nosztalgiája«, s ezért »a romantikus ironia«, amely nem más, mint a véges és a végtelen közötti »áthághatatlan távolság (...) tudata.«<sup>12</sup> E megállapítás azonban csak részben állja meg a helyét: Schillerhez írott 1797-es leveléből kiderül, hogy Goethe számára – barátjával ellentétben – a szimbólum egyszerre tartozik a világra vonatkozó és az esztétikai tapasztalathoz is, s mint ilyen, egyfajta, a metafizikaira utaló megélt jelenség: „minden, ami történik, szimbólum, s miközben tökéletesen megmutatja önmagát, az egyébre is utal”.<sup>13</sup> Vagy gondolhatunk éppen a *Művészet és ókorban* tett megjegyzésére, hiszen eszerint a szimbólum metafizikus, a „kifürkészhetetlen”, a „megfejthetetlen” egyedi, konkrét, tehát lezárt formában való megjelenése: igaz, ennek lehetősége valóban problémamentes a számára.

Goethe szimbólumelmélete többek között nagyban hat tehát a német romantikára, például Schellingre, aki művészetfilozófiájában Kant és Goethe rendszere alapján egy hármas terminológiát (*sematikus, allegorikus, szimbolikus*) állít fel, amelyben e három kategória elkülönülését az általuk hordozott érzéki és általános oldal kapcsolata határozza meg. A sematikusban az általános jelöli az egyedit, az allegóriában az egyedi jelöli az általánost (szemben a Goethénél elsőként bemutatott elképzeléssel, ráadásul Schelling szerint az allegória motivált, természetes jel, még ha két része különálló marad is); a szimbólumban viszont a két oldal voltaképpen egy, szintézist alkotnak, a tárgy maga válik ideává, a véges végtelenné. Mária Magdolna azonos lesz a megbánással, Pallas Athéné az okossággal stb.: a mitológiai alakok szimbólumok tehát, melyek ekképpen mintegy felmutatják, reprezentálják lényegüket. A szimbólum itt nem jelenti az ideát, ő maga az idea. Bár már Goethénél is megvolt, Schellingnél kerül hangsúlyosan előtérbe a görög szimbólum, (a vendég ismerősségét, az azonosságot igazoló cserépdarab) funkciója, a Kant által például nem teljességgel elismert reprezentáló funkció, jelenvalóvá tétel. (Mindamellet megjegyezendő, hogy amikor a németek általában *Darstellung*ről, ábrázolásról beszélnek – noha Kant többnyire *hypotypózis*nak hívja az ábrázolást, de persze aztán ő is lefordítja németre – a szó olyan etimológiailag is indokolt egyéb jelen-

<sup>12</sup> LLOYD JAMES AUSTIN: *L'univers poétique de Baudelaire. Symbolisme et symbolisme*. Paris, Mercure de France, 1956.

<sup>13</sup> Goethe 1797. augusztus 17-i levele. In: *Goethe és Schiller levelezése*, 220–223.

tései is felidéződnek a számukra, mint pl. *odaállítás, megmutatás, előadás*, amelyek involválják ezt a jelenvalóvá tevő funkciót is.) A másik fontos folyománya Schelling megállapításának, hogy nála – minthogy az általánost, a metafizikait reprezentálja –, a mítosz szimbolikus jellegű lesz. Ez az elképzelés nem lesz evidens mindenki számára már a német romantikus esztétikában, például Creuzernél, Vischernél sem, de éppígy az utókor számára sem. Creuzer például az allegóriát és a mítoszt rokonítja inkább egymással: az allegória és a mítosz jelentése is lassan, olvasása/ hallgatása közben szép fokozatosan bontódik ki, míg a szimbólum megértése pillanatnyi, egyszerre nyílik meg teljes egészében az értelmező számára. Arra mindenképpen érdemes felfigyelnünk, hogy ez a koncepció az allegóriával kapcsolatban és a szimbólum ellenében az idő kategóriáját hozza be az értelmezésbe: márpedig a temporalitás az allegóriát rehabilitálni akaró legismertebb tanulmány, Paul de Man írásának úgyszintén központi kérdése lesz, még ha szerzője nem is hivatkozik konkrétan Creuzerra.

Csak a jobb megértetés kedvéért, idézzük fel, hogy Paul de Man miként fogalmazza meg az allegóriának és a szimbólumnak az idő kategóriájához való viszonyát (hasonlóan, bizonyos aspektusait tekintve mégis másképp, hiszen ő inkább az allegóriában jelenlévő jel és jelölt külsődleges kapcsolatát, a jelölt elsődlegességét a jellel szemben tekinti fő érvnek): „A szimbólum világában a kép egybeeshet a valósággal, mivel a valóság és annak reprezentációja létében nem, csupán kiterjedésében tér el egymástól: viszonyuk olyan, mint egy kategória-sor és egyik elemének viszonya. Kapcsolódásuk szimultán jellegű, valójában azonban térbeli természetű, s az idő pusztán esetleges szerepet játszik benne, ezzel szemben az allegória viszonyában az idő konstitutív kategória. Az allegorikus jel és jelentése (signifié) közötti kapcsolatnak nincsenek merev szabályai. (...) Itt a jelek olyan kapcsolatával van dolgunk, ahol külön-külön jelentésváltozásaik másodlagos fontosságúak. A jelek ilyen fajta kapcsolata azonban szükségképpen tartalmaz egy konstitutív temporális elemet; ahhoz, hogy allegóriáról beszélhessünk, nélkülözhetetlen, hogy az allegorikus jel olyan jelre utaljon, amely megelőzi. Az allegorikus jel által alkotott jelentés tehát csak egy olyan korábbi ismétlése lehet (a fogalom kierkegaard-i értelmében), amellyel időben sohasem eshet egybe, hiszen e megelőző jel lényege éppen ez a tiszta elsőbbség.”

Sajátos színfoltot, és a fő vonulattól eltérő koncepciót képvisel Hegel esztétikája.<sup>14</sup> Hegel a művészet három fő formáját (szimbolikus, klasszikus, romantikus) különbözteti meg, mely triádból a legelső, a szimbolikus a legtökéletlenebb: kép és jelentés egységét nem tudja megteremteni, azok kapcsolata külsődleges marad. A másik két korszak közül az önálló szubjektum felleptével a klasszikus valósítja meg viszont a benső kapcsolatot, majd a metafizikum, az abszolút szellem feltűntével, annak dominanciájával ez az egyensúly alak és jelentés között ismét felbomlik. Hogy vilá-

<sup>14</sup> GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL: *Esztétikai előadások I.* (Ford.) Szemere Samu, Budapest, Akadémiai, 1980.

gosnak tűnjék, mi köze egy korszaknak egy azután külön is tárgyalt, alkategóriákra felosztott költői eszközhöz, meg kell értenünk, hogy ebben az esztétikai rendszerben a szimbólumnak voltaképpen kétféle értelmezése létezik. Egyrészt szimbolikusnak tekinthető az ókori Kelet egész művészete: itt a szimbólumot „önálló sajátosságában” tekinti, „amelyben a művészeti szemlélet egész átfogó típusát nyújtja”, később pedig (akár a klasszikus vagy a romantikus korban is) csak külső formájukban tűnnek fel az önmagáért véve szimbolikus formák. A szimbolikus ábrázolás lényege tehát a külsődlegesség, „...az eszme még keresi valódi művészeti kifejezését, mert magában véve absztrakt még, s ezért a megfelelő külső jelenséget sem magán és magában hordja, hanem szembekerül a természetben levő – saját szempontjából külsőleges – külső dolgokkal és eseményekkel. Mivel ebben a tárgyiasságban közvetlenül sejtí saját absztrakcióit, vagy pedig meghatározás nélküli általánosságaival belekényszeríti magát a konkrét létezésébe s meghamisítja a készen talált reális alakokat, amelyeket csak önkényesen ragad meg, és ezért tökéletes azonosulás helyett csak jelentés és alak összezsugorodásához, vagy még absztrakt összhangjához jut el; jelentés és alak ebben a meg nem valósult és meg nem valósuló egybekovácsolódásban még kifejezésre juttatják kölcsönös külsődlegességüket, idegenségüket és meg nem felelésüket is.”<sup>15</sup> Tehát itt az absztrakt, a külsőleges a szimbólummal lesz azonos, bár Hegel szerint többek között az allegória a szimbolikus egyik alkategóriája. Egyébként a szimbólum absztrakt eszmeisége ellenére sem feltétlenül általános jelentést fordít le konkrét, érzéki képre, ennyire – éppen azért, mert egy változatos, sokféle lehetőséget magában rejtő, nagy kategória – nem működik sematikusan.

A költői szimbólum minden külsődlegessége ellenére sem teljesen motiválatlan jel, önkényesség és motiváltság között található valahol félúton. Noha létezik teljesen önkényes, művészietlen, az alaktól idegen tartalmat kifejező típusa is, a *jel* (a nyelv hangjai, illetve pl. a nemzeti színek), de van motiváltabb, külsődlegessége ellenére a megjelenített képzet tartalmát is magában foglaló típusa is (ide sorolható például a nagylelkűség szimbóluma, az oroszlán, a ravaszságé, a róka, s ugyanígy, a kör indokoltan szimbolizálja a végtelent, mint ahogy a háromszög a Szentháromságot.). Mindamellet egyrészt: „nem önmagát, mint konkrét, egyedi dolgot, hanem magában éppen a jelentésnek ezt az általános minőségét kell a tudat elé állítania”, másrészt ez a motiváltság nem evidensen adódik. Noha indokolt, a kapcsolat nem feltétlenül működik két irányban (a ravaszságot nemcsak a róka fejezheti ki), a szimbolikus alak maga pedig többértékű, tartalmaz a jelentéstől idegen tulajdonságokat is: ekképpen a szimbólum egyik legfontosabb attribútuma – akárcsak Barthes-nál – a többértelműség.<sup>16</sup>

Hegel különbséget tesz a mítosz történeti és tartalmi értelmezése között. Az első, a vitathatónak mondható megközelítés szerint a mitológia nem több önmagánál,

<sup>15</sup> HEGEL: *Esztétikai előadások*, 308.

<sup>16</sup> Uo. 312–316.

vagyis külsődleges történetek összességénél (de nem allegória), a másik melyet Hegel érvényesnek tekint – elismeri a mítoszok szimbolikus jelentését, azaz, hogy azok „foglatnak magukban Isten természetéről alkotott jelenségeket, általános gondolatokat, vagyis filozófémákat.”

A szimbolikus formák két nagy csoportra oszthatók: a naiv, tudattalan szimbolikára (ilyen például a fenségesség, a panteisztikus szemlélet: nem minden esetben, de nyilván leginkább ez köthető az egészében véve szimbolikus korhoz), illetve a jelentést akarattal külsődlegesen ábrázoló, tudatos szimbolikára, amely a költő már meglévő *szubjektivitásához*, leleményességéhez tartozik, az felelős érte. Mindazonáltal mintha ezen belül is létezne egy nemesebb és egy alárendeltebb, azaz az alaktól a tartalom, illetve a tartalomtól a konkrét kép felé haladó kategória: az első tartalmazza a szimbolikus műfajokat (mese, példázat, közmondás, apológia, metamorfózisok), a másodikban a csupán cífraságként létező költői stíluseszközök, az allegória, a talány, a metafora, a kép, a hasonlat.

A műfajjellegű szimbolikus formákat illetően először alak és jelentés egybeolvad: „Habár csak amaz általános jelentés miatt dolgozzák fel, amelyet tartalmaz, és amelyre utal, s csak annyiban bontakozik ki, amennyiben azt a célt követi, hogy e jelentést egy vele rokon egyedi állapotban vagy eseményben szemléletessé tegye; az általános jelentésnek és az egyedi esetnek az összehasonlítása azonban, mint szubjektív tevékenység, kifejezetten még nem tűnt ki, s az egész ábrázolás nem pusztán cífraság akar lenni egy alkotáson, mely önálló e dísz nélkül is, hanem azzal az igénnyel lép fel, hogy már magáért véve egészet képezzen.”<sup>17</sup> A költői eszközök, így pl. az allegória esetében: „a jelentés áll a tudat előtt elsőként, s ennek konkrét ábrázolása csak mellékes közrejátszó, amelynek magáért véve egyáltalán nincs önállósága, hanem a jelentésnek egészen alárendelt; úgyhogy most közelebbről megmutatkozik az összehasonlításnak éppen ezt és nem más képet kiválasztó szubjektív önkénye is. Ez az ábrázolásmód legtöbbször nem juthat el önálló műalkotásokig, és meg kell elégednie azzal, hogy formáit mint pusztán mellékeséget más művészeti alakulatokba foglalja bele.”<sup>18</sup>

Az allegória rideg, hűvös eszköz: világos, áttetsző, könnyen érthető; inkább az értelem, mint a fantázia terméke; mivel általában megszemélyesült, ám nem individualizált képzetben rejlik a kifejezése, voltaképpen külső formája is absztrakció marad, ezért pusztán jelzővé fokozódik le, jelenléte egyáltalán nem fontos a műben, nem megalapozza, csupán díszíti azt.

Ez a módozat Hegel szerint leginkább a középkori romantikus művészethez tartozik. Számos allegóriát tartalmaz többek között Dante *Isteni színjátéka*, s ismét csak allegóriáról beszélhetünk, nem szimbólumról vallási téren, azaz Krisztus, Mária, a szentek alakja tekintetében. Ezek ugyan meghatározott individuumok,

<sup>17</sup> Uo., 388.

<sup>18</sup> Uo.

de szellemi lényegiségek is, általános viszonyokat (hit, szeretet stb.) is képviselnek. Az általuk hordozott tanításoknak általános tanításként kell feltűnniük, konkrét ábrázolásuk alárendelt és külsőleges.<sup>19</sup>

A dekonstrukció némileg támadó élel Goethe mellett a legtöbbet mégis azt a Coleridge-ot emlegeti, akinek legidézettebb szimbólum és allegória-meghatározása az 1816-os *The Statesman's Manual*ból való, ám aki ténylegesen egész pályafutása során, azaz már az 1790-es évektől foglalkozott a problémával. Coleridge a német koraromantikusokhoz képest – noha nagyon sok mindent merített a német idealizmusból, Kant filozófiájából és Schlegel organikus műalkotás-elvéből – részben új definíciókkal látta el mindkét fogalmat. Egyfelől – újraélesztve a klasszikus és reneszánsz felfogást – kiterjesztett metaforaként beszélt az allegóriáról, továbbá, ami talán még fontosabb, a szimbólumot alapvetően a színekdochéval rokonította, s ebben a minőségében – mint egy másik létmódot – választotta el a másik alakzattól. A szimbolikus ekképpen mint rész reprezentatívvá válik, mintegy azonos szubsztanciaként képviseli az egészet. Ez mindent összevéve annyit tesz, hogy a szimbólum nem csupán költői eszköz, sőt, elsősorban nem az esztétikai szférához tartozik, hanem egyfajta világértés, ontológiai meggyőződés (mert hiszen az angol költő panteisztikus hite szerint a színekdoché az a mód, ahogyan ember és a természet részesül az isteniből), s csak innen jöhet létre elcsúszás a poétika felé, az egyes poétikai exemplumok felé.

Az allegória Coleridge-nél már csak azért is alsóbbrendű, mert törvényszerűen absztraktnak kell lennie: hiszen nem festői nyelvre fordít le egy elvont fogalmat, hanem valamely, az érzékelés tárgyairól elvont absztrakcióval mint egyfajta fantommal helyettesíti azt. A szimbólum ezzel szemben valós és meghatározott, főként pedig – merthogy a létezők egyfajta transzcendens hierarchiát alkotnak (egyedek, fajok, nemek, általános fogalmak, Isten) – kozmikus feltételek sorát foglalja magában. Az allegória ebben a felfogásban – ismerős érv ellene – önkényesnek tűnik ugyan, ám Coleridge egyes feljegyzései arra mutatnak, a költő mégsem így gondolta: platonikus vagy neoplatonikus képként, árnyékként, visszhangként, visszatükröződésként jelenik meg. S mint arra John A. Hodgson rámutat,<sup>20</sup> mindez már nem teljesen felel meg az általunk hagyományosan absztraktnak tekintett képnek, hiszen nem létezhet kevésbé önkényes kapcsolat, mint valamely tárgy és árnyéka között. Vagyis Coleridge koncepciójában látszólag ugyan antitézis van a kettő között, de ez mégsem fedi a valóságot: szimbólum és allegória inkább úgy viszonyulnak itt egymáshoz, mint fény a visszatükröződő fényhez, vagy a fény az általa megvilágított tárgy árnyékához képest – a fény forrása pedig természetyszerűleg Isten. Hodgson konklúziója szerint tehát noha az általános retorikát tekintve még

<sup>19</sup> *Uo.*, 405–409.

<sup>20</sup> JOHN A. HODGSON: Transcendental Tropes: Coleridge's Rhetoric of Allegory and Symbol. In: *Allegory, Myth, and Symbol*, 273–292.



élő ez a szembeállítás, a transzcendentális retorikát tekintve irreleváns: Coleridge, aki közhellyé tette ezt az oppozíciót, valójában félrevezetett minket: a szimbólum-versus allegória hamis kérdése alatt ugyanis egy másik, egy ennél lényegesen hitelesebb és szignifikánsabb probléma húzódik meg, a determinált versus önkényes alakzataalkotásé, mely minden transzcendentálisra törfő retorika számára igaz és megkerülhetetlen. Némileg problematikus azonban, hogy Hodgson ezt az egyébként valóban figyelemfelkeltő megállapítást az utóbbi évtizedek paradigma-váltásához köti, az allegória felértékelésének gesztusához, mert hát például Paul de Man tanulmányának dekonstruktív szemlélete igencsak távol áll a transzcendentális retorikától.

A francia irodalmi hagyományban nincs igazán előzménye az allegória-szimbólum megkülönböztetésnek, Rabelais-tól Diderot-on keresztül<sup>21</sup> Baudelaire-ig szinte senki nem akarja elhatárolni az allegóriát és a szimbólumot egymástól. Szintén jellemző, hogy a hagyományos lexikonokban, szótárakban a szimbólum meghatározása többnyire nem más, mint „konvencionális jelkép”, sőt, még az 1860-as, 1870-es években megjelenő Littré szótár is ilyen példát (sarló=aratás) hoz a szimbólum definíciójának szemléltetésekor.

Mellesleg a német romantika allegóriaellenessége a francia klasszicizmusra való ellenhatásnak is tekinthető. Ami a visszafelé történő inspirációt illeti, mint Henri Peyre felhívja a figyelmet, a francia szimbolisták nem túl nagy figyelmet szentelnek a német filozófiai-esztétikai megfontolásoknak, túlságosan elvontnak, filozófikusnak tetszik a számukra. A német romantikus esztétika többnyire nemigen hatott a franciákra, Vigny, Musset, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé inkább ismerik az angol, mint a német romantikát. Azt sem nagyon mélyen, ráadásul Byron hatása amúgy is eltakarja tőlük Keats és Shelley szimbolizmusát, és Coleridge Goetheére emlékeztető szimbólum/allegória megkülönböztetése is nagyrészt ismeretlen a számukra. (Itt jegyzem meg, hogy a német előzmények az 1880-as–1890-es évek francia szimbolizmusát illetően sem igen érzetik hatásukat. Egyrészt a szerzők meglehetősen felületesen ismerik a XIX. századi német irodalmat, többen – Maeterlinck például – ugyan nagyon szeretik Novalist, de a többi szerzőt kevésbé. Hölderlint alig olvassák, Goethétől csak a Werthert, a Faustot, néhány rövid szerelmes verset, néhány balladát.<sup>22</sup> S bár az utókor nagyjából egybehangzó nézeteket vallott a szimbólummal és a képzelettel kapcsolatban, mint Schelling és Schlegel, Peyre állítása szerint itt nem közvetlen hatásról van szó, egyszerűen csak párhuzamos válaszokat adnak ugyanarra a kérdésre.)<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Vö. RABELAIS: *Prologue de Gargantua*: az allegória szó teljesen szimbólum jelentéssel szerepel. Diderot: „Sachez qu'en général, le symbole est froid et qu'on ne peut lui ôter ce froid insipide, mortel que par la simplicité, la force, la sublimité de l'idée.”

<sup>22</sup> JEAN THOREL: *Entretiens politiques et littéraires* (1891)

<sup>23</sup> HENRI PEYRE: *La littérature symboliste*. Paris, PUF, 1976, 109.

Különböző mellékösvényeken keresztül azonban bizonyos szimbólumelméletek még a XIX. század első felében eljutottak a franciákhoz. Az egyik ilyen a vallástörténet. Austin ezt írja: „Noha a szimbólum szerepéről szóló német elméletek csak részlegesen vagy későn jutnak el Franciaországba, ez másképp történik a vallástörténetet illetően. Creuzer 1810-ben kezdi el a *Symbolique et mythologie des anciens peuples* című mű megírását. Igaz, Creuzer módszere hibás, következtései is kétesek, ám nem kevésbé az a régi mitológia szimbolikáját illető ezen értelmezés sem, amely, különféle köntösbe bújtatva, a továbbiakban is a vallástörténet egyik problematikus pontja maradt.”

Mindamellet nem szabad elfelejteni, hogy Mme de Staël *Németországról* című műve, ha kissé felületesen is, de megismertette a franciákkal a német romantikus filozófiát és esztétikát, s ez hatással volt olyan, a francia romantika ma már kissé elfelejtett esztétáira, mint Ballanche, Victor Cousin, Jouffroy, Pierre Leroux, illetve az ennél lényegesen nagyobb ismertségnek örvendő Sainte-Beuve. Már Mme de Staël elgondolása is megelőlegezi azt, amit a szimbolistáknál (például már rögtön Baudelaire-nél) majd univerzális analógiának [analogie universelle], vagy másképp korrespondenciáknak, kapcsolatoknak [correspondances] neveznek: „Ahhoz, hogy a lírikus költészet igazi nagyságát felmérhessük, az álom segítségével légiesen könnyű tartományokban kell bolyonganunk, elfelejtenünk a föld zaját, s úgy úgy kell felfognunk a világegyetemet, mint a lélek által megélt érzelmek szimbólumát.”<sup>24</sup>

Mint Abrams *Structure and style in the Greater romantic Lyric* című munkája alapján Paul de Man is kifejti,<sup>25</sup> már a XIX. századi metafizikus költők is szimbolikusnak és analogikusnak tekintik az univerzumot, amelyben egy rendezett kozmológia alapján bonyolult megfelelésrendszer működik, s ennek megfelelően alakul figuratív alkotásmódjuk is. E komplex analógiák közül a leginkább magától értetődő a szubjektum számára az őt körülvevő természet és saját maga (saját érzelmei) közötti kapcsolat, hiszen a világ egységére nincs rálátása, az legfeljebb csak bizonyítást nyerhet ezen megélt „rokonság” által. A XIX. századi tájleíró költemények is többnyire ezen az elven működnek, bár itt még többnyire nem egyfajta „vitális”, hanem asszociatív analógia útján. Amikor ezekben az érzéki jelenségeket nem metafizikai, hanem morális jellegű megállapítások kísérik (vö. Rousseau: *Nouvelle Héloïse: Julie és a kert*), akkor van allegóriával dolgunk.

Lloyd James Austin más aspektusból közelíti meg a szimbólum kérdését, s ennek megalkotását az indíttatása alapján két részre bontja: „*symbolique*”-ra (szimbolika) és a voltaképpeni „*symbolisme*”-ra (szimbolizmus). Ezt a megkülönböztetést is idézném, mert segítségével teljesen másképp ragadható meg a probléma, konkrétan annyiban, hogy nála a második változat tekinthető az igazi, a modern szimbolizmus létfeltételének. Austin szerint az első – amely azonos a vitális, a voltaképpeni univerzális analógiával – önmagában, a középkorból visszamaradt, nem teljes

<sup>24</sup> MME DE STAËL: *De l'Allemagne* (1810 et 1813) partie II, ch. 10.

<sup>25</sup> PAUL DE MAN: *A temporalitás retorikája*. Pécs, Jelenkor, 1996, 1–60.

értékű megoldásnak tekinthető (más kérdés, hogy szerinte egy adott poétikában – például az érettebb Baudelaire-nál – szerencsésen keveredhet is a kettő egymással): „Egyszerűen arról van szó, hogy a »szimbolika« terminust azon poétikáknak tartanánk fenn, amelyek azon hitre alapozódnak, hogy a természet egyfajta valóság szimbólumának tekinthető, és mint ilyen transzcendens: ez egyébként egy ortodox és hagyományos definíció; a »szimbolizmus« szót azoknak a poétikáknak biztosítanánk, amelyek – anélkül, hogy egyáltalán felvetnék a transzcendencia kérdését, a természetben olyan szimbólumokat keresnek, amelyek a költő lelkiállapotát fordítják le. Ebben az értelemben a szimbólum terminusa nagyjából egyenértékű lenne a T. S. Eliot által ajánlottal, melyet »correlative objective«-nek nevez. Az egyetlen eszköz, írja ő, az érzelm művészi formában történő kifejezésére, az az, hogy »objective correlative«-ot találjunk neki, másképpen tárgyak sorozatát, szituációt, események láncolatát, amelyek ennek az egyéni érzelmenek a formába öntése lennének, s így, abban a pillanatban, amikor a külső tények, melyeknek egészen az érzéki élményig kell nyúlniuk, adottak a számunkra, a kérdéses érzelm felidéződik.”<sup>26</sup>

Már a romantikában is (például Ballanche-nál, nyomokban Lamartine-nál) felvetődik, de hangsúlyosan csak Baudelaire-től kezdve kerül elő a az a gondolat, amely a francia szimbolizmus szimbólumfogalmának sajátos, megkülönböztető jegyét adja a romantikával szemben, hogy a *symboliquenak*, az analógiának, a kapcsolatoknak két típusa van, a függőleges korrespondencia (az ideák világa és az anyagi világ közötti kapcsolat: a való világ tárgyai az ideák leképezései, szimbólumai) és a vízszintes jellegű (miután az ideák világában minden összefügg, az anyagi világ egyes jelenségeiről való különböző érzeteink is összekapcsolódnak, ergo a szinesztézia az egyik megalapozó szóképe). Mellesleg hasonló logikával itt megemlítendő a hasonlat, illetve az oximoron is (tudniillik minden mindennel összekapcsolható, s ezt nem a számunkra evidens módon adódó hasonlóságuk, hanem az ideavilágig visszamenő belső analógia teszi lehetővé a számunkra).

Tudtommal viszont egyedül Jouffroy az, aki a *Cours d'esthétique* (1827, publ. 1843) című munkájában Goethehez hasonlóan, de Baudelaire-től eltérően megkülönbözteti az „igazi” (értsd: szimbolikus) formákat. Jouffroy rendszerében a szimbólum koncepciója csak távolról platonikus ihletésű (a testek szerinte két elemből, anyagból és erőből állnak össze, s – anyagi, fizikai – tulajdonságai csupán az erő szimbólumai.) Austin szerint mindez inkább pszichologista, mintsem metafizikus szemléletre vall, tehát ebből a szempontból közelebb állna a *symbolisme* kategóriájához: „minden tárgy, minden gondolat bizonyos pontig tekinthető szimbólumnak (...)

<sup>26</sup> LLOYD JAMES AUSTIN: *L'univers poétique de Baudelaire. Symbolisme et symbolisme*. Paris, Mercure de France, 1956. 19–20. Austin Jean Frappier ötletére támaszkodik, 5<sup>e</sup> congrès de l'association Internationale des Études Françaises, Collège de France. Am Frappier még a középkori szimbolika koherens és egyetemes jellegét hangsúlyozza a modern szimbólum önkényességével és szubjektívizmusával szemben.

Minden, amit érzékelünk, szimbolikus, mert egy másik, egy olyan dolog ideáját kelti fel bennünk, amelyet nem érzékelünk. (...) A romantikus a határozott szimbólumokat szereti leginkább. Az anyagi természetet próbálja szellemivé tenni. (...) A költészetben egy szimbólumsor elsősorban a szellem számára láthatóvá tevést szolgálja.”<sup>27</sup> A szimbólumra itt Jouffroy egy olyan, már Creuzer, de ugyanígy a francia humanisták, s XVII. századi egyházatyák által is előszeretettel emlegetett kifejezést használ: „*hieroglifa*” amely – mint mondtuk – köztudottan Baudelaire-nél is gyakran előfordul majd.<sup>28</sup> „Az anyag hieroglifa, amelynek értéke annyi, amennyit kifejez (...) először zavaros számunkra (...) Természetesen birtokoljuk a kulcsot a megértéséhez, de nem mentesülhetünk az alól a munka alól, ami a megfejtésükhöz [déchiffrer] kell.” Sainte-Beuve-nél ugyanez a gondolat jelenik meg, s ő annyival közelebb kerül már Baudelaire-hez, hogy először mondja ki, a költő a hieroglifák igazi, hivatott megfejtője.

Bár Baudelaire kezdetben egyszerűen mutatkozik ateistának és hívőnek, úgy tűnik, szemléletében ingadozások vannak; aztán, amikor Swedenborgot és Plótinost, illetve a modern irodalmat tekintve Hoffmant és Poe-t olvassa (a francia romantikus esztétika képviselői közül viszonylag keveseket ismer, talán Sainte-Beuve-t és Hugót a leginkább), rátalál a szimbolikára, az egyetemes analógiára. Austin szerint költői karrierje utolsó szakasza tekinthető a legérdekesebbnek, mert ekkor már ötvözi ezt a lényegesen személyesebb szimbolizmussal (vö. objective correlative). Az *Art romantique*-ban Hugóról és Wagnerről elmélkedve is részletesen kifejti *kapcsolatok*-programját (utóbbiban a hasonló című szonettből is idéz két versszakot). „elérkezünk ahhoz az igazsághoz, hogy minden hieroglifaszerű, és hogy a szimbólumok csak relatíve homályosak, vagyis mindez a lelkek tisztaságától, jó szándékától és velük született tisztánlátásától függ. Márpedig, mi is egy költő (...), ha nem tolmács, ha nem megfejtő?” A költői nyelvben, ha kiváló poéta alkotta meg (vagyis ha a zseni közvetíti számunkra élményeit, lévén a poétikus szöveg azoknak kifejezése), az összes trópus, az összes alakzat az egyetemes analógia realizációja, folytatja Baudelaire (*Victor Hugo*).<sup>29</sup> Ebből következik, hogy a hang sugalmazhatja a színt, azok pedig dallamot közvetíthetnek számunkra, és egyáltalán, az érzetek is alkalmasak a gondolatok lefordítására (*Richard Wagner és a Tannhäuser*).<sup>30</sup> A metafora és a szimbólum összefüggéseire (ti. hogy a metafora a szimbólum poétikai-stiláris esz-köze) Baudelaire máshol is, Gautier-ról írott tanulmányában is utal, amikor a kap-

<sup>27</sup> *Uo.*, 159.

<sup>28</sup> „Longtemps, grâce à une méprise fondamentale sur la nature de cette écriture, on considéra ces hiéroglyphes comme les symboles par excellence; et les spéculations quant à leur sens amèneront des tentatives plus poussées pour définir le sens du mot symbole.” A XVII-XVIII. században: Nicolas Caussin, Athanasius Kircher, Robert Estienne.

<sup>29</sup> CHARLES BAUDELAIRE: Victor Hugo. In: *Baudelaire válogatott művei*. (Ford.) Réz Pál. Budapest, Európa, 1964, 443.

<sup>30</sup> CHARLES BAUDELAIRE: Baudelaire, Charles: Richard Wagner és a Tannhäuser Párizsban. (Ford.) Cserna Andor, *Lenkei Júlia*. = *Muzsika*, 2000/3., 5.

csolatokkal és az egyetemes szimbolizmussal összefüggő, velünk született intelligenciáról (megértésről) beszél, amely minden metaforának forrása lenne.<sup>31</sup>

Mindenesetre az igen árulkodó, hogy a költő amúgy nem különbözteti meg a kettőt, a szimbólumot és az allegóriát egymástól, egymás szinonimájaként használja őket. *Utazás Cytherébe (Un voyage à Cythère)* című versében például először allegóriának nevezi a Cythere szigetén található akasztófa és a rajta függő, varjak és vadállatok marta, önmagával azonosított holttest képét, majd két sorral lejjebb ugyanezt a bitót szimbolikusként minősíti. Vagy: *Allegória* című verse nyugodtan minősíthető szimbólumnak is, amennyiben például a jelentés bizonytalan, meghatározatlan, többértékű voltát minősítjük kritériumnak, amely biztosítja egyszersmind a racionalitás hiányát is stb. (Ezzel a kérdéssel kapcsolatban lásd még jelen számunkban Antoine Compagnon tanulmányát.)

Ez az egybemosódás a továbbiakban is viszonylag erős tendenciának számít a francia-belga szimbolizmus számára, mely jelenség pedig minden bizonnyal be tudható annak is, hogy a középkori szimbolikából is táplálkozó egyetemes analógia erős kapcsolatban áll a középkori allegóriával. Példa erre Joris-Karl Huysmans *A katedrális* című regénye, amelyben a szimbólum meghatározásakor középkori egyházi szerzőkre (Hugues de Saint-Victor, Szent Ágoston) történik utalás, és nemcsak hogy egyenértékűnek tekinti a két szót, hanem a németek által az allegória attribútumaiként megjelölt tulajdonságokkal jellemzi a szimbólumot: „Mi a szimbólum? Littré szavaival »olyan ábra vagy kép, amelyet egy másik dolog jeleként használunk«”; „mi, katolikusok, Hugues de Saint-Victor nyomán pontosíthatjuk ezt a meghatározást: »a szimbólum egy keresztény alapelv allegorikus megjelenítése, érzéki formában«”. „A szimbólum tehát isteni forrásból ered, s tegyük most hozzá a mi emberi nézőpontunkból, hogy ez a forma megfelel természetünk egyik legkevésbé vitatott szükségletének, vagyis örömünket leljük a szellemi erőpróbában, a rejtvények megfejtésében, amelyeknek megoldását aztán hosszú ideig megőrizzük. Szent Ágoston találóan mondja: »Allegóriával jelölni egy dolgot minden bizonynyal kifejezőbb, érdekesebb, hatásosabb, mintha ugyanazt a dolgot elvont ter-

<sup>31</sup> Victor Ségalen a szimbolista iskola által előszeretettel használt szinesztéziák két csoportját különbözteti meg. A kategória: a másodlagos érzet objektívált, vagyis rendelkezik egy igazi percepció élnkségével és külsődlegességével. Kívülrre vetített, és kívülrre lokalizált, akárcsak a hallucináció, és oly mértékben összekeveredik a tényleges érzetekkel, hogy elválaszthatatlan azoktól. B kategória: de a Visszhang-érzet lehet pusztán *elgondolt* is, mely csakis az ideáció állapotában létezik, s ilyenkor az elsődlegessé váló kapcsolata inkább analógián, semmint valódi felidézésen alapul. Vö. VICTOR SÉGALEN: *Les Synesthésies et l'École symboliste*. Paris, Mercure de France, 1902, avril. S itt megemlíthetünk egy ezzel rokon – amúgy pedig még korábbi – elméletet: Soriau szerint a szinesztéziát kondicionáló két jelenség, az asszociáció és az analógia egyben a szimbólumalkotás két kulcsszava is; szinesztézia és a szimbólum rokon, mert mindkettő dinamizmusa különböző szférákból származó benyomások hasonló fúzióján alapul. (SOURIEAU: *Le Symbolisme des couleurs = Revue de Paris*, 15 avril 1895.)

minusokkal írának le«”.<sup>32</sup> Igaz, ezután hozzáteszi, hogy a szimbólum szolgálhat gondolatok, érzelmek kifejezésére is, e ponton elszakad az allegóriától. Jules Le-maître, a korszak híres kritikusa pedig azért tartja létjogosulatlanak a szimbo-lista mozgalom létezését, mert az általuk dicsőített szimbólum a legkevésbé sem az ő találmányuk, egyszerűen csak egy új szó arra, amit régen allegóriának hívtak.

Egy más fázist képvisel és igen releváns a szimbólumról való gondolkodás történetében a belga Mockel tanulmánya,<sup>33</sup> aki már szintetizálja az eddigi szimbólum-fogalmakat, és határozottan elválasztja egymástól az allegóriát és a szimbólumot. Mindkettő az elvontat fejezi ki a konkrét segítségével – vagyis az allegória sem fullad szerinte üres absztrakcióba –, mindazonáltal a megközelítés valódi sor-rendje és módszere más. „A szimbólum és az allegória egyaránt két dolog hasonlóságán alapul, s egy-egy érzékletesen kibontott képet tartalmaz.” Az allegória mesterséges és külsődleges hasonlóságon, a szimbólum természetes és belső hasonlóságon nyugszik.

A hasonlóság eredeti, francia megfelelője itt az „*analogie*” szó, melynek a francia nyelvben valóban van „hasonlóság” jelentése is, ám mindenesetre nem véletlen, hogy Mockel nem a semlegesebb konnotációjú „*ressemblance*”, „*similitude*” szavakat választotta. Az allegória esetében ez majdnem mindegy, hiszen ezt a külsődleges hasonlóságot racionális úton keresi, az előzetesen elgondolt, elvont fogalomnak analitikus gondolkodás útján valamilyen szempontból hasonlóknak látott-gondolt, adott esetben a társadalom által is hasonlóknak ítélt (megállapodásszerű) képi megjelenítést keres. (Az allegória és a jelkép (*emblème*) megkülönböztetése emiatt igen nehéz: úgy viszonyulnak egymáshoz, mint rész az egészhez – ti. a jelkép is egy-fajta allegória –, a jelkép jelentése mindenképpen megegyezésen alapul.) A szimbólum esetében a (a belső, a természetes) „*analogie*” több mint egyszerű hasonlóság: „szükségszerű kapcsolat”, ismerősség, a belső lényeg, a szubsztancia megegyezése a világ dolgait, továbbá költőt és külvilágot illetően is. (Ez a megegyezés annyival túlmutat egyébként az evidens, külső hasonlóságon, hogy akár ellentétes irányú is lehet: nemcsak hasonlattal vagy metaforával, hanem akár oximoronnal is kifejezhető). Ez egyfajta platonikus-neoplatonikus szimbolikán alapul, ugyanakkor nemcsak objektum és objektum, hanem szubjektum és objektum létezik, a szubjektum önmagát ismeri fel a természetben. „A harmónia, e törekvések láthatatlan és szent alapja, ott rejtőzik vágyainkban s titokzatosan előbukkan, amikor a külvilág képeit szemlélve hirtelen szükségszerű kapcsolatot fedezünk fel közöttük. (...) A költő,

<sup>32</sup> JORIS-KARL HUYSMANS: A katedrális (részlet). (Ford.) *Maár Judit*. In: *Nyelv, költészet, titok. Válogatás a francia szimbolisták esztétikai írásaiból.* (Szerk.) *Maár Judit, Ádám Anikó.* Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1995, 139.

<sup>33</sup> ALBERT MOCKEL: Gondolatok az irodalomról. (Ford.) *Ádám Anikó.* In: *Uo.*, 136–138.

amikor a dolgokban keresi a végtelen képmását, és amikor a dolgokat arra kényszeríti, hogy kifejezzék a végtelent, valójában önmagában fedezi fel annak jelét. A lélek már megsejtette célját, a lélek Istenhez közeledett – az eljövendő lényhez, mozgásának végső pontjához –: a lélek önmagához közeledett, végtelenné tágult, mert maga is végtelen világokat alkotott. Ez a műalkotás létének értelme. A mű azonban nem csupán alkotójára hat; mi is részeseivé válunk, szemünk, hallásunk, szívünk által; és miután részesültünk a csodából, lelkünk is lendületesebben szárnyal; a szépség közelsége önmagunkhoz visz közelebb. "A szimbolikus kapcsolat, a kép és a jelentés e rejtett analógiájának kulcsa – mint már Goethénél is – az allegória racionálistikus megközelítésével szemben itt is az intuíció, legfeljebb a fogalom tartalma változott meg időközben annyival, hogy Bergson filozófiája már gazdagította, módosította azt.

Még egy nagyon fontos, és valóban eredeti pont található Mockel koncepciójában, ez pedig szintén ahhoz kapcsolódik, hogy miként fejez ki a konkrét, az érzéki kép – tehát mindkét esetben képről, egy partikuláris elemről van szó – egy elvont fogalmat az allegóriában és a szimbólumban. Az allegóriában egy filozófiai vagy morális fogalmat fordítunk le egy plasztikus formára, a szimbólumban ez a folyamat kétféle irányú lehet: vagy a formák vezetnek el a velük természetes kapcsolatban levő megjelenített gondolathoz, vagy akár indulhatunk a gondolat felől is (ez meglehetősen ritka a modern szimbólumfelfogások körében), de nem elszigetelt, hanem összekapcsolódó formákkal kell kifejezni. Továbbá már csak azért is természetesebb a formák felől elindulnunk az elvont felé, mert ha számot vetünk a világ szimbolikus voltával, lévén a természet formái Isten kinyilatkoztatott szavai, be kell látnunk, hogy a dolgok és a szavak is azonosak (pontosabban a dolgok többek, mint fogalmak, inkább transzcendens ideák): „A természetben minden szimbolikus, mert a lélek nyilatkozik meg benne, vagyis minden dolog egyetlen célra irányul. A formák annak a lénynek a szavai, aki világokkal írta le annak gondolatát, vagyis önmagát. Ahhoz, hogy megértsük e szavakat, a formák egyetemességét kellene megragadnunk. Ám ez az ember számára lehetetlen; felismerjük azonban Majában Brahmát, amikor néhány forma tökéletes kapcsolatában felvillan az eljövendő harmónia egy sugara.”

Az analógia tehát nyelvi jelenség is: *ana + logos*. (*Logosz* a platóni értelemben: isteni értelem; egyébként az Ige. Tehát a *logosz* szintetikus jelentése: a szó által kinyilatkoztatott rejtett értelem, rejtett kapcsolatrendszer). Analógia és nyelv (tudniillik az isteni nyelv) kapcsolatát illetően Roger Munier ezt írja: „A *logosz* (Isten és ember közvetítő) első jelentése: ami összegyűjt. A *logosz* ezen összegyűjtés segítségével történő költői beszéd, amely jelenlétükben nevezi meg a dolgokat, és amely nyitott metaforákká alakítja őket. Ami az *ana* előtagot illeti, ezt három értelemben szokás használni: olykor mint 'távol vmitől', olykor mint 'vmi fölött'; jelölhet emelkedést, felbukkanást is – például a tenger habjaiból kiemelkedő Vénusz esetében (Vénus Anadyomène) – olykor pedig 'visszafelé hátrálást'. Azt is mondhatjuk, távol levő, s egyúttal kiemelkedő *logoszként*, anakronisztikus vagy

időn kívüli logoszként, az analógia mint a tiszta kapcsolatok logosza áll előttünk.”<sup>34</sup>

A tiszta kapcsolatokon való alapulásnak még két fontos – egymással is összefüggésbe hozható – következménye van, s ezek, mint a szimbólum alaptulajdonságai ellentétbe állíthatók az allegóriával. Az egyik a reprezentáció, a jelenvalóvá tétel, mely tulajdonság már Goethénél, Schellingnél, Coleridge-nél is megjelent. Lévén a szimbolista analógia nem csupán hasonlóság, hanem lényegi azonosság is, a szimbólum itt is felmutatást jelent: nem csupán hasonlóként jelenti az elvontat, hanem valójában, szubsztanciálisan azonos is vele.

Részben ebből származik homályossága is. Mint ahogy Henri de Régnier,<sup>35</sup> aki egyfajta „nemességi” sorrendet állít fel az értelmi műveletek, azaz a szó, kép, metafora, jelkép, allegória, szimbólum között, s e műveletek megkoronázásaként persze ezen utolsót érti, mert az összes közül ez az Idea legteljesebb megtestesülése. A szimbólum homályosságát emiatt szükségszerű kényelmetlenségnek tartja: „A gyakorlatban a szimbolizmus minden típusához egyfajta elkerülhetetlen homályosság járul. (...) Egy szimbólum valójában nem más, mint az elvont és a konkrét összehasonlítása és azonossága, egy olyan hasonlat, amelynek egyik felét csak odaértjük. A köztük levő kapcsolat csak sugalmazva van, viszonyukat pedig helyre kell állítani.” Ennek egy erősebb, szélsőségesebb következménye a Svend Johanssen által „croyance au symbole”-nak („hit a szimbolizmusban”) nevezett lehetőség, amikor ez a látens analógia a látható kép és a rejtett tartalom között túlmutat a költői szubjektumon, amikor az már azzal szembesül, hogy az általa a szimbólummal adekvátnak tartott gondolat nem is odatartozik, a szimbólum egy másik idea párja/megtestesülése: ilyenkor jobb, ha a szimbólumnak hiszünk, ha a kép által hagyjuk vezetni magunkat, hogy odaérjünk hozzá.<sup>36</sup>

Példa erre Maeterlinck válasza Huret körkérdésére: „Egy kép el is térítheti a Gondolatomat; ha ez a kép pontos, és szerves élet dolgozik benne, akkor sokkal inkább engedelmeskedik az Univerzum törvényeinek, mint az én gondolatomnak; ezért aztán meggyőződéseim, hogy a képnek mindig igaza lesz az elvont gondolatom ellenében; ha odafigyelek, az univerzum és az örök rend gondolkodik helyettem, én pedig minden fáradság nélkül túllépek önmagamon; viszont ha ellenállok, az olyan, mintha Isten ellen harcolnék.” Ez a jelenség önmagában (vö.: érzéki kép primátusa és ereje; a kép természetessége, motiváltsága; a költői szubjektum racionalitásának kiküszöbölése, a szubjektum intuitív hozzáállása stb.) az allegória par excellence ellentétének tekinthető, ugyanakkor nyilván lehetetlenné is teszi a könnyű megértést: a kép és kifejezendő közötti kapcsolat bár teljesen motivált, de

<sup>34</sup> ROGER MUNIER: Un point de vue de philosophe. In: LICHNERONICZ, F. PERROUX, J. GADOFFRE: *Analogue et connaissance II., De la poésie à la science*, Paris, Maloine, 17–19.

<sup>35</sup> HENRI DE RÉGNIER: Poètes d’aujourd’hui et poésie de demain. = *Mercur de France*, 1900 (35), 342.

<sup>36</sup> SVEND JOHANSSEN: *Le symbolisme. Étude sur le style des symbolistes français*. Genève, Slatkine Reprints, 1972, 129–154.



szubjektíve gyakran szinte teljesen érthetetlen. Maeterlinck ezen interjú során ezzel kapcsolatban valóban kétféle szimbólumról beszél, *a priori* és *a posteriori* szimbólumról, de ez a második – mint ő is kimondja – az allegóriával azonosítható. Különbőségüket az emersoni ácpéldával világítja meg: ha az ács a földre teszi a megfaragandó gerendát, a gravitáció erejét is igénybe veszi munkájakor, hagyja, hogy az univerzum vállalja át tőle az erőfeszítés nagy részét, míg ha a feje fölött tartva próbálja ezt megtenni, csak a saját izmaira hagyatkozhat.<sup>37</sup>

A homályosságot nyilván a megnevezés kiiktatásával, a sugalmazás előtérbe helyezésével is el akarják érni. Mint Mallarmé mondja: „Sugallni, ez az álom, ez a szimbólumot megalapozó rejtély tökéletes használata.”<sup>38</sup>

Saint-Antoine *Qu'est-ce que le symbolisme?*<sup>39</sup> című írásában pedig a sugalmazás szónak mást értelmet is ad. A sugalmazás mindkét fajtája a befogadás folyamatát akarja mássá tenni, az egyik a diszkurzivitás visszaszorításával a természetén akar változtatni, a másik intenzívebbé és tartósabbá szeretné tenni jól sikerült (azaz szuggesztív) szimbólummal: „(...) a sugalmazni szónak két jelentése van. Először is: ahelyett, hogy megnevezne, életre kelt, rámutat. Ez a célzás, mint ahogy Mallarmé mondta például: »Azt hiszem, szükséges, hogy csak célzásokat tegyünk«. Másodszer is: a lehető legjobban meghosszabbít egy érzelmet. Ebben az értelemben nevezünk valamilyen költészetet szuggesztívnek, s ugyanígy, azt is mondhatnánk, hogy a zene a voltaképpeni szuggesztív művészet. Ez a megnyújtott érzelem – a költő szellemének/zsenijének segítségével – születhet az egyszerű kifejezésből is. A leggyakrabban egy képes kifejezés eredménye; ebben az esetben egy már felkeltett érzetet nyújt meg és tesz erősebbé egy más típusból való benyomás; például a környező természet hatására lenyugodott és egyetemessé vált személyes élmény, vagy a másik irányban: a költő szenvedélye által hirtelen életre keltett külső díszlet. A szimbolista költők pedig gyakran folyamodtak ehhez a sugalmazási folyamathoz, de nem ők találták ki...”

#### EREDMÉNYHIRDETÉS

Benjamin mára kissé elfeledett esszéjét<sup>40</sup> Paul de Man híres tanulmányának megjelenése előtt igen tág körben ismerték, idézték, csak éppen a fiatalabb teoretikus radikálisabban fogalmazó dekonstruktív koncepciója – mely egyébként sokat kölcsönöz elődje nézeteiből is – némileg elhomályosította a köztudatban. Fontos

<sup>37</sup> Maurice Maeterlinck válasza Jules Huret körkérdésére. In: JULES HURET: *Enquête sur l'évolution littéraire*. Paris, 1891, 116–129.

<sup>38</sup> Stéphane Mallarmé válasza Jules Huret körkérdésére. In: JULES HURET: *Uo.*, 55–64.

<sup>39</sup> SAINT-ANTOINE: *Qu'est-ce que le symbolisme?* = *L'Ermitage*, juin 1894.

<sup>40</sup> WALTER BENJAMIN: A német szomorújáték eredete. (Ford.) *Rajnai László*. In: W. B.: *Angelus Novus*. Szerk.) *Radnóti Sándor*. Budapest, Magyar Helikon, 358–451.

például, hogy Paul de Mannak a szimbólumhoz, illetve az allegóriához kötött időfogalma is részben Benjamin szomorújáték-dolgozatából veszi az eredetét, bár egyébként az alap gondolatot nyomokban már a romantika (például Creuzer) felfogásában is megtalálni. (Igaz, korántsem mindegy, hogy a temporalitás-problémáról a szimbólumot az allegória ellenében felértékelni akaró írásokban esik erről szó, vagy éppen ellenkezőleg, az allegória rehabilitációja érdekében kifejtett argumentációban.) Benjaminnál a német barokk szomorújáték elemzéséhez kapcsolódva az allegória az idő múlása, az általa okozott károk, a mulandóság felmutatásának terepe lesz: „Míg a szimbólumban a hanyatlás megdicsőülésével pillanatokra megnyilatkozik a természetnek a megváltás fényében átszellemült arca, az allegóriában megmerevedett őstájékként jelenik meg a néző előtt a történelem *facies hippocratica*-ja. Mindaz, ami kezdettől fogva alkalmatlan, elhibázott a történelemben, az egy archban – nem, halálfejen jut kifejezésre”.<sup>41</sup>

Ráadásul éppen ezen metafizikai tendenciából (a mindent egyanyagúvá és atemporálissá tevő misztikus „pillanat” lehetőségének feltételezéséből) adódik a szimbólum esetében az az egységesítő törekvés, amely viszont Benjamin szerint a koraromantikus írásokban inadekvát módon valósult meg: ezekben „az érzéki és érzékfölötti tárgy egysége, a teológiai szimbólum paradoxijája, jelenség és lényeg kapcsolódásává torzul.” Így aztán, írja Benjamin, a szimbólum fogalma a koraromantika értelmezéseiben gyakran tarthatatlan, hiszen „mintegy parancsoló módban hivatkozik a forma és tartalom elválaszthatatlan egységére, az erőtlenség filozófiai megszépítésének szolgálatába lép”.<sup>42</sup> Ezekben az interpretációkban soha nem sikerül tartani a dialektikus szemléletet, s a formaelemzésben a tartalom, a tartalomelemzésben a forma vesz el.

Viszont – és ebben a dekonstrukció már nem követi Benjamint – itt az allegória is kettős természetű, paradox jelenség, merthogy egyfajta minőségi ugrással mégiscsak eljut a megváltásig. Nem más – hogy átvegyük Loboczký János megfogalmazását –,<sup>43</sup> mint a töredékesség, a rom örök *memento mori*-ja, s mint ilyen, túllép a saját keretein, s voltaképp – csakhogy sokkal teljesebben és következetesebben – végrehajtja azt, amit pedig a szimbólumtól szokás elvárni, a megváltást, melynek az egység és időtlenség szférájába való átlépés létfeltétele. Az allegória ugyanis „minden sötétsége, gögje és Istentől való távolsága pusztán önámításnak tűnik fel. Hiszen az allegória teljes félreértését jelentené, ha a képeknek azt a bőségét, melynek közepette ez az átváltozás végbemegy a megmentés üdvének irányában, elválasztanánk azoktól a komor képektől, melyek a halál és a pokol gondolatával foglalkoznak. (...) A csontkamrák vigasztalan összevisszasága, úgy, ahogy ez az allegorikus figurák sémájaként a kor ezernyi metszetéből és leírásából kiolvasható,

<sup>41</sup> *Uo.*, 366.

<sup>42</sup> *Uo.*, 359.

<sup>43</sup> LOBOCZKY JÁNOS: Az allegória W. Benjamin és Gadamer művészetfelfogásában. = *Pro Philosophia Füzetek*, 2002. 29., 43–49.

nem csupán minden emberi létezés sivárságának a mértéke. Ilyenkor nem értelmezik, nem ábrázolják allegorikus módon a mulandóságot, hanem maga a mulandóság magyarázza és ábrázolja önmagát allegória gyanánt. A feltámadás allegóriájaként. Az allegorikus szemlélet a barokknak a halálra emlékeztető műveiben végül is átvált – csak most a visszahajlított, legszélesebb ívben és átváltó módon”.<sup>44</sup>

Angus Fletcher alapművére, az *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*<sup>45</sup> című 1964-es könyvét már Paul de Man is előzménynek tekintette, noha a temporalitás-tanulmányban nem hivatkozik rá. Ennek az is oka lehet, hogy bár Fletcher allegóriefogalma belülről építkezve szépen ki is rajzolódik a szövegben, annyiban nem kap határozott körvonalakat, hogy a szimbólumhoz való viszonya kicsit bizonytalanoknak tűnik. A legtöbb esetben – főként pszichoanalitikai és antropológiai alapon – mintha azonosítaná a kettőt, olykor – főként esztétikai szempontokat figyelembe véve – viszont határozott vonalat húz a kettő között.

Mindennek megértéséhez talán szükséges felidézni Fletcher Coleridge-interpretációját, azaz a költő allegória-szimbólum oppozíciójának magyarázatát, s ezt összevetni könyvének alapszerkezetével (amelyből viszont jól lemérhető, hogyan fedí is egymást a két fogalom). Előszörre például úgy tűnhet, Fletcher elveti Coleridge és Goethe kanti megalapozottságú szétválasztását szimbólum és allegória között. Szerinte ugyanis a „szimbólum” szó a konfúzió zászlajává vált, amióta hamisan értékelő funkcióval látták el (tudniillik a szimbólumhasználat a jó, az allegória-használat a rossz költészet ismérve), s elfedi, még nehezebbé teszi az amúgy is nagy kifinomultságot igénylő különbségtévést. Valójában azonban – mint arra John McMichaels is figyelmeztet –<sup>46</sup> Fletchernek nem célja egy az egyben visszautasítani a goethei és coleridge-i különbségtévést, viszont az igazságtalan értékelő címkéket szeretné eltüntetni róluk: azaz a Coleridge hangsúlyozta distinkciót a szimbolizmus jelentette személyes (és kozmikus) Egység és az allegória képviselte szétválasztás között alapvető fontosságúnak tartja, de „a minden allegóriában megnyilvánuló értelmi kettősséget” éppenséggel nem hátránynak, hanem előnynek gondolja. Sőt, egész elméletét az angol romantikus költő allegória-meghatározására építi, még ha ellentétes előjellel is: az allegória az olvasótól „kettős megközelítést, kettős figyelmet követel a művek felületére, pszichológiai hatásukat, továbbá jelentésükre vonatkozóan, s e mechanizmus megértéséhez szigorúan ragaszkodnunk kell mind a pszichológiai, mind a retorikai elméletekhez.”

Fletcher Coleridge- kommentárja például igen sokat elárul a saját allegória- és szimbólumkoncepciójáról is. Coleridge ugyanis – mutat rá Fletcher – a szimbolikus

<sup>44</sup> BENJAMIN, 446.

<sup>45</sup> ANGUS FLETCHER: *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca–London, Cornell University Press, 1964.

<sup>46</sup> JOHN MCMICHAELS: Allegoria Paranoia. = [www.allegoriaparanoia.com/shakespeare/balklogic/index.html](http://www.allegoriaparanoia.com/shakespeare/balklogic/index.html).

mű jellemzőjeként az organikust jelöli meg, az allegorikus alkotáshoz viszont a mechanikus formát rendeli, továbbá ugyanígy szembeszegezi egymással a képzelet és az értelem logikai képességeit. Amikor a hajóra vitorlát mondunk, vagyis amikor az egyfajta misztikus részesezésnek, misztikus participációnak tekintett szimbólumot a szinekdochéval azonosítjuk („Itt közeledik egy vitorla”), a hajó percepciója közben a szimbólum Fletcher szerint közvetlenül adott lesz: az értelem a dolgot egyfajta „közvetlen látványként” [unmediated vision], a materiális világ jelenségeiről való logikai extrapoláció nélkül fogja fel. Ugyanakkor, mondja a szerző, az allegóriában Coleridge koncepciója szerint arra történik kísérlet, hogy előbb kategorizálja a logikai rendű (orders) dolgokat, majd ezekhez igazítja a megfelelő jelenséget, vagy másképp: előbb dönt az ideák/a fogalmak rendszeréről [ideal system], azután pedig illusztrálja őket. Az utóbbi platóni idea-kép kapcsolat csakis abban az esetben létezhet, ha valaki tudatában van az általa elgondolt idea fogalmi státuszának: bár nem kell feltétlenül megfogalmaznia saját indokait a tekintetben, amikor megalkotja az ideák/fogalmak ezen rendszerét, arra mindenképpen szüksége van, hogy tudatos, rendszerezett elképzelései legyenek ezen rendszer és az egység közötti belső kapcsolatokról. A szimbólum vonatkozásában Coleridge ezzel szemben a tudatlanságot hangsúlyozza, ami mintegy felhívja olvasója figyelmét arra, hogy koncepcióját érdemes összevetni a freudi terminológiával. (Persze Fletcher rámutat, korántsem arról van itt szó, hogy a freudi tudatalattit [Unconscient] – amely mintegy az álomszimbólum megfelelője – teljesen össze akarná mosni a coleridge-i szimbólumfogalommal.) Mindenesetre a tulajdonságoknak az allegóriában való szétbontása a jelentések szétbontásával is azonosítható, hiszen több jelentésszintet tartalmaz, s ezek felfogása minimum kétféle értelmi megközelítést, kétféle tudati hozzáállást igényel. Az értelem [reason] és képzelet [imagination] közötti hasadás nem tartozik a modern pszichológia kérdései közé, de a Coleridge definiálta allegória megértéséhez, minthogy kétféle hozzáállást, figyelmet feltételez – egyfelől a művek felületére, másfelől pszichikai hatásaira és mélyebb jelentéseire is ügyelnünk kell – a pszichológiai és a retorikai elméletekhez is igazodnunk kell.

Fletcher könyvének felépítése: az első fejezet (*The Daemonic Agent*) középpontjában a narratíva és a dráma áll, a cselekvők, a mozgás közben megmutatott emberek. A második fejezet (*The Cosmic Image*) az allegória felületéről, textúrájáról ejt szót, falikárpitszerű képeiről. Az első szövegrészben használt kulcskifejezéseket, a démonikus cselekvőt, illetve a démonikus allegóriát – ez utóbbit egyébként a fentebb emlegetett Coleridge is használja például a rabelais-i figurákra – az összehasonlító vallástudományból és a kereszténységből, illetve Frye munkájából, *A kritika anatómiájából* kölcsönzi Fletcher, az allegorikus képként használt *kosmost* pedig – eredeti, jól használható jelentését felújítva – a régi retorikából. A harmadik fejezet (*Symbolic Action*) a rituálét mutatja be, vagyis az allegória egy olyan aspektusát, amelyet fogalmilag leginkább az összehasonlító vallástudomány, és, noha ettől kissé eltérő módon, a pszichoanalízis tárt fel; ezt a kulcsfogalmat, a szimbolikus akcióként értett rituálé fogalmát az irodalomkritikába egyébként Kenneth Burke vezette be.

A negyedik egység (*Allegorical Causation: Magic and Ritual Forms*) továbbviszi ezt a problémát, és a Frazer által kidolgozott ragályos és beleérező mágiafogalmat használja ki az allegóriát megalapozó kauzális sorozatok magyarázataképpen, vagyis végső soron az allegóriaszintek tematikai dualizmusának leírásaképp, mely kettőségre már Coleridge is utalt. Az ötödik fejezet (*Thematic Effects: Ambivalence, the Sublime, and the Picturesque*) a kétértelműség, az ambivalencia pszichoanalitikai fogalmát tárgyalja, hogy közelebb férkőzzön a „tulajdonságok szétválasztásához”, illetve azt a szellemi konfliktust, amely a Kant- és Schiller-féle fenségesség-fogalom velejárája; a hatodik rész (*Psychoanalytic Analogues: Obsession and Compulsion*) pszichoanalitikai szempontból gondolja át az allegória szellemi alapját; végezetül pedig a hetedik rész (*Value and Intention: The Limits of Allegory*) az esztétikai érték végső alapvető problémáját veszi szemügyre, s egyszerre mérlegeli ezen módozat korlátait és előnyeit. Azt mutatja be, hogyan hajlítják az allegorikus írók ezt a normális esetben merev szándékosságon alapuló módozatot, s az irónia, illetve a leértékelő kommentár segítségével hogyan teszik kevésbé súlyossá a tiszta rituálét. Fletcher könyve tehát bizonyos értelemben rokonítja egymással az allegóriát, a szimbolizmust és a vallásos rituálét. Ezen tételének egyik megerősítését a pszichoanalitikus elméletben találja meg, hiszen az már talált közvetlen hasonlóságokat az allegorikus formák és a „megszállott rituálék” között, márpedig ez utóbbiak számos ponton kapcsolatba hozhatók a vallásos analógiákkal. Különböző analógiák vonhatók a vallásos, irodalmi és pszichoanalitikus szempontból vizsgált jelenségek, illetve az allegória régi fogalma között, melyet az isten inspirálta üzenetek emberi rekonstrukciójaként értettek, olyan transzcendentális nyelvként, amely mégiscsak szeretné megőrizni a rejtett istenség tőlünk való távolságát. Mindazonáltal allegóriakutatásához Fletcher egy nem-metafizikai érvrendszert használ, szándékosan távol tartja magát a metafizikai állásponttól, mint ahogy a bibliai exegézis vizsgálatától is. Ráadásul tudatában van annak is, hogy az allegóriát – függetlenül attól, hogy apokalipszishez vezet-e vagy sem – határozottan egyfajta nem-metafizikai, szemantikai eszközként is szokás felfogni, amely például felhasználható rivális hatalmak konfliktusának megragadására, néha a politikai elnyomás kijátszására is. Márpedig Fletcher minden allegória mélyén ezt a tekintélykonfliktust látja megnyilvánulni: bennük az egyik ideált a másik ellenében mélyítik el, innen is az allegória gyakori propagandista, esetleg szatirikus vagy didaktikus funkciója. Az allegória egyúttal hierarchikus jellegű is: s ez csak részint annak köszönhető, hogy hagyományos képeit „korrespondenciák” szisztémájaként rendezik el, de annak is, hogy minden hierarchia szimbolikus erőviszonyok kijelölésének tekinthető. Persze más, szociális és szellemi szükségletek kielégítésére is szolgál, például innen nevelői és szórakoztatásra törekvő funkciója (vö. didaktikára, illetve rejtélyekre és romantikára való hajlama). Vagyis Fletcher szerint az allegória egy rendkívül sokoldalú jelenség, amelynek számos kisebb variációja létezik, igen sokféle műfajban jelenhet meg (lovag- és pittoreszkregények, ezek modern megfelelői, továbbá „western”, utópisztikus politikai szatíra, kvázi-filozófiai anatómia, epigrammatikus

formában megírt személyes támadás, pasztorál, apokaliptikus vízió, valódi vagy hamis tudást összegző enciklopédikus összegző epika, detektívtörténet, vitaköltemény, ironikus *aenigma*, képzeletbeli utazás stb.) s bizonyos, aspektusaiban, bizonyos működési mechanizmusait, például rituálészerűségét tekintve érintkezhet, sőt azonosítható a szimbólummal, csak éppen annak egy sajátos, nem-metafizikai, eszközszerű, racionális változatát képviseli.

Az allegória újragondolásának és újraértékelésének a Benjamin-Fletcher nyomán indult történetének a fentieknél talán ismertebb állomásai Gadamer *Igazság és módszer* című művének vonatkozó fejezete (*Az élményművészet határai. Az allegória rehabilitációja*), illetve Paul de Man híres, a *Blindness and Insight*-ban megjelent tanulmánya, *A temporalitás retorikája*. Ezen írások legfontosabb megállapításaira a Helikon jelen számában abban az összefoglalásban (szerző: Földes Györgyi) történik utalás, mely szöveg számot ad az 1980-as évek elején lezajlott vitáról Paul de Man és a kaliforniai egyetem professzora, Murray Krieger között. Ebben az eszmecsereben az utóbbi fél a legradikálisabb, legdekonstruktívabb állításokat tévő de Man ellenében a szimbólum presztízsének megmentésére vállalkozik, paradox szerepet tulajdonítva ezen poétikai módnak: a szimbólum eszerint nem valósíthatja meg a metafizikai szimultaneitást (a metafizikai reprezentációt, a misztikus participációt), mégis képes ennek illúzióját adni az esztétikai szférában.

Angus Fletcher, a fent idézett allegória-könyv szerzőjétől egy lényegesen újabb, 2006-os tanulmányt közlünk *Allegória ideák nélkül* címmel, melyben a teoretikus a nominalizmus-realizmus dichotómia alaptételei szerint az allegória két alapvető változatát különíti el, és az előbbi irányzattal analóg alakzat létfeltételeit és működési módozatait vizsgálja. Fletcher alaptétele a következő: „A hagyományos allegóriák, függetlenül attól a nyelvtől, amelyen megszólalnak, és az alapjukul szolgáló hermenutikai forrástól, egész egyszerűen hisznek az ideákban és egy filozófiai realizmusra emlékeztető álláspontot foglalnak el, a költők és értelmezők nem túlzottan gyakran számolnak a platóni ideákba vetett hit logikai következményeivel. (...) A nominalizmus azonban elvetette a kétely magjait, és a kora újkori irodalom bizonyos korszakai, vagy később a posztromantikus világfelfogás utat nyit afelé, amit ideák nélküli allegóriának nevezek, részben kényelmi okokból, részben pedig azért, mert időnként felmerül, hogy az ideák szigorú értelemben véve veszélyes fikciókká válnak akkor, ha isteni eredetűnek képzeljük azokat.”

A továbbiakban Antoine Compagnon *Baudelaire devant l'innombrable* című könyvének legérdekesebb, befejező fejezetét közöljük *Allegória vagy non sequitur* címmel, amelyben a szerző napjaink legnevezetesebb Baudelaire-kommentárjaival (Bersaniéval, Thélot-éval, Paul de Mannel) vitatkozva megkérdőjelezi a költő *par excellence* allegorikus költő voltát. Az allegóriát – ahelyett, hogy kritikustársaihoz hasonlóan egyfajta globális trópusnak, a költői világnézetből következő és a költői nyelvet meghatározó alakzatának ismerné el – kevésbé jellemző és lokalizáltabb szóképnek tekinti Baudelaire életművében: elemzése arra mutatnak rá, hogy ezeket a szó-

vegeket a *non sequitur*, a diszkontinuitás, a belső törés, az aránytalanság jellemzi meghatározó módon.

Radvánszky Anikó Tzvetan Todorov *Théories du symbole* című könyvét elemzi, azt a gazdag összefoglalást, amely a szimbólumelméletek történetét kísérli meg bemutatni az ókortól (szinte) napjainkig. Szemleírónk ugyanakkor e vállalkozás irodalomtudományi eredményeinek mérlegelésekor némileg kritikus álláspontra helyezkedik, mind a választott szemiotikai módszer elégtelenségére, mind a föl-vázolt szimbólumtörténet kérdéses és hiányos fejezeteire reflektál.

Deczki Sarolta tanulmánya (*Az érzékiség dicsérete*) a látás, és egyáltalán az érzékelés fenomenológiája és képiség, a nyelvi kifejezésmód szimbolizmusa között lehetséges viszonyrendszer feltárására vállalkozik. Fő kérdése, melyet Vas István *Etruszk szarkofág* című versével szembesít: „Mit jelent látni, és ha látunk, mi marad láthatatlan, vagy marad-e egyáltalán valami láthatatlan. Mire utal az érzéki, és minden érzéki utal-e egyáltalán valamire.”

*Murray Krieger és Paul de Man vitája*

1981-ben az illinois-i Evanstonban Murray Krieger, a kaliforniai egyetem professzora a Northwestern University irodalomelméleti iskoláját megnyitó konferenciáján nagy kritikai visszhangot kiváltó előadást tartott „*A Waking Dream*”: *The Symbolic Alternative to Allegory* címen, amelyre aztán a felszólalás egyik kritikával illetett teoretikusa, Paul de Man, illetve M. H. Abrams válaszolt. Az utóbbi replika szövege nem maradt fent, Paul de Man kommentárja azonban megjelent a *Romanticism and contemporary criticism* című könyvében.<sup>1</sup> Krieger előadásának átdolgozott változata kétszer is napvilágot látott, egyrészt az *Allegory, Myth, and Symbol*<sup>2</sup> című harvardi konferenciakötetben, másrészt *Words about Words about Words* című tanulmánygyűjteményében.<sup>3</sup>

Murray Krieger felszólalásában a posztstrukturalistáknak a szimbólumot az allegóriával szemben leértékelő elméletével vitakozott egyfajta tagadva-állító hozzáállást tanúsítva a kérdésben. Elsősorban az előbbi nézet egyik legjelentősebb képviselőjével, Paul de Man-nal szemben szállt vitába, aki *A temporalitás retorikája*<sup>4</sup> című tanulmányának első részében az allegóriát – a XVIII. század második felére kialakult, s azóta is uralkodónak tekinthető esztétikai vélekedéssel, például Goethe, Schiller, Schelling nézeteivel ellentétben – a lemondás alakzataként definiálva elsőbrendűnek mondja a szimbólumnál. Mint ismeretes, a belga származású szerző említett tanulmánya az intencionális retorika rendszeres vizsgálatát és a retorikai fogalmak történeti tisztázását célul kitűző programjához tartozik, hiszen a szimbólum és az allegória terminusainak kérdése annak egyik kézenfekvő és jelentős állomása. Az allegória felértékelésében de Man amúgy egy már meglévő hagyo-

<sup>1</sup> PAUL DE MAN: *Murray Krieger: A Commentary, Romanticism and contemporary criticism*. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1993, 181–187.

<sup>2</sup> MURRAY KRIEGER: „*A Waking Dream*”: *The Symbolic Alternative to Allegory*. In: *Allegory, Myth, and Symbol*. (Ed.) Morton W. Bloomfield. Massachusetts–London, Harvard University Cambridge, 1981, 1–22.

<sup>3</sup> MURRAY KRIEGER: „*A Waking Dream*”: *The Symbolic Alternative to Allegory*. In: *Words about Words about Words*. Baltimore–London, The Johns Hopkins University Press, 1988, 271–288.

<sup>4</sup> PAUL DE MAN: *A temporalitás retorikája*. (Ford.) Beck András. In: *Az irodalom elméletei I.* (Szerk.) Thomka Beáta. Pécs, JPTE–Jelenkor, 1996, 1–60.



mányra támaszkodik. Egyrészt – amint erre Denis Donoghue<sup>5</sup> és Angus Fletcher<sup>6</sup> is felhívja a figyelmet – Walter Benjamin fiatalkori munkája, *A német szomorújáték eredete* inspirálta, amely az allegória/szimbólum megkülönböztetését a temporalitás/misztikus, egységesítő időpillanat ellentétére építi fel, illetve az idő által okozott károk felmutatásának elkerülhetetlenségét hangoztatja, aminek alapján a szimbólumnál őszintébbnek láttatja a pusztulást közvetlenül láttató allegóriát. (Mindez azonban – és itt ellent kell mondanunk a fent idézett Donoghue-nak – csak részleges inspiráció: az idő megválthatóságának esélyét a fiatalabb teoretikus radikálisabban utasítja el, Benjamin megváltás-paradoxona ennél lényegesen kétélűbb megoldás. Ugyanis, bár Donald Donoghue szerint a német teoretikus erősen nehezményezte néhány modern író azon törekvését, hogy „újra megváltsa az időt”, vagy hogy a hétköznapi életre valamilyen csoda, megtestesülés vagy egyéb transzfiguráló erejű érték áldását vetítse rá, megállapítása így nem állja meg a helyét: Benjamin esszéje végén éppen azt hangsúlyozza, hogy az allegória éppen a múlandósággal leginkább érintkező művekben gyökerezett meg a leginkább, mert ezekben az allegória feneketlen mélységekbe szédülve kénytelen ugrásszerűen, azaz visszahajlítva, széles ívben és megváltó módon átváltani.). Másrészt, amint arra de Man írásában egy lábjegyzetben utal is, Angus Fletcher 1964-es könyvéből, az *Allegory. The Theory of a Symbolic mode* című nagyszabású munkából is merít e könyvet illetően lásd a bevezetőt). Harmadrészt pedig vizsgálódása közben ugyancsak épít Gadamer *Igazság és módszer*ének vonatkozó fejezetére. Gadamer ugyanis a szimbólumnak a romantikus alkotók általi szeretetét a zseniesztétikára vezeti vissza, amely szerint a költő, szemben az átlagemberrel képes felülemelkedni a különbségen az élmény és annak reprezentációja között, általános igazságokká alakítva egyéni tapasztalatait: ekképpen a műben a világ nem izolált jelenségek heterogén összeségeként, hanem a szimbólumok egyetlen egységes és univerzális jelentést biztosító rendszereként tűnik fel. Gadamer is árnyalja ezután a kijelentését, felhívván a figyelmet arra, hogy bár ez a preferencia máig érezteti a hatását, még a német nyelvű romantikus irodalomban is találni kivételeket (Hölderlin, a kései Goethe, Schlegel, Solger, E. T. A Hoffmann), s felteszi kérdést, vajon ezt a szimbolizáló tevékenységet nem az allegorizáló-mitikus tradíció továbbélése fogja-e körül.

De Man az allegorikus elemek szerepének fennmaradását a természetábrázolásban Rousseau *Julie ou la Nouvelle Héloïse*-ének, Defoe *Robinson Crusoe*-jének, s Blake két rövid versének (*A tavaszhoz*, *A nyárhoz*) a példáján mutatja be (itt a teljes vizsgál-

<sup>5</sup> DENIS DONOGHUE: Murray Krieger versus Paul de Man. In: *Revenge of the Aesthetic. The Place of Literature in Theory Today*. (Ed.) Michael P. Clark. Berkeley–Los Angeles–London, University of California Press, 2000, 101–116.

<sup>6</sup> ANGUS FLETCHER: Allegory without Ideas. = *Boundary 2* 33, no. 1 (Spring 2006), 77–98. A szöveget lásd jelen számunkban (368–385.). – A szerk.

latot és eredményeit, s de Man erre építő hosszas érvelését nem idéznénk, hiszen a tanulmány megjelent magyarul is). Oppozícióba állítja e műveket a szimbólumot felmagasztaló Coleridge dialektikus szemléletével, és kimondja: „a szubjektum és objektum dialektikája nem kitüntetett élménye a romantikának”, „hasnoló, bár formájukban gyakran lényegesen eltérő allegorizáló tendenciák” az egész európai irodalom 1760 és 1800 közötti időszakában jelen vannak. Mindez nagyon komoly történeti és filozófiai konzekvenciákkal bír, mondja a szerző, hiszen Coleridge metafizikus-analogikus (az univerzális vonzalomra alapozó), az ént és tárgyat összeolvasztó teóriája – amely az amerikai irodalomkritika számára sokáig a romantikus képalkotás mintájaként szolgált – szerinte nem más, mint „egyetlen dialektikus folyamat egyetlen tünékeny, s ráadásul negatív értelmű mozzanata – hiszen olyan kísértést jelenít meg, amelyen úrrá kell lennünk”. Egyfajta önáltató illúzióról van itt szó, arról, hogy egy olyan alakzatot részesítünk előnyben, a szimbólumot, amellyel látszólag elkerülhetjük a temporális meghatározottságú sors felismerését; ezzel szemben a korai romantikusok szekularizált allegóriája magában hordoz egy szükségszerűen negatív mozzanatot is, a sors elfogadását. De Man – mint oly sokszor egyébként – vagy-vagy alapon választ, szigorú dichotómiát feltételez a két alakzat között: a szimbólumban a kép és a valóság (jelölő és jelölt) lényegüket tekintve azonosak, csak reprezentációjukban – kiterjedésüket tekintve, a térben – térnek el egymástól, úgy viszonyulnak egymáshoz, mint egy kategóriator és annak egyetlen eleme. Az idő fogalma itt nem játszhat szerepet, a lényegileg különböző természetű jelölőt és a jelöltet önkényesen és esetlegesen kapcsoló allegóriánál viszont konstitutív jelentőségű, hiszen annak valami már előtte is létezőt kierkegaard-i értelemben meg kell „ismételnie”: az atemporális szimbólum az önazonosság alakzata, a temporális allegória az elkülönöződésé. Itt jegyezném meg, hogy de Man máshol – korábban – a szimbólum egy meghatározott fajtát mégis elfogadhatónak mondja, s egyáltalán, azt állítja, a dezillúzió is megjelenhet szimbólumként, sőt, az „imádság és megváltás költészetének” szimbolizmusával szemben „egyenesen az igazság útjának” nevezi az egzisztenciális bukások törvényszerűségével számoló Mallarmé késői poézisét, s az ezt jellemző szimbolizmust, tudniillik a „valamivé válását (*becoming*).

Murray Kriegernek a posztstrukturalizmussal vitázó tanulmánya nemcsak a szimbólumról szól, hanem ugyanúgy egyfajta filozófiai beállítottság terméke, akárcsak de Man dekonstrukciója: ez pedig az az irány, amelyet az amerikaiak az irodalomtudományban „humanizmusnak” neveznek, és éppen a céltalan nihilizmussal jellemzett és „antihumanistának” tekintett posztstrukturalizmussal állítanak szembe (a posztstrukturalizmust és a dekonstrukciót szinte mindig teljes egészében azonosítják egymással.). Krieger álláspontja – bár bizonyos irodalmi értékeket, például az organikusságot szívesen visszaállítaná – mindazonáltal leginkább paradoxnak tekinthető. Ez a kettősség érzékelhető egyébként abban a posztstrukturalizmusával rokonítható kvázi-ironikus véleménnyel kapcsolatban is, amelyet Krieger a *New Criticism* számos írásában tetten érhető metafizikai kötődés ellenében fogalmazott

meg, hiszen egybehangzóan megkérdőjelezi valamely szöveg lezártágát és közvetlenül adott jelenlétét – ezeket pedig az új kritikusok evidensnek tekintik. Alapvető különbség azonban, hogy a posztstrukturalisták szerint az igazság csakis és lényegileg metaforikusan adott, márpedig az irodalomban sem más a jelölés módja, mint egyéb diszkurzív rendszereké; Krieger szerint viszont az irodalom annyiban különbözik más diszkurzív módoktól, hogy mindig láthatóvá teszi formáinak fikciós, illuzórikus voltát. Nagyjából ez a szemlélet hatja át a szóban forgó szimbólumelőadás előtt két évvel megjelent *Poetic presence and Illusion* című könyvét is,<sup>7</sup> melyben a *metafora* és az *illúzió* kulcsszavaknak számítanak. Kriegernek az előszóban első dolga saját metaforafogalmát leválasztani a dekonstruktörök trópuselméletéről, hiszen, mint mondja, ő a metaforát velük ellentétben nem egy merev dichotómia naiv vagy primitív, a nyelvi azonosságot megvalósító felének tekinti, mely szemben állna a különbséget hordozó metonímiával. Bár a metafora kétségtelenül olyan alakzat szerinte, amely egyfajta verbális azonosság illúzióját kelti, ő konkrétan olyan alakzatként használja, „amely – noha teljes tudatában van az őt megelőző és vele párhuzamosan létező nyelvi elkülönöződésnek – időlegesen egyfajta trükköt alkalmaz. A nyelvi varázslat érdekében működik, de ugyanazon aktusban lehetővé is teszi saját megsemmisítését. Ezt a kettős cselekvést tekintve a metafora magában foglalja a metonímiát, utána következik, és ironiává alakul át”. Ez a „metonimikus metafora”, és a megalapozását szolgáló illúzió a versnek tehát mégis egyféle azonosságot és jelenlétet ad (vagy, ahogy Krieger néhány monddal odébb megfogalmazza: „azonosságot a különbözőségben”, vagy megint másképp: a „különbséget melyet azonosságként értünk, s azt pedig különbségként” [difference as identity as difference]). „Mindazonáltal a költői jelenlétnek és a költői illúzióknak a párba állítását másképpen is le lehet írni, ugyanilyen kapcsolatként a metaforaként értett költészet [poetry] és a között, amit az olvasó valóságként és a költemény valóságaként is érzékel (...) Az olvasó tehát egyszerre kétféleképpen érzékeli a költeményt, jelenlétként és illúzióként – illuzórikus jelenlétként és jelenlévő illúzióként”. Mindezt több okból is fontos volt megemlíteni: egyrészt, mert Kriegernél ez a metaforafogalom és a szimbólumról alkotott elképzelése nagyjából összecseng, másrészt pedig azért, mert – mint már mondtuk – az általa említett metafora-metonímia szembeállítás többek között éppen de Mantól ered, akinél ez a dichotómia szintén egyértelműen kapcsolódik a szimbólum versus allegória kérdéséhez (ugyanúgy az azonosító hozzárendelést állítja ellentétbe az esetleges hozzárendeléssel). Harmadrészt pedig azért, mert Krieger sajátos, átmeneti, választás szerint dialektikusnak vagy ironikusnak is tekinthető irodalom- és valóságfelfogásáról is sokat elárul.

<sup>7</sup> MURRAY KRIEGER: *Poetic presence and Illusion. Essays in Critical History and Theory*. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1979.

Krieger „*A Waking Dream*”: *The Symbolic Mode to Allegory* című vitatanulmányát – ahogy ő mondja – kissé melodramatikus hangon kezdi a költőknek és a filozófusoknak a platói filozófiával megkezdődött, és azóta is tartó harcáról, melyhez azóta – a költők ellen felfegyverkezve – a történészek is csatlakoztak. Már Platón is elítélte a költőket, amiért azok saját illúziókra cserélték az empirikus valóságot és a filozófiai igazságot. Hiszen már a tapasztalat világa is csak inadekvát utánzása az univerzális igazságnak, de legalább még egyes kisebb jellegzetességeit tekintve hűnek bizonyul hozzá, a költők viszont torzításaikkal végképp megghiúsították megvalósítását. Másfelől a világfenoména iránt elkötelezett Arisztotelészre is hivatkozik, aki a történelem és a költészet közötti határvonalat úgy húzta meg, miszerint előbbi számára az a döntő, milyen a világ, a másik számára pedig, hogy (esztétikailag) milyen lehet. Ezekből a szigorú elválasztásokból és antagonizmusokból az következik, hogy a történész és a filozófus egyaránt a mítosz megzabolázhatatlan birodalmának leigázására törekedik, a diszkurzív és racionális rend nevében mítoszrombolás árán akarja a már nem isteni eredetű irracionálisnak tekintett költői fantáziát a romantikus primitivizmusként megbélyegzett nosztalgiára redukálni. Az ellenfelei által „nem-igazságként” leértékelt mítoszt, akárcsak a költészetet (vagyis a költészetként, irodalomként értett mítoszt) csakis az emberi képzelőerő kivételéseként fogadják el, olyan öntőformaként [shape] amelyet a fantázia kényszerít rá a tapasztalatok áradatára, hogy valamilyen módon magához adaptálja őket. Humán mintát adni a tapasztalatoknak pedig annyit tesz egyúttal, hogy szükség-szerűen temporális elemei megtévesztő módon térbelivé válnak: a térbeliség ugyanis nem a dolgok valóságos állapotát jellemzi, hanem antropomorfizáltságukat, azt, ahogy az emberi elme lenyomatot hagyott rajtuk. Innentől kezdve pedig – minthogy az autenticitásnak már amúgy is búcsút mondhattunk – az érdeklődés előterébe nem az antropologikus aspektus kerül (azaz, hogy miként idézzük fel a világot), hanem hogy miként alakul egzisztenciális sorsunk, órával is mérhető életünk. A nyugati filozófia ezért érdeklődik inkább a földi lét iránt, ezért válik empirikusabbá, s a hangsúly sokkal inkább a mítosz és a történelem összeütközésére tevődik át, semmint magára a mítoszra. S itt tevődik fel Krieger szerint a kulcskérdés: „tapasztalati érzékünket [sense of experience] irányító időfogalmunk forog most kockán: összeütközik-e képzelőerőnk pillanataink könnyörtelen semmivé foszlásával, enged-e neki, vagy vigasztaló tértmetaforákká alakítja-e át azokat, lehetőséget adva arra, hogy ekképpen mégis ragaszkodjunk hozzájuk”. Az ember – éppen azért, mert számot vet az érzéki események történetiségével, s próbálja legyőzni őket – ismétlődő és belső kapcsolatokon alapuló formákat teremt, önmagukban is megálló, független fikciókat, melyeket Krieger a fikcióteremtő erőnek a diadalával tekinti egyenértékűnek. Így nyer újra (egyfajta romantikus) érvényt magának a mítosz, a költészet, az ember által kreált formák térteremtő [spatializing] ereje, így válik reafirmálhatóvá a temporális sors pillanatnyi lebírására képes erő létezése.

A pszichológia modernkori története szintén e folyamathoz tartozik, hiszen számot vet szenzoriális tapasztalataink és a gondolkodásunk közötti időbeli elté-

réssel; s nyilván hasonló sémát követ a fogalmakról számot adó nyelv is, hiszen – lévén fogalmakat reprezentáló szavakból áll – megkésettnek, másodlagosnak, mutatkozik az érzékelés közvetlenségéhez képest. Ennek a nyelvi elégtelenségnek egy szélsőséges, túlzó esete az elképzelés a jelölő dualisztikus jellegéről, amelyik az idő képezte szakadékon át reménytelenül vágyakozna az elérhetetlen jelölt után. Ez a fejlődéstörténet adja a keretét Krieger szimbólumról és allegóriáról való megfontolásainak, ez határozza meg, miként vélekedik a szimbólumnak a romantikában való felértékeléséről, illetve a posztstrukturalistáknak az allegóriát előtérbe állító elméletéről.

Ami az allegóriát illeti: a szerző ezt valóban szerény eszköznek tekinti, olyan-  
nak, amely nem tart igényt arra, sőt, nem áztatja magát azzal, hogy a jelölő túl-  
léphetne saját önmegtagadó funkcióján, tudniillik, hogy egy magán kívülre eső  
valóságra utal, olyan valóságra, mely őt megelőzi: ez az előidejűség kapcsolja  
össze az eseményeket egymással, az eseményeket az őket leképezni akaró nyelv-  
vel, illetve a nyelv elemeit egymással. A humanista koraromantikusok azonban  
túl passzívnak és beletörődőnek találták az allegória mögött meghúzódó előide-  
jűség-gondolatot, és a szellemi erő egy olyan egységesítő szemléletét preferálták,  
amely képes áttörni az egységek, fogalmak, szavak időbeli elválasztottságán, és  
a hiányt a jelenlét csodájával próbálták felváltani: erre a mítosz és a költészet, az  
ember által teremtett metafora (vagyis a szimbólum) téri/térbeli [spatializing]  
varázslata: nyújthatott garanciát. Ez a felfogás, ez az igény – s vele együtt az alle-  
gória leértékelése – Goethe korai definíciós tapogatódzásaitól kezdve Coleridge,  
Schelling meghatározásain (az előbbinek az objektumot és a szubjektumot, az  
embert és a természetet egységesíteni akaró szimbólumfogalmán), Croce idealiz-  
musán keresztül egészen a New Criticism praktikusabb elemzéseiig tartotta magát.  
Az allegória ezekben az elképzelésekben mindig a dualisztikus nyelvi funkciók-  
hoz és a nyelv elégtelenségének képzetéhez kötődik, a szavak ürességének fátuma  
helyett alternatívaként adódó szimbólum pedig mindig egy nyelven túli közvet-  
lenül adódó jelenléthez. A „szimbolista”, monista teoretikusok nyelvezete azért  
sem tud kielégíteni bennünket, állítja Krieger, mert valóban nem létezhet annál  
nehezebb diszkurzív feladat, mintsem hogy a dualisztikus, az önnön differen-  
ciális természetét elfogadó nyelvvel egy monisztikusan működő identikusságra  
törő nyelvet leírjunk. Az új kritikusok – akik szintén a figuratív egység poétikáját  
fogalmazták meg – e nehézség áthidalására például a jobban körvonalazható  
„funkcionális metafora-ornamentális analógia” dichotómiáját vezették be, más  
szimbolista elméletek pedig a strukturalizmusnak a verbális differenciára építő  
metonímia-preferenciájával kihívásával szemben az identitás mellett tették le  
a voksukat. Vagyis, amikor a posztstrukturalisták a nyugati logocentrizmusnak  
a verbális jelenlétre vonatkozó feltevéseit támadják, a szimbolista tábor kénytelen  
valamilyen elméleti alternatívát kínálni a jelentésfolyamatban állandóan ott kí-  
sértő „hiány”problémájára, ezért is vették át, s körvonalazták újra a „jelenlét” fo-  
galmát.

A dualista nyelvfelfogás (azaz a racionalista, az empirista, a filozófus vagy a történész nyelvéről alkotott teória) tehát felvállalja, hogy jelölői önkényesen kapcsolódnak a jelöltekhez, ezért elkülönбöződnek tőlük, és a rendszer más jelölőitől is, melyekhez még a rendszeren belül kötődhetnek: számukra az allegória ekképpen adekvát alakzat lesz, hiszen teljes egészében igazodik ehhez a koncepcióhoz. Ezzel szemben a szimbolisták a költészetben egyfajta monisztikus erőt találnak, amely képes áttörni a differenciális diskurzus falán; így próbálják meghatározni a költői szimbólum fogalmát is, amelyet önmagát létrehozó és betöltő jelölőként mutatnak be. Számukra a „költészet” (értsd: az irodalom) varázslata ott kezdődik, ahol a „próza” (értsd: a hétköznapi nyelvhasználat) véget ér, az ember számára a világ ismét otthonossá válik, mintha a Bukás – hacsak pillanatokra is – semmissé vált volna.

Nem csoda ezek után, ismeri el a szerző, hogy a kortárs elméleti iskolák valamiféle romantikus és extravagáns misztifikációnak látják ezt az irányzatot, mely valójában a keresztény teológia szakrális egységéhez akar visszatérni, Krisztus egyszerre emberi és isteni természetének megalapozásához, a Szentháromság képzetéhez és az Eucharisztia átlényegüléséhez (tudniillik annak elfogadásához, hogy a kenyér és a bor színe alatt valóságosan jelen van a megváltó). A költői műben azért függesztődhet fel az izolált tárgyak elszeparáltsága, mert a szimbólumteremtő ember, a szerző az isteni alkotót utánozza. Az isteni minta működik itt is, hiszen a kronologikus idő jóvátehetetlensége, az ebből következő megváltatlanság átfordul, egyfajta örök, megváltott térbeli renddé lesz, a történelmet felváltja az eszkatológia. De nem kizárólagosan, minden pillanat kettősen létezik, az idő rendjébe tagolódva és egyféle időtlen struktúrába rendeződve: a történelem akkor is történelem marad, ha istennek tulajdonított mítoszként írják újra. Paradox létmódjából adódik, hogy szereplői és az általuk végrehajtott cselekedetek egyfelől véletlenszerűek, másfelől – mint az egyetlen Transzcendentális Jelölőből részesülő jelölők – szükségszerűek is.

A XIX. század második felétől az ezen ambivalenciából adódó, vagyis a költészet metafizikájának hatókörével kapcsolatos kérdések váltak időszerűvé. Krieger egy jellemző vitát mutat be Matthew Arnold és T. S. Eliot között, amely remekül illusztrálja ennek a hitnek az utolsó állomásait: Matthew Arnold egyfajta helyettesítésnek tekinti a költészetet, amely a bukott vallás helyett ad pszichológiai kielégülést; ezzel szemben Eliot visszautasítja a valláspótléknak tekintett költészet koncepcióját, s azonosnak tekinti a metafizika világi és szent elemeit. Vitájuk bemutatására jelenleg nincs lehetőség, de azt látnunk kell, Krieger voltaképp Eliotot látja az utolsó modernista alkotónak, s a modernség karakterisztikus vonásának tekinti azon törekvését, hogy az időt térformákba oldja fel, a nyelvet egyfajta betöltött jelenlét irányába vigye el, és tematikus problémáit beolvassza a technikaiakba. Az elméleti vonalat tekintve pedig a New Criticism tűnt ezen vonulat utolsó iskolájának. Joseph Frank teoretikus munkásságának egyik kulcsfogalma, a „térforma”, mellyel – éppen Eliot munkásságát értékelve – nyíltan kiállt a nyelvi „egymásra

következést” [consecutiveness] aláásó szimultaneitás és egymásmellé rendelés, egymásmellé tétel [juxtaposition] mellett. Franknél a tematikus és a technikai aspektus összecsiszódik, úgy tekint a modern szövegekre, mint amelyek az idő megsemmisítését saját szeriális jellegük technikai lerombolásával érnék el. A költő téri képzeleterejének formáival győzi le a verbális egymásra következést, s ennek tematikai következménye a mítosznak a történelmen aratott diadala lesz. A *Cantost*, *A pusztai országot*, az *Ulyssesst* említi olyan művekként, amelyek „folytonos egymás mellé tételt tartanak fenn a múltbeli és a jelenbeli aspektusok között”, amelyek a „történelmi képzeletet mítosszá transzformálják”, kiiktatva a történelmi értelemben vett időt, örökkévaló prototípusok megtestesüléseként láttatva a konkrét időhöz köthető cselekvéseket és eseményeket.

Krieger az „egymásmellé tétel” terminusát kissé gyanúsnak találja: szerinte Frank elméleti elméjének eme központi fogalmát Lessingtől kölcsönözte, aki viszont eredetileg a térbeli művészetekre használta azt: mintha már maga a szó is elég figuratív erőt tudna kölcsönözni, s így képes lenne meggyőzni minket a modern irodalomra való szó szerinti használatáról. Holott ilyen formában nem alkalmazható: egy olyan valóságot állít fel, amelyet a verbális egymásra következés megcáfol, minthogy hasonlóképpen megcáfolja a szimultaneitás szó szerinti értelmét is.

Krieger másképpen, metaforikusan véli gyümölcsözőnek a szimultaneitás fogalmát: kevésbé szó szerint véve ugyanis az egymás mellé tételnek [juxtaposition] felfedezhetjük egy időbeli analogonját: az ismétlést. Hiszen valamely, a hagyomány által örökített vagy a költő által kitalált, ismétlésen alapuló elrendezés (amely pedig értelemszerűen költői forma, a temporális s nem pedig a térbeli művészetekhez tartozik) interpretálható úgy is, mint ami visszafordítja önmagába az időt, és tiszta, nem-emelkedett, egymásra következő természetéből felszabadítva, formába önti [shape out] azt. Krieger egész formakoncepcióját erre alapozza: a forma eszerint térbeli elemeknek a temporális alapra való rákényszerítése, meghozzá anélkül, hogy kétségbe vonnánk a térbeli [spatial] szó figuratív jellegét, vagy a sohasem meggyőzhető temporalitással előli menekülés illuzórikus voltát.

És ezen a ponton hozza be Murray Krieger írásának legfőbb címzettjét, Paul de Man: mint láttuk, ő is az ismétlésre alapozza saját elméletét – csak hogy az allegóriát alapozta meg ekképpen. (Paul de Man e beállításban „a fentebb vázolt szimbolista esztétika megrögzött ellensége”, aki – bár Edwin Honig<sup>8</sup> és Angus Fletcher<sup>9</sup> előkészítette számára a terepet – a legfontosabb választ adta a szimbólum-allegória kérdésére). Krieger a *Blindness and Insight*-ből idézi a belga származású teoretikus vonatkozó megállapításait: „Az ismétlés egy temporális folyamat, amely a különbséget és a hasonlóságot is kész magára venni. Merev, regulatív elvként működik,

<sup>8</sup> EDWIN HONIG: *Dark Conceit: The Making of Allegory*. Evanston, Northwestern University Press, 1959.

<sup>9</sup> ANGUS FLETCHER: *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca, Cornell University Press, 1964.

de a szigorú azonosság lehetetlenségét állítja.<sup>10</sup> A vitairat szerzője szerint de Man *A temporalitás retorikájában* a *saját* – noha Kierkegaard-ra hivatkozó – ismétlésfogalmát használja, s ezzel igazolja az allegorikus folyamat temporális jellegét illetve ezzel tagadja a szimbolikus folyamat megvalósíthatóságát. Minthogy ez az ismétléskonceptió őrzi a temporalitás és a különbség nyomait, elejét tudja venni, hogy a szimultaneista értelmet adjon neki, olyat, amilyennel azonossá tudná tenni a pillanatokat, melyek kapcsolatai közül feláldozza az elő- és utóidejűséget, s inkább a megismételhetetlen pillanatok egymás után következését részesíti előnyben. Ezzel a másik típusú ismétléssel ugyanis – mint egymás mellé tétellel – az idő és az időbeli különbségek megtisztulnának, az időbeli mozgások végtelen sokszínűsége egyfajta egységbe olvadna, akárcsak a romantikus szimbólumfogalomban. Ezen a ponton – úgy tűnik – Kriegernek leginkább azzal gyűlik meg a baja, hogy szerinte de Man azért alakítja át a maga számára az ismétlés eme egyszerűbb formáját, mert – kissé magabízóan – demisztifikáló módon szembe akarna szállni az emberi nyomorúság temporális feltételeivel, és az irodalomra akarná bízni, hogy leszámoljon a romantikus szimbólum nyújtotta illúziókkal. Ennek működési terepe a nyelvészet lenne, mert ezen a különbségeken alapuló területen az azonosság és a szimultaneitás álma valóban csalódást nyújt.

Krieger felhívja a figyelmet, hogy de Man ugyancsak hajlamos az időre térbeli metaforákat alkalmazni, például „void”/„üres”, „distance”/„távolság”, utóbbit a „temporális különbség” szinonimájaként, terminusokat alkalmazva ebben az általa képviselt megközelítés semmiben nem üt el attól a szemlélettől, amellyel a szimbolisták az egymás mellé tételt az ismétlés téri ekvivalensének emlegetik. Az ő szóhasználata azonban – ellentétben az egymás mellé tételt ismétlésnek tekintő elképzelésekkel – korántsem félrevezető. De Man nem viszi át az időre egy másik szféra, a tér privilegizált attribútumait, hiszen az „üresség”, a „hiátus” tényleg a temporalitást jellegzetességeit hangsúlyozzák, ezek a megszakított tér és a megszakított idő közös vonásai. Azt is mondhatnánk tehát, de Man e terminusokkal analógiát vagy allegóriát alkalmaz, nem pedig metaforát vagy szimbólumot.

Paul de Man elképzelésében rendkívül érdekes, milyen szerepet szán az irodalomnak: egyfajta speciális mimetikus területnek gondolja a térbeli művészetekkel szemben, úgy véli róla, nyelvisége, következésképpen időbelisége révén inkább alkalmas alapvetően temporális dominanciájú tapasztalataink leképezésére. Így aztán nem is létezhet benne valódi – azonosságon alapuló – ismétlés vagy egybeesés (mely fogalmak mind térbeliek). Az irodalom mint szükségszerűen dualisztikus természetű, és le kell mondania a ko incidencia iránti vágyáról jelölő és a jelölt (pontosabban Paul de Mannál: jel és jelentés, *sign* és *meaning*) között, ezért az allegóriát – méghozzá nemcsak alakzatként, hanem diskurzusként is – el kell

<sup>10</sup> *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. New York, Oxford University Press, 1971, 108.



fogadnia. Minden egyéb irodalomkoncepciónak hamisnak kell lennie, mert hiábavaló illúziókat kelt az újramegváltott időről, rosszhiszeműen száll szembe a halállal.

S itt következik Krieger kritikájának sarkalatos pontja, illetve kettejük koncepciójának alapvető eltérése: szerinte de Man – amikor „az egzisztenciális realitás alapjára” helyezi – túl szerény helyet jelöl ki az irodalom számára, figyelmeztetvén arra, hogy még metaforáink is merő álmok, amelyből a valóságnak szükségszerűen ébredést kell hoznia. Paul de Man azonban előszeretettel használ olyan kifejezéseket, mint „in truth”, „authentically temporal”: márpedig, teszi fel Krieger a kérdést, az idő objektív igazságában való metafizikai bizalom nem egyfajta nyelven kívüli függést jelent-e, amely összehozza a filozófiát és az irodalmat. Ez pedig nem eleve arra ösztönözne-e bennünket, hogy azokat az irodalmi műveket részesítsük előnyben, amelyek tematikusan ütköztetik a tényszerűséget az álmokkal, a halál valóságosságát misztifikációs menekülési kísérleteinkkel? Ezek alapján viszont választanunk kellene, hogy mire alapozzuk az allegóriát, esztétikai vagy tematikai síkra-e; illetve – más aspektusból szemlélve a kérdést – hogy szemiotikai síkra vagy a temporalitás egzisztencialista ontológiájának síkjára helyezzük-e a problémát.

Krieger szerint de Man mintegy átesik a ló túloldalára, hiszen nemcsak a térbeli kategóriák kritikátlan használata lehet problematikus (merthogy a mítosz hatókörét helytelenül mutatja be), hanem a temporális kategóriák valóságának elfogadása is – hiszen az meg a történelem/történetiség tényszerűségének rabszolgájává tesz bennünket. A kritikus felhívja a figyelmünket arra is, hogy a kortárs nyelvészetben mindkét teória vagy modell, a szinkronikus és a diakronikus is valójában önkényes emberi konstrukció. Ha pedig mindkettő egyfajta konstruált valóságot mutat be, nehezen megmondható, keveredésük esetén melyik szolgált a másik metaforájául. Használatuk alapvetően a diskurzus céljától függ. De Man a temporális végzetű ember portréjának megrajzolása közben kénytelen térbeli kifejezésekhez folyamodni („távolság” [distance], „üres” [void], „tér” [space]), ami arra bizonyíték, hogy a lét és a diskurzus (a diskurzusként adott lét) metonimikus jellegű egymásra következése olykor a térbeli birodalmából kénytelen kölcsönözni, és azt kell kifejeznie, hogy miként értjük meg azt metaforikusan.

Krieger néhány olyan tisztánlátó szimbolista koncepciót fedez fel, amelynek képviselői egyrészt a nyelven belül gondolkodnak (következésképpen nem esnek áldozatul semmilyen túlságosan ontologizáló behatásnak), illetve óvatosnak mutatkoznak a mítoszoknak a valóságra való rávetítésében is: a szimbolikus egyesülés álmát anélkül vélik megvalósíthatónak, hogy valamilyen metafizikai háttérrel képelnének mögé. A költemény (ti. az irodalmi szöveg mint olyan) egy esztétikai keretbe ágyazott fikcionális és verbális természetű működést involvál, amely egyfelől az szimultaneitás illúzióját adja meg számunkra, másrészt viszont nem marad rejtve a számunkra illuzórikus jellege sem. Akár egyazon munkában is megjelenhetnek: egyfelől kiemelkedhetnek a strukturális egységet ünneplő térbeli ele-

mek, másfelől viszont temporális és decentralizáló metaforákkal fel is idézheti éppen a számunkra, hogy minden egyes pillanat ezen térbeli konfigurációk felszámolásával (vagy legalábbis „ellenmetaforásításával”) fenyeget. De Man javaslatai tehát a legkevésbé sem zárják ki a költeményben a szimbolisták feltételezte egységesítő erőt: a versben egyszerre, mintegy ikerjelenségként van jelen szimbólum és antiszimbólum, egyszerre alakítja át az időt mítosszá, s törődik bele az egyszerű történetiségként felfogott idő ellenmetaforájának kiküszöbölhetetlenségébe.

Végezetül pedig Murray Krieger *Ketats Óda egy csalogányhoz (Ode to a Nightingale)* című versére hivatkozik, annak elemzésével próbálja körüljárni az illúzió és csalódottság paramétereit. Minek tekintsük a madár dalát? Tartós vagy tűnékeny-e metaforikus ereje? Mi marad meg a vízió vagy az álom elenyészése után? Vagy a madarat magát nem is igazi metaforának kell tárnunk, sokkal inkább egy nem felismert metonímiának: egy olyan madárról van-e itt szó, aki dalával együtt az összes többi csalogányt is magában hordozza, vagy a hang csupán jele a madárnak, s minthogy függetlenül van tőle, egyúttal függetlenedik más csalogányoktól is? Vagy egyszerre mindkét módon interpretálható – s ha igen, különböző pillanatokban vagy egyidejűleg? Saját kérdéseire Krieger egy sajátos alakzat, a metonimikus metafora megnevezésével ad összegző választ. A beszélő által nem látott, ámde hallott, egyetlen és halandó madár énekében minden csalogány dala össze-sűrűsödik, s halhatatlanná teszi a kis állatot – szemben a beszélő és a madarat már korábban halló, mitologikus vagy történeti (Rúth, császárok, bohócok) személyek halandóságával. Az egyéni emberi életek és az örök madár egy mindent egységesítő metonimikus metaforában kapcsolódik össze, a történelmi korszakokon átívelő idő a mítosz pillanatnyi víziójává válik, s az örök visszatérés adta azonosságot megvalósítani tudó ismétlés – de Man érvelésének ellenére is – mintegy újra megváltja az időt. Az utolsó versszakban, mintegy elbúcsúzva a madártól, magányos önmagához tér vissza ebből a mindent egységesítő fantáziavilágból, és pillanatnyi transzát ábrándként, hazugságként leplezi le. A metafora tévedés volt, legalábbis a „forlorn” [kétségbeesett], időben és térben izolált magányos ember szemszögéből biztosan, hiszen az képtelen feltartani a képzelet vizionárius valóságát. Látszólag. De azért a vers zárszava: „Ébren vagyok vagy álmodom?”<sup>11</sup> azt sugallja, egyáltalán nem szükségszerű, hogy a demisztifikáció végső pillanatát tekintsük az egyedül lehetséges autentikus valóságnak. A dal elenyészik, úgy hagyja el a beszélő tudatát, az idő és a távolság differenciált világába tér vissza; s ez az elenyészés szemmel láthatólag teljesen különbözik attól, mint amikor a vers elején az emberi idő világából a csalogány énekének világába akart volna enyészni. Csakhogy, mondja Krieger, az „elenyészés” [fade] szó ismétlése ugyanazt a cselek-

<sup>11</sup> Földes Györgyi prózafordítása. A verset Tóth Árpád is lefordította, de az ő verziójának viszonylagos szabadsága miatt nem alkalmas ezen elemzés illusztrálására. – F. Gy.

vést idézi fel, noha ellentétes irányba: az ismétlés funkciója itt az ellentétek azonosságának megvalósításává is lesz (mint a térbeli formák szimbolista esztétikájában), egyszersmind azonban a látszólag megismételt elemek áthidalhatatlan különbségére is emlékeztethet minket (akárcsak de Man ismétlés-meghatározásában).

Krieger tehát erre a gondolatmenetre alapozva adta ezen tanulmányának címét: „A Waking Dream” [éber álom] az oximoron két oldalának dialektikáját próbálván bemutatni. Mint ahogy az álomban is, a szimbólum egyfajta pótvalóságot teremt a számunkra, amelynek teljességén belül szélsőségei ébrenlétre ösztönöznek, vagyis aláássák a metaforikus excentricitást és a szimbólumnak allegóriává való leértékelésével fenyegetnek. Másfelől viszont a vízió hiányosságai, nem-teljessége is érzékelhetőek a beszélő számára, de ezek a hiányosságok víziószerűsége is tagadhatatlan. „A költemény metaforikus és ellenmetaforikus tendenciáinak köszönhetően esztétikailag egységesíti önmagát, még ha ellentétei tematikus szempontból megoldatlanok maradnak is. Azaz demisztifikálja önmagát, s bár mindvégig a szimbolista esztétikán belül marad is eközben, beteljesíti azt is, amit ez az esztétika legkritikusabb, legöntudatosabb perceiben képes megkövetelni a maga számára: nem kevesebbet, mint egyfajta éber álmot.”

Paul de Man rövid válasza az új kritikusoknak tett gesztussal kezdődik, dicséretesnek gondolja ugyanis, hogy Krieger a New Criticism elveit követi, amikor irodalmi szövegbetétet helyez el egy elméleti vitairatba: valóban elolvassa a szöveget, és saját érvelésének meghivatkozására használja fel. Ez a megjegyzés azonban több szempontból is érdekes. Egyrészt, mert Krieger – mint láttuk – az előző tanulmányban legalább annyira elhatárolta saját ironikus-paradox álláspontját a New Criticism idealista és szimbolista véleményétől, mint a posztstrukturalista értékeléstől. Másrészt – és ez akár magyarázza is az előbbieket, de arra is képes, hogy Krieger saját állításai, saját szándékai ellenére kategorizálja –, mert de Man ezt a bizonyos irodalmi textusra való hivatkozást attól függetlenül tartja értékesnek, hogy „segíti vagy érvényteleníti-e a kérdéses érvet”: tudniillik de Man azért tiszteli az új kritikusokat, mert azok sajátos technikai metódusuk segítségével képesek a saját ideológiájuk „mögé” olvasni. Murray Krieger versválasztása szimbolista esztétikájának megtámogatására ehhez a tradícióhoz illeszkedik, állítja de Man, s az is kétségtelenül érdeméül írandó fel, hogy a kérdést nem viszi el fölöslegesen abba az irányba, hogy megmagyarázza, mi készíthetett a dekonstruktív olvasat megalkotására, hanem marad lingvisztikai, retorikai alakzatok funkciójának megvitatásánál olyan szövegekben, amelyeket azt megelőzően szubsztanciális és nem meggyőző exegéta hagyomány terhelt meg.

A továbbiakban is látszólag erről a betétről, Keats ódájának részletéről lesz szó – kizárólag csalogányokról fog beszélni, mondja ravaszul a szerző – csak hogy az elemzés végkimenetele nyilván befolyásolja majd a megválaszolt teoretikai érvényességét is. (A konkrét elemzés – mint közismert – egyébként is kedvelt terepe de Mannak, aki a dekonstruktivizmus céljának nem a szövegek dekonstrukcióját

jelölte meg, hanem mindenkor azt akarta felmutatni, hogy „maga a költő fikció a szisztematikus helyszíne minden dekonstrukciós munkának”.<sup>12</sup>

Mindenesetre a konkrét elemzés előtt de Man még elhelyez egy sajátos észrevételt: azt hánytorgatja fel vitapartnerének, hogy érvelésében egyértelmű értékítéletet fejez ki, valamely nyelvi struktúra, valamely trópus mellett határozottan leteszi a voksát. Ez azért hat kissé furcsának az egész vita menetét ismerők számára, mert hát – mint az közismert – a belga szerző sem tett mást: ő is preferenciáját mondta ki az allegória tekintetében, sőt, valójában sokkal egyértelműbben tette ezt, mint Krieger. De, fűzi még hozzá de Man, ebben a tanulmányban igazából más dolog forog kockán: amikor ellenfele a szimbólumot (amelyet metaforának is nevez) az allegória fölé helyezi vissza, valójában nem trópusokról, nem pusztán egy retorikai hatókörű kérdésről beszél, hanem az esztétikainak a tematikaival szembeni felértékeléséről. Az allegória a végesség, a halál tematikai állításával azonosítódik, s csak ennek esztétikai szintű (a mű kidolgozásának menete közben kialakuló) szublimációját, egyfajta újra-megváltását adhatja a szimbólum. Fontos látnunk, hogy de Man eleinte szemmel láthatólag elfogadhatónak is gondolja ezt a véleményt, annál is inkább, mivel nem dialektikus mintázat alapján látja kirajzolódnia (amelynek, mint említettük, elveti a jogszerűségét), hanem szinekdochikusként. Az elemzett verset a megosztott fej, a megosztott szellem dalának nevezi, amelyik a tudás biztosította tisztánlátó szkepticizmust próbálja összebékíteni a vízió lázával, a fúzió nyelvét az elválasztásával, a megengedő magatartást az állításával és tagadásával.

Így aztán nem teljesen világos, hogy utána viszont miért egyfajta oppozícióban, s nem rész-egész viszonyban gondolkodik, miért hivatkozik a gondolatmenetnek éppen ezen a pontján arra, hogy Krieger szerint az allegória a szimbólum tagadása, egyfajta nem-metafora, ellenmetafora; sőt, a vers analízise során meg is támadja ellenfele érvrendszerének azon – mint látni fogjuk, nem létező – elemét, amely szerinte egyféle szintézisbe emeli az eddigieket.

De Man kommentárja második felében voltaképpen a két utolsó sort elemzi Keats művéből (*Was it a vision; or a waking dream? / Fled is that music: – Do I wake or sleep?*). Innentől kezdve pedig nemcsak az lesz árulkodó, ahogy önmaga interpretálja a két sort (noha az is igencsak sajátos gondolatmenetre utal), hanem ahogy Krieger szavait tálalja, mintegy mögéjük látva konkrétan e két sor – valójában nem kifejtett – részletes elemzését is. De Man szerint tehát Krieger ezt a részletet két szimmetrikus „or” [vagy] szerkezetnek érzékeli, de oly módon, hogy a második teljes oppozíciót képviselne (*wake* [ébren lenni]/*sleep* [aludni]), ám ez mintegy eleve felfüggesztődik az első páros adta bevezetésnek köszönhetően, amely-

<sup>12</sup> PAUL DE MAN: *Kolloquium Kunst und Philosophie 2: Ästhetischer Schein*. (Hrsg.) W. Ölmüller. Paderborn, 1982, 168. skk.

ben a „vision” [vízió] és a „waking dream” [éber álm] egymást részben lefedő fogalmak, szimbolikusan komplementerek. Azonban, mondja de Man szerint Krieger, a két sor között aszimmetria is húzódik: az első a madárdal percepciójához, a múlthoz kötődik, a második viszont a költő aktuális jelenjéhez, aki a már-jelen-nemlévő csalóganynak aposztrofikus módban írja meg az ódát. A kettő zavartalan időbeli összekapcsolása csak úgy történhet meg, ha a dalra egyfajta pre- vagy szubtextusként, a szövegbe beíródó fenomenalitásként tekintünk, a szöveg a jeleniség reprezentációja lesz. Innenről nézve pedig a két ellentétes cselekvés, a jelen bizonytalansága („éber vagyok vagy álmodom?”) jól idomul a múlt és a jelen közötti kérdésnél megjelenő kategóriához, az esztétikához, amely valamiféle metafizikai felhőként simul rá erre a rendszerre, ekként teremti meg a fikció számára az „átmeneti” halhatatlanságot (amely oximoron sokkal felfoghatatlanabb, mint az „éber álm”).

S itt de Man egy hihetetlenül csavaros eszme-futtatásba kezd: az emlékező múlt és a megírás jelen ideje azért egyeztethető össze, állítja, összehangolva a két „vagy”-os konstrukciót, mert Krieger világképében az alvás éppen ugyanúgy viszonyul az ébrenléthez, mint ahogyan a vízió az éber álmhoz, vagyis: a szimbólum módzataként. A „vízió” és az „éber álm” egyaránt része lehet az ébrenlétnek és az alvásnak is; a víziónál mindez magától értetődik, s minthogy a Nietzsche óta materialisan értelmezett „álm” azonos területet fed le az alvással, hasonlóképpen remélhető, hogy az imaginárius a valóságot egyféle esztétikai szublimációba burkolja. Ámde, állítja szembe – többek között Freudra és Descartes-ra hivatkozva – ezzel a viszonyrendszerrel saját elképzelését de Man, mert alvás és álmodás kapcsolata messze nem ilyen egyszerű. De Man Descartes-interpretációja így hangzik: a XVII. századi francia filozófus első két *Meditációjában* – amely azután sohasem hagyta nyugodni a szigorúbb episztemológusokat – azt mondta, hogy a fenoménre vonatkozó (vagyis esztétikai) kogníció eleve lehetetlen, mert amikor álmodunk (vizionálunk, vagyis percipiálunk), mindig azt álmodjuk, hogy éber vagyunk. Jegyezzük meg itt, Descartes nem egészen ezt írta, sőt, éppen az álm-ébrenlét elválasztását bizonytalanította el, mondván, hogy egy-két biztos momentumot kivéve általában nem tudjuk biztos jelek alapján eldönteni, vajon melyik is történik éppen velünk: de ez így talán nem lett volna elégséges a dekonstruktor érvelése számára.) Freud elmélete alapján pedig de Man világosnak tartja: az alvás nem szerepelhet vágyként, s ha azt álmodnánk, hogy alszunk, az a felébredéssel, a halálba való ébredéssel lenne egyenértékű. Mindebből pedig az következik de Man szerint, s voltaképpen ez írásának tétje is, hogy „az álm és az ébrenlét (vagy az alvás)” ellentmondanak egymásnak. Azaz, szétbontva, szétszálazva ezt a csomót: azt is monhatjuk ugyanúgy, ahogy az álm és az ébrenlét, az álm és az alvás is kizárják, nem pedig kiegészítik egymást. S minthogy olyan, hogy éber álm (az esztétikai tapasztalat pillanatnyi diadala) nem létezik, Krieger Keats-olvasata is megdőlt a logika szerint: jelen és múlt, emlékezés és gondolkodás, történetiség és cselekvés, esztétika és aktualitás, allegória és szimbólum sohasem érvényesülhet egyszerre.

Amikor Krieger az utolsó mondatot parafrázeálja, voltaképpen nem mond mást, mint hogy ott a lírai beszélő mintegy felriad, s akárha valamilyen hanghatásra, harangszóra tenné ezt, ráébred a hétköznapok banalitására. Csakhogy de Man szerint az utolsó szegmenst Krieger kiiktatja interpretációjából, holott ennek fényében a versben tulajdonképpen más történik. A „forlorn” [kétségbeesett] szó szólal meg harangként (vagy a hasonló hangzású „foghorn” szóra asszociálva azt is gondolhatnánk, ’ködkürtként’ vagy csak általában ’átható hangként’), s erre felel asszonáncként a „sole self” [magányos én]: ez téríti magához a költőt, vagyis a pátoszt egy értelmétől megfosztott, kiüresített jelölő oldja fel. Végül is, összegzi de Man, ez és csakis ez az a pillanat, amelyik az óda aktuális, materiális jelenjére utal, a „forlorn” szónak a szövegbe való beíródásának idejére: Keats itt szakítja félbe magát, hogy a szó önkényes hangzására reflektáljon. A költő ekkor valóban felteheti a kérdést: ébren vagyok vagy álmodom? Tematikailag ugyanis a szöveg alanya kinyilváníthatja, ébren van, ám textuális értelemben csak most kezd álmodni – hiszen Freud óta tudjuk, az efféle betűjátékok mind az álommunka eredményei, s csakis egy olyan rendszeren belül elérhetőek a számunkra, amelyben az álom és az ébrenlét közötti különbség nem eldönthető, vagyis az oppozíciók szimbolikus összebékítésével sem tárgyalható. Az *Óda egy csalogányhoz* című vers – ezen jelenidejű, metanyelvi darab beékelődésének köszönhetően – arra példa, valójában mennyire allegorikus, mennyire nem-szimbolikus, mennyire nem esztétikai a költői nyelv.

*Allegória ideák nélkül*

## 1

Ahogy a reneszánsz szerzők szokták mondani, az allegória minden retorikai beszédalakzat kapitánya; a kérdés csupán az, hogy „a bolondok hajóján vagy egy vezérnaszádon” utazunk-e. Bizonyos, hogy a „hamis hasonlatosság ezen alakzata” uralja a világ szimbolikus aktivitásának egy jelentős hányadát, ugyanis lehetővé teszi a hatalmi viszonyok ikonikus ábrázolását. Még az irodalomban, a történetírásban vagy az újságírásban gyakorolt realizmus sem rendelkezik az allegória inherens erőviszonyaival, amit annak strukturális sajátosságaiból, így különösképpen démonikus hatóerejéből és kozmikus kiterjedéséből ismerünk. Ahhoz, hogy megértsük az allegória működését, arra a módra kell koncentrálnunk, ahogyan elnyeri hatóerejét; ekkor pedig azt találjuk, hogy az antikvitástól napjainkig a démoniban – ami nem feltétlenül egyenértékű a rosszal – testesül meg a primordiális hatóerő. A görög mitológia daimónjai egyedülálló hatalommal bírnak abban a tekintetben, hogy akadály nélkül képesek cselekedni egy abszolút, egyértelmű és letisztult intenciórendszernek engedelmességgel. Radikálisan leegyszerűsítő céljai szerint az allegória megalkotója úgy tekint az életre, *mintha* az a hatalom megszerzésének és újjáélesztésének a játéktere lenne. Mindez hatalmas általános relevanciát adományoz a módszernek, míg más modalitások vagy nem bírnak ilyen szemiotikai mélységgel, vagy nincs ehhez mérhető kulturális – és különösképpen vallási – elterjedtségük. Még a prófécia és a bibliai tipológia sem rendelkezik az allegória hatókörével.

Ha tehát a hatalom ikonológiáiról van szó, akkor ebből következően mindaddig nem vagyunk képesek megérteni a politikai nyelveit és azok retorikáját, amíg az allegorikus módszert magát meg nem értjük. Semmilyen jelentősége sincs annak, hogy milyen partikuláris politikai rendről van szó; a definíciós erővel rendelkező allegorikus struktúrák abban a pillanatban működésbe lépnek és alkalmazkodnak az új szituációhoz, mihelyt nagyobb politikai vagy kulturális változás zajlik le. Funkciójuként engedjük meg a következő, durva retorikai definíciót: az allegória kettős jelentések egy olyan módszere, amely a megnyilatkozást (bármely médiumban) úgy szervezi meg, hogy általa az ikonikus hasonlóság különböző háttérjei között analogikus párhuzamok fejeződjenek ki. Azáltal, hogy megfeleltetéseket létesít egy bizonyos történet és egy jelentéskészlet között (ez utóbbi egyenértékű azzal, amit a középkori exegézisben *significatió*ként ismerünk), a módszer általában a rendszer homályos benyomását kelti. Ahogy az antik és a modern retorika művelői tekintettek a folyamatra, egy adott allegória a hermeneutikai fal

egyik oldalán található képek és cselekvők (a cselekvők által végrehajtott cselekvések és az általuk tett benyomások) megfeleltetésén [correspondence] nyugvó kompozíció vagy interpretáció. Az allegorikus narratívák, így például egy bibliai parabola vagy egy *Allatfarm*hoz hasonló ezópuszi mese arra indítanak bennünket, hogy egy, e hermeneutikai fal túloldalán található jelentéskészletet képzeljünk hozzájuk. Politikai és kulturális teminusokban mindez annyit jelent, hogy a fal másik oldalán nyugvó jelentések egy ideológia teljességének részét képezik – annak kommentárját és értelmezését.

Mivel az allegória egy olyan keverék, amely egy beszédmódba kombinálja a létrehozást és az olvasást, természetének részét képezi egyfajta eltűnődő önreflexivitás. Egy olyan nagy kiterjedésű allegória, mint az *Isteni színjáték*, folytonosan az önnön jelentésszintjein és az önmaga által követett hermeneutikai imperatívuszon való tűnődésre törekszik, amit a realizmus vagy a történetírás esetében nem figyelhetünk meg. Az önreflexió magának az allegorikus módszernek a része, hiszen az allegória úgy működik, hogy önnön enigmatikus használatában definiálja önmagát. E módszer mottója gyanánt joggal szolgálhatna e sor Shakespeare 64. szonettjéből az időről és a költői sorsról: „Ruin hath thought me to ruminare”.<sup>1</sup> A tűnődés az interpretációs választóvonal mindkét oldalán megjelenő szimbolikus aktivitásra irányul. Ha a talán túlon túl szilárd fal-metaforám megállja a helyét, azt mondhatjuk: az allegóriában valami sajátos történik a fallal. Úgy tűnik ugyanis, a fal mindkét oldalának tudomása van a másik oldal aktivitásáról, ám mindkét oldalnak el kell fogadnia, hogy valamilyenfajta szemiotikai határ ékelődik a történet és a jelentés közé. Évszázadokon át volt szokás úgy gondolni, hogy az allegória egy szemiotikai médium az enigmatikus gondolatok számára.

A rituálé elemi folyamatának két attribútuma – az értelmezőként szolgáló útikalauz hagyományos szerepeltetése – fogja megvilágítani e folyamatot, amelyben az interpretáció homályosan magának a fikciónak a határai közé záródik. Az értelmező útitárs eme tradícióját követően az *Isteni színjátékban* Vergilius és Beatrice kíséri a narrátorként szereplő Dantét; a *The Pilgrim's Progressben* pedig barátok sokasága irányítja rá Christian figyelmét utazásának értelmére. Az *Isteni színjátékban* a költő számára útjának enigmatikus értelme a túlvilágon keresztül mutatkozik meg, ahol a történelem vagy a látomások furcsa vagy éppenséggel furcsán ismerős személyiségeivel találkozik. E találkozások konstituálják a narrátor Dante tapasztalatát „a lelkek halál utáni állapotáról”, míg az olvasóban egyrészt erőteljes kíváncsiságot, másrészt pedig arra irányuló vágyat keltenek, hogy e rejtélyes utazás minden állomását értelmezni kezdje. Ugyanígy John Bunyan nagy protestáns munkájában Christian (majd később felesége, Christiana és gyermekeik) az időleges vereségtől a feltámadásig ívelő folyamatot élik végig, és a történet mindvégig azt sugallja, hogy ezen utat a per, a választás, a remény és a félelem ideái kísérik. Az

<sup>1</sup> Szabó Lőrinc fordításában: „Mert rommal nő a táv s távval a rom”. Szó szerint: „A rom tűnődésre intett engem.” – A ford.



egyedi pillanatok és események egy nagyobb látomás származékai, amely ebben az esetben a keresztény élet kozmikus ideája. A történet és az idea, miközben mindkettő meglehetősen komplex, ikerpárként fonódik össze az utazás során. Ez az ingemináció, ahogyan egy reneszánsz költő nevezte volna, azon a hiten nyugszik, hogy a teremtés és az értelmezés egymás hasonmásai; rászorulnak egymásra. Ha egy költő ír egy allegóriát, akkor e vers nyilvánvaló módon előhívja és uralja önnön interpretációját. Egy modern tudományos-fantasztikus regényben, Walter Heller *A Canticle for Lebowitz* című művében az interpretációt szolgáló vezérelv Lebowitz banális bevásárlólista-relikviájának felfedezése lesz, és a felfedezés a regényben nem a véletlennek, hanem egy sivatagi vallási rend egyik tagjának köszönhető.

Azon rendezési elv, amely által egy elbeszélés párhuzamos jelentések egy készletét implikálja, nyilvánvaló módon nem működőképes az olyan elbeszélések esetében, amelyeket egyedül a történelem kedvéért mesélnek el; miért korrespondálna az elbeszélés mint olyan bármi egyébvel, mint magával az étellel? Az elbeszélésnek struktúrával kell rendelkeznie ahhoz, hogy ismételten implikált burkolt jelentéseket egyen képes kivetíteni. Ebből következően a rituálé központi szerepet játszik minden allegórikus kompozícióban és olvasatban. Általános allegóriaelméletemben kimutattam arra, hogy a rituálé hogyan terjeszti ki széles körben önnön hatásait egy abszesszív-kompulzív pszichikai eredettől egészen a szent liturgia vagy a politikai retorika rítusainak a tömegkultúra szintjén történő kialakításáig.<sup>2</sup> Úgy tűnik, többek között a rituálé szolgál arra, hogy meggátoljuk az előbb említett falmetafora széleskörű kérdéssé tételét, ugyanis úgy tesz, mintha az ismétlődő cselekvések fellazítanák a kép és az értelem közötti rejtett feszültséget. Egy szkeptikus álláspontú gondolkodás természetesen rákérdez az ilyen hitek és gyakorlatok alapjára, míg a kérdéseket nem tűrő nézőpont haszonelvű módon azt állítja, hogy az allegóriák a rituális értelmezések formájában virágoznak ki. E szkepticizmus ellenében kiépített rituális védelem mellett úgy tűnik, a vallástörténetben vagy másutt semmi sem szabhat határt azon sugallatoknak, amelyek a diskurzust többletjelentésekkel telítetik. Még azokban az esetekben is, amikor a szó szerinti jelentés pusztá értelmé konfliktusba kerül egy bevett nézettel, az allegórikus rituálék az *accomodatio* módszeréhez folyamodnak: a privilegizált szöveg alkalmazkodik az ideák rendszeréhez. Ezen alkalmaztatási művészet másik elnevezése a *kommentár*; vagy, egy szélesebb körű terminussal kifejezve, az *interpretáció*.

## 2

Az allegória interpretatív tánca ősi irodalmi jelenség; kétségtelenül éppoly régi, mint az a vágy, hogy a beszédet és az írást „szkriptúrává” fordítsuk át, hiszen a szent szöveg autoritatív státusszal rendelkezik. Az időszámításunk előtti hatodik században

<sup>2</sup> A rituális formákról ld. tölem: *Allegory: The Theory of Symbolic Mode*. Ithaca, Cornell University Press, 1964, 195–199, 147–180. A hatalmi összekapcsolódásról ld. 41–66, 337–43.

Homérosz eposzait lehetséges volt a fizikai erők allegóriájaként olvasni, ami által a ktonikus és az olümposzi istenek nyilvánvaló irracionálisága a Természet vadságának elfogadható allegorikus párhuzamává lett. Jóval később, a keresztény egyház megalapításával, az alkalmazás egy teljességgel különböző módja fejlődött kidolgozott szemiotikai rendszerré, amelyben minden esemény olyan olvasatot nyerhetett, hogy a mindenható isteni gondviselést implikálja. Az értelmezés rendszere folytonosan változtatja hivatkozási tartományát; e változás pedig általában lassan, bizonyos esetekben azonban sebesen zajlik le.

A középkori gyakorlat tűnik a legmegvilágítóbb erővel bíró példának, mielőtt kísérletet tennénk az általam javasolt, különös allegóriafelfogás megragadására. Idézzük fel a középkori keresztény exegézis legismertebb közhelyét, a négyes módszert, amely a költők és a teológusok számára egyaránt ismert. Könyvtárakat írtak tele – Henri de Lubac önmaga négy vaskos kötetben foglalta össze – a gyakorlatot meghatározó, ezen egyszerű eljárásról, eredetéről a judaizmusban és a korai kereszténységben, és az allegória különféle megjelenési módjairól a bibliai és az azok körül keletkezett szövegekben, a sermókban, a szekuláris irodalomban és általában az életben. Az interpretációs módszert négy mnemonikus sorban foglalták össze:

Littera gesta docet;  
 Quod credas allegoria;  
 Quid agas moralia;  
 Quo tendas anagogia.

Durván fordítva a következőket kapjuk:

A betűk eseményekről, tettekről és történetekről számolnak be;  
 Amit hiszel, az az allegória;  
 Amit tenned kell, az a moralitás;  
 Amire pedig törekszel (ami a végső célod), az az anagogia.

Keresztény exegéták e négyes szintű tevékenységet gyakran egy kételemű készletté redukálták, ahol a vers első sora a szöveg szó szerinti értelmére utal, míg a második, a harmadik és a negyedik együttesen a szöveg spirituális értelmét teremti meg. Ágoston is így láthatta e módszert, miközben arra a paradox felismerésre jutott, hogy a szó szerinti oldal a négyesség legszubtilisebb része, ugyanis a grammatika, a kiejtés és a retorika nélkül a betű nem képes működni, hiszen a bibliai álláspont szerint Isten a beszéd által teremtett, így semmilyen származtatott vagy eredeti szent szöveg sem lehet olyan tiszta graféma, amely pusztán derridai *différance*-ként funkcionálna. Még ha ez igaz is, és a nyelv lényegi rejtélye az első, tehát a szó szerinti szinten helyezkedik el, e patrisztikus álláspont értelmében további jelentések kiáradásával, tehát a maradék három szinttel is számolnunk kell. A nagyobb

középkori szövegek, amilyen a XII. századi Bernard Silvestris *Cosmographia* című munkája, jelentésrétegeiket tipikusan komplex modellek segítségével tárják fel, amely rétegek a szöveg négy szintű értelméből áramlanak ki. A módszer különösen Szent Ágoston műveinek, például a *De trinitaténak* a szoros olvasataiból származtatható. E hermeneutikai kalandot teljes mértékben dokumentálták és elemezték az olyan modern kutatók, amilyen M. D. Chenu, Jean Daniélou, de Lubac, Jean Pépin, A. C. Charity, vagy újabban Jon Witman. Utóbbi szerző az allegóriáról írt könyvében Ágoston művének tematikus gazdagságát egy kezelhető és analitikusan hasznos áttekintéssé redukálta.<sup>3</sup> A középkori négy szintű rendszer nyilvánvalóan egy igen gazdag szemiotika forrása, hiszen az érzékek leginkább fizikai tartományától a legnagyobb misztériumokig terjedhet; ha pedig egy morális jelentés (a harmadik szinten) nem kerülhet egy hit formájaként értelmezésre (a második szinten), akkor rés támad az átadandó átfogó értelemben, és a koherencia egyfajta töredékszerű vesztesége lép fel. A négy szint tehát folytonosan módosítja egymást és egymás jelentését.

Figyelemreméltó, hogy egyetlen értelmező sem helyezett hangsúlyt a négy szintű exegézis filozófiai forrásának vizsgálatára, ami, úgy tűnik, nem más, mint a négy ok *Metafizikában* és *Fizikában* leírt arisztotelészi elmélete. Arisztotelész szerint minden esemény és változás (ahogyan a természetes mozgás, a *kinészis* is) az okság négy aspektusának vagy, ahogy Jonathan Lear filozófus mondaná, „módozatainak” [fashions] vonatkozásában nyer értelmet.<sup>4</sup> Először is, az anyagi ok lényegében önmaga sajátosságait állítja, miután a tárgyak és az események bizonyos értelemben anyagilag épülnek fel, ilyen vagy olyan szempontból anyagból állnak. A materialitás tehát az oksági hatás kezdeti [initial] típusa. Másodszor: a dolgok és az események rendelkeznek formai okkal is, amelyben változásuk modellje egy második esszenciális attribútummal járul változási potenciáljukhoz. Harmadszor: a dolgok és az események egy hatóokkal is bírnak, miután energiára és lendületre van szükségük ahhoz, hogy mozgásukat egy potenciális állapotból egy aktuálisba vigyék át. Negyedszer: a dolgok és az események célokkal is rendelkeznek, mivel minden minden állapotmozgás vagy – változás – amely már bír anyaggal, formával és energiával – egy célra is szorul, egy olyan kifutási pontra, amely felé a változás irányul. E híres négyesség közvetlenül párhuzamba állítható a négy szintű interpretáció középkori tanáival; ennek fel nem ismerése pedig feltételezhetően abból ered, hogy a kommentárok eleve elvetették a *Fizika* szekuláris aspektusának létezését.

Azért hangsúlyozom e párhuzam figyelmen kívül hagyásának fontosságát, mert jól mutatja, hogy elmulasztottuk az allegória történetének kereszténység előtti fizikai

<sup>3</sup> JON WHITMAN: *Allegory: The Dynamics of an Ancient and Medieval Technique*. Cambridge, Harvard University Press, 1997.

<sup>4</sup> JONATHAN LEAR: *Aristotle: The Desire to Understand*. Cambridge, Cambridge University Press, 1988, 38–42.

alapjának felmutatását. Azáltal, hogy nem vettük figyelembe az allegóriá négy jelentésszintjének azonosságát a természeti okság négy szintjével – feltéve, hogy itt arisztotelészi, tehát pregalileianus tudományfelfogással van dolgunk – valójában az allegória nyugati történetének megalkotásában sem tudunk előrelépni. Amennyiben igaz az, hogy a négy ok szolgál a keresztény exegézis négy szintjének támasztékául, úgy a hermeneutikai homályosság leple alatt mindig is arisztotelészi implikációk mellett olvasták a bibliai és más szövegeket. Ez utóbbi feltevés talán történetileg igazolhatatlan, ám lényege – tehát az erős analógia a két, négy szintű értelmezési rendszer között – mégis tartható marad. Általában azt mondjuk, hogy Arisztotelész a változást négy „ok” segítségével magyarázta, azonban, ahogyan Richard Hope is arra hívja fel figyelmünket *Metafizika*-fordításában, hogy az *aitia* és az *aition* szavak számos jelentésárnyalattal rendelkeznek, és talán a leginkább az „elemi [basic] magyarázat” fordulattal adhatók vissza.<sup>5</sup> Ezzel pedig az „ok” értelme az „ideához” kerül közel. Egy dolog ideája valójában e dolog oka, és mint idea elvezet bennünket az így és így való dolog elemi magyarázatához, mégpedig nem akcidentális vagy kontingens, hanem esszenciális értelemben. E relációsorozat szolgáltatja az Arisztotelészt (aki természetesen alapvető keresztény autoritásnak számított) és a középkori, négy jelentésszintet feltételező allegóriát összekötő kapcsolatot. E szintek mindegyike ugyanis egy *aition* vagy *aitia*-rendszer, és ebből a szempontból minden értelmezési szint egyfajta „elemi magyarázat”, vagy, ahogyan Hope fordítja e kulcsfogalmakat, az ok nem más, mint az elemi „magyarázótenyező” a változás jelenségének helytálló olvasása során. Egy „jelentésszint” végül is „magyarázótenyező” egy partikuláris készlete, amilyen például az az anyag, amiből egy tárgy készült, vagy az a cél, amelyet készítési terve magába foglal; ezek a tényezők pedig az ideák szintjén helyezkednek el. A hermeneutikai rendszer minden esetben naturalizált azon kapcsolat által, amely az arisztotelészi *Fizikához* és *Metafizikához*, illetőleg az ezek alapjául szolgáló platóni ideaelmélethez fűzi azt. Az arisztotelészi tradíció beágyazottságát figyelembe véve nem csodálkozhatunk azon, hogy az exegéták esetenként nem is négy, hanem annál több, szám szerint hét interpretációs szintet különböztettek meg.

Ezen interpretációs vitáktól gazdag tradíció számos ajtó megnyitására képes, ám mindegyik mögött a lét lényegi tulajdonságairól való, ugyanazt az elgondolást találjuk. A négy ok vagy a négy szint mindegyike az arra a kérdésre adott arisztotelészi magyarázat egy esszenciális (és csakis ebben az értelemben „természeti”) aspektusára mutat rá, hogy miért történnek a dolgok úgy, ahogyan történnek. A jelentéshez való közelítés egészét mélységes esszencializmus élteti. Ha azt állítjuk, hogy a bevett középkori interpretációs rendszer az ideák allegóriájának engedel-

<sup>5</sup> ARISTOTLE: *Metaphysics*. (Eng. trans.) Richard Hope, Ann Arbor. University of Michigan Press, 1960. A négy okhoz ld. 9 skk., a „magyarázati tényezőhöz” ld. 88 skk.

meskedik, akkor ez utóbbiról azt is állítjuk, hogy az esszenciák allegóriája. Platón úgy képzelte, hogy az idea a nem-változó tartományába tartozik, tehát bizonyos értelemben örökkévaló, és rendelkezik olyan oksági [aitological] erővel, amely változást generálhat azokban a dolgokban, amelyek változásra szorulnak. Az ideák, amelyekre a változások, például egy történet eseményei utalnak, valójában a változhatatlan esszenciát összetevőit, amelyeket a végső változhatatlan esszencia ural; a célokat testesítik meg vagy a keresztény sors anagógiáját.

Ezen, a célok végpontoszerűségéhez való menekvés adja a keresztény interpretációnak azt a különös hajlandóságát, hogy minden ellentmondást egyetlen rejtélyes egységben és Isten mindenhatóságában asszimilálja, mintha az istenség valamely esszenciális sajátossága abban a pillanatban fel tudna oldani egy földi ellentmondást, amint az felismerésre kerül. Ugyanez igaz a tudományban folyó doktrinális vitákra is, még azok olyan szélsőségesen művelt megvalósulásaira is, mint amilyen Frederick Copleston *History of Philosophy* című munkája.<sup>6</sup> Attól, hogy valaki ennek folytán jobban érzi magát, még nem igaz, hogy feloldotta az ellentmondást. Természetesen az ilyen manőverek az isteni autoritás benyomásának megerősítésére irányulnak, ugyanis a misztérium mindig is feltételezte az önkényes hatalom érintését – például a Gyógyító Királyok Kezét, amelybe vetett hitnek Marc Bloch, a nagy középkorkutató egy teljes kötetet szentelt. A középkori filozófiában kétségkívül elkerülhetetlen volt, hogy egy olyan gondolkodó, mint William Ockham, előbb vagy utóbb megkérdőjelezze az ideák allegóriáját, amely kétely az allegória egy teljességgel más hagyományának kiépüléséhez vezet. Az alábbiakban ez utóbbit teszem rövid és felszínes vizsgálat tárgyává.

### 3

Az elterjedt és beágyazódott keresztény hagyománnyal szemben, amelyre a ketős, négyes, esetenként hétszintű kiterjesztés jellemző, az allegóriának egy olyan különös, már-már rejtélyes elgondolását kívánom bemutatni, amely az *allegória ideák nélkül* fordulatban foglalható össze a leginkább. A legtöbb irodalomolvasó joggal mondhatja, hogy az allegória túl sok ideával bír, különösen ha azok a középkori taxonómiának megfelelően kerülnek kategorizálásra és elrendezésre. Azonban még az olyan modern allegóriák is hasonló színben tűnhetnek fel, amilyen George Orwell *1984* című munkája vagy Camilo Jose Cela *The Hive* című könyve: adott ez az idea, ez, ez és így tovább. Egy átlagos, a hagyományos modellen vagy annak egy felhígított változatán iskolázott olvasóban megütközést kelthet egy ideákat nélkülöző allegóriafelfogás gondolata. Hogyan lehetséges allegória ideák nélkül? Egy

<sup>6</sup> FREDERICK COPLESTON: *A History of Philosophy*. New York, Doubleday Image, 1993, 3. köt. 62–69, 122–53.

ideák nélküli allegória legjobb esetben is paradoxonnak tűnik, amely nem esik távol a hazug paradoxonától – olyasmiről van szó, ami lehetetlen, ám logikai és formális tekintetben mégis szükségszerű. Ha az interpretáció olyan ideákat szolgál, amelyek valamilyen módon „benné” vannak a szövegben, akkor az ezeket nélkülöző allegória értelmezhetetlennek, sőt egyenesen olvashatatlanak tűnik. Legalábbis első látásra. Nehéz elképzelnünk olyan irodalmi alkotást, amely nem képes egy másik (*allos*), többlettel bíró jelentést nyújtani. Szerencsénkre azonban tudjuk, hogy a hazug problémája az önreferencia egy logikailag lehetséges paradoxona, bár zavarba hoz; és ugyanígy állunk az ideák nélküli allegóriával is.

Először is figyeljünk fel arra, hogy egyedül ott, ahol az ideák rendszere olyan fontos, vagyis az allegóriában fordulhat elő az ideák specifikus kizárása. A legtöbb irodalmi mű esetében tudatában vagyunk azoknak a többleteknek, amelyeket az elbeszélte történet különféle olvasatai feltárhatnak – egy olyan realiztikus regény, mint az Anna Karenina, önnön társadalmi kommentárjának interpretációját is előhívhatja, jóllehet nem egy allegorikus kommentárét. Az a tény, hogy a posztromantikus éra kiteljesedett szimbolizmusa mélyértelmű kommentárok létrehozására indít, nem vonja maga után egy „ideák nélküli szimbolizmus” lehetőségét, ugyanis a szimbolizmus valamilyen elemi értelemben már eleve sem rendelkezett ideákkal, hiszen „egy sokkal mélységesebben áthatott valami” elmélyült, implicit felfogására épült. Ha a kiteljesedett realizmus (amire a XIX. századi regények szolgálhatnak például) képes a világ dolgainak kifejezésére, úgy a kiteljesedett szimbolizmus – ahogyan Baudelaire mondja, minden vallási sóvárgásával együtt – képes létezésünk érzéseit kifejezni. Mindkét kifejezési mód szekuláris eredettel bír, és egyik sem tanúsít autoriter és szigorú formát. Ezekből majdhogynem lehetetlen kivonni az ideákat, és üres tereket létesíteni a fal túloldalán. Az allegóriával azonban elméletileg nem ez a helyzet. Csupán arról van szó, hogy egy ideák nélküli allegória megütköztetőnek tűnhet.

## 4

Az ideák platóni elméletét a középkori filozófusok és teológusok egy olyan rendszerré módosították, amelyet „realizmus” néven ismerünk – „realizmusról” pedig annyiban beszélhetünk ebben az esetben, amennyiben az ideák szolgálnak a végső és változtathatatlan realitásként, amelyek állandósága a szférák zenéjének állandóságához mérhető. Az általunk általában allegóriaként definiált beszédmód erre az alapzatra épült, és még az olyan modern művekben is, amilyen az 1984 és az *Állatfarm*, illetőleg Karel és Josef Čapek darabjainak és novelláinak többsége, a szerzők ezen antik, ideákhoz láncolt módszert alkalmazzák. E módszer azon változások ellenére is megőrzi szélsőségesen nagy befolyását, amelyek az allegorikus gondolkodás szituációjában beálltak. Az R.U.R.-hez és a *The War with the Newts*-hoz hasonló allegorikus művek a hatalom azon ideáit tükrözik vissza, amelyeket a háború és az ipar XX. századi kombinációja formált meg, és abban a mértékben,

hogyan e körülmények átrendeződnek, magának a hatalom allegóriájának is változnia kell. Ennek ellenére azonban a hatalmi harc minden hagyományos allegóriája az ideák egy olyan rendszeréhez nyúlik vissza, ahol a hatalom platóni értelemben véve a *hatalom ideájához* kötődik.

A nominalizmust lényegében az alábbiak választják el a realizmustól. A nominalisták kétségbe vonják az univerzálék létezését, tehát azon absztrakt létezőkét, amelyeket a platóni forma különféle előfordulásaival azonosítunk (tehát az ideával, a görög *eidosszal*). Nincs jelentősége annak, hogy milyen mértékben különbözik egy partikuláris dolog vagy faj a másiktól, egy univerzális idea (amilyen például a „fa”) alá sorolva ugyanis mindenképpen esszenciális sajátosságaiban jelenik meg számunkra. Bármely adott fa, amit éppen metszek, látásom és tapintásom tárgya, egy fa valódi univerzális ideája minden érzéki tapasztalat (idesorolva azt is, hogy éppen metszem a fát) felett bukkan fel. Egy adott dolog kontingens volta, individualitása és konkrétsága felszámolódik az univerzális idea tökéletességében. E híres platóni elgondolás korántsem a múlté; Bertrand Russell, Gottlob Frege és Kurt Gödel matematikusként mind hajlottak arra, hogy az ideák abszolút tökéletességük és emberfelettségének nézőpontjára helyezkedjenek; ebből a szempontból pedig elképzeléseik szembeállíthatók a konstruktivista matematikai gondolkodást képviselő Luitzen Brouweréival. Jelen céljaink szempontjából elegendő úgy kézzelfoghatóvá tennünk az ideák ideális sajátosságait, hogy a számok és a geometriai formák példájára hivatkozunk – ezek ugyanis egyszerűen nem változnak: a „három” nem válik „közelítőleg hárommá” attól, hogy kedd van, vagy „háromszerűvé” attól, hogy beköszönt a hétvége. A geometriai alakzatok nem változnak azon a módon, ahogyan a fizikában a segítségükkel ábrázolt valóságos tárgyak teszik. Lehetetlennek tűnik elképzelni, hogy megolvadjanak, mint egy szelet vaj. A háromszögek így egyfajta örökkévaló stabilitást látszanak hordozni, olyan állandóságot, amely a nem változó formák platóni égboltjának lakosaivá teszi őket. Hogy kétségbe vonja az ilyen abszolutista gondolkodást, Jane Austen az alábbi ironikus mondattal kezdi a *Büszkeség és balítéletet*: „Általánosan elismert igazság, hogy a leányembernek, ha vagyonos, okvetlenül kell feleség.”<sup>7</sup>

A természeti változékonyságból eredő probléma volt az, amire Ockham különféle módokon felhívta a figyelmet, és megoldásként az analitikus elme *konstrukciós* képességeire hivatkozott. Belátta, hogy amennyiben a tapasztalat egy allegorikus „idearendszernek” csupán az alapjait mutatná meg, akkor talán minden rendben is volna, ám bizonyos univerzálék esetén, amilyen a kék szín, problémákba ütközünk, hiszen ezen univerzálé az egyedi, szinguláris kék dolgok és azok legkülönözőbb megjelenéseinek minden lehetséges esetét magába foglalja. Abban a pil-

<sup>7</sup> Szenci Miklós fordítása. – A ford.

lanatban, hogy valaki komolyan elkezd gondolkodni azon, amit az univerzalizáció fokozatainak nevezhetnénk, komoly kételyei támadnak arra nézvést, hogy a fogalmakat elválasztó definíciós határok valóban és igazából univerzálisak, vagy, ahogyan a platonisták mondanák, ténylegesen reálisak [really real]. Hogyan és mennyiben tekinthetjük univerzális megfigyelésnek azt, hogy kimérek egy gallon vizet? Mi a kapcsolat valaminek egy partikuláris egyede és azon faj között, amely alá az egyed sorolandó – tehát egy szelet Brie és az általában vett *fromage* között?

Jóval azelőtt, hogy Austen vidámságot csalt volna anyagias [property-minded] olvasójának arcára, Ockham (1300 k.–1350) bevezette azt a radikális alapelvet, amelynek értelmében az univerzálék valójában nem örökléttel bíró realitások, hanem az emberi gondolkodás konstrukciói, tehát az elmében létező fogalmak. Ezzel az analitikus elme konstrukciós képességére [power] hívta fel figyelmünket. Miután a keresztény egyház egyetlen középkori tagja sem menekedhetett meg az allegorikus vízió problémájától, azt mondhatjuk, Ockham kiforgatta önmagából a keresztény teológia legfőbb technikai segédeszközét, nevezetesen azt az eljárást, amely a meg nem kérdőjelezett emberi fogalmakat a vallás által elképzelt isteni archetípusok közé emelte.

Ezen álláspont szerint, ahogyan Roger Scruton mondja, az univerzálék „a gondolkodás által válnak létezőkké – ami annyit tesz, hogy az univerzálék csak annyiban rendelkeznek realitással, amennyiben általános terminusokat használunk”.<sup>8</sup> Ebből származik a nominalizmus kifejezés maga is, „ugyanis ezen elmélet a sajátosság nevét tekinti elsődlegesnek a sajátossághoz magához képest”. Nincs többé olyan absztrakt platonikus tartomány, ahol az univerzálék minden változástól mentesen tartózkodnának öröklétükben. W. V. Quine az alábbiakban foglalja össze a nominalista látomást: „Még az ideák immanens jelenlétét állító szofisztikált arisztotelészi elv is, amely szerint ezen állandó formák kézzelfogható példányaikon keresztül képesek létezni, felszámolódik a nominalista borotva működése nyomán. Amikor tényként állítjuk, hogy ez a fa zöld, akkor ‘ez a tény valójában rólunk szól.’” Quine így folytatja: „A nominalizmus lényegében a transzcendens univerzum elleni tiltakozásként ragadható meg. A nominalista arra törekszik, hogy eltörölje az »univerzálékát«, tehát univerzumunk *osztályait*, és csupán a konkrét egyedeket tartsa meg (akármik legyenek is ezek). A nominalizmust ebben az értelemben úgy teljesíthetjük ki, hogy egy immanens (nem transzcendens) univerzumból kiindulva kontextuális definíciók valamely indirekt típusa által kvantifikált osztályokat hozunk létre. Univerzumunk transzcendens oldala így definíciók által kontrollált fikciókká redukálódik.”<sup>9</sup> Mi, emberek tehát definíciós hatalmunkból kifolyólag egy immanens

<sup>8</sup> ROGER SCRUTON: *Modern Philosophy: An Introduction and Survey*. New York, Penguin, 1994, 89.

<sup>9</sup> W. V. QUINE: *The Ways of Paradox and Other Essays*. Cambridge, Harvard University Press, 1976, 202. Quine és Nelson Goodman kimutatták azokat a nehézségeket, amelyeket Bertrand Russell is előrelátott a nominalizmus működésbehozatala kapcsán. A nominalizmusban működő relációs entitásokról ugyanis végső soron kiderül, hogy maguk is „ideák”.



világ uraivá válhatnánk, és nem szorulnánk rá semmilyen felsőbbrendű fikció segítségére. Egy olyan filozófiai univerzumban, amelyben a definíciók kontextuálisak, valamilyen általános értelemben relativisztikusnak is kell lenniük, és pontosan ezért merült fel a nominalizmus Quine-hoz hasonló bírálóiban az a kérdés, vajon a „reláció” és a „relativitás” örökléttel rendelkező idea-e vagy sem. A nominalizmus olyasfajta vég nélküli kvantifikációként tekint a világra, amelyet a gondolkodás és a beszéd hoz létre. Eképpen a dolgok semmilyen „osztályáról” sem gondolhatjuk komolyan, hogy létezik, amíg nem találunk rá példát egy konkrét individuumban. Könnyen eszünkbe juthat a *Gulliver utazásainak* nyelvgépe, amely ugyanannyi, fából készült szó-egységet tartalmazott, amennyi gondolat csak elgondolható bármiről.

Nincs okunk azt sugallni, hogy e tárgyak logikája egyszerű volna, sem pedig azt, hogy az ideák végképp eltűnnek a nominalista támadás vagy vizsgálódás nyomán. Ockham megközelítésétől mégis döntő lépést tettünk a valóság felé. Szélsőséges értelemben azt is mondhatjuk, hogy az olyan szofisztikált költői művekkel rendelkező későbbi szerzők, amilyen Andrew Marvell, arra törekedtek, hogy egy olyan világot idézzenek meg, amelyben az ideális zöld szín mint olyan elképzelhető, ám ugyanakkor a zöldszínűség tökéletesebb ábrázolása, ahogyan később Ludwig Wittgenstein mondja, csupán „egy aspektus felvillanása”.<sup>10</sup> A zöld egy „akcidens”, ahogyan a filozófusok mondanák, azonban a platóni örökzöld nem létezik. A zöld egy élő tapasztalat; az egyetlen zöld, amit ismerünk, azon költőké, akiket Platón kitiltott az államból. Marvell „A kert” című verse kísérletet tesz e mélységes platóni belátások széleskörű megkérdőjelezésére, és az olvasóban olyan érzést kelt, hogy ha egyáltalán beszélhetünk is színek allegóriájáról e vers kapcsán, akkor az éppenséggel kétségbevon bármely ideális, tökéletes és örökkévaló alapot. Hogy leírjuk, amit Marvell csinál, ahhoz inkább a kémiaiából vett allotróp fogalmához, mintsem a retorikában honos allegória kifejezéshez kell folyamodnunk.

Meanwhile the mind, from pleasure less,  
Withdraws into its happiness:  
The mind, that ocean where each kin  
Does straight its own resemblance find,  
Yet it creates, transcending these,  
Far other worlds, and other seas,  
Annihilating all that's made  
To a green thought in a green shade.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> LUDWIG WITTGENSTEIN, *Philosophical Investigations*. (Eng. trans.) G. E. M. Anscombe. Oxford, Blackwell, 1999, 194, 206, 210, 212. Itt Wittgenstein különbséget tesz a felbukkanó formák fokozatos megjelenése és az „állandó látás” között. Példájaként a nyúl-kacsa illúzió szolgál. [Magyarul: LUDWIG WITTGENSTEIN: *Filozófiai vizsgálódások*. (Ford.) Neumer Katalin. Budapest, Atlantisz, 1998, 283.]

<sup>11</sup> ANDREW MARVELL: „The Garden”. Stanza 6. In: (Eds.) FRANK KERMODE, KEITH WALKER: *Andrew Marvell*. Oxford, Oxford University Press, 1990, 48.

Amikor ezen annihilációt az allegória területére is kiterjesztjük, akkor újra kell gondolnunk a szó szerinti jelentést és a magasabbrendűként interpretált „értelmet”, tehát a középkori exegézis *significatióját* elválasztó falunkat. Ha nominalista álláspontra helyezkedünk, akkor szigorú értelemben véve nem beszélhetünk ideákról, sem olyan értelmekről, amelyeket „magasabb” helyre sorolnánk a fal interpretációs oldalán. Az erény és a bűn, a jó és a rossz, a boldogság és a szenvedés, a hírnév és a vagyon úgynevezett ideái immáron nem úgy kerülnek olvasásra, mintha univerzális fogalmakra utalnának. Ezek csupán a közös beszéd és nyelv pusztá funkcióiként, konvenciókként léteznek – nevekből és a hozzájuk kapcsolódó grammatikából állnak. Az ideák nélküli allegória nem hivatkozhat univerzáléokra, következképpen sohasem alapozhat meg az elképzelt magasabb rendű értékekhez fűződő legitim hitet. Egy ilyen, formájában sebészileg megbontott allegória sohasem alapozódhat a tökéletesség fogalma által definiált hierarchikus rendszerekre. Emellett ezen ideák nélküli allegória a szigorú platóni felfogásban, vagy a fregei matematika értelmében nem tarthat igényt az interpretáció és a jelentés állandóságának bármely komolyan vehető fokára, ugyanis ahogyan a nyelv változik használata során, úgy változik vele az értelem is, a nominalista álláspont szerint.

Úgy vélhetnénk, az allegória sohasem élt a jelentések teljes állandóságának feltevésével – a középkori disztichon *quo tendas*, tehát a „mi felé tartunk?” fordulata végtére is változásra való nyitottságot implikál. A költők és a prédikátorok kétségtelenül tisztában voltak azzal, hogy az értékek és az ideák változnak, és így formális struktúrájuknak, morális vonzataiknak, anagogikus látomásmódjainak ábrázolása az évezredek során fejlődésen ment keresztül. A lényeg azonban pontosan ebben rejlik. Az önmaga eljárásai által önmagának ellentmondani látszó, ambivalens allegorikus folyamat mélyén egy belső konfliktus, egyfajta erőszakítétel kap zajlik. Az allegória ugyanis egy autoriter irodalmi és művészeti beszédmód, és abbéli igénye, hogy állandó igazságokat vetítsen elénk, talán éppen a lényegét alkotó igénye. Azzal, hogy rituális formákat használ, csak megerősödik ezen törekvésében.

Úgy tűnik, a középponti célkitűzés mindig ahhoz az „idearendszerhez” való visszatérésben áll, amelyre a parabolikus fikciók következtetni engednek. A költők és értelmezők nem túlzottan gyakran számolnak a platóni ideákba vetett hit logikai következményeivel, hiszen a hagyományos allegóriák, függetlenül attól a nyelvtől, amelyen megszólalnak, és az alapjukul szolgáló hermeneutikai forrástól, egész egyszerűen hisznek az ideákban és egy filozófiai realizmusra emlékeztető álláspontot foglalnak el. Az igazi költők nem követik a pozitív tényeket győzelemre vezető Rudolf Carnapot a csatába. A költészet túlságosan is elő, hasonlóan a szeretetreméltóan feslett személyekhez. Akárcsak a többi ember, a költők egyszerűen használják az ideákat, ahogyan Mozart is használta a fúgaszakaszokat; mindez pedig óriási megbecsülést váltott ki mindazokban, akik kísérletet tettek arra, hogy működőképes nominalista modelleket alkossanak meg, majd végül azt találták, hogy ha minden kifejezést egy olyan rendszerbe kényszerítenénk, amely névvel bír

fogalmakból áll, akkor olyan végtelen regresszust teremtenénk meg, amely a vég nélkül való partikulárék rémálomszerű világa felé tart – ami pontosan az ellenkezője a realizmus által létesített vég nélküli reláció-sorozatoknak, a relációk relációinak és így tovább. Istennek legyen hála: abban a mindennapi világban, amelyben élünk, rendelkezésünkre állnak ideák: arra használjuk őket, hogy segítségükkel általános kijelentéseket tegyünk a nap szinte minden percében. Platón nyomdokain haladva rövidebb útra lépünk, ami, ha nem is feltétlenül az igazsághoz, de a diskurzus egy hatékony és nagyjából rendezett univerzumához vezet, ahol anélkül használhatunk általános ideákat, hogy azon kellene aggódjunk, milyen viszony is fúzi ezeket példányaikhoz vagy komponenseikhez. E gyakorlatnak megfelelően az olyan régi vágású moderneknél, mint például Orwell esetében, az allegória azt a mintázatot követi, amelyet a fal rögzít a szó és az értelem között (allegorikus jelentés, glossza, hyponoia és hasonlók). Miután ez a bevett gyakorlat, mindmáig toleráljuk feltevéseit. A nominalizmus azonban elvetette a kétely magjait, és a kora újkori irodalom bizonyos korszakai, vagy később a posztromantikus világfelfogás utat nyit afelé, amit ideák nélküli allegóriának nevezek, részben kényelmi okokból, részben pedig azért, mert időnként felmerül, hogy az ideák szigorú értelemben véve veszélyes fikciókká válnak abban az esetben, amikor isteni eredetűnek képzeljük azokat. A kritika feladata annak megmutatása, hogy hogyan menekülhetett meg e váltás nyomán körvonalazódó álláspont, amely a középkorban és azóta jelenik meg, a nominalista pokolba való aláhullástól. Abban ugyanis már kevésbé bízhatunk, hogy egy napon eljutunk a realista mennyországba.

## 5

Az allegória a késő középkorban egyre inkább, hol itt, hol ott az ideáktól a szekuláris világ szemlélete felé való odafordulásként olvasandó. Az ideák a történeti események és körülmények paradox trópusaivá válnak, és ebben az értelemben az irodalom osztozik Quine felfogásában az ideák nominalista, „kontextualista” típusú olvasatát illetően. A kozmográfia felől tekintve az ideák nem rázták le magukról az örökkévalóság implikációit; egyáltalában nem váltak függetlenné platóni forrásuktól. Ennek ellenére észlelhető változás zajlik a felszín alatt, amint ez egy apróbb irodalomtörténeti kitérőből is nyilvánvalóvá válhat. Franciaországban Agrippa d’Aubigné megírja a *Les Tragiques*-ot. Olaszországban Tasso átírja a *Megszabadított Jeruzsálemet*, amely a *Meghódított Jeruzsálemmé* lesz, vagyis miközben megerősíti eposzának idealitását, a szerző egyben az ellenreformáció nyomására is válaszol. Angliában a moralitásáték hagyománya meggyengül, annak ellenére, hogy lenyomatot hagy a középkori Bűn karakterének metamorfózisán, aki végül Marlowe Mephistophelesé vagy Shakespeare Jagója lesz. A királytűkrök XVI. század közepén elért sikerei után Samuel Danielt egy erőteljes és új, a lokális történelem iránti érdeklődés indítja arra, hogy megírja *Civil Wars* című művét, míg egy másik nagy költő, Michael Drayton ugyanez az érdeklődés a *The Baron’s War*

című munka elkészítésére bírja rá. A krónikairadalom ezen feléledésében, amelynek egyik, Ralph Holinshed által készített darabja Shakespeare pályáját is döntően befolyásolta, nem teljesen a platóni ideákhoz fűződő korábbi kötődés ölt testet, hanem az idea egyfajta történeti alámerítése nyilvánul meg. Nehezen tudnánk olyan angol szerzőt találni, aki még inkább a középkori, ideákon nyugvó allegória hatása alatt állt volna, mint Edmund Spenser; ő azonban mégis különös érzékkel bír a kurrens politikai események értelmezése és az általában vett történetiség archaikus mítoszokkal való összeolvasztása (ez utóbbiak hordozzák az univerzálékat) iránt, mintha csak azt kívánná biztosítani, hogy az epikus költemény az ideák (tehát az azt vezérlő gondolati osztályok) *konstruálójaként* tűnjön fel. Bizonyos értelemben Spenser, minden középkori sóvárgása és hajlama mellett, a modernek közé sorolható, ugyanis minél inkább közelít eposza az utolsó három könyv felé, annál inkább arra kényszeríti allegóriáját, hogy mindinkább a kurrens történeti nyomást jelenítse meg. A nagy angol színházi dráma természetesen minden lehetséges módon az kézzelfogható valóságot tükrözi vissza; egy kiemelkedő Shakespeare-kutató egyszer azt találta mondani, hogy a darabok „Shakespeare korának történetét írják le”.<sup>12</sup> Ennél döntőbb példát szolgáltat azonban az az ideát és a kurrens tényt összekötő szoros kapocs, amely a kor udvari maszkjait valójában élteti. A kutatók, beleértve engem is, kimutatták, hogy a maszk a harmónia és a diszsonancia univerzális ideáját fejezi ki, ám csakis az udvari dinamika kontextusában, így az ideát majdhogynem aláássa az, amit „anti-maszknak” neveztek. Ez utóbbi a drámai irónia Jakab-kori retorikai eszköze volt, amely azonban az irónia olyannyira burleszk válfaját feltételezte, hogy az éppen hogy semmissé tette az allegorikus idea örökkévaló tökéletességét, amelyről Platón óta úgy hitték, hogy rendelkezésünkre áll.

A legtöbb olvasó azonban az ideák nélkül való allegória felé tett mozgást a XVII. század közepén véli tettenérhetőnek. Walter Benjamin e mozgás elmélyült megértéséről tett tanúbizonyosságot a német szomorújáték *Ursprungját*, robbanásszerű eredetét tárgyaló munkájában. Azon rengeteg jelentős eredmény közül, amelyre Benjamin jut, kétségtelenül az a legfontosabb, hogy e szomorújátékok a romok képi világát alkalmazzák, ami, ahogyan ezt Benjamin is látja, azt implikálja, hogy az allegória dacol az önmaga korábbi, ideákon nyugvó fogalmával. E platóni univerzálék nem képesek változni; azonban a rom itt éppen a legállandóbbnak hitt dolgok megváltozására utal. Mindez párhuzamba állítható A. O. Lovejoy csaknem profétikusnak mondható, a Létezés Nagy Láncolatának temporalizálásáról szóló fejezetével, amelyben Lovejoy kimutatja, hogyan indul az ideák által megtámogatott, statikus platonista álom széthullásnak és csúszik ki időfeletti tökéletességéből, amint az új és jórészt tudományos ismerettípus azt tudatosítja bennünk, hogy a világ

<sup>12</sup> A megállapítás az idős Andrew Chiappe-tól származik, aki egy kötetlen beszélgetés során ejtette el a megjegyzést a késő hatvanas években a Columbia Egyetemen.

öregebbé válik, és így gyakorol döntő befolyást az állandóság ősi és szent modelljeire.<sup>13</sup> A *raison d'état* kovácsolta kulturális megrázkódtatást visszatükrözvén *A német szomorújáték eredete* radikális értelemben vet számot a történelemmel, mégpedig úgy, hogy a hatalom allegóriáira koncentrálnak, de e forma barokk kisajátításán keresztül, amelyben mindenhol az értelem jelekre való redukciójával találkozunk. Minden emblematikussá válik, és minden esemény töredékké alakul annak érzékeltetése érdekében, hogy a múlt koherens egészt alkotó gyönyörű ideái most szó szerint szétdaraboltnak. A képi világ töredékessége ellenére ugyanis e darabok átfogó értelemben „az idő folyamatosan előrehaladó, (...) áradó” képmásai.<sup>14</sup> Benjamin komoly hangsúlyt fektet annak kimutatására, hogy az allegória és a szimbólum pontosan ugyanolyan mélységen különbözik egymástól, ahogyan a valós idő egy temporális szekvenciája különbözik a romantikus szerzők számára oly kedves, misztikus, egységesítő és látomásszerű időpillanattól (alapot nyújtván ezzel Paul de Man *A temporalitás retorikája* című esszéjéhez). Egy megfigyelésekben ilyen gazdag kritikai munka sokkal többet érdemel pusztán összefoglalásnál, így csupán egyetlen lényeges pontját emelem ki Benjamin művének.

Összhangban a vizsgált korszakkal, tehát a háború sújtotta XVII. századdal, *A német szomorújáték eredete* látszólag sodró, ám valójában teljességgel irányított diskussziói állandóan azt sugallják, hogy e német allegóriákban a cselekvés materiális kontextusa szándékoltan dologszerűvé vált. Míg egy korábbi szemléletben az udvari rend egy ideális verziója mutatkozik meg, mint Spensernél, addig a szomorújáték az udvart anyagi dologként ábrázolja és a jelentéssel bíró témák keretében. A dolgok és az anyagi körülmények válnak itt annak pótlékává, amit korábban minden kételyt nélkülözve ideákként ismertek fel. Ez nem politikatumomány, hanem inkább valami, amit az új, anyagivá tett realitás dombornyomának nevezhetnénk, ahol csak és kizárólag a kemény tények léteznek, más semmi. E darabok megelőlegezik Heinrich von Kleist munkáit, amelyek a hamis hitek és az üres ideálok felboncolására épülnek; ám önmagukban a német szomorújátékok azt a hitet erősítik, hogy az ideálok világa nem egyszerűen üres, de ráadásul hamis minden olyan igazság szempontjából, amit megismerni remélhetünk. Ebből következik a híres megjegyzés: „Az allegóriák azt a szerepet töltik be a gondolatok birodalmában, amit a tárgyak birodalmában a romok.” (GTD, 177–78, 182).<sup>15</sup> Hogy egyetlen példát vegyünk, amelyet kutatásaim során találtam, és amely ugyanazzal

<sup>13</sup> A. O. LOVEJOY: *The Great Chain of Being: A Study in the History of an Idea*, 9. fejelet. Cambridge, Harvard University Press, 1936, 242–287.

<sup>14</sup> WALTER BENJAMIN: *The Origins of German Tragic Drama*. (Eng. trans.) John Osborne. London, Verso, 2003, 165. A továbbiakban: GTD. [Magyarul: WALTER BENJAMIN: *A német szomorújáték eredete*. (Ford.) Rajnai László. In: Walter BENJAMIN: *Angelus Novus*. Budapest, Magyar Helikon, 1980, 365. A továbbiakban: AN]

<sup>15</sup> Magyarul: AN, 380, 382.

a funkcióval bír, mint amiről Benjamin beszél, tekintsük a pittoreszk újabban erőre kapó beszédmódját; ez ugyanis nagymértékben függ attól, amit Karl Borinski „a romok egy pittoreszk mezejének” nevez. E használati módokból tehát az következik, hogy ezen új és különös, ideák nélküli allegória jelentős mértékben az inskripciókon, a dedikációkon és hasonlókon nyugszik, amelyek közül mindegyik azt célozza, hogy az élő képet a statikus nyomtatott jel szintjére redukálja. E tragédiák átfogó hatása Benjamin szerint abban áll, hogy minden igazságot a radikális materialításra redukálván rögzítsék a „más értelmek” után kutakodó allegorikus beszédmódot. Összegezvén e változatos és kiterjedt megfontolásokat: Benjamin, a nagy gyűjtő, úgy látta, hogy egy ideák nélküli allegória a gyűjtőszennvedély olyan kifejeződései, amilyen a *Trauerspielen* maga.

## 6

Ha *A német szomorújáték eredete* e XVII. századi epizódja jelöli az egyik lépést a szétszóródó nominalizmus útján, akkor egy másik állomás gyanánt az ettől nem teljesen függetlenül kiformalódó *smufato*-stílus szolgál az irodalmi abszolútum romantikus megközelítésében. Benjamin elismeréssel idézi Novalist, aki észleli a barokk allegorikus szerzők „írásaiban csillámló különösséget, tiszteletet és vadságot”, valamint azt, hogy az allegória indirektté fog válni (és felszámolódik benne a hermeneutikai fal két oldalának világos elválasztottsága). Másrészt pedig, amint Novalis szintén megjegyzi, „csak a voltaképpeni látványos jelenetek tartoznak a színházra. Allegorikus szereplők, többnyire csak ilyenekről van szó. A gyermekek reményeket jelentenek, a lányok vágyakat és sóhajtásokat.” (GTD, 191).<sup>16</sup> Mivel a természet látványa egyre inkább fenséges és festői értéket vesz magára, a romantikusok kísérletet tesznek arra, hogy beárnyékolják „az eredendő vizuális természetű látványokat” – amelyek a régi allegória legfőbb alapanyagául szolgáltak. A romantika arra törekszik, hogy kikezdje a világos ideák határait az allegóriában, amint ezt Karl Solger barátjával, Ludwig Tieckkel levelezés útján az allegória természetéről és a szimbólummal való kapcsolatáról folytatott vitájában is láthattuk; Solger ekkor irodalmi helyet kívánt biztosítani a misztikus / a homályos, sőt a tudattalan számára, amint ezt egy 1818-ban zajló levelezés esetén el is várhatjuk, hiszen ekkor már a fenséges hosszú ideje európai szenvedéllyé vált.<sup>17</sup> Solger szerint az allegória feladata az, hogy a misztikum felé indítson, ám kétségtelen, hogy amint az ironia kezdi uralni a német művészet- és irodalomértelmezést, a teljes egészében fennálló és előzetesen megállapított „idearendszerbe” vetett hit immá-

<sup>16</sup> Magyarul: AN, 396.

<sup>17</sup> Ld. a „Tieck – Solger levelezést” In: (Ed.) KATHLEEN WHEELER: *German Aesthetic and Literary Criticism: The Romantic Ironists and Goethe*. Cambridge, Cambridge University Press, 1984, 151–158.

ron nem egy középkori típusú allegórikus modalitáson keresztül fejt ki hatását. Solger azt mondaná, hogy az *Elveszett Paradicsom* Isten-ábrázolása érdektelenül racionális és sematikus, míg a Bűn és a Halál miltoni formális allegóriáját csodálatosnak találná – miután ez utóbbi rejtélyesnek és homályosnak tűnik számára. Akár egyetértünk, akár nem Miltonnak és módszerének, tehát az allegóriának és a szimbólumnak e romantika fényében tett korabeli értékelésével, észre kell vennünk, hogy az allegória problémája a homályosság kérdésévé alakult. Egy Solgerről vagy egy Tieckről, akiknek gondolkodása kétségkívül a fenségesről és annak allegóriához való viszonyáról szóló korai elmékedésekből származtatható, könnyen kimutatható a miszticizmuson való töprengés, ami nem csupán a német pietizmus hatásáról tanúskodik, de arról is, hogy az analógia, amely korábban isteni kapcsolatban állt az analogikus, sőt a középkori anagogikus szinttel, a felvilágosodás után mindezt elvesztette.

Részben az allegória volt felelős e veszteségért, ugyanis túl hosszú időn át a meg nem kérdőjelezett univerzálékba vetett hiten nyugodott; ennek ellenére azonban tény, hogy az allegória a hitekben beállt egy nagyobb változás elkerülhetetlen áldozata volt, a kora újkori tudomány egy újabb áldozata, amely tudományosságról úgy vélem, hogy Ockham nominalizmusának filozófiai örököse. A nyereség és a veszteség kérdése azon alapvető fogalom körül forog, amelyet az allegória a más-ság kifejezéseiben nyilvánít ki, ugyanis maga a más-ság az, ami a parabolába és a mesébe az adott korszak domináns hiteinek fertőzését oltja. Egyszerűbben kifejezve azt mondhatjuk, az allegóriában a fal hermeneutikai oldalán elhelyezkedő interpretáció és értelem határozza meg, hogy mit találunk vagy hozunk létre a fal mesei oldalán. Itt az értelmezés határozza meg a teremtést. Ahogyan a rabbik gyakran kijelentették, a Teremtés már jóval azelőtt értelmezés tárgyaként szolgált, hogy a világ létrejött volna. Ez legalább annyira különösnek hat, mint egy kvantummechanikai kísérlet, ám akárhogyan is képzeljük el, úgy tűnik, a reális és a nominális közötti enigmatikus kölcsönhatás problémájával van dolgunk.

## 7

Végezetül az időben leginkább közelálló korszakhoz fordulván emlékezetünkbe kell idéznünk azt a kérdést, amelyet Lukács György az allegória tárgyalása során „A modernizmus ideológiájában” tesz fel: vajon a nominalista hajlam a transzcendencia egy belső tendenciájából származik, vagy, ellenkezőleg, „éppenséggel e tendenciák visszautasításának a terméke”.<sup>18</sup> A lehető legszélesebb nézőpontot elfoglaló Lukács szerint Benjamin kérdése abban állt, hogy hogyan volt elkerülhe-

<sup>18</sup> GEORG LUKÁCS: *Realism in Our Time: Literature and the Class Struggle*. New York, Harper and Row, 1964, 40.

tetlen a transzcendens idealizmus (tehát a középkori realizmus) számára az, hogy elpusztítsa magát a művészetet. E régi kérdés újból és újból felmerül. Az is igaz, hogy Benjamin számára „a világ szenvedéseként felfogott történelem barokk ideája (...) a Történelmet csakis a romlás stációiban tekinti jelentéssel bírónak. A jelentéssel való rendelkezés a halandóság függvénye – mert a halál jelöli ki a romlástól az értelemmel bírás felé vezető utat.”<sup>19</sup> A pusztulás benjaminini témáját Lukács „az allegóriát és a történelem annihilációját összekötő kapocsként” olvassa. E kontextusban Franz Kafka kulcsfigurává válik, mert allegóriái tagadják a marxisták által a szabadság felé haladó folyamatként feltételezett emberi élet kondíciójában beálló bármely történeti változás lehetőségét. Az analízis középponti alakjának kétségtelenül Kafkának kell lennie, ugyanis hőseinek csaknem misztikus impotenciájáról szóló látomása felveti a kérdést, hogy vajon nem egy újracsomagolt platonikus ideával állunk-e itt szemben. Logikai és ontológiai szempontból ez természetesen nem lehet így, ám mégis felismerhető az az apokaliptikus idealitás, amely Lukács számára zavaróan hat, amikor Kafkát például Thomas Mannal veti össze.

Hogy mennyiben képes a történeti elszántság kimenteni az allegóriát a középkori modelltől, és így továbblökni egy modernebb nominalizmus felé, részben attól lesz függővé, hogy mennyire pontosan tudjuk megérteni azt a módot, ahogyan az allegória megjeleníti jelentéseit. Az allegória, szemben más beszédmódokkal, jelentéseit fallal választja el megnyilatkozásának eredetétől vagy kezdeti szakaszától. Falmetaforám egy olyan módszert jelöl, amely a jelentéseket egy sematikus struktúra szintjei vagy rétegei közé zárja és rekeszti. Az antik szerzők némelyike azt állította, hogy az allegória „folytatólagos metafora”. Cicero olyan metaforák „folytonos áramlataként” tekintett rá, amelyek folynak (*fluxerunt*), hiszen bevett és meg nem kérdőjelezett szokásunkká vált úgy vélni, hogy az allegorikus elemek **m**indenképpen egy parabolikus történet fonalaira fűződnek fel.<sup>20</sup> Ha folytatjuk a hajó **m**etaforáját, amint ezt Longfellow tette híres versében az amerikai Unióról, a hajó **b**ármely részét és a vele történő események bármelyikét, beleértve akár a kifutását **i**s, úgy fogjuk fel, mint ami kész arra, hogy allegorikus szolgálatba állítsuk. E „**f**olytatólagos metafora” elgondolása azonban mindig is elhibázottnak tűnt számomra, **m**ár csak azért is, mert míg a metafora kiteljesedetté teszi az esztétikai életet, addig **a**z allegória rögeszmésen és esetenként szántsándékkal anesztetikus állapotba **j**uttatja azt. Ahogyan nemrég egy barátom fogalmazott: „az allegória bebörtönzi **a** metaforát”. E folytatólagossági elmélet hibája abban áll, hogy, még ha folyamként **k**éjük is, amint kiterjesztjük a metaforát, elveszíti *pillanatszerű szingularitását*, és minél **k**iterjedtebbé lesz, annál kevésbé válik a gyökeréül szolgáló kifejezés metaforikussá.

<sup>19</sup> LUKÁCS: *Uo.*, 41.

<sup>20</sup> CICERO: *De Oratore*. (Ed., eng. trans.) H. Rackham. Cambridge, Harvard University Press, 1948, **3** ~~könyv~~, 41. fejezet, 166. szakasz. Vö. QUINTILIAN: *Institutes of Oratory*. 9. könyv, 2. fejezet, 46. ~~szakasz~~. **A folytatólagos metafora fogalmát nehéz kimozdítani a helyéről.**



Ez a gondolatmenet komoly jelentőséggel bír, ugyanis azt próbálom felkutatni, hogy mi történik az allegóriával most, a posztmodern korszakában. Egy adekvát elmélet megalkotásához elengedhetetlen, hogy mind a létrehozás, mind az értelmezés terén számoljunk azzal a ténnyel, hogy e beszédmód démonikus hatóerőket, közvetítőket és szellemszerű hírnököket alkalmazván a természeti és a természetfeletti között félúton létezik és fejt ki hatását. A démonikusan megszállott emberi létezők ismerősek számunkra, és legyenek rosszak vagy jók, az allegória hatóerejének archetípusaként szolgálnak. E beszédmódban előforduló megszemélyesítések, tipikus arcok és maszkok mind olyan ideák, amelyek démoni cselekvőként kezelhetnek. Amint Doctor Johnson mondja, a „hírnév a hős sisakjának tetején ül”. Az elmélet szintjén ezek olyan cselekvők, amelyek képesek átcsúszni vagy átrepülni a hermeneutikai falon, eljutni a történettől a *significatióig* és vissza. Prózaibb megfogalmazásban azt mondhatjuk: ahhoz, hogy képesek legyünk allegorikus értelmezést gyakorolni, démoni olvasókká kell válnunk, amilyen Benjamin is volt.

Ha a megszemélyesítések elménkben a szó szerintitől a figuratívhoz hatolnak át, akkor nem mások, mint az anyag és a szellem közötti átjáró *figurái*. Ez magyarázza, miért teremtette meg Shakespeare a Falat, darabjai legkomikusabban misztikus figuráját, amikor arra törekedett, hogy Pyramus és Thisbe bolondosan varázslatos és visszatetszően konkrét parabolikus történetét misztifikálja. Még többet mondhatunk, és a hermetika tanulmányozói már mondtak is az ezoterikus és az exoterikus összekapcsolhatóságának kérdéséről; szükségszerűnek tűnik azonban hangsúlyozni, hogy elengedhetetlen egyfajta mágikus hatóerő jelenléte ahhoz, hogy üzeneteket hordozzon szó és szellem között. Korábban említettem Solger atmoszférát illető romantikus érzékét, és ebből indulok ki, amikor, előretekintvén a posztmodern korszakra, azt állítom, hogy amennyiben a posztmodern allegorikus hatóerő teljességgel megszemélyesített és atmoszferikus, akkor *összeesküvésre is szükség van*. Az allegória ezen az alapon nem más, mint összeesküvésszerű megállapodás arról, hogy rejtett értelmeket rendeljünk nyilvános vagy félig nyilvános értelmekhez és közlésekhez.

Az atmoszferikus megközelítés nem kerülheti meg azon machiavellista hatalomelmélet sötétebb célkitűzéseire való hivatkozást, amelyből megfontolásaim kiindultak. Nem minden allegória szolgál csalárd célokat, de minden csalárdság allegorikus alapokkal bír. Amikor Ockham felfedezte a nominalista módszert, akkor pontosan azon hite inspirálta, hogy korának pápai udvara csalárd módon cselekszik. Elkötelezett hívő volt, így megalkotta azt az elgondolást, amely szerint a platóni ideák teljes mértékben ki vannak téve a csalárd gyakorlatok uralmának. Úgy tűnik, a nominalista allegóriának meg kell szabadulnia az ideáitól ahhoz, hogy ténylegesen azon személyeket és e személyek viselkedését telessük felelőssé, akik a Hit sorsa fölött döntenek. Ha jól olvasom Ockhamet, a történelem során újra és újra felbukkannak efféle attitűdök, és bizonyos értelemben a posztmodern fikcióban csúcsonnak ki, ahol sok olvasó megtapasztalhatta az univerzális duplicitás klímáját, amelyeket az igen művelt közönség részéről is közömbösség és nemtörődömség kísér.

A családság irányába való eltolódás lehetőségének ockhami tudatosítása véleményünk szerint nem lehet idegen a kortárs kritikai gondolkodástól sem. Nyilvánvaló, hogy a legtöbb reklám közel jár az előre megfontolt családsághoz, maga a reklámkészítés pedig az allegorikus beszéd népies verziója, amely folyton „elénk tolja az ideát” ennek vagy ennek a terméknek kapcsán. Mindez akkor is igaz, ha e termék egy politikai hatóerő megszemélyesítése, például egy olyan, önmagában ostoba vezető, aki egy magasabbrendű mintaképtől oltatik be. Minden politikai alakoskodás ezen a gyakorlaton nyugszik, amelynek allegorikus aspektusa azért bír különös jelentőséggel, hogy démoni hatóerejének elemzése által közelebb kerüljünk ahhoz, amiben a politikus valójában érdekelt.

A művészek különféle módon reagálnak a neorealista allegória e járványszerű terjedésére a világ- és ipari méretű reklámtevékenységen keresztül. Az olyan szerzők, mint Paul Auster, úgy kérdőjelezik meg az Átfogó Narratívákat és a Nagy Ideákat, hogy elbeszéléseiket egyfajta karkai parabolikus minimalizmus szintjére szorítják, amelyben, hogy Kafka parabolákról szóló paraboláját idézzük, a cél [idea] az, hogy kimutassuk: az érthetetlen érthetetlen. Ekkor azonban mi lehet az ezek alapjául szolgáló „idea”, és hol érhetjük azt tetten? Talán nem is létezik ilyen, és tévedésünk éppen a rá vonatkozó kérdések megfogalmazásában áll.

Saját korunkban immár világosan látjuk, hogy amennyiben olyan allegóriára tartunk igényt, amely nélkülözi a kétséges ideákat, akkor a Kínai Doboz mintájára, a híres *mise en abyme* módszere nyomán kell eljárnunk annak érdekében, hogy a történet elkészítése maga, tehát a törekvés rekurzív törekvése váljon a másság egy ezen ideáktól elkülönülő mozgó alapjává. Italo Calvino megírta e történetet az *If on a Winter's Night* című művében, amelyben a rekurzív struktúra az olvasót minden-hova elvezette, vagy talán éppenséggel sehova sem. Tegyük fel tehát, hogy jóhiszeműen, és nem úgy, mint azok, akik allegorikus családságot követnek el, a karkai modellben a másság egy olyan ideáját fedeztük fel, amely nem „magasabbrendű”, mégis mindig „túl van” rajtunk, mindig hátrahagy bennünket. Mindez végtelen regresszusnak tűnhet, ugyanis a terv éppenséggel a történet részeinek végtelen progressziója vagy működtetése. Egy Austerhez hasonló szerző eleganciája és történeteinek szárazan lehatárolt jellege végezetül azzal járul az eddigiekhez, hogy a horizont másságának belátása már önmagában egy cél. *New York Trilogy*, vagy újabban *Oracle Night* című munkáiban Auster nem úgy találkozik önmagával, mint egy személlyel, hanem inkább saját értelmezésének egy közbeavatkozó útikalauza – mint egy testetlenné vált írói hatóerő, fikciója szerzője, de egyben szereplője is; hang a telefonban, amely egy, a fikción kívül eső médiumból szólal meg; név, amely az Auster család történetéből bukkan elő; bejegyzés egy elveszett jegyzetfüzetben; és így tovább az olyan személyek sorában, amelyek egyre mélyebben és mélyebben merülve eltűnnek az eredet zugaiban. Ezen eltűnés, ha nevezhetjük így, kirándulás magának a megnevezésnek a lényegébe. Ugyanezt tapasztalhatjuk egy meglehetősen másfajta szerző, Don DeLillo *The Names* vagy *White Noise* vagy *Underworld* című munkái esetén, amelyben az antik rétorok hyponoiája fiktív térre

változik, a kompozíciós módszer pedig a kabala egy szekuláris, hermetikus változatához közelít. Hogy egy utolsó példát említsünk: José Saramago *All the Names* című műve a név tárgyiasítását nagyítja fel, miközben egyidejűleg misztifikálja is azt azáltal, hogy hősét egy kafeai „Központi Nyilvántartóba” helyezi, ahol az emberi identitás „elemi archiváló rítusok” függvényévé lesz.<sup>21</sup> Ezen szerzőket olvasva az imaginatív nominalizmus egy olyan gyakorlatával szembesülünk, amely a terminusok folytonos definíciójaként felfogott narratíván nyugszik. A történet ezekben az esetekben azt hivatott megmutatni, hogy hogyan létesülnek vagy kerülnek kialakításra bármely „magasabbrendű” ontológia terminusai, hiszen e terminusok immáron nem egy isteni tervnek megfelelően alakítják ki önmagukat. Viszszatértünk tehát ahhoz az állapothoz, amikor az ockhami középkori filozófia a valós világra nézvéen belátta, hogy kritikai értelemben véve talán minden idea pusztán egy név.

Jelenkorunkban kétségtelenül felmerül az igény arra, hogy egyenesen az értelem legmélyéig ássunk, mivel nincs hozzáférhető garancia arra, hogy vállalkozásunk valaha is céljához ér. Ha I. A. Richards újraírná híres korai művét, akkor ma talán *The Unmeaning of Unmeaning* címen adná azt ki. Úgy vélem, hogy a nominalista attitűd felvételére való törekvésünket mindig is alátámasztja egy evilági imperatívusz. Az említett szerzőkön túl Beckett skolasztikusan képzett fikciói és darabjai, illetőleg radikálisabb értelemben J. G. Ballard elbeszélései alkalmasak ezen imperatívusz behatárolására. Ballard nem tudományos fantasztikus munkák szerzője. Művei egy olyan látomásos extremizmusról tanúskodnak, amelyben egy jégkorszak, egy elsüllyedt vagy kristályossá vált világ, egy kiszáradt afrikai kontinens vagy egy bejrúti polgárháború olyan színhelyekként szolgálnak, ahol a tényleges események olyannyira értelmezhetetlenek, hogy pusztá nevekké válnak. Ballard úgy látja, hogy amennyiben az események borzalmas szélsőségekig jutnak, semmilyen szokásos realiztikus módon nem írhatjuk le azokat, és nem létezik olyan értekezésünk elején említett „idearendszer” sem, amely adekvát módon érintkezne a történésekkel, hogy azok egy magasabb rendű megértés tárgyaivá váljanak. Ehelyett nem marad más hátra, mint hogy a gondolkodás kereteit újrafelépítsük a megnevezés minden erejének feltérképezésével. A megnevezés primordiális jelentőségű az irodalomtörténetben; elegendő Daniel Defoe-ra visszagondolunk, amint ezt J. M. Coetzee *Foe* című munkája is megteszi, de ugyanezt figyelhetjük meg William Golding első emberekről szóló allegorikus történetében, *Az utódokban*; ugyanúgy a hiperrészletes felületeket alkalmazó *nouveau roman*ból származtatott fantasztikus történetekben vagy más korábbi munkákban, amelyek a nominális háló variációit aknázzák ki (irodalmunkban Samuel Delanyra utalhatunk, hogy egy újabb különös szerzőt említsünk).

<sup>21</sup> JOSÉ SARAMAGO: *All the Names*. (Eng trans.) Margaret J. Costa. San Diego, Harcourt Brace, 1999, 141.

Azon inherens módon nominalista világban, amelyben jelenleg élünk, a cselekvések olyan mélységes belemerültséget mutatnak a langyos [bland] szemiózisba, hogy elveszítik természetes kapcsolódásukat a cselekvés normáihoz. Teljessé váló derealizációjuk és nominalizációjuk könnyen oda vezethet, hogy Ballard, önmaga műveinek címeit idézve, helyesen állíthatja: „A külvárosi elvadulást teremtettük meg. Az atrocitás kiállításán veszünk részt: ez a törés; ez a végső part; ez cinóber-vörös homok; ez pedig az elsüllyedt világ”.<sup>22</sup> Ahogyan Benjamin barokk allegóriáról szóló számvetése is hangsúlyozza, a dolog névvé való fordítása egy végső menedékként szolgáló szemiotikai eljárás segítségével a posztplatonikus allegória egyik ismertetőjegye. Az egyre inkább túlszámozott világunkból kiváló fikciók szükségképpen elveszítik az értelem középkori allegorikus sémájának két végpontját, ugyanis minél inkább kétségtelibb státuszra tesznek szert a platóni ideák, az élet pusztá dolgai és eseményei egyre inkább semmivé törpülnek. A kétely a realizmus és a nominalizmus spektrumának mindkét végét áthatja. Az elveszett identitás keresése természetesen népszerű vállalkozás – sokan az internetet használják őseik felkutatására – és ezért kétségtelen, hogy hálával tartozunk azon szerzőknek, akik a kétségessé nem tett ideában felfedezett meg nem kérdőjelezett kényelem alapjának megkérdőjelezésére szólítanak fel. Ideák nélküli allegóriánk arra a kérdésre keres választ, hogyan helyezhetjük el az ideát a kétértelmű és homályos lehetőségek tengerében; e különös allegorikus stílus ugyanis William Ockham álmainak valóra váltását célozza. Kiindulási problémánkra visszatérve azt mondhatjuk, az ideák nélkül való allegória szisztematikus módon arra szolgál, hogy hatalmi viszonyokat reprezentáljon, amelyeket egyre növekvő mértékben szekuláris, pragmatikus és materialista eljáráskészlettel valósít meg. Ez a beszédmód szándékosan konstruálja meg jelentéseit. Azon eredet ellenére, amely a nevek mágiájához, és így a vallásos világnézethez köti, a hatalom retorikája magával a hatalommal, és annak létesítésével kíván párhuzamba kerülni egy erőterben; e beszédmód ereje az örök ideák visszautasításából ered, míg konstruktivista technikái komoly és kiterjedt megnevezési hatalmat szolgáltatnak számára. A beszédmód egy kampányhadjáratára kezd emlékeztetni. Az ideák nélkül való allegória, legyen jó vagy rossz, mindig a hatalom szimbólumainak egy még ravaszabb manipulációját teszi lehetővé, ami különösen az adott időben legnagyobb hatást gyakorló szimbólumokra igaz. A régi kifejezési technikája és az új sokkja ily módon lép kapcsolatba egymással.

(Angus J. S. Fletcher: *Allegory without Ideas*. = *Boundary 2*, Spring 2006, 77–98.)

Fordította: Gulyás Péter

<sup>22</sup> Az idézet, amelynek Fletcher nem adja meg a származási helyét, Ballard alábbi munkáira utal: *The Atrocity Exhibition*; *Crash!*; *The Terminal Beach*; *Vermillion Sands*; *The Drowned World*. – A ford.

*Allegória vagy non sequitur*

Annyi kritikus után, vajon kell-e foglalkoznunk még Baudelaire és az allegória kérdésével? Walter Benjamin óta, aki *A romlás virágai* elemzésének eszközévé tette, Hans Robert Jauss, Jean Starobinski, Paul de Man, Ross Chambers, Leo Bersani – hogy csak néhányat említsünk a sok közül – tanulmányozta már az allegória problémáját.<sup>1</sup> Nem kellene vajon beérnünk ennyivel? Könnyen bebizonyíthatnánk, hogy a legtöbbjük számára, Benjamin kifejezését használva, Baudelaire „modern allegorikusként” való olvasása – azaz olyan költőként, aki ezt a romantika által lejáratos alakzatot visszaadta a lírai költészetnek – egyúttal azt is jelentette, hogy Baudelaire-t „allegorizálták”, azaz a modernitásról alkotott saját felfogásukat fedezték fel benne, mintha a költő annak előképét valósította volna meg. Ezek a kritikusok gyakran szó nélkül az allegória retorikai meghatározásáról átugranak a hermeneutikai meghatározáshoz, az *allegóriától* az *allegorézishez* vagy a *tipológiához*, amely a közép-korban az Újszövetségnek az Ószövetségben való olvasási módszerének gyakorlata volt, s amely a Szentírás négy féle értelmének doktrínájában teljesedett ki. Ennyi szintet nem fedeztek fel Baudelaire-nél, de a hagyományos módon használt allegória segítségével ön maga profétájává vált.

Benjamin mindazonáltal egyetértett Leiris-szel abban, hogy *A romlás virágai* a létező „legleegyszerűsíthetlenebb verseskötet.” Mielőtt rátérnénk arra, hogy mi is leegyszerűsíthetetlen, a legkevésbé sem profétikus és a történelem számára elvesztett Baudelaire költészetében, meg fogjuk mutatni, hogy az, amit Mallarmé, Freud, Proust vagy Derrida allegória elnevezés alatt visszaszerez és megszelídít, s amelyre egy befejezendő dialektika első felvonásaként tekint, valójában nem egy trópus, hanem inkább egy alakzat, amelynek a *parataxis* vagy a *non sequitur* nevet adnám.

Párizs megváltozik, de renyhe bánatomban  
Nincs rezzenés! Kövek, állványok, új falak,  
Ódon külvárosok: jelképpé válnak nyomban,  
S rám dús emlékeim kőszúllyal omlanak.<sup>2</sup>

(Tóth Árpád fordítása)

<sup>1</sup> Érdemes elolvasni az idézeteknél egy irodalomtörténetibb jellegűnek tekinthető, de fontos művet: PATRICK LABARTHE: *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*. Genève, Droz, 1999.

<sup>2</sup> *Charles Baudelaire válogatott művei*. (Szerk.) Réz Pál. Budapest, Európa Kiadó, 1964, 116–117. A továbbiakban is ebből a kötetből idézünk, csak a fordító nevét jelölve az idézet után. – A ford.

E sorok, e versszak nélkül, *A Hattyú* nélkül, e váltakozó rímek nélkül, azaz e két hosszú, tudós, lassú, nőnemű pár („melankólia”, „allegória”)<sup>3</sup> és e két nyers, okkluzívával végződő szótag („kövek” [„blocs”], „kő súly” [„rocs”]) nélkül talán nem is lenne oly gyakran szó az allegóriáról Baudelaire-nél. Aszimmetria, sokk, meglepetés, *A Napban* sürgetett baudelaire-i költői ütközés és egyensúlyhiány képei („meg-megbotolva, mint járda kövén, a szón, / s régen megálmodott veresekre bukkanón”),<sup>4</sup> hiátus, törés vagy szinkópa, ezekhez vezetik vissza a modern allegóriát: vagyis a trópust az alakzathoz. Vagy még inkább a hermeneutikától a retorikához jutnak, a szintakszishoz, a prozódiahoz – az értelemtől a számokhoz és a megszámlálhatatlanhoz, hiszen Baudelaire-nél a számoknak és a megszámlálhatatlannak jelentése van.

Jauss a második „Spleen”-t az allegóriával való kapcsolatban, azaz a legegyszerűbb módon magyarázza,<sup>5</sup> a Quintilianus óta elterjedt meghatározás szerint, „meghosszabbított metaforaként”. Ami viszont engem ebben a versben elsősorban meglep, az nem a metaforikus láncolat, hanem éppen ellenkezőleg a folyamatosság feloldása, a félbehagyott leírások újrakezdésének egymásutánisága, az önmeghatározás megannyi elszalasztott kísérlete: „valamim van” vagy „valami vagyok...”. Minden mondat új allegória – „bútor”, „piramis”, „temető”, „vén szoba” –, mindig „több” vagy „kevesebb”: „Emlémem több”, „takarva több halált”, „titkot nem őriz oly sokat”. Ez után a sor kudarc után újabb törés következik: „Oly hosszú semmi sincs...”, egészen az enigmatikus ítéletig: „nem vagy te más ma...” Figyelemre méltó a vers „tört vonala”, Baudelaire használja ezt a kifejezést az 1846-os Szalonban, a „szegény Énről” szólva, akit a költők és a művészek kinevetnek. (II, 455)<sup>6</sup> Erősítik ezt a törést az egyenlenségek, az éles kontúrok, a felvezetés hiánya, a kezdő mutatószó az előzmény megnevezése nélkül. Minden mondat szakít az előzővel, szöveget alkot, irányt változtat, cikkcakkos. Eszünkbe juttatja *A romlás virágai* előszó-terveit: „(...) a ritmus és a rím az ember egyhangúság, szimmetria és meglepetés iránti halhatatlan vágyát elégitik ki” ahol a „költői vonal egymásra helyezett szögek szorozatának cikkcakkját írhatja le.” (I, 182–183) Jauss elismeri a vers „folyamatának

<sup>3</sup> A francia eredetiben „mélancolie”, amit Tóth Árpád „bánatnak” fordít, és „allégorie”, amit pedig jelképpnek. – A ford.

<sup>4</sup> Tóth Árpád fordítása. Az eredeti szöveg így hangzik: „Trébuchant sur les mots comme sur les pavés, / heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.”. Az „heurter” ige, amely a magyar fordításban „bukkanón”, azt jelenti itt, hogy „nekiütközik”, „nekiütődik”, „ütközik”. Erre utal fentebb Compagnon, amikor költői törésről, összeütközésről beszél. – A ford.

<sup>5</sup> HANS ROBERT JAUSS: A költői szöveg az olvasás horizontváltásában. Baudelaire: Spleen II. (Ford.) *Kulcsár-Szabó Zoltán*. In: HANS ROBERT JAUSS: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Budapest, Osiris, 1999.

<sup>6</sup> CHARLES BAUDALEIRE: *Oeuvres Complètes*. Paris, Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade”, édition de Claude Pichois, 1975–1976. A római szám a kötetet, az arab szám az oldalt jelzi. A továbbiakban is zárójelben adjuk meg az idézett szöveg után a kötetet és az oldalszámot.

megtörését”, az összefüggések, változások hiányát, „a téma, a hangnem és az időbeni szerkezet meglepő megváltozását”, az utolsó hat sor „éles” kezdését, az „aszimmetrikus tendenciát”, a „lírai vonal folyamatos áttörését”,<sup>7</sup> de aztán egy második allegorizáló olvasatban a versben „rejlő egységesség elvét” fedezi fel, magában a *spleen* jelentésében is, amelyet a „világfélelem tapasztalataként”<sup>8</sup> határoz meg. Eszerint a forma továbbra is a témát utánozza, a formai aránytalanság „az összetartó erőt már nem tartalmazó én tapasztalat folyamatosságában bekövetkezett törésre mutat rá”<sup>9</sup> Benjamin, Jauss, sőt még de Man allegóriája is – még ha ez utóbbi bírálta is Jauss-nak a második *Spleen*-ről írt szintetizáló értelmezését – a Baudelaire versében bujkáló „áttört vonalnak” egyetlen értelemre való redukcióját jelenti, holott abban minden mondat különbözik az őt megelőzőtől.

Más versek az allegória határait példáznak – a *volta* formát gyakran használó centrifugális szonettek, amelyek haboznak a francia forma és az egybetartozó két sorral befejeződő angol forma között – de a második *Spleen* különösen jól alkalmazhatónak tűnik a kopula többszöri használata, és a szükségszerű kijelentések miatt: „vagyok” [Je suis...], „nekem van” [J’ai...], amelyek alig tekinthetők igazi mondatnak, éppen hogy csak névszói mondatok, már-már a modern költészetre Leo Spitzer szerint annyira jellemző kaotikus felsorolásnak tekinthetők. De az allegorikus értelmezés a történelmi folyamatban helyezi el a verset, egységességet talál benne, és egy önmaga fölött álló egész részévé teszi.

#### BAUDELAIRE PÉLDASZERŰSÉGE

A Baudelaire-ről mint modern allegorikusról írt újabb szövegek mind nehezek vagy homályosak, és óhatatlanul eláruljuk őket, ha megpróbálunk valamilyen összszegzést adni róluk. Ám mindnyájuk közös vonása, hogy szerzőik saját modernitásuk modelljévé teszik azt, amit ők baudelaire-i allegóriának hívnak. Benjamin szerint az allegória *A romlás virágaiban* a prousti akaratlan emlékezés előképe, vagyis a félbeszakadt dialektika első megjelenése Proust előtt. Benjamin híres *Néhány baudelaire-i témáról*<sup>10</sup> című cikke legalább annyira szól Proustról, mint Baudelaire-ről.

Jauss is azt kifogásolja, hogy Benjamin allegorikus értelmezése Baudelaire költészetét Proust akaratlan emlékezésének előrevetítésévé teszi: „Az emlékezés költészetének felfedezése a XIX. században csak azután válhatott elfogadott történelmi jelenséggé, miután Proust elmélyülten tanulmányozta és tisztázta azt olyan elődök-

<sup>7</sup> JAUSS: I. m., 343–344.

<sup>8</sup> *Uo.*, 348.

<sup>9</sup> *Uo.*, 348.

<sup>10</sup> WALTER BENJAMIN: Sur quelques thèmes baudelairines. In: *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l’apogée du capitalisme*. Paris, Payot, 1979, 147–208.

nél, mint Nerval, Baudelaire és Ruskin, majd továbbfejlesztette az önkéntelen emlékezés elméletében, és ezt az elméletet költői valósággá tette *Az eltűnt idő nyomában* című retrospektív művében. Walter Benjamin már 1929-ben elismerte, hogy Baudelaire lírai költészete megkísérli a dolgok elveszett auráját az akaratlan emlékezés által helyreállítani, hiszen a városi civilizáció természetellenes világában elpusztult a tapasztalás képessége. Benjamin azt gondolta, hogy az emlékezésnek akaratlan volta miatt fiatalító hatása van, és ezért *A romlás virágai* Proust *Eltűnt ideje* előtörténetének tekinthető.<sup>11</sup> Jauss összefoglalásképpen azt írja, hogy Benjamin megérzése helyes volt, de a dialektikus materializmushoz való csatlakozása miatt képtelenné vált arra, hogy bizonyítsa.

Mutatis mutandis, Benjamin és Jauss között mintha ugyanaz az allegorikus, tipológiai és dialektikus viszony létezne, mint Baudelaire és Proust között. Benjamin szoros kapcsolatot fedezett fel az iparosodott városi társadalom új élménye és *A romlás virágai* között: „Az allegória a művészet helyzetéből következik, amelyet a technikai fejlődés határoz meg”.<sup>12</sup> Ezzel szemben Jauss bevezeti a kettő közé az új antiromantikus esztétika közvetítését, ahol „az ember és a természet között előre felállított harmónia vagy az érzékeny látszat és a nagyon érzékeny jelentés közötti rejtett analógia nyomtalanul eltűnt”.<sup>13</sup> Az allegória a modern költészet elvéhez alkalmazott öntudatlan emlékezés esztétikájának eszközeként jelenik meg: „Az öntudatlan emlékezés harmonizációs és idealizációs hatalma a felfedezett esztétika új képessége, amely helyettesíteni tudja az örök természet és a lélek közötti feledésbe merült viszonyt, úgy hogy összeköti a jelent az őstörténettel, a modernitást a régi korokkal”.<sup>14</sup> Ez azonban mit sem változtat azon a tényen, hogy akár közvetítő az öntudatlan emlékezés esztétikája társadalom és költészet között, akár nem – mely öntudatlan emlékezés egyébként már Benjaminnál is megjelent – a baudelaire-i allegória itt ugyancsak az egész modern költészet alapját jelenti, Baudelaire pedig a prousti allegóriát.

Ezután de Man következett, márpedig számára az allegória mindig is kulcsfontosságú fogalom volt.<sup>15</sup> Ő viszont Jauss elméletét kritizálta: „Az allegória ad nevet annak a retorikai folyamatnak, amely által az irodalmi szöveg a világ felé forduló fenomenális irányból a nyelv felé forduló grammatikai irányba mozdul el”.<sup>16</sup> Az

<sup>11</sup> HANS ROBERT JAUSS: Sketch of a Theory and History of Aesthetic Experience. = *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics* (1977). Amerikai fordítás, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982, 82.

<sup>12</sup> WALTER BENJAMIN: Zentralpark. In: *Charles Baudelaire*, 244.

<sup>13</sup> HANS ROBERT JAUSS: Sketch of a Theory and History of Aesthetic Experience. = *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, 83.

<sup>14</sup> *Ibid.*, 84.

<sup>15</sup> PAUL DE MAN: *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben.* (Ford.) Fogarasi György. Budapest, Magvető, 2006.

<sup>16</sup> PAUL DE MAN: Reading and History. In: *The Resistance to Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, 68.



allegória tehát a szemiotikai rendnek – amelyet de Man előszeretettel hív retorikai rendnek – a mimetikus rend feletti felsőbbrendűségét jelenti az irodalomban, és talán általában a szövegben is; annak beismerésével egyenlő, hogy a szövegben a jelentés lerombolja a referencialitást, a szavak játéka a dolgok jelenlétét. Az allegória nem áldozatként szerepel a szimbólum mellett, amelyet a romantika a fensőbbrendű költőiség jeleként dicsőített. A *Blindness and Insight*<sup>17</sup> több fejezetében, Paul de Man leghíresebb esszéiben: az *Irodalomtörténet és irodalmi modernség* [Literary History and Literary Modernity], *A temporalitás retorikája* [The Rhetoric of Temporality], illetve a *Lyric and Modernity* című írásokban *A romlás virágai* szövege a dekonstrukció allegóriájaként szolgál, vagyis az irodalomé mint próbatételé – azaz mint elismerése és fel nem ismerése, az elvakultság tanújeléé, de a megérezése is – a nyelv minden szándékot megghiúsító hatalmának próbája.

Bersani a *Baudelaire and Freud* és később a *The Culture of redemption* [Kultúra és megváltás] című könyveiben a baudelaire-i *psychomachia* a freudi közhelyek allegóriájaként jelenik meg.<sup>18</sup> Baudelaire költészete az „allegória művészete”, amely a konkrét dolgokat emlékké és vízióvá változtatja, a vágyat Vágygá, vagyis a vágy vágyává vagy a „saját maga fogalmává vált vágygá”. A *Baudelaire and Freud* ezekkel a szavakkal kezdődik: „Baudelaire műve példaértékkel bír kultúránkban. Kitűnően példázza a modern irodalomban az idealista világgép állhatatosságát, s egyszersmind felforgatását is.<sup>19</sup> Baudelaire műve – legalábbis Bersani szerint – egycsapásra az egész modernitás allegóriájává válik.

Ross Chambers *Mélancolie et Opposition* [Melankólia és ellenállás] című művében *A Hattyú* a költői modernitás és a fejlődésben való politikai hit közötti szükség-szerű kapocs allegóriája: „Mintha a hattyú alakjában találkozna, és olvadna egymásba az allegória *kontextualizáló* elmélete (amely szerint az értelme abban a történelmi kontextusban lakozik, amelyre utal) és a *textualizáló* elmélet (amely szerint az allegória a redundancia elve lenne, amely által a hiányzó jelentés ürességére épül egy eredet és vég nélküli szöveg (...)). Nem is remélhetnénk meggyőzőbb példát a jelen könyv feltevésének bizonyítására, amely szerint az irodalmi modernizmust jellemző új, „nyitott” textualitás elválaszthatatlan egy kontextualizáló autoreferencialitástól, amely megköveteli az olvasótól, hogy a történelmi pillanat függvényében ragadja meg ezt a textualitást.”<sup>20</sup> Tehát – akár csak Combray Proust teácsészéjéből –

<sup>17</sup> PAUL DE MAN: *Blindness and Insight* (1971). Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983.

<sup>18</sup> LEO BERSANI: *Baudelaire et Freud*, (1977). (Eng. trans.) *Dominique Jean*. Paris, Seuil, 1981, 102–104. Lásd még: L. B.: *The Culture of Redemption*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1990. Ez utóbbi azon ritka művek közé tartozik, amely mert ellenállni Benjamin tekintélyt kiharcoló elméletének. Ezt ugyanis Bersani vázlatos és dagályos műnek titulálja, még ha saját művének stratégiája alapjában nem is nagyon különbözik a *Zentralpark* stratégiájától.

<sup>19</sup> *Uo.*, 9.

<sup>20</sup> ROSS CHAMBERS: *Mélancolie et opposition*. Paris, Corti, 1987, 175.

megint csak *A Hattyúból* ered az egész modern textualitás, és az allegória látszólag bizonytalan és toleráns fogalma a lehető legkülönbözőbb elméletekhez felhasználható lesz.

Jérôme Thélot *Baudelaire, violence et poésie* [Baudelaire, erőszak és költészet] című művében az allegória mindenható „kulcs” Baudelaire életművének Yves Bonnefoy és René Girard által ihletett értelmezéséhez. Thélot az áldozati Baudelaire-ről kialakított képét a szépség és a szeretet, az esztétika és az etika konfliktusával magyarázza: elkerülhetetlen köztük a konfliktus, mivel a kritikus alapfeltevése szerint a nyelv meghatározásánál fogva erőszakot tesz a másikon, a művészet ezért gyilkosságon alapszik. Így Baudelaire egész életműve a vége felől olvastatik, azaz a költészet végének allegóriájává vagy jelképévé vált afáziaként, mintha *A Hattyú* „jelképpé válnak nyomban” sora olyan tantétel lenne, amely megköveteli, hogy *A romlás virágait* egy visszatekintő igazság függvényében olvassuk, azaz attól függően, hogy mi a költő sorsa az életében és mi a költészet sorsa a történetében.

Thélot *A gőg büntetése* című verssel kezdi a *Romlás virágai* elemzését, amelyet az egész életmű allegóriájának tekint: „Ha úgy értelmezzük A gőg büntetését, mint a szavakkal járó rossz, és az azokat beteljesítő költő tragikus sorsának allegóriáját, akkor ezt a költőt ugyebár a sátáni törekvésőtől az ő „igazi”<sup>21</sup> törekvéséig vezetjük? A vers egy olyan öntelt teológus történetét meséli el, aki egészen odáig megy, hogy Krisztust káromolja, ekkor azonban rögtön elborul az elméje. Annak ellenére, hogy a teológus a költő önarcképének, Starobinski szavaival élve „allegorikus megfelelelőjének”<sup>22</sup> tekinthető, vajon szimbolikusan értendő-e a vers minden részlete, igaz-e az a szisztematikus elmélet, miszerint „a teológusnak nincs olyan cselekedete vagy szava, amelyben nem a narrátor cselekedeteinek és szavainak metaforájára ismerhetnénk rá”<sup>23</sup> Vajon a következő sorok:

A Csönd s az Éj ütött bús lelkében tanyát,  
Mint pince fenekén, ha elveszett a kulcsa.  
(Babits Mihály fordítása)

valóban Baudelaire afáziáját vetítenék előre?<sup>24</sup> El kell-e fogadnunk, hogy egy álomfejtéshez hasonlóan, ahol szóról szóra megfeleltetjük a dolgokat, „a pince a forma kultusza által felvett forma metaforája, az esztétikai cél betetőzése. A kulcs pedig „a formát kinyitó, embereket éltre keltő” együttérzés metaforája, hiszen Rimbaud

<sup>21</sup> JÉRÔME THÉLOT: *Baudelaire. Violence et poésie*. Paris, Gallimard, 1993, 352.

<sup>22</sup> JEAN STAROBINSKI: Sur quelques répons allégoriques du poète. = *Revue d'histoire littéraire de la France*, t. LXVII., 1967, 402., 412.

<sup>23</sup> JÉRÔME THÉLOT: *I. m.*, 341.

<sup>24</sup> *Uo.*, 353.

azt írja az *Egy évad a pokolban* előszavában, hogy: „Az irgalom ez a kulcs.”<sup>25</sup> Ennek az előrevetítésnek az alapján a pince és a kulcs az esztétika és az etika között feszülő ellentétet példázná, amelyre Thélot Baudelaire egész életművét visszavezeti. Egy pince néha valóban egy írásos emléket vagy egy költői művet jelképezhet, és az is előfordul, hogy egy kulcs az irgalmasságot jeleníti meg, de nem minden esetben. A pince és a kulcs valóban a Szépség és a Szeretet konfliktusát ábrázolja ebben az esetben, hogy Thélot egy kedvenc szavát használjuk, tényleg ezt „metaforizálja”? A metaforizálni [métaphoriser] neologizmus oka lehet valamely szöveg jelentése körül kialakult félreértésnek, és a kritikus által abból származó értelmezésnek. Azt sejteti, hogy a vershez tartozik, annak eredeti jelentéséhez, a költő szándékához – merthogy a metafora szándékos –, hogy a Szépséget és a Szeretetet ábrázolja a pincével és a kulccsal, pedig valójában a kritikus erőlteti rá azon értelmezését a versre, amely a pincéből és a kulcsból a saját feltevését igazoló metaforát csinál: „A *gőg büntetése* című vers, ez a végső afáziát megjósoló látomás a költészet *végét* jelenti: az irgalmasság ismerete kétségbe vonja a formák értékét.”<sup>26</sup> Szent Ágoston nagyobb óvatosságra intett, hiszen felhívta a figyelmet arra, hogy egy szöveg spirituális jelentése néha a szó szerinti jelentése. Baudelaire afáziája szó szerint, fizikai, emberi értelemben értendő, és erőszakot teszünk a költőn, a szenvedésén, ha elveszjük tőle, hogy az egész modern költészet allegóriájává tegyük. Mindenképpen tényszerű lenne Baudelaire szélütésének orvosi kóroktanához ragaszkodni, de vajon a fordítottját megtehetjük-e, építhetünk-e egy egész értelmezési rendszert egy betegség jelképes jelentésére? Nem következtelenség-e, hogy egy szeretetet és együttérzést hirdető műben haláltusáját önmagát meg nem adó testére vonatkoztatjuk?

A textualitás időszakában az allegória uralkodó alakja a „tautegória” volt, amely szerint minden szöveg saját maga és megírásának allegóriája. A legtöbb kortárs allegorikushoz hasonlóan, a tautegória Thélot Baudelaire olvasatában mindenhol jelen van, számára *A romlás virágainak* minden verse a művészet és az együttérzés közötti költői konfliktus allegóriája. Például *Az eladó Muzsáról* ezt írja: „A vers önmaga allegóriája: az ihletet prostituáltként ábrázolva, saját maga ábrázolását ábrázolja, lealacsonyított dologként a kíváncsi olvasók számára.”<sup>27</sup> A „szép hideg leány” a *Hazugság szerelme* című versben pedig a „Költészet”, a költői vágy tárgyának és indítékának allegóriája.<sup>28</sup> De mivel a spirituális jelentés néha a szó szerinti jelentés, talán nem minden vers saját maga allegóriája, egy versben nem minden „virágcserep” jelképezi a verset, és nem minden „rossz üveges” a költő allegóriája stb.

Az allegória nem ad esélyt a szavaknak; a kritikai rendszerbe ágyazott mű értékét – melyet az értelmező olykor erőfeszítések árán ér el – többre tartja eredeti

<sup>25</sup> Uo., 360.

<sup>26</sup> Uo., 363.

<sup>27</sup> Uo., 374.

<sup>28</sup> Uo., 480.

jelentésénél. Baudelaire esztétikájának és etikájának összehasonlításakor Thélót arra a következtetésre jut, hogy „az önmagáról tudó gonosz (...) fontosabb a mai ember számára, mint az önmagáról nem tudó gonosz (...) amelynek utópiái hozzájárultak a közelmúlt történelmében lezajlott katasztrófák kialakulásához.”<sup>29</sup> A vers jelentése – például a *Szeretők halálának* esetében, amelyet Thélót „az önmagáról nem tudó gonosszal” hoz összefüggésbe, illetve a *Vámpír* című versben, amely így az „önmagáról tudó gonoszról” szól – határozottan alárendelődik annak, ahogyan a kritikus alkalmazza, világlátásának és a XX. századi katasztrófák elítélésének. Baudelaire-t mindig prófétaként értelmezik. Thélót – kevés a Baudelaire-kutatók között az ilyen őszinte ember – elismeri, hogy a Baudelaire kapcsán hozzá közel álló gondolatok ismertetése számára „nem annyira a versről, inkább a vers kapcsán való gondolkodást jelenti, és tudatában van annak, hogy a verstől ez idegen vagy akár szembe is szegül vele”.<sup>30</sup>

Az a kritika, amely vállalja, hogy „szembeszegül a verssel”, amelynek az az elve, hogy a szöveggel szembeni engedetlenség a termékeny kritika feltétele, nem tudja magát igazolni a történelem terepén, csak ontológiai vagy teológiai szempontból, mely ebben az esetben etikai szempontnak neveztetik. Előfeltevése – ez Thélót-nál explicit módon jelen van –, hogy a nyelv és a lét viszonya teljességgel romlott, hogy a nyelv természeténél fogva erkölcstelen, és szükségszerűen erőszakos. Ekkor joggal lehet olyan kritikát írni, amely a szeretet és az együttérzés felsőbbrendű igazságának nevében, és azzal az ürüggyel, hogy, az engedelmesség még rosszabb erőszaknak bizonyulna, vállalja, hogy erőszakot tesz a szövegen – egy olyan kritikáról van szó, amely az irgalmasság nevében nem vesz tudomást az irgalmasságról.

Számos más példát találhatunk még az allegorikus Baudelaire-értelmezésekre, amelyek valójában Baudelaire-t allegorizáló olvasatok, amelyek összekeverik az allegóriát az allegorézissel – mint Thélót teszi ezt a *metaforizálni* ige bevezetésével – és amelyek *A romlás virágaihoz* a modernitás iránti elfogultságot kötik. A szöveget a szerző elméletének példájává – paradigmájává, bizonyítékává – teszik: „figyelemreméltó illusztráció” (Bersani), a „legmeggyőzőbb illusztráció” (Chambers), vagy „a nyelv eredetéről, a gonosz születéséről való baudelaire-i elmélkedésre legjellemzőbb vers” (Thélót).<sup>31</sup> A kérdéses elmélet mindig nagyon összefoglaló, a szöveg „tautégorikus” értelmezése, a saját maga allegóriájaként értett szöveg felé hajlik. Így kell érteni tehát a baudelaire-i mű kulcsaként értett, mára már teljesen elterjedt eljáráshoz való folyamodást. Szokás szerint Paul de Man álláspontja tűnik a legerősebbnek, mert ő a baudelaire-i allegóriát magának a negativitásnak a megérzésévé és ugyanakkor tagadásává teszi (a *Blindness and Insight*ban) vagyis a nyelv elkerül-

<sup>29</sup> Uo., 418.

<sup>30</sup> Uo., 386.

<sup>31</sup> Uo., 87.

hetetlen és meghaladhatatlan retoricitásának és ábrázolhatóságnak megérezésévé és tagadásává, és nem a történelem menetében felismerendő első lépésnek, kezdő pillanatnak tartja. Hacsak nem az történik, hogy de Mannál Baudelaire – mint ahogy Rousseau, Nietzsche és Proust is – a dekonstrukció, és maga Paul de Man allegóriájává válik.

A továbbiakban elhagyjuk az allegóriát, a művet kimerítő globális trópus, egy egész világlátás vagy inkább a nyelv képét, amely a modernitásról, irodalomról és a világról alkotott saját elképzeléseinkkel szembesített minket Baudelaire-nél, és ahhoz az allegóriához jutunk majd, amely lokalizáltabb, kényszerítőbb, ám kevésbé helytálló alakzat. A Baudelaire-t az allegóriával magyarázó elméletek mindegyike elhomályosít egy pedig mindig jelenlévő alakzatot: a szaggatottság vagy a belső törés, az aránytalanság képét. Parataxisről is beszélhetnénk, de ez kétségtelenül nem a legjobb szó, hiszen a kérdéses kihagyás nem annyira stilisztikai, mint inkább logikai vagy szemantikai jellegű. Esetleg beszélhetnénk aszindetonról, de ellentét, szimmetria nélkül, vagy aránytalanságról, az analógia ellentétének értelmében, vagy esetleg *non sequitur*ról. Az allegóriától a *non sequitur*ig, a trópusától az alakzatig, ez lesz az allegóriáról szóló rövid ismertetés után az általunk bejárt útvonal.

#### ALLEGÓRIA ÉS SZIMBÓLUM

Anélkül, hogy visszamennénk Homéroszig, Quintilianusig, Alexandriai Philónig vagy Szent Ágostonig, emlékeztetnünk kell arra, hogy a (görög *allos-agoreuin* szóból származó, „másként beszélni” jelentésű) allegória két egymástól különböző hagyományból ered, az egyik *retorikai* és a másik *hermeneutikai*, attól függően, hogy a szavakra (*verba*; az allegória egy allegorikus szöveg megírásának technikája) vagy a dolgokra (*res*) tesszük-e a hangsúlyt, (az allegória vagy allegorézis egy allegorikus szöveg értelmezési technikája). Az allegória meghatározásánál fogva ambivalens, és ezt az évszázadok óta tartó kétértelműséget használják ki Baudelaire modern magyarázói. A retorikai hagyomány a hellenisztikus korban jelenik meg, mielőtt Cicero *Herennius retorikájában* formalizálná, és Quintilianus „metaforák folyamatos sorozataként” határozná meg. Hermeneutikai hagyomány ezen a néven körülbelül az időszámításunk előtti első századtól kezdve létezik, egy egzegéta hagyományt jelöl, amely a szövegnek valamilyen „hátsó gondolatot” tulajdonít: a régi görög *hyponoia* fordítása, amely a hatodik századtól kezdve lehetővé tette, hogy az *Iliász* és az *Odüsszeia* abszurdá vagy obszcénná vált szó szerinti jelentése mögött kozmológiai vagy pszichológiai jelentést fedezzenek fel. Philón ezt a módszert a héber Biblia olvasása során alkalmazta, és Szent Pál is használja egyszer az allegória szót a Galatáknak írt levélben (4, 24). E hapax miatt, ezen egyszer előforduló szó miatt jött létre a fogalomzavar a görög vagy zsidó allegória, és a két testamentum között előképszerű viszonyt feltételező keresztény tipológia között, valamint ennek köszönhető a szó hatalmas sikere a középkorban. Szent Ágoston

megpróbálta összebékíteni az allegória retorikai és hermeneutikai hagyományát, és így határozta meg azt: „*quae sunt aliud ex alio significantia*”, de az allegória kétértelműsége már Herennius retorikája és az *Institutio oratoria* megjelenésével tudatosult, ahol is trópusként való meghatározása után – ami már önmagában is problémás, mert egy trópus egy szót helyettesít, az allegória viszont egy szósorozatot foglal magában – ez az általánosabb meghatározás szerepel: „*aliud verbis, aliud sensu*”. Az allegória így általában a trópusal, sőt az egész irodalommal válik azonos kiterjedésűvé, mintha az allegória egyszerre lenne az egyed és a fajta.

De az allegória Rabelais-ig és Spenserig húzódó nagy hagyománya nem az egyetlen megfelelő hivatkozás a baudelaire-i allegória szempontjából. Ugyanígy ideillik az allegóriáról és szimbólumról folytatott, Kanttól és Goethétől induló vita a romantikában. A német költő ezt írta: „Az allegória a jelenséget fogalommal, a fogalmat pedig képpé alakítja át, de olyasformán, hogy a fogalom a képben még mindig határoltan és teljesen megmaradjon, és megtalálható legyen, és általa kifejezésre jusson. A szimbolika a jelenséget eszmévé, az eszmét képpé alakítja át, és pedig olyasformán, hogy az eszme a képben mindenkor végtelenül hatékony és elérhetetlen marad, és jusson bár minden nyelven kifejezésre, mégis kifejezhetetlen marad”.<sup>32</sup>

A szimbólumnak az allegóriával szembeni romantikus felértékelése a legélesebben Coleridge-nél fedezhető fel, aki ismert volt arról, hogy a német elméletírókat utánozta: „A Szimbolikust az Allegorikussal szemben talán nem lehet jobban meghatározni annál, mint hogy annak az egésznek a része, amelyet ábrázol. (...) Jelen témánk szempontjából nagy jelentőséggel bír ezen a ponton, hogy az (allegória) csak egy tudatos beszéd tárgya lehet, a (szimbólumban) viszont az író fejében tudat alatt, a szimbólum megalkotásakor jelen lehet az általános igazság; és saját maga adja a bizonyítékot arra, hogy saját szellemének terméke.”<sup>33</sup>

A szimbólum és az allegória közötti megkülönböztetés párhuzamos tehát az organikus formának a mechanikus formától, vagy a képzelőerőnek az észről való megkülönböztetésével.: „Egy allegória nem egyéb elvont fogalmaknak képekben való lefordításánál. (...) A szimbólumot (...) a fajnak az egyénben, a fajtának a fajban, vagy az egyetemesnek a fajtában való áttetszősége (*translucence*) jellemzi, elsősorban az örökkévalónak az időbelin keresztül és azon belül való átsugárzásának köszönhetően. A szimbólum mindig része a valóságnak, amelyet érthetővé tesz.”<sup>34</sup>

Az allegóriában a jel tranzitív, keresztül kell mennie rajta az értelemnek, a szimbólumban a jel viszont intranzitív, és megőrzi az értéket azután is, hogy észlelték.

<sup>32</sup> JOHANN WOLFGANG GOETHE: *Maximák és reflexiók*. (Ford.) Gedő Simon. Budapest, Dekameron, 2002, 88.

<sup>33</sup> SAMUEL TAYLOR COLERIDGE: *Miscellaneous Criticism*. Mass., Harvard University Press, 1936, 29.

<sup>34</sup> SAMUEL TAYLOR COLERIDGE: *The Statesman's Manual* (1816). In: *Collected Works*. London, Routledge, 1972, t. VI. 30.

Vagy ahogyan már Goethe is mondta, az allegória az egyedit keresi, hogy az általánost idézhesse meg, didaktikus, a szimbólum viszont az általánost az egyediben ragadja meg: az allegorikus az általánosból az egyedi felé megy, a szimbolikus az egyeditől az általánosig. Az allegória a metaforával és a hasonlósággal rokon, a szimbólum a szinekdochével és a részvétellel – mindig része annak az egésznek, amit ábrázol– egyfajta misztikus részvételtől van szó, amelynek segítségével a szellem azonnal felismeri a dolgok ésszerű rendjét.

Láthatjuk, milyen hasznot lehet húzni Baudelaire olvasatából a „jó” szimbólum és a „rossz” allegória romantikus kettőséből, főként egy olyan versből, mint a *Kapcsolatok*:

Templom a természet: élő oszlopai  
 Időnkint szavakat mormolnak összeségva;  
 Jelképek erdején át visz az ember útja  
 s a vendéget szemük barátként figyeli.  
 (Szabó Lőrinc fordítása)

A szimbólumok Baudelaire-e az 1855-ös világkiállítás első lapján úgy tűnik őszintén felemlegetett „hatalmas egyetemes analógia” dicsérője: a Baudelaire által akkor még nem bírált romantikus toposz szerint a világ könyv, és a költő mágus, aki felfedezi benne a „meghatározhatatlan által alkotott” (II, 575) „világegyetem harmóniájának” rejtélyeit. 1859-ben, Théophile Gautier-ről írt cikkében is azt írja: „Ennek a Szép iránt való halhatatlan és csodálatos ösztönnek köszönhetően látjuk a Földet és tájait az Ég vázlatának, megfelelésének [correspondance]. A kiolthatatlan szomjúság minden nem evilági után, amelyet megmutat az élet, a legelőbb bizonyítéka halhatatlanságunknak” (II, 113–114).

A költő által észlelt analógiák és megfelelések feltárják számunkra a világ egységét és harmóniáját, ismétli meg Baudelaire Victor Hugo kapcsán 1861-ben: „A kitűnő költő nem használ olyan metaforát, hasonlatot vagy jelzőt, amely ne matematikailag pontos alkalmazás lenne az adott helyzetben, hiszen ezeket a hasonlatokat, metaforákat és jelzőket a költő az *egyetemes analógia* kimeríthetetlenül mély tartalékaiból meríti.”<sup>35</sup>

Baudelaire egyébként a következő szavak illusztrálásaképpen idézi a *Kapcsolatok* két négysorosát 1861-ben a *Richard Wagner és a „Tannhäuser” Párizsban* című írásában: „igazán meglepő lenne, ha a hang nem sugalmazhatná a színt, ha a színek nem adhatnák egy melódia képzetét, és ha a hang és a színek alkalmatlanok lennének a gondolatok lefordítására; minthogy – mióta csak Isten összetett és osztha-

<sup>35</sup> CHARLES BAUDELAIRE: *Victor Hugo*. In: *Baudelaire válogatott művei*. (Ford.) Réz Pál. Budapest, Európa, 1964, 443.

tatlan egészként nyilatkozta ki a világot – a dolgok egy kölcsönös analógia útján találnak kifejezésre.”<sup>36</sup>

Valóban létezik tehát egy, a szimbólumokat szerető Baudelaire is, főként *A romlás virágainak* 1857-es kiadásában, mintha itt az allegória és a szimbólum kettőse alkalmazkodna a *Spleen és Ideál* párosához, s ez akkor is igaz, ha hibák és egyenetlenségek érezhetők már az első kiadásban is, a költő maga úgyszintén „hamis hang a harmónia világában”, a „halhatatlan és egyetemes ritmusban”, (I, 432) amelyet így ír le a *Héautontimorouménosban*:

Vagy nem torz akkord vagyok-e  
az isteni szimfóniában  
a Gúny miatt, melynek falánkan  
ráz és marcangol a dühe?  
(Szabó Lőrinc fordítása)

Bár a *Kapcsolatok* két háromsorosát a hasonlóságok horizontális szétszóródása miatt („melyek a végtelen kapuit nyitogatják, / mint az ámbra, mosusz, tömjén és benzoé”)<sup>37</sup> gyakran összeegyeztethetetlennek tartották az első négy sor szárnyalásával, mégis a szimbólum romantikus doktrínájának megfelelő platonista és idealista Baudelaire-képet hangsúlyozta a kritika; ezzel valójában Goethét és Coleridge-t követték, akik ugyancsak azt vallották, egyedül a szimbólum igazán költői, az allegória viszont a rossz költészet, a „tanköltemények” szinonimája.

Ugyanez a megkülönböztetés él még implicit módon Yves Bonnefoy *A romlás virágairól* és a Baudelaire utáni költészetről szóló tanulmányában, ahol is szembeállítja a felesleges beszédet, a logikus gondolatokból álló megnyilatkozást, a fogalmi összefüggést, az érzelem komédiáját (vagyis az allegória oldalát) a „szó igazságával”, „a szellem nem leírt, hanem tettekben megnyilvánuló életével”, a „lényeg roppanásával” (azaz a szimbólum oldalával). A halál választása, a halál tudata megváltoztatja a költői beszéd természetét, megszabadítja a festőitől, a díszektől, az érzelmes ismétléstől, a világ színházától: „*A romlás virágaiban* nincsenek Olíviák és Déliák. Nincsenek mítoszok, amelyek növelnék a távolságot a szó, és az érzékeny világ között. A szó igazsága közvetlenül ebből a találkozásból születik, első alkalommal tudatos és meztelen irodalmunkban, a megsebzett testből és a halhatatlan nyelvből.”<sup>38</sup>

<sup>36</sup> CHARLES BAUDELAIRE: Richard Wagner és a Tannhäuser Párizsban. (Ford.) Cserna Andor, *Lenkei Júlia*. = *Muzsika*, 2000/3., 5.

<sup>37</sup> Szabó Lőrinc fordítása. – A ford.

<sup>38</sup> YVES BONNEFOY: *Les Fleurs du mal. L'Improbable*. Paris, Gallimard, 1992, 36.



## A MODERN ALLEGORIKUS

A német és angol romantikusok által megbélyegzett és a régi retorikával kötött szövetség miatt bűnössé nyilvánított allegória sokáig a költészet szégyenfoltja maradt. Két évszázadnyi büntetés után azonban egyfajta felforgatóként értékelték újra: az irodalom és a társadalom közötti kapocs politikai felforgatójaként Benjamin és a dialektikus materializmus értékelte fel, a jel és a jelentés közötti kapocs költői felforgatójaként pedig de Man és a dekonstrukció.

A romantikus hagyomány számára hiteltelen és mesterséges, a didaktikus és dogmatikus üzenetet képben ábrázoló allegóriát de Man rehabilitálta arra hivatkozva, hogy a szimbólummal ellentétben elkerüli azt az illúziót, hogy a lét jelen van a nyelvben, a jelölt a jelölőben, a tapasztalat egységességében és annak ábrázolásában való hitet, valamint az alany és a tárgy szintézisének, a tudat és a természet szintézisének öncsalását, amelynek a szimbólum lenne a közvetítője: vagyis az idealista metafizika minden formáját. Az allegória még ha nem is tud róla, akkor is öntudatlanul tudomást vesz a hiányról, az eltérésről, a különbségről, mint a nyelv feltételéről (még mindig a megérezésnél és a tagadásnál vagyunk tehát). A szimbólum azt hiszi, hogy létrehozhatja a kép és a szubsztancia, a téma és a forma egyidejűségét, az allegória viszont tudatában van annak, hogy a jel soha nem szakad el az időtől és a megnyilatkozástól: „Az allegória dominanciája mindig összefügg egy temporális meghatározottságú sors lelepleződésével.”<sup>39</sup> Az allegória tehát transzcendencia nélküli, időbeni kapcsolat a jelek között, és számára a jelek vonatkozásai, származásuk örökre elvesznek, összeszedhetetlenek a szimbólum villanásában és fényében: „(...) nélkülözhetetlen, hogy az allegorikus jel olyan jelre utaljon, amely megelőzi.”<sup>40</sup> Az allegória így egy olyan elmélet szempontjából válik értékké, amely leleplezi a romantikus metafizikát, és a jelnek a referensben való minden reprezentációjának, azonnali és résztvevő jelenlétének a gondolatát. Az allegóriában a jelnek mindig is köze volt az ismétléshez, az idézethez, az intertextualitáshoz. Mivel a szimbólum már a logocentrizmus alibijévé és hiú ábrándjává vált, az értékek kicserélődése miatt azt kell megmutatni, hogy az allegória a „jó” költészet jele, amely nem áldozata a romantika illúziójának, vagy annak a gondolatnak, hogy a „jó” költészet megmentésre szorul – hiszen az mindig ugyanaz, és a dekonstrukció nem a kánon hitelességét vitatja, hanem a kánon okait – az allegória költészetét és már nem a szimbólumét.

Az allegória felértékelésének oka de Mannál tehát a metafizika radikális kritikája, de már Benjamin is megkezdte ezt a rehabilitálást, a romantikus szimbólum le-

<sup>39</sup> PAUL DE MAN: A temporalitás retorikája. (Ford.) Beck András. In. *Az irodalom elméletei I.* (Szerk.) Tomka Beáta, Pécs, Jelenkor, 1996, 30.

<sup>40</sup> *Uo.*, 31.

értékelése nélkül, bár a *Zentralpark* egyik poszthumusz jegyzete nem erről árulkodik: „Az allegorikus szándék fenségessége: a szerves és az élő lerombolása – az illúzió eltűnése.”<sup>41</sup> A *Párizs, a XIX. század fővárosa* című befejezett szöveg Baudelaire-ről szóló fejezete ezekkel a szavakkal kezdődik: „A melankóliával táplált baudelaire-i szellem allegorikus szellem.”<sup>42</sup> Mint Benjaminsnál mindig, most is rejtélyes formuláról van szó, de a következőt jelentheti: a sétáló melankolikus tekintetétől átalakul a város, eltűnik az anyaga, és a tárgyak allegorikussá válnak, mert az élet megszökik belőlük. „A gondolkodó, akinek rémült tekintete a kezében lévő töredékre téved, allegorikussá válik”, írja Benjamin a *Zentralparkban*.<sup>43</sup> Az allegóriák olyanok a gondolat területén, mint a romok a dolgok területén, azaz töredékek, amelyeket a teljesség semmilyen gondolata nem változtat már meg: nincs saját jelentésük, és az allegorikusnak arra kell szorítkoznia, hogy adjon nekik egyet, hogy megmentse őket a haláltól és a felejtéstől.

Benjamin Baudelaire-nek modern allegorikusként való értelmezéséhez akkor kezdett neki, miután megírta a barokk drámáról szóló tanulmányát, ahol a jelenvaló dolgokat kegyetlenül lerombolni akaró „allegorikus szándék” szoros összefüggésben volt a Hiúság keresztény témájával, amely az életet rövid útnak tekintette, és leértékelte a látszatok világát a halállal szemben. Benjamin szerint az „allegorikus szándék” oka a modern allegorikus Baudelaire-nél az árucikkeké vált tárgyak leértékelődése, és az önmagától való elidegenedés, ezek pedig a világ eltárgyiasulásából következnek: „Az allegória bevezetése (...) válasz a művészet válságára, amellyel 1852 körül a *l'art pour l'art* elméletnek szembe kellett néznie. A művészet válságának az okai a technikai, s egyszersmind a politikai helyzetből adódtak. (...) A dolgok világának az allegóriában való leértékelődése előtt ott vannak magában a dolgok világában lévő árucikkek.”<sup>44</sup> Ezt én a következőképpen értelmezem: a kapitalizmus, amely a dolgokat árucikkeké alakítja még jobban elértékteleníti a világot, mint a keresztény Hiúság. Mindazonáltal meg kell érteni azt is, hogy egy ilyen merőben más helyzetben miért bukkan fel ismét a barokk allegória a modern korban: „(...) hogyan lehetséges, hogy egy legalábbis látszólag ennyire »nem aktuális« viselkedésnek, mint amilyen az allegorikusé, a század költészetében elsőrangú helye legyen”?<sup>45</sup>

A Benjamin által felvetett kérdés sokáig nyitott maradt, majd aztán Jauss válaszolta meg azzal, hogy szembeállította az allegóriát a romantikával, és úgy határozta meg, mint egy olyan „eszközt, amely leginkább lehetővé teszi e folyamatnak az én

<sup>41</sup> WALTER BENJAMIN: *Zentralpark*. Charles Baudelaire, 226.

<sup>42</sup> WALTER BENJAMIN: *Poésie et Révolution*. (Trad.) Maurice de Candillac. Paris, Denoël, 1971, 133.

<sup>43</sup> WALTER BENJAMIN: *Zentralpark*. Charles Baudelaire, 235.

<sup>44</sup> Uo., 214–215.

<sup>45</sup> Uo., 235.

destrukciójaként való bemutatását”,<sup>46</sup> más szóval a *spleent*: „Baudelaire újíítja meg az allegória funkcióját, úgy, hogy a költői kifejezés elszemélytelenítő eszközévé teszi.<sup>47</sup> (...) Baudelaire azért folyamodik (...) az allegorikus eljáráshoz fordul vissza Baudelaire, hogy feloldja természet és lélek összhangjának romantikus elvárását, és az önhatalmú szul?eldummal szemben a tudattalan erőit állítsa küzdőterre.”<sup>48</sup> A modern allegória úgy mozdítja el a romantikus szimbólumot, mint forma és szubsztancia szétválaszthatatlan egységét, felfogatja a tiszta jelenlétként értett a műalkotást, és a lélek és az örök természet között elveszett kapcsolatot a modernitás és a régi korok tünékeny és mesterséges egybevágóságával helyettesíti, mint Daumier karikatúrái.

Tulajdonképpen Benjaminsnál is felmerült az a gondolat, hogy az allegória visszaterését Baudelaire-nél az emlékek esztétikája magyarázza, de a német esztéta barokk mintára gondolta el az allegóriát, nem hangsúlyozta a XIX. századi irodalomban betöltött szerepét, sem a romantikának modernitássá való alakulását. Ezt írta: „A visszaemlékezés államosított ereklye./A visszaemlékezés a megélt tapasztalat kiegészítője. Kikristályosítja az ember növekvő elidegenedését, aki úgy veszi leltárba a múltját, mint halott vagyont. Az allegória a XIX. században elhagyta a külső világot és letelepedett a belső világban. Az ereklye a hullától való, a visszaemlékezés pedig a halott tapasztalatból, amelyet eufémizmussal megélt tapasztalatnak neveznek.”<sup>49</sup> Az időre ítéltetett ember elidegenedett helyzete miatt<sup>50</sup> a barokk allegória és a modern allegória úgy különbözik egymástól, mint a hulla látványa kívülről és a hulla látványa belülről: „(...) A XIX. században egy másik jellegzetessége is van a melankóliának a XVII. századhoz képest. Az eredeti allegória kulcsfontosságú képe a hulla. A késői allegória kulcsfontosságú képe a »visszaemlékezés«. A visszaemlékezés az árucikk tárgyá váló átváltozásának sémája a gyűjtő számára.”<sup>51</sup> Az allegorikus, aki tudomást vesz a világ hiteltelenségéről, nem áltatja önmagát, nem tér vissza a jelek eredetéhez, hanem újabb kiegészítő jelentést tulajdonít egy használt jelnek. Úgy sajátítja ki a képeket a művészetben, az irodalomban, mint egy gyűjtő. Így a de Man által végrehajtott radikalizálódás, amely a világ tapasztalatának hiteltelenségét magára a nyelvre, a nyelv egészére is kiterjeszti, Benjamin nyomdokain halad.

<sup>46</sup> HANS ROBERT JAUSS: A költői szöveg az olvasás horizontváltásában. Baudelaire: Spleen II. (Ford.) *Kulcsár-Szabó Zoltán*. In: H. R. J.: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Budapest, Osiris, 1999, 350.

<sup>47</sup> *Uo.*, 358.

<sup>48</sup> *Uo.*, 359.

<sup>49</sup> BENJAMIN: „Zentralpark”, *Charles Baudelaire*, 240.

<sup>50</sup> *Uo.*, 244.

<sup>51</sup> *Uo.*, 250.

– Óh jaj, minden gödör! – a vágy, a szó, a Törvény  
s a Tett is!

(Babits Mihály fordítása)

Baudelaire *Az örvényben* a „szót” is a lét és az értelem elidegenítő tapasztalataihoz sorolja.

#### ALLEGÓRIA, ENIGMA ÉS LEÍRÁS

Benjamin, Jauss és de Man allegóriáról és modernitásról szóló párbeszéde összefüggő ugyan – a nihilizmus felé közelítünk – de vajon Baudelaire nem válik-e közben egy körbenjáró, hibás okoskodás áldozatává? Szókészlete, amely nélkülozi az igazán analitikusnak mondható szigorúságot, nem sok figyelmet szentel ugyanis a szimbólum és az allegória romantikus szembeállításának. Például *A Hattyúban*, a harmincegyedik sor előtt – „jelképpé válnak nyomban”<sup>52</sup> – a hattyú a huszonegyedik sorban „bús mítosz”, de Baudelaire versét „kis szimbólumomnak” nevezi abban az Hugónak írott levelében, 1859-ben, amelyet a művel együtt küldött el neki. (*Levelezés*, I, 623). Az allegória, a mítosz és a szimbólum szemmel láthatólag felcserélhetőek,<sup>53</sup> mint *A szegény anyókákban*:

– Megfigyeltétek?: az öreg nők deszkasírja,  
mint a kislányoké, sokszor oly kicsi már!  
Bizarr s megragadó jelképpel így tanítja  
Kezdetre-végre a lelket a bölcs Halál,<sup>54</sup>  
(Szabó Lőrinc fordítása)

Az *Utazás Cytherébe* című vers végén a költő a versben szereplő szigetet az ötvenhatodik sorban „allegóriaként” mutatja be, két sorral lejjebb azonban fő díszét „jelképnek” [symbole] minősíti.

jaj! és szívemre már mint sűrű szemfedél  
borult a szörnyű kép,<sup>55</sup> az az akasztott ember!

Vénusz! Nem leltem és híres szigeteden,  
csak egy jelkép-bitót, amelyen másom rángott...  
(Tóth Árpád fordítása)

<sup>52</sup> Már a tanulmány elején jeleztük, hogy ebben a sorban a jelkép szó francia eredetiben *allégorie*. – A ford.

<sup>53</sup> Lásd: F. W. LEAKEY: *Baudelaire and Nature*, Manchester, University Press, 1969, 225.

<sup>54</sup> A francia eredetiben itt a jelkép szó *symbole*. – A ford.

<sup>55</sup> A francia eredetiben az *allégorie* szó áll. – A ford.

Azt mondhatjuk, hogy Baudelaire kifejezetten játszik ezekkel a szinonimákkal, mivel a kézirat másik változatában a „jelkép” [symbole] szót az „undorító” szóval helyettesítette. Máshol az *emblème* [jelkép] szó az, amelyet nem használ pontosan (*A gyógyíthatatlanban*, *A földműves csontvázban*, *a Tasso a börtönben* című versben vagy két prózaversben, *A thyrusban* és *A lövöldé és a temetőben*) továbbá ugyanez a helyzet a „hieroglifa” szóval is (az *Esti szürkület* prózaváltozatában, vagy az Hugónak 1861-ben írt megjegyzésben (II, 133)). Az *Útrahívásban* a „fekete tulipán”, és a „kék dália”, a lehetetlen képei, amelyekhez a következő kommentárt fűzi: „Hasonlíthatatlan virág, újrameglelt tulipán, allegorikus dália, ugye, itt kellene, ebben a szép, nyugodt és álmódó országban kellene élnünk és virulnunk? Nem a saját analógiád kerete várna ott és – hogy a misztikusok nyelvén szóljak nem a tulajdon *korrespondenciában* tükröződnél-e ott?”<sup>56</sup> Az allegória, az analógia és a korrespondencia itt egyenértékűek. Ne feledkezzünk meg erről a terminológiai közönyről vagy hanyagságról, mielőtt különböző feltevésekkel terhelnénk meg a baudelaire-i allegóriát.

Úgy tűnik, hogy tulajdonképpen a történelmi képekkel kapcsolatban használja a szót a legkörültekintőbben, az 1845-ös *Szalokban*, főként egy olyan képpel kapcsolatban, amelyen „Európa minden népét *egy alak ábrázolja, aki földrajzi helyét foglalja el a festményen*”, mely gondolatot kicsivel lejjebb „barokknak” tartja (II, 368). Baudelaire azonban haragszik egy kicsit az újságírókra, akik nem tudták az értéke szerint szeretni ezt a képet és „kinevették”: „Hogyan lehetne megszerettetni ezekkel a firkászokkal a merészségét, és hogyan lehetne velük megértetni, hogy az allegória a művészet egyik legszebb műfaja?” Bizonyára így is van, de a szövegrész ironikus volta kétértelművé teszi Baudelaire álláspontját. Vajon a történelmi kép allegóriája, mint például David *Marat* című festménye és ez alkalommal nincs szó iróniáról (II, 409–410) a jelennek és a múltnak egy meghatározó pillanatban való összesűritését jelenti-e, a modern kor, és a régi korok, a múltékony és az örökkévaló találkozását és egymásra rakódását, tehát azt a szépet, amelyet Baudelaire a *Modern élet festőjében* dicsér? Meg lehetünk-e igazán győződve arról, hogy az allegóriának a romantikus hagyománnyal szemben Baudelaire-nél értéke van, és hogy az allegória és a modernitás nem zárják ki egymást a modern művészetről alkotott elméletében?

A *Mesterséges mennyországok* egyik fontos része a kábítószer hatását kapcsolja össze Fourier analógiáival és Swedenborg korrespondenciáival: „Am tovább fejlődik a szellemnek ez a titokzatos és átmeneti állapota, amikor a maga teljességében nyilatkozik meg az élet sokféle problémától felkavart mélysége az épp a szemünk elé táruló mégoly természetes vagy közönséges látványban, s amikor az első utunkba akadt tárgy beszédes jelképpé válik. Fourier és Swedenborg – az egyik az *analógiái*, a másik a *megfelelései* révén – abban a növényben vagy állatban inkarnálódik,

<sup>56</sup> Szabó Lőrinc fordítása. – A ford.

amely éppen a szemetekbe ötlük, és ahelyett, hogy a szó révén tanítana benneteket, a forma és a szín segítségével gondoskodik oktatásotokról. Az allegória iránti fogékonyságotok önmagatok előtt sem ismert arányokat ölt. Mellesleg megjegyezzük, hogy az allegória, ez az olyannyira *szellemi* műfaj, melynek megvetésére ügyetlen festők szoktattak bennünket, de amely valójában a költészet ősi és legtermészetesebb formáinak egyike, a mámor megvilágította értelemben visszanyeri törvényes uralmi helyzetét” (I, 430).<sup>57</sup> Két okból kellett idézni az egész szövegrészt. Egyrészt azért, mert úgy tűnik, hogy a szimbólumot („az első utunkba akadt tárgy beszédes jelképpé válik”) és az allegóriát („a tér mélysége, az idő mélységének allegóriája”), olvashatjuk egy kicsit lejjebb (I, 430–431) – Baudelaire nem állítja úgy szembe, mint Goethe és Coleridge. Most is semlegesen használja a két szót. Másrészt az allegória nyíltan összekapcsolódik az analógiákkal és a korrespondenciákkal, s ott, ahol pedig a romantika kedvelői inkább a szimbólumot várják: a szimbólum megérzése az – Goethe szimbólumáé – a rögtön, az értelem beavatkozása előtt észlelt szimbólumé, amit Baudelaire az „allegória okosságának” hív. De a baudelaire-i ironia áthatja az egész szövegrészt (Fourier és Swedenborg leckét adnak nekünk), s ironikus a hangvétel is („mellesleg megjegyezzük”), ami pedig jellemző Baudelaire-re, amikor fontos témákat érint. Mindez egyáltalán nem győz meg minket arról, hogy a Jauss és de Man által ellen-szimbólumként felmagasztalt allegória *A romlás virágaiban* tényleg összekapcsolódna, legalábbis nyíltan, a modernitással.

A romantika egyetemes analógiájával a modern allegóriát szeretnénk szembeállítani, a *Kapcsolatok* című szonettel, a romantika végének jelképével *A Hattyút*, az irodalmi modernitás kezdetének példaszerű illusztrációját. Nyilvánvalóan zavaró, hogy maga Baudelaire szinonimákként kezeli az allegóriát és a szimbólumot, és az allegóriát csak akkor dicséri, amikor egy nagyon konvencionális festményt elemez.

Benjamin egyébként lényegi különbséget látott a barokk kor óta hanyatlásnak indult régi allegória hagyománya, és *A romlás virágaiban* feltámadó modern allegória, a játék, a komolyság allegóriája, Baudelaire melankolikus komolysága között: „(...) pontosan ez a »komolyság« akadályozta meg a költőt abban, hogy igazán magáévá tegye a katolikus világnézetet; csak a játék kategóriája képes kibékíteni ezt a felfogást az allegorikus felfogással. A barokkal ellentétben, Baudelaire nem vallja be, nem ismeri el az allegória csalóka jellegét.”<sup>58</sup> Vagy még: „A barokk allegóriával szemben, a baudelaire-i allegória annak a belső dühnek a nyomait viseli, amelyre szükség volt, hogy berobbanjon ebbe a világba és összetörje és lerombolja harmonikus alkotásait.”<sup>59</sup>

<sup>57</sup> CHARLES BAUDELAIRE: *A mesterséges mennyországok*. (Ford.) Hárs Ernő. Budapest, Gondolat, 1990, 45–46.

<sup>58</sup> WALTER BENJAMIN: *Zentralpark*. Charles Baudelaire, 214.

<sup>59</sup> *Uo.*, 228.

A barokk költőkkel ellentétben, Baudelaire-nél az allegória tehát nélkülözne mindenfajta játékosságot. De *A romlás virágai*, főleg az 1857-es kiadás legvitathatatlanabban allegorikus versei olyanok, mintha találós kérdések, szójátékok vagy rejtvények lennének, mindenesetre játékok, „talány- és virághimzésű kis ereklyék”, amelyek *A szegény anyókák* (tizenkettedik sor) táskáját díszítik. A *Szépség* két négysorosának mindegyike egyes szám első személyű mondattal kezdődik, „Szép vagyok...”, „trónolok...” – a névmás még négyszer megismétlődik a második négysorosban: „Egyesítem...” [J’unis], „Gyűlöli lényem” [Je hais], „és orcám sohse sír és sohse mosolyog” [Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris] – amelyek körülírják, anélkül, hogy egyszer is megneveznék a „Szépséget”, amely a vers címadója és prosopopeia, de a szoborra való számos utalás („véső-véste álom”, „kevély fenséget öltök/ és büszke szobrokat idéz minden redőm”)<sup>60</sup> pasztikus ábrázolást ékel a vers és az allegorizált fogalom közé. Az allegóriára jellemző színpadiasság következtében a körülírások életre keltik a szobrot, és a vers titokzatossága vagy játékossága ehhez a közvetítéshez kapcsolódik, egészen a végpontig, ahol a kezdés után („Halandók! Szép vagyok, mint véső-véste álom”) másodszer is visszatér a „szép” melléknév, aztán a világ felé fordul és visszaküldi az allegóriát a tükörképének:

s csüggvén szemeimen, mind anda szeretóm:  
mert minden bús dolog szépülve tündököl föl  
e két nagy és finom örök fényű tükörből!  
(Tóth Árpád fordítása)

Ebben a hirtelen fordulatban, mint egy barokk *conceit*óban, a paradox végkifejlet felerősíti az első szótól kialakult rejtélyt, aszerint a stratégia szerint, amelyet Rimbaud használ a *H* című prózaversében. A rejtély, amelytől Quintilianus óva intett, az allegória körül ólálkodik, annak szélsőségét mutatja be.

Baudelaire tehát egyrészt, nem tesz különbséget a szimbólum és az allegória között; másrészt azok a versei, amelyek nyilvánvalóan allegorikusnak mondhatók, játékos dimenzióval is bírnak. Ebből a két megjegyzésből azt a következtetést vonhatjuk le, hogy Benjamin és követői Baudelaire-nél, a modern allegorikusnál olyan értelemben használják az allegóriát, amely nem felel meg a szó baudelaire-i értelmezésének, amely nála inkább retorikai, mint romantikus alakzat. Benjamin egyébként ezt olykor el is ismeri: „Kezdetben az allegória iránti érdeklődés nem verbális, hanem optikai jellegű: »Dicsőíteni a képek kultuszát (nagy egyetlen, őseredeti szenvedélyem)«”.<sup>61</sup> A baudelaire-i allegóriák nagyrészt vizuálisak és leíró jellegűek.

<sup>60</sup> A *Szépség* című vers Tóth Árpád fordítása. – A ford.

<sup>61</sup> WALTER BENJAMIN: *Zentralpark. Charles Baudelaire*, 245. Baudelaire összes műveiben: I, 701. Baudelaire sokat idézett sora a *Meztelen szívemben* található. Magyarul lásd: *Meztelen szívem.* (Ford.) Rónay György. In: *Baudelaire válogatott művei.* Budapest, Európa, 1964, 375.

Benjamin mégsem *A romlás virágainak* azon verseihez kötődik, amelyek leíró jelle-  
güknél fogva hagyományosan allegorikusak, mint *A Szépség*, vagy *Az álarcos*, amely-  
nek alcíme *Allegorikus szobor, a reneszánsz ízlésében*, vagy a *Fantasztikus metszet*, *A föld-  
műves csontváz*, a *Haláltánc* és végezetül *A vérkút*, az *Allegória*, az *Utazás Cytherébe*  
című versek *A romlás virágai* ciklusból, amely allegorikusan *A Szerelem és a Koponya*.  
*Régi könyvdísz* című és alcímű verssel fejeződik be; s ugyanígy, a *Spleen és Ideál*  
1857-es és 1861-es kiadását *Az óra* és *A pipa* című versek zárják, amelyek szintén  
könyvdíszek és jelképek.

Ezeknek a verseknek a nagy része *ekphrasis*, vagy az ábrázolás ábrázolása: már  
meglévő képeket írnak le, egy szobrot, egy festményt, egy metszetet, egy jelvényt,  
amelyek a versek keletkezése előtt léteztek, és gyakran a barokk hagyományhoz  
tartoznak. *A Szerelem és a Koponya* című versnek Goltzius műve az ihletője, az *Egy  
Ikárusz panaszainak* az idősebb Brueghel, a Jean Prévost kutatásai által többé-ke-  
vésbé jól beazonosított Goya-képek, a *Los Caprichos* sorozata ihlették többek között  
a *Beatrice*<sup>62</sup> című verset, és azt a plasztikus történetet, amelyet Baudelaire maga  
alkotott az *Allegória* című vershez. *A baglyokról*, a gnómius költészet egyik darab-  
járól pedig könnyen elhihetjük Claude Pichois jegyzetének állítását, miszerint „ennek  
a műnek az eredete egy a Kelettel foglalkozó, vagy úti beszámolókat tartalmazó  
folyóiratban megjelent fametszet” (I, 962).

Az Ernest Christophe nevű szobrásznak ajánlott *Az álarcos* és *Haláltánc* két szob-  
rot ír le, az egyiket az 1859-es *Szalokban* – ahol mindkettőt megemlíti –, „bájosan  
allegorikusnak” titulálja. Először *Az álarcos*ról ír, amelynek modellje egy szép mez-  
telen nő, a kép szemfényvesztés: „De ha egy lépést teszünk balra vagy jobbra, fel-  
fedezhetjük az allegória titkát, a történet tanulságát, akarom mondani a valódi,  
a feldúlt, síró és haldokló arcot. Ami először elbűvölte tekintetünket, az valójában  
egy álarc volt, az egyetemes álarc, az Ön álarca, az Én álarcom...” (II, 678)

Aztán a *Haláltánc* modellje következik, akiről Baudelaire nem hajlandó írni, csak  
versét mutatja be: „rímes töredék ez, amelyben megpróbáltam *illusztráció* helyett  
elmagyarázni az ebben az alakban rejtőző finom gyönyört” (II, 697). A hagyomá-  
nyos allegóriával való kapcsolat explicit módon megjelenik a Calonne-nak 1859.  
január 1-én küldött, verset kísérő levelében: „Majd meglátja (...) milyen gondot for-  
dítottam arra, hogy a régi *haláltáncok* és a középkori allegorikus képek feltűnő író-  
niájához igazodjak” (*Levelezés*, I, 535). Allegória és ironia: mielőtt Paul de Man össze-  
párosította volna őket *A temporalitás retorikája* című híres cikkében, Quintilianus  
már rámutatott rokonságukra, mint ahogy a rejtéllyel való kapcsolatukra is.<sup>63</sup>

<sup>62</sup> Lásd erről Jean Prévost könyvét: JEAN PRÉVOST: *Baudelaire. Essai sur l'inspiration et la création  
poétique*. Paris, Mercure de France, 1953; Cadeilhan Zulma, 1997, 173–174., 162. és 156–157.

<sup>63</sup> QUINTILEN (QUINTILIANUS): *Institution oratoire*, VIII, 6, 54.



„Baudelaire számos versében az első sor különös szépsége: felbukkani a szakadékból”, jegyzi meg Benjamin<sup>64</sup> Az *Allegória* például ilyen élesen kezdődik:

Odatarozik a gyönyörű nők sorába,  
Gazdag nyaka körül haja lecsügg borába,  
(Tóth Árpád fordítása)

A mutatószó, a második *Spleen* és a *Szépség* egyes szám első személyű kezdéséhez hasonlóan, valamint a „C'est” bemutató kifejezés, és a „C'est... qui”<sup>65</sup> gallizmus egy tárgy létezését vagy inkább egy előzetes képet feltételez, amelynek azonosságán a vers olvasója kénytelen eltöprengeni. Ki ez? A Szépség, a Kéj, a Rézségesség, vagy talán a Prostitúció, a Nő? Csak azt tudjuk, hogy nem a Halál és a Mámor, mivel: „A Halálon nevet, a Mámor néki gyarló”, de „gránitbőre” megint csak szoborra emlékeztet. Vajon minek az allegóriája? Talán az allegória allegóriája, mint *A Szépség*, amely a szépség egy allegóriáját írja le?

A vers elején álló mutatószó arra látszik utalni, hogy allegorikus versről van szó, mint például a *Fantasztikus metszet* című versben is, az *ekphrasis* jó példájában („Más toalett híján e különös kísértet”) vagy éppen a *Párizsi álomban*:

A szörnyű táj, melyhez hasonlót  
Ember nem látott sohasem,  
Még reggel is, bár szertefoszlott  
Üdíti a képzeletem.<sup>66</sup>  
(Szabó Lőrinc fordítása)

Igaz, hogy a vers egy álmot elevenít fel, de egy festmény leírása is, amelyet Baudelaire az 1859-es *Szalonban* is megemlíti (II, 609).<sup>67</sup> Sok a versben a bemutató szerkezet [C'était..., C'étaient...]: „Lépcsők és árkádok tolongó bábele volt e palota”, és kicsit lejjebb:

<sup>64</sup> WALTER BENJAMIN: *Zentralpark*. Charles Baudelaire, 211.

<sup>65</sup> A vers eleje francia eredetiben: *C'est une femme belle et de riche encolure, / Qui laisse dans son vin traîner sa chevelure.* – A ford.

<sup>66</sup> A francia eredetiben több mutatószó is van:

De ce terrible paysage,  
Tel que jamais mortel n'en vit,  
Ce matin encore l'image,  
Vague et lointaine, me ravit.

<sup>67</sup> Lásd még II. 123., valamint FELIX LEAKEY: *Un architecte songeur*. In: H. E. KENDALL: *Baudelaire. Collected Essays, 1953–1988*, 218–227. Ez a mű, amelyet csak 1860-ban jelentettek meg, kétségtelenül régebbi (*ibid.*, 57–58.)

Hallatlan drágakövek voltak  
 S bűvös hullámok: mind csupa  
 Óriás jéglap, egybeolvadt  
 Képek s tükrök káprázata!<sup>68</sup>

A *szegények halála* című versben tizennégy sorból nyolc a „C'est...” szerkezettel kezdődik.

A barokk allegorikus leírás hangsúlyos jelenléte *A romlás virágaiban* nem újdonsült felfedezés, Benjamin azonban nem szól egy szót sem ezekről az igazi allegorikus versekről, pedig Baudelaire-t modern allegorikussá teszi. Talán azért, mer ezek a versek nem modernek, nem egy modern allegorikus, hanem egy elmaradt barokk költő versei? Miért tesz különbséget Benjamin a játékos, barokk allegória és a komoly baudelaire-i allegória között, amikor pedig *A romlás virágai* oly sok allegorikus leíró versének vitathatatlanul játékos jellege van, amikor találós kérdéshez hasonló a szerkezetük, és egy kép vagy ennek *ekphrasisa* az alapjuk? Vajon nem az allegória nagyon régi – retorikai és hermeneutikai – kétértelmősége-e ennek az oka is, és Benjamin, Jauss, de Man vajon az allegorikus költő helyett nem inkább az értelmező allegorikus Baudelaire iránt érdeklődnek? Ez lehetővé teszi számukra, hogy ők is allegorizálják Baudelaire-t. Benjamin „allegorikus intencióról” beszél, de Man „allegorikus stílusról”, az allegória különlegességét pedig így szem elől tévesztik.

Egyedül Jauss próbálja meg a modern allegóriát a régi retorikai alakzathoz kapcsolni, amelyet az rehabilitál. A második *Spleennel* kapcsolatban például beszél a hasonlatnak – a „több”, „kevesebb” hasonlítóknál a hasonlított szót sokáig várjuk, a költő három soron keresztül késlelteti – az „allegorikus identifikációba” való átmenetéről, ahol „az én azonosítja magát azzal, ami nem ő”: „Temető vagyok”, „Egy vén szoba vagyok”, aztán a hasonlatnak a hagyományhoz hű „perszonalifikáló allegóriába” való átmenetéről, amely „azt teszi lehetővé, hogy egy olyan lelki állapot, mint az *ennui* [unalom] allegorikus díszben jelenjen meg.<sup>69</sup> De „itt arra az új funkcióra tesz szert, hogy az ének (Selbst) az idegen, vagy – most már így is kifejezhetjük – az ének (Ich) az (Es) általi legyőzését teszi szemléletessé”.<sup>70</sup> De

<sup>68</sup> Az eredeti szövegben sok a mutatószó:

C'étaient des pierres inouïes  
 Et des flots magiques; c'étaient  
 D'immenses glaces éblouies  
 Par tout ce qu'elles reflétaient !

<sup>69</sup> HANS ROBERT JAUSS: A költői szöveg az olvasás horizontváltásában. Baudelaire: *Spleen II.* (Ford.) Kulcsár-Szabó Zoltán. In: H. R. J.: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika.* Budapest, Osiris, 1999, 351.

<sup>70</sup> *Uo.*, 351.

Jauss figyelme odáig nem terjed, hogy megjegyezze, hogy az Unalom szó, amelyet a megszemélyesítést szolgáló nagybetűs szavak egyik példajaként említ – „Munka”, „Fájdalom”, „Emlék” *A Hattyúiban*, amelyek Baudelaire költészetét liturgiává, dramaturgiává vagy psychomachiává teszik – az 1857-es kiadás kéziratán kisbetűre lett javítva. Az „allegorikus identifikáció” „perszonifikáló allegóriává” való átváltásának elmélete sokat veszít így a helytállóságából.

Az allegorikus identifikációk és a perszonifikáló allegóriák, hogy Jauss megkülönböztetését használjuk, bőségesen szerepelnek *A romlás virágaiban*. De Jauss meglátásával ellentétben, a perszonifikáló allegória az, amely a leggyakrabban konvencionális. Annak, ahogy az érzések életre keltése allegorikus színházzá változik, valószínűleg a negyedik *Spleen* utolsó versszaka a legmegkapóbb példája. Kalózhajókat ábrázoló rajzfilmre emlékeztet:

– És dobszó és zene nélkül haladva hosszú  
egyhangú gyászmenet vonúl lelkemen át,  
zokog a tört remény, és a zsarnoki Bosszú  
koponyámba üti fekete zászlaját.

(Szabó Lőrinc fordítása)

Az „érzések allegóriája”, hogy Pierre Dufour kifejezésével éljünk,<sup>71</sup> mint amilyen az Óvatosság is, magán viseli a retorikus allegória jegyeit – egy záródíszről van szó, amely tipikusan a Remény és a Bosszú Harcát mutatja be – de éles zuhanásként, a lelkiismeret harcának színtereként, „túlzó metafora”<sup>72</sup> formájában, ahonnan hiányzik az allegóriát jellemző didaktikus szándék. Talán ezzel magyarázható Leo Spitzer meglepő magyarázata, aki ebben a versben a költő fejfájásának leírását látta: talán ő, az irodalomtörténész szenvedett fejfájástól azon a napon, amikor ezt a magyarázatot kitalálta, jegyzi meg rosszmájúan Claude Pichois (I, 978). Akárhogyan is van, a „zsarnoki” melléknév Baudelaire-nél rendszerint az ópium hatásának leírásakor szerepel (I, 483; II, 596).

A melankólia majdnem mindenhol máshol a Jauss-féle allegorikus identifikáció formájában szerepel, ez uralkodik és tűnik a legmerészebbnek: „Síracsarnok lelkem is” *A rossz szerzetesben*, „Tündöklő őszi ég, rózsaszín ragyogás vagy” és „Palota volt szívem, s a tömeg összeköpdös” a *Beszélgetésben*, „Torz, felkötött alak! A te kínod enyém is!” az *Utazás Cytherében*, és főleg a *Héautontimorouménos* öt „vagyok” („Je suis”) anaforasorozata az első „Nem vagyok-e?” kezdéssel együtt. Megtalálhat-

<sup>71</sup> PIERRE DUFOUR: Forme et fonctions de l'allégorie dans la modernité des „*Fleurs du mal*”, Baudelaire. In: *Les Fleurs du mal, l'interiorité de la forme*. Paris, Sedes, „Colloques de la Société des études romantiques”, 1989, 139.

<sup>72</sup> *Uo.*, 139.

juk benne az *ekphrasis*-ok vonatkoztatott szó nélküli mutatószóját. Az azonosságról alkotott ítélet, kopulával vagy a nélkül, elválaszthatatlan az allegóriától, még akkor is, ha közvetlenül nem szubjektív kérést érint: „Író pipája vagyok én” *A pipában*, „Sápadt Danaidák hordója a Gyűlölség”, „A Gyűlölet örök, komisz csapszékbe görnyed” *A Gyűlölet hordója* című versben, ahol a megszemélyesítés és az azonosulás váltakoznak, és még:

Óh, jaj, az óra! zord, baljós, kegyetlen isten!  
Ujjával fenyeget s: „Emlékezz!” – egyre int  
(Tóth Árpád fordítása)

Egy olyan hosszú prosopopeia kezdete ez, amely az *memento* szót több nyelvre lefordítja, és *Az óra* című verset, amely egyfajta záródíszként a *Spleen és Ideál* 1861-es kiadásában *A pipa* helyére került, teljes egészében betölti. Jó példa erre még a *Fájó Párizs* is, pedig ahol az *Any way out of the world* eleje ez lesz: „Kórház ez az élet, s minden betegét az a vágy tartja megszállva, hogy cserélje az ágyát”: gnomikus igazság, amelyet az Én és a lélek közötti párbeszéd példáz. (I, 356).

Jauss néhány megfigyelése ellenére, a retorikus és a modern allegória közötti kapcsolattal nem foglalkoznak az újabb tanulmányok. Pedig nem elhanyagolható tény, hogy számos leíró allegória az 1857-es kiadás „feláldozott versei” közé került, mielőtt az 1861-es kiadásba újra bevették volna őket a modern allegóriák mellé. Ilyen például *Az albatrosz* (amely Jean Molino és Joëlle Gardes-Tamine szerint „közelebb áll a jelképhez és az allegóriához, mint a szimbólumhoz”),<sup>73</sup> a *Himnusz a Szépséghez* (*A Szépség párja*), a *Duellum*, az *Egy Madonnához* (mely *ekphrasis* egy oszlopszoborról és kifordítása annak a „barokk áhítatnak, amely a világi szerelmen keresztül alkotta meg az isteni szerelem allegóriáit”),<sup>74</sup> a *Fantasztikus metszet* (a vers első megjelenésekor a *Mortimer metszete* címet viselte), *Az óra* (mely az idő múlásának barokk témáját használja fel), *A földműves csontváz* (amely Andreas Vesalius egy metszetének *ekphrasisa*, emellett „vad és nyílt szimbólumként” [épouvantable et clair emblème] írja le a költő a huszonkettedik sorban), végezetül pedig a *Párizsi álom*.<sup>75</sup> Ezek mellett a retorikai allegóriák mellett *Az álarcos*, az 1858-ban látott, két Ernest Christophe-szobor által ihletett *Haláltánc*, továbbá a *Párizsi képek* közül főként a Victor Hugónak 1859-ben ajánlott versek, mint *A Hattyú*, *A hét öreg*, *A szegény anyókák*, és a *Találkozás egy ismeretlennel* – egyszóval azok a költemények, amelyek a Baudelaire késői költészetére jellemző mondatszerkesztési, metrikai, lexikai és stilisztikai merészségeket tartalmazzák, és amelyek 1857-ben még nem voltak meg –, új elren-

<sup>73</sup> JEAN MOLINO – JOËLLE GARDES-TAMINE: *Introduction à l'analyse de la poésie*. Paris, PUF, 1987<sup>2</sup>, t. I. 187.

<sup>74</sup> PIERRE DUFOUR: *Forme et fonctions de l'allégorie...*, 137.

<sup>75</sup> Lásd: LEAKEY: *Baudelaire, Collected Essays*, 56–57.

deződést alkotnak, amelyben az 1857-ben feláldozott barokk allegóriák, és az 1859 táján írt modern allegóriák kölcsönösen gazdagítják egymást. Azt is mondhatnánk, hogy a leíró allegóriák csak akkor kerülhettek a kötetbe, amikor az már az allegória egy más fogalma köré rendeződött. Egy okkal több, hogy számításba vegyük az első csoportot is.

Baudelaire soha nem hagyott fel a hagyományos allegóriákkal, és néhány utolsó versében visszatért a barokk költészet által ihletett témákhoz, például a *Szörny avagy egy hátborzongató nimfa dicsérete* című versben, amely 1866-ban jelent meg a *Romok* című kötetben. E könyvet magát is Félicien Rops jelképes címlapmetszete díszítette, amely egy vaslovat lenyelő struccot ábrázol, „jelképe az az Erénynek, aki azt a feladatot tűzte ki maga elé, hogy a legfelháborítóbb állatokkal táplálkozzon”: „VIRTUS DURISSIMA COQUIT”, Poulet-Malassis magyarázata szerint (I, 812–813) Baudelaire e képpel kapcsolatban abban a levélben írt Ropsnak, amelyben *A szörny* és a *Haláltánc* című versekről is szó van: „A *Romok* címlapmetszetét kitűnőnek tartom, zsenialitással (*ingenium*) telinek” (*Levelezés*, II, 617). A továbbiakban fenntartásairól is ír. Az *ingenium* latin szót Baudelaire nem a cicerói „engedelmesség” és „emlékezet” értelemben használja, hanem a nagy barokk *ingenio*, vagy a francia *wit*, *esprit* értelemben, mint ahogy azt Baltasar Gracián *Agudeza y arte del ingenio* művében is láthatjuk, azaz a melankóliához és a visszaemlékezéshez kapcsolódó „zsenialitás” értelmében.

#### ALLEGÓRIA ÉS „NON SEQUITUR”

Baudelaire modern allegorikusként való összes értelmezésének *A Hattyú* a próbaköve, az a vers, ahol az „allegória” rímel a „melankóliával”, és más szinte alig számít. Benjamin szerint az allegória a tapasztalat töredezettségéeként a városi világra vetett melankolikus tekintetből származik. *A Hattyú*, csakúgy, mint a *Párizsi képek* egész sorozata 1861-től *A hét öreg* és *A szegény anyókák* realista verseiig – mindkettő *Párizsi kísértetek* címmel jelent meg 1859-ben – *A vakok*, a *Találkozás egy ismeretlennel* olyan versek, amelyekben a természettel való összhang hiánya a városban a végletekig fokozódik. *A hét öregben* elvész minden analógia:

Rémült részeg gyanánt, ki duplán lát, futottam  
haza és zártam el szobámnak ajtaját  
zavartan, lázasan, betegen, megrogyottan;  
lelkem a képtelen Rejtelem járta át.

(Babits Mihály fordítása)

Az, ami úgy kezdődött, mint a város allegorikus látomása, „zord színészhez ép találó díszletek” (nyolcadik sor) az abszurdításba hajlik. A körúton hömpölygő tömegben a találkozásokat már semmilyen cél sem vezérli. Nincs semmilyen törvényszerűség bennük, kockázatosak, Yves Vadé szavaival élve, a „világegyetem-

mel való megdönthetetlen ellentétéről” vagy az „egyetemes rend általános kudarcáról”<sup>76</sup> árulkodnak:

Az ész hiába vélt kormányt ragadni; ócska  
rudját a zivatar széttörte könnyeden;  
és lelkem tánkra kelt, tánkra, szegény hajócska  
árbóc nélkül, egy zord, parttalan tengeren.  
(Babits Mihály fordítása)

A tenger, amely például *Az ember és a tenger* című versben a végtelennek a végesben való boldog képe vagy szimbóluma, itt „parttalan”, a félelem szinonimája, *A haj* eufórikus ege *A Hattyúban* „gúnyos, zordkék ég” lesz. Nincs már boldog allegória, sem korrespondencia, például az ég és a vakok szeme között:

Szemük, honnan kiszállt, eltűnt az égi szikra,  
minthogyha messze, fel, meredne, ég felé,  
(Babits Mihály fordítása)

*A Párizsi képek* ezen verseinek mindegyikében szoros kapcsolat van az analógia – vagy a szimbólum – eltűnése és a metrikus aránytalanság, szabálytalanság között. A cezúrát és a verssorok végét elsöpri a szintakszis, mint *A vakok* prózai végkifejletében: „de jobban meggyötört szívvel kérdem: „Vakok mit lestek ott az égen?” [Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles?], amelyben a cezúrát nehéz betartani. Ugyanez a helyzet *A Hattyú* utolsó előtti versszakában, ahol a költő „a sovány, hektikás néger lányra” gondol:

s mindenkire, ki már sohsem talál a vesztett  
üdvre, soha! Soha! Kit könnyek kortya vár,  
s kit emlejére Bú jó farkasa eresztett!<sup>77</sup>  
(Tóth Árpád fordítása)

A francia eredetiben két egymást követő sorban áthajlás van a cezúránál és a sor végén is, ráadásul a második sor hatodik szótagjában egy nem hangsúlyos egy szótagú szó található, a „ceux” mutató névmás, amely elválaszthatatlan a hetedik szótagot elfoglaló „qui” vonatkozó névmástól. Benoît de Cornulier szavait idézve

<sup>76</sup> YVES VADÉ: *L'Enchantement littéraire. Ecriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*. Paris, Gallimard, 1990, 411., 413.

<sup>77</sup> Az eredeti szöveg:

A quiconque a perdu ce qui ne se trouve  
Jamais, jamais! A ceux qui s'abreuvent de pleurs  
Et têtent la Douleur comme une bonne louve!

„a hangsúlytalan szónak a hatodik ritmikus tagolás által való leválása” *A romlás virágaiban* a metrika szabályainak egyik legbátrabb áthágása: bár az alexandrin hatodik szótagja nem lehet hangsúlyos, de az ötödik és a hetedik sem lesz az. *A szegény anyókák* ötvenharmadik sorát: „és hallgatta a dús kürtmuzsikát” [„Pour entendre un de ces concerts, riches de cuivre”] ugyanez az elrendezés jellemzi. A ritmikus tagolás és a szintaktikai-szemantikai mondattagolás általában nem fedik le egymást, így Baudelaire a vers határáig jut vagy legalábbis a versnek tiszta szótagszámlálásig való leeredukálódásig.

A rímes vers természeténél fogva analogikus. Szerkezetét az ismétlések, Baudelaire szavaival élve „a rím és a szám” alakítják ki, (II, 145) az állandóság és a bezáródás jellemzi. *A romlás virágai* már idézett előszóterve szerint, „a ritmus és rím az ember egyhangúság, szimmetria és meglepetés iránti halhatatlan vágyát elégíti ki” (I, 182). A vers a szabályosság reményét kelti, az egyhangúság szolgáltat keretet a meglepetéseknek, amely fittyet hány a szimmetriára és dacol az értelmezéssel. Benjamin tömör megfogalmazása szerint: „A korrespondenciák elmélete és a természetéről való lemondás közötti ellentmondás. Hogyan lehet ezt feloldani?”<sup>78</sup> Azt sugallja, hogy az allegória segítségével. Én azt mondanám, hogy az eltérés, az aránytalanság segítségével, amely inkább formális, semmint tematikai feltétel, inkább retorikai, semmint hermeneutikai: az allegória jelének számít, és az 1857-es *A romlás virágaiban* uralkodó analógia ellentéte. Akkor pedig ugyebár ez a modern allegória lenne (a tenger és az ég most már a félelem tárgyai, s nem pedig – még ha rövid időre is – a végtelen szimbólumai), azaz a verset a rendből kiszakító irány?

Nemes, nagy, ideges lába szobor. Előre  
görbedve, mit különc, ittam én, elbűvölt,  
a kába mézet és a gyilkoló gyönyört  
szeméből, mely fakó ég s viharok szülője.  
(Babits Mihály fordítása)

*A Hattyú* biztosan Baudelaire egyik legnyitottabb és legtöredezetebb verse az *in medias res* kezdődő megszólítás („Andromaché, ma rád gondolok!”) és a nem öszszegző típusú lezárása miatt („fogyok... vert seregek!... és jaj, még annyian!...”). Ehhez járul hozzá a vers két része közötti törés és a két részt indító szinkópák.<sup>79</sup>

Így az, amit Benjamin, Jauss, de Man és mások „modern allegóriának” hívnak, a hagyományos allegóriával való kapcsolatának vizsgálata nélkül, valójában a költői analógia törése lenne, a versmérték és mondat aránytalansága, a szabálytalanság vagy a *non sequitur*, a szám nélküli vers, a megszámlálhatatlan. Ebből a szempontból a modern allegória átvenné egyik alkotó elemét a meghatározásánál fogva heterogén hagyományos allegóriának, amelynek stilisztikai és szemantikai hiá-

<sup>78</sup> WALTER BENJAMIN: *Zentralpark*. Charles Baudelaire, 213.

<sup>79</sup> Lásd a könyv hatodik fejezetét *A váratlan ördöge* címmel.

nyossága az egyik legfontosabb jele. „Az allegóriák a melankolikus ember keresztútján lévő stációk”, írta Benjamin, továbbá: „az összeütközés költői elvként működik Baudelaire-nél: a furcsaság a Párizsi képek városával küzd.”<sup>80</sup> Stierle az allegória és a melankólia meggyőző kapcsolatára mutatott rá Dürer metszetén, a *Melankólia I*-en szereplő építészeti elemek „kusza lim-lomjai” között; a metszetre Baudelaire utal a „filozófiai művészetről” szóló elmélkedéseiben, közvetlenül ez után a mondat után: „(...) ott a helyek, a díszletek, a bútorok, az edények (lásd Hogarth), minden allegória, utalás, hieroglifa, rejtvény” (II, 600), ennek a mondatnak a visszhangja *A Hattyú* „jelképpé [allégorie] válnak nyomban” sora.<sup>81</sup> Az elidegenedett melankolikus tekintet számára a világ összefüggéstelennek tűnik; minden keretétől elvált, elszigetelt, enigmatikus elem alkalmas az allegorikus olvasatra. A melankólia és az allegória találkozási pontja a folytonosság hiánya, az elválás, a *dissecta membra*.

Parataxisről akkor beszélünk, amikor két mondat egymás mellett helyezkedik el, anélkül, hogy egymáshoz való viszonyukat megjelölnénk. Szintaktikai mellérendelésről van szó, amely hasonlít egy másik ellipszishez a kapcsolatos kötőszavakéhoz, amelyet *aszindeton*-nak, elválasztásnak vagy felbomlásnak hívunk. Én itt inkább költői mellérendelésre vagy szemantikai elválasztásra gondolok, angolul *non sequitur*, „it does not follow” vagyis „nem folytatódik”, a folyamatosság megoldása, a költői szóáradat elszakadása, az asszociációk felfüggesztése. Ilyen elválasztások mindenhol találhatóak Baudelaire-nél, költői ihlete megtorpanásainak, és egyfajta tehetetlenségnek a tanújelei, amelyet az életművében tematizál.

Baudelaire 1859-ben, legszagattottabb verseinek keletkezésekor, Gautier stílusának könnyedségét dicséri, akinek az írás megy, mint a vízfolyás: „Egyébként az igazi költészet jellemzője a szabályos hömpölygés, amely olyan, mint amikor a nagy folyók a tengerhez, a halálukhoz, a végtelenhez közelednek, és elkerülik a zuhanást és a törést. A lírai költészet szárnyal, de mindig ruganyosan és hullámzóan. Nem szeret semmit, ami hirtelen és töredezett (II, 126)”. Baudelaire költészete nem ilyen, főleg ebben az évben nem, amikor a hajlékonyság és a folyamatosság szándékos hiányáról ismerhető fel. „Harminc elégtelen, kellemetlen, rosszul megírt, rosszul rímelő verssel küszködök. Gondolja, hogy megvan bennem Banville hajlékonysága?”, írja Poulet-Malassis-nak 1857 májusában a *A romlás virágai* nyomtatási engedélye aláírásának előestéjén. (*Levelezés*, I, 399). 1862-ben pedig egy Arsène Houssaye-nak írt levélben arról panaszkodik, hogy verseit „egy csomó apró hiba, túl nagy gyorsaság, az ihlet egy formájának megtorpanása” jellemzi (*Levelezés*, II, 245).

Az is mesélik egyébként, hogy a költő a nehézséget és a munkát dicséri, a látható erőfeszítést: „Ezrével vannak olyan emberek, akik imádják az irodalomban a könnyed stílust, a fesztelenül, majdnem meggondolatlanul, minden módszert nél-

<sup>80</sup> WALTER BENJAMIN: *Zentralpark. Charles Baudelaire*, 219. és 228.

<sup>81</sup> KARLHEINZ STIERLE: *La Capitale des signes. Paris et son discours* (1993). (Trad.) Marianne Rocher-Jacquin. Paris, Maison des sciences de l'homme, 2001, 524.



külöző, de düh és zuhatagok nélküli, áradó művészetet. Mások – és ezek általában az irodalmárok –, csak azt olvassák örömmel, amit újra meg újra el kell olvasni. Majdnem, hogy élvezik a szerző kínszenvedését. Ez azért van, mert ezek az át gondolt, dolgos, meggyötört művek tartalmazzák annak az akaratnak az ízét, amely megszülte őket” (II, 60). Az idézett szövegrész is metaforikus, mert, még mindig 1859-ben, Baudelaire Philibert Rouvière színészi játékát akarja bemutatni, amely összhangban áll „szenvedélyes és gyötrelmes” életével, mint ahogy a „bütykös, nehezen növvő fák, amelyek komplikált és ízletes gyümölcsöket adnak” összhangban állnak „dolgos, zökkenőkkel teli létezésükkel”. Baudelaire ezt a „meggyötört” stílust a „könnyed stílus” fölé helyezi, amelyet Gauthier-hez társít, (II, 105) akinek, emlékszünk még, „élete eseményektől hemzseg” (II, 103), illetve George Sandhoz, akinek „híres, a polgároknak oly kedves *könnyed stílusáról*” ír (I, 686). Rouvière-en keresztül, Baudelaire a sűrű, nehéz, szaggatott, „zuhatagokból”, „dühből”, „energiából”, és „intenzitásból” megszülető stílust dicséri, amely távol van Sand, de Gautier stílusától is, és amelyet csak az „irodalmárok” értékelnek – egyszerűen saját tehetetlenségéből fakadó, a *non sequitur* formájában megalkotott stílusról beszél.

Ezért olyan nehéz Félix Leakey gondolatmenetét elfogadni, aki *A Hattyú* eredetiségét abban látja, hogy Baudelaire „ezt a verset könnyedén írta meg, úgy hogy papírra vetette azokat a gondolatokat, amelyek a vers írásakor eszébe ötlöttek”<sup>82</sup>. A Hugónak címzett levélben emlegetett gyorsaság: „Az volt a fontos számomra, hogy gyorsan elmondjam, hogy egy véletlen, egy kép milyen dolgokat sugallhat” (*Levelezés*, I, 623), olyan, mint a Constantin Guys által keresett alkotói gyorsaság, amely a *Modern élet festőjében* leírtak szerint egy „mnemonikus művészettől” függ; amelynek feltétele a „feltámasztó, felidéző emlékezet, egy olyan emlékezet, amely azt mondja minden dolognak: „Lázár, kelj fel!” (II, 699), és egyáltalán nem improvizációt vagy gördülékenységet feltételez. Rouvière színészi játékához hasonlóan, *A Hattyú* a „legjobb irodalmi szépséget” bontja ki, „amely az energia” (II, 60).

A lírai vers megköveteli az ihlet egységességét, és bezáródik, mint Gautier-nál; az olvasó elvárja, hogy az ismétlésekből és arányosságokból rendszer szülessen, rend uralkodjon. De Baudelaire azt sugallja, hogy van egy másik költői erény, a szaggatottságé, amely meditatív, szomorú vagy melankolikus, a mesterségeshez tartozik és az ironiából ered, amely a disszonancia keresése. A *Röppentyűkben* Baudelaire összekapcsolja a szépséget a formátlansággal: „Ami nem formátlan kissé, az közönyösen hagy; – ebből következik, hogy a szabálytalanság, vagyis a váratlan, a meglepő, a meghökkentő lényeges tartozéka és jellemzője a szépségnek.” (I, 656).<sup>83</sup>

Márpedig a kritika mindig megpróbálja feloldani a baudelaire-i *non sequitur*t, méghozzá oly módon, hogy minden áron kisebbnek tünteti fel az adott törés jelentőségét: például a *Kapcsolatok* négy sorosai és három sorosai közötti törést azzal

<sup>82</sup> LEAKEY: *Baudelaire, Collected Essays*, 92.

<sup>83</sup> CHARLES BAUDELAIRE: *Röppentyűk*. (Ford.) Rónay György. In: *Charles Baudelaire válogatott művei*, 336.

magyarázza, hogy különböző időpontban keletkeztek.<sup>84</sup> Ugyanezt az okoskodást, – amely nem old meg semmit, csak megállapítja, hogy a disszonancia és a hiátus határozottan szándékosan keletkezett – alkalmazza az *Őszi éneke*re vagy *A Napra*, amelyről Leakey határozottan állítja, hogy két része annyira ellentmond egymásnak, hogy Baudelaire csak pályafutásának különböző pillanataiban írhatta őket.<sup>85</sup> De a költő mégis úgy határozott, hogy Rouvière játékához hasonló, egyetlen „csavart” és „bütykös” művet alkot ebből a talán rosszul összeforrt két töredékből, és egymáshoz való illesztésüknek allegorikus értelmet ad, amely az utolsó négy sorban csúcsonylik ki, ahol is a napot a várost megszépítő költőhöz hasonlítja. Graham Chesters *A Nappal* kapcsolatban zeugmáról beszél. A zeugma a tizenkettedik sorban valóban a szó tulajdonképpeni értelmében van jelen, a konkrét és az átvitt jelentés összekapcsolása értelmében („a méhkast és agyat mézzel ő tölti meg.”), de az egész vers szerkezetére nézve a zeugma alakzata emblematikusnak allegorikusnak, vagy szimbolikusnak, mutatkozik, tetszés szerint, ahol is a „kilencedik sortól a huszadik sorig a vers ugyan egy illik *A Nap* címhez, de mindez az első nyolc sorhoz kapcsolódik hozzá, amely viszont nem illik hozzá.”<sup>86</sup>

„Allegória vagy összekapcsolódás”: lehetett volna ez a cím is az „Allegória vagy parataxis” vagy éppen az „Allegória és *non sequitur*” helyett, abban az értelemben, hogy *A romlás virágai* minden modern allegóriáját lehet valószínűleg összekapcsolódásként vagy parataxisként értelmezni. A melankólia jele a zeugma, a cikkcakk.

Biztosan nem járunk messze Benjaminsnak az allegóriáról és a töredékről szóló gondolataitól: „Az a dolog, amelyet megérint az allegória, elválik az élet hétköznapi összefüggéseitől: összetörik, s egyszersmind megőrződik. Az allegória a romokhoz kötődik. A megmerevedett nyugtalanság képévé válik.”<sup>87</sup> Nagyjából ugyanarról a dologról beszélünk, de mégsem teljesen, hiszen a mellérendelés, az elválasztás, az összekapcsolódás vagy a zeugma összekötik a tiszta értelemben vett allegorikus verseket *A romlás virágainak* modern allegóriáival. Az allegorikus versnek mindig velejárója a szétválasztás, például *Az albatroszban*: első két versszaka leíró, a negyedik értelmező, a harmadik, amelyről azt mondják, hogy utólag lett beillesztve, paraxisszerű. Vagy *A rossz szerzetes* című szonett, amely még inkább az allegória allegóriája, mint az „Allegória” című vers, mivel a négyesorosok régi vallásos allegorikus festményeket írnak le, pontosabban ezeknek a képeknek az elkészítését:

Tarkán volt festve a régi nagy klastromívek  
alatt az Igazság száz képe mesterül,  
(...)

<sup>84</sup> Lásd Claude Pichois jegyzetét: „Erre a kronológiai következtetésre jut nem kevés habozás után Félix Leakey: ugyanilyen óvatossággal mi is elfogadjuk ezt az álláspontot” (I. 844.).

<sup>85</sup> Lásd: LEAKEY: *Baudelaire and Nature*. 106–108. és GRAHAM CHESTERS: *Baudelaire and the Poetics of Craft*. Cambridge University Press, 1988, 141–142.

<sup>86</sup> Uo., 142.

<sup>87</sup> WALTER BENJAMIN: *Zentralpark*. Charles Baudelaire, 222.

a sok szent barát kire ma feledés terül,  
pingálta a halált, jámbor és balga szívek,  
a sírok csarnokát választva műhelyül.

A háromsorosak viszont a kötőjel, és az allegorikus Én prédikációja után („Sír-csarnok lelkem is, hol rossz remete, árván / Lakom, unt termeit öröktől fogva jár-ván”) a verseskötet és az emblematicus képek galériájának analógiáját keltik életre:

de kép nem színezi e klastrom zord falát.

Óh, lomha szerzetes! Mért nem alkotom én is  
Fekete nyomorom eleven szőnyegén is  
Szememnek gyönyörét s kezem diadalát?  
(Babits Mihály fordítása)

Baudelaire vonzódása a szonett vagy a tizennégy soros vers iránt a bonyodalom és a *volta* szeretetéhez kapcsolódik, de a leggyakrabban ez ellentét vagy szillogizmus, amely *A romlás virágaiban* szemantikai elágazás vagy elválasztás, stilisztikai összekapcsolódás, egy függetlenedett leírás megszakítása és megfordítása, például a talán Goya egyik metszete által ihletett<sup>88</sup> *Duellumban*: a két négysoros test-test elleni harcot ír le, amely a harcolóknak egy vízmosásba való zuhanásával zárul. Íme az utolsó, kötőjellel kezdődő három sor: Baudelaire gyakran folyamodik ehhez a megoldáshoz, hogy hangsúlyozza a *non sequitur*t, amelyet egy mutató névmás és egy bemutató szerkezet [c'est] követ:

– E mélység a pokol, zsufolva gonoszúl!  
Zuhanjunk vadul át, vad amazon, e poklon,  
Hogy bús gyűlöletünk örök tűzben lobogjon!

A két harcos a végén új értelmezést kap: e kétségtelenül közhelyes metafora szerint egy szerelmes párról van szó, harcuk ölelés, mint arra az ötödik és hatodik sor hasonlata már utalt:

Eltört a fegyver! Így ifjuságunk is eltört,  
kedvesem!  
(Babits Mihály fordítása)

Az allegorikus vers, akár barokk, akár modern, mindig váratlan fordulatok sorozata.

<sup>88</sup> Jean Prévost szerint. Lásd JEAN PRÉVOST: *Baudelaire. Essai sur l'inspiration et la création poétique*, 152–153.

A *gyógyíthatatlan* egymástól elkülönült képek sorozata: „Egy jelenés, egy Lény, egy Eszme”, „Egy Angyal”, „Egy szegény”, „Egy kárhozott”, „Egy hajó”. És aztán megint egy kötőjel után következik ez az ismétlés:

mind jel, körkép, melyet sivár  
s gyógyíthatatlan sorsod öltött,  
és azt mutatja, hogy az ördög  
jól csinálja, amit csinál.

(Szabó Lőrinc fordítása)

Az 1861-ben kettéválasztott vers második része újraértelmezi a (többes számú) jelképek együtteséből álló (egyes számú) festményt, az emberi sors képét, s ez tart az utolsó sor újabb kötőjelig: „– a Kárhozottság tudata!”.

A második *Spleen* kötőjelei is figyelemreméltóak, vagy a nyilvánvalóan barokk *memento mori*, az *Egy dög* kötőjele: mind megannyi hangsúlyos irányváltás: „A *Meszse innen* című vers utolsó sora elé kötőjelet kell tenni, hogy elszigetelődjön és elváljon”, diktálta Baudelaire 1866 márciusában egyik utolsó levelében (*Levelezés*, II, 630). Ez a műgond felesleges lett volna a *Kapcsolatok*, *A Nap* vagy *A Hattyú* esetében, amelyekben a törés a „kronológiai megoldás” mellett kardoskodók hiábavaló buzgalma ellenére is leegyszerűsíthetetlen marad.

#### AZ ALLEGÓRIA A SZIMBÓLUMBAN ÉS FORDÍTVA

A *Kapcsolatok* és *A Hattyú* című verseket rendszerint úgy értelmezik, mint az allegória és a szimbólum jelképeit *A romlás virágaiban*. De ha a modern és a régi allegória a *non sequitur*, amely mindenekelőtt egy leegyszerűsíthetetlen forma, akkor mit ér ez az ellentét? A két vers, vagy a két alakzat közötti viszony összetettebbnek tűnik számomra. De Man, aki az „allegorikus stílust” a nyugati világ lelkiismeret-furdalásaként rehabilitálta, kimutatta, hogy ahol Rousseau a szimbólumhoz a legközelebb állónak, és a romantika előfutárának tűnt, vagyis az *Űj Héloïse*-ben, ott valójában már – vagy még – allegorikus volt, hiszen Julie kertjének leírása nem egy „személyes lelki állapot kifejezése” hanem minden intertextuális részletében a *Rózsaregény* által bemutatott erotikus kert *toposzát* veszi át.<sup>89</sup> Azt is kijelentette továbbá, hogy a misztikus és szimbolikus evangéliumnak tartott *Kapcsolatok* valójában allegorikus és modern.<sup>90</sup> Ezt az elemzést ki kell egészítenünk azzal a gondolattal, hogy ha a *Kapcsolatokat* allegorikusnak tekintjük, akkor *A Hattyú* szimbolikus,

<sup>89</sup> PAUL DE MAN: A temporalitás retorikája. (Ford.) Beck András. In: *Az irodalom elméletei I.* (Szerk.) Thomka Beáta, Pécs, Jelenkor, 1996, 24–27.

<sup>90</sup> PAUL DE MAN: *Antropomorfizmus és trópus a lírában*. In: P. D. M.: *Olvadás és történelem*. (Ford.) Nemes Péter, Budapest, Osiris, 2002.

vagy legalábbis a szimbólum az allegóriában van, mint ahogy az allegória a szimbólumban. Ez lehetővé tenné, hogy bezárjuk a kört és ellenőrizzük, hogy az allegória megnevezés, vagyis egy szókép alatt valójában egy alakzatot értünk vagy halványítunk el az analógiával és az arányossággal szemben: a *non sequitur*t, a költői összekapcsolást. A szimbólumot és az allegóriát úgy különböztetik meg, mint az érzés és a gondolkodás közötti különbséget, de Benjamin is elismeri, hogy a közöttük jelenlévő csökkenthetetlen feszültség miatt ezek soha nem lehetnek meg egymás nélkül: „Baudelaire művészetének meghatározó alapja az a feszültség, amely nála a rendkívül éles érzékenység és a rendkívül összeszedett gondolkodás közötti viszonyt jellemzi. Ez a viszony az elméletben a korrespondenciák doktrínája és az allegória doktrínája között található.”<sup>91</sup>

Meg kell azért jegyeznünk, hogy egyrészt, a korrespondenciák doktrínája és az allegória doktrínája nem azonos természetűek: az első *A romlás virágainak* egyik versébe íródik bele, a másodikat pedig a mai elemzők találták ki. Másrészt, ha hihetünk magának Baudelaire-nek, akkor az érzékenység és a gondolkodás közötti ellentét inkább alakzat kérdése, mintsem szóképé: a „könnyed”, illetve a „hirtelen és töredezett” vers ellentéte, a hömpölygés és a megtört vonal ellentéte.

Egyszer meg kellene írni a *Kapcsolatok* recepciójának történetét, meg kellene mutatni, hogy a kritikusok hogyan hagytak fel fokozatosan a szellemi, és látható világ közti harmóniát feltételező transzcendentális magyarázattal, és hogyan kezdték el egyre inkább elfogadni a szonett csúcspontján kezdődő válság és összhang hiányát, amelyet hamarosan szimbolistának tekintettek a szinesztéziák használata miatt („test s lélek, mámore zeng bennük ég felé”), egészen a vers kezdetéig haladva, amely csak látszólag misztikus: „Templom a természet: élő oszlopai.”<sup>92</sup> Először tehát a háromsorosok és a négysorosok közötti törésre mutattak rá; aztán a második négysorosnak – különösen utolsó sorának – az elsőtől való eltérést hangsúlyozták („egymásba csendül a szín és a hang s az illat”) a szonett első sorától való különbsége miatt. A vers nagyon gyorsan az értekek közötti megfordítható és vízszintes kapcsolatok rendszere felé fordult, ez pedig különbözik a vers elején hirdetett kapcsolatoktól, amelyek a látható világ és a szellemi valóság közötti hierarchikus viszonyra épülnek. Ezen értelmezés szerint a cím és a vers eleje romantikus, szimbolikus, misztikus, swedenborgi; a vers vége – a háromsorosak és a második négysoros is – szimbolista, szinesztéziákkal teli, és esztétikus. Így két esztétikai rendszer egymást lefedésének vagy inkább konfliktusának lehetnének tanúi: az első négysoros egy-

<sup>91</sup> WALTER BENJAMIN: *Zentralpark. Charles Baudelaire*, 232.

<sup>92</sup> Graham Robb tisztázta a *Kapcsolatok* két része közötti állítólagos ellentétet, kimutatta, hogy Baudelaire több kortársánál harmóniában léteznek együtt a függőlegesnek nevezett korrespondenciák a vízszintesekkel, a különféle szinesztéziák pedig az egyetemes analógiát erősítik (*La Poésie de Baudelaire et la poésie française 1838–1852*, Paris, Aubier, 1993, 148–151.) Georges Blin is rámutatott már, hogy „ez a világ a másik számára tanúskodik – és a hasonlóság elfogadása az anyag egységessége feltevésének implicit módon való törvénybe iktatása”. (GEORGES BLIN: *Baudelaire*. Paris, Gallimard, 1939, 106.)

ségesítő metafizikája 1855–1856-ból származna, a folytatás immanens esztétikája pedig az 1846-os *Szalon* gondolatainak felelne meg. Megint a kronológia szolgál arra, hogy megoldjon egy *non sequitur*t, de nem kapunk magyarázatot arra a döntésre, amelynek alapján összefüggéstelennek tartott részek kerülnek egymás mellé.

A forradalmiságban mindig legbátrabbnak mutatkozó de Man állapította meg, hogy már maga az első négysoros is allegorikus, az összhang hiányáról árulkodó, s miközben kimondja a szimbólumról alkotott elméletet, egyszersmind dekonstruálja is azt. Egyrészt: a kezdeti korlátozó szó szerint a természet csak „időnkint” „mormol összesűgva” szavakat, miközben – amint arra Jonathan Culler is emlékeztetett – Hugónál „minden beszél”, Lamartine-nél pedig „minden hallgat”: náluk a világot a maga teljességében érintik az analógiák.<sup>93</sup> Másrészt: ez az első sor talán nem egyéb, mint a körút hangulatának felelevenítése, amelynek „élő oszlopai” (az ember”-rel, amely a harmadik sorban egyszerű utójelzőként szerepel, hangsúlyozza de Man)<sup>94</sup> és ezekkel együtt a „jelképek erdeje” (amely Culler szerint egy már nagy számban lévő dolognak a fokozása”, a *Pokol* negyedik énekében Dante és Vergilius által átszelt és Delacroix által megfestett „szellemek lakta sűrű erdő” /II, 437/.<sup>95</sup>) egész egyszerűen a hömpölygő tömeget ábrázolják. Talán egyáltalán nem vidéken vagyunk, mondja De Man, éppen ellenkezőleg, soha el sem hagytuk a várost, például a *Találkozás egy ismeretlennel* című vers „kába utcazaját”.<sup>96</sup> Az egész vers a nyelvről szól, az általunk lakott retorikai dimenzióról, saját doktrínájának transzcendentális törekvéseit dekonstruálja, és a második sor „szavainak” vagy az ötödik sor „visszhangjainak” összevisszasága nem engedi, hogy metafizikus transzcendenciát fedezzünk fel benne. A második négysoros következő két sora („Valami titkos és mély egység tengerén, / mely, mint az éjszaka, oly nagy, és mint a fény”)<sup>97</sup> a látnoki költőkre jellemző egységnek tekinthető, amely már alig különbözik az elméletírók vagy a Baudelaire által az 1855-ös *Világkiállítás*-ban kigúnyolt „felesketett professzorok” rossz egységétől: ez az az egység, amelyet Culler az „éjszaka minden macska szürke” egységnek nevez, a „nagy, egyhangú és személytelen egység, amely olyan hatalmas, mint az unalom és a semmi”, és amelyben „minden típus, minden gondolat, minden érzék összekavarodik.” (II, 578)<sup>98</sup> Ez elől a pusztító értelmezés elől a „templom”, mint a természet képe sem menekül, hiszen két sorral lejjebb alá van aknázva: A „Jelképek erdején át visz az ember útja” sor „keresztül menni” [passer] szava kétértelmű, hiszen kétségtelenül azt jelenti, hogy „átmenni”, de azt is, hogy „a tömegben bolyongani”.

<sup>93</sup> JONATHAN CULLER: Intertextuality and Interpretation: Baudelaire's Correspondances. In: *Nineteenth-Century French Poetry: Introductions to Close reading*. (Ed.) Christopher Prendergast. New York, Cambridge University Press, 1990, 121.

<sup>94</sup> PAUL DE MAN: *Antropomorfizmus és trópus a lírában*, 377.

<sup>95</sup> JONATHAN CULLER: *Intertextuality and Interpretation...*, 122.

<sup>96</sup> PAUL DE MAN: *Antropomorfizmus és trópus a lírában*, 377.

<sup>97</sup> Szabó Lőrinc fordítása. – A ford.

<sup>98</sup> Lásd JONATHAN CULLER: *Intertextuality and Interpretation...*, 127.

De ha a de Man által ironikusan újraolvasott *Kapcsolatok* az elejétől kezdve allegorikus lenne, amely már a vers első sorától – miközben kimondaná azt – egyszersmind le is rombolná a szimbólum doktrínáját, akkor *A Hattyú* – amely alapján pedig az elemzések Baudelaire-t modern allegorikusként szokták kezelni – szimbolikus lenne, méghozzá egészen a legvégéig az. Valójában azonban mindkettő egyszerre szimbolikus és allegorikus: a verssel vele született analógia és a verset a sodrából kihozó *non sequitur* egymás mellett élése és feszültsége miatt. *A Hattyú* még a szimbólum esztétikáját hirdeti, de nem azért, mert a hattyú *Az albatrosz* madarához hasonlóan a lírai dalt jelképezi; nem is azért, mert a hattyú dala a verset jelképezi, akárcsak a második *Spleen* szfinxének éneke, amely Jauss szerint az azonosulás minden addigi kudarca ellenére megszülető végső megváltást és *catharsis*-t ábrázolja; még csak nem is azért, mert a vers „az irgalmasság mély hangján” (II, 136) szólal meg, mint Hugónál; továbbá nem is azért, mert altruista befejezése a költőnek a száműzettek iránt érzett romantikus rokonszenvéről tanúskodik. A testvériség fontosságát hangsúlyozván, Chambers egészen odáig megy, hogy a „Munka” nagybetűs szavában „a februári forradalom értékeire és a munkásosztály lázadására való finom megemlékezést” vél felfedezni, a szolidaritás jelét, amely szemben áll az egyszerre prozopopeiának tekinthető és allegorikus „bús mítosz”-szal, az emberi tulajdonságokkal felruházott „félszeg” és ugyanakkor „dicső” hattyúval, aki hiába imádkozik Istenhez, de ez a népnek szóló megemlékezés, ha létezik egyáltalán annyira rövid, hogy alig vezet el a verset a szimbólum oldaláról.

*A Hattyú*ban az analógiák továbbélése inkább az ismétléseknek, a szimmetriának és az arányosságnak köszönhető, amelyek a vers előrehaladtával egyre erősödnek, például az első rész második versszakának első két soros refrénjénél:

– A vén Párizs oda! (hajh, változik a város,  
És oly gyorsan, ahogy halandók szíve sem!)

Vagy a vers második részének első versszakánál – minden allegorikus olvasat központi részénél –, közvetlenül az irányváltás után:

Párizs megváltozik, de renyhe bánatomban  
nincs rezzelés! Kövek, állványok, új falak,  
ódon külvárosok: jelképpé válnak nyomban,  
s rám dús emlékeim kőszúllyal omlanak.

(Tóth Árpád fordítása)

Több visszahangzó szó teszi ritmusossá ezeket a sorokat, amelyeket az összhang hiánya jellemez: „Párizs”, „vén”, „megváltozik”. A zárójelben áthajlással összekapcsolt első rész két sorában a kötelező közhelyből semmi költői nem születik („A vén Párizs oda!” [Le vieux Paris n’est plus]), mint ahogy a körülíró kom-

mentárból sem („hajh, változik a város, és oly gyorsan, ahogy halandók szíve sem!” [la forme d’une ville change plus vite, hélas! Que le cœur d’un mortel]), hacsak egy konvencionális és vallásos kép nem, amely az „élőt” „halottként” nevezi meg, csakúgy, mint *A Szépségben* („Halandók! Szép vagyok, mint véső-véste álom”). *A Hattyú* két sorát a lírai hang egyedül a „sajnos! [hélas!] közbevetésnek köszönhetően menti meg, miközben a „ma rád gondolk!” kezdés óta a névmások megsokszorozódtak. *A Hattyú* első gyönyörű hat sora után, íme két, *A romlás virágait* tarkító gyenge sor, amelyre Valéry is felfigyelt. Az *Áhítat*<sup>99</sup>című vers kapcsán felsorolt „öt-hat vitathatatlanul gyenge sor” közé valószínűleg a következő sort is belevette: „Most, míg a csöcselék szívét kínnal maratja”,<sup>100</sup> amely ugyanazt az elkoptatott képet tartalmazza. Mindazonáltal, egy Asselineau által mesélt anekdota szerint, Baudelaire ezeknek a gyenge soroknak a létét éppen az összekapcsolódás által kiváltott hatással magyarázta, és azt mondta, hogy ezek a gyengeségek a „fokozás művészetéből” lassan nyert eredmények.<sup>101</sup>

Ez a fokozás – amely Pascal-t idézi, és azt hangsúlyozza, hogy a gyenge vers megírása is hosszú és fáradságos munkába telik – a költői szóáradat és a „könynyed stílus” ellen létrehozott *non sequitur* másik neve. Íme egy példa: *A Hattyú* első része két hideg sorának távoli visszhangjáról van szó a második rész fontos első soraiban („Párizs megváltozik”), amelyben most éppen az egyes szám első személyű alakok fordulnak bőségesen elő. Aztán újra áthajlás következik a sorok között: „de renyhe bánatomban nincs rezzenés!” [„Mais rien dans ma mélancolie / N’a bougé!"]. Ez ugyanaz, mint a második *Spleenben* a több és kevesebbkel való játék, amely a felsorolás, és a kötőszóelhagyás révén (Kövek, állványok, új falak, / ódon külvárosok”) egy, a kezdeti „semmit” idéző, összegző jellegű „mindenné” válik, amelyek „jelképpé válnak nyomban” [tout pour moi devient allégorie]; az utolsó sor pedig végre kiegyensúlyozott: „s rám dús emlékeim kőszúllyal omlanak” (3+3+3+3). Nem lehetetlen egyébként, hogy az emlékeknek a kövekhez való hasonlítása is összeköti ezt az általam rokonítani próbált két részt: az egyiknek a másikban való visszhangját erősíti meg, mert ugyanazt a közhelyet tartalmazza, egymás mellé rendeli az egyént és a követ, a „kőszívet”, amely ellentmondásban áll a szív kiöntésével és az irgalmassággal, amelyről a vers szól. A város („hajh változik a város/ és oly gyorsan, ahogy halandók szíve sem!”) tehát kevésbé megkövesedett, mint ő, akire emlékei „kőszúllyal omlanak”. A szív nehezül el, melankóliával telítődik, keménnyé válik, dermedtté, mintha *rigor mortis* merevíténé s közben a város emlékekké alakul.

*A Hattyú* második része allegorikus és nyitott, a rímeket alkotó „falak” [blocs] és „kövek” [rocs] után egyre szabálytalanabbá válik, ám ezzel párhuzamosan és

<sup>99</sup> PAUL VALÉRY: Situation de Baudelaire. In: *Variété, Œuvres*. Paris, Gallimard, 1957, t. I. 610.

<sup>100</sup> Az eredeti vessor így hangzik: *Pendant que des mortels la multitude vile*. Itt szerepel a fordításból kimaradt halandók szó [mortels] csakúgy, mint *A Hattyú* és *A Szépség* című versekben. – A ford.

<sup>101</sup> Idézi CHESTERS: *Baudelaire and the Poetics of Craft*, 136.



ennek ellentmondó módon a koordináció is egyre erősödik (az „és” kötőszó ismétlése figyelemreméltóvá válik), sőt egészen a hipotaxisig, az alárendelésig megy el. A második versszak elején az „is” kötőszó erősen mutatja a következményt („Itt is, a Louvre előtt, a régi kép igaz ma”), és aztán az „így” [ainsi] határozó szó következik az utolsó versszak elején („Lelkem így bujdosik és a vadonba verve”), amely nagyon gyakori Baudelaire-nél ha az analógiát és az érvelés végét hangsúlyozza. A kettő közé a háromszor megismételt „Gondolok” szóból létrejövő anafora szigorú rendje ékelődik, amelyek tíz, az „à” és „aux” előljárószókkal ellátott bővítményt irányítanak. Mindez a vég közeledtét jelző felfüggesztés dacára („foglyok... vert seregek!... és jaj, még annyian!...”) egy olyan logikai, szintaktikai vagy „meditatív” egység érzetét keltik, amelyet még a félsorok, a sorok, a versszakok közötti áthajlások, és a szemantikai és poétikai ugrások sem tudnak teljesen lerombolni, ráadásul az ilyesféle versszakok nagyon is arányosak maradnak:

s gondolok a sovány, hektikás néger lányra,  
ki itt sárban lohol s elrélvülő szeme  
kókuszligetre vár s dús, messzi Áfrikára:  
a köd roppant falán hátha átintene, –

Tehát a bezáródás érzésének hiányát csak az utolsó pillanatban érzi az olvasó, mint *A szegény anyókák* utolsó két sorában:

Hol leszte holnap, óh, kilencven éves Évák,  
kiken rajt sulyosúl Isten szörnyű keze?  
(Szabó Lőrinc fordítása)

Eddig a konklúzió nélküli esésig, a vers végső nyitottsága ugyanolyan váratlan volt, mint *A Hattyúban*.

S végül a „Lelkem így bujdosik és a vadonba verve” sor az utolsó versszak elején ugyanazt a folyamatban lévő mozdulatot, ugyanazt az átalakulást jelenti, mint a „jelképpé válnak nyomban”. Nem minden jelkép [allégorie], de azzá „válnak” a melankolikus tekintet előtt, ehhez hasonlóan a jelen idejű „bujdosik” [s'exile] visszaható ige egy befejezetlen cselekvést fejez ki. A jelképekből álló „erdő” [forêt d'allégories] így felér a *Kapcsolatokban* szereplő „jelképek erdejével” [forêt de symboles] *A romlás virágainak* legallegorikusabb verse bár „limlomok” „zavart” képeit ütközteti – a *Kapcsolatok* és *A Hattyú* másik közös melléknéve a „zavart” [confus] – és bár megsérti a prozodiát, második része egyedülálló logikai és szintaktikai szabályosságról tanúskodik.

*A romlás virágaiban* az allegória a parataxis, az összekapcsolódás vagy a *non sequitur* formájában jelenik meg. De még akkor is, ha ezek az alakzatok a leghangsúlyosabb helyen szerepelnek, együtt léteznek az analógiával, a szónak a prozódiai,

szintaktikai, logikai arányosság értelmében. Az allegória tehát a szimbólumban van, mint a *Kapcsolatokban*, de a szimbólum is az allegóriában, mint *A Hattyúban*. Talán nem ez *A romlás virágainak* leghelytállóbb két véglete, ezért a Baudelaire-ről, mint modern allegorikusról Benjamin tanulmányai óta keletkezett, megcáfolatlanul maradt elméletek finomításra szorulnak. Maga Baudelaire óvakodott minden rendszertől: „Többször megpróbáltam az összes barátomhoz hasonlóan bezárkózni egy rendszerbe, hogy ott kedvemre prédikálhassak. De egy rendszer egyfajta elkárhozás, amely örökös tagadásra ösztökél minket; mindig egy másik rendszert kell kitalálni, és ez a fáradozás kegyetlen bűnhődés. Pedig mindig szép, nagy, tágas, kényelmes, tiszta és egyenes volt a rendszerem; legalábbis ilyennek tűnt” (II, 577).

A szembenállás, még egyszer hangsúlyozzuk, a „tiszta és egyenes”, a lírai költészet és a romantikus ihlet „könnyed stílusa”, és a „hirtelen és töredezett” stílus között van: a nehéz alkotás, az „örökös tagadás”, *A romlás virágai* oly sok versének ívét összetörő csökkenthetetlen cikkcakk, az ellentmondásban lévő tranzscendenciát és immanenciát magában foglaló *Kapcsolatok*, *A Nap* és *A Hattyú*, amelyekben az allegória és a mellérendelés az utolsó szóig fontos szerepet játszik jellemzik Baudelaire költészetét. Lehetséges kapcsolatot találni a barokk költészettel az ellentétek miatt, a janzenizmussal a fokozatos építkezés miatt, és a modernizmussal is az összeütközés miatt – de az allegorizálás mellett ott van mindenekelőtt a *non sequitur*, az összekapcsolódás, a baudelaire-i vers szó szoros értelmében vett anyaga:

vagy pedig, nézve a sok sánta, béna torzót,  
eszem a mértanon töpreng: hányfélekép  
kell variálnia az ácsnak a koporsót,  
hogy e sok figura mind megkapja helyét.<sup>102</sup>  
(Szabó Lőrinc fordítása)

(*Antoine Compagnon: Allégorie ou non sequitur. In: A. C.: Baudelaire devant l'innombrable, Paris, PUF 135–189.*)

Fordította: Schneller Dóra

<sup>102</sup> Az idézet a *A szegény anyókák* címet viselő, Victor Hugónak ajánlott versből való:

A moins que méditant sur la géométrie,  
Je ne cherche, à l'aspect de ces membres discords,  
Combien de fois il faut que l'ouvrier varie  
La forme de la boîte où l'on met tous ces corps.

RADVÁNSZKY ANIKÓ

## *A szimbólum szemiotikai távlatai*

*Tzvetan Todorov: Théories du symbole. Paris, Seuil, 1977.*

„E könyv tárgya, a szimbólum mint dolog, s nem mint szó” – így kezdi Todorov a *Théories du symbole* [Szimbólumelméletek] című munkáját. A korántsem magától értetődő tárgymegjelölés annyit mindenesetre rögtönt valószínűsít, hogy e szimbólumelméleti könyv a konceptualista elvek egyikét sem képviseli. Ennek az 1977-ben keletkezett, igen jelentős, harminckét év távlatából nézve is fontos, ugyanakkor napjainkra több ponton vitathatóvá vált műnek alapvető módszertani sajátossága, hogy nem törekszik a szimbólum egységes fogalmi meghatározására, tárgyát a különböző korokban különböző módon meghatározott és vizsgált, tágabb értelemben vett „szimbolikus” [symbolique] alkotja. Úgy is fogalmazhatunk, hogy Todorovnál a szimbólumelmélet(ek) tárgyának meghatározása maga is a történeti kutatás függvényeként alakul, a szimbólum különböző értelmezései pedig történetileg meghatározott világgépekkel fűgnek össze.

Talán nem túlzás azt állítani, hogy a szimbólum szó az egyik legérdekesebb és legbonyolultabb szemantikai csemege. A hosszú fejlődéstörténettel, következőképpen többféle jelentéssel, értelmezéssel rendelkező konceptus használatos logikai, ismeretelméleti, matematikai, vallási, lélektani műszóként, s ismeretes a szemiotikában és a nyelvészetben is. A könyv bevezetője úgy foglal állást, hogy e sokrétű tradíciók közül a verbális szimbólumok teóriájára korlátozza kutatását, melyet – szűkszavúan – *szemiotikai* irányultságúnak nevez. Minthogy a jeltan a kultúra legkülönbözőbb területeinek tanulmányozásában bizonyítja létjogosultságát, s így alá szubsumálható a tudományterületek jelentős része, ezért a rendkívül sokféle megközelítésből tanulmányozható szimbólum – a címben többes számban szereplő – elméleteiből Todorov mindegyik korszakban a tárgy szempontjából legfontosabbnak ítélt tudományterületet választotta ki, következőképpen szimbólum könyve olvasható a „nyugati szemiotika néhány fejezeteként.” (10.) A szerteágazó tradíció részletgazdag ismertetésére vállalkozó mű kevés számú téziseinek egyike így szól: „A jeltanról való gondolkodás több különálló, sőt, elszigetelt hagyomány része, olyanoké, mint a nyelvfilozófia, a logika, nyelvészet, szemantika, hermeneutika, retorika, esztétika, poétika. A tudományágak elszigeteltsége, a terminológiai sokszínűség nem engedte, hogy meglássuk a nyugati történelem egyik leggazdagabb hagyományának egységét”. (9.) Vagyis Todorov törekvése az, hogy oly módon fedje fel e különböző tradíciók és terminológiák mögött rejlő szimbólumproblematika egységét, hogy a hagyomány kontinuitásának felmutatásával kétezer év gondolkodásából rekonstruáljon egy történetet, – a szerző kifejezésével – egy „történelem-fikciót”. Miről szól ez a fikció?

E kérdés megválaszolásához vissza kell kanyarodnunk a szerző által nagyjából-egészében elkerült, alig-alig részletezett módszertani kerethez és az ezzel összefüggő terminológiai kérdésekhez. A szemiotikainak nevezett módszer lényegében az elemzések pontosabb irányvonalát kirajzolja ki, amennyiben Todorov a szimbólum mibenlétét, a szimbolikus rendjét és teóriáit a *szimbólum* és a *jel* közti különbségtétel kontextusában határozza meg. A francia szemiotikai irányzat jelentős képviselője a jel szimbólumszerűsége és a szimbólum jelszerűségének tudatosítása mellett voltaképpen e két fogalom dichotóm viszonyrendszerének legfőbb paradigmáit kívánja bemutatni. Az a tény, hogy a szimbólum fogalmát a jel–szimbólum különbségtételének történeti horizontjában határozza meg, egyúttal tehát azt is jelenti, hogy e változó jelentésű és értéktartalmú fogalom valami állandó felől kap mélyebb értelmet. Todorov kiindulásként mellékesen megjegyzi, hogy a szimbólum a *közvetett* jelentésen alapszik, s nem hagy kétséget afelől, hogy ez a nyelv bizonyos használatai (mint például az irodalom) jellemzőbb jegyének tekinthető. S minthogy az előbb említett állandó az önkényes jel implicit tétele, e jelelméleti alapon a jel lényegében két különböző, de egymástól korántsem függetlennek tételezett rendje a közvetlen–közvetett, tulajdonképpeni (szó szerinti)–átvitt, motiválatlan–motivált stb. jelölés viszonyrendszerében, legtöbbször dialektikátlan ellentétben nyer bemutatást.

A könyv ily módon Arisztotelésztől Jakobsonig megkísérli végigkövetni, szisztematikusan bemutatni a jelkép és a jel összefüggését tárgyaló elméletek történetét, s láthatóan a szimbólum „történelem-fikcióját” megalkotó gondolatmenet alapföltevése szerint az egymást vitató teóriákat magában foglaló szemiotikai hagyomány a jel és szimbólum fogalmát (ha nem egymás szinonimájaként használja), változó alá-fölrendeltségi viszonyban tárgyalja, vagyis lényegében a szimbólum történetével, értelmezésének változásával, föl- és leértékelésének narratívájával (is) leírható az európai kultúra jelentős része.

Elegendő a *Théories du symbole* tartalomjegyzékét végigfutni, s máris árulkodó jeleket találunk a szimbólum történetének jelentős állomásai által alkotott, határozott történeti koncepcióról. Az alfejezetek szintjén is teljesen szabályos, két szimmetrikus részre osztott szerkezet: „A nyugati szemiotika születése” és „A romantikus krízis” címszavakkal jelölt időszakot emeli ki. E periodizáció lényegében a könyv főtengelyét alkotó érvelésmenethez szervesen illeszkedik, vagyis a jel és szimbólum „klasszicista” és „romantikus” koncepciójának szembeállítását tükrözi, és a fogalom értelmezése tekintetében a XVIII. század végén és a XIX. század elején végbemenő radikális fordulat köré szerveződik. (S minthogy a szerző szerint a szimbólum szó jelenkori használatát olyan előfeltevések szabják meg, melyek eredete a romantika korai időszakára nyúlik vissza, ezért nagyigényű vállalkozása a szimbólumfogalom különböző jelentésváltozatokon keresztül végbement kialakulása-ként is olvasható.) A következőkben a todorovi szimbólumelmélet(ek) történeti fázisain keresztül a szimbólumban foglalt és a szimbólumból kialakuló jelentéstendenciák vázlatos bemutatására törekszünk.

A jelkép születése, megformálása, értelmezése már az antikvitásban számos tudományágat érdekelt, összetett történettel rendelkezett, melyet a szerző tehát a jel-tudomány megszületésének történetébe illesztve mutat be.<sup>1</sup> A legelső jelmeghatározások ismertetését minden bizonnyal az a cél vezérli, hogy világossá váljék: a szimbólum az ókortól kezdve a *önkéntes* jelfogalomhoz viszonyítva nyert meghatározást. Eszerint a szimbólumtörténet Platón *Kratüloszából* elhíresült, a nyelvi jelek természetének kérdéséről folyó (phüszei–nomo) filozófiai vitával veszi kezdetét, mely azonnal láthatóvá teszi azt a két alapvető álláspontot, melynek mentén az ókortól napjainkig a nyelv (és képes nyelv) mibenlétéről gondolkodtak. Az európai nyelvtudat számára döntő jelentőségű lépés, hogy Arisztotelész e vitában a nomotétel mellett foglalt állást, és minthogy a konvencionalitást a jel tulajdonságának, s az ekként felfogott jelet egyúttal a nyelv konstituálójának tekintette, ezért a görög filozófus egyszersmind a nyelvet szemiotikai keretben értelmező nyugati felfogás megalapítójának tekinthető: a *Hermeneutika* konvencionalitási tézist megalapozó híres definíciója<sup>2</sup> rámutat, hogy nem a jel és a dolog, hanem a képmás és a dolog között áll fenn hasonlósági reláció.

Mindennek ellenére Todorov könyvében a szemiotika valódi megalapítója, az első komplex jeltipológiát kidolgozó Szent Ágoston, akinek tárgyalása azonban – e kiemelt pozíció miatt különösen – hiányérzetet kelt az olvasóban. A részletes ismertetés ugyan szót ejt arról, hogy az egyházatya – elsősorban saját egzegetikai gyakorlatának következtében – az arisztotelészi szimbólum–jel megkülönböztetést az akaratlagos és a természetes jel distinkciójára cseréli föl, ámde nem beszél az ágostoni szemiotika azon lényeges ismervéről, mely szerint az a konvencionalizmus-tant minden lehetséges jelle – beleérve a természetesnek tűnő és utánzáson alapuló jeleket is – kiterjeszti. Jól látható, hogy a *De Doctrina Christianában* kifejtett jeltipológián belül Todorov gondolatmenete szempontjából sokkal inkább a szimbolikus viszony természete szerint véghezvitt *tulajdonképpen* és *átvitt* jelek megkülönböztetése a fontosabb. E mű – írja Todorov – „modern terminológiával kifejezve a (szűkebb értelmében vett) jeleket szembeállítja a szimbólumokkal, mint a tulajdonképpenit az átvitt jelentéssel, vagy még inkább, a közvetlent az közvetettel.” (56.) Annak ugyanis, hogy Ágoston az ókori retorika saját és átvitt jelentés-megkülönböztetését a jelek területén alkalmazta, lényegi következménye, hogy a jelölés

<sup>1</sup> Szükséges megjegyeznünk, hogy Todorov az első fejezetben anakronisztikusan használja a szemiotika kifejezést, hiszen a görög gondolkodóktól egészen Pierce rendszeréig a jel tudományán csakis különböző tudományágakból levezetett rendszer érthető.

<sup>2</sup> „Amik a beszédben elhangzanak, lelki tartalmak jelei, amiket pedig leírunk, a beszédben elhangzottak jelei. És mint ahogy nem mindenkinek az írása azonos, úgy a beszéde sem. Viszont a lelki tartalmak, amelyeknek ezek közvetlenül jelei mindenkinél ugyanazok; s azok a dolgok, amelyekről e tartalmak képet adnak, szintén ugyanazok. ARISZTOTELÉSZ: Hermeneutika = UÓ.: *Organon*. (Ford.) *Rónafalvi Ödön*, Szabó Miklós. Budapest, Akadémiai, 1979, 73.

két nagy típusa – Todorov terminológiájában – a jelölés és a szimbolizálás megkülönböztethetővé válik. Az ágostoni jeltannak a szimbólum első szisztematikus reflexiójaként való tárgyalása azonban az előbb említett konvencionizmus valódi mérlegelése nélkül roppant keveset árul el magának a szimbólumnak a korabeli fölfogásáról. Meglátásunk szerint a fogalomtörténeti elemzés szempontjából üdvös lett volna határozottabban reflektálni a szimbólumnak az antik szóhasználatban megfigyelhető ingadozásaira. Hiszen az, hogy e konceptus bármiféle különbségtétel hiányában a trópusokkal és alakzatokkal azonos módon a szó szerintitől eltérő figurális jelentésszintet jelöli, egyfelől rámutat arra, hogy modern értelemben vett szimbólumról ebben a korszakban lényegében nem beszélhetünk, másfelől föltárja, hogy az ókortól kezdve a szimbólum, allegória, metafora, hasonlat stb. kategóriák között a határok mindig is bizonytalanok voltak. Tekintettel arra, hogy a szimbólumnak egészen a romantika koráig jórészt szintén csak az „átvitt” jelentése felőli megközelítésével találkozhatunk, ezért egyaránt indokolt lett volna Ágoston konvencionalista jeltanának a középkori szimbolizmust kialakító elemeinek tárgyalása és a szűkebb és hagyományosabb értelemben vett szimbólummal (és akár allegorizással) kapcsolatos, a későbbi teológiát és hermeneutikát alapvetően meghatározó nézeteinek ismertetése. Mindennek fontosságát érzékeltetve röviden csak annyit mondhatunk, hogy Ágostonnak a használat s nem természet alkotta jelfelfogása (a dolgok jel-funkciója) szolgált alapul a középkor pánszemiotizmusához, mely azonban az ágostoni tanokkal épp ellentétes módon, a physis-tétel egyik változatára alapozó – a világot szimbolikus utalások végtelen hálózatának tekintő – szimbolizmust alakított ki.

Az antik és a klasszikus retorika a nyelvi jelekre épülő és a nyelvi jeleket építő jelképes kifejezések fajtáit ugyan trópusokkal nevezte meg, és nem foglalkozott a nem nyelvi entitásra utaló, a nyelvi jelet csak másodlagosan használó szimbólummal, Todorov mégis témájába vágóan tárgyalja a szónoklattan történetét, hiszen mind a nyelvről való gondolkodás hagyományában kiváltságos helyet elfoglaló, mind a képes nyelv vizsgálatában kezdeményező szerepet játszó retorika tradíciója örökíti át a természetes és képes nyelv megkülönböztetésére épülő tulajdonképeni-átvitt jelentés kettősségét. Mint ismeretes, a retorika a köztársaság intézményeinek megszűnésétől fokozatosan az elocutio, a beszéd ékességének tanulmányozására, a beszédstílus elméletére korlátozódott, és – a könyv periodizációja szerint – nagyjából Cicero működésétől a XIX. század első harmadáig tartó második nagy korszakában területének további szűkülésével szinte teljes mértékben a nyelvi megformálás, sőt az alakzatok tanává vált. A retorika a trópus- és alakzattant Quintilianus nyomán évszázadokon át úgy fogta fel, mint „eltérést” (écart) a természetes és megszokott, a köznyelvi szóhasználattól, és mind a Du Marsais és Fontanier nevével fémjelzett klasszicista tropológiai retorikák, mind – a szerző által különös módon nem tárgyalt – az 1960-as években francia nyelvterületen újjászülető, elsősorban a művészi nyelvvel foglalkozó, „új retorika” kutatása középpontjába a jelentés-átvitel mibenlétét tárgyaló jelentésalakzat-elmélet került.

Látnivaló, hogy a saját és az átvitt, a tulajdonképpeni és a képletes, a természetes és a képes (figuré) nyelv oppozíciója az eddig fölvezetett „szimbólumelméletek” alapján egyfelől azért releváns, mert a figura (azon belül a trópus, a nyelvi kép) és nem-figura eltérése a jel és a szimbólum különbségével korrelatívnak tekinthető. Másfelől, a retorika hosszú történetében uralkodó állandó oppozicionális rend felveti azt a kérdést, hogy a nyelvi kép (esetünkben a jelkép) „rendellenes” nyelvi jelenségnek vagy éppen az emberi nyelv természetének leginkább megfelelő kifejezőmódnak tekinthető-e. Ily módon a szimbólum tárgyköre szempontjából tehát legfőképp az „eltérés” retorikai alapkategóriája érdemel figyelmet, mely a szónoklattan XIX. században bekövetkező „halálát” követő romantikus par excellence szimbólumtanok és a XX. századi, a retorika „újjászületéséhez” kapcsolódó irodalomelméleti irányzatok szempontjából egyaránt jelentős. A társadalmi, politikai, vallási érdekeknek alárendelődő retorika (és annak normatív nyelvszemlélete) a XVIII–XIX. század fordulójától kezdett háttérbe szorulni, s a művészet emancipálódásával párhuzamosan mind nagyobb erővel jutott érvényre az az eddigiekkel ellenkező elgondolás, mely szerint a költészetben a nyelv eredendő sajátossága nyilvánul meg, és a szóképek a nyelv legősibb, egyben legtermészetesebb részét alkotják.

„Az alakzat a használathoz képes eltérés, amely mégis a használatból ered: íme a retorika paradoxonja”,<sup>3</sup> mutat rá Genette a retorika eltérés fogalmának abból adódó bizonytalanságára, hogy az eltérés olyan normához képest nyer meghatározást, mely norma valójában épp az eltérésből kiindulva, annak alapján (re)konstruálódik. Elgondolkodtató, hogy míg Todorov a retorika e részletgazdag történeti bemutatásában a normától való elhajlás konceptusát a diszciplína (a meggyőzés érdekében előadott beszédet az esztétikai funkciójú beszédre fölcserélő) funkcióváltásával (valójában a retorikum valós, hol kimondott, hol kimondatlan társadalmi presztízsvesztésével) összefüggésben kialakuló, Quintilianustól Fontanier-ig tartó lassú, évszázadokon át ívelő hanyatlásával magyarázza, addig nem foglal állást e fogalom – meglátása szerint is – negatív értékítéletéről. Todorov ugyanakkor egyéb műveiben e kérdéssel kapcsolatban igen egyértelmű álláspontot képviselve, az új retorika más képviselőihez hasonlóan – a norma és eltérés viszonyítási alapjának definiálásával – az eltérés-konceptió pontosabb megragadására törekszik. A *Littérature et signification* című kötetének (1967) függelékéeként megjelent *Trópusok és figurák* című fejezetében<sup>4</sup> Du Marsais és Fontanier vélekedésére alapozva részletesen kifejti az egymást kizáró természetes és képes (figuré) nyelv sajátosságait, és egy 1965-ban publikált cikkében pedig egyenesen így fogalmaz: „A költő nyelvtől nemcsak idegen a helyes nyelvhasználat, hanem ellentéte annak. Lényege a nyelv normáinak megsértésében van.”<sup>5</sup>

<sup>3</sup> GÉRARD GENETTE: A leszűkült retorika. (Ford.) Vigh Árpád. = *Helikon*, 1977/1., 69.

<sup>4</sup> TZVETAN TODOROV: Trópusok és figurák, (Ford.) Vajda András. = *Helikon*, 1977/1., 31–40.

<sup>5</sup> TZVETAN TODOROV: Les prêtes et le bon usage. = *Revue d'esthétique*, XVIII, (1965), 302.

Aligha járunk messze az igazságtól azt állítva, hogy a trópusoknak és figuráknak a nyelv normális működésétől való, a retorikai hagyomány legkorábbi időszakától jelen lévő megkülönböztetése, a természetes és képes nyelv szembeállításában, a szimbólumot a jellel (avagy a tulajdonképpeni, közvetlen jelentést az átvitt, közvetett) szemben meghatározó, valójában neoretorikai alapon álló Todorov-könyv módszertanában „születik újjá”. Föltételezhető, hogy a (neo)retorika nyelvszemléleti deviancia-tételének (e könyvben hallgatólagos) elfogadás okán maradhatott ki e részletes áttekintésre törekvő műből oly, a témakör szempontjából is jelentős gondolkodó, mint Friedrich Nietzsche, aki mint az közismert, a nyelv tropikus és nem tropikus regiszterei közti különbséget megkérdőjelező filozófiája a nyelv retorikai megalapozásának első, noha meglehetősen elszigetelt kísérletét hajtotta végre.

A retorika „halálát” követően a klasszicizmusból a romantikába vezető átmenetet képezik a felvilágosodás művészetkoncepciói, melyek – Diderot-tól kezdve, Dubos-on át Lessingig – a mimézis-koncepció különböző változatait hozzák létre. A XIX. században az abszolút hierarchizált társadalom megszűnése és a polgári demokráciák kialakulása folyamán ezek ellenpólusaként jön létre az irodalom-és esztétikatörténet nagy romantikus paradigmája, mely lényegében és fővonalában antimimetikus mozgalomként a hétköznapiság, a közönségesség előtti behódolásnak tekinti és elutasítja a művészetelméleti norma rangjára emelt valóságábrázolást. „Túlzás nélkül állíthatjuk, hogyha az egész romantikus esztétikát egy szóval le kellene írni, akkor az [...] a szimbólum lenne; az egész romantikus esztétikát, végül is, szemiotikai teóriaként jellemezhetnénk” (235.) – írja Todorov, és a választott jeltudományi perspektívából a német romantika 1797 és 1827 közötti időszakában az egymásra épülő és egymással vitatkozó elméletek párbeszédékként megszülető modern esztétikai paradigmát elsősorban a szimbólumkoncepciók kialakításához köti. Számára tehát a romantika az európai kultúrkör egységes és átfogó irányzatként jellemezhető, melynek főbb mozgalmi egybehangzó elméleteket, filozófiákat és stílusokat, valamint összefüggő fogalomrendszert alakítottak ki. Abból adódóan, hogy az egész korszakot a szimbólum mai értelmét kialakító elméleti fejleményekkel tartja leírhatóknak, nem fogalmaz meg kételyeket a romantika korszakának meghatározását illetően: nem vesz tudomást sem a romantika fogalmának használhatóságát kétségbevonó közkeletű vélekedésekről, sem a német romantika egységességét cáfoló nézetekről. Írása a német romantika gyűjtőfogalmát a klasszicizmussal szembeállítva alkotja meg, azaz az egykorú mozgalom önértékelésében (Schlegel fivérek) már kialakult klasszicista-romantikus ellentét-párt alapul véve a francia klasszicizmus imitációelvére adott válaszként rekonstruálja a szimbólum centrális esztétikai kategóriává válását.

Természetesen a művészet autonómiáját valló romantika a műalkotás nyelvhasználatának jelentős átértékelését hajtja végre: egyfelől a retorikai paradigmától különbözően nem valamitől eltérésnek, hanem a nyelv eredendő sajátosságának tartja a költői nyelvet, másfelől a felvilágosodás esztétikai gondolatrendszerének ellentmondva nem mimetikusnak, hanem a nyelv és a valóság egységét kifejező-



nek – azaz Todorov terminológiájával – *tárgyatlan* sajátosságúnak tekinti a nyelvet. Ebben a megközelítésben tehát a romantika művészetfelfogása és a nyelv tárgyatlansága a symbolon két egymást kiegészítő része. Látnivaló, nem pusztán arról van szó, hogy igen sok, közkeletű romantikadefinícióval egyezően a kifejezés formáját a polarítások (én–külvilág, művészet–természet, nyelv–valóság, tudatos–tudatlan stb.) felszámolására vezeti vissza, hanem arról is, hogy e szintetizáló törekvést a szimbólum nyelvelméleti kánonja alkotta keretfelfogásban értelmezi.

E történeti szimbólumteória tehát szemlátomást szinte kizárólag abból a szempontból vizsgálja az új korszakot, miként testesült meg központi kategóriájában, a szimbólumban a régi-új nyelvfölfogás. Elemzéseit az a gondolat vezeti, hogy a kor művészei, filozófusai annak ellenére a szimbolikus forma elméletíróinak tekinthetők, hogy valójában nem magáról a jelképről, hanem különböző megközelítésben – a mimetizáló művészetet és annak nyelvszemléletét elutasítva – az emberi elme kreativitását megnyilvánító jelölés eszményéről értekeztek: ekként Moritz és Schlegel művészetfilozófiai gondolatai, Humboldt a nyelvet tevékenységként meghatározó nyelvfölfogása, Novalis mágikus idealizmusa a költői nyelvhasználatot megtestesítő jelkép körül kialakuló gondolatrendszer részeként értelmeződnek.

Noha az „eltérés” köré építhető nyelvképet a romantikus nyelvkoncepciók vitatják, szimbólumteóriáik azonban szintén egy megkülönböztetésre, a szimbólum-allegória szembeállításra alapozódnak, mely fokozatosan alakult ki a XIX. század első évtizedeiben. A *Théories du symbole* nagyon indokoltan hívja fel a figyelmet arra, hogy a kor elméletalkotó írói (Kant, Goethe, Schelling, Schiller, Creuzer, Solger), akik valójában elsőként teszik értekezéseik tárgyává magát a szimbólumot, többé-kevésbé eltérő koncepciókat alkottak, ám meghatározásaik közös jegyei a jelenkori közkeletű jelkép-definíció(k) legfőbb konstituensei.

„Az allegorikus abban különbözik a szimboliktól, hogy az utóbbi közvetett, az előbbi közvetlen módon jelöl.” (236.) – írja Goethe *A képzőművészet tárgyairól* szóló tanulmányában (1797), és a különböző írásaiban föllelhető meghatározások szerint a pontos jelentésvonatkozást végrehajtó, s ezért művészetlen allegória kizáró ellentétéként pozicionált, a művészi kifejezéssel azonosított szimbólum legfőbb értékét a jelentés meghatározatlanságából és kimeríthetlenségéből nyeri. Míg az allegória közvetlen jelölés, tárgyias, azaz jelölő és jelölt kapcsolata a recepció számára azonnal adott, mintegy átjárják egymást, addig a szimbólum közvetett módon történő ábrázolás, tárgyatlan, melynek jelölői oldala megőrzi saját értékét, ám szintetikus hordozza az egész jelentést. Ebből következik, hogy csak a szimbólum motivált, természetes természetű (hiszen a két fél indokolt, benső kapcsolatban áll egymással), az allegória önkényes, konvencionális (a két fél kapcsolata külsődleges), megértéséhez tanulásra van szükség. A szimbólum megértése és megalkotása intuitív, az allegóriáé racionális, szellemesség kérdése. Todorov számára Goethe egyedi, különös és általános fogalmaiból kiinduló okfejtéséből – mely szerint a szimbólum a partikulárison keresztül keresi az általánost, az allegória pedig az

általánosban az egyedit – az látszik igazán fontosnak, hogy a szimbólum egy általános törvényt manifesztáló típust jelenít meg, s mint ilyen – minthogy a valóság és annak reprezentációja létében nem, csupán kiterjedésében tér el egymástól – az imitáció klasszicista doktrínájával szemben a participáció esztétikai minőségét hozza létre a költői tudat és külvilág elválasztottságának fölszámolásával kecsgető tárgyatlan jelölés által.

Ha lecsupaszítjuk a szimbólum egykorú, egymást inspiráló és vitató legfőbb teorémáit, akkor tisztán látható, hogy szimbólum és allegória különbsége közvetlen és közvetett, önkényes és motivált jelölés különbségére redukálható, melyet Todorov egész könyvében a szimbolikus és szemiotikai funkciók különbségét hangsúlyozandó *tárgyas* és *tárgyatlan* jelölés ellentétéként ír le. Emlékszünk, a szerző könyve bevezetőjében megfogalmazta azt az előfeltevést, mely szerint a szimbólumot – története során – leggyakrabban a jellel szemben határozták meg, s gondolatmenetének e pontján láthatóvá válik, hogy a tárgyas és tárgyatlan ellentéttel párhuzamos allegória és szimbólum kettőssége valójában a jel és a szimbólum dichotómiája fejezi ki. Ezek szerint a „romantikus krízis”, azaz a romantika esztétikai és nyelvi paradigmaváltása a *Théories du symbole* érvmenete szerint nem egyéb, mint a jelelméleti hagyomány szemiotikai hierarchiájának megfordítása: a jel alárendelése a szimbólumnak.

S itt meg kell állnunk egy pillanatra, mert a jel-szimbólum autenticitást érintő hierarchikus rendje által valójában a referenciális jelölés komplex és sokféle módon értelmezett problémájához értünk. Mit érthetünk pontosan a *Théories du symbole* központi kategóriájaként használt *tárgyatlanságon*? E jelölésmód mibenlétét a legrészletesebben a „Tárgyatlanság” című fejezet mutatja be Novalis *Monológjában* megfogalmazott gondolatainak keresztül. Novalis szerint a költészet öncélúsága, önmagára vonatkozása abból fakad, hogy a nyelv és tárgya közötti kapcsolat nem szükségszerű: „Mintha senki sem tudná, hogy a nyelvnek éppen az a sajátossága, hogy csak magával törődik. Ezért olyan termékeny titok a nyelv: amikor valaki pusztán azért beszél, hogy beszéljen, éppen akkor mondja ki a legnagyobb, a legeredetibb igazságokat.”<sup>6</sup> (209.) Lényegében ez a „kifejezés a kifejezésért” az, ami Todorovnál a nyelv külvilágra vonatkozó (mimetikus vagy referenciális) irányulását megvonó önreflexivitásként a szimbólum nyelvi (nyelvben belüli) és nem nyelvi valóság konvergenciáját megtestesítő tárgyatlanságában ölt testet.

Minthogy, mint e könyv is tanúsítja, a szimbólum jó néhány problémája a jel fogalmában összpontosul, az előszót olvasva bizvást remélhettük, hogy egy egzaktabb körvonalakat öltő szemiotikai elmélet keretében a szimbólum jeltani tárgyalására is mód nyílhat. Ám e reményünkben részint csalatkoznunk kell. Talán nem túlzás annak állítása, hogy munkájának részlet- és idézetgazdag ismertetéseiben a bolgár származású irodalmár a módszertanként választott jeltudomány ellenére,

<sup>6</sup> NOVALIS: *Monológ*. (Ford.) Radics Viktória. = *Átváltozások 12–13*, (1988), 35.

valamint a tárgyatlan jelölés hívó szavának állandó ismételtetésén kívül a transzcendentális-organikus világszemléletet kifejező szimbólum árnyaltabb vizsgálatával adós marad.<sup>7</sup> Joggal fölmerül a kérdés, hogy egy szemiotikai alapú, a nyelvet az önkényes, kétosztatú jel irányából interpretáló fölfogás (melynek kialakulását és előfeltevéseit *A nyugati szemiotika születése* című első fejezetben ismertette is) miért nem részesíti jóval alaposabb figyelemben a szimbolikus jelszerkezet által fölvetett alapvető kérdéseket.

Világos, a jel bináris és oppozicionális szemiotikai struktúrája nyilvánvalóan eltér a jel és jelentés szétválaszthatatlanságát, forma és jelentés kapcsolatát, egymásra hatását tételező nyelv szimbolikus modelljétől, de ennek az eltérésnek – melyet Todorov leginkább a *tárgyatlan* és *motivált* jelölés felől ír le – jeltani alapjait a szimbólum romantikus teoretikusait kommentáló, sokszor az általánosságok szintjén megfogalmazott és a következőhöz hasonló kijelentések mérsékeltlen világitják meg: „A szimbólum van, az allegória jelent; az előbbi egyesíti a jelentőt és a jelentettet, az utóbbi különválasztja.” (251.) Aligha vitatható, hogy egy tiszta szemiológiában a jel önkényes szerkezete alaptétel, a nyelv referenciális, tárgyias jelölése pedig szükségképpeni funkció, következésképpen a jelölő és jelölt, tudat és nyelv, tudat és külvilág egybeesésének alakzataként a szimbólum *abból a szemiotikai távlatból* vitatható marad, melyet az európai tudományosság Saussure nyomán tett magáévá. Valószínűleg a *Théories du symbole* éppen ezért a romantika korszakát követő fejezetébe a szimbólum „modern teoretikusai” közé nem sorolja be Saussure-t, aki maga ugyan nem tekintette teljesen önkényes jelnek a szimbólumot (!), ám szemiológiai nyelvelméletében, mely önkényes jelekkel tartja ideálisnak a jelölést, „nincs helye a szimbólumnak”. (337.) A könyv jelelméleti álláspontját illetően szükséges még megjegyeznünk, hogy Todorov némiképp paradox érvmennel egyfelől jelentősnek tartja a nyelven kívüli referencia lehetőségét kizáró, jelek viszonyrendszere alkotta zárt nyelvi rendszer gondolatát, ugyanakkor nem tudatosítja azt, hogy ha a Saussure-on számon kért természetes kapcsolat lenne a jelölő és jelölt viszonyának alapja, akkor nem függenének a nyelvi rendszer velük együtt létező többi egységétől, vagyis szükségszerű, hogy a jelölő léte a goethe-i szimbólum áthatolhatatlanságával és tárgyatlanságával ellentétben a pusztán utalásban és differencialitásban rejlik. Éppen ezért Todorov tehát sajnálattal konstatálja, hogy a saussure-i nyelvi struktúra úgy pozicionálta a jelet, mint Goethe az allegóriát, ami kedvezőtlenül befolyásolta a szimbólumról való gondolkodás szemiológiai irányvonalát.

<sup>7</sup> Többek között indokolt lett volna, hogy a szimbólumot a jel képletével összevető történeti elemzés számot vessen a modern szemiotika Saussure-on kívüli másik nagy előfutárának, Pierce-nek hármass – a jeleket ikonokra, indexekre és *szimbólumokra* osztó – jeltipológiájával mely, egyebek mellett, némiképp korlátozza Saussure-nek az „önkényes nyelvi jelről” szóló kijelentését.

Ha a hagyományos jelfogalommal szembeállított szimbólum további meghatározása céljából visszakanyarodunk az imént említett „Tárgyatlanosság” című fejezethez, ott a Novalis nyelvfölfogását kommentáló szöveghelyeken további érdekes megállapításokra bukkanunk. Todorov kijelenti: Novalisnál „a nyelv a kifejező, emotív, referenciális funkciói szemben állnak egy másik meg nem nevezett funkcióval, melyben a nyelvet önmagáért értékeljük” (207.), majd ezen túlmenően leszögezi, hogy e funkció – mely mint a közlés önmagára irányulása szembehelyezhető a retorika Kant nyomán instrumentálisnak tekintett szerepkörével – később a „poétikai funkció” elnevezést kapja.

E megállapítás után korántsem meglepő, hogy Todorov az 1900-as évek utáni humántudományi diskurzusból Roman Jakobson elméletét tekinti azon kevés számú kivételek egyikének, melyben a „romantikus krízis” érzékelteti a hatását. Az „új klasszicistának” titulált Saussure-rel ellentétben ugyanis Jakobson azáltal védi meg a „romantikus definíciót” (341.), hogy a költőiséget „autotelikus” kijelentésként értékelve a poétikai funkciónak a referenciálissal szembeni elsődlegességét vallja. A szerző meglátásában az irodalmi mű önértékű létezésének Jakobsonra jelentős hatást gyakorló romantikus (Novalis) és kortárs (avantgárd mozgalmak, orosz formalizmus) elkötelezetteitől az orosz nyelvész-irodalmárt elsősorban azon poétika kidolgozása különbözteti meg, mely az „irodalmiság” működési elveinek vizsgálata révén képes a műimmanencia – Jakobson szavaival: „jelek és tárgyak alapvető kettéválásának” – tudományos bizonyítékával szolgálni.

Todorov méltatva a nyelvi kijelentések önreferenciális, a megnyilatkozás mi-kéntjére irányuló aspektusának kidolgozását, elsődlegesen a szintagmatikus és paradigmikus viszonyok rendszerépítő szerepét emeli ki, mivel ezekben ragadható meg a poétikai funkció, melyet lényegében a szimbolikus jelöléssel tart kompatibilisnek. Csakhogy a Jakobson-féle nyelvi modellről adott leírása éppen a költői nyelv vonatkozásában a saussure-i rendszerhez képest előremutató elemeket nem látja meg, s ebben – megkockázatható a kijelentés – az általa alkalmazott szemiotikai nézőpont korlátaira ismerhetünk rá: minthogy a motivált jel képzetét egy nem dinamikus szemiotikai nyelvfogalom felől értett önreflexivitásban akarja megragadni, ezért pontosan az a tényező kerüli el a figyelmét, amitől a jel e modellben önmagára utalóvá válik. Amikor ugyanis Todorov Jakobsonra hivatkozva zárt struktúra elemeként tartja formalizálhatónak a költőiséget, akkor nem vesz arról tudomást, hogy ez utóbbi helyét az orosz nyelvész-irodalmár – éppen Saussure-t kritizálva – a verbális kommunikáció keretei között jelöli ki. Ekként a paradigmikus tengelynek a szintagmatikusra vetülő modelljét a saussure-i differenciaelvből levezetett langue–parole dichotómiával már nem kapcsolja össze, következésképpen a poétikai funkció paradigmátizáló nyitottságát ignorálva a költői nyelvet az elvont, időtlen és zárt langue grammatikai rendszerében helyezi vissza.

Todorov szemléletét alighanem e ponton is összefüggésbe hozhatjuk az alakzatcentrikus új retorika képviselőjével, akiknek egyik legfőbb törekvése, mint ismeretes, a jakobsoni értelemben vett poétikai funkció tudományának megalkotására

irányult. Úgy is fogalmazhatunk, hogy a kifejezés retorikáját a strukturalista nyelvészet alapjain kidolgozó modern kutatókhoz hasonlóan Todorov az alakzatvizsgálat és a jakobsoni modell összekapcsolását végzi el a szimbólum értelmezése terén, amit igen markánsan kifejezésre is juttat az 1973-as strukturalista kiáltványában: „A „tulajdonképpen” értelmén kívüli értelmek tanulmányozása hagyományosan a retorika részét képezte, pontosabban ez alkotta a trópusok fejezetét. Jelenleg már nem állítjuk szembe a tulajdonképpen és származtatott, a történeti eredetű vagy normatív értelmet; de megkülönböztetjük a *jelentés* folyamatát (ahol a jelentő felidéz egy jelentettet) a *szimbolizáció* folyamatától, ahol az első jelentett egy másikat szimbolizál, a jelentés megtalálható a szótárban (a szavak paradigmájában), a szimbolizáció a közlésben (a szintagmában) történik.”<sup>8</sup> Ez a több ponton (leginkább a jelentett szintjén megragadható szimbolizáció tekintetében) kérdéses állítás annyiban mindenképpen szorosán összefügg a jakobsoni komplex nyelvi modellel, amennyiben a kifejezés szintagmájára ráépülő paradigmatisálás következtében a szintagma látszólagos referenciális kapcsolatait szintén másodlagosnak minősíti. Míg látszólag tehát hitelt ad Jakobson kijelentésének, mely szerint a „költőiség nem a szövegnek retorikus építményekkel való kiegészítése, hanem a szövegnek és mindennemű alkotórészének teljes átértékelése”,<sup>9</sup> addig a szubjektív értelemképzést tételező paradigmatisálással nem számolva a szimbolikus jelölést lényegében egy statikus szemiotikai alapon nyugvó trópuselmélet fogalmaként definiálja.

A jelenkorhoz érve a szerző a művészetről és a nyelvről való gondolkodás mind klasszikus, mind romantikus válfaját magába olvasztó plurális esztétikai norma jelenvalóságát állapítja meg, ugyanakkor saját álláspontját a fölvázolt két jelentős nyelvszemléleti paradigma egyfajta köztes terében jelöli ki. Ez az alapállás csak megerősíti a könyv egészében alkalmazott (valójában a szemiotika kialakulását tárgyaló fejezet által kialakított) szemléleti keretet, mely meglátásunk szerint nem számol eléggé azzal a magától értetődő ténnyel, hogy az általa szembenállónak tételezett nyelvi és esztétikai paradigma ellentéte a jel – itt nagy vonalakban felvázolt *egyik* – tradicionális képzete által létrehozott konstrukció, következésképpen a jelnek és a szimbólumnak sem az oppozíciója, sem a hierarchiája nem örök érvényű igazság – viszonyrendszerük a jelről való (további) gondolkodás függvényeként változik. Ha ez valóban így van, akkor jel és jelkép (szimbólum és allegória) kapcsolata további átértelmezésekre vár, mint ahogy a különböző jelfogalmak eredőinek és következményeinek a kérdését is újra (és újra) fel kell vetni.

Nem lehet tagadni, hogy Todorov elméletalkotása kevéssé tűnik megszólaltathatónak mindazon, jórészt a strukturalizmust követő jelenkori nyelvészeti, filozó-

<sup>8</sup> TZVETAN TODOROV: Poétika. (Ford.) *Angyalosi Gergely*. = (Szerk.) BÓKAY ANTAL – VILCSEK BÉLA: *A modern irodalomtudomány kialakulása*. Budapest, Osiris, 1998, 583.

<sup>9</sup> ROMAN JAKOBSON: *Nyelvészet és poétika = UÓ.: Hang-jel-vers*. Budapest, Gondolat, 1972, 239.

fiai, irodalomelméleti irányzatok felől, melyek a szemiotikai jelfogalom s a nyelv differenciális dinamikáját vagy akár inherens retoricitását figyelembe véve megkérdőjelezzik a jel és jelentett szimbolikus egységét, a nyelvi jel(kép) értelemtotalitásra irányuló tendenciáját, és az itt alkalmazott szemiotikai távlaton túli új értelmezését adják mind a jelnek, mind pedig a szimbólumnak.

Összességében mégis elmondható, hogy Todorov munkája, mely a művészet és a gondolkodás különböző területein keresztül gazdag művelődéstörténeti anyag felhasználásával a szimbólumról való gondolkodás két évezredes örökségét – egyfajta teleológiát sugalló – történetmondásba rendezi, minden bizonnyal nélkülözhetetlen forrásként és kiindulópontként szolgál majd a szimbólumelmélet történetének egy következő fejezete számára.

DECZKI SAROLTA

## *Az érzékiség dicsérete*

„Der Mensch ist eine Sonne, und  
seine Sinne sind seine Planete.”<sup>1</sup>  
(NOVALIS)

*Vas István: Etruszk szarkofág*

Melyik az elegánsabb, nem tudom: az asszony keskeny, hosszú és hegyes divatcipője, vagy a férfi keskeny, hosszúujjú lába, ívelő talpa? gömbölyű süvegkalap alól gyűrűző, keskeny, rendezett női hajfonatok, vagy ugyanolyan fonatok a férfi hosszúkás, keskeny, hegyesszakállú arca fölött, le a meztelen háta közepéig? Azt sem tudom, mit tart a nő félig nyitott keze, vagy csak tétován emeli, mintha búcsúra intene? Kinek? minek? Mitől búcsúzik ez a keskeny, hosszú kéz? mi az, aminek ez a szép nő kissé báván utána néz? És persze, azt sem tudom, kik ezek.

Csak azt tudom, ahogy az asszony könyökén hever s a férje meztelen mellére dől, s az átkarolja, szerelem süt a vörös kőből, a szép, a választott étellel egy: úgy éltek, vagy úgy éltek volna, ahogy én akartam élni veled. Ilyenek voltak-e, amikor meghaltak, ilyen fiatalok? Vagy ez volt az a pillanatuk, amelyről azt hitték, örök? Mit tudjuk mi, hogy az alakba öltözött jelbeszédük mit jelent? Vagy én tán a látszatommal egy vagyok? De így akarták láttatni magukat, mikor már elporladtak odalent, a vörös kő alatt.

Ez nem keresztény szarkofág, akart vagy elért nyugalom, nem latin fegyelem a római hamvakon: ez a minden végzetten és alvilágon át szépülő szerelem. Sokféle tétellel lehet a halált megoldani, és én kipróbáltam néhány képletet, de jól esik öregkoromban ez a mostani, mely nem kérdi, honnan jöttünk és hová leszünk: nincs, ami többet érne, mint az életünk és amit belőle csinálni tudunk és merünk, létünknek ez a nagy értelme és kalandja és minden egyéb szédült vagy szédítő halandzsa, mert hol az a híres etruszk révület, mely a halállal nászba fog? Nem, csak egymást szeretik és gyönyörű életüket ezek a házások.

És a nagy etruszk talány, amiről annyit beszéltek? Azok a híres halálközösülések? Hol vannak? Seholse látom, bármerre nézek a sírok, vázák és áb-

<sup>1</sup> „Az ember nap, s érzékei a bolygói” A saját fordításom. – D. S. NOVALIS: *Werke in zwei Bänden*, Band 2. Dortmund, Könnemann, 1996, 200.

rák, az égetett föld alakzatai között, csak az életet, és benné az alvilági szörnyeket is persze, mert nagy dolog a halál. De nagyobb dolog kifogni a halálon és nincs szebb képlete, mint a nevetés. Mint ahogy nevet a Veii Apollo is, aki szembenéz – de kivel? ezt nem tudom, hogy velem, aki nézi – ez nem látszott a másolatokból, ezt nem írta meg semelyik professzor – és nevet a villogó, sötét szemével és a repedezett színeivel, és farkasnézéssel nevet a világba, de ez nem a rejtelmek halálhívása, de ez nem a rosszpárájú valami, amit megromlott maradékokból össze tudtak kotyvasztani ifjúkoromban a halálmitoszok szélhámosai és balekjai, akik tehetetlenül megunták a hálátlan és lassú munkát, s főképp a nedvét veszített, saját elfáradt eszüket, az értelemtől megcsömörülők, az egyre gyanúsabb malomban őrlők, a halál gőzeibe omló, szegény becsapott nemzedék. De azt a borzongató mesét itt se – seholse találok: villog a Veii Apollo, a sötét arcával is fénythozó, az életre merész, lehasadt lábú is előre lép – nevetve túllép, a halálon, ahogyan velem szembenéz.

Ha vele szembenézek. Igen, csak látni, látni! Még mindig nézni! Még egyre kíváncsi vagyok rád, régi és új és újabb élet, egész világ! Csak az tud, aki lát. És ne hagyd el, kíváncsiság! És még tovább!

Még egyre nézzek, még egyre lássak! És bízni benned! És nem hinni semmilyen áttatásnak, csak a szememnek! Mert úgy kellett most ez az etruszk szarkofág és az, amit jelent! A remény, hogy azt, ami ellenünk valahonnan megindul és győzni rendeltetett, mégiscsak kivárjuk állva. S hogy nem veszem el, amiben hittem. És az nevet, aki utoljára nevet.

S hogy védjük az életet, amíg lehet s talán egy kicsit azon is túl. S ha másunk nem s másutt nem, ha már nem leszünk, hát valahol odalent még a kiszáradt koponyánk is nevet. És füttyülünk, füttyülünk a halálra.

Sok szempontból lehetne ezt a verset elemezni, ám számomra most egy vonatkozása tűnik különösen izgalmasnak: a látás ábrázolása, és ennek a képiséggel valamint a nyelvvel való kapcsolata. Ha jobban odafigyelünk ugyanis, a nézésnek és a látásnak több olyan aspektusa is megjelenik a fenti sorokban, mely komoly elméleti kérdéseket vet föl. Mit jelent látni, és ha látunk, akkor mit látunk, mi marad láthatatlan, vagy marad-e egyáltalán valami láthatatlan. Mire utal az érzéki, és minden érzéki utal-e egyáltalán valamire.

## VÉGESSÉG

A látható-érezéki a versben maga a szarkofág. Szakrális jelentőségű síremlék, mely az elhunyt házaspár földi maradványait tartalmazza, ám egyszersmind örök időkre szándékozik nekik emléket állítani. Legyőzni a halált. A halálon úrrá lenni pedig a vers szerint a sokszorosan affirmált élet képes. A kérdés tehát az afirmáció



módozataira vonatkozik. Hogyan hozza létre jelek, utalások olyan hálóját, melyek többletértelmek forrásául szolgálnak. Hol jelentkezik egyáltalán a többlet, hol, mikor és hogyan, milyen jelek kíséretében kell számolnunk vele. S egyáltalán: mi ennek a többletnek a státusa a megismerésben, melynek konvencionális modellje és médiuma a látás.

Maga a szarkofág tehát egyszerre állítja a halált – hiszen az létének oka is: a végesség kompenzálása –, másrészt azonban tagadja is. Ha követjük a költő szavait, akkor a szarkofág a maga dologi létében az élet dicséretének emlékműve. Érzéki valójában tehát kettős kontextust nyit fel; *megtestesülése* mintegy két olyan szférának, melyek az érzéki tapasztalat számára teljes mivoltukban hozzáférhetetlenek, s melyek ráadásul igen bonyolult kapcsolatban vannak egymással. Viszonyuk egyrészt antagonisztikus, ugyanakkor – éppen ezért – kölcsönösen feltételezik is egymást. De ez egyáltalán nem jelenti azt, hogy a köréjük szövődő jelentésháló a szembenállás logikájának sematikus eszközeivel kibogozható lenne, noha kétség nem fér hozzá, hogy a dialektika egy bizonyos határig segítségünkre lehet. Ezért tanulságosnak tűnhetik feleleveníteni, mit ír Hegel az innen és a túlnan, valamint a látás egymáshoz való viszonyáról.

A *Szellem fenomenológiája* nevezetes *Erő és értelem* című fejezetében megállapítja, hogy „a tudat beleszövődött a tárgy létrejövésébe, s a reflexió a két oldalon ugyanaz, vagyis csak egy.”<sup>2</sup> Azaz nem létezik tudattól független valóság, hanem a dolgok léte nem más, mint megismerésük folyamata: a reflexió nem csupán a tudatnak, hanem tárgyának is alapvető létmódja. A tárgy léte egybeesik azzal a móddal, ahogyan a tudat számára megjelenik, a kettő együtt keletkezik, együtt jön létre, a keletkezésnek pedig nem csupán oka a reflexió, hanem maga a reflexió a keletkezés, vagy az, amire Hegel lefordíthatatlan német terminussal *Werdenként* hivatkozik. A létrejövés pedig mindig egy többletnek a megjelenése: a lét gyarapodása. Nos, tehát a tudat érzel, s amikor érzel, akkor reflektál, a reflexió pedig a lét és az értelem többletét produkálja. Az érzékelésnek azonban nem csupán a jelenségekkel, a látszattal van dolga, hanem létében túlmutat saját magán az érzékfeletti felé, vagy másképpen: saját magán (saját tagadása által) mutat rá az érzékfeletti. A híres sorok: „...az érzéki mint a megjelenő világ felett feltárul most egy érzékfeletti mint az igazi világ, az eltűnő innenső (*Diesseits*) felett a maradandó túlsó (*Jenseits*)...”<sup>3</sup> Csakhogy a keletkezés és a reflexió mozgása szerint a túlsó, vagy a túlnan egyáltalán nem független az érzéki innensőtől, sőt, maga is káprázatnak bizonyul: „kiderül, hogy az úgynevezett függöny mögött, amely állítólag eltakarja a belsőt, nincs semmi látnivaló, ha *mi* magunk nem megyünk mögéje, éppannyira azért, hogy lássunk, mint azért, hogy legyen mögötte valami, ami látható”<sup>4</sup>. Ez elég világos

<sup>2</sup> GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL: *A szellem fenomenológiája* (Ford.) Szemere Samu. Budapest, Akadémiai, 1979, 75.

<sup>3</sup> *I. m.*, 81.

<sup>4</sup> *I. m.*, 94.

beszéd. A függöny választja el az innensőt a túlnantól, s a fenti sorok értelmében hiába képzelünk bármit is mögé, a képzelgésbe bele kell kalkulálnunk magát a képzelgőt is: a túlnanra irányuló kíváncsiságnak meg kell elégednie az innen látásával és láthatóságával. Nem az innenső bizonyul tehát látszatvilágnak, hanem éppen-séggel a függöny mögötti illúziók mutatnak rá az őket képzelgő vágyakra. Ahhoz azonban, hogy ez világossá váljék, mégis csak túl kell lépniünk valahogyan az innensőn, vagy legalábbis tisztázni, hol is húzódnak a határok. Márpedig a határok miben- és holléte válik kulcsfontosságú kérdéssé e kontextusban. Ha követnénk Hegelt, akkor azt látnánk, hogy a határok szépen betagozódnak a reflexió egyenletes mozgásába, mely végül minden különbséget megbékít és minden ellentétet felold egy magasabb egységben. Ehelyt azonban még egyszerű végtelenségről, a világ lelkéről, általános vérről beszél, „amely mindenütt jelenlevő, semmiféle különbség el nem homályosítja s meg nem szakítja, inkább maga minden különbség a megszűnt-voltuk; így magában lüktet, anélkül, hogy mozogna, magában megreszket, anélkül, hogy nyugtalan volna”.<sup>5</sup> Itt még tehát az a mozgás, nyugtalanság van, mely kérdéssé teszi a határok hol- és mibenlétét, s nem egy, a jelenségek fölé magasodó pozícióból vizsgálja őket, hanem magának a nézésnek, a látásnak a mikéntjét problematizálja. Az érzéki és az érzékfeletti közötti választóvonal tehát magának a megjelenésnek a lehetőségfeltételeire kérdez rá. Nézzük először tehát a másik oldalt, a túlnant, hiszen Vas István egyenesen azt állítja, hogy a szarkofág *jelentése* nem más, mint a tudás, a látás, a halálon való túllépés.

Ezzel azonban a képi ábrázolás eredeténél vagyunk: „A képeken mind a mai napig megállapítható ellentmondás jelenlét és távollét között a másik halálának tapasztalatában gyökerezik. A képek ott nem lévő holtakként jelennek meg szemünk előtt.”<sup>6</sup> A kép re-prezentál, jelenlévővé tesz valami olyat, valaki olyat, aki már nincs, és többé nem is lehet jelen. Érzéki jele egy olyan létezőnek, akinek már nincs semmi dolga a földi világgal. „A halott képe tehát nem anomália, hanem éppenséggel eredeti értelme annak, hogy mi a kép.”<sup>7</sup> A kép eredendően tehát mintegy a halott nyoma, az emlékezet felruházása érzéki, testies jegyekkel. Beavatkozás az idő lefutásának linearitásába: egy szimbolikus test, s vele együtt egy szimbolikus tér és idő megalkotása, mely egyszerre utal a halál megmagyarázhatatlan és kifürkészhetetlen túlnanjára, magára az elhunyra, valamint megbolygatja evilági tapasztalatunk egyenletességét is.

A rejtély abban áll, hogy az elhunyt, aki valaha jelen volt a maga megtestesült mivoltában, tagja volt egy közös világnak, részese egy értelemösszefüggésnek, és

<sup>5</sup> I. m., 91.

<sup>6</sup> HANS BELTING: *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok* (Ford.) Kelemen Pál. Budapest, Kijárat, 2003, 165.

<sup>7</sup> I. m., 166.

osztozott a világ otthonosságában – most egyszerre csak egy olyan másholban tartózkodik, mely sohasem lehet semmiféle kartográfus gyakorlóterepe. Kikerült a közös világból, ám az visszaidézi, emlékezik rá, és különféle mnemotechnikai eljárásokat alkalmaz az elhunyt pszeudo-jelenlétének fenntartására. Nem akarja hagyni, hogy végleg kiszakadjon abból a világból, melyben neki helye és ideje volt. Az evilágban az elhunyt egyrészt aktívan hozzájárult a világ értelmességének fenntartásához, másrészt pedig passzívan, élő, eleven lényként is annak affirmációját testesítette meg. Halálával megbomlik tehát az értelem hálója, s valami – Heidegger szavaival – hátborzongatóan idegen jelentkezik be a világ otthonosságába. A halállal való szembesülés – vagy a *Lét és idő* terminológiája szerint: halálhoz való előrefutás – a szorongás révén következhet be. A szorongásban elvész a világ érthetősége, sőt, maga világ válik fenyegetővé. Maga a világ: a maga egészében, nem pedig ez vagy az belőle. A világ teljessége válik szorongás tárgyává: ami eddig otthonos hely volt, most jelentését veszített a-toposz. Az a képesség, lehetőség tehát, hogy a szorongásban feltárulhat számunkra saját egzisztenciánk lehetetlensége, éppen a túlnant idézi meg számunkra, melyet nem tudunk maradéktalanul beilleszteni a világ otthonosságának koordinátái közé.

Csakhogy a halál: faktum. A végesség: faktum. A világ: faktum. Nem tudunk nem úgy élni, hogy ne vessünk olykor számot eme meghaladhatatlan lehetőségünkkel. A halál megidézése tehát szétzilálja azon kereteket, melyek között a világ értelmessége számunkra praktikus ténykedéseink terepe. Egyrészt értelemdestruáló, dezorganizáló erővel bír, másrészt pedig létre is hoz egy új rendet, mely saját térrel és idővel rendelkezik, ám saját magán mindig valami mást, valami *többet* is felmutat. Ezt a többletet lefordíthatjuk a számunkra ismerős nyelvekre, kereshetünk megfeleléseket számára, ám mindig marad valami megregulázhatatlan, valami néma és láthatatlan, mely minden értelmezői potenciál, s egyben saját létünk számára is kihívást jelent. A halál egy távollevő bejelentkezése, mely megbontja a jelenlét struktúráit – akár saját, folyton küszöbön álló halálunkról van szó, akár másokéről. Élő, eleven jelenünkbe – hogy egy fontos, késői husserli terminust alkalmazzak – egy hajdani vagy majdani jelenlét üti pecsétjét. Kilendülünk saját időnk-ből, az emlékezés és előrevetítés révén az idő másfajta modalitásai lépnek működésbe bennünk, és válnak tapasztalataink és élményeink szervező elvévé.

Ebben az időben egyszerre vagyunk jelen és távol: valamilyen köztes időben, mely a jelenből a múlt vagy a jövő felé kanyarodik. Hegel boldogtalan tudatára rímelve Kierkegaard szerencsétlennek nevezte a létezésnek azon módját, mely saját jelenéből kilendülve a távolban időz. „A szerencsétlen mindig távol van önmagától, soha nincs önmaga számára jelen”.<sup>8</sup> Azért vagyunk szerencsétlenek ez esetekben a dán filozófus szerint, mert önnön lényegünket nem saját jelenünkben

<sup>8</sup> SØREN AAYBE KIERKEGAARD: *Vagy-vagy*. (Ford.) Dani Tivadar. Budapest, Osiris, 1991, 174.

bírjuk, hanem magunktól távol – tehát akár a jövőbe (remény, tervezés,), akár a múltba (emlékezés) merülünk el, akkor megtörik az individuum egysége, és kiszolgáltatódik az idő kontingens modalitásainak.

E megfontolások szerint a jelen az egyetlen valóságunk, vagy a klasszikus idő-fenomenológia nyelvén: csakis az ősbenyomás, az idő azon felfakadási pontja, ahol egy jelenség belép észlelési mezőnkbe, valamint ahol az élmény intenzitása és teljessége a legnagyobb – csakis az észlelésnek ez a pillanata a legvalóságosabb számunkra, s ez rendelkezik a legnagyobb ismereti értékkel. A jelen és az őt körbevevő még éppen friss benyomások holdudvara az idő azon horizontja, ahol otthon vagyunk, s ahol leginkább önmagunk birtokában vagyunk. Minden kilódulás a jelenből integritásunk és önmagunk birtoklásának feladása. Kiszolgáltatódunk tőlünk idegen erőknél és folyamatoknak, melyeket nem tudunk oly mértékben uralni, mint azt a pontot, ahol minden lét és érvényesség értelmet nyer. Szerencsétlenség vagy boldogtalanság tehát akkor ér minket, ha valamilyen erő kilök saját jelenünkből, és az idő számunkra uralhatatlan modalitásai válnak világunk szervező, vagy inkább romboló erőivé. A jelen bizonyosságából átkerülünk valamilyen köztes térbe és időbe, melyek nem nyújtanak biztonságos támpontokat sem észleleteink, sem terveink, sem emlékeink vonatkozásában. Éppen ez a fajta köztesesség a képi ábrázolás létmódja is – aligha véletlen, hogy Husserl általában egy füst alatt tárgyalja a képiséget, az emlékezést és a fantáziát. Valamennyien a semlegesség modifikációjával rendelkeznek az itt és most észlelés eleveenségéhez képest, azaz ahhoz képest származékosak, másodlagosak, ismereti értékük pedig csekély.

Ezen felfogás azt feltételezi, hogy egyáltalán létezik saját jelen, létezik a jelen és ezzel önmagunk uralhatóságának tapasztalata, s a hiány, a távollét csupán ezen eredendő jelenlét derivátumai, negációi. Csakhogy a tapasztalatnak a késői Husserl nyomán kibontakozott fenomenológiai értelmezése arra a belátásra épül, hogy fel kell adnunk a teljes jelenlét vágyát, és identitásunk, önkonstitúciónk közegében tőlünk idegen értelmi alakzatok megjelenésével kell számolnunk. Ami megjelenik, vagy élményszerűen adódik számunkra, az nem simul automatikusan az értelemadó tudati tevékenység regulatív rendjébe. Hegeli nyelven: van valami reszkető nyugtalanság, mely ide-oda cikáz a határ két oldalán, s nem hajlandó elköteleződni sehol. Vannak tapasztalatok – sőt, maga az eminens értelemben vett tapasztalat olyan –, melyek nem a mi időnkhez idomulnak, s valójában már nincs is tétje annak, hogy melyik idő a valóságosabb, vagy eredendőbb. Az egyöntetű, sima jelenlétet többféle idődimenzió barázdálja.

Ismét egy késői husserli belátáshoz kell folyamodnunk: az ön- és világkonstitúció folyamatában az egyes számot megelőzi a többes szám. Ez annyit tesz, hogy abban az aktusban, melyben a világ és benne mi saját magunk is: saját cselekedeteink, gondolataink, stb. értelmet nyernek – nos, ebben a folyamatban, mely a korai Husserl szerint mindig jelen idejű, és alanya az én –, nem csupán a mi értelemadó tevékenységünk érhető tetten, hanem tőlünk idegen értelmi alakzatok is felbukkannak, s átszövik a mi jelenünket a saját idejűnkkel. Ami eddig a mi kompetenciánk

alá látszott tartozni, az most kicsusszan onnan, valamilyen köztes modalitásba. Ami van, az mindig több, mindig valamilyen többletre utal, s képtelenség valamennyit egy kézben tartani, valamennyi lehetséges értelmet egyidejűleg feltárni. Egy sok szálból összefonódó időnyaláb alakul ki, vagyis magában az idő szerveződésében több, egymással akár antagonisztikus ellentétben álló mozzanat is helyet kaphat.

Pontosan ez a folyamat működik az emlékezésben, vagy a halálhoz való előrefutásban. Kierkegaard-ral ellentétben úgy vélem, nem szerencsétlenné válunk azáltal, hogy elfordulunk a jelentől a múlt felé, hanem magának az emlékezésnek ez a létmódja. Emlékezve elhagyjuk a jelen biztonságos terepét, és átlépünk a múlt ingoványos vidékére. Az emlékezés helye és ideje tehát atopikus: mintegy kitűremkedik a tér tapasztalatának megszokott menetéből, s egyfajta zárványt alkot benne. A halál megidézése pedig nem más, mint hagyni ezt a nem-helyet beszűremkedni jelenlétünkbe, s ezzel kitenni magunkat a dezintegráció tapasztalatának – vagyis magának az eminens értelemben vett tapasztalatnak. Márpedig ez érzékietesti szinten is megjelenik, hiszen az a mód, ahogyan a világban vagyunk, első sorban a testhez kötődik. A test lakja be az ismerős környékeket, igazodik ki a világ otthonosságában, s alkalmazkodik annak idejéhez, ritmusához. Akár a saját, akár a mások halálával való szembesülés, vagy az arra való előrefutás: mindenekelőtt testi élmény, ezen egyöntetű világtapasztalat sérülése. A test konzervatív: akkor is ragaszkodik a megszokott mozgás- és érzékelés-sémákhoz, mikor azok feltételei nem adóttak többé. Ilyen például a sokat idézett fantomvégtag-jelenség,<sup>9</sup> vagy a testi automatizmusok, amikre már oda sem figyelünk, csak akkor lesznek tudatosak, ha valamilyen akadály áll útjukba. Reggel rutinosan csapom le az órát (minden tudatos reflexió előtt kezemben a mozdulat; a test gondolkodik és dönt), és csak akkor ébredek fel, ha nem találok a megszokott helyén.

A tapasztalat fentebb vázolt szerkezete pedig azt a belátást is magával vonja, hogy identitásunk, önmagaságunk sem egyszer s mindenkorra elintézett ügy, egy szilárd középpont köré rendezhető élményhalmaz, hanem egy olyan sérülékeny képződmény, melyet újra meg újra kell értelmezni. Hiszen számos olyan tényező hat ezen identitásra, mely megbolygatja annak egységét, és összekuszálja narratív rendjét. Az a belátás fogalmazható meg tehát, hogy a múlt és a jelen nem egymástól elválasztható horizontok, hanem a múlt folyton jelen van számunkra, még akkor is, ha nem tudunk róla, vagy éppen elutasítjuk ennek lehetőségét. Szellemeink folyton velünk vannak, mert „élni annyi, mint birkózni a kísértetekkel”.<sup>10</sup> Lenni, identitással rendelkezni nem más, mint emlékezni. Mert „az emberi élet:

<sup>9</sup> Vö. MAURICE MERLEAU-PONTY: *Phänomenologie der Wahrnehmung* (Übers.) Rudolf Boehm. Berlin, Walter de Gruyter & Co., 1966, 100. sk.

<sup>10</sup> VAJDA MIHÁLY: *Sisakrostély-hatás*. Pozsony, Kalligram, 2007, 36.

élet a szellemekkel, a múlt és jövő kísérteteivel, azokkal, akik innen vagy túl vannak az élő jelenen. Az emberi élet kontinuitás, kísértetláncok körforgása.”<sup>11</sup>

Blanchot szintén határtapasztalatként és a határ tapasztalataként beszél a halálról. A művészet és a művész feladata kitenni magát eme élménynek, megnyitni felé magát, és saját testét, saját alkotását médiumként állítani: itt is van, és ott is, mindkét világban ismerős, és közvetíti a tudást a mi világunk felé. Az állítja: „a halál tehát kezdettől fogva összekapcsolódik a művészi tapasztalat mozzanatával”, ez azonban nem valamiféle fellengzős, vagy a végső pillanatokra tartogatott belátás, hanem „halott vagyok, mihelyt élni kezdek, az élet legbensőbb és legmélyebb rétegeiben”.<sup>12</sup> A halálhoz, s – Rilke után – a saját halálhoz való viszony egyre bensőségebbé válik, ez az intimitás azonban korántsem jelenti, hogy kiismerhetővé vált, mint valamilyen régi jó ismerős. A saját halálnak „legrejtettebb titkom csendjévé kell lennie (...) az én művemnek kell lennie, de ez a mű túl van rajtam, énemnek az a része, melyre nem vetek fényt, melyhez nem érek el, és amit nem uralok.”<sup>13</sup> Láthatatlan, felfoghatatlan, uralhatatlan, titok. Ugyanakkor mégis legsajátabb sajátunk, s éppen ezért olyan paradox, hiszen ismét csak azzal a tapasztalattal szembesít minket, hogy saját világunk, saját magunk érzékelésében, konstitúciójában folyamatosan jelen vannak számunkra érzékelhetetlen és láthatatlan elemek, melyek értelmezése csak akkor lehetséges, ha számot vetünk a köztesség modalitásával is.

A képiség, és még inkább a művészi kép tehát ezzel a tapasztalattal szembesít minket: felvillantja azt a lehetőséget, hogy nem-létünk egy folyton küszöbön álló esemény, mely bármikor szétzilálhatja a világ rendezettségét. A kép a médium szerepét tölti be, közvetít az innen és a túlán között, egyfajta köztes entitás. Megtestesít valamit, ami már nem testi-érzéki, és ezzel mintegy árnyékként egyszerűsmind magát a halál faktumát is megkísérli érzékileg jelenvalóvá tenni. A kép közvetít az érzéki és az érzékeken túli, a testi és a spirituális között, az itt és most jelen és a valahol lévő távoli között. A kép maga a között, egyfajta mágikus képződmény. „A megtestesítés médiuma számos kultúrában a kép eredeti értelme, amint azt az egyiptomi kultúra is igazolja: a láthatatlan életerő a képet a test hasonlóaként vehette birtokába.”<sup>14</sup> Egyszerre szimbolizálja tehát magát a távollevőt s egyáltalán a távollétet, valamint pusztán létében a világ eredendő sokféle tagoltságát: köztességét. A kép láthatósággal ruházza fel azt, ami láthatatlan. Mint mágikus médium tehát tudást tár tekintetünk elé – hiszen emlékezzünk a versre: látni

<sup>11</sup> I. m., 48.

<sup>12</sup> MAURICE BLANCHOT: *Az irodalmi tér* (Ford.) Horváth Györgyi, Lőrinszky Ildikó, Németh Marcell. Budapest, Kijárat, 2005, 98.

<sup>13</sup> I. m., 99.

<sup>14</sup> BELTING: I. m., 195.

annyi, mint tudni. Kettős lesz ez a tudás: a látás egyszerre szavatol a megismerés és tudás diszkurzív rendezettségéért, másrészt azonban – mint a túlán felé vetett pillantás – játékba is hozza azon instanciákat, melyek megbontják az értelem ezen kohézióját, s lehetővé teszik, hogy az érzékire lehetséges értelmek sokasága: többlete rakódjék rá. A látás arra is törekszik, hogy birtokba vegye ezen titkot, kifürkésze a túlnant, ám egyszersmind fel is függeszti saját tevékenységét, és a látathóság letapogatásával megmarad az érzékiben.

## LÁTNI

Induljunk ki abból előszörre, mit is jelent a látás a klasszikus metafizikai hagyomány számára. A látás a megismerés kitüntetett módja. Látni ezek szerint valóban annyi, mint tudni: minden diszkurzív megismerés előtt abban áll a látás kitüntetettsége, hogy nem egy fogalmak és logikai eljárások által közvetített ismerethez jutunk el általa, hanem az igazság (vagy amit annak vélünk) közvetlenül megmutatkozik a figyelő tekintet számára. A látás a megismerés királyi útja; intuitív módon evidenciák tárulnak fel, csak a helyes módszert kell hozzá megtalálni és gyakorolni. Problémát Hegel függőnye okoz: tényleg van-e valami látnivaló ott, amihez a megismerés egyéb módjai nem férnek hozzá, csakis a végső igazságokat, eidoszokat vizslató szemlélet, a dolgok lényegformáit meglátni képes intuíció.

Nézzük tehát, hogyan kerekedett felül a látás nem csak az összes többi érzékiszerven, de még magán az elmebeli aktivitáson is. Az alapvető probléma az, hogy valami olyat kellene látni, amit alapvetően nem lehet. Valami olyat kellene felfogni, ami meghaladja az emberi érzéki és észbeli képességeket. Mert „a gondolkodás mint olyan (...) a végesség pecsétje”.<sup>15</sup> A gondolkodás egyfajta protézis, pótlék<sup>16</sup> a véges érzékiség megtámogatására. Ha nem lennénk véges lények, akkor nem lenne szükség a gondolkodásra sem, hiszen végtelen szemlélettel rendelkezénk, mindent látó tekintet lennénk. Teljes egybeesés lenne a látás és a tudás között, s ezen végtelen tekintet előtt a világ – s benne persze mi saját magunk – tökéletes transzparenciájában tárulna fel. Minden olyan bölcseleti praktika, mely az igazságot és lényegiséget valahová a túlánba plántálja, mely az örökkévaló szemléletre apellál, s módszertana azokra a gyakorlatokra irányul, melyek a véges tekintetet végtelenné tágítják, s melyek segítségével az érzéki látás a lényeglátás intuíciójává lesz – nos, mindezek igyekeznek kiiktatni a végesség faktumát a meg-

<sup>15</sup> MARTIN HEIDEGGER: *Kant és a metafizika problémája* (Ford.) Ábrahám Zoltán, Menyész Csaba. Budapest, Osiris, 2000, 47.

<sup>16</sup> Vö. Derrida briliáns elemzésével a pótlékról és pharmakonról: JACQUES DERRIDA: Platón patikája. In: UÓ.: *Disszemináció*. Pécs, Jelenkor, 1998.

ismerésből, s egyáltalán a világhoz való viszony alapvető formájaként nem a benne való testi-érzéki praxist, hanem az intellektuális megismerést gondolják el, mely a végtelen felé igyekszik tágitani a végesség horizontját.

Heidegger tehát megkülönbözteti a véges és a végtelen szemléletet. Az utóbbi „olyan szemlélés, mely mint olyan, magát a létezőt keletkezni engedi”.<sup>17</sup> A végtelen szemlélés magának a teremtésnek az aktusa, a tiszta semmiből való létrehozásé. Hiszen milyen lenne egy olyan omnipotens szemlélő, aki rá lenne szorulva valamilyen már létrehozott létezőre? A végtelen tekintet – ha szemlélni akar – megteremti tárgyát. Az a pillanat, vagy inkább az a pillantás, ami rávetül a létezőre, egyben keletkezésének, vagy inkább keletkeztetésének az aktusa. A tekintet „létezésbe hoz” – amennyiben végtelen.

Ezzel szemben a véges szemlélet azt látja, ami már egy másik, végtelen tekintet alkotása: észreveszi, amit elé helyeztek. A látás pusztá passzivitás, receptivitás, amennyiben empirikus, érzéki aktusként fogják fel. Akkor válik teremtő, létrehozó instanciává, amikor a végesség faktuma kiiktatódik, s lényeglátássá válik, mely valamilyen bennünk élő időfeletti, transzcendentális ego-apparátusra apellál. S ahogyan Heidegger Kanton keresztül exponálja, az észrevevés nem merül ki a pusztá befogadásban, hanem afficiáltatnunk kell azáltal, amit befogadunk: érzékszervekre van szükségünk. Így az „érzékiesség lényegét a szemlélet végessége alkotja”.<sup>18</sup> Az ember ízig-vérig érzéki lény. Érzékei közül azonban tradicionálisan éppen az bír kitüntetett szereppel, mely leginkább segítségére van abban, hogy érzékiességétől elszakadjon. Mely közvetít mintegy a véges és a végtelen, az érzéki és az érzékfeletti között, s mely a leginkább alkalmas arra, hogy az érzékiben észlelje és megragadja az érzéken túlit, a látszat mögött a lényegét, a végesben a végtelent.

De miért nem a tapintás? Vagy a szaglás? Netán az ízlelés? Miért a tekintetnek jutott a feladat, megpróbálni hidat verni a véges és a végtelen, az érzéki és az érzékfeletti között tátongó szakadék felé? Ennek első megközelítésre minden bizonyonnyal olyan okai vannak, melyek az etikát egy olyan markáns axiológiával fűzik össze, amelyben a testiséghez erőteljesen kötődő affektivitásnak a státusza alacsony. A tapintás a testiséghez kötődik, *par excellence* érzéki affektus, a szó mindkét értelmében. Éppígy az ízlelés, vagy a szaglás. A hallás abban a tekintetben van más helyzetben, hogy fülünkön keresztül a zene, a hallható harmónia befogadására vagyunk alkalmasak. Mindezek azonban együttvéve sem voltak oly nagy szolgálatára a nyugati metafizikai hagyománynak, mint a látás. A látás az istenivel hoz rokonságba, s noha maga érzéki, feledtetni képes érzéki karakterét, hiszen a racionalitás sorvezetője. Mi történik azon az úton, mely összeköti a tekintetet a látott dologgal, miféle transzformációk mennek végbe egy szempillantás alatt?

<sup>17</sup> I. m., 55.

<sup>18</sup> I. m., 50.



Jonas – összhangban Heideggerrel – azt állítja, hogy „az elme legfennköltebb tevékenységét, a *teóriát*, olyan metaforákkal írják le, melyek többnyire a látás területéről származnak”.<sup>19</sup> Ez azonban könnyen a retorika síkjára terelheti a kérdést – már ha nem volt eleve mindig is ott.<sup>20</sup> Nézzük, melyek azok a kitüntetett érzékleti módok, melyek valamennyi érzék közül csakis a látás sajátjai, s melyek emellett olyan értelmi alakzatok megszületését és kifejlődését is lehetővé teszik, mint a teória.

Az első képesség a szimultaneitás. A látás több, térben elszórtan elhelyezkedő dolog apprehenzióját teszi lehetővé – egyazon pillanatban. S mivel egy adott időpontban sok dologgal van kapcsolatomban, ez teremt alkalmat arra, hogy összehasonlítsam őket, viszonylatokba állítsam őket: műveleteket hajtsak végre köztük és általuk. De Jonas tovább megy még egy lépéssel, mikor azt állítja, hogy ezáltal a látás magának az objektivitásnak mint olyannak az eredője. A (véges) tekintet előtt a létrejött dolog áll. A lét és nem a létrejövés (*Werden*) – mint mondjuk a hallás esetében, mely képtelen egy időpontban megragadni az időben létesülő érzékletet. A látás nem csupán a létre pillant, ám különbséget tud tenni a létesülés és a lét között. Meg tudja ragadni azt a sorsdöntő különbséget, mely elválasztja a változót a változatlantól, a temporalitást az öröktől. A látás a jelen látása, de az örökkévaló tudása: felelős azért az idealizációért, mely a jelent kiemelte az időből, és összecsomózta az örökkévalóval.

A második jellegzetesség a neutralizáció. Ha tapintok valamit, hozzá kell érnem az adott dologhoz, akármibe is nyúlok bele. A szaglás sem mindig kellemes. A hallás talán nem teszi annyira intenzíven próbára érzékenységünket, noha nem nehéz olyan eseteket elképzelnünk, mikor a zaj nagyon is megterhelő. A látvány azonban megengedi, sőt megteremti a távolságot. Ott lehetek, anélkül, hogy valóban ott lennék. Szemeim elé hozhatják a világ legborzalmasabb eseményeit is, de a kép és a szemeim között megképződő távolság elegendő lehet a részvétel kikapcsolására. Látok, de nem veszek részt az élményben. A látószerv és a látott közti távolság egy olyan közeg kialakulásának kedvez, mely kikapcsol az élmény, a tapasztalás eleven áramából, és ismét csak az objektivitás tárgyilagosságával ruház fel. A tekintet lehet szenttelen, de a kéz vagy az orr nem.

S végül a távolság, melyet szabadon választhatok meg. Ha érdekel a megpillantott dolog, közelebb mehetek, vagy mozgásommal felfedezhetem az optimális nézési szöveget és távolságot. Egy festmény látványa például többféle nézőpontot kínál fel, melyek más-más élménnyel egészítik ki érzékletemet. De – noha a látott

<sup>19</sup> JONAS HANS: A látás nemessége (Ford. Kukla Krisztián). In: Bacsó Béla (szerk.): *Fenomen és mű. Fenomenológia és esztétika*. Budapest, Kijárat, 2002, 109.

<sup>20</sup> Nem megkerülni akarom a kérdést egy lábjegyzettel, ám bármily csábító is lenne e nyomon egy csapást nyitni, terjedelmi okok miatt ez mégsem lehetséges. Csupán utalnék Ricoeur alapvető tanulmányára (RICOEUR 1989), mely Heidegger és Derrida nyomán megkísérli a metafora problémája mentén kibontani az érzéki és a nem-érezéki elkülönülésének, valamint összhangjának kérdését. (RICOEUR: *Az élő metafora*. (Ford.) Földes Györgyi. Budapest, Osiris, 2006.)

dolog is kijelölhet számomra megfigyelői pozíciókat – alapvetően mégis én, a néző választok: közelebb megyek-e, farkasszemet nézek-e a látott dologgal, vagy érdeklődésem mégsem készlet a távolság feloldására. Hosszan variálhatom a nézőpontokat, hiszen nem csupán a hely változik, hanem az idő is. Így a látás élményébe eleve bele van kódolva a végtelenség, az iteráció mozzanata: az „és így tovább”. A látási mező sohasem zárt, s ki nem meríthető. Ezzel azonban a látás ismét csak az idealitás horizontjának a megteremtéséhez járul hozzá, mert az a feltételezés áll háttérben, hogy „amit eddig a világban és a világra hatva tettem, azt a jövőben újra és újra megtehetem”, valamint „ezen idealizálások normalitása úgymond a természetes világ konstitúciójához tartozó forma”.<sup>21</sup> A látott pusztá exemplárrá válik, mely csupán alkalmat szolgáltat a figyelő tekintet számára, hogy rajta keresztül feltárujjék eidosza vagy ideája. A látás érzékisége alárendelődik annak az érzékfelettinek, mely felé irányul, s voltaképpen a látás így felfogva nem más, mint az érzékiségnek, a testiségnek zárójelbe tétele.

S ez a belátás jelenik meg Platón képkritikájában is. A közvetlen jelenlét tapasztalata devalválja a tudást azzal, hogy beéri pusztá nyomokkal, melyek egy távollevőre utalnak. A megismerés az ideák közvetlen, jelenbeli szemlélését igényli, nem pedig másolatokét. Platón szakított a kép eredeti értelmével, mely szerint a kép mágikus médium, az elhunyt megidézője. Egyáltalán, bizalmatlan volt mindenféle médiummal kapcsolatban, mely nem közvetlenül nyújt hozzáférést a dolgokhoz, hanem közvetítést vesz igénybe. A kép – s az írás<sup>22</sup> – pusztá léte megakasztja és helyettesítő eszközökre bízva az eleven emlékezést. Másrészt pedig a művészet sem más, csupán a másolat másolata – az érzéki világ az ideák másolata, a művészet pedig ezt utánozza. „A halott „jelenségekhez” rendelt leképezés leértékelése a skála másik végén a teremtett világon túli abszolút „lét” birtokában levő eleven „ősképek” ellenirányú felértékelésének felelt meg.”<sup>23</sup> Ezzel a kép értelme elszakadt eredetétől, a látás az érzékiségtől, a tudás az evilágtól, s így a végesség tapasztalata is félreszorult az ideák örökkévalóságához képest.

A látás így instrumentalizálódott, pusztá receptív és passzív tevékenységgé vált, melynek helyes használata evidenciákra irányul. Ahol nem evidenciákat pillantunk meg, ott a látszattal, vagy legalábbis gyanús jelenségekkel van dolgunk, azaz erős normatív kontroll érvényesül mind a megismerés irányán, mind pedig tárgyán. A kép ősfarmája az idea lett, s a képek létrehozása alárendelődött a látás eme felfogásának. Mind a látás mind pedig a képkalkotás regulatív tevékenység, melynek során az érzéki mozzanat alárendelődik az intencionált ideális tartalomnak. A szem-

<sup>21</sup> ROLF J. DE FOLTER: *Reziprozität der Perspektiven und Normalität bei Husserl und Schütz*. In: *Sozialität und Intersubjektivität. Phänomenologische Perspektiven der Sozialwissenschaften im Umkreis von Aron Gurwitsch und Alfred Schütz*. (Hrsg.) Richard Grathoff, Bernhard Waldenfels. München, Wilhelm Fink Verlag, 1983, 172–173.

<sup>22</sup> Vö. JACQUES DERRIDA: Platón patikája. In: *Disszemináció*. Pécs, Jelenkor, 1998.

<sup>23</sup> BELTING: *I. m.*, 202.

benállás modellje érvényesült mind a megismerésben, mint pedig a képalkotásban: a világgal való praktikus viszony átadta a helyét a szubjektumra és objektumra hasadt megismerésnek, melyben a szubjektív oldal jelenti mindenfajta értelem forrását. Az aktivitás egyedül az érzékiségről leoldódó intuíció és gondolkodás sajátja, az érzékek és a test passzív apparátust jelentenek, melynek egyedüli tevékenysége a puszta receptivitás – akár a külvilág, akár az elme vonatkozásában.

S hogyan jelentkeznek ezek a bölcseleti belátások a képalkotás vonatkozásában? Nagyon is közvetlen módon, hiszen a világ érzékelésének módjai egy az egyben rávetülnek a vászonra. A világ érzékelésének módjait pedig a módszer és a teória határozza meg, nem pedig a világ és a test hús-vér közvetlensége. A képen ennek szellemében a szerkesztettség szempontjai érvényesülnek. A kép alapvető modellje a frontalitás.<sup>24</sup> Nem a világban benne állok, hanem vele szemben. Ahogyan a megismerő tudat áll szemben a megismerendő dologgal. Az ábrázolás orgánuma a Jonas által leírt hűvös, objektíváló, megfigyelő tekintet, mely gondosan kiporciózza a látványt, megszerkeszti a láthatóság szabályait, és kijelöli a nézés irányát. A kép nem azt adja vissza, ahogyan a festő érzékeli és éli a látványt, hanem azt, ahogyan megkonstruálja. A kép egy iránypont által egyben tartott, mélységekkel, távolságokkal és az egymásutánisággal számot vető képződmény lesz, melynek megvan a maga irreverzibilitása. A horizont valamint a perspektíva szigorú kényszerítő keretét adják a lehetséges látványnak.

S annál is inkább találónak tűnik eme terminus alkalmazása, mert a heideggeri „kényszerítő keret” [gestell] terminus<sup>25</sup> pontosan azt fejezi ki, hogy a teoretikus beállítódás térhódításával nem maga a világ, hanem puszta megszerkesztett modellje válik mérvadóvá. Az észlelés is szabályozott folyamattá válik: az érzéki sokféleség rendezett egymásutániságban alkotja a fogalom előtti tapasztalat alapszövetét. Ezt a sokféleséget a tudat szintetizáló tevékenysége tartja egyben, mely az érzéki sokféleséget fogalmak és kategóriák alá rendezi. A legalapvetőbb észlelés során is a tudat spontán értelemadó tevékenysége működik, mely rendezett formákba sematizálja az érzeteket. A látvány ugyanis nem egyszerre terem a szemek előtt, hanem a tudatnak meg kell szerkesztenie: a látás és egyáltalán az érzékelés modellje ugyanis a szintézis, mely azon a feltételezésen alapszik, hogy az úgynevezett külvilág pontszerű benyomásokban jelentkezik be az érzékelő apparátusba, mely egységes tapasztalattá rendezi, szintetizálja őket. A rendezés elve az egyöntetűség: a tudat (vagy én vagy szubjektivitás) által kommandírozott egység alá hozni a sokféleséget, melyet végül a megfelelő fogalom címkéz fel.

<sup>24</sup> Ld. GOTTFRIED BOEHM: Der stumme Logos. In: (Szerk.) ALEXANDRE MÉTRAUX – BERNHARD WALDENFELS: *Leibhaftige Vernunft. Spuren von Merleau-Pontys Denken*. München, Wilhelm Fink Verlag, 1986.

<sup>25</sup> Vajda Mihály fordítja így a kései Heidegger talányos kifejezését, a Gestellt, mely ehelyt nagyon is találónak tűnik annak kifejezésére, hogyan lép a közvetlen érzéki tapasztalat helyébe a konstrukció, mely kész formákba kényszeríti a megzabolázhatatlan érzéki sokféleséget.

A sematizmus spontán működése szavatol azért, hogy képesek legyünk benyomásainkat fogalmak alá rendezni. „...az érzéki sokféle és a fogalmi forma között a képzelőerő rejtélyes tevékenysége, az úgynevezett sematizálás közvetít. A séma nem teljesen képi, de nem is fogalmi jellegű, hanem egy sajátos szabályt jelent egy alakzat „előrajzolására”, aminek az alapján megtörténhet a fogalmi azonosítás.”<sup>26</sup> Ullmann a hatyú látványát hozza fel példának: amikor látom a Balaton parti kikötőben a hatyút a vízen ringatózni, akkor a érzéki benyomások sokféleségével van dolgom első sorban, mely csak a fogalmi megmunkálás során nyeri el azonoságát. A tollak fehér felülete megkapja a hatyú címkéjét, a hullámzó víz a Balatonét, stb. Ha a madarat halként próbálnám megragadni, akkor az vagy mentális képességeim zavarára utal, vagy pedig nem a meghatározó, hanem a reflektáló ítélőerő működése érhető tetten a normális fogalmi azonosítás eme ficama mögött. Az előbbi szavatol ugyanis azért, hogy szabályok (fogalmak) alá rendeljünk bizonyos jelenségeket: a hatyú az hatyú és fehér. A víz az kék és zöld, folyik és hullámzik. A villamos jármű, zörög és árammal működik. A meghatározó ítélőerő és a spontán sematizmus kezeskedik azért, hogy a világ utalásösszefüggésében otthonosan eligazodjunk. Értsük a világ jeleit, kezelni tudjuk őket, így szolgáltatunkra legyenek. Tudom, hogyan kell felszállni a villamosra, s ha fenn vagyok, mikor mit kell tennem. Ez a sematizmus pedig testi-ösztönös szinten is a praktikus világban való tájékozódás közege. Ha nem tudnánk olykor ösztönösen is, mely jelek mit jelentenek, akkor szétszakadozna a világ szövete, és a világra rátelepedne a hátborzongató idegenség. Ha állok egy ajtó előtt, és fogalmam sincs, mi a teendőm, hol vagyok és mit kell tennem, hogy kezelni tudjam az előttem levő tárgyat, és mi az egyáltalán, akkor a heideggeri szorongás lesz úrrá rajtam, és a világ újbóli összerakása nagy intellektuális és pszichés erőfeszítést igényel. Ha azonban a látvány egyértelműen megkapja a maga jelét, és helyiértékét a jelek hálójában, akkor nem kell újra meg újra elgondolkodnunk rajta, és minden rendben. Ez a „minden rendben” azonban azt is jelenti, hogy nem ér olyan meglepetés, olyan eminens értelemben vett tapasztalat, melynek során többlet keletkezhetne.

Az ily módokon létrehozott képen tehát harmóniának kell érvényesülnie, ez azonban igen ritkán adódik magától. Egy világba vetett esetleges pillantás éppenséggel nem valamilyen megszerkesztett szép rendet fedez föl, hanem a látvány is esetlegessé válik. Itt-ott belelóg valami, nem illenek össze a színek és a felületek, s tudjuk, hogy ha elfordítjuk kicsit a fejünket, akkor a látvány törés nélkül folytatódik, hiszen a világ, melyre pillantásunkat vetjük maga is törés nélküli folytonosság. Folyamatos keletkezés (*Werden*), nem pedig megmerevedett lét. Amit a kép ábrázol, az nem a világ, hanem annak ideális mása. Nem az, amilyen a világ, hanem amilyennek lennie kellene. A kép mind formáját mind pedig tartalmát tekintve eszményít, s ezzel mégis Platón álmát igazolja. Az ábrázolás mikéntje nem az ér-

<sup>26</sup> ULLMANN TAMÁS: Kant és a hatyú. In: *Holmi*, 2007/3., 341–353.

zékelés végességét veszi alapul, hanem a végtelen és teremtvő tekintetet imitálja. „A látás egy rögzített képi rend passzív operátorává lesz, amely alapvetően mérhető és ezért konstruktív módon szimulálható is. A kép mint kitekintés (prospectus, pro-spectiva) már önmaga okán is a tudat találó modellje, mely a tekintet és az iránypont (vagy horizont) pólusai között vonatkozik saját magára.”<sup>27</sup>

Összegezve az így nyert szempontokat, mintha elmosódnai tűnne a különbség a Heidegger által oly élesen szétválasztott véges és végtelen szemlélet között. Nem csupán óvatosságból nem beszélhetünk megszűnésről, hanem azért sem, mert ezzel egy módszertanilag nagyon is gyümölcsöző distinkciónak mondanánk le. Hiszen a nézőpont, a látás távolságának és szögének kiválasztása egy szabad aktus eredménye, ezzel pedig, ha nem is megteremttem, de konstituálok a látványt. Szemléletem és szemléleti aktusaim pedig valami olyasmit tesznek lehetővé, ami kiváltképp kedvez a teoretikus világmegközelítéseknek, valamint eljárásmodjainak objektíválódásának. A szem a hűvös be-nem-avatkozás műszere, mely ugyanakkor az idealitások felé kacsintgat, a túlnant fürkészi, s feledtetni igyekszik érzelmi karakterét. De mi történik, ha a látvány mégis magába szippantja a tekinteten keresztül a szemléltőt? Vagy nem inkább egy olyan transzformációról van szó, mely a teljes kívüliség és a teljes bensőségesség között teremt kapcsolatot? Ami nem csupán összeköti a kívülit és a belülit, de közös nevezőre is hozza őket – egy szempillantásban.

#### MIND TÖBBET

Marx a magántulajdon megszüntetésében látta „az összes emberi érzékek és tulajdonságok”<sup>28</sup> teljes emancipációját. Azt a folyamatot elemzi ugyanis, melynek során az érzékelés minőségét alapvetően meghatározza az, hogy milyen csatornákon keresztül történik. S mivel alapvető tétele szerint az ember elidegenedik munkájától, annak termékétől, embertársától, saját magától s nembeli lényegétől, ezért az érzékelés is elveszítette emberi jellegét: „az érzékek ezért közvetlenül a gyakorlatukban *teoretikusokká* lettek”,<sup>29</sup> tárgyiasultak. Egy tárgy érzékelése attól is függ, mennyire vagyunk fogékonyak annak sokrétű értelemvonatkozásaira. Az érzékiség gazdagsága csupán annak az osztályrésze, aki rendelkezik azon képességekkel és potenciálokkal, hogy egyáltalán kiművelhesse érzékeit. Kétségtelen, hogy sokféle (nem csak anyagi) tőkére van szükség ahhoz, hogy érzékeink kifinomulttá és árnyalatokra fogékonyakká váljanak. Akinek nincs pénze elutazni a világ nagy múzeumaiba, az sohasem fogja látni a különbséget az eredeti és a reprodukció között. Márpedig „az öt érzék *kiképeződése* az egész eddigi világtörténelem munkája”.<sup>30</sup>

<sup>27</sup> Gottfried Boehm: *I. m.*, 292.

<sup>28</sup> KARL MARX: *Gazdasági-filozófiai kéziratok 1844-ből*. Budapest, Kossuth, 1970, 72.

<sup>29</sup> *Uo.*

<sup>30</sup> *Uo.*

Bizonyos vonatkozásaiban leegyszerűsítő ez a diagnózis és terápia, ám arra meggyőzően rámutat, hogy az érzékelés korlátlan nyitottsága korántsem magától értetődő, hanem nagyon sok faktor határozza meg, s amennyiben fel akarjuk tárni ezen gazdagságot, akkor zárójelbe kell tennünk ezen akadályozó momentumokat. Így mehet végbe az érzékek emancipációja.

Zárójelbe tenni: a fenomenológia alapvető eljárás módja, mely éppen azt célozza, hogy lehántsunk a dolgokról minden nem oda való vonatkozást, megnyissuk őket és magunkat az érzékelés egy tisztább, eredendőbb módja felé. A fenomenológia a látás művészete. A tekintet olyan kimunkálására törekszik, mely nem sémák szerint érzékel, és nem automatizmusok szerint lát. Aprólékos figyelemmel kiemelni a dolgokat abból az utalásösszefüggésből, melynek közegében szinte már fel sem tűnnek, és új kontextusokban tenni próbára őket. Ez nem feltétlenül jelent szó szerinti kiemelést. Ugyanaz a tárgy, saját megszokott helyén is új meg új oldalát mutathatja, mint a roueni katedrális reggel, délben, este. A tekintet számára lehetséges értelmek sokasága tárulhat fel, s a bejáratott séma nem kitüntetett érzékelési mód, hanem csupán egy a lehetséges utak közül.

A látást nem korlátozzák teoretikus megfontolások. A kép pedig nem a megismerés és látás elméletének modelljévé válik, hanem az érzékelés gazdagságát igyekszik vászonra rögtönözni. Az innensőt, érzéket és végest nem áldozza fel a végtelen, érzékfeletti szemlélet és a túlhan reményének oltárán, hanem úgy utal rá, hogy közben megfosztja regulatív idealitásától. Nem somfordál a függöny mögé, ha látni akar, hanem inkább nagyra nyitja szemeit és vele együtt összes érzékeit a világnak. Ahogyan Blanchot is írja: „Ami megigéz, megfoszt minket attól a képességünkől, hogy értelmet adjunk, leveti „érzéki” természetét, odahagyja a világot, visszahúzódik a világ mögé, és oda húz minket is, már nem fedi fel magát nekünk, de eközben olyan jelenben állítja magát, mely idegen az idő jelene és a térbeli jelenlét számára.”<sup>31</sup> Nem érvényes többé a Descartes-féle koordináta-rendszer, valamint a tér és idő regulatív rendje sem. A látás mindenkorisága éppenséggel saját (köztes) teret és időt teremt, melyet zárványként fog körbe a mindennapos világtapasztalat egyenletessége.

Ez a világ immár nem a szubjektum és objektum két részre hasadt világa. Nem érvényes a tudat és a tárgy egymástól való megkülönböztetése. Nem szemben állunk a világgal, hanem benne, méghozzá a kellős közepében. Konrad Fiedler dolgozta ki először a látás új elméletét,<sup>32</sup> melynek alapvető tétele az volt, hogy a látás passzív, receptív folyamatból explikatív vá lesz, egyfajta teremtő aktussá, mely korántsem korlátozódik magára a szem tevékenységére, s még kevésbé áll egy olyan elmélet szolgálatában, mely kettészakítja a világot. Ellenkezőleg: a látás

<sup>31</sup> BLANCHOT: *I. m.*, 18.

<sup>32</sup> Vö. BOEHM: *I. m.*

nem hűvös-objektív, nem részvétlen és nem semleges. A látás a test és a lélek egységét igényli: „ez az eszme egy olyan érzéki-szellemi egységen alapszik, melynek az emberi test a szubsztrátuma, amennyiben ő kanalizálja, szűri meg és végül alakítja „láthatóvá” a világ érzéki adatait. Ezt a testi folyamatot a permanens létezés jellemzi, egy körforgás, amelyben az érzéki a szellemire, a szellemi az érzékire utal.”<sup>33</sup> Teljes testünkkel veszünk részt a látás folyamatában, a szem tevékenysége nem függetlenedik a többi érzékszervtől, hanem a test egységes érzékelési mezőként jelenik meg, mely ráadásul nem csupán lát, hanem ugyanakkor mások és saját maga számára is látható. Az érzékelés nem rögzített és igazságértékkel ellátott benyomások, „érzetadatok” felhalmozása a külvilágról, hanem egy olyan, már testi szinten is lefutó reflexió, mely ugyanakkor saját magára is reflektál, s a világot nem rögzített állapotában, hanem folyamatos keletkezésében (*Werden*) észleli. Az a hegeli megállapítás tehát, melyre fentebb hivatkoztunk: „a tudat beleszövődött a tárgy létrejövésébe” e kontextusban azt jelenti, hogy nem csupán a világ érzékelése nem gondolható el nélkülem, de én sem a világ nélkül. Együtt-létrejövésről, együtt-keletkezésről van szó, melyben minden érzékemmel, testi-szellemi valómmal részt veszek.

A reflexivitás egyben önreflexivitás is: amikor valamit tapintok, akkor egyúttal saját magamat is tapintom. Husserl híres példája: amikor a bal kezemmel megérintem a jobbat, akkor az érintő egyszersmind érintetté is válik. Márpedig a dolgok tékje éppen ez: érintetté válni – a szó mindkét értelmében. Fizikailag is, metaforikusan is. Nem a látvány hűvös figyelői vagyunk, s a látás poétikája nem a konstrukció, nincs kényszerítő keret, hanem az érzékelés mezeje hús a húsunkból. Az önreflexivitás és a reverzibilitás megelőzi a reflexív lefolyások lineáris irreverzibilitását. Az érzékelés anarchiája foglalja el a jól fésült jelentésadás helyét, mégpedig a szó eredendő jelentését véve alapul: legalábbis kérdésessé válik mindenféle arché ontológiai státusza. A zárójelbe tevés, a redukció tehát pontosan ezen páratlan gazdagság hozzáférhetővé tételének módszertani eljárása.

Zárójelbe tenni: lemondani a rögzített jelentésekről, és hagyni feltárulni a lehetséges értelmek sokaságát. Nem a tudat spontán értelemadó tevékenységétől vezéreltetve a meghatározó ítélőerő sematizmusát működtetni, hanem hátrébb pár lépéssel megadóan figyelni a látványt és részt venni annak alakulásában. Nem kiegyengetni az ellentéteket, hanem éppen azon törekvésekre figyelni, ahol új értelmek fakadnak fel. Bagi Zsolt szerint ez a redukció teremti meg a modern irodalmat is. Mert „a modern irodalom lényege szerint meg hasonlítás és redukció”.<sup>34</sup> A modern irodalmat keresztül-kasul hasadások szabdadják, melyek azonban éppen-séggel magának az irodalomnak a lehetőség-feltételei; csakis általuk léteznek. Ezek

<sup>33</sup> I. m.

<sup>34</sup> BAGI ZSOLT: *Az irodalmi nyelv fenomenológiája*. Budapest, Balassi, 2006, 25.

a hasadások ugyanis nem csupán lehetővé teszik a topográfiát egyáltalán, de ők hozzák létre a tájat is. Az irodalmi nyelv nyugtalan működése minden felmutatás és minden teremtés aktusa. Az irodalmi nyelv a saját magába való folyamatos visszahúzódás. A sematizmus permanens felmondása. Az irodalmi nyelv saját maga purifikátora: kíméletlenül lemetszi magáról a sematikus mozzanatokat, melyeknek azonban meg kell mutatkozniuk, hogy a redukció egyáltalán lehetővé váljék.

A redukció eredményeképpen pedig ott marad a szó. Hol? – tehetnénk fel a kérdést. Sehol. Az irodalmi nyelv atópikus, a szónak nincs helye. Az irodalmi nyelv reszemiotizál, a szónak nincs rendje. A szó feltárul, vagy fenomenológiailag szólván „betöltődéséhez jut”, ám nem a teljes lefedettség husserli értelmében, hanem éppenséggel saját lényegi pusztaságát mutatja föl, mely új, a megszokottól eltérő korrespondenciák felé nyitja meg. Olyan vonatkozásokat nyer el, melyeket a sematizmus és az ismételhetőség lehetőségei elfedtek, eltorzítottak. A szó feltárultsága a sematizmus felmondása; az a pillanat, amikor az időtudatnak még nem volt ideje sémává egybefogni a felbukkanás, a megmutatkozás most-ját. A szó ekkor tiszta dologi mivoltában jelenik meg. „A dologgá vált szó „feltöri burkát”, hogy jelentéseinek gazdagságát ránk szórhassa”. A burok feltörése, ahonnan a szó gazdagsága elénk ömlik, pedig a „megjelenés és a megjelenő *felfüggesztett* egysége”.<sup>35</sup> Hasadás. A dolgok mindig leárnyékoltt módon adóttak számunkra. Lehetséges vonatkozások lehetséges csomópontjaiként.

Merleau-Ponty észlelésre vonatkozó megfontolásai hasonló álláspontot képviselnek. Vad észlelésnek nevezi azt a módot, ahogyan alany és tárgy megkülönböztetése előtt, vagy azon túl az észlelt és az észlelő egy egységes közegben találja magát. Egymásba göngyölődnek, a test egy állandó keletkezésben pulzáló, a dolgokat faggató apparátus, mely minden szervével beleágyazódik a világba, és egyáltalán nem különül el tőle. „Testem és a világ kiterjedtsége megférnek egymás mellett, sőt együtt kell létezniük ahhoz, hogy a dolgok legbelsejébe hatolhassanak; eközben testem maga a világ, a dolgok pedig a saját húsom szövetét alkotják.”<sup>36</sup> A test és a világ kiazmusát, egymásba fonódását az teszi lehetővé, hogy „a világ maga viszont egyetemes hús”.<sup>37</sup> Egymásba ágyazódik az érzékelő és az érzékelt, a látható és a láthatatlan, s a dolgok éppúgy érzékelik a testet, ahogyan a test őket: „az érzékelő és az érzékelt felület ugyanannak az eleven testnek a színe és a fonákja”.<sup>38</sup> A test lát és látszik, láttatja magát, és a dolgokon is viszontlátja önmagát, miközben őket is látja. A látásnak nincs kitüntetett tárgya, iránya, a látványnak pedig iránypontja, elől- és hátulnézete, homlokzata, még a perspektíva sem kényszerítő erejű. Egy-

<sup>35</sup> I. m., 39.

<sup>36</sup> MAURICE MERLEAU-PONTY: *A látható és a láthatatlan.* (Ford.) Farkas Henrik, Szabó Zsigmond. Budapest, L'Harmattan, 2006, 153.

<sup>37</sup> I. m., 156.

<sup>38</sup> Uo.



séges érzékelési mező, a test „szinergikus egysége”<sup>39</sup> van, melyben az érzékek és a világ egymásba nyílnak. Ezt nevezhetjük talán az érzékek emancipációjának – noha kétségtelen, hogy Marx egészen más értelemben használta e kifejezést.

A vad észlelés felborítja a fogalmi azonosítás koordinátáit, és a „spontán séma-rohanásnak”, spontán szinesztéziának enged utat. Az érzékek egymásra vonatkoznak, s nem válik el élesen a látás a szaglástól, tapintástól, hallástól, ízleléstől, hanem egységes észlelési felületet alkotnak, mely beleágyazódik a világba. Ha felidézem azt a nyári estét, amikor a hattyú ott imbolygott a Balaton vizén, akkor egyszerre érzem az orromban a víz jellegzetes szagát, bőrömön az este hűvösét, hallok a neszeket, míg szemeim előtt megjelenik a látvány, melyben saját magam is látom. Nem a megmerevedett létről van szó immár, hanem a létrejövésről, alakulásról, *Werden*ről, mely eredendően nyitott, és újabbnál újabb értelmek forrásául szolgál.

A látás aktusa tehát egyszersmind teremtő aktus is. Nem egy Heidegger által leírt végtelen tekintet értelmében, hanem éppenséggel a végesség és érzékiség ad rá alkalmat, hogy egyáltalán bármi is keletkezessen. Nem a testetlen tekintet lép át nagy lendülettel az érzékiségből az érzékfelettibe, hogy közben a világ kettészakításához asszisztáljon, hanem a világ mintegy belezuhan a szembe, az érzékek beszipantják a dolgokat, miközben egygyé válnak velük. A látás nem válik külön az érzékelés egyéb folyamataitól, hanem az egész testnek, mint szinergikus egységnek metaforája. Márpedig a látás ezen modellje jellemzi a festészetet Merleau-Ponty szerint: „a festő, miközben saját testét a világnak kölcsönzi, a világot festménnyé változtatja”.<sup>40</sup> Híres megállapítása szerint festők nem egyszer számolnak be olyan élményről, mikor a kitartóan figyelt tárgy mintha maga is visszanézett volna szemlélőjére: egy közös érzékelési mezőt alkotva vele. A kép pedig pontosan ennek a határátlépésnek a színpada.

Merleau-Ponty tehát úgy jellemzi a látást, mint falánkságot, mely azonban nem csupán bekebelezi a látványt, hanem gyarapítja is azt. A létet: „A festő látása folyamatos születés.”<sup>41</sup> A gyarapodás azonban egyszersmind szétrobbanást is jelent: felszakadnak a bejáratott fogalmi keretek, és a meghatározó ítélőerő helyére a reflexiós ítélőerő lép. Nem egy fogalom alá rendeljük a szemlélt jelenséget, hanem képzelőerőnk segítségével a szemlélethez teremtjük meg annak fogalmát. Van tehát valami produktív, képi-nyelvi invenciókra ösztönző feszültség az érzékiség sodrása és a fogalmi megragadás között, és bármely többletértelemnek éppen ez a szemantikai, szintaktikai feszültség a forrása. Ha a Balaton partján a ringatózó hattyút

<sup>39</sup> Ld. SZABÓ ZSIGMOND: *A keletkezés ontológiája. A végtelen fenomenológiája*. Budapest, L'Harmattan, 2005, 29. sk.

<sup>40</sup> MERLEAU-PONTY: *A szem és a szellem*. (Ford. Vajdovich Györgyi, Moldvay Tamás). In: Bacsó Béla (Szerk.) *Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika*. Budapest, Kijarat, 2002, 99.

<sup>41</sup> I. m., 59.

látom, ám azt fickándozó halként észlelem, ragadom meg fogalmilag, az kétségte-  
lenül a képzelőerő játékos működésének köszönhető, és egy sajátos, fogalmakkal  
nem feltétlen megragadható tapasztalat által motivált. Felborul a megszokott fogal-  
mi működés spontán sematizmusa, mintegy zárójelbe kerül az észlelés szokásos  
minősége, és a „nyílt instanciáció”<sup>42</sup> jelensége révén a képzelőerő egy olyan műkö-  
désbe fog, amit művészetnek szoktunk nevezni. Vagy pontosabban: ezt szoktuk  
a művészetnek nevezni. A fogalmi-képi újjáformálást, új hasonlóságok, korrespon-  
denciák felfedezését-feltárását, és ezek képi-nyelvi megjelenítését. Mikor lefoszlanak  
a többé-kevésbé jól rögzített jelentések, értelmek a dolgokról, és azok új kapcso-  
latokra lépnek egymással, melyet korántsem a meghatározó ítélőerő, hanem a spon-  
tán szinesztézia, sémarohanás vezérel. „Lényeg és létezés, képzeletbeli és valóság-  
gos, látható és láthatatlan – a festészet minden kategóriánkat szétzilálja, miközben  
leteríti a hús-vér lényegeiből, ható hasonlóságokból és néma jelentésekből szótt  
álmovilágát.”<sup>43</sup>

#### JELKÉPEK, KÖZÖTT

Van még egy nagyon fontos eleme Merleau-Ponty festészetre valamit képiségre  
vonatkozó megfontolásainak: nevezetesen, hogy *mágiaként* jellemzi eme értelem-  
burjánzást, teremtést: „a festő, bárkiről legyen is szó, *miközben fest*, a látás mágikus  
elméletét gyakorolja. Rá kell döbbsennie, hogy a dolgok keresztülmennek rajta (...) a lélek kilép a szemén át, hogy a dolgokban sétáljon...”<sup>44</sup> Mágia: mint fentebb láttuk,  
Boehm szerint pontosan ez a kép alapvető funkciója. Közel hozni a távolit, a képi  
jelenvalóságban utalni arra, ami távol van: ami vagy azért nem elérhető, mert már  
nem rendelkezik a jelenvalóság modalitásával, vagy pedig soha nem is volt jelen.  
Jelenléthe hozni egy távollétet, s ezáltal szétzilálni a világ aktuális értelemösszefü-  
géseit. Hiszen – mint láttuk – a távollevő megidézése egyszersmind nyugtalan-  
sággal, vagy akár szorongással fenyegethet, de mindenképpen kilódít jelenünkből,  
a világ otthonosságából, s az újonnan előálló értelem-konstellációk fáradságos mun-  
kát kívánnak. Mágia: a lét és a látszat drámáját színre vinni; testtel, anyagi mivolt-  
tal felruházni azt, aminek lakhelye immáron túl van minden érzékelhetőn. Érzé-  
kivé tenni az érzékeken túlit, láthatóvá a láthatatlant. Ez a festészet nagy rejtélye  
Merleau-Ponty szerint. A festészet azonban pusztán egyik lehetséges megvaló-  
sulási formája annak a teremtő aktusnak, melynek lehetőségfeltétele az érzékek  
emancipációja és egymásba kavardása.

A mágia tehát egy olyan értelmi működésre utal, mely egyáltalán alkalmas lehet  
arra, hogy ezt a tapasztalatot közvetítse. Ami *motivált* összefüggést teremt a szavak

<sup>42</sup> Vö. SZABÓ: *I. m.*, 110.

<sup>43</sup> MAURICE MERLEAU-PONTY: *I. m.*, 60.

<sup>44</sup> *I. m.*, 58.

és a dolgok között, aminek – noha egy an-archikus értelemháló hoz létre – megvan a maga sajátos logikája. Még akkor is, ha egy esernyőt és varrógépet látunk egy boncasztalon, képesek vagyunk kapcsolatot teremteni a dolgok között. A mágia az érzékelésnek és a hozzá kapcsolódó értelemnek megnyílása – vagy más szóval: redukciója – új értelmi összefüggések felé. Hasonló módon jellemzi Aragon is Max Ernst festését: „Varázslónk minden látszatot újjáteremt. Minden tárgyat eltérít rendeltetésétől, hogy új valóságra ébressze.”<sup>45</sup> Mintha Heidegger szavait hallanánk visszhangozni, aki szerint akkor tárul fel egy dolog a maga tiszta mivoltában, mikor kiszakad abból a rendeltetéséből, melyben rutinyakorlatokhoz asszisztál.<sup>46</sup> Amikor redukciót hajtunk végre rajta. Megnyitjuk számtalan lehetséges összefüggés felé, melyeket nem korlátoznak többé reflexszerű automatizmusok. Ezt vette alapul Bagi Zsolt is az irodalmi nyelv fenomenológiájának felvázolása során. S korántsem mehetünk el figyelem nélkül ama tény mellett sem, hogy: „írni és festeni: mindkettőt ugyanaz a szó jelölte a régi Egyiptomban...”<sup>47</sup> Az a mágia, mely újrarendezi a dolgok lehetséges kapcsolatait, áthangolja a világ utalásösszefüggéseit és megkarcolja a magukba zárkózott szavak és dolgok burkát: nem kötődik a művészet ezen vagy azon ágához, hanem az érzékelés módját jellemzi, annak univerzalitásában.

Ezek az összefüggések márpedig analógiák, hasonlóságok által keletkeznek. Nem a logika, hanem az elme szabad játéka teremti ezen analógiákat. Mint ahogyan Merleau-Ponty is „testi jelekre épülő gondolkodásról”<sup>48</sup> beszél, melynek eredményeképpen és nem kiindulópontjaként jön létre a hasonlóság a látott dologgal. Az érzékelés teremti meg a hasonlóságot, nem pedig a hasonlóság jelöli ki az érzékelés irányát. Az érzékelés pedig annyiban okkasionális, hogy időről-időre a látott dolog új aspektusai adhatnak alkalmat újfajta analógiák meglátására, létrehozására. Egy dolog észlelésének alapformája ugyanis a mint-struktúra: valamit mindenkor *mint* valamit észlelünk. Amint az észlelés kimozdul megszokott kereteiből, új meg új aspektusok, új meg új lehetséges értelmek tárulnak fel, melyek új meg új összefüggésekbe rendezik a dolgokat.

Mégpedig pontosan ez az érzéki-értelmi működés a szimbolikus gondolkodás születési helye. Valami olyan jelentést ragadunk meg az analógia segítségével az érzékiség szférájában, mely maga nem érzéki. A láthatóban bejelentkezik a láthatatlan. Minden ábrázolás – írja Kant – „mint megérzékítés két fajtába sorolható:

<sup>45</sup> LOUIS ARAGON: 1923 Max Ernst, az ábrándfestő. (Ford.) *Bajomi Lázár Endre*. In: *A kollázs*. Budapest, Corvina, 1965, 19.

<sup>46</sup> MARTIN HEIDEGGER: *Lét és idő*. (Ford.) *Vajda Mihály, Angyalosi Gergely, Bacsó Béla, Kardos András, Orosz István*. Budapest, Gondolat, 1989, 197. sk.

<sup>47</sup> ARAGON: *I. m.*, 5.

<sup>48</sup> MAURICE MERLEAU-PONTY: *I. m.*, 62.

vagy sematikus – amikor egy értelem alkotta fogalomhoz megadatik a vele korrespondáló a priori szemlélet; vagy pedig szimbolikus – amikor egy fogalomhoz, amelyet csak az ész képes elgondolni, s amelynek semmilyen érzéki szemlélet nem felelhet meg, egy olyan szemlélet társul, amelynél az ítélőerő eljárása pusztán analóg a sematizálásban követett eljárásával”.<sup>49</sup> Az érzéki szimbóluma valami olyasminnek, aminek nincs és nem is lehet érzéki karaktere. Ez voltaképpen az érzékiség mindenkori többlete. Mindig több mint önmaga; horizontálisan egyrészt, hiszen új aspektusok feltárulásával új értelmek keletkeznek, vertikálisan másrészt, mert önmagában utal önmaga mindenkori túlnanjára.

Kétszeres tehát a feszültség is, mely a szimbolikus gondolkodást jellemzi. Feszültség a régi és az új értelem, valamint az érzéki és az érteken túli között. Cassirer szimbólumról írott fejtegetései is ezen oppozíciókat veszik alapul; a lét alapvető polaritását hozza játékba, valamint ennek mozzanatait ő is az észlelés elemi struktúráiban véli felfedezni.<sup>50</sup> Látunk valamit, valamit, ami érzéki karakterrel rendelkezik, s ami éppen ezen minősége miatt jelként szolgál, s nem tud nem jelként szolgálni. Látni, érzékelni annyi, mint azon „néma logoszt”, testi gondolkodást működésbe hozni, mely értelemmel látja el a mint-struktúrában azonosított dolgokat. Valamit *mint* valamit. S mivel egész testi konstitúciókkal a világba vagyunk ágyazódva, ezért a jelentés-tulajdonítás is első sorban érzéki aktus. Sőt, kitüntetett eseteiben éppúgy szakrális, mágikus esemény, mint maga a képalkotás, mint maga a művészet: a mindenkori jelentést „körüllengi valamilyen mágikus varázsillat; már nem csupán esztétikai formaként érvényesül, hanem mint ősi kinyilatkoztatás egy másik világból: a „szent” világból”.<sup>51</sup> Az ily módon jelként azonosítható pedig mindenkor saját túlnanjára utal.

A véges és a végtelen, egyedi és általános, érzéki és érteken túli polaritásáról van szó, természetesen. Vagy hegeli terminusokban: az innenső és a túlnan, *Dies-seits* és *Jenseits* ambivalenciákkal terhes viszonyáról. Melyek a fogalmi gondolkodás dialektikus rendezése által viszonylag tisztán elkülönülnek egymástól, ám már Hegel is figyelmessé tett minket arra, mennyire illuzórikusak lehetnek ezek a rigorózus elkülönítések: tán csak azt látjuk a függöny mögött, ami mi képzelünk oda. Tán csak a gondolkodás strukturálja a világot innensőre és túlnanra, hogy aztán egyberántsa a két szférát az érzékiség immanenciájában, melyet aztán ismét szétfeszít a fogalmi megragadás. Hiszen egyidejűleg megy végbe a „vad észlelés” és a „folytonos idealizálás”<sup>52</sup> folyamata; az értelem destrukciója és konstrukciója; a séma felbomlása és új sémák keletkezése. Ha nem rendelkezne struk-

<sup>49</sup> IMMANUEL KANT: *Az ítélőerő kritikája*. (Ford.) Papp Zoltán. Budapest, Osiris, 2003, 269.

<sup>50</sup> Vö. ERNST CASSIRER: *Symbol, Technik, Sprache*. Hamburg, Felix Meiner, 1985, 6. sk.

<sup>51</sup> *I. m.*, 6.

<sup>52</sup> *I. m.*, 15.

turáltsággal a tapasztalat, akkor nem lehetne jelről, s nem lehetne szimbólumról beszélni, de még beszélni sem. Az érzéki tapasztalat ilyen vagy olyan módon történő fogalmi azonosítása, egyszóval bármilyen nyelvhasználat már maga is szimbolikus aktus: regulatív elvek spontán (sémaszerű) alkalmazása. Sémárohanásról pedig akkor beszélünk, ha a fogalmi azonosítás új értelmekek képződéséhez vezet.

Nem tudunk nem szimbólumokat látni és érzékelni, hiszen minden kifejezés valaminek a kifejezése és valami magán túli dologra utal. Értelmet tulajdonítunk, és értelmet intencionálunk. Az érzékiben igyekszünk az érzékin túlit fellelni. Ahogy a romantikus művészetfilozófia megfogalmazta: „Az ember művei, cselekedetei valamint mindaz, ami megtörténik vele, tulajdon lényegének szimbolikus filozófiáját fejezték ki. Saját magát tárja fel bennük, valamint természetevangéliumát. Az ember a természet Messiása.”<sup>53</sup> S Novalis sem különíti el a festészetet és a költészetet, hanem eredendő hasonlóságot állít közöttük, melynek alapja éppen az ember eme kettős karaktere: egyszerre természeti-érzéki valamint szellemi-érzékfeletti lény. Köztes lény, két létmódban is járatos, s a két létmód közvetítésre szorul. Márpedig a művészet éppen e feladatot veszi magára: közvetít az innenső és a túlán között. A művészi tevékenység képes „poetizálni a pusztá anyagot”, s ezzel ezen közvetítés szolgálatába állítani. Az is figyelemreméltó, hogy mindközben Novalis hasonló módon értelmezi a látás és az érzékiség szerepét, mint jóval később Fiedler vagy Merleau-Ponty: „a festő voltaképpen szemével fest. (...) A látás teljesen aktív, mindenestül alkotó tevékenység.”<sup>54</sup> Megelőlegezi ezzel a két későbbi teoretikus gondolatait, valamit arra is rámutat, hogy a látásnak és érzékiségnek ezen karaktere: aktív és közvetítő jellege egyrészt mélyen beleágyazódik az ember testi-szellemi konstitúciójába, annak mintegy antropológiai állandóját jelenti, másrészt egyszersmind egy „kaput” is felnyit, melynek túloldalán egy olyan világ tárul fel, mely kiold az innenső rendeltetéségszéből.

Maga az emberi cselekvés is szimbolikus: „minden, amit teszünk, kifejez valamit. Nem tudunk kibújni az érthetőség kifejezése alól. Nem tudunk nem lehetséges szimbólumokat tapasztalni.”<sup>55</sup> Éppen azért nem, mert a tapasztalat szerkezete, a fogalmi, vagy a fogalomelöttes érzéki azonosítás lehetősége is olyan analógiákra, hasonlóságokra támaszkodik, melyek kedvezhetnek a képzelőerő működésének. Kis túlzással bármi lehet bármi szimbóluma, bármi utalhat bármire. A jelentések nem szilárdan kötöttek, hanem hajlanak a vertikális-horizontális kilengésekre. Jelképpé válhat bármi: egy párizsi metrójegy egy régi szerelem szimbóluma lehet, egy csorba tányér az elmúlt gyerekkoré. Am egyik sem elszigetelten létezik, hanem más jelekkel alkot egy dinamikusan alakuló utalás-összefüggést, mely volta-

<sup>53</sup> NOVALIS: *I. m.*, 200.

<sup>54</sup> *I. m.*, 201.

<sup>55</sup> GERHARD KURZ: *Metapher, Allegorie, Symbol*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1982, 66.

képpen nem más, mint maga világ. Így lehet értelmezni Baudelaire híres versének sorait:

„Templom a természet: élő oszlopai  
időnkint szavakat mormolnak összesűgva;  
Jelképek erdején át visz az ember útja...”<sup>56</sup>

A fenti sorokban egyaránt jelen van a szakrális, érzékfeletti dimenzióra való utalás, valamint azon tapasztalat versbe kódolása, mely szerint bármerre járunk-kelünk, jelekbe, jelképekbe ütközünk. A világ utalások összefüggése. Az a mód is, ahogyan otthonosan tájékozódunk benne, ám az is, amikor felszakadnak ezek a sematikus hálók, és olyan élményre teszünk szert, mely áthangolja a megszokott jelentéseket. Amikor bejelentkezik a váratlan, a szokatlan, vagy éppen a mi érzékelő apparátusunk fedez föl eladdig ismeretlen korrespondenciákat. Jelképekkel vagyunk tehát körbevéve, jelképek között élünk: köztes létmódban, a létezés eredendő köztességében. Ezt jelenti az a faktum, hogy az ember léte semmilyen szilárd jelentéshez nem cövekelhető ki végérvényesen, hogy mindig csak útban van: között – ahogy Heidegger mondja: születés és halál között kifeszülő lét – az inensó és a túlnan között, nem az idő lineáris lefolyásában bízva, hanem múltak és jövők között szervezve a jelent, mely sosem csupán önmaga, hanem maga is más modalitásokra utal. Ami van, az is úgy van, hogy közben másokra is utal. A művészet ezt a létmódot engedi a maga eredendőségében napvilágra jutni a redukció által. Esélyt ad a lehetséges kapcsolatok megmutatkozásának: „a dolog újra kép lesz, ahol a kép, mely utalás egy alakra, egy arra vonatkozó abszolút utalássá válik, ami alaktalan, és a távollétre rajzolt forma e távollét formátlan jelenléte lesz, átlátszatlan és üres nyílás arra, ami akkor van, amikor már nincs világ, amikor még nincs világ”.<sup>57</sup>

Mint fentebb láttuk az utaláshálóok szétszakadozásának kiténtetett esete a halál előlegzése, a szorongás, mely kiakolbólít a világ otthonosságából, és annak hátborzongató idegenségével szembesít. Egyáltalán nem véletlen, hogy Blanchot esztétikájában is kulcsfontosságú szerepet kap a halál lehetséges közelléte. A halál faktumának jelenléte, mondhatni, érzéki-fogalmi jelenléte, a halál idejének belekalkulálása a mindenkori jelenbe: „az ember a halála felől létezik”.<sup>58</sup> Ez teszi lehetővé egyáltalán a művészet munkáját, ám korántsem valami búskomor nekrofíliává avatva azt, hanem rávezetve a tapasztalást a redukció útjára. Zárójelbe tenni azon létmódokat, melyek nem a köztesség által nyernek perspektívát. S mint

<sup>56</sup> CHARLES BAUDELAIRE: *Kapcsolatok*. (Ford.) Szabó Lórin. Budapest, Magyar Helikon, 1967, 18.

<sup>57</sup> BLANCHOT: *I. m.*, 19.

<sup>58</sup> *I. m.*, 73.

ahogyan Heidegger szerint az ember (nevezzük most így az egyszerűség kedvéért) a halálhoz való előrefutás révén tesz szert tulajdonképpeni mivoltára, éppígy a halál faktuma, a végesség tapasztalata az, ami emancipálja az érzékeket. A köztesség eredendő tapasztalata azzal szembesít, hogy mindenfajta rögzült fogalmi jelentés bármikor átadhatja a helyét másfajta értelmeknek, s a megszokott utalásösszefüggés helyére az érzékiség anarchiája léphet. Nem a megismerés királyi útján járunk, hanem jelképek között.

#### NEVETVE, TÚL

Nos, visszatérve kiindulópontunkhoz, mindezek tükrében talán más megvilágításba kerül Vas István verse is. A szarkofág, mint emlékmű, mely megtestesülése, megérzékítése annak, ami már nincs jelen, ám távollétében szellem módjára viszszejár. Megidézi a holtakat s velük együtt az emberi lét eredendő köztességére utal. Térben-időben megosztva lenni, szellemnek és testnek lenni egyszersmind. A szarkofág ugyanakkor s a róla szóló vers a létezés eredendő önreflexivitásának is terepei: látás és látszódás, láthatóvá tétel és saját magunk látása alkotják azon bonyolult utalásrendszert, melyben a tudás létrejön.

A tudás márpedig többletet jelent, túllépést. A Veii Apolló nevetve túllép a halálon: nem a végesség tagadása ez, hanem éppenséggel annak affirmációja. Nem meghátrálás, és nem érzékfelettivé absztrahálás, hanem nevetés és a határok semmibe vétele. A könnyedség, mellyel az „életre merész” szembenéz a halállal és kineveti. A halálnak nincs hatalma rajta, de nem valamilyen arrogáns rettegés és szofisztikált túlélési technikák miatt, hanem mert maga túl van életen és halálon: köztes térben és időben. Nincs más, és nem lehet más látni: minden észlelés az életet igenli, annak gazdagságát tárja fel. Látni: zárójelbe tenni a haláltól való félelmet, túllépni rajta: „...mert nagy dolog a halál. De nagyobb dolog kifogni rajta...”. Hiszen „ez nem a rejtelmek halálhívása”, amit az „értelemről megcsömörlők”, a „halál gőzeibe omlók” delirálnak maguknak, hanem bátor és teremtő nevetés. Mely „nem kérdi, honnan jöttünk és hová leszünk”: nem aggodalmaskodik, és nem akarja elhessegetni a halál faktumát, nem kacsingat a túlvilág felé, és nem keres menekülési útvonalakat, mert „nincs, ami többet érne, mint az életünk, és amit belőle csinálni tudunk és merünk”. Aktivitás, létrehozás, mely nem sémákra hanyatlik, hanem merészen túllép a határokon, s éppen ezzel mutat rá viszonylagosságukra. Az innenső és a túlsó dialektikája, melynek egymásra mutatózásában, az érzéki és az érzékfeletti közti oszcillálásban végül maga a mozgás, az utalások játéka marad az egyetlen valóságos. Tudni: túllépni az adotton, s minden jelentésbe belekalkulálni annak esetlegességét, s a lehetséges feltároló horizontokat. A tudás nem kumulatív felhalmozódó ismereteket jelent, hanem első sorban képességet: túllépni, látni, máshogy látni, rányílni a többletre. „Igen, csak látni, látni! Még mindig nézni! Még egyre kíváncsi vagyok rád, régi és új és újabb élet, egész világ! Csak az tud, aki lát. És ne hagyj el, kíváncsiság! És még tovább!”

E szempontból a szarkofág is, a maga megtestesült tárgyi mivoltában határon álló képződmény, mely egyaránt nyitott az innen és a túlban, valamint a felmerülő jelentések felé. Nem tudni, kiket ábrázol a síremlék, de nem is fontos talán. A fontos a pillanat, mely a vörös kőbe faragva kitüremkedik az időbeli lefolyás linearitásából, és új kezdetet, új értelemegészt teremt. Ez az ellesett pillanat, kőbe faragott szerelem: „alakba öltözött jelbeszéd”, melynek jelentése korántsem egyértelmű, hiszen kérdésként merül fel, s lehetséges olvasatok sokaságát hívja be. A jelbeszéd az egymással való kapcsolatukra is utal: ahogyan a térben pozíciókat vesznek fel egymáshoz képest, egymásra dőlnek, a férfi átkarolja a nőt, „szerelem süt a vörös kőből”. Jelbeszédük egyrészt egymásnak szól, másrészt „így akarták láttatni magukat”, feltételezhető tehát egy szándékolt jelentés, ám maga a feltételezés is már értelmezése a jelbeszédnek.

Láttatni: feltárni valamit láthatóvá tenni, felkínálni a tekintetnek azt, ami nem nyilvánvaló. Jelenlétébe hozni a távollevőt. „A megjelenés: *jelentkezés* valaminek a révén, ami megmutatkozik.”<sup>59</sup> Ami megmutatkozik, jelen esetben a szarkofág, melyen keresztül a halott házaspár akarta láttatni magát, valamint saját maguk látványán keresztül valami többre is utalni. A több pedig szó szerint értendő, hiszen nehezen meríthetők ki azon jelentések, melyeket a megtestesült, érzéki jel behív. A vers beszélője ugyanakkor mégis körvonalaz egy lehetséges értelmezést, mely azonban egészen nyilvánvaló módon egyfajta üzenetként kódolódik az aktuális helyzet számára, amikor „ellenünk valahonnan megindul” valami. Amikor másfajta üzenetek hazugságként lepleződnek le, akkor éppen a szarkofág által megtettesített jelentéssokaság bizonyul bizalmat keltőnek. Legyen bármennyire is nehezen feltárható, kiismerhető, a láttatás legalább nem áltatás. Mert „nem hinni semmilyen áltatásnak, csak a szememnek!” – mondja a beszélő. Amit a szem lát, még akkor is igazabbnak bizonyul, mint a nem pontosított ellen, ha hiányzik az a fajta egyértelműség és evidencia a látás által bemért világban, melyet egy platonista elmélet megcélozna. Sőt, akár azt az állítást is meg lehet kockáztatni, hogy a tekintet elé táruló sokszínűség, utalások bonyolult játéka, jelbeszéd, valamint az ezek által felvetett és nyitottan hagyott kérdések: a bolyongás a jelképek érdekében mind esztétikailag mind etikailag adekvátabb magatartás, mint sarkos igazságok kinyilatkoztatása. A látás a horizont tágulása, a végtelen felé, a végesség meghaladása, „túllépés a halálon”, ám annak biztos tudatában, hogy maga a „túl” a végességben és érzékiségben gyökerezik, és soha nem tud onnan végérvényesen kioldódni. Egymásra utal *Jenseits* és *Diesseits*. „Még egyre néztek, még egyre lás-sak!” – bizalom a látásban, bizalom az érzékelésben – „bízni a keletkezésben”,<sup>60</sup> mely az értelem többletét szabadítja fel az érzékelés során.

<sup>59</sup> HEIDEGGER: *Lét és idő*, 125.

<sup>60</sup> ULLMANN TAMÁS: *Bízni a keletkezésben*. = *Vulgo*, 2005/4., 189–198.



A szarkofágról, mint szimbólumról tehát nagyon sok jelentésréteg hántható le, melyek ráadásul még egymással is dialógust folytatnak, s így a síremlék magának ennek a szakadatlan, évezredek, jelentésrétegeken, életen és halálon átívelő, ezeket megszólító és faggató párbeszédnek is a jelképévé válik. S annál is inkább izgalmas ez a párbeszéd, mert nem csupán az érzékiség különböző területei mosódnak mindeközben egymásba (a test szinergikus egysége), hanem ennek megfelelően a jelképzés- és olvasás különböző modalitásai is. Hiszen maga a szarkofág mégsem a maga megtestesült valójában van előttünk, hanem – legyen a leírás bármennyire érzékletes – nyelvi képződményként. Pontosabban a látás és érzékelés poétizálása állítja elénk, mutatja fel: láttatja a képzőművészet alkotását. A házasok a síremlék által láttatják magukat, a szarkofág pedig a költeményben válik láthatóvá. A szobor poétizálódik, a vers pedig súlyos materialitást nyer. A ritmikusan lüktető verssorokon keresztül látunk és tapintunk: mintegy megérezköl a nyelv. „Meghasad a szó burka”, s elénk önti lehetséges korrespondenciáit. A reflexivitás azonban nem egyirányú folyamat, a nyelvi és az anyagi kölcsönösen meghatározzák egymást, mindeközben reflektálnak saját magukra is, valamint arra a viszonyra is, mely köztük létrejön. Egymást láttatások, utalások játéka jön így létre, mely egy platonikus elmélet szerint már a másolat sokadik másolata lenne. Csakhogy jelen esetben szó sincs semmiféle eredeti ősképről. Ami van, az létrejövésben van, keletkezésben: köztes-létben.



---

# VÁLOGATOTT BIBLIOGRÁFIA

---

## VÁLOGATOTT BIBLIOGRÁFIA

- ABRAMS, MEYER HOWARD: *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York, 1953.
- ALLEAU, RENÉ: *La science des symboles. Contribution à l'étude des principes et des méthodes de la symbolique générale*. Paris, Payot, 1978.
- Allegory, Myth and Symbol*. (Ed.) Morton W. Bloomfield, Harvard English Studies 9, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1981.
- AUSTIN, LLOYD JAMES: *L'univers poétique de Baudelaire. Symbolisme et symbolisme*. Paris, Mercure de France, 1956.
- BARTHES, ROLAND: *A régi retorika (Emlékeztető)*. (Ford.) Szigeti Csaba. In: *Az irodalom elméletei III*. (Szerk.) Thomka Beáta. Pécs, Jelenkor, 1997, 69–175.
- BAUDELAIRE, CHARLES: *Válogatott művei*. (Szerk.) Réz Pál, Budapest, Európa, 1964.
- BEER, JOHN B.: *Coleridge the Visionary*. London, 1959.
- BENJAMIN, WALTER: *A német szomorújáték eredete*. (Ford.) Rajnai László. In: *Walter Benjamin: Angelus Novus*. (Szerk.) Radnóti Sándor, Budapest, Magyar Helikon, 358–451.
- BENJAMIN, WALTER: *Zentralpark*, In *Gesammelte Schifter I*. Frankfurt, 1955.
- BLOOM, EDWARD: *The Allegorical Principle*. = *Journal of English Literary History*, XVIII, 1951.
- BONNEFOY, YVES: *Poésie et analogie*. In: *Analogie et connaissance II. De la poésie à la science*. (Dir.) A. Lichnerowicz–F. Perroux-Gadoffre. Paris, Maloine éditeur, 1981, 9–16.
- BUCHANAN, SCOTT: *Symbolic Distance in Relation to Analogy and Fiction*. London, 1932.
- CASSIRER, ERNST: *A szimbolikus formák filozófiájából*. In: *A jel tudománya*. (Szerk.) Horányi Özséb–Szépe György, Budapest, Gondolat, 1975, 121–134.
- CASSIRER, ERNST: *Philosophie der symbolischen Formen. Dritter Teil: Phänomenologie der Erkenntnis*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1982.
- CASSIRER, ERNST: *Philosophie der symbolischen Formen. Erster Teil: Die Sprache*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1977.
- CASSIRER, ERNST: *Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil: Das mystische Denken*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1977.
- CASSIRER, ERNST: *Sprache und Mythos. Ein Betrag zum Problem der Götternamen*. 1925.

- CELLIER, LÉON: D'une rhétorique profonde: Baudelaire et l'oxymore. = *Cahiers internationaux de symbolisme*, 8. 1965, 3–14.
- COLERIDGE, SAMUEL TAYLOR: *Essays and Lectures on Shakespeare and Some Other Old Poets and Dramatists*. London, Everyman, 1907.
- COLERIDGE, SAMUEL TAYLOR: *Miscellaneous Criticism*. London, Ed. T. M. Raysor, 1936.
- COLERIDGE, SAMUEL TAYLOR: *The Statesman's Manual*. In: *Complete Works*, VI., New York, W. G. T. Shedd, 1875.
- COMPAGNON, ANTOINE: *Baudelaire devant l'innombrable*. Presses de l'Université Paris–Sorbonne, 2003.
- CREUZER, GEORG FRIEDRICH: *Symbolik und Mythologie der alten Volker, besonders der Griechen*. I. rész, 2. teljesen átdolgozott kiadás, Lipcse, Darmstadt, 1819.
- DE LUBAC, HENRI: *Exégèse médiévale II*. Paris, Aubier, 1964.
- DE MAN, PAUL: *Bevezetés*. (Ford.) Molnár Gábor Tamás. In: JAUSS, HANS ROBERT: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika. Irodalomelméleti tanulmányok*. (Vál., szerk., utószó) Kulcsár-Szabó Zoltán, Budapest, Osiris, 1997, 407–430.
- DE MAN, PAUL: *Blindness and Insight*. University of Minnesota Press, 1983.
- DE MAN, PAUL: *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*. (Ford.) Fogarasi György. Budapest, Magvető, 2006.
- DE MAN, PAUL: *A romantikus kép intencionális szerkezete*. In: UÓ: *Olvasás és történelem*. (Ford.) Nemes Péter, (Szerk.) Szegedy-Maszák Mihály. Budapest, Osiris, 2002, 118–137.
- DE MAN, PAUL: *A szimbolizmus kettős aspektusa*. In: UÓ: *Olvasás és történelem*. (Ford.) Nemes Péter, (Szerk.) Szegedy-Maszák Mihály. Budapest, Osiris, 2002, 98–117.
- DE MAN, PAUL: *A temporalitás retorikája*. In: *Az irodalom elméletei 1*. Pécs, Jelenkor, 1996, 1–60.
- DECHARNEUX, BAUDOIN – NEFONTAINE, LUC: *Le symbole. (Que sais-je?)*, Paris, PUF, 1998.
- DERRIDA, JACQUES: *A disszemináció*. In: *A disszemináció*. (Ford.) Boros János–Csordás Gábor–Orbán Jolán. Pécs, Jelenkor, 1998, 277–353.
- DERRIDA, JACQUES: *Grammatológia*. (Ford.) Molnár Miklós. Szombathely – Párizs–Bécs–Budapest, Életünk–Magyar Műhely, 1991.
- DURAND GILBERT: *L'imagination symbolique*. Paris, PUF, 1964<sup>1</sup>, 1984.
- DURAND, GILBERT: *Champs de l'imaginaire*. Dir. Danièle Chauvin, Grenoble, Ellug, 1996.
- ECO, UMBERTO: *A XIII. levél, a középkori allegorizmus, a modern szimbolizmus*. (Ford.) Sz. Márton Ibolya. = *Helikon*, 2001/2–3., 263–272.
- ECO, UMBERTO: *Művészet és valóság a középkori esztétikában*. (Ford.) Sz. Márton Ibolya. Budapest, Európa, 2002.
- ELIADE, MIRCEA: *Képek és jelképek*. Budapest, Európa, 1997.

- FLETCHER, ANGUS: *Allegory without Ideas*. = *Boundary 2* 33. no. 1. (Spring 2006), 77–98. Magyar fordítása: a jelen számban, ...
- FLETCHER, ANGUS: *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca–London, Cornell University Press, 1964.
- FRYE, NORTHROP: *A kritika anatómiája*. (Ford.) Szili József. Budapest, Helikon, 1998.
- FRYE, NORTHROP: *Allegory, in Encyclopedia of Poetry and Poetics*. (Ed.) Alex Preminger. Princeton, Princeton University Press, 1969.
- FULFORD, TIM: *Coleridge's figurative language*. Basingstoke, McMillan, 1991.
- GADAMER, HANS-GEORG: *A szép aktualitása. A művészet mint játék, szimbólum és ünnep*. In: *UÓ: A szép aktualitása*. (Szerk.) Bacsó Béla. Budapest, T-Twins, 1994, 11–74.
- GADAMER, HANS-GEORG: *Igazság és módszer*. Budapest, Osiris, 2003. Régebbi kiadás: G., H.-G.: *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*. (Ford.) Bonyhai Gábor. Budapest, Gondolat, 1984.
- GENETTE, GÉRARD: *Figures I*. Paris, éd. du Seuil, 1966.
- GENETTE, GÉRARD: *La rhétorique restreinte*. = *Communications*, 16. Paris, éd. du Seuil, 1970.
- GOETHE, JOHANN WOLFGANG: *Antik és modern*. (Szerk.) Pók Lajos. Budapest, Gondolat, 1981.
- GOETHE, JOHANN WOLFGANG: *Irodalmi és művészeti írások*. (Ford.) Tandori Dezső. Európa, 1985.
- GOETHE, JOHANN WOLFGANG: *Maximák és reflexiók*. (Ford.) Gedő Simon. Budapest, Dekameron, 2002.
- GOETHE, JOHANN WOLFGANG: *Szintan*. (Ford.) Rajnai László. Budapest, Corvina, 1983.
- GOODMAN, NELSON.: *Languages of Art, an Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis, The Bobbs-Merrill Co., 1968. Magyarul az első két fejezet: In: (Szerk.) HORÁNYI ÖZSÉB: *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok a képek logikájáról*. (Ford.) Habermann M. Gusztáv. Budapest, Typotex, 2003, 41–102.
- HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH: *Esztétikai előadások I*. (Ford.) Szemere Samu. Akadémiai, 1980., illetve HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH: *Esztétika*. (Szerk.) Zoltai Dénes, (Ford.) Tandori Dezső. Budapest, Gondolat, 1979.
- HEIDEGGER, MARTIN: *Az alap tétele*. (Ford.) Pongrácz Tibor, Budapest, Gond-Cura Alapítvány, 2009.
- Helikon* Irodalomtudományi Szemle számai (A jelentésteremtő metafora, 1990/4., A szó poétikája, 1999/1–2., Az orosz szimbolizmus, 1980/1–2., Az amerikai dekonstrukció, 1994/1–2., A retorika újjászületése, 1977/1.)
- HONIG, EDWIN: *Dark Conceit: The Making of Allegory*. Evanston, Northwestern University Press, 1959.
- Ikonológia és Műértelmezés-sorozat*. Szeged, JATEPress.
- JAUSS, HANS ROBERT: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika. Irodalomelméleti tanulmányok*. (Vál., szerk., utószó) Kulcsár-Szabó Zoltán. Budapest, Osiris, 1997.

- JOHANSEN, SVEND: *Le symbolisme. Étude sur le style des symbolistes français*. Slatkine reprints, Genève, 1972, Copenhague, 1945.
- KANT, IMMANUEL: *A tiszta ész kritikája*. (Ford.) Kis János. Budapest, Atlantisz, 2004.
- KANT, IMMANUEL: *Az ítélőerő kritikája*. (Ford.) Papp Zoltán. Budapest, Osiris – Gond Cura Alapítvány, 2003. Régebbi fordítás: K., I.: *Az ítélőerő kritikája*. (Ford. és szerk.) Hermann István, Budapest, Akadémiai, 1966.
- Kelemen János: AZ ALLEGÓRIA POÉTIKÁJA. = ACTA ROMANICA, 19. 1999, 28–38.
- KNAPP, STEVEN: *Personification and the sublime. Milton to Coleridge*. Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1985.
- KNOX, ISRAEL: *Aesthetic Theories of Kant, Hegel and Schopenhauer*. London, 1958.
- KURZ, GERHARD: *Metapher, Allegorie, Symbol*. Göttingen, Kleine Vandenhoeck-Reihe, 1982.
- LABARTHE, PATRICK: *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*. Genève, Droz, 1999.
- LADRIÈRE, JEAN: Discours théologique et symbole. = *Revue des sciences religieuses*. Strasbourg, 49, [1975] 1–2.
- Langage, poétique, Énigme. (Textes théoriques et critiques des symbolistes français)*. (Éd.) Maár Judit – Anikó Ádám, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994.
- LANGER, SUZANNE K.: *Philosophy in a new key. A Study in the Symbolism reason, rite and art*. Harvard, 1971.
- Le Symbole, actes du colloque international de 1974. = *Revue des Sciences Religieuses*. No. 1–2. Strasbourg, 1975.
- LIICEANU, GABRIEL: Nyelvészeti szimbólum és művészeti szimbólum. = *Pompeji*, 1997. 1. 93–113.
- LOBOCZKY JÁNOS: Az allegória W. Benjamin és Gadamer művészettelfogásában. = *Pro philosophia füzetek*, 2002. 29. 43–49.
- LYTTKENS, HAMPUS: *The Analogy between God and the World. An Investigation of Background and Interpretation of its Use by Thomas of Aquino*, Almqvist et Wiksells, Uppsala, 1952.
- MARÓT KÁROLY: A szimbólum történetéhez. = *Husadik Század*, 1913, 595–609.
- MCCALL, MARSH: *Ancient Rhetorical Theories of Simile and Comparison*. Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1969.
- MCKEON, RICHARD: Imitation and Poetry. In: *Thought Action and Passion*. Chap. IV. The University of Chicago Press, 1954, 1968.
- MCKEON, RICHARD: Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity. = *Modern Philology*. 1936. augusztus.
- MCKUSICK, JAMES C.: *Coleridge's Philosophy of language*, New Haven, Yale University Press, cop. 1986.
- MCMICHAELS, JOHN: Allegoria Paranoia. = <http://www.allegoriaparanoia.com>
- MESTERHÁZY BALÁZS: Reprezentáció, identitás, temporalitás. Benjamin allegória-fogalma és az allegória koraromantikus hagyománya. Novalis: Fichte-Studien. = *Literatura*, 1998. 4. 347–383.

- Metaphor and Symbol (A Quaterly Journal).*
- Metaphor, Allegory and the classical traditions. Ancien Thought and Modern Revisions.* (Ed.) G. R. Boys-Stones. Oxford University Press, New York, 2003.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH: Retorika. (Ford.) Farkas Zsolt. In: *Az irodalom elméletei*, IV., (Szerk.) Thomka Beáta, Pécs, Jelenkor, 1997, 5–49.
- Nyelv, költészet, titok. Válogatás a francia szimbolisták esztétikai írásaiból.* (Szerk.) Maár Judit – Ádám Anikó. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1995.
- OGDEN, CHARLES KAY – RICHARDS, IVOR ARMSTRONG: *The Meaning of Meaning.* London, Routledge and Regan Paul, 1923, 1946<sup>8</sup>.
- PENIDO, M. T. L.: *Le Rôle de l'analogie en théologie dogmatique.* Paris, Vrin, 1931.
- PÉPIN, JEAN: *La tradition de l'allogorie de Philon d'Alexandrie à Dante.* Paris, Études augustiennes, 1987.
- PERELMAN, CHAÏM. – OLBRECHTS-TYTECA, LUCIE: *La Nouvelle Rhétorique. Traité de l'Argumentation 1–2.* PUF, Paris, 1958.
- PERKINS, MARY ANN: *Coleridge's philosophy: the Logos as unifying principle.* Oxford, Clarendon Press, 1994.
- Platón összes művei kommentárokkal.* (Ford.) Brunner Ákos – Mészáros Tamás. Budapest, Atlantisz, 2005.
- PUNTEL, LOURENCINO BRUNO: *Analogie and Geschichtlichkeit I.* Freiburg, 1969.
- QUILLIGAN, MAUREEN: *The Language of Allegory: Defining the Genre.* Ithaca, Cornell University Press, 1979.
- RICHARDS, IVOR ARMSTRONG: *Coleridge on Imagination.* London, Routledge and Kegan Paul, 1934, 1962<sup>3</sup>.
- RICHARDS, IVOR ARMSTRONG: *The Philosophy of Rhetoric.* Oxford University Press, 1936.
- RICÉUR, PAUL: *Az élő metafora.* (Ford.) Földes Györgyi. Budapest, Osiris, 2006.
- RICÉUR, PAUL: *Az interpretációk konfliktusa.* In: *A hermeneutika elmélete I.* (Szerk.) Fabiny Tibor. Szeged, 1987, 199–218.
- RICÉUR, PAUL: *De l'interprétation. Essai sur Freud.* Paris, Seuil, 1965. Részletek: RICÉUR, PAUL: *A nyelvről, a szimbólumról és az interpretációról.* (Ford.) Martonyi Éva. In: *A hermeneutika elmélete. Ikonológia és műértelmezés.* (Szerk.) Fabiny Tibor. Szeged, 1987.
- ROLLINSON, PHILIP: *Classical Theories of Allegory and Christian Culture.* Pittsburgh, Duquesne UP, 1981.
- SCHELLING, FRIEDRICH WILHELM JOSEPH: *A művészet filozófiája (a kéziratok hagyatékából).* (Ford.) Révai Gábor. Budapest, Akadémiai, 1991.
- FRIEDRICH SCHLEGEL: *Beszélgetés a költészetéről.* (Ford.) Tandori Dezső. In: SCHLEGEL, AUGUST WILHELM – SCHLEGEL, FRIEDRICH: *Válogatott esztétikai írások.* (Szerk.) Zoltai Dénes. Budapest, Gondolat, 1980, 357–382.
- SCHOPENHAUER, ARTHUR: *A világ mint akarat és képzet.* (Ford.) Tandori Ágnes – Tandori Dezső, Budapest, Osiris, 2002.

SECRETAN, PHILIBERT: *L'analogie*. Paris, PUF, 1984.

TODOROV, TZVETAN: *Littérature et Signification*. Független: Tropes et Figures. Paris, Larousse, 1967.

TODOROV, TZVETAN: *Symbolisme et interprétation*. Seuil, 1978.

TODOROV, TZVETAN: *Théories du symbole*. Paris, Seuil, 1977.

ULLMANN TAMÁS: Kant és a hattyú. = *Holmi*, 2007/3, ...?????

WELLEK, RENÉ: What is symbolism? In: *The Symbolist movement in the literature of Europaen languages*. (Ed.) Anna Balakian. Budapest, Akadémiai, 1982, 17–28.

WELLEK, RENÉ – WARREN, AUSTIN: *Az irodalom elmélete*. (Ford.) Szili József. Budapest, 2002, Osiris.

Összeállította: Földes Györgyi



---

# KÖNYVEK

---

Micéala Symington: *Écrire le tableau. L'approche poétique de la critique d'art à l'époque symboliste*. Bruxelles, P. I. E.–Peter Lang, 2006, 398.

A szimbolizmus fontos változásokat hoz a műbírálatt történetében. A szimbolista műkritikák nem csupán kommentálják a műveket, hanem megpróbálják a nyelv segítségével láttatni is azokat. Micéala Symington, a nizzai egyetem docense *Écrire le tableau (L'approche poétique de la critique d'art à l'époque symboliste)*. [Képről írni (A szimbolista kritika líraisága)] Brüsszelben könyv alakban megjelent doktori disszertációja azt mutatja be, hogyan válik egy kritikai műfaj, a szimbolisták kezében az egyik legfontosabb irodalmi műfajjává mind Franciaországban, mind Angliában.

Lessing *Laokoön avagy a festészet és a költészet határaitól* (1763–1767) című értekezése elkülönítette a festészet és a költészet jellemzőit. Megfogalmazásában a festészet térbeli művészet, amelynek tárgyai a testek, a költészet ellenben időbeli, tárgyai a cselekmények. A német filozófus írása ezzel hadat üzent az ókortól oly népszerű *ut pictura poesis* (azaz a költészetet és a festészetet hasonneműnek gondoló) elméleteknek. Annak ellenére, hogy Diderot *Levél a síkletekről és némákról* (1749) című írásában megismétli Lessing gondolatát, a következő századok mégis előszeretettel keresték a kapcsolatot a két művészeti ág között.

Diderot korában a műbírálatt legfőbb célja a szalonokon kiállított festmények bemutatása volt, ezért igyekeztek minél pontosabban leírni a képeket. A XIX. század elején a romantikus festészet térhódításával e funkciója megmaradt a műkritikáknak, de fontos esztétikai vitáknak is helyet adtak. A szimbolista kritika azonban gyökeresen szakított ezzel a hagyománnyal, számára a képek legtöbbször csak ürügyül szolgáltak egy a művészetek tökéletes szintézisére törekvő költői próza megjelentetéséhez.

A XIX. század első felében már fel-feltűnnek azok a jelenségek, amelyek később a szimbolizmusban meghatározó szerephez jutnak. A századelő írói határozatlan elutasították a művészet tisztán mi-

metikus funkcióját. Baudelaire a szimbolistákat megelőzve hangsúlyozza a művészet szimbolikus erejét. Másrészt úgy gondolja, ha a képzőművészet a valóság újraalkotása, akkor a képeket bemutató kritikáknak is költőieknek kell lenniük, és ezért a vers a legalkalmasabb műformája a kép megörökítésének. Angliában Ruskin Baudelaire-től függetlenül hasonló következtetésekre jut. Oscar Wilde nemcsak a kritika autonómiáját hangsúlyozza a festménnyel szemben, mint ezt Baudelaire és Ruskin tette, hanem a kritika, a nyelv felsőbbrendűségét is a leírt festmény ellenében. Blake is fontos előfutára a szimbolizmusnak, amennyiben Mallarméékat megelőzve a XIX. század elején a költészet és a festészet analógiájáról ír. Írásaiban megalkotja a tökéletes művész alakját, aki a művészetek ideális megtestesítője.

A XIX. századi írók és zenészek eleinte csak rangsorolták a művészeteket. Kezdetben Dujardin-nek, Schopenhauernek, Wagnernek a zene, Mallarmé-nak a költészet a legmagasabb rendű művészet, később a szimbólum segítségével igyekeztek eltörölni a határokat az egymástól elkülönített művészeti ágak között, ugyanúgy, ahogyan ezt Blake tette. Lessing és Du Bos a festészet és a költészet különeműségét hangsúlyozó, említett gondolata forradalmi volt a maga korában. A két művészeti ág önállósulását azonban a XIX. század elején egymástól függetlenül nem szimbolista írók, Victor Cousin, Théodore Jouffroy és Coleridge megkérdőjelezték, véleményüket a kettő kölcsönös egymásrautaltságával indokolták. Jouffroy és Coleridge a nyelv felsőbbrendűségét hangsúlyozza a festészetrel szemben, mert szerintük az irodalom kapcsolata az ábrázolt valósággal nem olyan közvetlen, mint a festészeté. A szimbolisták is rangsorolják az egyes művészeti ágakat, de az ő hierarchiájuk nem az egyes művészeti ágak kifejezőeszközeinek az elkülönítésén, hanem a szintézisen alapul. Azért legfontosabb kifejezőeszközük a szimbólum, mert az ellenáll az elkülönítésnek. Hogy a szimbolistáknál a műbírálatt fontos műfajja válhat, annak köszönhető, hogy nem pusztán leírja a képet, hanem a szimbólumok segítségével

meghaladja azt. A műbírálat felértékelése persze együtt járt feladatának változásával is. Ebben az időszakban már nem a festményt kell bemutatnia, hanem a kép szemlélésekor megszülető érzéseket, benyomásokat.

Fontos állomás a szimbolista kritika történetében Wilde *A kritikus, mint művész* című írása, amelyben a kritika szabadságát követeli a kommentált művel szemben, egyszersmind a kritika szubjektivitását hangsúlyozza. A műelemzés szimbolizáló aktus, minthogy Wilde szerint a festmény szimbólumként örökíti meg a valóságot. Wilde kritikafelfogással alakítja át a művészetek hierarchiáját, amelyben a kritika a legfőbb műforma. A nyelvet a színek és a formák fölé helyezi. Másrészt Wilde szerint a kritika azért is a legtökéletesebb műforma, mert szintetizálja az egymástól eltérő kifejezőeszközökkel rendelkező művészeti ágakat.

Wilde-é mellett Mallarmé műbírálati is fordulatot jelentenek a műfaj történetében. Írásai nem csupán beszámolólok képekről, hanem sokkal többek ennél. Nyelvi megformáltságuk vershez teszik hasonlatossá őket. A lírai újraalkotást maga a kép sugallja, a festmény hozza létre a műbírálat vízióját. A szimbolisták vonzódása a költői látomásokhoz összefüggésbe hozható az impresszionizmus esztétikájával is, mert mindkettő egy benyomást igyekezett újraalkotni. Ez a cél mindkét irányzatnál újrafogalmazza a jelölt és jelölő közötti viszonyt: távolságot hoz létre közöttük. Fontossá válik az egyén látásmódja: ahogyan az impresszionista festmény, a műbírálat is az egyén és a kép viszonyát rögzíti.

Mallarmé kritikái poétikai megvalósulásai a festmény Ideájának. A költészetéhez hasonlóan, ezekben az írásaiban is le akar számolni a nyelvi jelölők önkényességével. Meg akarja szüntetni a hagyományos viszonyt a festmény és bíráló között, ezért műbírálatainak nyelvezetét zeneiség és vizualitás jellemzi, így kívánja megvalósítani legfőbb eszményét, a művészetek szintézisét. Bírálati olyan hatást kívánnak elérni, mint a vászonon a festő ecsetvonásai.

A műbírálat nyelvi megformálása egyre igényesebbé válik, s ez átalakítja a műfaj megítélését: a korszak kritikáit irodalmi műreimekként tartják számon. Ez a változás természetesen csak olyan közegben lehetséges, amelyben az írók igyekeznek elszakadni a valóságábrázolás hagyományos módjától. Arthur Symons és a többi szimbolista író

szerint a szavak alkalmatlanok a világ leírására és érzéseink kifejezésére, ami megszabadíthat bennünket az anyagi világ bélyegjéről, az a szimbólum, mert képes benyomásaink rögzítésére. Symons szerint ez azért lehetséges, mert a szimbólum összefüggésbe hozható a végtelennel. Az angol szimbolista író műbírálatában is ezt a szuggesztív végtelent keresi. *Colour Studies in Paris* című művében nem elmeséli a képen megörökített történetet, vagy leírja a festményeket, hanem szimbólumok segítségével megörökíti a kép szemlélésekor született érzeteit, érzéseit. Így a képleírás során a kép eltűnik, hogy új formába öntve újjá születessen. Symons kritikái éppúgy, mint Mallarmé, nincsenek a képeknek alárendelve, hanem zeneiségük, festőiségük révén önálló életet élnek. Symons a szimbolizmus és az impresszionizmus rokonosságával indokolja a szimbólum fontosságát minden művészeti ágban, így a kritikában is.

Symons szembeállítja az igazi festőt az illusztrátorral: míg az első a szimbólum segítségével fel tudja tárni a világ rejtett összefüggéseit, az utóbbi csak a láthatót ábrázolja. Szerinte a nyelv is képes vizuálissá válni, nemcsak a festészet. Symons ezzel a megállapításával közel kerül Mallarmé *Egy kockadobás* című művének írásmódjához. Mallarmé a szavak erejét egyértelműen a verssorhoz köti, és lírájában a szavak nem csupán nyelvi jelölők, hanem vizuális és akusztikus szimbólumok. Nála és a többi szimbolistánál a szavak a szimbolizáció segítségével szakrálissá lényegülhetnek. Nem véletlen tehát a hasonlóság Mallarmé és Symons elképzelése között. A francia szimbolizmus nagy hatással volt az angolokra. Mallarmét Arthur Symons és George Moore fordításai jutatták el a szigetország olvasóihoz.

Jól mutatja a műbírálat irodalmi státusának a változását a regényhez való viszonya is. Moore és Huysmans előszeretettel helyezi regényeibe a korábban önállóan megjelent képleírásait. Micéala Symington szerint a műfajok határainak átjárhatósága két dologra figyelmeztet. Egyrészt a műbírálatok nyelve olyannyira poétikussá vált, hogy könnyen bele tudnak simulni a regény szövetébe. S ez a másik nézőpontból is igaz: a regény is könnyen válhat műkritikává. Mind Moore-nál, mind Huysmans-nál valamelyik szereplő nézőpontjából látjuk a képet, ami szintén a műbírálat szubjektivitását hangsúlyozza. Huysmans és Moore munkásságának az is közös vonása, hogy mind-

ketten a műbírálathoz hozzátartozik meg az a műfaj, amely lehetővé teszi a szimbolista esztétika mi-  
benlétének kifejtését, és így ezek az írások fontos  
dokumentumok a szimbólum fogalmának meghatá-  
rozásánál.

A szimbolisták szerint a műkritika kulcs az al-  
kotás misztériumának megfejtéséhez. Szerintük  
a művészet legfőbb célja a lét rejtett értelmének  
sugalmazása. Ugyanezt a műbírálathoz két módon éri  
el: egyrészt tárgyának meghaladásával, másrészt  
a nyelv leegyszerűsítő misztériumával. A szim-  
bolisták másik két visszatérő törekvése: az egyes  
művészeti ágak közötti határok eltörlése és a tö-  
kéletes mű létrehozása. A műbírálathoz ezen óhaja-  
iknak is eleget tud tenni, mert képes az összes  
művészeti ág sajátosságait magában foglalni. A mű-  
bírálathoz igazi lírai festménnyé tud változni, mivel  
a legvizuálisabb az összes irodalmi műfaj közül.  
A szimbolisták kritikáinak nyelve közel kerül a fes-  
tészet vizuálisához, és ezzel megvalósítja azt az  
ókortól jelen lévő vágyat, hogy a költészet olyan  
legyen, mint a festészet.

A szimbolisták szerették volna elfogadtatni, hogy  
a műkritika önálló irodalmi műfaj legyen, és ezért  
írásaik nemcsak a hagyományos műbírálathoz  
térnek el, de az értékelő irodalomkritikától is.  
A szimbolista műkritika ugyanis nem *kritizálni* akar,  
hanem *látatni*. A költői szándékot a szimbolista  
műbírálathoz részének tekintették. Az erőteljes közös  
akarat ellenére sem beszélhetünk új műformáról,  
mert ezek az írások formailag eltérnek egymástól.  
Ráadásul amikor Mallarmé műbírálatai erősen lí-  
raivá válnak, felmerül a kérdés, hogy írásaik nem  
inkább képletrő versek-e.

Ha *stricto sensu* műfajról nem is beszélhetünk,  
nem vitathatjuk el azt a szándékot a szimbolisták-  
tól, hogy a műbírálathoz irodalmi rangra emelték.  
A szimbolista kritika nem a képet szemlélő kri-  
tikus írása többé, hanem a kreatív alkotóé. Ezek  
a kritikák nem a festmény esztétikai jegyeit sorol-  
ják fel méltatva annak alkotóját, hanem esztétikai  
sajátosságait utánozzák. A szimbolisták – éppúgy,  
mint Mallarmé tette híres költeményében – a nyelv  
segítségével látatják a képet, és így írásaik a lát-  
hatatlanból a láthatóba nyitnak utat. A referencian-  
lítása alól felszabadított nyelv képes elszakadni  
valós jelentésétől és hangalakjával sugallni, szim-  
bóllummá válni.

A műbírálathoz korábbi újságírói műfajból fontos  
irodalmi műfajjá válik egy olyan irodalmi iskolá-

ban, amely nagyon nagy fontosságot tulajdonít  
a szimbólumnak. A szimbólum a képzetársítás  
folytán nemcsak a kifejezendő fogalmat helyette-  
síti, hanem vele kapcsolatban különböző érzéseket,  
hangulatokat, sőt, egész gondolat sorokat képes  
felidézni. A szavaknak nem fogalmi jelentésük válik  
fontossá ezekben az írásokban, hanem aurájuk,  
hangulatuk, a sejtelem, amelyet felébresztenek.  
Nem ábrázolnak, nem elmélkednek, nem monda-  
nak el valamit, hanem evokatív hatásra törekednek.  
Hangulatokat, emlékeket, élményeket akarnak fel-  
ébreszteni. A szimbolista műbírálathoz nem meg-  
érteni, hanem érezni, élni kell. Hatásuk a szimbó-  
lum erejében rejlik, amely az információ növelési  
ideális eszköze. A szimbolizmus megkérdőjelezi  
Lessing *Laokoön* című művének felosztását is, amely  
szerint a festészet térbeli művészet, míg a költé-  
szet időbeli. A szimbolisták írásaik a nyelvi jelek  
vizualitását hangsúlyozva ugyanúgy térbelivé vál-  
nak, mint a festmények.

Összességében elmondhatjuk: Micéala Syming-  
ton doktori disszertációja alaposan és részletgazda-  
gon mutat be egy eddig mostohán kezelt irodalmi  
műfaj, a műkritikát. A szimbolista kritika fon-  
tosságát az is bizonyítja, hogy mind Angliában,  
mind Franciaországban sok író megpróbált a műfaj-  
ban maradandót alkotni. Írásaik nemcsak hogy  
tisztázzák egy másik művészeti ághoz, a képző-  
művészethez való viszonyukat, de a szimbólum  
fogalmának a meghatározásához is segítséget nyúj-  
tanak. A műkritikák tanulmányozása további le-  
hetőségeket kínál a szimbólum és az európai szim-  
bolizmus kutatásához egyaránt.

BENDA MIHÁLY

Jacqueline Lichtenstein: *La tache aveugle. Essai  
sur les relations de la peinture et de la sculpture  
à l'âge moderne.* Paris, Gallimard NRF Essais, 2003,  
263.

Jacqueline Lichtensteinnek, a Paris X-Nanterre-i  
egyetem oktatójának 2003-ban megjelent könyve,  
*A Vakfolt voltaképpen* az először 1989-ben kiadott,  
*Az ékesszóló szín* című esszéjének ellendarabja és  
egyszersmind szerves folytatása. Bár mindkét  
könyv a művészetek versengésének, valamint  
a szín és a vonal vitájának a kérdését vizsgálja,  
*A Vakfolt* tágabb korszakot ölel fel, mint elődje,

amely csupán a hosszú XVII. századra – XIV. Lajos századára – korlátozódik. A *Vakfolt*ban J. Lichtenstein egészen a XIX. századig kiterjeszti vizsgálódásait, és helyenként kritikai észrevételeket is tesz. Az *ékszószóló szín* terminológiájával és megálapításaival kapcsolatban.

A Gallimard kiadó „Essais” sorozatában megjelent egyszerű, szürke papírborítású könyvének címe és tartalomjegyzéke azonnal felkeltheti a művészetelmélet iránt érdeklődő olvasó figyelmét. „Vakfolt”: a cím sokat sejtető, az alcím („Esszé a festészet és a szobrászat viszonyáról a modern korban”) azonban megtévesztő. Az olvasó a „modern” jelző láttán valószínűleg nem a XVII. és XVIII. századra gondol, bár a könyv fele erről a korszakról szól, és az alcím azt sem pontosítja, hogy – néhány német vonatkozású utalástól eltekintve – az esszé alapvetően francia nézőpontból vizsgálja a művészetek viszonyának kérdését.

A címben szereplő „vakfolt” a szín hiányára utal a szobrászatban: a szobor márványszeme üres, vak tekintet. Egyebek között ez az oka annak, hogy a XVIII. század legnagyobb francia művészetkritikusa, Diderot feltűnően szűkszavúan ír a korabeli szobrászatról, és a szobrászatot a „vakok művészetének” nevezi. Egy évszázaddal később Baudelaire is negatív módon és a festészethez viszonyítva – a szín hiánya révén – határozza meg a szobrászatot. A „vakfolt” kifejezés – áttételesen – a látás és a tapintás kapcsolatára is utal. A XVII. század végén élt művészetelmélet-író, Roger de Piles érzékletes metaforáját idézi fel, aki egy született vak szobrásszal kapcsolatban megállapítja, hogy a szobrász azért volt képes megragadni a modelljeivel való hasonlóságot, mert „szeme az ujsa hegyén található.”

A *Vakfolt* tárgya a festészet és a szobrászat meg lehetőségen összetett viszonya a „modern” korban. J. Lichtenstein olvasatában a „modern” jelző a XVII. századra vonatkoztatva elsősorban történeti kategória. Ez a kategória a „klasszikus” művészetelmélet itáliai gyökereitől való eltávolodást jelenti, ami áttrajzolja a hagyományos hierarchiakat: a festészet vagy a szobrászat elsőbbségéről alkotott nézeteket, amelyek a reneszánsztól kezdve az érzékszervek hierarchiáján alapultak. Ez a paradigmaváltás a XVIII. században következik be Franciaországban, amikor a látással és a tapintással kapcsolatos filozófiai gondolkodás jelentős mó-

dosulásokon megy át. Hagyományosan ugyanis a látás a legnemesebbnek tartott érzék, amelyet a művészeteteoretikusok mindenfajta megismerés modelljének és metaforájának tekintenek, miközben azt is elismerik, hogy a látás illúziók forrása. A művészetek paradigmájában a látás elsőbbsége a festészet felsőbbrendűségét jelenti a szobrászattal szemben, a festészet részei közül pedig a szín elsőbbségét a vonallal szemben.

A XVIII. századi filozófiai gondolkodás fokozott érdeklődést tanúsít a született vak ember, és a tapintás révén megszerezhető empirikus tudás esztétikai tartalma iránt. A festmény által nyújtott esztétikai élményt a korabeli művészetkritikusok nem kizárólag a látással hozzák összefüggésbe. Diderot a kolorista Chardinról írt kritikáiban megállapítja, hogy a festő képei az érzékek közül egyszerre hatnak a látásra és a tapintásra: a festmény látványa kelti fel azt a vágyat, hogy a néző megérintse a vásznat. A XVIII. században a tapintás birodalma kitágul: egyre inkább hangot kap az a felismerés, hogy minden vizuális művészet alapja a tapintás és a vele összefüggő rajz. A tapintáshoz kapcsolódó kérdésfeltevések azonban paradox módon nem a szobrászatot „egyenrangúsítják” a festészetrel szemben, hanem – egészen a XIX. század végéig – a festészet pozícióját erősítik. A művészetelmélet-írók a szobrászatot a festészeti, pontosabban a kolorista paradigmának rendelik alá, mivel úgy vélik, hogy a szobrászat túlságosan kötődik az anyagsághoz, csakúgy, mint az antik modellek tiszteletéhez.

Noha J. Lichtenstein esszéje episztemológiai alapokon közelíti meg a látás és a tapintás viszonyának kérdését, mégsem művészetfilozófiai írás: nem valamiféle elvont és általános művészet-eszményből indul ki. De nem is a konkrét művek története – a művészettörténet – nézőpontjába helyezkedik, hanem a *művészetelmélet*, a *művészetről szóló diszkurzus* történetét vizsgálja fel, amely szükségszerűen magába foglalja a művészettörténetet és -filozófiát. Megjegyzendő, hogy a „művészetelmélet” kifejezés a XIX. század végéig csaknem kizárólag a festészetelméletet jelenti, hiszen a művészetről való elméleti igényű gondolkodás hagyományosan a festők privilégiuma. Ily módon J. Lichtenstein könyvének tárgya – közvetetten – a szobrászat, és a szobrászatról szóló elméleti diszkurzus emancipációja is, amelyet

a festéssel szemben sokáig másodlagosnak tartottak.

A „Prológus” egy, a tapintás metaforájának tekinthető Goltzius-metszet elemzése, amely elvezet a látás és a tapintás problémájához. A könyv ugyanis legalább annyira tárgyalja az érzékszervek egymáshoz való viszonyát, mint a művészeteké. A „Bevezetés” a művészetek közötti hierarchia létjogosultságáról és itáliai előzményeiről szól. A szerző világosan meghatározza célját: azt a folyamatot mutatja be, amelynek eredményeképpen a szobrászat a XX. században mentessé vált mindenfajta hierarchikus szemlélettől.

A mű felépítése arányos: két, különböző korszakokat felölelő nagyobb részből áll. Az első rész a művészetek versengésének kérdését járja körül és alapvetően művészettörténeti megközelítésmód jellemzi. Az első fejezet a XVII. századi művészetpedagógiai vitákat: a szobrászatnak az akadémiai előadásokon betöltött szerepét, valamint a régiek és a modernek vitáját tárgyalja. Ez a korszak J. Lichtenstein fő kutatási területe. Az *ékszészől színhez* hasonlóan gondolatmenetének súlypontját *A Vakfolt*ban is Roger de Piles nézetei képezik, néha más, ugyancsak jelentős kortárs művészet-teoretikus gondolatainak rovására. A második fejezet a XVIII. századra, és azon belül is Diderot művészetelméletére összpontosít. A szerző itt is a vizsgált korszakból származó idézetek magyarázatából indul ki, de ebben a fejezetben a művészetfilozófia és -pszichológia szemszögéből. Különösen érdekes a született vak problémájához kapcsolódóan a tapintás művészetelméleti vonatkozásainak bemutatása. Míg Herderre és Winckelmannra bőségesen hivatkozik a szerző, Lessinget általában csak érintőlegesen említi, pedig a *Laokoón* a művészetek összehasonlítása szempontjából lényeges lenne. A „kő és a hús” című alfejezet Diderot és a szobrász Falconet gondolatai köré épül, akik kortársaikhoz hasonlóan elítélik a színnek használatát a szobrászatban, mivel az véleményük szerint ellentétes volna a szobrászat lényegével.

A könyv második része azt a problémát tárgyalja, amellyel az első zárult: a szín hiányát az ábrázoló művészetekben. A szerző itt a művészetkritikusi tevékenységet is folytató írók szövegeit elemzi. A XIX. századnak szentelt rész három fejezetre tagolódik. Meglepőnek tűnhet, hogy J. Lichtenstein –

a politikai szerepe, és nem annyira művészetkritikusi tevékenysége miatt ismert – Guizot művészeti írásait állítja a harmadik fejezet középpontjába. Módszertanilag azzal indokolja választását, hogy Guizot művészetkritikája minden szempontból magán viseli korának jegyét: az antik ideálhoz való visszatérést hirdeti, aminek eredményeképpen a szobrászat lassan függetlenedik a festészeti modelltől. *A Vakfolt* frappáns, figyelemfelkeltő fejezetcímei a francia olvasó számára is váratlan gondolattársításokat sugallnak. A negyedik fejezet, amely „A szobrászat halála” címet viseli, a francia és a német esztétikai felfogás közötti alapvető különbségekre irányítja rá a figyelmet, de ezt mindvégig francia nézőpontból teszi. Viszonylag nagy ívű áttekintést ad: Du Bos gondolataiból kiindulva Diderot-n és Winckelmannon át elsősorban Baudelaire és a kortárs írók (Gautier és a Goncourt fivérek) művészetkritikai nézeteit tárgyalja, akik mind festészetpártiak voltak. Az ötödik fejezet főként Huysmans gondolataira támaszkodik, aki a kolorista esztétika diadalát hirdeti, és a kortárs festők különös színkezelését a művészek látászavarának, a látás és a tudat patológikus elválásának tulajdonítja.

*A Vakfolt* huszonnégy, tematikusan csoportosított illusztrációt tartalmaz: a fekete-fehér kép a szobrok reprodukciója esetében nem zavaró, bár Fragonard, Moreau, Redon és Degas festményét élvezetesebb lett volna színesben látni. A könyvet a kronologikus megközelítésmód jellemzi: a XVII. századi akadémiai előadások vitáiból kiindulva tekinti át a művészeti ágak egymáshoz való viszonyának folytonos átalakulását, a klasszikus *ut pictura poesis*-modell különböző metamorfózisait. *A Vakfolt* a francia művészetelméleti gondolkodás sajátosságaira is rávilágít. A XIX. századi, erősen filozófiai indíttatású német művészet-teoretikusokkal ellentétben a francia művészetelmélet-írók rendszerint elítélik a különböző művészeti ágak keveredését: a figuratív és a verbális művészetek elkülönítésére törekednek. Amint erre J. Lichtenstein is emlékeztet a bevezetőben, a művészet azonban – szerencsére – mindig is ellenállást tanúsított azokkal a fogalmi keretekkel és elméleti konstrukciókkal szemben, amelyekbe bele akarták kényszeríteni.

KOVÁCS KATALIN

**Kovács Katalin: A szenvedélyek kifejezése és a műfajok hierarchiája. A francia festészetelméleti gondolkodás kezdetei.** Budapest, Eötvös József Kiadó, 2004, 224.

Az impozáns cím egy hiánypótló monográfiát takar, amely maradéktalanul kielégíti az olvasó várakozásait. Kovács Katalin eredetileg francia nyelven írott és a Sorbonne-on megvédett doktori disszertációjának magyar nyelvű kiadása egyértelműen üdvözlendő, ugyanis e témában itthon még nem született ilyen alapos munka.

A szerző bevezetőjében megfogalmazza kutatása célját, térbeli-időbeli határait. A Francia Festészeti Akadémia első, 1667-es *Konferenciái* és Diderot utolsó, 1781-es *Szalónja* között eltelt bő egy évszázadon keresztül követi nyomon a szenvedélyek kifejeződésének, mint esztétikai kategóriának a fejlődését, illetve az ennek értelmezésében végbement változásokat. Ehhez szorosan kapcsolódik a festészeti műfajok hagyományos hierarchiájában bekövetkezett változások vizsgálata. A diderot-i elméletben tetten érhető elfordulás a klasszikus ideáltól, különösen 1767 után, fontos eszmetörténeti jelentőséggel bír, alapul szolgál új esztétikai értékmérők, úgymint a „fenséges” vagy a „festői” fogalmának elterjedéséhez. A szerző kiemeli, hogy kutatásában „semmilyen elmélet vagy módszer mellett” sem kívánja elkötelezni magát (10–11.), a szövegeket „belülről” elemzi, „fogalmi mezőt” hoz létre, átvéve egy, már nyilvánvalóan létező fogalmi apparátust, melynek központi fogalmai a szenvedély és a kifejezés, illetve az „ezekhez vezető terminusok mezeje”: a kép kifejezőereje, a festmény elemeinek elrendezése, a kép által megszólított közönség, a nézőre gyakorolt hatás. A segítségül hívott fogalmak definíciójához a korszak legfontosabb forrásait használja fel, a Furetierre-féle *Egyetemes Szótárát*, illetve a *Nagy Francia Enciklopédiát*, ugyanakkor nem említi az *Akadémiai Szótár* korabeli kiadásait. Sorra veszi Le Brun, Félibien, Roger de Piles, Du Bos és La Font de Saint-Yenne festészetelméleti munkáit, majd rátér a kötet magját képező Diderot ide vonatkozó írásaira. Üdvözlendő döntéssel itt nem csupán a *Szalónokat* és az *Értekezés a festészetéről* című művet vonja be kutatási körébe, hanem Diderot egyéb, filozófiai és drámaelméleti munkáit is, bizonyítandó, hogy „a szenvedélyek kifejezése nem pusztán esztétikai kategória”. A szenvedély kifejezé-

sének problematikája kapcsán kiemeli az elméleti írásokban végbement, az ábrázolt szenvedélyből a befogadó által átértett szenvedély értelmezése irányába történő hangsúlyeltolódást. A néző meg-növekedett szerepére utal a Diderot művészetkritikáira jellemző narratív stílus, ahol saját magát ideális nézőként tekintve belép a képbe, kézenfogva vezeti az olvasót, sőt akár meg is szólítja a festmények egyes alakjait. A francia festészetelméleti gondolkodás egy évszázad alatt végbement változásainak egyik legfontosabb eredménye éppen a műkritikusi tevékenység irodalmi szintre emelése, mely a XIX. században is folytatódik.

A kötetben idézett eredeti francia szövegek közül csak nagyon kevés létezik magyar nyelven, ezért a forrásokat a szerző legtöbbször saját fordításában közli, melyek nyelvi és stílári színvonalra feltétlenül kiemelendő. Módszertanilag jó döntés volt az eredeti francia idézeteket is lábjegyzetben mellékelni.

A részekre, fejezetekre és alfejezetekre történő felosztás jól áttekinthető, tükrözi a szerző precizitását, teljességre törekvését, ugyanakkor azt az igényt is, hogy az olvasó tökéletesen nyomon követhesse gondolkodásának menetét. Egy disszertáció esetében ez egy elvárt módszer, akár azon az áron is, hogy a sok alfejezet miatt – melyek között óhatatlanul is találunk egyfejezetten rövidket, olykor egy- vagy féloldalakat – a szöveg kissé töredezetté, ezért kevésbé olvasmányossá válik. A nagyközönségnek is szánt verzió ezzel szemben talán lehetett volna valamivel kevésbé „módszeres”, akár az alfejezet-címek szisztematikus feltüntetésének elhagyása révén.

A dicséretesen precíz szerkezeti felépítés kapcsán egy-két logikai észrevétel mégis ide kívánczik. A könyv első fejezetének címe például („A francia festészetelméleti diskurzus kezdetei”) gyakorlatilag lefedi a teljes mű alcímbe sűrített témáját. A fejezetet olvasva persze egyértelműen kiderül, hogy itt valóban a kezdetekről esik szó, tehát a XVII. századi elméletírók munkásságáról, de mivel a monográfia nagyobb része a XVIII. századdal és ezen belül Diderot-val foglalkozik, lehet, hogy ezt érdemes lett volna a fejezet címében is világossá tenni. A második logikai természetű megjegyzés pontosan a könyv hangsúlyaival kapcsolatos. Az öt fő rész gyakorlatilag nem több, mint kettő: a Diderot-t megelőző gondolkodók munkássága (1. és 2. rész), illetve Diderot festészetelmé-

lete (3., 4. és 5. rész). Annak ellenére, hogy ez utóbbi téma három részre osztását a szerző megfelelően indokolja, saját maga is egyetlen egységként kezeli. Ezt az az apró nyelvbottlás mutatja, amit a harmadik rész legelső mondatában találunk: „Könyvünk harmadik, legterjedelmesebb részében Diderot művészetről szóló írásaival foglalkozunk”, jóllehet a könyv tényleges harmadik része az öt közül éppen a legrövidebb. Ezzel szemben a címe („A szenvedélyek kifejezése Diderot művészet-felfogásában”) valóban átfogja a teljes Diderot-ra vonatkozó mondanivalót, holott itt kimondottan csak a filozófiai műveiben és drámaelméleti írásaiban fellelhető utalásokkal foglalkozik a szerző. A legfontosabb művek, az *Értekezés a festészetről* és a *Szalomon* vizsgálata majd a negyedik rész témája lesz („A szenvedélyek kifejezése: Diderot festészetéről szóló írásai”).

A kötet végén néhány hasznos függelék található: különösen a könyvben említett művészek és gondolkodók rövid bemutatása tűnik nélkülözhetetlennek, de jó ötlet a francia-agyar szöszedet is, amely a leggyakoribb esztétikai szak kifejezéseket tartalmazza. Ez utóbbi elsősorban a franciául tudó olvasóknak nyújt segítséget, és inkább a további – idegen nyelvű – olvasmányoknál lehet hasznos, mivel ebben a szövegben minden szak kifejezés magyar nyelven szerepel. A magyarázatok és elemzések megértéséhez elengedhetetlen volt néhány reprodukció közzététele is, természetesen az adott terjedelmi és technikai korlátokon belül. A 24 képből álló válogatás tartalmazza a festészetelméleti írásokban leggyakrabban idézett XVII. és XVIII. századi francia műalkotásokat, megtalálhatóak közöttük a legjelentősebb festők, és példát találunk valamennyi festészeti műfajra is. A Diderot *Szalonjaiban* említett fontos alkotások is helyet kaptak (Chardin, Greuze, Vernet, Hubert Robert, Boucher egy-két reprodukciója). A 114. oldalon, a tékozló fiú hazatérése kapcsán a szerző nyilván Greuze *Le Mauvais fils puni* című művére utal, míg a hivatkozott függelékben (XXI. kép) e helyett a *La Malédiction paternelle*-t közli, ami viszont nem a fiú hazatérést, hanem elcsapásának pillanatát ábrázolja.

Az illusztrációk, az életrajzok és a szöszedet mellett a függelék talán haszonnal egészíthette volna ki a kötetben előforduló tulajdonnevek listája.

A tanulmány végén közölt bibliográfia különválasztja az elsődleges forrásokat (ezen belül Diderot

műveit) valamint a témában írt fontosabb monográfiákat és cikkeket. A francia klasszicizmus, tehát a XVII–XVIII. század esztétikájának területéről megtaláljuk az alapvető forrásokat és kritikai munkákat, a legfrissebb kutatási eredményekig bezáróan. A lista gazdagsága meggyőzően tükrözi a szerző alapos kutatómunkáját, ezen kívül hasznos segítséget nyújt a témában elmélyülni kívánók számára a további olvasmányokhoz. Természetesen előnyben vannak a franciául tudók, de a bibliográfiában több angol, sőt egy-két német nyelvű hivatkozást is találunk. Magyar nyelvű munka szinte egyáltalán nem szerepel benne, ami viszont a téma hazai feldolgozatlanágát bizonyítja, és egyben igazolja a szerző vállalkozásának teljes létjogosultságát.

A küllemére is tetszetős kötetet a francia és más újlatin irodalmaknak régóta elkötelezett Eötvös József Könyvkiadó adta ki. Köszönet illeti azért a bátorságért, amivel felvállalja az elmélyült filológiai kutatások széles körű megismertetését.

CSEPPENTŐ ISTVÁN

**A papagáj meséje. Középkori okszitán elbeszélések.** (Vál., ford., előszó és jegyz.) *Szabics Imre*, Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 2009, 71.

Alighanem közvetlen barátai és munkatársai előtt is titok volt, hogy Szabics Imre, az ELTE BTK Francia Tanszékének egyetemi tanára, a francia középkor hazai jeles ismerője mire is készül. Oktatói és kutatói munkássága mellett ugyanis talált időt arra, hogy csokornyit fordítson egy, hazánkban szinte ismeretlen irodalomtörténeti terület máig élvezetes alkotásából. A papagáj meséje címmel, az Eötvös József Könyvkiadónál, az Eötvös Klasszikusok-sorozat keretében megjelent könyvecske a középkori délfancia (okszitán) rövid elbeszélő művek (novas) javából, illetve a túlnyomórészt fiktív trubadúr-életrajzokból (vida) ad első ízben magyarul olvasnivalót.

A trubadúrköltészet virágkorában, illetve az azt kevéssel követő időszakban született verses elbeszélések minden jel szerint a kor kedvelt olvasmányai lehettek. A kötetben szereplő novellafordítások eredetije a korabeli elit szórakozását szolgálták oly módon, hogy kortársi, vagy kevéssel korábban ténylegesen lezajlott vagy merőben fiktív, ám min-

denképpen közszájon forgó szerelmi eseményekről számoltak be, továbbá azokat kommentálták.

A kötet öt novellafordítást, továbbá négy életrajzot tartalmaz, az utóbbiak közül kettő is az egyik legtehetségesebb, egyben pedig legfurfangosabb trubadúrhoz, Peire Vidalhoz kapcsolódik. Egy bizonyos Loba ( $\approx$  farkashölgy) nevű hölgy iránti szerelméről ugyanis – többek között – azzal vélt a leghelyénvalóbb módon tanúbizonyságot tenni, hogy farkasbőrt öltött magára, ezzel pedig a hölgy vadászainak figyelmét, egyúttal pedig a hölgy figyelmét is magára vonta.

A kötetben a legtermékenyebb novellaszerző, Raimon Vidal de Besalú három műve közül a leghíresebbet A féltékeny megleckéztetése (Castia Gilos) címmel olvashatjuk. A mű először helyezi a középpontba a féltékenységet mint a szerelem megrontóját, ugyanakkor számos ideológiai csapda között egyensúlyozva alkotja meg egy már korábban is létező narratív alapanyagának dramatizált, udvari költészethez illő (courtois) nyelvvezetű adaptációját, mellyel annak növekvő népszerűségéhez egyúttal számottevően hozzá is járul.

Az olvasónak talán a címadó, A papagáj meséje (Las novas del Papagay) című elbeszélés szerzeheti a legvidámabb perceket. A távoli lovag szerelmes üzenetét egy papagáj közvetíti, mégpedig oly ékesszólással, hogy a hölgyvel folytatott párbeszédék sorozata fölveti a kérdést: ki is a voltaképpeni udvarló? A távoli lovag és a hölgy szerelme mindenestre azért lobbanhat lángra, mert a várkastély maga is lángba borul, köszönhetően a papagáj elmés fufangjának.

A Csipkerózsika-történet változataként értelmezhető Örömfivér és Boldogságnővér (Frayre de Joy et Sor de Plaser) című novellában nem papagáj, hanem szajkó tölti be a szerelmi közvetítő, illetve ceremóniamester tisztét. A mesés ihletésű, madár és varázslat biztosította külső mögött kettős szomorúság húzódik meg: egyrészt a leány váratlan halála, másrészt az erkölcsi romlás fenyegető réme. Egyrészt a hagyományos fin'amors önmagában már nem elegendő, kell hozzá egyfajta aprólékosságában túlhangsúlyozott kereszténység, másrészt a mondai szerepű Vergilius varázstudománya, amelyet a szajkó közvetít. Megoldásként itt is egy új világba menekülés kínálkozik.

A kérdéses elbeszélő műfaj különös összetettségét mi sem bizonyítja jobban, mint hogy Peire

Guillem de Tolosa A szerelem istene (Lai on cobra) című novellája számos varázsmesei jellegzetességet hordoz. Nem is elsősorban a szereplők, köztük Amor személyes jelenléte miatt, hanem a kulcsjelenetnek tűnő sátorépítés miatt: ezen a ponton az ámuló trubadúr, illetve Amor, valamint elbűvölően gazdag és színes kísérete szinte átlép egy másik világba, amelyben a trubadúr fönttartásai okafogyottá válnak.

A válogatás legkülönlegesebb, már létében is a kultúrák békés együttéléséről ékesen tanúskodó művéről, a zsidó orvosként tevékenykedő Crescas de Caylar Eszter királynőről szóló novellájáról (Roman d'Esther), pontosabban, regénytörödékről igen nehéz támadhatatlan értékelést megfogalmazni. A szerző minden idők zsidó közösségeinek legfontosabb feladataival foglalkozik, ezúttal a tizennegyedik századbéli, keresztény, okszitan környezetben élő hitsorsosok szemszögéből. Ezúttal is a hagyomány és a megújulás, a szeparáció és az asszimiláció kérdései merülnek föl, mégpedig a bibliai Eszter könyvének újraértelmezése révén. Mivel jelenlegi, törödékes állapotában a mű egyértelműen az erkölcsi kérdésekre, mégpedig a férjek helyzetére és a házasságok tisztaságára helyezi a hangsúlyt, aligha lehet másként, mint példázat-ként értelmezni, amelyhez a befogadói környezet által jól ismert bibliai történet csupán eszköznnek tűnik.

A novellák tehát csaknem egyöntetűen, nyíltabb, vagy burkoltabb formában, ironikus, vagy elégi-kus hangnemben, de tagadhatatlanul olyan érték-válságról tanúskodnak, amely alól nem kivétel a hagyományos keresztény erkölcsiség sem. A novellák egyik leggyakrabban előkerülő megállapítása az, hogy a látszat és a valóság már nem fedi egymást, ám ezt csak igen kevesen ismerték ezt föl. A trubadúrköltészet hanyatló időszakában a valóság a novellairodalomban is megjelent, s a legkíválóbb szerzők képesek voltak a feszítő ellentéteket az irodalom eszközeivel kifejezni. A felszínen ugyan változatlan a szerelmet magasztaló ragyogás, ám a világ már megváltozott: az érzelmek fölülkerekednek a keresztény erkölcs közismert, ám immár talán túlzottan szigorúnak tűnő szabályain, ezért is van szükség a fin'amors évtizedekig működő rendszerére, amely egyszerre biztosítja az érzelmek szabadságát és az erkölcsök sajátos szabályait. Egy idő után azonban a fin'amors többet



rombol, mint épít, a vizsgált művek pedig nem tesznek mást, mint mentik a még menthetőt. Ekkor pedig két lehetséges út nyílik: vagy a varázsmesék irodalma indul fejlődésnek, vagy pedig a helyi közösség igyekszik új erőt meríteni saját hagyományáiból; a fordítások mindkettőre világos példát nyújtanak.

A vida-szövegek sok szempontból eltérő, bizonyos szempontból áttetszőbb alkotások. Szinte valamennyiben, így a lefordított példákban is rávilágítanak a trubadúrok életének egyik nagyon fontos elemére: arra, hogy ezek a, nemritkán hányattatott sorsú alkotók megkapó mértékben komolyan vették művészi hivatásukat. Esetükben a merőben esztétikai olvasási stratégia, ha nem mond is csődöt, de lényegesen szűkíti műveik egészének költői-emberi üzenetét. A trubadúrok éltek, amit írtak, és írták, amit éltek. Indirekt bizonyítékkal azután jól emlékszünk, mi történik a dél-francia területeken a tizenharmadik század elején zajló, albigenek ellen hirdetett keresztes, valójában azonban északfrancia hódítói hadjárat nyomán.

Tudósi szerénységről tanúbizonyságot tévő döntést hozott Szabics Imre akkor, amikor a prózai átültetés mellett döntött. A vidák esetében ez nem is kérdéses, ám a verses elbeszélések fölvetik az ugyancsak verses magyartítás lehetőségét. Mivel azonban az eredeti szöveg rendkívül tömör, az értelem pontos visszaadásának érdekében jogosnak tűnt a próza mellett dönteni. Jóllehet, a költőiségből valamennyi így tagadhatatlanul veszendőbe megy, a kötet nyelvezete a legjobb magyar meseírói hagyományhoz, egyúttal pedig a magyar fordításirodalom-történethez kapcsolja az elbeszéléseket.

A kötet szakmai értékéhez külön hozzájárul az a tény, hogy a fordító előszóval és jegyzetekkel is ellátta a lefordított műveket, így az olvasó nem csupán a szövegeket élvezheti, s megtanulhatja kiejteni a spanyol, a katalán és a francia között elhelyezhető okszitan neveket, hanem új vagy fölfrissített tudásanyagot kaphat a középkori okszitan irodalom virágkorának e különös szeletéről.

A kötettel szemben egyetlen kifogás emelhető: eltekintve a belső borító képeitől a külső borítón talán nem a német irodalomtörténet legismertebb illusztrációgyűjteményének, a heidelbergi Manesse-kódexnek a képeit kellene viszontlátnunk. A kötet célközönségét alkotók – az egyetemisták,

a terület iránt különösen érdeklődők, továbbá pedig esetleg azok, akik nem eredetiben, illetve francia fordításban olvassák ezeket a műveket – minden bizonnyal járatosak már annyira a középkori irodalomtörténetben, hogy a hátlapon ezúttal nem Heinrich von Veldekét, a címlapon pedig nem Leuthold von Sevent szeretnék viszontlátni. Még akkor sem, ha ő is madárral, ezúttal sólyommal udvarol.

MAJOROSSY IMRE GÁBOR

**Vígh Éva: Híres hölgyek az itáliai reneszánsz és barokk korban.** Budapest, Balassi, 2008, 248.

Az Annales-iskola, illetve a feminista mozgalom hatására az 1960-as, 1970-es években kibontakozó, a nők történelmére koncentrááló kutatások Magyarországon sem maradtak visszhang nélkül. Megemlíthetjük többek között, a teljesség igénye nélkül, Péter Katalin, Horn Ildikó írásait, illetve a *Nők világa. Művelődés és társadalomtörténeti tanulmányok* (/Szerk./ Fábri Anna, Várkonyi Gábor. Budapest, Argumentum, 2007), vagy az *Ámor, álom és mámor – A szerelem régi magyar irodalmában és a szerelem ezredéves hazai kultúrtörténete* (Szerk. Szentmártoni Szabó Géza. Budapest, Universitas, 2002) köteteket. Vígh Éva könyve is a nőközpontú történetírás műfajába sorolható, miközben műve, formáját tekintve Giovanni Boccaccio *De mulieribus claris* című biográfia-gyűjteményét eleveníti fel. A női történetírás egyik programadó munkájában (*Becoming Visible: Women in European History*. /Eds./ R. Bridenthal, L. Koonz, H. Mifflin. Boston, 1977.) Joan Kelly a tanulmányának címében felvetett kérdésre (*Did Women Have a Renaissance?* 137–164) nemmel válaszolt, mely álláspontra a nemzetközi szakirodalomban több esettanulmány is reagált.

Vígh Éva, miközben előszavában hangsúlyozza, hogy az utóbbi időben már a reneszánsz és a barokk fogalma is megkérdőjeleződött, hasonlóan szkeptikus választ ad a kérdésre, s az általa bemutatott tizennyolc életrajzon keresztül éppen azoknak a nőknek a kivételes életútját tárja elénk, akik „társadalmi helyzetük, neveltetésük és főleg egyéni tehetségük és ambícióik révén elismertségre tettek szert a társadalmi és kulturális elit szinte

kizárólag férfiaknak fenntartott közegében” (7). A tárgyalt időszakban is tartotta magát ugyanis az a nézet, amely a nőket a férfiakhoz képest eleve alsóbbrendűnek fogta fel, többek között Évának a bűnbeesésben játszott szerepe miatt. A másik gyakran hangoztatott magyarázat a női test fiziológiájában keresett választ a nők gyengébb adottságaira: eszerint a hideg és nedves tulajdonságú sárga epe túltengésének tulajdonították a nőkben lakozó rossz tulajdonságokat. Azokat a nőket pedig, akiknek a feleség-anya, az apáca, vagy éppen a kurtizán szerep adta lehetőségekhez képest mérten mégis sikerült maradandót alkotniuk az irodalom, művészet terén, vagy a közéletben, politikában, őket inkább tartották a kortársak férfias nőknek, akiknek csodálatos módon sikerült legyőzniük magukban a gyenge nőt.

Évának az eredendő bűnhöz köthető felelősségéről értekezett a veronai Isotta Nogarola is, akiről az első életrajz szól. A tudós nő szüzességi fogadalmat téve visszavonultan élt a szülői házában és a tudományoknak szentelte életét. Humanistákkal folytatott levelezése, illetve a pápákhoz intézett, a török elleni harcra buzdító beszédei kivívták a kortársak elismerését is. Műveinek magyar vonatkozása is van: a nagyanyja révén Nogarola-rokon Apponyi Sándor gróf, Ábel Jenővel közösen gyűjtötte össze és adta ki Isotta írásait. A firenzei reneszánsz két meghatározó egyéniségét mutatja be a következő két életrajz: Lucrezia Tornabuoni, Lorenzo de' Medici anyja, költőnő, aki a város és a család ügyeinek irányításából is kivette a részét, a kortárs humanistákhoz, művészekhez fűződő kapcsolatai révén a firenzei kulturális élet egyik főszereplőjévé vált. Simonetta Vespucci, egy a Mediciek köréhez tartozó firenzei polgár felesége szépségével ihlette meg a korabeli művészeket, Botticelli több festményén is az ő képmását vélik felfedezni. A neoplatonista szépségeszmény műzsáját látták benne, akinek Giuliano de' Medicivel szövődött szerelmét Angelo Poliziano örököltette meg a *Stanze per la giostrában*.

Isabella d'Estének, Mantova fejedelemsasszonyának, majd férje halála után régensének az élete a művészetpártoló udvari hölgy alakját tárja elénk, aki Andrea Mantegnával festette ki *studiolóját*, de többször megfordult udvarában Baldassare Castiglione is. Veronica Gamba elsősorban költeményeinek köszönheti hírnevét, az államügyek

intézésébe azonban ő is belekóstolhatott: megövezve Correggio grófságát irányította. Vittoria Colonna, Pescara márkinéja szintén a korabeli irodalmi élet elismert résztvevője, illetve a reformációhoz közel álló szellemi kör tagja volt, akinek Michelangelo Buonarroti dedikálta több szonettjét is. A reformáció szellemiségéhez vonzódott a halála után eretneknek nyilvánított Giulia Gonzaga, Fondi grófnője is, aki fondi várába vonzotta a kor jeles költőit. A tisztos kurtizánok életébe enged bepillantást Tullia d'Aragona, Gaspara Stampa és Veronica Franco sorsa, akiknek azonban nemcsak testi bájait, hanem műveltségüket, verseiket is értékelték a korabeli művészeti élet szereplői. Sofonisba Anguissola és Artemisia Gentileschi a két legkorábbi itáliai festőnő, aki művészetéből próbált megélni. Sofonisba a madridi udvarban vált sikeres udvari festőnővé, Artemisia pedig az első festőnő, akit a firenzei *Accademia del Disegno* tagjai közé vett fel.

A politikai és családi ármányoknak kiszolgáltatott, gyilkosságoktól sem mentes sorsokra nyújt példát Lucrezia Borgia, Isabella Morra és Bianca Cappello kalandos élete. Moderata Fonte, Lucrezia Marinelli, Arcangela Tarabotti pedig a feminista irodalom előfutárának is tekintett, a női nem védelmében született írásaikkal hívták fel magukra a figyelmet. A nők érdemeit, tanuláshoz való jogukat, kiszolgáltatottságukat bizonyító művek a XVI. század végén elterjedt nőgyűlölő értekezések állításait igyekeztek megcáfolni. Arcangela Tarabotti művének ismertetése hatásos lezárása a kötetnek: az apai önkény által választott kolostori életet állszennek tartja, s az apácák szerinte élő halottként, a világ örömeitől elzárva tengetik napjaikat. Ezek a művek nem véletlenül sokszor csak szerzőjük halála után jelenhettek meg.

Vígh Éva könyve jó példa a biográfia műfajának újjáéledésére. Az életrajzok mindegyike külön esettanulmányként állítja elénk a nők társadalmi helyzetét a kora újkori Itáliában. Az izgalmas egyéni sorsokon keresztül az olvasó képet kap a korszak eszme- és irodalomtörténetéről, politikai viszonyairól is. A tudományos igényvel megírt könyv stílusa olvasmányos, így külön érdeme, hogy befogadói nemcsak a szakma művelői közül kerülhetnek ki.

**Giambattista Vico: La scoperta del vero Omero seguita dal Giudizio sopra Dante.** (A cura di) Paolo Cristofolini. Pisa, Edizioni ETS, 2006, 147.

Giambattista Vico szellemi hagyatékának legismertebb eleme a modern történeti hermeneutika első kidolgozása: Vico mintha Kant, Schleiermacher, Hegel, Dilthey, a neokantiánusok, Croce és Gentile, Heidegger, a nagy olasz hermeneuták, s végül Gadamer életművében jelenne meg újra és újra, nem említve Vico nyelv- és tudományelméleti nézeteinek a kognitív tudomány bizonyos téziseivel való összehasonlításait. Vico munkássága természetesen a tekintetben is jelentős, hogy nagyban hozzájárult Dante irodalmi kánon-státuszának pozitív módosításához: Vico volt e felülbírálat első olyan kezdeményezője, aki valóban képes volt a XVIII. századi Dantével kapcsolatos vitákat Alighieri felértékelése irányába kimozdítani. (E viták egyik szélsőséges esete Saverio Bettinelli és Gasparo Gozzi *Dante*-polémája volt.) Kronológiailag Vicót követően Alfieri, Foscolo és végül Leopardi tevékenysége volt Dante életműve átértékelése szempontjából mérvadó: nagyjából egy évszázad távlatában három értelmiségi generáció erőfeszítésének is eredménye, hogy Dante az olasz irodalomtörténetírásban a XIX. századtól kezdve egyhangúlag a legnagyobb itáliai költőként kanonizálódott.

A Vico-féle Dante-értelmezés átütő ereje bizonyos értelemben még napjainkban is az újdonság erejével hat. Ezt bizonyítja sok más példa mellett az, hogy korunk egyik legnagyobb Vico-kutatója, Paolo Cristofolini fontosnak tartotta filológiai elemezni és kritikai kiadásban közzétéve ismét a tudományos közvélemény figyelmének középpontjába állítani az 1744-es *Új tudomány* Homérosszal és Dantével foglalkozó, „Az igazi Homérosz felfedezése” című harmadik fejezetét, valamint az *Ítélet Dantéről* címet viselő vicói írást. A kötetet Andrea Battistini, szintén élvonalbeli Vico-kutató recenzálta (G.B. Vico, *La scoperta del vero Omero, seguita dal Giudizio sopra Dante*. In: *Bollettino del Centro di Studi Vichiani*, 1/2008, Vol. 1., 197–204.): a két nagy Vico-szakértő részben vitázó, részben egymást kiegészítő párbeszéde sok érdekes tanulással szolgál Vico Dante-felfogása vonatkozásában. E jelentős Vico elemzőktől (és a téma más specialistáitól) fontos tanulmányok olvashatók a *Helikon* 2005/4, valamint a *Világosság*

2006/2 számában: jelen kötet ill. az ehhez kapcsolódó recenziók értelemserűen szorosban kötődnek ezen Vico-tematikus folyóiratszámokhoz.

A Dantéről alkotott vicói ítélet központi tétele, hogy Dante a tekintetben hasonlítható Homéroszhoz, hogy mindketten a barbárság záruló fázisában jelentek meg (amely, Vico elméletében, a költészet szempontjából ideális időszak), de éppen ez alapján különbözik is egymástól a két – Vico szerint filozofikus természetű, de a filozófiától nem megrontott – költő-óriás, hiszen míg Homérosz az eredendő barbárságban, addig Dante már a barbár korszak egy lehetséges újra-megjelenésében, a *reflektált barbárságban* tűnt fel. „Homérosz majdnem minden hasonlatát [kényszerűen] a vadállatok életéből és más kegyetlen dolgok köréből vette (...), hogy jobban megértesse magát a néppel, amely maga is vad és kegyetlen volt. (...) [A]z, hogy ennyire sikerült neki ilyen páratlan hasonlatok megalkotása, (...) nem olyan szellemre vall, amelyet megszelídített és művelté tett valamilyen filozófia”, t. i. az ilyen túlfinomult szelemből értelemserűen „nem származhat a stílusnak az a kegyetlensége és vadsága, amellyel leírja] (...) oly különböző és (...) rendkívüli módon kegyetlen fajtáját a gyilkolásnak, amely különlegesen az *Iliász* egész fenségét alkotja”; „ugyanazt [a költői állhatatosságot] látjuk akkor, amikor Itália visszaesik a barbárságba, – abban a korban, amelynek végén megjelenik Dante, a toscanai Homérosz, aki ugyancsak nem énekelt mást, csak históriákat” (GIAMBATTISTA VICO: *Az új tudomány*. /Ford./ Dienes G., Szemere S. Budapest, Akadémiai, 1979, 475.). E sokat idézett sorokkal nagyban összecseng a Vico kedvenc tanítványának, Gherardo degli Angioli-nak didaktikus hangnemben írt és némi nyelvfilozófiai affinitást is felvillantó IX. levél: „Dante Itália vad és kegyetlen barbárságába született bele, amely persze nem volt nagyobb, mint amilyen volt négy évszázadra visszamenőleg (...). A XII. század közepén Firenze különösen kegyetlenné vált a Fehérek és Feketék pártjai közti harc révén, akik később egész Itáliát lángba borították a guelfek és ghibellinek közti konfliktuson keresztül, amiért is az embereknek az erdőkben ill. az erdőkéből vált városokban kellett tengetni életüket, úgy, hogy szinte semmi kommunikáció nem volt köztük, legfeljebb az a minimális, amit az élet szükségletei kikényszerítettek.” (VICO: A Gherardo degli Angioli – Su Dante e sulla na-

tura della vera poesia. In: G. B. VICO: *Opere / A cura di / A. Battistini*. Milano, Mondadori, 2001, Vol. I, 317.).

A jelen kötetben foglalt vizsgálódások szempontjából elvileg fontosabbak a Homérosz–Dante párhuzam lehetséges előzményei, de egyes XIX. századi példákon is jól szemléltethető, hogy a Vico által leghatározottabban megfogalmazott Homérosz–Dante analógia nagyban meghatározta a Vicót időben és doktrinálisan követő Dante-értékelést, és különös módon adott teret a Dante–Vico analógiának. Foscolo esetében kiemelendő, hogy Vico nézetei egyértelműen azonosíthatók a *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura* című irodalmi hitvallásában, akárcsak angliai kritikai írásaiban, melyekben a vicói Dante-értékelés is tetten érhető. Szintén érdekes Jules Michelet Dante–Vico párhuzama, aki szerint Vico, mint a történetfilozófia megalapítója, az itáliai prózai kor Dantéja.

Kötetének bevezetésében Cristofolini kiemeli, hogy bár Vicónak nagy jelentősége van a homéroszi kérdés tudományos vizsgálatában, az őt e tekintetben kronológiailag követő Friederich August Wolf 1795-ös *Prolegomena ad Homerum*ában nem hivatkozik Vicóra, ahogy Vico sem hivatkozik az e témával őt megelőzően foglalkozó Francois D'Aubignac *Conjectures académiques ou dissertation sur l'Iliade-ra* – miáltal Vico ezen eszmefuttatásai nem helyezhetők valamiféle Homérosz-kutatási történetbe. Mindazonáltal elgondolásai értékesek, mivel először fogalmazta meg, hogy egyrészt a „Homérosz” név nem egy személyt, hanem a görög birodalom valamennyi népét képviselő és kifejező, számos rapszódoszt jelöl, másrészt hogy az *Iliász* és az *Odüsszeia* nem filozófiai tudást, hanem barbár költői szenvedélyt közvetít, harmadrészt pedig hogy e művek történeti forrásként szolgálnak (6–7.).

Vico felteszi a kérdést, hogy Homérosz tekinthető-e filozófusnak. Cristofolini szerint e vicói reflexió forrása Gianvincenzo Gravina *Della ragion poetica*jának azon gondolatmenetében azonosítható, mely szerint az antikok, és különösen Homérosz és Hesziadosz esetében *rejtett tudást* (sapienza riposta) kell feltételezni, mert csak ez által lehet feltárni az antik regék, morális és praktikus útmutatások autentikus jelentését. Tehát Gravinára vezethető vissza a filozófus Homéroszról alkotott Vico-féle kérdésfelvetés, melynek antik referenciája semmiképpen sem Platón (aki mind az

*Eutüfrón*ban, mind *Az államban* elítéli a homéroszi hősokeket erkölcsatlenségük miatt), hanem a Dio-genész Laertiosz-féle Pürrhón-életrajz. Amikor Vico mégis Platónra hivatkozik, azt az 1710-es *De antiquissima* előszavában található *Kratüloszra* való utalása alapján teszi, ahol is (a phüszisz-nomosz distinkcióból kiindulva) a phüszisz-koncepció érvényessége mellett érvel. 1710 és 1720 közt Vico Grotiusz *De jure belli ac pacis*-át és Lukreciusz „vad állapotát” tanulmányozta: ez a platóni és neoplatonista *prisca sapientia* (ősi tudás) végleges elvetéséhez vezette és a társadalmi intézmények barbár kezdeteinek, a félelemből eredő vallás és az ösztönös nyelv kialakulásának kutatására ösztönözte a nápolyi filozófust (7–8.).

A tudás alapjában véve nem filozófiai, hanem *költői*: Vico ezt vizsgálja *Új tudományának* „A költői bölcsességről” („Della sapienza poetica”) című második könyvében. Értelemszerűen a költői bölcsesség kimeríthetetlen forrásai Homérosz nem-filozófiai eposzai. A „Költői metafizika” című szakasz egy helyén Vico a *poeta* kifejezés görög etimológiája alapján érvel: „[A] pogány népek első emberei, mint gyermekei a születő nemnek, saját képzeleik szerint teremtették meg a dolgokat (...), és ezért nevezték őket »költők«-nek, ami görögül anyyi, mint »teremtők«” (VICO: *Az új tudomány*. i. k., 253.). E koncepció forrása a *Lakoma* 205 C-ben keresendő, ami tehát a Vico-féle „költői bölcsesség” ihlető forrása. „A *poiétész*-költő a nyelv, a mítoszok és történetek, olyan *exempla* megalkotója, amelyre alapozva létrehozható egy nemzet *ethosza*, tehát a társadalmi intézmények rendszere; ilyen azoknak a szerepe, akiket Vico »teológus költőknek« nevezett” (9.). Vico elméletében tehát érvényét veszti a – *De antiquissima*-ban még tételezett – morálfilozófiát ill. isteni igazságot hordozó rejtett tudás (valamint az ezt kifejezésre juttató *poeta magister*), s helyét a népi költői kreativitás veszi át, mely a szenvedély és a képzelőerő nyelvén adja annak tanúságtételét, ami az ő világa volt (vö. 10.). Cristofolini bevezetőjének további része a magyarul is olvasható „Dantétól Homéroszig, Gravinától Vicóig” című tanulmány olasz újraközlése – ebben fontos egyebek mellett a három mozzanat, melyben Vico Dante-képe kialakítását összegzi Cristofolini (vö. *Helikon* 2005/4, 491–2.).

A Cristofolini-féle szövegkiadás értékelésével kapcsolatban Battistini által megfogalmazott fi-

gyelemre méltó filológiai hipotézisnek megfelelően Vico nagy valószínűséggel az 1732-ben Giovanni Battista Placidi gondozásában megjelent, XII. Kelemen Pápának ajánlott *Dante con una breve e sufficiente dichiarazione del senso letterale diversa in più luoghi da quella degli antichi commentatori* című *Színjáték*-kommentárhoz írhatta a *Giudizio sopra Dantét* (BATTISTINI: I. m., 204.).

E ponton ismét a *Helikon* említett Vico-számának jelentőségét emelném ki, melyben olyan kitűnő szerzőktől is olvashatunk Vico Dante-értelmezéséről, mint Massimo Verdicchio (ld. *Helikon* 2005/4, 493–504.). Verdicchio tanulmányában részletesen kommentálja a *Giudizio sopra Dante* alábbi kiinduló érveit: „Dante Alighieri *Színjátéka* három okból olvasandó: mert leírja az itáliai barbárság korának történelmét; mert a gyönyörűséges toszkán nyelvek forrása; s mert a fenséges költészet példája” (137.). Továbbá kritikailag rekonstruál és tovább gondol több, Vico Dante-értelmezését taglaló tanulmányt. Egyik fontos konklúziójának megfelelően a Casella-val folytatott dantei párbeszéd (*Purgatórium*, II, 85–117) – egyes vélekedésekkel ellentétben – éppen azt bizonyítja, hogy az *Isteni Színjátékban* általános érvényre van emelve a filozófia: a *Színjáték* költészet és filozófia összefonódása, s ez talán a legfontosabb ok, ami miatt Vico e mű radikális áttértelezésére törekedett.

NAGY JÓZSEF

**Sárközy Péter: „Az olasz negédes kertjében”. Az árkádikus költészet és a 18. századi magyar irodalom.** Budapest, Mundus Kiadó, 2008, 291.

Sárközy Péter műve a Mundus Magyar Egyetemi Kiadó „Olasz irodalom, kultúra és művészetek” című sorozatának első köteteként jelent meg. A belső címlapon olvasható alcím némileg eltér attól, amelyik a keményborítón található: Olasz–magyar kulturális kapcsolatok és az olasz árkádikus költészet hatása a XVIII. századi magyar irodalomban. Még másutt az alcímben szerepel a Faludítól Csokonaiig pontosítás is. Sárközy Péter monográfiája valóban mindezekről szól.

Ha egzakt műfaji meghatározását szeretnénk adni, akkor leginkább Faludi-monográfiának nevezhetnénk, amely széles összefüggésrendszerben mutatja be főhősét. Tudományos, szakmai igényes-

ségét, fegyelmezett érvelését tekintve akadémiai doktori disszertáció, de ugyanakkor könnyed és kellemes olvasmány is. Az élvezetes megírt, magukkal ragadó sorok olvasása közben csak a lapalji bőséges jegyzetapparátus figyelmeztet a természetes könnyedséggel áradó ismeretek megalapozottságára, nagyságára és a gondolatmenet szigorúságára. Sárközy művében ez olyan eredmény, amelyet olaszországi egyetemi oktatómunkájának is köszönhet: nemcsak széleskörű, pontos ismeretet kell átadni külföldi hallgatóknak, hanem a figyelmet is fel kell tudni hívni a magyar irodalom mélystruktúrájában végbemenő változásokra.

Hiszen könyvével Sárközy ez utóbbi cél elérésére vállalkozik, most a hazai szakma és közönség előtt.

Az első fejezet tudománytörténet, az ezer éves magyar–olasz (következtesen ilyen sorrendben) kapcsolatok kutatásának áttekintése. Ebben a részben említésre kerülnek a témáról készült legfontosabb összefoglalások, közülük kiemelhetjük azokat, amelyeknek az írásában és szerkesztésében magának a szerzőnek jelentős szerepe volt, mint például az MTA-Fondazione Cini által szervezett nagysikerű konferenciák és kötetek, a magyar tanulmányok római folyóirata (*Rivista di Studi Ungheresi*), illetve legújabban a Banfi-kötet újbóli, bővített és javított kiadása a Szegedi Egyetem Olasz Tanszékén, a *Ricordi ungheresi in Italia*. A kapcsolattörténeti kutatások magyar „hősei” többek között Koltay-Kastner Jenő, Szauder József, Klaniczay Tibor és Jászay Magda. Ebből a részből az olvasó egy-két műhelytitkot is megtud, például azt, hogy miért nem Szauder lett az olaszos professzor az ELTÉ-n?

Az összefoglaló jellegű bevezető áttekintés után minden a XVIII. század kultúrájáról szól. Négy nagy fejezet és egy fordítástörténeti kitekintés foglalkozik a korszak olasz–magyar irodalmával. Ezekből a magyar irodalomnak merőben új képe rajzolódhat ki. A hazai kutatás máig nem tudott teljesen megszabadulni Bleyer Jakab „bécsi kapu” elméletétől, vagyis attól, hogy ezen keresztül csak a német birodalomból és Franciaországból jöttek hatások. Ehhez hozzájárult az egész felvilágosodás (nálunk is) laikus, antiklerikális jellege, amely eleve kritikusan tekintette az egyházhoz is kapcsolódó olasz árkádikus költészetet, amely nem kis részben magát a kortárs olasz irodalmat jelen-

tette. Faludi előtérbe állítása önmagától csökkentheti ennek a szemléletnek az egyoldalúságát. Sárközy könyvének Magyar értelmiségiek a XVIII. századi Itáliában című fejezete a magyar piaristák és jezsuiták (közöttük Faludi) főleg római tevékenységét foglalja össze a klasszikusok (Janus Pannonius) kiadásától a színjátszáson keresztül a lírai versek felolvasásáig a római Bosco Parrasióban. Az olasz ég kicsalta „alvó csíráiból” a gyónatópap lírai képességeit.

A császári udvar valójában az itáliai hatásokat is „átengedte”, méghozzá kétféle módon is. Egyrészt a Bécsben élő olaszokkal való közvetlen kapcsolatból, másrészt a testőr írók olaszországi élményeiből kiindulva. Ennek a fejezetnek az első részében több olyan téma is szerepel még, amely inkább a bevezető részbe illenek. A középkori magyar zarándokok és az egyházi vagy egyetemi (Bologna) kollégiumok kérdése nem illeszkedik szervezen e rész címében jelölt kérdéskörhöz.

A harmadik fejezet a „szociológus”, a moralista és színpadi szerző Faludit tárgyalja, ismét széles, de továbbra is olasz fő hangsúlyú összefüggérendszerben. Az első fejezetekben a fordítások jelentőségéről, Faludi prózastílusáról kialakulásáról van szó, majd a Téli éjszakák „unalmat enyhítő beszédei” elemzése után Sárközy áttér az olasz színjátszás (Metastasio) hatásának, illetve a hazai kastélyszínházak történetének tárgyalására. A következő részben átmenetileg kevesebb szó esik Faludiról. Az olasz Arcadia költészete saját belső fejlődéstörténete kerül előtérbe, nagy nemzetközi hatása, magyarországi kisugárzása. Feltétlenül indokolt az 1690-ben indult, máig működő „iskola”, áramlat, vagy ahogyan a szerző nevezi, „árkádikus kultúra” fő jellegzetességeinek önálló művelődéstörténeti jelenséggé váló tárgyalása, hiszen a hazai kutatás nemigen vagy nem kellő mélységben ismeri a barokk-ellenes klasszicista jó ízlés sokrétű hatását, amely mindenütt követte az árkászok megjelenését.

Az utolsó nagy fejezet a költő Faludiról szól. Sárközy ebben találja meg a volt jezsuita irodalmi önkifejezésének legmagasabb fokát, amely a szintén „olaszos” Csokonaiéval együtt meghatározó mértékben hozzájárult a magyar költői nyelv megújításához. Aminek az igazi jelentőségét még mindig nem ismerjük eléggé. Sárközy könyve meggyőző erővel bizonyítja ezeket a ha-

tásoknak a meghatározó jellegét nálunk. Állításai bátrak és meggyőzőek, belőlük a magyar 18. század korábbiaknál árnyaltabb képe rajzolódik ki.

PAL JÓZSEF

**Jean-Paul Sermain: Les Mille et une nuits entre Orient et Occident.** Paris, Desjonquères, 2009, 202.

Jean-Paul Sermain a párizsi Sorbonne III Egyetemen oktat, a XVIII. századi fikciós művek elismert szaktekintélye. Az idén megjelent mű előző munkáira épül. Korábban Aboubakr Chraïbival társszerkesztésben három kötetben adta ki a Galland által franciára fordított *Ezeregy éjszaka meséit* (Garnier Flammarion, 2004), majd pedig a tündérmeséket elemző *Le conte de fées du classicisme aux Lumières* (Desjonquères, 2005) műve jelent meg, mely ugyancsak tárgyalja az *Ezeregy éjszaka meséit*. Ennek ismertetése a *Helikon* 2006, 1–2. számában jelent meg.

Sermain ezúttal az *Ezeregy éjszaka* szövegét merőben új szempontból vizsgálja. Arra keresi a választ, hogy a Galland féle *Ezeregy éjszaka* fordítás mely elemei származnak a keleti és melyek a nyugati irodalomhatományból. Hiszen a mesegyűjtemény a francia Antoine Galland fordítása révén vált ismertté Európában és került a világirodalom remekei közé. Galland 1704-ben kezdte el fordítani e meséket. Ez az első „fordítás” egyben pedig az *Ezeregy éjszaka* első kiadása. Mérföldkő az irodalomtörténetben. Arab-francia mű: két kultúra, két irodalom, két térség, két világ találkozásából jött létre, két narrációs megoldással és két különböző közönség számára.

Sermain könyvében bemutatja Galland munkáját, és bizonyítja, hogy e bipolaritás az egész művet átszövi. Galland nem csupán fordító volt, hanem utazó, orientalista kutató is, aki jónéhány keleti nyelvet ismert. Több csonka kéziratból fordította a művet, különböző forrású mesegyűjteményeket olvasztott össze, ám a mesék harmadát saját maga szötte bele, egy maronita szír mese-monda előadása alapján. Érdekes, hogy Galland a mesegyűjtemény két legkedveltebb darabját, az Ali Baba és a negyven rablót, valamint az Aladint is az említett maronita meséi alapján írta. Ezeket

a később kiadott arab nyelvű mesegyűjteménybe is felvették – „visszafordították”. Ez is mutatja, hogy a hatás valóban kétirányú, nem pedig csupán egyoldalú volt.

A kötet először *Les Mille et une nuits, contes arabes, traduits en français par Mr. Galland* címen jelent meg franciául, egy szintre helyezve a mesekötet két forrását, a keleti és a nyugati hatást.

Galland nem csak lefordította, de adaptálta is a művet a nyugati olvasó ízléséhez igazítva. Megszabadította a szöveget a gyakran igen hosszú versidézetekről, amelyek a keleti olvasó számára ismertek voltak, a nyugati olvasók viszont ezeket nem ismerhették. Megtisztította a szöveget a cirkalmas, túldíszített, metaforákkal és allegóriákkal teli „keleti” stílustól. A francia változat így tiszta, lecsupaszított, egyszerű és közérthető; csak ritkán folyamodik metaforákhoz és összehasonlításokhoz, ahogy ez egy XVII. századi francia írótól elvárható. A túlzottnak ítélt szexualitásra és erőszakosságra utaló jeleneteket is kivágta a műből, hogy a nyugati olvasót ne botránkoztatja meg. Ugyanakkor különböző földrajzi leírásokkal, hagyományokkal, vallási szertartásokkal, szokások bemutatásával gazdagítja a művet, hogy az idegen kultúra iránt érdeklődő olvasó kíváncsiságát, kultúrsumját kielégítse. A mesékben az élet összes állomása jelen van, a születéstől a halálig; még a meddőség és a szegénység, a félelem és az éhínség is. Mindennapi tevéységeket foglal bele a mesékbe, és a szükséges magyarázatokat is hozzáfűzi – ílymódon hozza közelebb az olvasóhoz a keleti életformát a történeteken keresztül. Sermain bemutatja: szintén a keleti hagyományból származik, hogy számtalan mesterség képviselve van, és Galland munkavégzés közben mutatja be a szereplőket. A kereskedők kelmeiket kínálnak és pénzt számolnak, a favágók és a hordárok izzadnak a fárasztó munkától. A szereplők gyakran nyomorékok, megcsonkítottak vagy fél-szeműek, ami az európai olvasó számára ugyan-csak szokatlan.

Sermain az egész könyvben párhuzamot von az *Ezeregy éjszaka* kötet, mint korpusz („corps”, azaz test) és a műben felbukkanó feldarabolt, megcsonkított, majd összevarrt testek között. Ali Baba fivérének a testét négy darabba vágták a rablók, Ali Baba egy szabóval összevarratta. Sermain feltárja, hogy ez igaz a mű egészének a létrejöttére is: sok részből, sok történetből, meséből született

és öltött testet, egységessé válva ezáltal. A megcsonkított testek a műben rejtélyes légkört alakítanak ki, jelenlétük magyarázatot követel. A többi szereplőben felebredő kíváncsiság váltja ki, hívja életre a meséket.

Az *Ezeregy éjszaka*ra oly jellemző kerettörténet nem ismeretlen az európai irodalomban, például Boccaccio *Dekameronja* is erre a narrációs megoldásra épül. Sermain párhuzamot von a két mű között, és megállapítja, hogy a *Dekameronban* a tíz egybegyűlt fiatal érdek nélkül, pusztán önmaguk szórakoztatására mesél, míg az *Ezeregy éjszaka*-ban a mesék a mesélő életét váltják ki, nem csupán a kerettörténetben, hanem magukban a mesékben is. Újabb eltérés, hogy a *Dekameronban* a mesék a kerettörténet által felvetett gondolatokat illusztrálják, míg az *Ezeregy éjszaka*-ban a mesélő nem használja ki a mese adta lehetőségeket érvelése alátámasztására.

Sermain nem csak a *Dekameronnal* veti össze az *Ezeregy éjszakát*, hanem az európai kultúrára oly jellemző tündémesékkel is. A tündérmesékben a hősnek hányadtatott sorsával kell megbirkóznia: családjá kitagadja, vagy ellenségei üldözik. Boccaccio hősei jellemzően agyfűrtak, ravaszok. Az *Ezeregy éjszaka* szereplőjét leginkább a hibái jellemzik. Részben felelős a vétségekért (amit el kell ismernie) és ez viszi előbbre a cselekményt. A szereplők leginkább saját maguk áldozatai: irigyek, kíváncsiak, hataloméhesek, vagy túlzottan féltékenyek. Az a motívum, hogy a szegénylegény a mese végén elveszi a királylányt, toposz az európai tündérmesékben is. De míg a tündérmesékben a fiút csak egy-két kalandon keresztül ismerjük meg, és személye, karaktere csupán vázaltszerűen van megrajzolva, addig az *Ezeregy éjszaka* Aladinját például gyermekkora óta követhetjük; különböző tapasztalatait, szegénysége és folyamatos fejlődése bemutatása révén a mese teljes ábrázolást nyújt a hősről.

A női szereplők nem szerájlakók – ez a típusú keleti nő-kép Montesquieu *Persza levelekjének* hatására terjed el Európában – érvel Sermain a könyv végén. Az *Ezeregy éjszaka*-ban szinte nincs is szeráj. Igaz, a két nem közötti kapcsolatban kiegyenlítően a viszony és a férfi gyakran brutális (lásd a kerettörténetben az uralkodó minden reggel ki-vegezteti előző nap szerzett aráját, hogy megelőzze az esetleges hűtlenséget). Több mesében a nőszerelő csellel, leleménnyel megtéveszti a fér-

fit. Ennek ellenére, Sermain szerint, a női szereplők sokban hasonlítanak a XVIII. századi, szalonbeli művelt, arisztokrata francia nőkre. Ez a hasonlóság leginkább az irodalom és a mese szeretetében, a nyelvhez, mint eszközhöz való viszonyban nyilvánul meg. A társalgás művésze, a nyelvi játékok, találós kérdések, fejtörők, és legfőképpen az, hogy mesékkel szórakoztassák az egybegyűlteket, a francia szalonok közkedvelt elfoglaltságai közé tartoztak. A mese szereplői – akárcsak a francia szalonok tagjai – ügyelnek arra, hogy mindig a megfelelő szavakat használva, választékosan fejezzék ki magukat. Sőt, az *Ezeregy éjszakában* a szavak jelentősége kiváltképp súlyos, hiszen ha a mese nem tetszik, a mesélő az életével fizet. Ugyancsak mindkét közegre jellemző a jólét: mesélés közben vendégül látják asztaluknál az arra tévedőket, lakmároznak, énekelnek és zenélnek. Seherezádé olyan, mint egy szalonvezető hölgy, aki műveltségével és bölcsességével kápráztatja el a társaságot.

Sermain tehát a két eltérő kultúra hatását, ezek keveredését mutatja be, valamint Galland szerepét és érdemét abban, hogy a mű egyszerre lett a francia és a keleti kultúra remeke.

Megjegyzendő, hogy a megjelent magyar kiadásoknak, sajnos, egyike sem a Galland-féle fordítást vette alapul. Az első magyar fordítást 1829-ben adták ki, a Breslau-Habicht kiadás alapján. A második, teljesnek mondott kiadást 1921–1924 között, Kállay Miklós franciából, Madrus fordítása alapján jelentette meg. A Madrus-változat azonban a fordításhoz más forrásokat vett alapul, mint Galland és pornográf elemeket tartalmaz. Honti Rezső 1961-ben arabból fordított le 16 hosszabb mesét és 9 anekdotát. A legújabb kiadás Pileszky Csilla nevéhez fűződik, aki ugyancsak arabból fordította le az úgynevezett kalkuttai kiadást, amelyet megtoldott Aladin és Ali Baba meséivel.

Jean-Paul Sermain műve hiánypótló és egyben újító mű, hiszen az *Ezeregy éjszakának* hatalmas szakirodalma van, azt azonban eddig senki nem vizsgálta, melyek lehetnek benne a Galland által, az európai irodalomból merített elemek. Sermain a széles spektrumú szakmai ismereteket nagyon olvasmányos, élvezetes stílusban adja elő. Jó mesélőhöz méltóan összeköti a placere és a docere

elvét, azaz, sokat tanulhatunk a műből, miközben nagyon szórakoztató. Mintha csak az *Ezeregy... egyik meséjét* olvasnánk.

KIS ZSUZSA ESZTER

**André Reszler: Budapest. I luoghi di Sándor Márai.** (Presentazione di) *Gianni Contessi.* Milano, Edizioni Unicopli, 2008, 164. [Le Città Letterarie 35.]

A kötet az irodalmi városokról szóló sorozat részeként jelent meg. A bevezetőt Gianni Contessi írta, akinek a dedikáció is szól: „qui est à l'origine de cet essai”, alcíme pedig *Márai versus Reszler?* Mindketten Magyarországon születtek, de különböző okok miatt életük nagy részét nem itt élték le, a „homo europaeus” tipikus képviselői. André Reszler Budapesten született, majd 1956 után Svájcba ment és jelenleg is ott él. Történész, filozófus, aki tanított Genfben, majd az Egyesült Államokban, a bloomingtoni Indiana Universityn. Ily módon ismerője a XX. század első fele magyar irodalmi életének, problémáinak és természetesen Márai Sándor műveinek, és Budapestnek is, így ered „az eltűnt idő nyomába”.

A múlt század harmincas éveiben Budapest, a „Duna gyöngyszeme” híres volt Európa szerte. Ragyogó kulturális, művészeti és társasági élet folyt itt, s emellett kitűnően lehetett szórakozni, mulatni is. Márai többször is járt a városban gyermekként apjával, Grosschmid Gézával, majd ide került intézetbe, ám Kassa után Pestet egyáltalán nem látta csodálnivaló nagyvárosnak. Számára a Város, a polgári élet igazi helyszíne mindig a szülőváros, Kassa maradt. Amikor évtizedekkel később európai bolyongásából visszatért a fővárosba, ahol két évtizedet élt 1928 és 1948 között, Pestről csak igen kevésbé változott a véleménye. Idegenként látogatott át a folyó pesti partjára, soha nem ott lakott, hanem Budán, a „Krisztinában”. A Duna éles határt jelentett, nem csak személyes érzései miatt tartotta választó vonalnak, de úgy látta, a folyó tulajdonképpen kettéosztja az országot is, kijelölve a civilizált nyugati részt, a régi Pannoniát, s a keleti részt, ahol nincsenek is igazi városok, csupán nagy falvak.



Márai önmagát elsősorban városlakó polgárként határozta meg. Az írónak a városhoz való kapcsolatát két dolog determinálta: az immár történelemmé vált Monarchiához való tartozása, valamint az írói példaképnek, Krúdy Gyulának az ahhoz való viszonya. A *gyertyák csonkig égnekben*, naplójegyzeteiben vagy vallomásában olvashatunk a „boldog békeidőkről”, melyek biztonságot, jólétet, állandóságot sugalltak. Ez az érzés határozta meg a „régibudapestet”, a „rég Magyarországot”, melyben Krúdy Gyula hősei éltek és szerettek, s amelyről a *Szindbád hazamegyben* a pincér, Ede kérdésére úgy válaszol a hajós, hogy mindez már csak a lelkünkben él.

Ezután tér át Reszler a tipikus „márais” helyek tárgyalására. A sort szinte magától értetődően nyitja a kávéházakkal, először a híres New Yorkba látogat el Márai Szindbádja nyomán. Csaknem fél évszázadon keresztül ez volt a budapesti irodalmi és művészeti élet szereplőinek találkozóhelye. A kávéházakban éltek, alkottak, ide címeztek postai küldeményeiket, itt fogadták ismerőseik látogatását. E helyek berendezése általában elegáns volt, az angol klubok hangulatát idézte, azok izoláltsága és rezerváltsága nélkül. Márai kedvelte a budai kis kávéházakat is, a Philadelphiát, ahol rendszeresen megfordult Szabó Dezső, Pethő Sándor vagy Bajcsy-Zsilinszky Endre is. A Múzeum kávéházban Márai gyakran találkozott a fiatal színésznővel, Tolnay Klárral.

A török fürdőkre, a Krúdy műveiben is gyakran szereplő Császárba, Rudasba vagy a Rácz fürdőbe is szívesen járt. Márai kedvelt napi sétáinak színhelyei a Rózsadomb vagy a Svábhegy útjai. Ragyogó alkalom volt ez számára irodalmi témák gyűjtésére. A Duna Korzó, a Halászbástya, a királyi vár lépcsősen ereszkedő sétányai vagy a népszerű dalban is megénekelte Horváth kert, ahol a Budai Színkör faépülete állott, a történelmi emlékekben gazdag Vérmező, mind-mind művei színhelyeül is szolgálnak.

Külön fejezetben szól André Reszler a magyar irodalmi életben, történelemben is különös szerepet játszó Margitszigetről. Arany János, Szép Ernő és természetesen Krúdy Gyula voltak (sok más mellett) a sziget híres lakói Márai előtt. A Margit-híd megépüléséig csak hajóval, csónakkal megközelíthető különös helyszín, amely elérhetelenséget, magányt, szerzetesi elvonulást tett lehetővé az ott időzőnek a nyüzsgő nagyváros közepén, mindig

megihlette az írói fantáziát. A harmadik fejezetben a budai lét Márai megfogalmazta *Weltanschauungja* játssza a főszerepet. A Pest és Buda között lakóhelyet választók lelki különbözőzésére hívja fel a figyelmet az író a *Válás Budán* című művében.

Míg a pesti életet a rohanás, az örökös építkezés, a változás jellemzi, addig a budai oldal az állandóság, a történelmi múlt, a nyugodt polgári élet keretét adja meg. Itt a Citadella, a Vár, a Halászbástya épületei uralják a látványt. Az első kerület utcáit a magyar történelem nagy családjai által épített és lakott paloták sora teszi nevezetessé. Ezeknek majd mindegyikében megfordult vendégként Márai. 1928–44 között lakott a krisztinavárosi Mikó utcában Márai és felesége, Matzner Ilona. A három egymásba nyúló szobából álló lakásban volt a több ezer kötetes könyvtára is, amely számára a hazát, nyilván az írói pátriát is jelentette. Ennek a pesti ostrom alkalmával bekövetkezett pusztulása nagyban hozzájárult a hazától való tényleges elszakadás lelki motivációinak könyvebbé tételéhez. A negyedik, egyben utolsó fejezet egy korszak végleges lezárulásáról szól. Márai 1936-ban megjelent *Kabala* című kötetének egyik kiemelkedő darabja a *Budapesti ima*. Az író a pesti Oktogonnál állva mondja el imáját, melyet a Hősök terén szoborba faragott ősíkhöz intéz. A cím utalás Renan művére, az *Ima az Akropoliszonra*. Budapest ugyan nem hasonlítható a Poliszhoz, Athénhoz, amely a mindenkori Városok számára megteremtette a Mértéket és az ideális Szépséget. Minden esendőségével együtt azonban Város volt a szó eredeti értelmében a két háború közti Budapest, amely végképp megsemmisülni látszott az író szemében. Több fázisban pusztult el a régi Budapest. Az író egyik 1942. szeptemberi naplójegyzése szerint előbb a háború kényszerűsége következtében változott meg a budapesti élet, elvesztve korábbi vonzerejét. A pusztulás második szakasza a német megszállás időpontjával kezdődött, azaz 1944. március 19.-kével. A „Pokolra való alászállást” a szovjet Vörös Hadsereg érkezése teljesítette be. Ekkorra pusztult el a maga materiális mivoltában is a régi polgári világ és Márai Budapestjének jó része.

Ekkortól új világ született a régi helyébe, amelyben Márai Sándor már nem találta meg a helyét. 1948-ban végleg elhagyták Budapestet.

## *Szerzőinkhez*

Kérjük a Helikon Irodalomtudományi Szemle szerzőit, hogy a jövőben a Szerkesztőségünkhöz eljuttatott kézirataikkal kapcsolatban a Helikon 2009/1–2. számának 303–304. oldalain közölt formai megoldásokat kövessék.

A SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

---

# TARTALOM

---

## *Szimbólum- és allegóriaelméletek*

### TANULMÁNYOK

FÖLDES GYÖRGYI: Szimbólum- és allegóriaelméletek	325
FÖLDES GYÖRGYI: Murray Krieger és Paul de Man vitája	350
ANGUS J. S. FLETCHER: Allegória ideák nélkül (Fordította: <i>Gulyás Péter</i> )	365
ANTOINE COMPAGNON: Allegória vagy <i>non sequitur</i> (Fordította: <i>Schneller Dóra</i> )	387
RADVÁNSZKY ANIKÓ: A szimbólum szemiotikai távlatai. Tzvetan Todorov: <i>Théories du symbole</i>	425
DECZKI SAROLTA: Az érzékiség dicsérete	437

VÁLOGATOTT BIBLIOGRÁFIA	465
-------------------------	-----

### KÖNYVEK

MICÉALA SYMINGTON: Écrire le tableau. L'approche poétique de la critique d'art à l'époque symboliste / BENDA MIHÁLY	471
JACQUELINE LICHTENSTEIN: La tache aveugle. Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne / KOVÁCS KATALIN	473
KOVÁCS KATALIN: A szenvedélyek kifejezése és a műfajok hierarchiája. A francia festészetelméleti gondolkodás kezdetei / CSEPPENTŐ ISTVÁN	476
A papagáj meséje. Középkori okszitán elbeszélések. (Vál., ford., előszó és jegyz.) <i>Szabics Imre</i> / MAJOROSSY IMRE GÁBOR	477
VÍGH ÉVA: Híres hölgyek az itáliai reneszánsz és barokk korban / BÉKÉS ENIKŐ	479
GIAMBATTISTA VICO: La scoperta del vero Omero seguita dal Giudizio sopra Dante (A cura di) <i>Paolo Cristofolini</i> . / NAGY JÓZSEF	481
SÁRKÖZY PÉTER: „Az olasz negédes kertjében”. Az árkádikus költészet és a 18. századi magyar irodalom / PÁL JÓZSEF	483
JEAN-PAUL SERMAIN: Les Mille et une nuits entre Orient et Occident / KIS ZSUZSA ESZTER	484
ANDRÉ RESZLER: Budapest. I luoghi di Sándor Márai. (Presentazione di) <i>Gianni Contessi</i> / WENNER ÉVA	486

---

# SOMMAIRE

---

## *Théories du symbole et de l'allégorie*

### ÉTUDES

GYÖRGYI FÖLDES: Théories du symbole et de l'allégorie	325
GYÖRGYI FÖLDES: Le débat entre Murray Krieger et Paul de Man	350
ANGUS J. S. FLETCHER: Allégorie sans idées (Traduit par Péter Gulyás)	365
ANTOINE COMPAGNON: Allégorie ou <i>non sequitur</i> (Traduit par Dóra Schneller)	387
ANIKÓ RADVÁNSZKY: Les perspectives sémiotiques du symbole	425
SAROLTA DECZKI: L'éloge de la sensualité	437

### BIBLIOGRAPHIE CHOISIE

465

### LIVRES

471

---

# CONTENTS

---

## *Symbol and Allegory Theories*

### STUDIES

GYÖRGYI FÖLDES: Symbol and Allegory Theories	325
GYÖRGYI FÖLDES: The Debate of Murray Krieger and Paul de Man	350
ANGUS J. S. FLETCHER: Allegory without Ideas (Translated by Péter Gulyás)	365
ANTOINE COMPAGNON: Allegory or <i>non sequitur</i> (Translated by Dóra Schneller)	387
ANIKÓ RADVÁNSZKY: The Semiotic Perspectives of the Symbol. Tzvetan Todorov: <i>Théories du symbole</i>	425
SAROLTA DECZKI: The Praise of the Sensuality	437

### SELECTED BIBLIOGRAPHY

465

### BOOKS

471

HELIKON  
IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLE

1955–1962.

Vegyes tartalmú számok

1963.

1. sz. A komplex összehasonlító kutatások elvi kérdései
2. sz. Nemzetközi Összehasonlító Konferencia (Bp., 1962.)
3. sz. Amerikai prózairodalom
4. sz. Viták a realizmusról

1964.

1. sz. Az összehasonlító irodalomtudomány nemzetközi szemléje
- 2 – 3. sz. A kelet-európai avantgárd
4. sz. Shakespeare-évforduló (vegyes szám)

1965.

1. sz. Mai világirodalmi mozgalmak és irányok
2. sz. A szocialista realizmus kérdéseiről
3. sz. Nacionalizmus és kozmopolitizmus; eredetiség – utánzás – hatás fogalmai (Az AILC IV. Kongresszusa – Fribourg, 1964. – előadásaiból)
4. sz. A kelet-európai összehasonlító irodalomtörténet kérdései

1966.

- 1 – 2. sz. Irányzatok és csoportok az 1920–30-as évek szovjet irodalmában
3. sz. Ezmék és művek a modern polgári irodalomban
4. sz. Irodalom és szociológia

1967.

1. sz. Irodalom és folklór
2. sz. Pártosság, elkötelezettség, elkötelezetlenség
- 3 – 4. sz. A szovjet irodalomtudomány legújabb eredményeiből

1968.

1. sz. A strukturalizmusról
2. sz. Az irodalmi irányzatok mint nemzetközi jelenségek (Az AILC V. Kongresszusa – Belgrád, 1967. – anyagából)
- 3 – 4. sz. Az irodalom és a társzművészetek

1969.

1. sz. Kelet-európai irodalmak a századfordulón
2. sz. Művészet–tömegkultúra–irodalom
- 3 – 4. sz. A számítógépek és a humán tudományok (vegyes szám)

1970.

1. sz. A Fekete-Afrika irodalmáról
2. sz. Irodalom és összehasonlító módszer (vegyes szám)
- 3 – 4. sz. Modern stilsztika

1971.

1. sz. Irodalom és társadalom (AILC VI. Kongresszus. Bordeaux, 1970.)
2. sz. Irodalomelméleti viták Franciaországban
- 3 – 4. sz. A közép-európai humanizmus kérdései (Sopron, 1971.)

1972.

1. sz. Science fiction (a műfaj esztétikai és poétikai kérdései)
2. sz. Klasszikusaink és Európa
- 3 – 4. sz. A szocialista országok irodalmának másfél évtizede

1973.

1. sz. Műelemzés és műfajelmélet (vegyes szám)
- 2 – 3. sz. Irodalomtudomány és szemiotika
4. sz. A XVIII. század és a felvilágosodás irodalma

1974.

1. sz. Az AILC VII. Kongresszusa (Montreal, 1973.) anyagából
2. sz. Az elsüllyedt kultúrák irodalma
- 3 – 4. sz. Modern poétika

1975.

1. sz. Irodalom, világirodalom, nemzeti irodalom
2. sz. Az újabb Délkelet-Európa kutatások
- 3 – 4. sz. Az európai romantika

1976.

1. sz. Szubkultúra és Underground
- 2 – 3. sz. Irodalom és irodalomtörténet Ausztriában
4. sz. Tudomány-e az irodalomtudomány?

1977.

1. sz. A retorika újjászületése
2. sz. A fejlődő országok irodalmáról (AILC VIII., Bp., 1976.)
3. sz. Irodalomelmélet–összehasonlító irodalom (Az AILC IX. Kongresszusa)
4. sz. A budai Egyetemi Nyomda (1777–1848) konferencia anyaga

1978.

- 1 – 2. sz. Kutatási irányok a 20-as évek szovjet irodalomtudományában
3. sz. Érték és társadalom
4. sz. Világirodalomtörténet

1979.

- 1 – 2. sz. Az ázsiai népek irodalma
3. sz. A jugoszláv népek irodalma
4. sz. Az egyéni és a kollektív a nyelvben és az irodalomban (FILLM XIV. Kongresszus, Aix-en-Provence, 1978.)

1980.

- 1 – 2. sz. Recepciókutatás és befogadásesztétika
- 3 – 4. sz. Az orosz szimbolizmus

1981.

1. sz. Az irodalom klasszikus modelljei – Az irodalom és a társművészetek – A regény fejlődése
- 2 – 3. sz. Régi és új hermeneutika
4. sz. Irodalom és felvilágosodás

1982.

1. sz. A Vormärz-irodalom és néhány magyar vonatkozása
- 2 – 3. sz. Új kutatási irányok a szovjet irodalomtudományban
4. sz. Művelődéstörténet és Kelet-Európa

1983.

1. sz. Az AILC X. Kongresszusa
2. sz. Irodalomelmélet és beszédaktus-elmélet
- 3 – 4. sz. Irányzatok a mai francia irodalomtudományban

- 1984.
1. sz. Polémiák a francia forradalom előtt
  - 2 – 4. sz. Svájc népeinek irodalma – svájci irodalom?
- 1985.
1. sz. FILLM kongresszus – A polonisztika Magyarországon
  - 2 – 4. sz. Olasz irodalomtudomány
- 1986.
- 1 – 2. sz. A fordítás távlatai
  - 3 – 4. sz. Szájhagyomány és irodalom a mai Afrikában
- 1987.
- 1 – 3. sz. Posztmodernizmus az amerikai költészetben
  4. sz. Hlebnjyikov és az orosz avantgárd
- 1988.
- 1 – 2. sz. A kanadai irodalom
  - 3 – 4. sz. A modern stilsztika
- 1989.
1. sz. Az empirikus irodalomtudomány elmélete
  2. sz. Felvilágosodás és nemzeti tudat  
(A budapesti Nemzetközi Felvilágosodás Kongresszus anyagából)
  - 3 – 4. sz. A modern textológia
- 1990.
1. sz. A mai nemzetközi folklorisztika
  - 2 – 3. sz. Irodalom és pszichoanalízis
  4. sz. A jelentésteremtő metafora
- 1991.
- 1 – 2. sz. A biedermeier kora – nálunk és Európában
  - 3 – 4. sz. Hagyomány és modernizáció a mai kínai kultúrában
- 1992.
1. sz. A frankofon irodalmak sajátosságai
  2. sz. Profizmus az irodalomtudományban
  - 3 – 4. sz. A Név hatalma
- 1993.
1. sz. A konstruktivista irodalomtudomány
  - 2 – 3. sz. Elsikkasztott orosz irodalom
  4. sz. A mai lengyel irodalomtudomány
- 1994.
- 1 – 2. sz. Az amerikai dekonstrukció
  3. sz. A kortárs olasz irodalom
  4. sz. Feminista nézőpont az irodalomtudományban
- 1995.
- 1 – 2. sz. Posztszemiotika
  3. sz. A stílus diskurzív elmélete
  4. sz. Rendszerelvű irodalomtudomány
- 1996.
- 1 – 2. sz. Intertextualitás
  3. sz. Újraegyesült Németország – egységes német irodalom?
  4. sz. A posztkoloniális művelődéstudomány



- 1997.
- 1 – 2. sz. A félmúlt klasszikusai
  - 3. sz. Hermeneutika az orosz századelőn
  - 4. sz. A lehetséges világok poétikája
- 1998.
- 1 – 2. sz. Az újhistorizmus
  - 3. sz. Kánonok a kis népek irodalmában
  - 4. sz. Textológia vagy textológiák?
- 1999.
- 1 – 2. sz. A szó poétikája
  - 3. sz. Latin-amerikai irodalomelmélet
  - 4. sz. Kulturális antropológia és irodalomtudomány
- 2000.
- 1 – 2. sz. A romantika tétjei
  - 3. sz. A korszakok alakzatai
  - 4. sz. (Új) filológia
- 2001.
- 1. sz. Változatok a dialógusra
  - 2 – 3. sz. Dante a XX. században
  - 4. sz. Az interpretáció érvényessége
- 2002.
- 1 – 2. sz. A *Poétika* újraolvasása
  - 3. sz. Autobiográfia-kutatás
  - 4. sz. A multikulturalizmus esztétikája
- 2003.
- 1 – 2. sz. A minimalizmus
  - 3. sz. Mikrotörténetírás
  - 4. sz. Kísérleti irodalom
- 2004.
- 1 – 2. sz. Petrarca: hermeneutika és írói személyiség
  - 3. sz. A hipertext
  - 4. sz. Wittgenstein poétikája
- 2005.
- 1 – 2. sz. A kritikai kultúrakutatás
  - 3. sz. Régi az újban
  - 4. sz. Vico körei
- 2006.
- 1 – 2. sz. Kritikai szubjektivizmus
  - 3. sz. Frege aktualitása
  - 4. sz. Relevancia
- 2007.
- 1 – 2. sz. Alteritás, poétika, filozófia
  - 3. sz. Ökokritika
  - 4. sz. Etikai kritika

2008.

1. sz. A második olvasat
- 2 – 3. sz. A közvetítés poétikája
4. sz. Az autonómia új esélyei

2009

- 1 – 2. sz. Eszmetörténet és irodalomtudomány

Folyóiratunknak ez a száma  
a Magyar Tudományos Akadémia Könyv- és Folyóiratkiadó Bizottsága  
támogatásával jelent meg.

A kiadásért felel az Argumentum Kiadó igazgatója

e-mail: [arg-ij@vnet.hu](mailto:arg-ij@vnet.hu)

Tördelte: Markó Sándorné

Budapest, 2009

A fedél és a tipográfia Benkő Anna munkája

Nyomta az Argumentum Kiadó Nyomdaüzeme

ISSN 0017 – 999X

## Terjeszti a Magyar Posta

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletága (1008 Budapest Orczy tér 1.) Előfizethető valamennyi postán, a kézbesítőknél; e-mailen: [hirlapelofizetes@posta.hu](mailto:hirlapelofizetes@posta.hu); faxon 303-3440. További információ: 06-80-444-444. Példányonként megvásárolható a *Kis Magiszter Könyvesboltban* (1053 Budapest, Magyar u. 40., tel.: 327-7796), az *Írók Boltjában* (1061 Budapest, Andrásy út 45.), az *Osiris Kiadó* könyvesboltjában (1053 Budapest, Veres Pálné u. 4-6., tel./fax: 201-0384), a *Pont Könyvesboltban* (1051 Budapest, Nádor u. 8., tel.: 266-8722), a *Sziget Könyvesboltban* (4010 Debrecen, KLTE, tel.: 52/316-666), a *Sík Sándor Könyvesboltban* (6720 Szeged, Oskola u. 27., tel./fax: 62/312-519), végül az *Argumentum Kiadónál* (1085 Budapest, Mária u. 46., tel.: 485-1040, fax: 485-1041), ahol a folyóirat korábbi számai is beszerezhetők. Külföldön terjeszti a *Batthyány Kultur-Press Kft.* (H-1014 Budapest, Szentháromság tér 6., tel./fax: 201-8891).

Előfizetési díj 2009-re: 1800 Ft

Egy szám ára: 450 Ft

Ára: 450 Ft  
Előfizetés egy évre: 1800 Ft



ARGUMENTUM KIADÓ