

– PHD - É R T E K E Z É S –

ANGOL NEKROMANTIKA

(IDEOLÓGIA, KÍSÉRTETJÁRÁS, RETORIKA

WORDSWORTHNÉL ÉS A KRITIKAI ELMÉLETBEN)

FOGARASI GYÖRGY

TÉMAVEZETŐ:

DR. FRIED ISTVÁN

SZEGED, 2004

Szüleimnek

TARTALOM

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS	4
---------------------	---

ELŐSZÓ: ROMANTIKA, NEKROMANCIA, NEKROMANTIKA	5
--	---

Bevezetés: ideológia

1. Spektropoézis és prozopopoeia: a Derrida/de Man-interface	12
• <i>Derrida a spektropoézisről</i>	13
• <i>De Man a prozopopoeiáról</i>	32
• <i>A nehézkedés gondolata – "kompromisszum nélkül"</i>	41

Kidolgozás: retorika

2. Temetői tájak, visszajáró szellemek (Gray és Wordsworth)	53
• <i>Gray elégiája</i>	55
• <i>Wordsworth sorai</i>	74
• <i>A természet sírboltja és a memorikus inskripció</i>	90
3. A tekintet pecsétje (Inkarnáció, figuráció, inskripció a <i>Prelude</i> V. könyvében)	97
• <i>Az inkarnáció logikája</i>	101
• <i>A figuráció logisztikája</i>	107
• <i>"Az Idő durva kezének elképzelhetetlen érintése"</i>	113
4. A figyelem sodrában (Wordsworth: <i>Esszék sírfeliratokról</i>)	117
• <i>Kettős vágy, egyetlen forrás</i>	118
• <i>Forgalom és forgalmazás</i>	120
• <i>Síremlék és sírfelirat</i>	125
• <i>A síron túli hang</i>	131
• <i>A szellem mint ellenszellem</i>	138
• <i>A folyam és az erőmű</i>	141
• <i>A londoni szín</i>	147

Konklúzió: történelem

5. Olvasás, háttal a jövőnek (Benjamin az angol romantikusok felől)	152
---	-----

BIBLIOGRÁFIA	172
--------------	-----

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Ez úton szeretnék köszönetet mondani családomnak, valamint mindazoknak, akik a dolgozat elkészültét megjegyzéseikkel, tanácsaikkal, türelmükkel, barátságukkal, tanári munkájukkal, vagy könyvekkel és újságcikkekkel segítették. Különösen Fried István, Füzi Izabella, Hárs Endre, Kiss Attila, Kovács Sándor, Kovács Zoltán, Müllner András, Odorics Ferenc, Ötvös Éva, Forest Pyle, Naji Tokatly, Török Ervin és Andrzej Warminski támogatásáért tartozom hálával.

ELŐSZÓ: ROMANTIKA, NEKROMANCIA, NEKROMANTIKA

"I look for ghosts – but none will force
Their way to me; 'tis falsely said
That there was ever intercourse
Between the living and the dead."¹
(William Wordsworth)

"...the earth is a tomb, the gaudy sky a vault, we but walking corpses."²
(Mary Shelley)

Van Mary Shelleynek 1824-ből egy rövid esszéje *A kísértetekről* (*On Ghosts*). Az esszé a hitetlenek meggyőzésére amellet érvel, hogy kísértetek igenis léteznek, s hogy azok, akik ezt a józanság talaján állva tagadják (merő érzéki csalódásnak minősítve minden szellemjárást), valójában sohasem találtak igazi kísértettel. A szöveg mottója, a fent újra mottóba tett Wordsworth-részlet, a józan hitetlenek álláspontját tükrözi, azt a racionalista nézetet, amellyel az esszé vitába száll. Ez a nézet köszön vissza a szöveg egy későbbi pontján, ahol a szerző immár Coleridge-ot idézi, aki – mint hírlík – arra a kérdésre, hogy hisz-e a kísértetekben, azt válaszolta, hogy túlon túl sokkal volt már dolga ahhoz, hogy higgyen valóságos létezésükben. Mary Shelley szerint azonban a valódi kísértetjárás nem tekinthető pusztán "érzéki csalódásnak, melyet szemünkkel igaznak látunk, értelmünkkel pedig hamisnak tudunk".³ A tényleges kísértettségben nincsen mód értelmi ellenőrzésre, mivel az elme iménti két funkciója nem válik szét egymástól. Az esszé ennek szemléltetésére kínál néhány történetet, melyek hol több, hol kevesebb meggyőző erővel tanúsítják a szerző igazát.

Mary Shelley írása összességében kétes értékűnek tűnhet az olvasó előtt, és talán nem is több jelentéktelen anekdotafüzérnél, melyet a szerző nem különösebben bonyolult tézise bizonyosságául ad elő, s melyet ma – a legkülönbözőbb változatokban – talán parajelenségekkel foglalkozó magazinok hasábjain találna meg az ember. Az írás azonban egy igazán megfontolandó eshetőséget is felvet. Felvillantja annak lehetőségét, hogy a kísértettség állapotában talán mi magunk is kísértetté válunk, s minthogy ezzel a lehetőséggel számolnunk kell, igazából nem zárható ki az sem, hogy amit emberi életnek tartunk, valójában kísértetlét.

¹ William Wordsworth: "The Affliction of Margaret", in: Uő: *Poetical Works*, szerk. Thomas Hutcheon – Ernest de Selincourt (Oxford: Oxford University Press, 1969), 93.

² Mary Shelley: "On Ghosts", in: *The Novels and Selected Works of Mary Shelley*, 2. köt., szerk. Pamela Clemit (London: William Pickering, 1996), 142.

Felmerül annak lehetősége, hogy a kísértetiességet ne valamilyen jól meghatározható lénynek vagy eseménynek tulajdonítható attribútumként, hanem a fenomének általános alapvonásaként fogjuk fel. A kísértetek utáni kutatás tehát azért hasztalan, mert a kísértet nem olyasmi, amire mint valami behatárolható, világos kontúrokkal és ismérvekkel rendelkező dologra ráismerhetnénk. Jóval inkább a dolgok bármiféle megjelenése az, ami kísérteties. A főfantom így maga az ember volna, az a lény, "aki" – szemközt a kísértetvilággal – kutatja, űzi és hajszoja a kísérteteket. A föld talán sírgödör, az égbolt sírbolt, mi pedig élőhalottak vagyunk – hangzik a provokatív felvetés.

Ha ezt az előszót Mary Shelley írásával kezdem, annak egyszerű oka van. Az esszé igen tömören prezentálja az értekezés problémakörét. Felveti mindenekelőtt annak lehetőségét, hogy a kísértet talán nem olyasféle *parajelenség*, melyet a jelenségek normális formavilágától elhatárolhatnánk (s ekként lokalizálhatnánk és azonosíthatnánk), hanem amint a kísértés logikájának eddigi legkörültekintőbb elemzője megállapította: "a világ fenomenális formája maga kísérteties".⁴ Ez az eshetőség valójában azoknál a szerzőknél is jelen van, akiket Mary Shelley saját véleményének ellenpontozásaként idézett. A kísértés logikája Wordsworth és Coleridge szövegeiben is megjelenik, ha többnyire elutasításra is talál. Maga a spektralitás az, ami az állandó elutasításokkal visszajár, éppen a kísértés kísérti őket. Hogy Wordsworthnál mindez miként történik, arra az alábbi elemzések remélhetőleg bőséges példával szolgálnak majd. Coleridge írásai közül pedig most legyen elég egy kevésbé ismert prózai munkájára hivatkoznom, amelyben saját "kísértetelméletét" (*Ghost-Theory*) fejt ki, felelevenítve és megindokolva egyebek mellett azt a nyilatkozatot is, amelyre Mary Shelley esszéje is utalt.⁵ Kimutatható volna, hogy Coleridge esetében éppen a fantom az, ami megbontja a fantázia allegorikus és a képzelet szimbolikus működésének hierarchizált polaritását.

Az angol romantika azonban más példákkal is szolgál. A szellemjárás logikája lengi be Percy Shelley elgondolását is a jelent a költészet által kísértő jövőről, melyet *A költészet védelme* (*A Defence of Poetry*) vagy az *Óda a nyugati szélhez* (*Ode to the West Wind*) állít elénk. A "korszellem" itt a fennálló viszonyokat felforgató vagy forradalmasító erőként jelenik meg, mely egyszersmind sírból kikelő fantom is, ahogy az *Anglia 1819-ben* (*England in 1819*)

³ Uo. 143.

⁴ Jacques Derrida: *Marx kísértetei (Az adósállam, a gyász munkája és az új Internacionálé)*, ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán (Pécs: Jelenkor, 1995), 146.

⁵ S. T. Coleridge: "The Landing-Place, Essay III (Ghosts and Apparitions)", in: *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*, 4/1. köt., szerk. Barbara E. Rooke (London: Routledge, 1969), 144.

című szonett tanúsítja. De efféle vizsgálódásra John Keats művei is alkalmat adhatnak, elég csupán *Ez az eleven kéz... (This living hand...)* kezdetű kései versének kiazmikus logikájára és e logika dermesztő következményeire gondolnunk. E következményeknek különös jelentőséget kölcsönöz az, hogy egy másik versében (*Alvás és költészet – Sleep and Poetry*) Keats ugyanezt a metaforikát önnön irodalmi utóéletének ábrázolására használta fel. George Byron ebből a szempontból kevésbé tűnik érdekesítőnek, bár egyik gúnyverse, amely a sírfelirat-olvasás magasztos aktusát – ahogyan például Coleridge *Sírfeliratában (Epitaph)* megjelenik: "Állj meg, keresztény vándor, állj meg, Isten gyermeke / és gyengéd szívvel olvass..." (*Stop, Christian passer-by, Stop, child of God, / And read with gentle breast...*) – egy ironikus ellipszissel az emlékmű levizelésének aktusára váltja ("Állj meg, utazó, – [és vizelj!]", különösen elgondolkodtató abban az összefüggésben, amit alább (az értekezés negyedik fejezetében) a figyelem szennyező likviditásáról mondhatunk, Wordsworth sírfelirat-esszéi kapcsán.⁶

A szellemidézés mindezen jelenetei gyakran a szelleműzés jelenetei is egyben, mivel többnyire éppen a jótékony és a kártékony szellemek szétválasztását, a *Geistek* és *ghostok*, szellemek és kísértetek hermetikus elkülönítését célozzák. A szellem ódai fensége azonban minduntalan a kísértet gótikus világába hanyatlik, ezért érzi Wordsworth mindennél nagyobb szükségét annak, hogy felvegye a harcot e gótikus "ellenszellem" (*counter-spirit*) – a nyelv élőket és holtakat elegyítő, redukálhatatlan performativitása – ellen. S ez a hajsza, amint az elemzésekből kiderül, valójában nem csupán a költészet vagy az irodalom területén zajlik. Alapjaiban határozza meg a legkülönfélébb (poszt)romantikus kritikai elméleteket is, melyek közül a jelen értekezés keretein belül csupán a közgazdaságtanra, az ideológiaelméletre, a nyelvelméletre, valamint a történelemfilozófiára térünk ki, kisebb-nagyobb részletességgel.

Amikor tehát az értekezés címe "angol nekromantikáról" beszél, egy olyan összefüggést nevez meg, amely nem tarthat számot kizárólagos történeti lokalitásra. A *nekromancia* (a halottidézés) logikája nem történeti specifikum, nem behatárolható korok vagy szövegterek sajátja. Működését nem csupán az angol romantikában lehetne figyelemmel kísérni. Nem is kizárólag a *romantikában* és nem is kizárólag az *angol* irodalomban. Mint

⁶ Lord Byron: "[Epitaph for Castlereagh]", in: Uő: *The Complete Works*, szerk. Jerome J. McGann (Oxford: Clarendon Press, 1986), 4. köt., 279. A művet egyébként Marx is idézi egyik pamfletjében, immár az írás aktusát látva a byroni szcénában. Az illető szöveg a Daily Telegraph-ot ostorozza, és a lehető legkonkrétabb értelemben minősíti szennylapnak. A folyóirat azért érdemi ki a London "nagy központi papír-szennycsatornája" címet, mert Marx szerint hasonló funkciót lát el, mint a Temze: a világváros szennyének elvezetésére szolgál. Lásd: Karl Marx: *Angol hétköznapi (Ahogyan Marx látta)*, szerk. Dr. Szalontai Sándorné (Budapest: Kossuth, 1971), 172.

ahogy nem is kizárólag az "irodalomban". Még akkor sem, ha egy-egy jelentős kutató megállapításaiból erre következtethetnénk. Walter Benjamin egy helyen "traumatofilnek" nevezi a modernitást, jelesül Baudelaire posztromantikus költészetét.⁷ Philippe Ariès pedig a gyász és a temetkezés szokásrendszereiről írt gigantikus történeti munkájában a 18. századot jellemzi a fokozódó "nekrofilia" jegyében.⁸ Ez a kettős tájolás (a pre-, ill. posztromantikus irodalom végletes átszellemítésvágyának hangsúlyozása) mindenképpen lehetőséget ad arra, hogy a nekromancia logikáját a romantikához kössük. Ez az összekapcsolás azonban nem lehet kizárólagos.

Csakis annyi látszik bizonyosnak, hogy a romantika irodalma, s ekként az angol romantikáé, kiváló terepet nyújt egy ilyen vizsgálódáshoz. Pusztán ezért lehet valamennyi jogosultsága annak, ha az angol romantika fogalmába – ha csak egy értekezés erejéig is – beleírjuk vagy beleértjük a nekromancia logikáját. Ha a jóslás ókori művészete (*tekhné mantiké*) a holtak (*nekrósz*) szellemének látnoki megidézésével (*mantiké*) próbálta biztosítani az élők boldogulását, s a múltba irányuló tekintetet így a jövőbelátás vágya vezérelte, akkor a romantikus elégia beszélője, aki embertársa halálában saját eljövendő halálát (magát a minden érzéken túlit) pillantja meg, sajátos leképezését adja a nekromancia figurális gyakorlatának, s ezzel egyúttal annak az (akár "gótikusnak" is mondható) "örjögésnek", amelyről Platón a látnoki habitus kapcsán beszél.⁹ A nekromancia ugyanakkor nem csupán a passzív bepillantást (vagy annak babonás hitét) jelenti, hanem az események menetének aktív befolyásolását is (a babonák gyakorlati, történelemformáló erejét), valamiféle ellenőrizhetetlen spektrális intervenciót, amely a jövőt a múlt értelmezésén keresztül alakítja ki. Könnyen lehet, hogy ez minden eljövétel vagy minden esemény alapformája, s hogy a jövő ilyen értelemben mindig a múlt jövője, mindig a múltból érkezik el.

Az értekezés öt fejezetből áll, s ezek a fejezetek három nagy egységbe rendeződnek. A három rész sorrendben az *ideológia*, a *retorika*, illetve a *történelem* fogalmához köthető.

A "bevezető" részt alkotó első fejezet a kísértetjárás logikáját a kortárs ideológiai és retorikai spekulációk metszéspontjaként mutatja be. Ez a fejezet Marx írásai kapcsán halad Jacques Derrida spektropoetikus ideológia-felfogásától a prozopopoeia alakzatának Paul de Man által adott újraértelmezéséhez, előkészítve és megalapozva a későbbi Wordsworth-

⁷ Walter Benjamin: "Motívumok Baudelaire költészetében", ford. Bizám Lenke, in: Walter Benjamin: *Kommentár és prófécia*, szerk. Zoltai Dénes (Budapest: Gondolat, 1969), 238.

⁸ A francia történész Érosz és Thanatosz mind nyiltabbá váló összefonódásában látja "a nagy különbséget a 17. század eleje és a 18. század vége között". Lásd Philippe Ariès: *The Hour of Our Death*, ford. Helen Weaver (Oxford: Oxford University Press, 1981), 376.

elemzéseket, amelyek – nyíltabb vagy burkoltabb formában – ezen alakzat körül forognak majd. Az ideológia (avagy az áru-fétis, a pénz) nyelve, Werner Hamacherrel szólva, "nekrofil nyelv", melyet a prozopopoeia (a megszemélyesítés, vagy még inkább: a beszédkölcsönzés vagy "arcadás") alakzata szervez.¹⁰ Ez jól látszik Marx (vagy egyik legfontosabb angol elődje, Adam Smith) "temetői retorikájából". Ezért a prozopopoeia működésének vizsgálata az angol romantika elégikus és epitaforikus vonulatában implicit ideológiaelméleti (avagy közgazdasági, pénzügyelméleti) spekulációnak tekinthető. A bevezető fejezet éppen ezért mindenekelőtt azt hivatott demonstrálni, hogy az ideológia elméletének jelenlegi állása nemhogy megengedi, de egyenesen meg is követeli, hogy elvégezzük ezt az elemzést.

A második részt három Wordsworth-olvasat alkotja, melyek a prozopopoeia retorikai működésének "kidolgozását" adják. Először Gray és Wordsworth egy-egy versének együttes elemzésével a wordsworthi természet epitaforikus jellegét, táj és sír funkcionális megfelelést próbálok jelezni. A táj, úgy tűnik, minduntalan emlékjelként, sírboltként, egy néhai, visszajáró szellem lakhelyeként, hátrahagyott nyomaként vagy sírfeliratoként értelmeződik, azaz olyan *locusként*, melyet a "hely szelleme" kísért, egy vissza-visszalátogató szellem, melynek szimmetrikus megfelelője maga a szellemidéző, aki újból és újból ellátogat az illető vidékre, s voltaképpen pontosan oly módon frekventálja azt, mint az általa megidézett génusz. Így a tájköltészet a sírfeliratok beszédhelyzetét és olvasásmódját feltételezi. Ennek megállapítását követően irányul egy másik elemzés a wordsworthi *Prelude* egyik olyan részletére, amelyben a táj sírszerűsége a táj arcszerűségével konfrontálódik, kétféle textualitást – egy inkarnációs és egy figurációs logikát – ütköztetve egymásnak. Végül Wordsworth sírfeliratokról írott esszé-sorozatát vizsgálom meg, mint olyan művet, amely a lehető legközvetlenebb formában foglalkozik az eddigiek alapján nem csupán a wordsworthi költészetre, de általában a szövegszerűsége nézve is paradigmaticusnak mutakozó szövegformával. Az elemzés végén – bizonyos tropológiai összefüggések nyomán – a sírfelirat egy sajátos "definíciójával" is megpróbálkozom.

Az értekezés "konklúziójaként" Walter Benjamin szövegeihez fordulok, és a történelem fogalmának újragondolására teszek kísérletet az angol romantikus költészet prozopopoetikus és aposztofikus aspektusa felől. Mivel ez a fejezet a szellemidéző figyelem iskripcionalitását és történelmi hatóerejét tárgyalja, lényegében azt a felvetést gondolja

⁹ Platón: "Phaidrosz", ford. Kövendi Dénes, in: *Platón összes művei* (Budapest: Európa, 1984), 2. köt., 742.

¹⁰ Werner Hamacher: "Lingua Amissa: The Messianism of Commodity Language and Derrida's *Specters of Marx*", ford. Kelly Barry, in: *Ghostly Demarcations: A Symposium on Jacques Derrida's Specters of Marx*, szerk. Michael Sprinker (London – New York: Verso, 1999), 196.

tovább, amelyre a Wordsworth-elemzések kifutnak. Amennyiben a történelmet a figyelem inskripcionális működéseként gondoljuk el, annyiban olvasásként határozzuk meg, s nem látunk benne mást, mint "vég nélküli prozopopoeiát",¹¹ mely csak halva született (vagy élve eltemetett) lényeknek adhat "életet".

¹¹ Paul de Man: *The Rhetoric of Romanticism* (New York: Columbia University Press, 1984), 122.

Bevezetés: ideológia

Spektropoézis és prozopopoeia: a Derrida/de Man-interface

Napjaink ideológiaelméleti és retorikai spekulációi sosem látott intenzitással fonódnak össze és oltják be egymást azon a kötési ponton keresztül, amelyet a kísértés vagy kísértetjárás logikája képez a két kutatási terület között. Míg általában csupán az a banális elgondolás él a köztudatban, miszerint a retorika az ideológiai manipulálás eszköze, addig a kísértetjárás logikája egészen más szinten képez átjárást a két kategória között, melyek immár maguk is egy átértékelt konceptuális mezőben nyerik el jelentésüket.

Míg az ideológiaelmélet felől Jacques Derrida nagyhatású könyvének, a *Marx kísérteteinek* (1993) "spektropoetikai" közelítésmódja irányította rá a figyelmet erre a metszéspontra,¹ addig a retorikai gondolkodás felől Paul de Mannak a "prozopopoeia" alakzatára irányuló kutatásai helyezték reflektorfénybe a kísértetjárás logikáját. A két kutatási irány újszerű egymásra hatása és együttes burjánzása világos jelzése annak, milyen termékeny lehet a két szerző elemzéseinek párhuzamos tárgyalása, Derrida és de Man kutatásai azonban egyenként is jelzik az ideológia és a retorika (vagy, ami nem teljesen ugyanaz: a filozófia és az irodalomelmélet) kérdéseinek szoros összefüggését. A prozopopoeia működését, ideológiai dimenzióját és a nyelv performatív, inskripcionális aspektusával való érintkezését vizsgáló de Man, 1983-as halálakor, tehát pontosan egy évtizeddel Derrida Marx-könyvének megjelenése előtt, éppen egy nagyszabású Marx-tanulmány megírásához készülődött. Bár a tanulmány nem készülhetett el, a szerző Marxra és különösen *A német ideológiára* tett szórványos utalásaiból, továbbá az ideológia működéséről szóló fejtegetéseiből mégis megalkotható egy virtuális olvasat. Ami pedig Derridát illeti, egyrészt a de Man halálakor írt memoárra hivatkozhatunk, mely éppen a prozopopoeia tárgyalásával kezdődött,² másrészt arra a nemrégiben megjelent hosszú elemzésre, melyben – néhai barátja "szellemének", sőt "kísértetének" újbóli

¹ Jacques Derrida: *Marx kísértetei (Az adósállam, a gyász munkája és az új Internacionálé)* (a továbbiakban: *MK*), ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán (Pécs: Jelenkor, 1995); a fordítást helyenként módosítottam, az alábbi kiadás alapján: *Spectres de Marx (L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale)* (a továbbiakban: *SM*) (Paris: Galilée, 1993). Lásd még Derrida alábbi írását a könyvére reagáló tanulmányokat egybegyűjtő antológiában: "Marx & Sons", ford. G. M. Goshgarian, in: *Ghostly Demarcations: A Symposium on Jacques Derrida's Specters of Marx*, szerk. Michael Sprinker (London – New York: Verso, 1999), 213–269.

² Jacques Derrida: *Mémoires – Paul de Man számára*, ford. Simon Vanda (Budapest: Józsvöveg, 1998), 45–48.

megidézése során – a materialitás de man-i gondolatát elemezte, annak formális, spektrális gépiségét emelve ki.³

Derrida a spektropoézisről

Derrida kísértéstani (vagy ahogy ő nevezi: "hantológiai") vizsgálódása, a "hanto-logikára", a kísértetjárás marxi logikájára összpontosul, az elemzés alaphipotézise szerint ugyanis "az ideológia elmélete [*théorie de l'idéologie*] sok vonásában [...] ettől a fantomelmélettől [*théorie du fantôme*] függ" (MK, 138.; SM, 203.). Ezzel az új fókusszal az elemző nem csupán az életmű ortodox marxista olvasatának, hanem posztmarxista és antimarxista értelmezéseinek kimozdítására is törekszik. Ami a marxizmus hagyományosabb formáit illeti, azok az ideológiát általában "hamis tudatként" értelmezik, melyet a gazdasági determinizmus logikája szerint ökonómiai alapzatról lehet vizsgálni és kritizálni. Ha az ideológiai felépítmény a valós viszonyokat meghamisítva vagy megfordítva jeleníti meg, akkor az ideológiakritika feladata az, hogy ezt a "feje tetejére" állított világot ismét a "talpára" állítsa, azaz dezideologizálja a társadalmat. A különféle antimarxista áramlatok valójában megtartják a determinizmus és az ideológiakritika ezen logikáját, és csupán az alapzatot cserélik ki, a maguk hitvilága és emancipációs céljai szerint. Az ideológia mibenlétéről és működéséről tehát lényegében hasonlóan gondolkoznak, mint a marxisták. Ehhez a felfogáshoz képest Derrida szerint Louis Althusser gyakran "posztmarxizmusként" aposztrofált álláspontja jelent igazi változást, mivel ő az, aki az ideológia mechanizmusának az iméntinél sokkal lényegibb és alapvetőbb jelentőséget tulajdonít. Althusser nem egyszerű eltévelyedésnek vagy manipulációs eszköznek, hanem a szubjektivitás lehetőségfeltételének tekinti az ideológiát, s ilyenformán merő tévedés vagy ferdítés helyett a társadalmiság és a világtapasztalás állandó tényezőjeként tartja számon.⁴ Derridának azonban ezzel a felfogással szemben is vannak

³ Később még bővebben lesz szó erről az írásról. Most az utolsó bekezdésekből idézek: "Hát ennyi lett volna; elnézést, ha túl sokáig beszéltem. Most itt megszakítom a fejtegetést, önkényesen. De véletlenül sem anélkül, hogy még egyszer tisztelegnék barátom szelleme, úgy értem: a kísértete előtt. [...] Annyira elszomorít, hogy maga Paul de Man nincs itt, hogy válaszoljon és ellenkezzen. De már hallom is – és a szövege előbb vagy utóbb válaszolni fog helyette. Ez az, amit gépnek nevezünk. Ám spektrális gépnek." Jacques Derrida: "Typewriter Ribbon: Limited Ink (2) (»within such limits«)", ford. Peggy Kamuf, in: *Material Events: Paul de Man and the Afterlife of Theory*, szerk. Tom Cohen et al. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001), 358–359.

⁴ Vö. Louis Althusser: "Ideológia és ideologikus államapparátusok", ford. László Kinga, in: *Testes könyv I.*, szerk. Kiss Attila et al. (Szeged: Ictus – JATE Irodalomelmélet Csoport, 1996), 373–412.

fenntartásai, s könyvében a marxisták és antimarxisták mellett tulajdonképpen Althusser az egyik legfőbb, bár javarészt implicit vitapartner. Egy helyütt a következőt írja erről a témáról:

két uralkodó irányzattal kerülünk szembe: *egyfelől* a marxizmus egyes (különösen francia, Althusser köréhez tartozó) marxisták által adott legéberebb és legmodernebb újraértelmezésével, akik inkább úgy vélték, hogy meg kell próbálniuk leválasztani a marxizmust minden teleológiáról avagy minden messiási eszkatológiáról (miközben javaslatom szerint éppen a kettő között kellene különbséget tenni), *másfelől* az antimarxista értelmezésekkel, amelyek a saját emancipációs eszkatológiáikat határozzák meg, mindig dekonstruálható onto-teológiai tartalmakkal. [MK, 99.; SM, 147.]

Az althusseri marxizmus abban hasonlít az antimarxista értelmezésekhez, hogy azonosítja az eszkatológiát a teleológiával,⁵ csak míg az utóbbiak ebből programot is alkotnak (konkrét emancipációs *célok* beteljesülésében látva a *végső jövőt*), addig Althusser elutasítja a *vég-cél* ezen logikáját. Felfogása így elvileg az ideológiakritikáról, az ideológiamentesítés mindenféle *ígéretéről* való teljes lemondáshoz vezethet. Derrida szerint azonban az ígélet működése éppoly redukálhatatlan, mint az ideológiáé, és megköveteli, hogy határozott különbséget tegyünk eszkatológia és teleológia között. Miközben le kell mondanunk a végső célképzetéről (*telosz*), továbbra is fenn kell tartanunk az eljövendő (*eszkhaton*) iránti várakozást vagy nyitottságot. Az "ígélet redukálhatatlanságának" gondolata ezért még mindig eszkatológia, csak hogy *teleológia nélküli eszkatológia*, vagy ahogy Derrida Walter Benjaminget parafrázálva fogalmaz, *messianizmus nélküli messiási*: "bizonyos emancipációs és *messiási* megerősítés, az ígélet bizonyos tapasztalata, amelyet megkísérelhetünk megszabadítani minden dogmatikától, sőt minden metafizikai-vallási meghatározottságtól, minden *messianizmustól*" (MK, 99.; SM, 146–147.). A messiási eszkatológia azért nem mellőzhető, mert "ígélet szükségképpen van, tehát történetiség is, mint el-jövő", írja Derrida másutt, majd hozzáteszi: "Ez az, amit messianizmus nélküli messiásinak nevezünk" (MK, 84.; SM, 124.). A jövő szellemének kísérteties jelenléte vagy jelenbelisége (amely mindig a múltnak, a múlt jövőjének kísérteties megjelenése) redukálhatatlan anakroniát eredményez: "Ez mozdít ki

⁵ Az egyik legnevesebb Althusser-kutató is szinonimaként használja a két kifejezést, amikor az Althusser (illetve de Man) által bírált történelemfelfogást "eszkatologikusnak vagy teleologikusnak" nevezi. Ld. Michael Sprinker: *Imaginary Relations: Aesthetics and Ideology in the Theory of Historical Materialism* (London – New York: Verso, 1987), 249. Althusser felfogásáról lásd még Sprinker egy későbbi tanulmányát: "The Legacies of Althusser", in: *Yale French Studies* 88 (1995), 201–225., valamint Andrew Parker írását: "Futures for Marxism: An Appreciation of Althusser", in: *Diacritics* 15:4 (1985/tél), 57–72.

minden jelent az önmagával való egyidejűségéből" (uo.). A kísértetjárás ily módon megbomlott jelent, "kizökönt időt" (*The time is out of joint*) feltételez.

A *Marx kísértetei* ezzel összhangban mindenekelőtt arra tesz kísérletet, hogy megingassa a metafizikai gondolkodást megalapozó ontológiai kategóriákat – jelenlét és távollét, anyag és szellem, élet és halál bináris ellentétét –, ekként "hantologizálva" magát az ontológiát. (Derrida a két francia kifejezés, *hantologie* és *ontologie*, hasonló hangzására is rájátszik.) Ez a manőver annál is érdekesebb, mivel éppen ellentétes irányú azzal a törekvéssel, amelyet Derrida az általa vizsgált Marx-írásokban felfedez. Főként négy műben kíséri figyelemmel a kísértetjárás témáját és működését – ezek *A német ideológia* (1845/46), *A Kommunista Párt kiáltványa* (1848), a *Louis Bonaparte brumaire tizennyolcadikája* (1852), valamint *A tőke* (I. köt., 1867) –, s mindvégig azt a visszatérő materialista gesztust elemzi, amellyel Marx (afféle szelleműzőként) a kísértetiesség kiiktatását vagy legalábbis valamilyen nem-kísérteties létmódra való visszavezetését célozza. E gesztus talán leglátványosabb példája maga a kommunista "kiáltvány" (*Manifest*), amelynek fő törekvése éppen az, hogy a Kommunista Pártot a kísérteties létből a "manifeszt" kézzelfoghatóságba emelje át.⁶ De hasonló manőver figyelhető meg már *A német ideológiában* is, amikor az ifjúhegeliánusokat bírálva Marx a "frázisok" szintjén való csatározással (a lidércek, kísértetek és rigolyák egymás elleni küzdelmével) a forradalmi gyakorlatot állítja szembe ("nem a kritika, hanem a forradalom a hajtóereje a történelemnek"),⁷ vagy a közel azonos időben született Feuerbach-tézisekben, ahol ugyanez a gondolat az interpretálás és a változtatás ellentétéként fogalmazódik meg: "A filozófusok a világot csak különbözőképpen értelmezték; a feladat az, hogy megváltoztassuk" (11. tézis).⁸ Hogy pontosabban miféle forradalomra, a fennálló rend megváltoztatásának miféle logikájára is gondolt Marx, azt a *Louis Bonaparte brumaire tizennyolcadikájából* tudhatjuk meg, melynek első lapjain immár forradalom és forradalom elkülönítése a tét. Frázis és forradalom előbbi ellentéte itt a forradalom fogalmán belülre helyeződik, és a frázisnak a tartalommal való szembenállásaként tűnik fel újra, ahol az utóbbi elem éppen azért tűnik kívánatosabbnak az előbbinél, mert nélkülöz minden spektralitást.⁹

⁶ Karl Marx – Friedrich Engels: "A Kommunista Párt kiáltványa", in: *Marx és Engels művei* (a továbbiakban: *MEM*), 4. köt. (Budapest: Kossuth, 1959), 441.; "Manifest der Kommunistischen Partei", in: Marx – Engels: *Werke* (a továbbiakban: *MEW*), 4. köt. (Berlin: Karl Dietz Verlag, 1972 [1959]), 461.

⁷ Karl Marx – Friedrich Engels: *A német ideológia*, in: *MEM*, 3. köt. (1960), 43.; *Die deutsche Ideologie*, in: *MEW*, 3. köt. (1990 [1958]), 38.

⁸ Karl Marx: "[Tézisek Feuerbachról]", in: *MEM*, 3:10.; "[Thesen über Feuerbach]", in: *MEW*, 3:7.

⁹ Karl Marx: "Louis Bonaparte brumaire tizennyolcadikája", in: *MEM*, 8. köt. (1962), 107.; "Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte", in: *MEW*, 8. köt. (1972), 117.

Végül, ami *A tőkét* és annak politikai gazdaságtanát illeti, Marx kezdeti célkitűzése egyszerűen fogalmazva nem más, mint "a pénz rejtélyességének" (*Geldrätsel*) eltüntetése keletkezéstörténetének megírása által.¹⁰ Ennek keretében tesz különbséget nem-áru és áru, használati érték és csereérték, vagy árutest és áruérték között, az utóbbit mindig az előbbire alapozva. A cél világos: megfosztani a pénzt, a *par excellence* árufértest annak "titkától" (*Geheimnis*), fényt deríteni az áru "kísérteties tárgyiságára" (*gespenstige Gegenständlichkeit*), "érzékileg érzékfeletti" (*sinnlich übersinnliches*) jellegére.¹¹ Ez pedig a pénzforma kialakulási folyamatának leírásán keresztül lehetséges, amely egyszerre mind az árufértest szerkezeti vagy funkcionális leírását is adja. A Marx által vázolt keletkezéstörténet lényegében párhuzamosnak mondható a literális szóhasználattól a figurálisoz való átmenettel, illetve az utóbbinak az előbbiből való származtatásával, s erre kimondva-kimondatlanul maga a szerző is utal, amikor értékelméleti fejtegetései közben Arisztotelészt említi a problémakör első és legfőbb kutatójaként,¹² hiszen Arisztotelész az árucseré mechanizmusának leírása mellett, mint ismeretes, a nyelvben lejátszódó tropikus cserefolyamatok leírásában is úttörő volt. A gazdaság és a nyelv szintjén lejátszódó cserék egymás mellé rendelésével a pénz a grammatikai kopula funkcionális megfelelőjeként jelenik meg, Marx csereelmélete pedig implicit metaforaelméletté válik, mely a figuralitást a literalitásra vezetve vissza, ontológiai alappoztra próbálja helyezni a nyelvet.

A képlet világosan kirajzolódik tehát Derrida előtt: Marx kritikái gesztusa mindezen esetekben ontologizálási gesztus is (egy jól beazonosítható nyelvszemlélet korrelátuma), visszatérő kísérlet a figuralitás ördögének végleges kiűzésére. Ebben a gesztusban látja Derrida a marxi kritika egyik alapvető paradoxonát: "Ez az ellenézés a fantomokkal szemben, ez a borzongó ellenézés [...], talán ez az, ami mindig is közös volt Marxban és ellenfeleiben" (*MK*, 56.; *SM*, 83.). Marx ugyanis pontosan oly módon akarja "kiűzni [*conjurere*] a fantomot, mint a vén Európa összeesküvői [*les conjurés*], akiknek a *Kiáltvány* háborút üzen. [...] velük esküszik össze [*se conjure*], hogy kiüzelemezzék [*exorciser*] a kísértet kísértetszerűségét [*spectralité du spectre*]" (*MK*, 56–57.; *SM*, 84.). Ugyanakkor maga az a tény, hogy ez a gesztus lépten-nyomon megismétlődik Marx írásaiban, jól mutatja a szelleműzés sikertelenségét, és felveti annak lehetőségét, hogy a fantom visszatérte, visszajárása esetleg nem a szelleműző ügyetlenségéből fakad, hanem a kísértet létmódjához tartozik. A kísértet

¹⁰ Karl Marx: *A tőke (A politikai gazdaságtan bírálata) I.*, in: *MEM*, 23. köt. (1967), 53.; *Das Kapital (Kritik der politischen Ökonomie) I.*, in: *MEW*, 23. köt. (2001 [1962]), 62.

¹¹ Marx: *A tőke*, 74., 44., 74.; *Das Kapital*, 85., 52., 85.

(*Gespenst*), miként Derrida rámutat, voltaképpen nem is más, mint maga a "visszajáró": egy *revenant*, ahogy franciául nevezik. Frekventálja, fel-felkeresi azt, amit kísért. *Elűzése* egyszersmind a *megidézése* is, hiszen azzal, hogy elhessegetjük, lehetővé tesszük, hogy visszajöjjön. Az *ellene* folytatott harc valójában élteti, jót tesz neki, *érte* folyik. Erről tanúskodik a "konjuráció" fogalmi ambiguitása is, amelyet Derrida meglehetősen részletességgel tárgyal (*MK*, 49–58.; *SM*, 73–85.).¹³ Ez egy "ellenállhatatlan, ám végeérhetetlen hajsza" (*MK*, 56.; *SM*, 83.). Így miközben hajszoljuk a fantomot, igazából az üldözöttjei vagyunk, a fantom mögénk kerül, sakkban tart bennünket, ami Derrida számára mindenekelőtt azt jelenti: *szemmel tart* minket. Hatalma abban rejlik, hogy miközben lát másokat, ő maga láthatatlan. A "nem látható látás", melyet Derrida a *Hamlet* bevezető jelenete alapján "sisakrostély-hatásnak" nevez, mérhetetlen erőfölényt kölcsönöz a fantomnak (*MK*, 16–18.; *SM*, 26–28.). A monitorizálás hatalma ez. Egyirányúságot, irreverzibilitást és disszimmetriát feltételez, egy éppannyira beláthatatlan, mint amennyire ellenállhatatlan és gyakori odapillantást. A fantom látása látogatás, vizitációja pedig mindig revizitáció (*MK*, 111.; *SM*, 165.). Az ilyen frekventáló látás (vagy vízió) éppen ezért mindig *viszontlátásként* (vagy *revízióként*) működik. A fantom szakadatlanul munkál: revizionizmusa abban áll, hogy átalakítja azt, amit áttekint. Fenyegető hatalomként folyton ott van üldözője sarkában, aki éppen azért hajszolja, hogy megszabaduljon ettől a munkálkodástól, hogy véget vessen a folytonos aknamunkának. A fantom azonban minduntalan mögéje kerül, üldözöttből üldözővé, jövőből múlttá válik. "Mit jelent egy fantomot követni?" – teszi fel a kérdést Derrida, és nyomban egy kérdéssel válaszol: "S ha úgy volna, hogy mindig ő követ minket, s az utána folytatott hajsza üldözöttjei vagyunk? A jövő, amely előttünk állni látszik, előzménnyé: múlttá, mögöttünk lévővé válik itt is" (*MK*, 19–20.; *SM*, 31.).

Hogy jobban lássuk, mit is jelent az, ha a kísértet jövőből múlttá válik, nézzük meg, mit mond Marx a múlt kísértetiességéről, hogyan kíván szabadulni tőle, hogyan kívánja felváltani a forradalmi jövő szellemével, és e szakítási kísérlet milyen buktatókat rejt magában. A hantológia legfontosabb mozzanatainak bemutatásához az alábbiakban a *Louis Bonaparte brumaire tizennyolcadikájának* első fejezetét használom hivatkozási pontul. A cél nem a derridai olvasat egy az egyben való reprodukciója, hanem az, hogy Marx szövegének vázlatos elemzése során a lehető leggazdaságosabb módon mutassuk be és tegyük érthetővé a

¹² Marx: *A tőke*, 63.; *Das Kapital*, 73.

¹³ A szó egyszerre jelent "összeesküvést", "megidézést" és "kiűzést".

derridai hantológia legfőbb meglátásait. Éppen ezért az alábbi demonstráció folyamán visszafelé haladunk, a szöveg hatodik bekezdésétől jutva el fokozatosan a szöveg elejére.

Fentebb már esett szó arról, hogy Marx ezen írása kétféle forradalom elkülönítésén fáradozik, a XIX. század általa szorgalmazott szociális forradalmát igyekszik mentesíteni a korábbi forradalmakat meghatározó hantologikától. Ezt az igényt fogalmazza meg az első fejezet hatodik bekezdése:

A XIX. század szociális forradalma nem merítheti poézisét a múltból, hanem csakis a jövőből. Nem kezdheti el önmaga megvalósítását, amíg nem vetett le minden babonás hiedelmet a múlttól. A korábbi forradalmaknak szükségük volt a világtörténelmi visszaemlékezésekre, hogy elkábítsák magukat saját tartalmuk tekintetében. A XIX. század forradalmának a halottakra kell hagynia halottaik eltemetését, hogy a saját tartalmához elérkezzék. Amott a frázis túlhaladta a tartalmat, itt a tartalom haladja túl a frázist.¹⁴

Marx a két forradalmat "poézisük" (*Poesie*) különbsége mentén választja szét. Az egyik poézis a múltból, a másik a jövőből táplálkozik. A korábbi forradalmak logikája *allopoeitikus*, mivel ami létrehozta vagy létre segítette őket, az valami más (egy másik kor, a társadalom valamely korábbi formája), amit a forradalmárok azért idéztek fel, hogy általa tegyék (a maguk számára is) felismerhetővé, érthetővé és elfogadhatóvá saját forradalmiságukat; a XIX. század szociális forradalma viszont *autopoeitikusan* működik, nem szorul külső erőforrásra (tolmácsolásra vagy legitimációra), önmagát valósítja meg, és éppen emiatt képes arra, hogy radikálisan újat hozzon. Ezt a radikalitást Marx egy újszövetségi utalással érzékelteti, amikor Krisztust parafrázálva úgy fogalmaz, hogy a XIX. század forradalmának "a halottakra kell hagynia halottaik eltemetését" (*muß die Toten ihre Toten begraben lassen*; vö. Mt 8:22). A szülőszobából tehát hirtelen "a temetőben találjuk magunkat" (*MK*, 126.; *SM*, 186.), mivel az előbbieken tárgyalt kétféle poézis, mint kiderül, a temetkezés kétféle szokásrendjét feltételezi. Az egyikben az élők, a másikban maguk a holtak temetik el a halottakat. Az alapséma itt is ugyanaz, mint a poézis (a létrehozás) esetében. Míg az eddigi forradalmakban *mások* (az élők) temetik a holtakat, az eljövendő forradalomban a holtak *önmagukat* földelik el. A holtak az egyik esetben az élökhöz, a másikban önmagukhoz tartoznak: ott az elevenek, itt a halottak hozzátartozói. A kétféle poézis és a kétféle temetkezés egybeolvasztásából megállapítható, hogy míg a hagyományos forradalmakban elevenek és holtak között viszonyosság van (a holtak létre hívják az élőket, az élők pedig eltemetik a holtakat), addig a

¹⁴ Marx: "Louis Bonaparte...", 107.; "Der achtzehnte Brumaire...", 117.

jövő forradalmában teljes a szakadás a két dimenzió között (mindkettő önellátó és csakis magával törődik).

A hantologikus forradalmak világa, amint az előbbiekből is következik, spektrális világ, ahol az élők halva születnek (a holtak bábáskodásával), a holtakat pedig elevenen temetik el (az élők). A két dimenzió egyetlen kísérteties virtualitásban egyesül, mely se abszolút eleven, se abszolút holtat nem ismer, hanem csakis zombiknak adhat teret. Ez a tér az élet utáni élet (vagy a halál előtti halál) tere, az életfeletti, életem túli vagy élet nélküli életé, amelyről Derrida egy hosszú lábjegyzetben ír (*MK*, 120.; *SM*, 179.). A poézis, amellyel Marx szakítani akar, így "spektropoézisként" határozható meg: mint kísértetek előállításának (vagy ahogy maga Marx fogalmaz, kísértetek "járáltatásának") gyakorlata.¹⁵ Ezt a fent idézett passzus előzményei is megerősítik. Amikor Marx az idézetben világtörténelmi visszaemlékezésekről beszél, azokra a világtörténelmi "halottidézésekre" (*Totenbeschwörungen*), a "halottfeltámasztás" (*Totenerweckung*) ama eseteire utal vissza, melyekről nem sokkal korábban beszélt, s melyekkel az eddigi forradalmárok éltek céljaik megvalósításának érdekében.¹⁶ Marx szerint azonban a XIX. század szociális forradalmának ténylegesen szakítania kell a múlttal, ezért le kell számolnia a kísértetek járáltatásának gyakorlatával. A jövő forradalmára nem rejtheti arcát a múlt forradalmárainak "halotti maszkja" (*Totenlarve*) mögé, ahogy azt a kalandor unokaöcs tette nagybátyja, I. Napóleon emlékével.¹⁷ Arc és maszk illetően összefüggésével áll analóg viszonyban a tartalom és a frázis ellentétezése. Míg korábban a jövő szelleme (mint "tartalom") a múlt kísérteties képét öltötte magára (mint "frázist"), addig a valódi forradalomban a jövőnek önnön meztelen arcát kell mutatnia, győzedelmeskednie kell a múlt fölött. Ezt jelentené a tartalom frázissal szembeni fölénye.

Az eddigiekben vázolt fejtegetések a kétféle forradalom poláris viszonyát sejtetik. Ez a polaritás a múlthoz való viszonyukban ragadható meg: az egyik esetében folytonosságról, a másik esetében törésről (amint Derrida megjegyzi, a gyászmunka tilalmáról¹⁸) beszélhetünk,

¹⁵ Derrida az áruk metamorfózisa kapcsán beszél "kísértetképző" (*spectropoétique*) folyamatról (*MK*, 55.; *SM*, 81).

¹⁶ Marx: "Louis Bonaparte...", 105., 106.; "Der achtzehnte Brumaire...", 115., 116.

¹⁷ Marx: "Louis Bonaparte...", 107.; "Der achtzehnte Brumaire...", 117.

¹⁸ "A gyászmunkát sem szabad elvégezniük többé, amelynek során az élők a halottakkal beszélnek, a halottakat játsszák, a halottakkal foglalkoznak, vagy hagyják, hogy a halottak beszéljenek hozzájuk, foglalkozzanak velük, játsszák őket; hogy az élők halottakat beszéljenek és halottaknak beszéljenek, hogy a nevüket viseljék és a nyelvüket átvegyék" (*MK*, 125.; *SM*, 185.). Derrida ki is élezi e tilalom abszurditását: "Mindig úgy kell lennie, hogy a még élő halandók temetik el a már halott élőket. A halottak soha nem temetnek el senkit, de az élők sem, az olyan élők, akik csak élők volnának, a halhatatlan élők. Az istenek nem temetnek el soha senkit. Sem a halottak, mint olyanok, sem az élők, mint olyanok, nem tettek a földre soha senkit" (*MK*, 126; *SM*, 187).

méghez a abszolút törésről (teljes tilalomról), melynek fenségét a szöveg az erőszak retorikájával érzékelteti (Marx váratlan "rajtaütésről", a régi társadalom "lerohanásáról" vagy "meglepéséről" beszél). A szembenállást – a kétféle forradalom egyszerű polaritását – azonban számottevően megbonyolítja az, hogy az egyik pólus (már kezdettől) önmagában is ketté válik. Az eddigi forradalmak logikájának taglalását ugyanis Marx egy megkülönböztetéssel kezdi: "E világtörténelmi halottidézések szemügyre vételekor azonnal megmutatkozik egy szembeszökő különbség [*ein springender Unterschied*]."¹⁹ Ez a különbség pedig abban áll, hogy míg bizonyos eddigi forradalmak (például az angol vagy a francia polgári forradalom) a múltidézést valóban a forradalmi jövő megvalósítására használták, és nyomban fel is hagytak vele, mihelyt elérték céljaikat, addig más esetekben – és erre az 1849–51 közötti párizsi eseménysorozat, Marx írásának közvetlen apropója szolgál példaként – a múlt felidézése restaurációs célokat szolgált, s valójában nosztalgikus visszavágyódásból táplálkozott, amely a legkevésbé sem volt érdekelt a forradalmi változások elősegítésében. A múltidézés a ténylegesen jövőorientált forradalmak esetében pusztán eszköz, a múltat visszahozni igyekvő ál- vagy ellenforradalmak esetében viszont maga a cél. Marx érthető okokból az előbbieket tartja többre:

A halottfeltámasztás ezekben a forradalmakban tehát az új harcok felmagasztalására szolgált, nem pedig a régiek parodizálására, arra szolgált, hogy az adott feladatot a képzeletben eltúlozzák, nem pedig arra, hogy a valóságban történő megoldásuk elől visszameneküljenek, arra, hogy újra rátaláljanak a forradalom szellemére [*Geist*], nem pedig, hogy kísértetét [*Gespens*t] újból járkáltassák.²⁰

Miközben a gondolatritmus a megértést könnyítve világosan három szakaszra, három ellentéppárra tagolja a mondatot, úgy tűnik, egy aprócska csapdát is felállít. A benne felhalmozott ellentétek egyike (rögtön a legelső) ugyanis eltérő logikát követ, mint a rákövetkezők. Bár a mondatot nyilvánvalóan forradalom és álforradalom ellentéte szervezi, ez azonban – első ránézésre – csak a második és harmadik szakaszcsoportról mondható el egyértelműen, az első szakasz kissé másként működik. Hogy a polgári forradalmak a halottidézést az új harcok felmagasztalására használták, nem pedig arra, hogy parodizálják a régieket, még korántsem jelenti azt, hogy az álforradalmak ez utóbbit akarták volna. Éppen ellenkezőleg: a forradalomnak álcázott restauráció a lehető legtávolabb áll a múlttól való parodisztikus

¹⁹ Marx: "Louis Bonaparte...", 105. (ford. mód.); "Der achtzehnte Brumaire...", 115.

²⁰ Marx: "Louis Bonaparte...", 106.; "Der achtzehnte Brumaire...", 116.

eltávolodástól. A mondat második szakasza éppen az eszképiista múltbavágyást hangsúlyozza, szemben a tényleges forradalmak affirmatív jövőákarásával. Ehhez fűzi hozzá a harmadik szakasz, hogy a forradalom (a forradalmi jövő) szellemének kutatása helyett az álforradalmak csupán a múlt kísértetét járkáltatják. Az első szakaszban említett parodizálás tehát csak akkor illeszthető be az álforradalom kategóriájába, ha önkéntelen gesztusként olvassuk, amely a legkevésbé sem szándékozik kigúnyolni a múltat, ám Marx szemében mégiscsak azt teszi. A mondat mindemellett azért is tanulságos, mert kísértet és szellem hierarchizált ellentétét is bevezeti. A "szellem" (*Geist*) láthatóan pozitív értéket képvisel a "kísértethez" (*Gespenst*) képest, a forradalom szellemeként magát a forradalmiságot, a forradalmi jövőt képviseli, és a kísértettől való elkülönülése az egyedüli esélye annak, hogy a forradalom valóban méltó legyen a nevére.

Forradalom és álforradalom megkülönböztetése ugyanakkor valami másra is rávilágít: a hantologikus forradalmakat mindig is az a veszély fenyegeti, hogy forradalmi eszközük öncéllá válik, azaz hogy a halottidézés a jövő helyett újra csak a múltat hozza el. A hantologikus forradalmak szelleme, mivel a múlt kísértete bábáskodott felette, folytonos fenyegetettségben van, és születése pillanatában megfertőződik azzal az örökséggel, amelytől szabadulni igyekszik. Ilyen értelemben *tisztátalan* szellemnek (azaz végeredményben kísértetnek) kell tekintenünk. Vélhetőleg ettől a tisztátalanságtól (vagy kísértetiességtől) kívánja mentesíteni Marx a XIX. század szociális forradalmát, amikor teljes egészében el kívánja szakítani a hantologikától. A proletárforradalom szelleme *tiszta* szellem kell legyen. Kettős oppozícióval állunk tehát szemben: egyfelől hantologikus és nem-hantologikus forradalmak, másfelől (a hantologikus forradalmakon belül) tényleges forradalom és álforradalom szembeállításával. E kettős ellentézés három eleme (hantologikus álforradalom, hantologikus tényleges forradalom, valamint nem-hantologikus forradalom) a kísértet, a tisztátalan szellem és a tiszta szellem fogalmain keresztül ragadható meg, ahol a kísértet és a (tiszta) szellem steril elkülöníthetőségét kétségessé teszi a tisztátalan szellem (vagyis az önmagát purgáló, önnön kísértetiessége ellen forduló kísértet) kategóriája. Szellem (*Geist*) és kísértet (*Gespenst*) efféle fogalmi összemosódására hívja fel a figyelmet Derrida a shakespeare-i *ghostra* tett szórványos utalásaival (amely szó a *Geist*tel etimológiai, a *Gespenst*tel pedig szemantikai rokonságban áll), és ez a kölcsönös konceptuális szennyezés, ez a "lényegi alakkeveredés" (*contamination essentielle*; MK, 125.; SM, 185.) mondathatja vele, hogy "Maga a *Gespenst* szemantikája kísért a *Geist* szemantikájában" (MK, 118.; SM, 175.). A halottidézések kétféle modalitására nézve mindez azzal jár, hogy kezdettől

hangsúlyozott "szembeszökő különbségük" egyszerismind kezdettől fogva szökésben lévő különbség is, mely "csak azért szökik a szemünkbe, hogy szökjön a szemünk elől" (MK, 122.; SM, 181.). A fantom tehát jövőből múlttá, azaz szellemből kísértetté válik, de olyan kísértetté, amely meghasonlott önmagával, szakadatlanul harcot vív önnön kísértetiessége ellen, azaz szellemmé, tiszta szellemmé igyekszik válni.

Ez az összemosódás a *Louis Bonaparte brumaire tizennyolcadikájának* híres nyitányát is új megvilágításba helyezi. Kihatással van mindenekelőtt annak a különbségnek a státusára, amelyet a szöveg első bekezdése – (hősi) forradalom és (parodisztikus) álforradalom ellentétét megelőlegezve – "tragédia" (*Tragödie*) és "bohózat" (*Farce*) között tesz: "Hegel megjegyzi valahol, hogy minden nagy világtörténelmi tény és személy úgyszólván kétszer kerül színre. Elfeledte hozzáfűzni: egyszer mint tragédia, másszor mint bohózat."²¹ A bohózat Marx szövegében a tragédia ismétléseként határozódik meg, maga a tragédia pedig az első alkalom eredetiségével asszociálódik. Ám éppen ismétlés és első alkalom megkülönböztetése az, amit a kísértetjárás logikája Derrida szerint szétzilál, hiszen a kísértet (lévén maga a visszajáró) "azzal kezd, hogy visszajár" (MK, 21.; SM, 32.). Ezért tartja fontosnak elkülöníteni a kísértetet Derrida nemcsak a jelenléttől (a dologtól mint első alkalomtól), hanem annak másától is (a szimulakrumtól mint a dolog ismétlésétől). A "kísértetszerűség virtuális terében", fogalmaz Derrida, nincs érvénye a tényleges és a nem-tényleges, a lét és a nemlét, az eredeti és a másolat szembeállításának. "Mielőtt tudnánk, hogy különbséget tehetünk-e a múlt és a jelen, az elmúlt jelen és az eljövő jelen kísértete között, talán meg kell kérdeznünk, a *kísértetszerűség hatása* nem abban áll-e, hogy kijátssza ezt az oppozíciót avagy dialektikát a tényleges jelenlét és annak mása között" (MK, 49.; SM, 49.). Fokozott, sőt paradigmaticus jelentősége lesz tehát az elemző számára annak, amit Marx a szöveg második bekezdésében a forradalmi hantologikáról mond. A bekezdés az alábbi mondatokkal indul:

Az emberek csinálják saját történelmüket, de nem szabadon, nem maguk választotta, hanem közvetlenül készen talált, adott és örökölt körülmények között. Valamennyi holt nemzedék hagyománya lidércnyomásként nehezedik az élők agyára. És éppen amikor azzal látszanak foglalkozni, hogy magukat és a dolgokat átalakítsák, hogy valami még soha nem voltat teremtsenek, éppen az ilyen forradalmi válság-korszakokban idézik fel aggodalmasan a maguk szolgálatára a múlt szellemeit, kölcsönveszik neveiket, harci jelszavaikat, jelmezeiket, hogy ebben az ősi, tiszteletreméltó áruhában s ezen a kölcsönzött nyelven vigyék színre az új világtörténelmi jelenetet.²²

²¹ Marx: "Louis Bonaparte...", 105.; "Der achtzehnte Brumaire...", 115.

²² Marx: "Louis Bonaparte...", 105. (ford. mód.); "Der achtzehnte Brumaire...", 115.

A forradalmárok az új tartalmat a régi frázisok köntösébe bújtatják, még hozzá azért, hogy performatívé eljuttassák az "új világtörténelmi jelenetet", vagyis végrehajtsák a forradalmat. A múlt "készen talált, adott és örökölt" alakjainak és alakzatainak megidézésével segítik elő a jövő eljövételét. Éppen a forradalmi szakítás pillanatában fordulnak tehát a múlthoz, s éppen a régi korok kísérteteit idézve remélik előidézni a jövő szellemét. Az emberek maguk alakítják ugyan "saját történelmüket" (*ihre eigene Geschichte*), de mindig csak öröklött keretek között, bevett öntőformák szerint. Éppen ezért azonban történelmük soha nem lehet teljesen a sajátjuk, a forradalmi tartalmat mindig az öröklött frázisok formálják, s ez a formálás nem csak *pre*formálás, hanem *de*formálás is, az új tartalom újszerűségének beszennyezése a készen kapott alakzatok által. A múlt ezért kellemetlen "lidércnyomásként nehezedik" (*lastet wie ein Alp*) az élők agyára.

A néhai nemzedékek hagyatéka akkor nehezedik az élőkre leginkább, amikor a forradalmi megújulás nevében a legélesebb határvonalat húznák a "halott" múlt és az "élő" jelen közé. Ez a teher Derrida szerint egy roppant adósság vagy kötelesség terheként nyomasztja őket: "Ha a halál ránehezedik az élők agyára, s még inkább a forradalmárok agyára, akkor bizonyára kísértetszerű sűrűséggel rendelkezik. Ránehezedni (*lasten*) annyi, mint megterhelni, ráakaszkodni, adósságba verni, vádolni, megidézni, kötelezni. És minél több az élet, annál nehezebb a másik kísértete, annál nagyobb súllyal akaszodik ránk. Az élő annál inkább felelni kénytelen. Felelni a halottnak, felelni a halottért. [...] A kísértet nehezül, gondolkodik, erősödik, sűrűsödik maga az élet, a legélőbb élet, a legegységibb (vagy ha jobban tetszik, legegységibb) élet bensejében is" (*MK*, 119.; *SM*, 177.). Azzal, hogy a holtak szelleme az élők agyára *nehezedik* (*lastet*), az élők szelleme kísérteties *nehézkedésre* (*Schwere*) tesz szert, veszít antigravitáns jellegéből, ami ugyanakkor nem jelenti azt, hogy a gravitációs erő tisztán anyagi dimenziójába kerülnék át. Derrida teljes joggal nevezi a múlt terhének sűrűségét "kísértetszerű sűrűségnek" (*densité spectrale*), hiszen itt valóban nem fizikai, hanem spektrális teherről van szó. A szellem csak bizonyos fokig veszíti el antigravitáns jellegét. A kísértet szellemmel szembeni erőfölényét ezért hiba volna az anyag szellemen aratott győzelmeként értelmezni, ez a spektralitás sokkal inkább egy olyan dimenzióba visz át, amely éppenséggel túl van a "szellemi" és a "fizikai" (az antigravitáns és a gravitáns) szféra metafizikus megkülönböztetésén. Élők és holtak, jelen és múlt, szellem és anyag kísérteties elegye képződik meg a lidércnyomás e jelentében. A "lidérc" (*Alp*) virtualitásának nyomasztó terhe persze ettől még cseppet sem csökken. A teher kísértetiességének elismerése mellett

ezért engedhetünk a német szó homonimikus (és talán etimológiai rokonságot rejtő) hatásának is, miáltal a holtak szelleme nem egyszerűen "lidércnyomásként", hanem "alpesként" (*Alp*), vagyis (miként a Derrida által idézett és bírált francia fordítás fogalmaz) "iszonyú súllyal" (*d'un poids très lourd*) nehezedik az élők agyára (*MK*, 118.; *SM*, 176.). E lidércnyomás terhe talán nem kevesebb, mint a az Alpok bármelyikének roppant tömege.

Ez a jelenet, amint Derrida is kiemeli, egyúttal a kölcsönvétel jelenete: "A »múlt szellemeinek« öröksége, mint mindig, a kölcsönzésben áll. A kölcsönzés alakzataiban, a kölcsönalakzatokban, az alakiségben mint a kölcsönzés alakzatában. És a kölcsönzött *beszél*: kölcsönvett nyelv, kölcsönvett nevek... (*MK*, 121.; *SM*, 178–179.). Amint a kölcsönzött nevek, jelszavak és jelmezek mutatják, s amint egyáltalában a kölcsönvétel alakzatának előtérbe állítása is jelzi, Marx sajátosan nyelvi dimenzióban gondolja el ezt a jelenetet: a forradalom kísérteties nehézkedése éppen abban áll, hogy noha a múlttal való radikális szakításnak tünteti fel magát, valójában a holt nemzedékek nyelvét beszéli, azt ismétli, lopva vagy önkéntelenül abból meríti formuláit. Idéz, idézőjelek nélkül. A nyelv ismétléses logikája lehetetlenné teszi, hogy a múlt megidézése nélkül szóljunk. Ha tehát a forradalmi újítás pillanatát minden ellenkező törekvés ellenére is a múlt szellemei kísértik, akkor ez a kísértetjárás éppen azért elkerülhetetlen, mert egy sajátos ismétlési kényszer, az iterabilitás nyelvi logikája szervezi.

A nyelvi dimenziót támasztja alá az is, hogy Marx néhány sorral később a nyelvtanulás és a fordítás példájával él, a saját és az idegen nyelv viszonyaként ábrázolva múlt és jelen, illetve holtak és élők kapcsolatát.

Így fordítja vissza a kezdő, aki új nyelvet tanult meg, azt mindig az anyanyelvére, de az új nyelv szellemét csak akkor sajátította el, és szabadon csak akkor tud benne bármit is létrehozni [*frei in ihr zu produzieren*], amikor már visszaemlékezések nélkül mozog benne és használata közben megfelelnek öröklött nyelvről.²³

Marx az idegennyelv-tanulás folyamatoként jeleníti meg a forradalmi hantologikát, melyben a múlt kísértetét idővel a jövő szelleme váltja fel. A váltás akkor következik be, amikor a tanuló az idegen nyelvet "visszaemlékezések nélkül" használja, amikor már nem fordítja vissza saját nyelvére, hanem önmagában érti és alkalmazza. (Ne feledjük, hogy az átmenet, amelyet itt Marx nyelvi síkon tárgyal, nem csupán a hantologikus forradalmak *belső* átmenete a múltidézésből a forradalmi jövőbe, hanem *külső* átmenet is a hantologikus forradalmaktól a

²³ Marx: "Louis Bonaparte...", 105.; "Der achtzehnte Brumaire...", 115.

nem-hantologikus forradalmakhoz, hiszen ez utóbbiakról mondta Marx, hogy szakítanak a "világtörténelmi halottidézések", a "világtörténelmi visszaemlékezések" gyakorlatával. A nyelvtanulás példája ilyen szempontból tehát kettős szinten értelmezhető, kimenetele és tarthatósága kétszeresen is tétre megy. Ugyanakkor a kísértet és a szellem fentebb tárgyalt "alakkeveredése" folytán a belső és a külső átmenet szintje egybecsúszik, egyazon síkra kerül.) A nyelvtudás két foka közötti különbségtétel plasztikusabbá tehető, ha felismerjük benne azt a váltást, melynek során a tanuló az idegen nyelv elsajátításának bizonyos fokán a kétnyelvű szótárról egynyelvű szótár használatára tér át. Marx egy efféle váltásban látja a felejtés, a saját nyelvről való megfélekedés képességét, ez az a pillanat, amikor a fordítás feleslegessé válik. De vajon joggal tételezzük-e fel, hogy létezik ilyen pillanat? És ha létezne is, vajon képesek volnánk-e lokalizálni a tanulás folyamatában? Az egynyelvű szótárak használatát a kétnyelvű szótárak teszik lehetővé, a saját nyelv logikája így beépül az idegen nyelv használatába, amely – miként az egynyelvű szótárak *szótár* jellege jelzi – továbbra is a fordítás modalitásában válik hozzáférhetővé a beszélő számára. A saját nyelv mindeközben csak annyiban felejtődik el, hogy ellepleződik. Feledésbe merül, de csak azért, mert fedésbe kerül. Vélhetően efféle meglátás alapján fogalmaz úgy Derrida, hogy ez "a megfélekedés csak megfélekedés", mert "amit felednünk kell, az nélkülözhetetlen volt" (*MK*, 122.; *SM*, 181.). És bár a saját nyelv feledésbe merül, azért – ha mégoly láthatatlanul is – mégis ott működik az idegen nyelv minden elemében, beleivódik az idegen közegbe, áttételesen meghatározva az idegen szavak minden árnyalatát és kombinációját. Az idegen nyelv úgyszólván a saját felé gravitál. Megőrizz ugyanakkor valamennyit antigravitáns jellegéből, hiszen az is belátható, hogy az elsajátítandó idegenség maga is hatást gyakorol a sajátra (germanizmusok, anglicizmusok, gallicizmusok stb., egyszóval "barbarizmusok" formájában), még hozzá pontosan akkorát, amekkorát az gyakorolt órá.²⁴ Mindebből az következik, hogy bár az új nyelvet nem lehet szabadon használni, maximálisan mentesítve a régi nyelv hatásaitól, de a régi nyelv sem gyakorolhat teljhatalmat az új felett, nem képezhet szilárd gravitációs centrumot, hanem csakis spektrális vonzereje, kísérteties sűrűsége lehet. Saját és idegen elkülöníthetősége forog tehát kockán az immár nem is "két" nyelv interferenciájában. Derrida frappánsan fogalmazza meg ezt a kontaminációt *A másik egynyelvűségében*, ahol

²⁴ Erre a hatásra, a "barbarizmusok" inváziójára utal Walter Benjamin is, amikor a fordítás kapcsán a saját nyelv "fájásáról" (*Wehen*) beszél. (Tandori Dezső ezt "eleven lüktetésnek", Szabó Csaba pedig "fájdalmas torlódásoknak" fordítja.) Vö. Walter Benjamin: "Die Aufgabe des Übersetzers", in: Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, szerk. Rolf Tiedemann – Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991), IV/1:13.

Marxról ugyan nem esik szó, a nyelvtanulás és a fordítás problematikájáról viszont annál inkább: "Csak egy nyelvem van, és az nem az enyém."²⁵

Ha hihetünk annak a fentebb már idézett derridai meglátásnak, miszerint az ideológia elmélete alapvetően a kísértés logikájától és elméletétől, azaz a marxi hantologikától és "fantomelmélettől" függ, akkor most, a *Louis Bonaparte brumaire tizennyolcadikáját* nyitó fejtegetések vázlatos elemzése után vélhetően könnyebb dolgunk van azon leírás értelmezésében, amelyet Derrida a *Marx kísérteteinek* vége felé a spektrogenézis, illetve az ideológia mibenlétéről ad:

A spektrogenézis folyamata tehát egy paradox *megtestesülésnek* felel meg. Mihelyt az eszme vagy gondolat (*Gedanke*) elválik alapjától, fantomot nemzünk azzal, hogy *testet adunk neki*. Nem úgy, hogy az eszméktől vagy gondolatoktól megfosztott eleven testhez térünk vissza, hanem úgy, hogy az előbbieket egy *másik mesterséges testben, egy protézis-testben*, a szellem fantomjában testesítjük meg... [MK, 138.; SM, 202–203.]

Ugyanott néhány sorral később valami egészen hasonlót olvasunk, immár az ideológia genezisével kapcsolatban. Az ideológia elmélete, írja Derrida,

nem annyira a spiritualizálás folyamatát, a spirituális idealitás autonomizálását fogalmazza meg, mint inkább a *megtestesülés* egy paradox törvényét: az ideológia [*l'idéologique*], *mutatis mutandis* éppúgy, mint a fétis, adott, vagy inkább kölcsönadott, kölcsönvett test, másodlagos megtestesülés egy kezdeti idealizációhoz viszonyítva, megtestesülés egy testben, [...] egy természet nélküli testben [...] – egy technikai és intézményes testben. [MK, 138.; SM, 203.]

Hogyan értelmezzük az ideológia kísértét? Hogyan adjunk számot létrejöttéről? Miben áll az ideológia spektrogenézise vagy spektropoézise? Ezekre a kérdésekre a két idézet összeolvasásával válaszolhatunk.

A "spektrogenézis folyamata" (*processus spectrogène*) Derrida szerint nem azonos a "spiritualizálás folyamatával" (*procès de spiritualisation*). Pontosan olyan mértékben tér el tőle, amilyen mértékben a kísértet (*spectre*) tér el a szellemtől (*esprit*). A spiritualizálás csupán az első lépés az ideológia kísértetének genezisében, egy "kezdeti idealizációt" jelent, melynek során a spirituális idealitás önállósul, elválik materiális, testi alapjától. Az eszme ilyen autonómizálódásával megképződik anyag és szellem dichotómiája. A második lépés

²⁵ Jacques Derrida: *A másik egynyelvűsége, avagy az eredetprotézis*, ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán (Pécs: Jelenkor, 1997), 9.

akkor jön el, amikor ez az önállósult idealitás ismét testet ölt. Ekkor nem a másik pólusba, önnön ellentétébe fordul át, a tiszta szellemből nem tiszta anyag lesz. Amint a szöveg is hangsúlyozza, nem a tiszta korporalitáshoz ("az eszméktől vagy gondolatoktól megfosztott eleven testhez") térünk vissza. A test, melyet a szellem magára ölt, csakis átszellemített, fetisizált test lehet, vagyis "természet nélküli", "mesterséges", "technikai" és "intézményes" test: valamiféle "protézis". Ezért beszél Derrida "*paradox* megtestesülésről", "a megtestesülés egy *paradox* törvényéről" (saját kiemeléseim). Hogy az eredetiben mégis mindkét alkalommal a megtestesülésre esik a hangsúly (mindkét alkalommal az *incarnation* emeli ki a szerző), az azzal magyarázható, hogy a spektrogenezist mindenekelőtt a spiritualizáció folyamatával kívánja szembeállítani. Ám siet jelezni azt is, hogy ez a megtestesülés nem szimmetrikus ellentéte a spiritualizációnak, nem egyszerű szembenállásról van szó, hanem egy, az idealizációhoz (vagy annak ellentétéhez, a materializációhoz) képest divergens folyamatról. Talán épp ezért használ két külön kifejezést a kétféle "folyamatra": *processus* és *procès*.

A *Marx kísértetei* valójában kezdettől ezt hangsúlyozza: "a kísértet a szellem *paradox* megtestesülése, testté válása, fenomenális és testi alakja", olvasható a könyv elején (MK, 16.; SM, 25.; saját kiem.). A paradox megtestesülés gondolata rejlik abban is, hogy Derrida olykor "dezinkarnációról" (*désincarnation*), "dematerializációról" (*dématérialisation*, ill. *devenir-immatériel*) vagy "denaturalizációról" (*dénaturalisation*) beszél (MK, 51., 165., 170.; SM, 75., 242., 249.), ami semmiképpen nem azonos az autonóm szellemet létrehozó spiritualizációval, inkább az inkarnáció egy sajátos logikáját vagy tökéletlenségét fejezi ki, látványos tömörséggel. Ha a kísértet (inkarnálódott) "érzékileg érzékfeletti" valami (ahogy *A tőke* fogalmaz), akkor egyúttal (dezinkarnálódott) "érzékfeletti érzékiségnek" is kell lennie (MK, 17.; SM, 27.). A dezinkarnációt egy helyen Derrida "a pénz test nélküli testének megjelenéseként" definiálja, mely "nem egy élettelen test vagy tetem, hanem egy személyes élet és individuális tulajdon/sajátlagosság nélküli élet [*une vie sans vie personnelle et sans propriété individuelle*] megjelenése" (MK, 51.; SM, 75.). Amikor az iménti mondatban Derrida kijelenti, hogy a dezinkarnáció során nem "egy élettelen test vagy tetem" megjelenéséről van szó, minden látszat ellenére *ugyanazt* mondja, mint abban a korábbi idézetben, mely szerint a paradox inkarnációval nem "az eszméktől vagy gondolatoktól megfosztott *eleven* testhez térünk vissza". Az "élettelen test" igenis párhuzamba állítható az "eleven testtel", ha nem zárjuk ki annak lehetőségét, hogy a fantom a két passzuson belül más konstellációban, más tropológiai közegben jelenjen meg. Az egyik esetben feltehetőleg a mesterségesség kiemelése végett mondja Derrida, hogy a spektrális test nem "eleven test", míg

a másik esetben talán az a gondolat az erősebb, hogy a szellem inkarnációja nem a pusztá anyagiság állapotába vezet, s ezért hívja fel a szöveg az olvasó figyelmét arra, hogy a fantom nem azonos az "élettelen testtel".

A dezinkarnáció logikája "Marx temetői retorikájába" vezeti Derridát (*MK*, 55.; *SM*, 82.). Végül tehát nézzük meg közelebbről ezt a retorikát. Amikor a pénzt vagy aranyat kincsként kezelik, akkor kiveszik a forgalomból, és elzárják. Ilyenkor megszűnik tőkeként működni. A kincset a kincsképzővé korcsosult tőkések, mint valami halottat, "elássák" (*vergraben*), hogy mentesítsék a piaci árfolyamváltozásoktól és örök időkre megőrizték jelenlegi értékét.²⁶ A kincsképző "sírásóként" tevékenykedik, a páncélszekrény pedig az "arany nyughelyeként" funkcionál, írja Derrida. Ez a nyughely azonban "spekulatív nyughely", mivel tartalma csak látszólag kerül ki a pénzforgalomból, az élet forgatagából. Minthogy értéke továbbra is ki van téve a pénzvilág hatásainak, valójában fantomként él tovább, s inkább a tetszhalál állapotában van, semmint hogy abszolút élettelen volna. "Marx temetői retorikájában" a holtak kikelnek sírjaikból, és kísértetként munkálnak tovább, maga a kincsképző pedig éppen ezzel a kísértetiességgel próbál leszámolni, ördögűzőként próbálva szabadulni a beláthatatlan piaci hatásoktól. Hasonlóan az olyan emberhez, aki úgy próbál leszámolni ellenségével, hogy a halálhírét kelti, ő is azáltal próbálja szilárd alapokra helyezni saját életét, hogy eltemeti pénzét. Halottnak akarja tudni a kísértetet, hogy ő maga nyugodtan élhessen. A sírásás aktusa életbiztosítási aktus. Derrida fejtegetése ezen a ponton – Freud fejtegetéseit²⁷ visszhangozva (*MK*, 61.; *SM*, 90.) – a halottnak nyilvánítás gesztusában rejlő erőszakra összpontosul: "a hatásos ördögűzés csak azért tesz úgy, mintha megállapítaná a halált [*constater la mort*], hogy öljön [*mettre à mort*]" (*MK*, 57.; *SM*, 85.). A ténymegállapítás aktusjellege, ellentmondva a Feuerbach-tézisek fentebb már idézett utolsó darabjának, magát az interpretálás aktusát ruházza fel a változtatás képességével. Egy olyan értelmezésről van tehát szó, amely "átalakítja azt, amit értelmez" (*MK*, 60.; *SM*, 89.). Ez volna az értelmezés performativitása, amelyre Derrida másutt is kitér (*MK*, 41., 88.; *SM*, 61., 131.; továbbá "Marx & Sons", 219., 257.), s amelyre elemzésünk elején a kísérteties látás "revizionizmusa" kapcsán már magunk is utaltunk. Az ördögűző esetében ez a performativitás a halál pusztá

²⁶ Marx: *A tőke*, 126.; *Das Kapital*, 144–145.

²⁷ A gyász és a melankólia munkájáról írja Freud: "Amiként a gyász arra indítja az ént, hogy lemondjon a tárgyról, amennyiben holtta nyilvánítja azt, s az ént az életben maradás jutalmát kínálja, úgy lazítja meg minden egyes ambivalenciaharc is a libidó rögzülését a tárgyhoz, amennyiben leértékeli, lealacsonyítja, mintegy meg is semmisíti azt." Ld. Sigmund Freud: "Gyász és melankólia", ford. Berényi Gábor, in: *Sigmund Freud művei VI. (Ösztönök és ösztönsorsok: metapszichológiai írások)*, szerk. Erős Ferenc (Budapest: Filum, 1997), 143.

konstatálásának látszat-passzivitásába burkolózik: "gyakran arról van szó, hogy úgy teszünk, mintha konstatálnánk a halált, holott a halotti bizonyítvány [*l'acte de décès*] még csak egy ellenséges aktus [*l'acte de guerre*] performatívuma, az ölés hatástalan gesztikulációja, nyugtalan ábrándja" (MK, 58.; SM, 85.). Mivel a ténymegállapítás gyilkos gesztusa csupán "hatástalan gesztikuláció" és "nyugtalan ábránd", ezért performativitása csupán "kvázi-performativitás", performatívuma pedig csakis "perverformatívum" lehet ("Marx & Sons", 220., 224.). Egy ilyen aktus pedig sosem érhet el teljes sikert: a kísértet visszajár. A fantomok, úgy tűnik, minden gyilkossági kísérletet túlélnek. Ez teljességgel érthető, hiszen hogyan is lehetne a halálba küldeni valamit, ami soha nem is volt az élet birtokosa?

Azt már látjuk, hogy "Marx temetői retorikája" miért *temetői* retorika. Hátra van még azonban annak áttekintése, hogy egyáltalában miért temetői *retorikáról* beszél Derrida. A válasz meglehetősen egyszerű: mert a fantom mindenekelőtt alakzat. Alakzat először is abban az értelemben, hogy retorikai eszköz, a polemizálás fegyvere, melyet Marx látványos szenvedéllyel villogtat. Derrida elemzése azonban ezen alakzat jellegzetes formáját is feltárja, amikor rámutat, hogy "a főkísértet [vagyis a főalakzat] maga az Ember", "minden fantomok fantomja" (MK, 149., 140.; SM, 219., 206.). A szöveg egy pontján pedig ennél is pontosabb jelzést kapunk. A hantologikus álforradalmak mechanizmusának tárgyalásakor, a nagybácsi "halotti maszkjába" bújó unokaöcs szubreptív gesztusára utalva jelenti ki Derrida, hogy "A fantom alakzatai mindenekelőtt arcok" (MK, 125.; SM, 185.). "Tehát maszkokról [...] van szó", teszi hozzá. A fantom tehát alakzat, s mint ilyen, mindenekelőtt emberi arcként jelenik meg. Ez az arc azonban természetesség és szervesség nélküli arc, afféle protézis-arc (egy kölcsönvett és az eredeti arc "elé tett", azt elfedő, felülíró, pro-tetikus arc), vagyis maszk. Amikor tehát Derrida másutt a fantom alakzatának más alakzatokra nézve is paradigmátikus voltáról beszél, a fantomon arcot, méghozzá maszkként felöltött, technikai és intézményes arcot, valamiféle fantomképet érthetünk. Könnyen meglehet, írja Derrida, hogy "a fantom alakzata nem csak egy alakzat a többi között. Talán ez minden alakzat rejtett alakzata. Ez esetben, többé talán nem csak egy tropikus fegyverként jelenne meg [*figurerait*] a többi között. A fantomnak nem volna metaretorikája" (MK, 132.; SM, 194.). Derrida felvetése szerint a fantom talán nem egyszerű figura, hanem a többi figura figurája, valamiféle metafigura, mely, mint ilyen, maga nem rendelkezhet metafigurával. Nincs metaretorikája, mert ő maga a többi alakzat rejtett metaretorikai alakzata. Ezt az alakzatot pedig, miként az előbb láttuk, arcként, méghozzá protézis-arcként kell elgondolnunk. Ezek szerint az arc mint

maszk volna minden alakzat implicit alakzata. Ha pedig csakugyan ez a helyzet, akkor meglehetősen problematikusvá válik az eredeti és a kölcsönvett, a literális és a figurális "arc", vagyis arc és maszk megkülönböztetése. Hiszen minden alakzat metaalakzata csakis olyan, se literálisnak, se figurálisnak nem mondható "alakzat" lehet, amely túlmutat a tulajdonképpeni és a nem-tulajdonképpeni jelentéssíkok megkülönböztetésén, vagyis a nyelv azon ontológiai szemléletén, amely a figurális szóhasználatot (a szavak "csereértékét") egy literális szubsztrátumra (a szavak "használati értékére") vezetné vissza. Ám ne feledjük: nem csupán *eredeti* arc nem létezik, de annak *másolata* sem. Eredeti és másolat egyazon tropológiai rendszer kategóriái, márpedig éppen ez a rendszer az, amit a fantom kvázi-figurája szétbomlaszt. A minden alakzat metaalakzataként felfogott arc nemcsak a dologtól, hanem annak szimulációjától vagy szimulakrumától is különbözik. Nemcsak literálisnak, de figurálisnak sem mondható, következésképp akkor sem járnánk el helyesen, ha a nyelv ontológiai szemléletével (a figuralitásnak a literalitásra, a csereértéknek a használati értékre való redukciójával) annak szimmetrikus ellentétét állítanánk szembe.²⁸ A fantom alakzatának *prefiguralitását* (ami tehát *nem* literalitás) emeli ki a *Marx kísérteteinek* eddigi legalaposabb értelmezője, Werner Hamacher, amikor az illető alakzatot "magának a figurációnak a figurájaként", vagyis az alakzatképzés alakzataként értelmezi.²⁹ Ha ugyanis a figuráció az a folyamat, amely az alakzatokat létrehozza, akkor ő maga még nem rendelkezhet alakkkal, következésképp "alakzat nélküli alakzatnak" kell lennie.³⁰ Csupán *alakzatképző* lehet. Hamacher ilyen értelemben nevezi a fantomot "a figuráció és defiguráció alakzatának",³¹ s e kettősség okán beszél *adfigurációról*, illetve *a-figurációról*, valamint a kettő kontamiációjaként *affigurációról*.³² De fogalmazhatnánk úgy is, némiképp átalakítva Hamacher szóhasználatát, hogy a fantom "alakzata" *figurális* nem, csakis *figuratív* lehet.

²⁸ Ez a kettős demarkáció vagy "kettős barikád", amely tehát nem csupán a literalitástól, hanem a figuralitástól is elhatárolja a fantom "alakzatát", jól megfigyelhető a *Marx kísérteteiben*, amikor Derrida a "használati érték" fogalmának dekonstrukcióját a "csereérték" fogalmának dekonstrukciójával folytatja (*MK*, 172–173.; *SM*, 253–255.). A könyv itt implicit kritikáját adja Jean Baudrillard Marx-olvasatának, mely megelégedett a két értékfogalom marxi hierarchiájának egyszerű megfordításával (a csere logikájára redukálva mindenféle használatot), anélkül, hogy a "csereérték" fogalmát átértékelte volna. Vö. Jean Baudrillard: *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, ford. Charles Levin (h.n.: Telos Press, 1981), lásd különösen a 7. és 8. fejezetet. S ha már Derrida implicit Baudrillard-kritikájánál tartunk, talán ekként értékelhető a fantomnak a szimulakrumtól való elhatárolása is. Vö. Jean Baudrillard: *Simulacra and Simulation*, ford. Sheila Faria Glaser (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1994).

²⁹ Werner Hamacher: "Lingua Amissa: The Messianism of Commodity Language and Derrida's *Specters of Marx*", ford. Kelly Barry, in: *Ghostly Demarcations*, 187.

³⁰ Uo. 188.

³¹ Uo. 183.

³² Uo. 188.

A *Marx kísértetei* nem mond közelebbit a fantom alakzatáról. Az egymással csereviszonyba lépő, egymással eszmecserélő áruk tárgyalásakor Derrida további pontosítás nélkül csak "antropomorf kivetítésről", a fiktív beszéd kölcsönzésének "retorikai fogásáról" beszél (*MK*, 170.; *SM*, 250.). Hamacher esszéje azonban megnevezi a szóban forgó alakzatot, a figuráció prefigurális "figuráját", méghozzá ő is épp az "árnyelv" (*Warensprache*) elemzése során.³³ Ugyanakkor mihelyt megnevezi, el is veti: "Az »árnyelv« fura kettős terminusával találkozva minden valamire való retorikus vagy szemiotikus azonnal metaforáról vagy megszemélyesítésről vagy, még pontosabban, *prozopopoeiáról* beszélne. Ez korántsem volna téves, de még kevésbé volna igaz. Nem volna téves, hiszen az áruk »normálisan« vagy »természetileg« nem beszélnek. Ám az áruk nem természetesek; jóval inkább, miként Marx helyesen mondja, »természetfeletti tulajdonsággal« rendelkező dolgok, értékük »valami tisztán társadalmi.«³⁴ Az áruk "nyelvéről" beszélni azért nem lehet metafora, pontosabban megszemélyesítés, még pontosabban pedig beszédkölcsönzés, azaz prozopopoeia, mert az áruk áru volta eleve beszédet feltételez. Mint áruk, nyelvüket nem kívülről kapják, nem kölcsönzik valahonnan, valamilyen nyelvvel rendelkező entitástól, jelesül az embertől, akivel nyelvtelen dologként állnának szemben, hanem pusztán már áru mivoltuknál fogva beszélnek. Igaz, ez az árnyelv korántsem oly módon nyelv, mint az emberi, vagy legalábbis, mint amilyenek az "emberit" általában gondolják.

Alig néhány sorral e félresikerült debütálás után azonban a prozopopoeia újra színre lép, s Hamacher ezúttal újfajta szerepet szán neki: "Marx tehát nem használ metaforát vagy prozopopoeiát, hanem inkább arról van szó, hogy maga az áru, amelyről beszél, strukturálódik prozopopoeiaként. A vászon nem figuratívan beszél, hanem ténylegesen, minthogy áru s ekként alakzat."³⁵ Az áru prozopopoeiaként strukturálódik, mondja Hamacher. A prozopopoeia e ponton tetszés szerint alkalmazható és a beszéd egy meghatározott pontján lokalizálható retorikai fordulatból az árufétis funkcionális alakzatává lép elő. A beszéd, amelyet létrehoz, nem lehet figurális, mivel nincsen olyan beszéd, amely ne ekként jönne létre, következésképp nincsen olyan beszéd, amely literális alapzatot szolgáltatna bármiféle figurálitáshoz. Az árnyelv nem írható le a figurális és a literális kategóriáival, mivel maga a prozopopoeia sem egyszerű retorikai fordulat csupán (átmenet a literálisból a figurálisba). Megszűnik lokális trópusnak lenni, az egész áruvilágban disszeminálódik vagy

³³ Vö. Marx: *A tőke*, 57.; *Das Kapital*, 66.

³⁴ Hamacher: i. m., 175. (saját kiem.); vö. Marx: *A tőke*, 61.; *Das Kapital*, 71.

³⁵ Uo.

permanencializálódik, és mivel az áruknak ez a prozopopoetikus fantomvilága a fenomenális világ kicsinyített mása, Derrida azon kijelentéséhez, miszerint "a világ fenomenális formája maga kísérteties" (*MK*, 146., *SM*, 215.), hozzáfűzhetjük, hogy ezt a kísérteties világot a prozopopoeia prefigurális figurativitása strukturálja.³⁶ Ez az a pont, ahol vizsgálati terepet kell váltanunk, ahol rá kell térnünk Paul de Man szövegeire, és mindarra, amit e szövegek a prozopopoeiáról mondanak.

De Man a prozopopoeiáról

A prozopopoeiát általában a "perszifikáció" görög megfelelőjeként, a megszemélyesítés alakzataként tartják számon, ebben az értelemben szerepel számos retorikai kézikönyvben. Az a jelentés azonban, amelyet de Man társít hozzá, kétszeresen is különbözik ettől az egyszerű megfeleltetéstől. Az *Esztétikai ideológia* egyik tanulmányában az alábbi kettős meghatározást olvashatjuk róla:

legszűkebb jelentése szerint a prozopopoeia hozzáférhetővé tesz érzékeink (ez esetben a fül) számára egy hangot, amely hallótávon kívül van, mivel már nem él. Legátfogóbb és egyszersmind etimológiai jelentése szerint magának a figurációnak a folyamatát jelöli, melynek során arcot adunk valaminek, ami arc nélküli.³⁷

A prozopopoeia az iménti leírás szerint szűkebb jelentésében még csak-csak, tágabb jelentésében azonban semmiképp nem tekinthető pusztá megszemélyesítésnek.

Még hagyományos értelme is, amelyet de Man szűkebb jelentésnek nevez, túlmutat az egyszerű megszemélyesítésen, amennyiben nem csupán a nem-emberi (élettelen, vegetatív vagy animális) világ személyi attribútumokkal való felruházását jelenti, hanem egész konkrétan a holtaknak saját beszédünkön belüli beszéltetését, az eltávozottak hangjának

³⁶ Uo.

³⁷ Paul de Man: *Aesthetic Ideology* (a továbbiakban: *AI*), szerk. Andrzej Warminski (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996), 46. Az áttekinthetőség kedvéért itt is és a későbbiekben is csak az angol eredetit hivatkozom, mindvégig a saját fordításomban, az alábbi kiadások alapján: *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust* (a továbbiakban: *AR*) (New Haven: Yale University Press, 1979), *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (a továbbiakban: *BI*) (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983), *The Rhetoric of Romanticism* (a továbbiakban: *RR*) (New York: Columbia University Press, 1984), *The Resistance to Theory* (a továbbiakban: *RT*) (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986), *Romanticism and Contemporary Criticism: The Gauss Seminar and Other Papers* (a továbbiakban: *RCC*), szerk. E. S. Burt et al. (Baltimore – London: The Johns Hopkins University Press, 1993). A felhasznált szövegek esetleges magyar fordításait a Bibliográfiában tüntettem fel.

színrevitelét vagy fenomenalizációját is. Ilyen értelemben igen közel áll a *fictio personae* alakzatához, ahogy arra Heinrich Lausberg is rámutatott.³⁸ Ez a jelentés korántsem új keletű, és nem is korlátozódik de Man egyéni nyelvezetére. Példaként Thomas Hobbesnak "A rétorika mestersége" című, 17. századi értekezése említhető, amelynek VIII. fejezetében a prozopopeia "a személy költésének" alakzata ugyan, ám ezen Hobbes nem egyszerűen perszónifikációt ért, hanem egész konkrétan "idézet" (vagy "megidézt"): egy hang, egy beszélő személy jelenvalóvá tételét. Mint írja, a prozopopeia "által úgy teszünk, mintha beszédünkben egy másik személy szólalna meg".³⁹ Ez volna hát a szó szűkebb (elterjedtebb, hagyományos) értelme, s ilyen értelemben rokonítja a prozopopeiát de Man a kanti szimbolikus hipotipózissal, mely "jelenvalóvá tesz az érzékek számára valamit, ami számukra elérhetetlen" (AI, 46.).

De Man azonban – immár saját nyelvezetében – jelentősen ki is terjeszti a terminus alkalmazási körét, és egy jóval tágabb értelemben is használja a szót, kiaknázva annak etimológiai implikációit. Ennek kapcsán beszél a fenti idézetben a szó "legátfogóbb és egyszersmind etimológiai jelentéséről". Ezt az átfogó jelentést demonstrálandó több alkalommal a szó görög alakját is megadja: *prószopon poiein*, ami annyi, mint "arcot adni" (RT, 44.), pontosabban "maszkot vagy arcot (*prószopon*) adni" (RR, 76.). Így lesz a prozopopeia "az arcadás trópusa" (AI, 114.). Az "arc" de Man olvasatában nem más, mint a *par excellence* alak vagy alakzat,⁴⁰ s ennyiben minden figurációs (alakzatképzési) művelet egy

³⁸ Heinrich Lausberg: *Handbuch der literarischen Rhetorik* (München: Max Hueber Verlag, 1960), 411. A prozopopeia különféle szerzőknél különféleképpen jelenik meg a retorikai taxonómia ellentmondásokkal teli hálózatában. A történeti áttekintések ily módon számos adalékot kínálnak a tájékozódáshoz, de az összezavarodáshoz is: James J. Paxson: *The Poetics of Personification* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 8–34.; Bettine Menke: *Prosopopoiia: Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka* (München: Wilhelm Fink Verlag, 2000), 137–216.; Michael Riffaterre: "Prosopopeia", in: *Yale French Studies* 69 (1985), 107–123.; J. Douglas Kneale: "Romantic Aversions: Apostrophe Reconsidered", in: *Rhetorical Traditions and British Romantic Literature*, szerk. Don H. Bialostosky – Lawrence D. Needham (Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 1995), 149–166. Az alakzat jelentésmódosulásainak szövevényes történetét, illetve a vele összefüggésbe hozható más alakzatokat (vö. *fictio personae*, *sermocinatio*, *ethopoeia*, *eidolopoeia*, *conformatio*, *deformatio*, *effiguratio*, *katakézis*, *antropomorfizmus*, *kiazmus*) az iménti munkák elsősorban Arisztotelész, Demetrius, Cornificius, Cicero, Quintilianus, Erasmus, Hobbes, Lamy, Kames és Fontanier művei alapján tárgyalják. Maga a "prozopopeia" kifejezés Demetriusnak *A stílusról* írt értekezésében bukkan fel először retorikai értelemben, mint az "erőtéljes" (*deinósz*) stílus egyik jellegzetes gondolatalakzata. Lásd a mű alábbi kétnyelvű kiadását (mely Arisztotelész *Poétikáját* és Longinosznak *A fenségéről* szóló értekezését is tartalmazza): "Peri herméneiasz / On Style", ford. Doreen C. Innes (Cambridge, Mass. – London: Harvard University Press, 1995), 502–503 (265. szakasz).

³⁹ Thomas Hobbes: "A rétorika mestersége", in: Uő: *Logika, rétorika, szofisztika*, szerk. és ford. Bánki Dezső (Budapest: Kossuth, 1998), 170.

⁴⁰ Arc és alakzat szoros megfelelésére utal a francia *figure* szó is, melynek kettős értelmét de Man többször is segítségül hívja. Lásd: "Témánk arcok adása és megvonása körül forog, az arcadás és az arctalanítás körül, a *figure*, a figuráció és a diszfiguráció körül" (RR, 76.; a *figure* itt vélhetően épp azért szerepel dőlttel, mert nem angol, hanem francia szóként olvasandó, "arc" és "alak/alakzat" jelentésben egyaránt, összekötve a (*de*)*facement*

"arc" megalkotását célozza és az "arcalkotás" analógiájára működik. Más szóval, minden *figuration = facing*.⁴¹ Ezért mondja azt de Man, hogy tág értelemben a prozopopoeia magát a figurációs folyamatot jelöli, és ezért mondható, hogy a prozopopoeia a figuráció figurája ("a figuráció retorikájának" alaptrópusa [AI, 114. és 118.]), vagy kicsit másként: az olvasás alakzata (ha az olvasást alakzatképzési folyamatként fogjuk fel). Ezt állítja de Man (ha mégoly burkoltan is), amikor a prozopopoeiát "az önéletírás trópusának" nevezi (RR, 76.), hiszen magát az önéletírást előzőleg "az olvasás vagy a megértés alakzataként" definiálta (RR, 70.). De hasonló kijelentésnek vagyunk tanúi akkor is, immár *expressis verbis*, amikor "a megszólítás trópusaként" azonosítva az alakzatot, a prozopopoeiát nem csupán "a költői nyelv uralkodó trópusának" (RT, 48.), hanem – a nyelv egészére kiterjesztve a költészetet – általában "az olvasás és az olvasó alakzatának" nevezi (RT, 45.).

Feltártuk tehát a prozopopoeia szűkebb és tágabb de man-i értelmezését. Most lássuk, hogyan kapcsolhatók össze egymással. Amennyiben *szűkebb* jelentésében a prozopopoeia az "idézés" (vagy "megidézés") alakzata, annyiban a tolmácsolás vagy közvetítés aktusára utal, és nyilvánvalóan implikálja az iménti *átfogóbb* értelmet, nevezetesen a figuráció figurájaként vagy az olvasás alakzataként való értelmezést, hiszen mindenfajta idézés és tolmácsolás egy előzetesen létező szöveg olvasásaként határozódik meg, melynek során a beszélő valamilyen alakzatot vagy figurát vél kiolvasni valahonnan. Ez történik akkor, amikor egy előadó az előadás részeként felolvass valamely kötetből (vagy fejből idéz), de ez történik akkor is, amikor Rousseau, Wordsworth vagy Shelley a természeti törvény tolmácsolóiként, a természet könyvének értő olvasóiként próbálják legitimálni "saját" mondandójukat. De Man meghatározása azonban ennél is tovább megy: felveti annak lehetőségét, hogy mindenféle beszédet olvasásként határozzunk meg, s hogy a prozopopoeiát mint diszlokalizált, permanencializált trópusot – mint idézőjelek *nélküli* idézést – avassuk a nyelvi megnyilatkozások paradigmaticus formájává.

Az arcadás trópusát de Man különös módon az arctalanítás trópusának is tekinti. Ennek megértéséhez meg kell vizsgálnunk, milyen összefüggésben áll a prozopopoeia olyan más trópusokkal, mint a katakrézis, a megszólítás, a kiazmus vagy az antropomorfizmus. A

mozzanatát a (*dis*)*figuration*nel). Ugyanez a logika szervezi az alábbi részletet is: "A kitörlődés vagy eltörlődés valójában az arc (franciául *figure*) elvesztését jelenti. Rousseau [...] diszfigurálva, *défiguré*, arctalanítva [*disfiguré, défiguré, defaced*] lett" (RR, 100.).

⁴¹ Deleuze és Guattari kifejezésével úgy is mondhatnánk: *visagéification*. A francia szerzőpáros éppen azért kényszerül e különös szó megalkotására, hogy – kiküszöbölve a francia *figuration* ketértelműségét – kifejezetten az "arc" (*visage*) megalkotására utalhasson. Lásd Gilles Deleuze – Félix Guattari: *Mille Plateaux: Capitalisme et schizophrénie* (Paris: Minuit, 1980) című könyvének "Année zéro – Visagéité" című fejezetét.

prozopopoeiát de Man olykor a katakrézishez társítja, mivel ez utóbbihoz hasonlóan a prozopopoeia is létrehoz valamit, ami előtte nem létezett (AI, 42.; RT, 44.). A prozopopoeia ilyen tekintetben a katakrézis egyik fajtájának tűnik. Ám de Man meg is különbözteti a katakrézistől, mivel az "adás" gesztusát egyben a megvonás gesztusaként értékeli. "Arcot *adni*" ugyanis, amint de Man a gesztus nyomatékosításával is jelzi, azt jelenti, hogy "az eredeti arc talán ott sincs vagy nem is létezik" (RT, 44.). Amennyiben arcot olyasminek adunk, ami arctalan, az arcadás gesztusa az arcnélkülinek nyilvánítás gesztusa is. Miközben katakretikusan arcot adunk valaminek, úgyszólván arctalanítjuk is az illető dolgot, mely ekként csakis kölcsönzött arccal (vagyis maszkkal) rendelkezhet. Erre a negatív mozzanatra utalva figyelmeztet de Man, hogy a látszólagos hasonlóság ellenére prozopopoeia és katakrézis viszonya korántsem egyszerű rész-egész viszony, hanem fölöttébb "bomlasztó" kapcsolat (RT, 44.). A katakrézissel szemben a prozopopoeia egy negatív mozzanatot is tartalmaz, s ez volna az arctalanítás egyik jelentése de Man szövegeiben.⁴² Mert van más jelentése is.

Van egy második szintje is az arctalanításnak, hiszen a kölcsönzött arc maga is meglehetősen bizonytalan státussal bír. Az adományozás gesztusától *függ*, s mint efféle *függőben* lévő arc csakis *felfüggesztett* arc lehet.⁴³ Ugyanaz a gesztus, amely adja, egyúttal meg is vonja az arcot, az arc lehetősége így a lehetetlensége is egyben. Figuráció és figura efféle függőségi viszonyában a prozopopoeia fenyegető hatalomként jelenik meg. Ilyen értelemben beszél de Man olykor a figuráció "diszfiguráló erejéről" (AI, 49.) vagy "nyers erejéről" (RT, 45.), s ilyen értelemben mondja, hogy a prozopopoeia a hipogramma "szétronsolásával vagy eltorzításával fenyegető trópus" (RT, 45.). Amennyiben a prozopopoeia egy olyan figurációs folyamat neve, amely alakzatokat állít elő, annyiban ő maga nem tartozhat a figuráltság teréhez, prefigurálisnak, azaz inskripcionálisnak kell lennie. *Figuratív*, mivel alakzatokat hoz létre, de nem *figurális*, mivel ő maga nem alakzat. De Man szóhasználatában persze nincs különbség e két jelző között, és a prozopopoeiát is gyakran nevezi alakzatnak. Ám amit mond róla, az lehetővé tenne egy ilyen megkülönböztetést. Figuráció és figura illetően aszimmetriája szervezi például trópus és reprezentáció szembeállítását ("Míg a reprezentáció kimutathatóan a megszólítás egyik formája, addig ez

⁴² Az ilyen típusú elhatárolások jogossága persze mindig megkérdőjelezhető, hiszen részint mindig azon múlik, miként értjük a másik terminust, ez esetben a katakrézist.

⁴³ Ilyen értelemben beszél Cynthia Chase a figuratív nyelvtől való "függőség" nyugtalanító hatásáról a prozopopoeia kapcsán. Ld. Cynthia Chase: "Arcot adni a névnek", ford. Vástyán Rita – Z. Kovács Zoltán, in: *Pompeji 1997/2–3*, 112.

fordítva nem igaz" [AI, 114.]), de ilyen viszonyba kerül egymással a prózai "infrastruktúra" és az esztétikai "felépítmény" (*superstructure*) is (AI, 118.). Ezt az aszimmetriát másutt de Man inskripció és deskripció viszonylatában fogalmazza meg (RT, 51.). Mindezen binarításokban a prozopopoeia eseménye (a figuráció inskripcionalitása) áll szemben a prozopopoeia eredményével (a figura kognitív dimenziójával). A nyomok figuratív-diszfiguratív átrendezése az, amit de Man inskripciónak nevez, "az inskripció materialitását" (uo.) tehát az átírás vagy felülírás eseményeként értelmezhetjük. Mindezek fényében jogosnak tűnik az az olvasat, amely szerint a prozopopoeia maga a "materiális szemiózis", "az inskripció arcokat vagy alakzatokat megelőző fakticitása".⁴⁴ Mivel ez a szemiózis legalább annyira alá is ássa az arcokat, mint amennyire termeli őket, aligha meglepő, hogy de Man arctalanításnak is nevezi.

Végeredményben tehát úgy tűnik, az arcadás (*facing*) kettős értelemben is arctalanítássá (*defacing, defacement*) válik: a prozopopoeia nem csupán az eredeti arc ottlétét teszi kétségessé, hanem a kölcsönzött arc státusát is bizonytalanságban tartja. Az eddigieken túl van azonban egy harmadik szintje is az arcvesztésnek. Ahhoz, hogy ezt megpillantsuk, a prozopopoeiának a "megszólítás" (*address* vagy *apostrophe*) trópusához fűződő viszonyát kell megvizsgálnunk. A prozopopoeiát de Man gyakran tárgyalja megszólításként, s egy helyütt egyenesen "a megszólítás trópusának" is nevezi (RT, 45.), impliciten kiterjesztve ezzel az arcadás logikáját az ódára, majd a (lírai) költészetre, végül a nyelv egészére is. A megszólítás gesztusával való kapcsolata miatt a prozopopoeia leírását számos helyen a hang és a beszéd fogalmi szervezik. Wordsworth sírfelirat-esszéit elemezve is épp e fogalmakon keresztül jut el de Man a prozopopoeia alakzatához, melynek lényegét – aligha meglepő módon – az arcadásban mint *megszólítás* általi *hangkölcsönzésben* vagy *beszéltetésben* látja:

Ezen a ponton azt mondhatjuk, hogy "a kő értelmetlen nyelve" "hangot" kap, és a *beszélő* kő mintegy ellensúlyozza a *látó* napot. A rendszer a naptól a szemén keresztül eljut a névként és hangként felfogott nyelvig. Nem nehéz beazonosítani a nap központi metaforáját kiteljesítő figurát, mely ezáltal kiteljesíti azt a tropologikus spektrumot is, amit a nap létrehoz: a prozopopoeia figurája ez, egy hiányzó, holt, vagy hang nélküli létező megszólításának fikciója, mely tételezi a válaszadás lehetőségét, s a megszólítottat a beszéd képességével ruházza fel. A hang száját, szemet, s végső soron nevet feltételez, ez a láncolat pedig kifejezetten benne van a trópus nevének etimológiájában... [RR, 75–76.]

⁴⁴ Tom Cohen: *Ideology and Inscription: "Cultural Studies" after Benjamin, de Man, and Bakhtin* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 15. és 96.

Amit itt de Man "a megszólítás fikciójának" nevez, az később "a síron-túli-*hang* fikciójaként" köszön vissza (RR, 77.; saját kiem.). A prozopopoeia *megszólító* gesztusa a *megszólítottat* a "beszéd" képességével ruházza fel, miáltal a "hangnélküli" létező "hangot" kap, "beszélővé" válik, és maga is beszélni kezdi a "hangként" felfogott nyelvet. Fura tranzakció zajlik le itt megszólító és megszólított között. Az egyik ad valamit a másiknak, de ez a művelet mégsem jelentkezik kiadásként nála. Miközben a megszólított egyik pillanatról a másikra hihetetlen fejlődésen megy keresztül, és beszélni kezd, a megszólítóval semmi nem történik, hacsak az nem, hogy mostmár van kivel beszélgetnie. Nemhogy nem veszít, de egyenesen nyer azon, hogy kiadásokba veri magát.

Ám ha alaposabban szemügyre vesszük az idézetet, kiderül, hogy az adó mégsem jön ki olyan jól ebből a tranzakcióból. De Man szóhasználatában ugyanis a hang nem hang, a beszéd nem beszéd, és a megszólítás sem megszólítás. Legalábbis nem egyszerűen, nem köznapi értelemben az. Hiszen miképpen kölcsönözhetne hangot a kőnek a nap, amely még Wordsworth fölöttébb költői esszéiben is csupán *látni* képes? S a természet miféle válaszára, miféle beszédére hallgathatna oda a *süket* férfi, akit de Man ugyanebben az írásában a prozopopoetikus hangkölcsonzés példaszzerű alakjának talál? A szóban forgó tanulmány végén de Man "egy hang *vagy* egy arc nyelvi tételezéseként" (RR, 81; saját kiem.) említi a prozopopoeiát, ami világos jelzése annak, hogy hang és arc, beszéd és némaság fogalmait nem szabad egymás ellenében olvasnunk. A prozopopoeia által megképzett hang minden bizonnyal nem (vagy nem feltétlenül) audiális hangot jelent. Ez világosan látszik abból a definícióból is, amellyel de Man szövegeinek elemzését nyitottuk, s amelyben a szerző úgy fogalmaz, hogy "a prozopopoeia hozzáférhetővé tesz érzékeink (*ez esetben* a fül) számára egy hangot, amely hallótávon kívül van, mivel már nem él" (AI, 46.; saját kiem.). Világos, hogy a hang semmiféle kitüntetettséget nem élvez a prozopopoeia mechanizmusában. Ha olykor mégis e fogalom körül forog a fejtegetés, az a hanghoz hagyományosan társuló jelentéselemek miatt lehet, nevezetesen azért, mert a hang az értelem és a jelentésség metaforája. Pontosan ilyen összefüggésben zárul de Man szóban forgó fejtegetése egy értelmét veszített (azaz alakatlan *vagy néma*) világgal. A hang eltűnésével a világ "alakja és értelme" vész el.

Ha a prozopopoeia mint megszólítás egyként kölcsönöz hangot *és* arcot, akkor felvetődik annak lehetősége, hogy ezt a megszólítást *néma* megszólításként, a tekintet néma odafordulásaként, azaz pusztá figyelemfordításként értelmezzük. Erre az eltolásra ad lehetőséget a prozopopoeia kiazmikus szerkezete, melyről de Man ugyancsak sokat beszél. A felcserélés alakzataként a kiazmus nem tesz lehetővé egyoldalú tranzakciót. Aki ad, annak

veszteséget kell elkönyvelnie, az értelemtételezés mindenképpen értelemvesztéssel, hangtól vagy arctól való megfosztatással jár, amint ezt a síró márvány (Gray) és a márvánnyá dermedt elme (Milton) félelmetes szimmetriája is jelzi. Ebben áll a prozopopoeia privatív jellege, melyet de Man a kiazmus szimmetrikus struktúrájával magyaráz. A prozopopoeiában, írja de Man, "látens veszély" lapul, mivel "a holtak megszólaltatásával – a trópus szimmetrikus struktúrájának köszönhetően – az élők ugyanazon oknál fogva egycsapásra némává válnak, beledermelve saját halálukba" (RR, 78.). S mivel a prozopopoeia ilyenén kiazmikus működése paradigmikus érvényű, a nyelvre és a megértésre is kiterjed. Ezért mondhatja de Man, hogy "a nyelv mint trópus mindig privatív" (RR, 80.), és ezért beszélhet "a privatív módon történő megértésről" (RR, 81.).

Ez a megfosztatás de Man szerint "nem pusztán saját halálunk előrevetülését jelenti, hanem tényleges belépésünket a holtak dermedt világába" (RR, 78.). Hogyan értelmezzük ezt a halált, a holtak birodalmába való belépés pillanatát? Miféle halálnak leszünk a fiai ezzel a privációval? Mint látni fogjuk, semmiképpen nem az abszolút halálnak. Inkább egy olyan életnek, amely – Rilkével szólva – "nem a mi életünk".⁴⁵ Ehhez lássunk egy másik passzust, melyben még mindig Wordsworth a téma, de immár nem a sírfelirat-esszék, hanem a *Prelude* V. könyvének nyitánya, mely "a föld és a menny beszélő arcáról" (*the speaking face of earth and heaven*) tudósít:

Az "arc" mindenekelőtt "*beszélő* arc", a beszéd helye, az artikulált nyelv létének szükséges feltétele. Ezek a sorok nem egyszerűen antropomorfizmust alkotnak, azaz egy olyan hasonlatot, melynek révén az emberi tudat a természeti világba vetül ki vagy helyeződik át. Egy olyan entitás vagy ágens elismerését feltételezik, amely áthidalja az elme és a világ közötti különbségtevést, mivel lehetővé teszi számukra, hogy e megkülönböztetés közelségében és párbeszédében létezzenek. Ezzel magyarázható az, hogy szemben más wordsworthi pillanatokkal (mint például az *Esszék sírfeliratokról*), az "arc" itt nem egy olyan megszólításos szituációban jelenik meg, amelyben az ember *megszólítja* a természetet. [RR, 89.]

A megszólítás hiánya hangsúlyosan jelzi a prozopopoeia és az antropomorfizmus közötti különbséget. Ez a különbség azonban korántsem egyszerű ellentét. Az antropomorfizmusnak a naturalizálás a szimmetrikus ellenpárja, ezért definiálja az utóbbit de Man másutt "az antropomorfizmus megfordításaként" (RR, 255.). Antropomorfizmus és prozopopoeia között azonban aszimmetrikus viszony van. Míg az antropomorfizmus – a katakrézis fentebb tárgyalt

⁴⁵ Rainer Maria Rilke: "Worpswede", ford. Szabó Ede, in: *Prózaí írások*, szerk. Vajda György Mihály (Budapest: Európa, 1961), 44.

egyirányúságához hasonlóan – anélkül humanizálja a természetet, hogy közben ő maga naturalizálódna, addig a prozopopeia – kiazmikus szerkezetéből adódóan – kétirányú mozgást implikál, és a természetet csakis privatív módon képes olvasni. Miközben az olvasó textualizálja a természetet, ő maga dehumanizálódik. Mindezt a literális és a figurális jelentésekre vonatkoztatva is megfogalmazhatjuk. Szemben az antropomorfizmussal, mely – miközben az emberi arcot a természet arcává figuralizálja – érintetlenül hagyja az emberi arc literalitását (vö. *RR*, 241.), a prozopopeia a figurális jelentés literális alapját is kimozdítja, megingatja a humanitás biztos státusát, problematikussá téve ezzel a literális és a figurális szóhasználatok közti megkülönböztetést.⁴⁶

Aligha meglepő tehát, hogy a föld és a menny "beszélő arca" a figyelmező elme hangsúlyos némaságával párosul. A természet megszólítása itt átadja helyét a néma figyelemfordításnak, a beszéd pedig egy néma diskurzusforma korrelátumává válik:

Az ember azért képes megszólítani másokat és másokkal szembesülni (az arcukba nézni), mert arca van, arca viszont csak azért van, mert részt vesz egy olyan diskurzusformában, amely se nem egészen természeti, se nem egészen emberi. Az elme és a föld (vagy az égbolt) találkozása ezért önmaga nem párbeszéd, de még csak nem is hallgatás [...], hanem néma nézés, az elme rámeredése egy beszélő arcra. A "beszédhez" képest a "nézés" csakugyan veszteségnek vagy megfosztatásnak tűnhet. Ebben a részben azonban egy elsődleges találkozásra utal, amelyből a többi, későbbi emberi párbeszéd származik. Csakis azért vagyunk képesek beszélni, mert képesek vagyunk ránézni egy olyan beszédformára, amely nem teljesen a sajátunk. [*RR*, 90.]

Az arcok néma diskurzusformája – avagy az ellentétes irányok találkozásánál megképződő *interface*, ahogy de Man később nevezi (*RR*, 92.) – "se nem egészen természeti, se nem egészen emberi". Egyszerre implikálja az ember dezantropomorfizációját és a természet

⁴⁶ Mivel a literalitás a természetesség fogalmi körébe tartozik, ezért a megingatására irányuló de man-i projektet joggal nevezi Slavoj Žižek "denaturalizációnak". Más kérdés, hogy Žižek *csupán ennyit* lát de Man munkásságában. Vö.: "The Specter of Ideology", in: *Mapping Ideology*, szerk. Slavoj Žižek (London – New York: Verso, 1994), 11. Žižek lacaniánus ideológia-felfogásához lásd még nagyhatású könyvét: *The Sublime Object of Ideology* (London – New York: Verso, 1989). Žižek álláspontjának kritikus elemzését adja Ernesto Laclau tanulmánya: "The Death and Resurrection of the Theory of Ideology", in: *MLN* 112 (1997), 297–321., valamint Tom Cohen *Ideology and Inscription* című könyve (lásd fentebb). Ami pedig de Man és Lacan (mindaddig kevésbé vizsgált) kapcsolatát illeti, egyéb aspektusok mellett maga a prozopopeia alakzata kínálna alkalmat egy ilyen kutatásra, hiszen Lacan a "freudi dolog" beszélgetésekor *expressis verbis* erre az alakzatra épít (ld. Jacques Lacan: "La chose freudienne", in: *Uő: Écrits*, Paris: Seuil, 1966, 422.). E kapcsolódási pont jelentőségét növeli, hogy a lacani nézeteket sajátosan felhasználó Althusser, ha nem is nevezi nevén a trópusot, de maga is egy prozopopeiával él, amikor "kis elméleti színházában" színre viszi az egyéneket szubjektumokká interpelláló ideológiai apparátust: "Lássuk tehát a keresztény vallási ideológiát. Egy retorikai alakzatot fogunk használni, és »meg fogjuk szólaltatni«, vagyis egy fiktív diskurzusban összegyűjtjük, mindazt, amit [...] »mond«"

denaturalizációját. Az antropomorfizmustól való megkülönböztetés miatt azonban de Man inkább az előbbi mozzanatot, a diskurzus embertelenségét emeli ki, hangsúlyozva, hogy ez a különös beszédforma "nem teljesen a sajátunk". A kiazmus szimmetrikus struktúrájának efféle aszimmetrizációja játszódik le akkor is, amikor a természet helyét a nyelv foglalja el: "Ha azt mondjuk, hogy a nyelv beszél, vagyis hogy egy adott állítás alanya inkább a nyelv, semmint az én, akkor nem arról van szó, hogy tévesen antropomorfizáljuk a nyelvet, hanem arról, hogy szigorúan grammatizáljuk az ént. Az én minden lokúciós erőből meg van fosztva; könnyen lehet, hogy lényegileg néma" (AI, 112.). Itt de Man oly módon állítja szembe az én grammatizálását a nyelv antropomorfizálásával, ahogyan fentebb az értelemtől való megfosztást az értelemtételezéssel. A prozopopoeiában rejlő "látens veszély" latenciája éppen abban rejlik, hogy a kiazmus egyik összetevője (a dehumanizálás vagy "grammatizálás" mozzanata) implicit marad, így a prozopopoeia puszta antropomorfizmusnak mutatkozik. De Man célja azonban épp a két trópus különbségének kimutatása, ezért tolja el a hangsúlyt a megfosztás mozzanatára, ezért aszimmetrizálja a kiazmust.

Mostmár talán látható, hogy az arcadás trópusa milyen értelemben implikál arctalanítást vagy arcvesztést, s hogy ez a három különböző szinten észlelhető privatív mozzanat hogyan kapcsolja össze a prozopopoeiát más trópusokkal, illetve hogyan különíti el tőlük. De miképpen kapcsolódik mindez a spektralitáshoz és az ideológia problematikájához? Ami a kísértetiességet illeti, de Man egyértelműen fogalmaz: "a prozopopoeia hallucinatorikus" (RT, 49.). A figuráció során megképződő arc korántsem mondható egyszerűen fiktívnek. Az arcadás eseménye nem a képzelet tiszta transzcendenciájába vezet, hanem olyan dimenziót nyit meg, amely egyszerre reális és fantazmatikus, azaz sem tisztán ténylegesnek, sem tisztán fiktívnek nem mondható. A prozopopoeia ezáltal megbontja a "referálás" (*reference*) és a "jelölés" (*signification*) szemiotikai különbségét (RT, 50.), és érzéki-érzékfelettivé változtatja a világot. Egyfelől megérzékíti az érzékfelettit: nevet ad a névtelennek (RR, 77.) vagy láthatóvá teszi a láthatatlant (RT, 49.); másfelől viszont érzékfelettivé teszi az érzékít, humanizálja, átszellemíti a természetet, s mint ilyen, esztétizmusnak, a reifikáció ellentétének mutatkozik (AI, 48.). Akármelyik aspektusát tekintjük is, mindenképpen "borzongató" (*uncanny*) hatást vált ki (RT, 49.), mivel "egy kísértetekkel és szörnyekkel teli világba" nyit kaput (AI, 42.). S tegyük hozzá: ebben a "se nem egészen természeti, se nem egészen emberi" formavilágban a főkísértet maga a

(ld. Althusser: "Ideológia és ideologikus államapparátusok", 406.). Talán az ideológia hangsúlyozottan retorikai "prezentálásával" is magyarázható, hogy de Man több alkalommal is elismerően szól Althusser munkásságáról.

dehumanizálódott olvasó, az arc kölcsönadója lesz. A prozopopoeia de Man felfogásában alapvetően spektropoetikusként bizonyul.

Ez a prozopopoetikus spektropoézis pedig fontos összetevője az ideológia de Man-i problematizálásának. "Mindig is úgy tartottam", nyilatkozik de Man egy interjúban, "hogy az ideológia és tágabban a politika problémáit csakis kritikai-nyelvi elemzés alapján lehet megközelíteni" (*RT*, 121.). A prozopopoeia minden jel szerint az egyik legfontosabb eleme ennek a "nyelvi-kritikai elemzésnek". Erre enged következtetni az alábbi sokat idézett és sokat értelmezett passzus is:

Amit ideológiának nevezünk, az éppen a nyelvnek a természeti valósággal, a referenciának a fenomenalizmussal való összemosódása. Ebből következően az irodalmiság nyelvészete, felülmúlva minden más vizsgálódási módot (a gazdaságtant is beleértve), hatékony és nélkülözhetetlen eszköz az ideológiai aberrációk leleplezésében, valamint meghatározó tényező előfordulásuk magyarázatában. Akik azt róják fel az irodalomelméletnek, hogy megfeledkezik a társadalmi és történelmi (vagyis ideológiai) valóságról, azok csupán abbéli félelmüknek adnak hangot, hogy ideológiai misztifikációik lelepleződnek az általuk hitelteleníteni próbált eszköz által. Egyszóval, igen gyenge olvasói Marx *Német ideológiájának*. [*RT*, 11.]

Mindenekelőtt azt a kettős szerepkört kell kiemelnünk, melyet de Man a retorikai ("nyelvi-kritikai") elemzésnek, vagyis "az irodalmiság nyelvészetének" szán: nem pusztán az egyes ideológiai eltévelyedések "leleplezését" (*unmasking*) várja tőle, hanem egyúttal "előfordulásuk magyarázatát" is (*accounting for their occurrence*). Amennyiben a prozopopoeia az a trópus, amely felelős a materiális nyelvi szemiózis fenomenalizálásáért, akkor a prozopopoeia lesz az a retorikai működés, amely számot adhat az ideológiai aberrációk létrejöttéről, s amely ekként leleplezésük eszközéül is szolgálhat.⁴⁷ A prozopopoeia ebbéli funkciója megelőlegzi azt, amit Derrida a "spektrális logikáról" mond: "Ez a logika hivatott számot adni [...] a metafizikalizáció, az absztrakció, az idealizáció, az ideologizáció és a fetiszizáció folyamatairól és hatásairól" ("Marx & Sons", 244–245.). Így a prozopopoeiára is igaz, amit Derrida a spektro-logikáról állít, hogy tudniillik "nem metafizikus, hanem »dekonstruktív«" (uo. 244.). A fenti idézet végén de Man *A német ideológiára* utal, arra a műre, amelyet másutt egyenesen "minden ideológiai demisztifikálás mintaszerű szövegének" nevez (*RCC*, 169.). Vajon hogyan kellene nem "gyengén" olvasni ezt az oly igen nagyra tartott szöveget?

⁴⁷ Az ideológia "definíciójának" további elemzését lásd Andrzej Warminski bevezető tanulmányában: "Allegories of Reference", in: Paul de Man: *Aesthetic Ideology*, 7. skk.

A nehézkedés gondolata – "kompromisszum nélkül"

A wordsworthi sírfelirat-esszék egyik részlete lehetne a kiindulópontja egy ilyen olvasásnak. Az esszék elemzése során de Man többször is megállapítja, hogy a prozopopoeia a "finom áttűnés" (*delicate transition*) művészete, s hogy "fokozatos átalakítások" (*gradual transformations*) vagy "könnyed áthelyezések" (*gliding displacements*) révén haladva előre összeegyeztethetetlen dolgok összekötésére is képes. De Man így összegez:

Egy közvetítésekből álló rendszerről van szó, amely átalakítja a vagy/vagy-szerű szembeállítások radikális távolságát egy olyan folyamat során, mely – a kezdeti viszony (vagy viszonyhiány) negativitását érintetlenül hagyó átalakítások révén – lehetővé teszi az egyik végtől a másikig történő mozgást. A halál *vagy* élettől az élet és halálhoz mozdulunk el, kompromisszum nélkül [*One moves, without compromise, from death or life to life and death*]. [RR, 74.]

Az idézet azt írja le, hogy a halál és az élet szélsőségei közt miképpen képez átmenetet a prozopopoeia anélkül, hogy a pólusok radikális polaritását megszüntetné. A kezdeti viszony (vagy viszonyhiány) negativitása a prozopopoeia áthidaló munkája ellenére is érintetlen marad, az egyiktől a másikhoz történő elmozdulás ezért "kompromisszum nélkül" megy végbe. De Man különleges szerkesztésű mondatral zárja a gondolatsort. A mondat nem csupán megfordítja a pólusokat, de nyomatékosan át is fogalmazza a köztük lévő viszonyt. E kettős gesztus magyarázata kézenfekvőnek tűnik. A kötőszavak megváltoztatása világosan leképezi az egymást kölcsönösen kizáró elemek közti összeköttetés kiépülését. A kiazmikus megfordítás pedig, melynek során az élet első, a halál második helyre kerül, vélhetően azt jelzi, hogy a halál éppen negativitása által válik életbiztosítássá, mivel az összekötés által az *élet* szupplementuma, az *élet* másika lesz, s ekként – ha mégoly negatívan is – biztosítja az élet azonosságát, kontúrjait. A pólusok kompromisszum nélküli egymáshoz rendelése lehetővé teszi, hogy az élet *mint olyan* és a halál *mint olyan* együttesen a világ teljességét lefedje.

Ám ugyanebben az írásában de Man, amint erről már esett szó, performatív erőt is tulajdonít a prozopopoeia kiazmikus működésének, mégpedig pontosan annyiban, amennyiben a trópus *nem* hagyja érintetlenül a csereviszonyba lépő elemeket. A prozopopoeia megváltoztatja azt, amit összeköt. A trópus spektro-logikája éppen abban mutatkozik meg, hogy a "fokozatos átalakítások" ténylegesen átalakítják (kimozdítják és eltolják) az

összekapcsolt pólusokat, miáltal elevenek és holtak egy önazonosság nélküli dimenzióba helyeződnek át. A holtak megelevenedésével az élők a dermedtség állapotába kerülnek, ám ez nem a pólusok egyszerű kiazmikus felcserélődését jelenti, jóval inkább azt, hogy a korábban fehérén-feketén elkülönülő két világ egy "se nem egészen természeti, se nem egészen emberi" tér szürkességében, a zombik szürkületi zónájában találja magát. Abban a feszültségteli zónában, amelyet de Man *interface*-nek nevez. Amiként Kleist marionettbábui esetében, úgy itt sem szintézisről, hanem "folytonosságról kellene beszélnünk", mely "nem hagyja, hogy szétszabdálja az életet a haláltól [...] elválasztó határvonalak" (RR, 287.). A prozopopoeitikus arc a kleisti bábuhoz hasonlóan "a határnak egyszerre mindkét oldalát belakja" (uo.).⁴⁸ Hogy miként értelmeződik át a fenti idézet zárlata e meglátások fényében? A "halál vagy élettől" az "élet és halálhoz" történő elmozdulás ez esetben éppen azért lesz "kompromisszum nélküli", mert *nem* hagyja érintetlenül a pólusok viszonyát (vagy viszonyhiányát). Nem a két véglet egyszerű megfordítását eredményezi csupán, hanem viszonyuk tényleges átalakítását is. Maga a polaritás és annak két eleme válik ingataggá, bevezetve az élet olyan fogalmát, amely immár nem (emberi) élet volna, nem a (szintén nagyon is emberi) halál szimmetrikus ellentétéként lenne felfogható, hanem egy idegen élet formáját ölténé, amely "nem teljesen a sajátunk", s amely, mint ilyen, egyszerismind halál is.

Megfordítás és átírás iménti logikája, melyet – mint láttuk – a prozopopoeia trópusa szervez, hatékony heurisztikus eszköz lehet arra, hogy Marx néhány művét de Man fejtegetései felől olvassuk, azaz megalkossunk egy virtuális de man-i Marx-olvasatot. Ez az olvasat – mint látni fogjuk – apró megjegyzésekbe rejtve ott lapul de Man írásaiban, és egy kiváló elemző, Andrzej Warminski, már kísérletet is tett egy ilyen olvasat kidolgozására.⁴⁹ Az alábbiakban részint az ő észrevételeire támaszkodunk. Ha már az előbb *A német ideológia* került szóba az ideológiai leleplezés mintapéldájaként, akkor kezdjük talán a sokat vitatott inverzióval, amelyet ez a könyv kínál megfontolásra: "Nem a tudat határozza meg az

⁴⁸ Vö. Saint-Preux (illetve később Isten) véset jellegű arcvonásainak hangsúlyos "kétértelműségével" az *Új Hérod'se* elemzésében: "A helyettesítések láncolata a "visage"-tól (külső) az "âme"-hoz (belső) vezet, mégpedig a "traits" ("les traits de l'âme") közvetítésével, melyek a szöveg szerint *egyszerre belső és külsők*; ezt a kétértelműséget az valószínűsíti, hogy az arcvonások, külsődlegességük ellenére, *egyaránt előidéznek szemiológiai és fizikai konnotációt is*, és úgy jelennek meg, mint a lélek jelentésének rávésődése [*inscription*] az arc felületére" (saját kiem., ld. AR, 211.; vö. 218.).

⁴⁹ Andrzej Warminski: "Ending Up / Taking Back (with Two Postscripts on Paul de Man's Historical Materialism)", in: *Critical Encounters: Reference and Responsibility in Deconstructive Writing*, szerk. Cathy Caruth – Deborah Esch (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1995), 11–41. Lásd még uő: "Hegel/Marx: a tudat és az élet", ford. Fogarasi György, in: *LegKisebb Közös Többszörös* 7–8. (2001/tél), 16–29.

életet", írja Marx, "hanem az élet határozza meg a tudatot".⁵⁰ "Nem/hanem" – úgy tűnik, ez az inverzió, a pólusok szimmetrikus felcserélése adja a marxi kritika alapstruktúráját. Marx esetében azonban különös környezetben jelenik meg ez a struktúra, hiszen a mondat céltábláját, az ifjúhegeliánus filozófiát, mint Marx rámutat, ugyancsak efféle megfordítás jellemzi. Míg ugyanis az óhegeliánusok ünneplik a tudat hatalmát, az ifjúhegeliánusok, épp ellenkezőleg, láznak ellene. Kritikájuk egyértelműen a megfordítás formáját ölti. Ez az ellenkezés azonban Marx szerint elleplezi azt a mély egyetértést, amely a látszólagos ellenfeleket összefűzi: a tudat hatalmába vetett hitet. Marx kritikája éppen erre a közös előfeltevésre irányul: "Az ifjúhegeliánusok megegyeznek az óhegeliánusokkal abban a hitben, hogy a vallás, a fogalmak, az általános uralkodik a fennálló világon. Csakhogy ők harcolnak ez ellen az uralom mint bitorlás ellen, melyet azok törvényes uralomként ünneplnek."⁵¹ Marx diagnózisa szerint az óhegeliánusok álláspontjának szimmetrikus megfordítása révén az ifjúhegeliánusok valójában közösséget vállalnak ellenfeleikkel, ahelyett, hogy ténylegesen kritizálnák őket. Warminski tanulságos értelmezését adja ennek a konstellációnak: "Marx kritikájának legfőbb éle *A német ideológia* elejétől fogva azok ellen irányul, akik valamifajta inverzió révén kritizálnák Hegelt és a hegeliánus filozófiát, pusztá felfordítással, ismét talpára állítva a hegeliánus filozófiát azáltal, hogy egy nyíltan felvállalt idealizmust nyíltan felvállalt materializmussal helyettesítenek."⁵² Marx szerint, írja Warminski, "a pusztá inverzió a legkisebb mértékben sem változtatja meg sem a megfordított terminusokat, sem a köztük lévő viszonyt".⁵³ Éppen ezért Marx gesztusa (tudat és élet meghatározási viszonyának megfordítása) nem merülhet ki a *pusztá* megfordításban, nem lehet *pusztá* inverzió, hanem a megfordított pólusokat és a köztük lévő viszonyt is újra kell gondolnia. Egy "teljeskörű »dekonstrukció«, figyelmeztet Warminski, nem mondhat le az átírás mozzanatáról.⁵⁴ Az inverzió mellett tehát átalakításra is szükség van, az élet/tudat-viszony megfordításának átírást kell implicálnia. Enélkül Marx állítása nem volna több egyszerű ontologizálásnál, valamiféle naiv vitalista materializmusnál. Ám éppen ez az, amit az ifjúhegeliánusokban (különösen Feuerbachban) támad. Ha tehát ebben a támadásban csakugyan kritikai gesztussal van dolgunk, akkor élnünk kell a feltételezéssel, hogy az élet Marx szövegében már nem az az

⁵⁰ Marx – Engels: *A német ideológia*, 26.; *Die deutsche Ideologie*, 27. A mondat azért is példaértékű, hiszen maga Marx jóval később, *A tőke* második kiadásához írott utószavában, éppen efféle inverzióval fogalmazza meg saját dialektikájának a hegeli dialektikától való eltérését. Ld. Marx: *A tőke*, 20.; *Das Kapital*, 27.

⁵¹ Marx – Engels: *A német ideológia*, 18.; *Die deutsche Ideologie*, 19.

⁵² Warminski: "Hegel/Marx: a tudat és az élet", 16–17.

⁵³ Uo. 17.

⁵⁴ Uo.

élet, ami az ó- vagy ifjúhegeliánus filozófiában volt, s hogy éppen ezért nem egyszerűen csak meghatározza, hanem *túldeterminálja* a tudatot.⁵⁵ Egy ilyen gesztus már joggal volna "teljeskörű" dekonstrukció vagy "kompromisszum nélküli" elmozdulás.

Mindez kihatással van arra az ironikus allegóriára is, amellyel *A német ideológia* előszava végződik, s amelyet talán hajlamosak volnánk – elsietetten – literalizálni, s anyag és szellem idealista hierarchiájának egyszerű megfordításaként olvasni. A szóban forgó fabula annak a férfinak a sikertelen erőfeszítéseiről számol be, aki "fejébe vette", hogy "kiveri a fejéből" a nehézkedés gondolatát:

Egy derék férfiú egyszer azt vette a fejébe [*bildete sich einmal ein*], hogy az emberek csak azért fulladnak bele a vízbe, mert a *nehézkedés gondolata* [*Gedanke der Schwere*] megszállva tartja őket. Ha ezt a képzetet kivernék a fejükből [*Schlügen sie sich diese Vorstellung aus dem Kopfe*], teszem úgy, hogy azt babonás, vallási képzetnek nyilvánítanák, akkor mindenféle vízveszélyen felülkerekednének. Egész életén át küzdött a nehézkedés illúziója ellen, amelynek káros következményeiről neki minden statisztika új és számos bizonyítékot szolgáltatott. Ez a derék férfiú volt a mintaképe az új német forradalmi filozófusoknak.⁵⁶

Talán nem teljesen joggal, ha párhuzamot látunk a nehézkedési erő ezen leírása és az élet előbbi fogalma között, hiszen amiként a nehézkedés gondolatától a gondolat nehézkedése miatt lehetetlenség szabadulni, úgy az élet tudat feletti hatalma is a tudat életének "tudható be". Ez esetben a tudat élete a gondolat nehézkedése volna, különösen akkor, amikor ez a nehézkedés a nehézkedés gondolatának nehézkedése. A konjuráció Derrida által elemzett paradoxijával kell itt szembenéznünk, hiszen amikor a derék férfiú *fejébe veszi* azt, hogy *kiveri fejéből* a nehézkedés gondolatát, amikor tehát *megidézi* azt, amit *elűzni* szeretne (emlékezzünk, ez a konjuráció két ellentétes jelentése), akkor feje visszafordíthatatlanul és fatálisan elnehezül. Semmi esélye arra, hogy kiemelje a vízből, és elkerülje a fulladást.

A gondolat nehézkedésének iménti jelenete mellé jól illeszkedik *A német ideológia* ama későbbi részlete, amely immár a lehető legnyíltabban fogalmazza meg a tudat élet általi túldetermináltságának (a gondolat nehézkedésének) tételét, s amelyből immár az is kiderül, hogy ez a túldetermináció a nyelven keresztül következik be:

⁵⁵ Uo. 18. A "túldetermináció" pszichoanalízisből átvett fogalmáról lásd Louis Althusser írását: "Ellentmondás és túldetermináció", in: Uő: *Marx – az elmélet forradalma*, ford. Gerő Ernő (Budapest: Kossuth, 1968), 17–45.

⁵⁶ Marx – Engels: *A német ideológia*, 15–16.; *Die deutsche Ideologie*, 13–14.

A "szellemre" eleve ránehezedik az az átok, hogy "meg van terhelve" anyaggal [*Der "Geist" hat von vornherein den Fluch an sich, mit der Materie "behaftet" zu sein*], amely itt megmozgatott légrétegek, hangok, egyszóval a nyelv formájában lép fel. A nyelv olyan régi, mint a tudat – a nyelv *maga [ist]* a gyakorlati, más emberek számára is létező, tehát a magam számára is csak ezáltal létező valóságos tudat, és a nyelv, miként a tudat, csak a más emberekkel való érintkezés [*Verkehr*] szükségletéből, kénytelenségéből keletkezik.⁵⁷

A szellem nehézkedik, az anyagiság átkával terhelődik, tisztátalanná, idézőjelbe tett szellemé, vagyis kísértetté válik Marx leírásában. Mindez a nyelvnek köszönhető, mely egyszerre "a valóságos élet nyelve",⁵⁸ ahogy pár oldallal korábban olvassuk, és maga a "gyakorlati tudat", ahogy itt írja Marx. A tudat azért nehézkedik, mert a nyelv (avagy az élet) ránehezedik. Az élet/tudat-viszony megfordulásával tehát nem csupán a meghatározás iránya változik, de a binaritás két eleme közti határ is meginog, hiszen immár maga a tudat is az életfolyamat részeként tűnik fel, gyakorlati tudattá, azaz nyelvvé, a valóságos élet nyelvévé értelmeződik át. A nyelv többé nem pusztán tárgya vagy eszköze a tudatnak, írja Warminski, hanem "a tudat materiális, történelmi *élete*".⁵⁹ Marx nyitótétele így ekként fogalmazható át: "Nem a tudat határozza meg a nyelvet, hanem a nyelv határozza *túl* a tudatot."⁶⁰ Egy helyen de Man is hasonlóképpen értelmezhető megállapítást tesz, amikor megjegyjezi: "a tudat *nem más, mint nyelv*" (*consciousness is language*; *RT*, 41.). Warminski szerint éppen ezzel magyarázható, hogy a nyelv sosem lehet tudományos vizsgálat tárgya, hiszen ahhoz a tudatnak önmagát kellene vizsgálata tárgyává tennie.⁶¹

Úgy tűnik, igaza volt Derridának. A nyelv példája csakugyan "nem egy példa a sok közül". Emlékezzünk: Derrida a *Louis Bonaparte brumaire tizennyolcadikájában* lett figyelmes a nyelv terhének spektropoetikus jellegére. Ott azt olvastuk: "Valamennyi holt nemzedék hagyománya lidércnyomásként nehezedik [*lastet*] az élők agyára." A nehézkedésnek az a jelene, amit ebben a szövegben holtak és élők (múlt és jövő) viszonylatában állít elénk Marx, ugyanaz a jelenet, amit *A német ideológia* az élet és a tudat viszonylatában tárgyal. Ne tévesszen meg bennünket, hogy a nyelv terhe az egyik esetben a halál, a másik esetben az élet fogalmával asszociálódik. Ez az adott szöveghely tropológiai konstellációja miatt van így. Tulajdonképpen egyáltalán nem is az a lényeg, hogy adott esetben a "halál" vagy az "élet" kategóriájába soroljuk-e a nyelvet, hiszen éppen e metafizikai

⁵⁷ Marx – Engels: *A német ideológia*, 33.; *Die deutsche Ideologie*, 30.

⁵⁸ Marx – Engels: *A német ideológia*, 25.; *Die deutsche Ideologie*, 26.

⁵⁹ Warminski: "Ending Up / Taking Back", 26.

⁶⁰ Uo.

kategóriák státusa forog kockán abban a spektropoézisben, amely a nyelv – mint prozopopoeia – elemi működésének mutatkozik. Ez az a működés, amely Marx anti-hantologikus forradalmi retorikájában tilalom alá esik, és ez az a működés, amelyet Wordsworth a sírfeliratokról írt esszéiben kerülendőnek tart. Minthogy a prozopopoeia "a gyász trópusa",⁶² Derridát idézve joggal beszélhetnénk itt – mind Marx, mind Wordsworth esetében – a gyázmunka tilalmáról (*MK*, 125.; *SM*, 185.). A kérdés mármost az, hogy vajon nem a szelleműzés efféle logikája hajtja-e de Man is, amikor Baudelaire *Obsession* és *Correspondances* című verseinek elemzését "az igazi »gyász«" kívánalmának megfogalmazásával zárja: "Az igazi »gyász« kevésbé elvakult. A legtöbb, mit tehet, hogy teret enged a nem-értésnek, és előszámlálja a nyelv hatalmának nem antropomorfikus, nem elégikus, nem ünnepélyes, nem lírai, nem költői, azaz prózai, vagy még inkább történelmi módozatait" (*RR*, 262.). Az igazi "gyásról" szólván de Man – amint Derrida is kiemelte⁶³ – nem a jelzöt, hanem a jelzett szót teszi idézőjelbe. A gyász, úgy tűnik, csakis annyiban igazi, amennyiben idézőjeles. Az igazi gyász kvázi-gyász, a gyásznak valamilyen felülírt formája, azaz végső soron nem-gyász, legalábbis nem a szokványos értelemben az. Ha gyász és igazi "gyász" ezen megkülönböztetése a hantologikus és nem-hantologikus forradalmak marxi megkülönböztetését idézi (hantologikusan?), azt a különbségtételt, amelyet Marx a múlt kísértetei és a jövő szelleme között tesz,⁶⁴ továbbá ha mindez a prozopopoeia wordsworthi tilalmával, a holtak személyében szóló és a túlélők személyében szóló sírfeliratok megkülönböztetésével is párhuzamot mutat, akkor joggal vetődik fel a kérdés, hogy vajon de Man nem jut-e hasonló sorsra, mint a másik két szerző,⁶⁵ akik közül az utóbbiról épp ő maga állapította meg, hogy saját diskurzusának alaptrópusa ellen vonul hadba?

⁶¹ Uo. 27.

⁶² J. Hillis Miller: *Versions of Pygmalion* (Cambridge, Mass. – London: Harvard University Press, 1990), 4.

⁶³ Derrida: *Mémoires*, 49–50.

⁶⁴ Az a tény, hogy az igazi forradalom szellemét Marx az erőszak retorikájával jellemzi, további alapot adhat arra, hogy történelemfelfogását de Manéhoz hasonlítsuk. De Man egyik előadásában ekként nyilatkozott: "A történelem tehát nem időbeli fogalom, semmi köze sincs az időbeliséghez, hanem a hatalom nyelvének a megismerés nyelvéből való előlépése [*emergence*]" (*AI*, 133.). A "lerohanás", "meglepés" vagy "rajtaütés" formáját öltő szociális forradalom kétségkívül a hatalom nyelvét beszéli a múltidéző polgári forradalmakkal szemben. Talán efféle eseményekre is gondol de Man, amikor a Baudelaire-tanulmány végén "nyers, vak erőszakról", "a tényleges történelem materialitásáról", "a nyelv hatalmának *történelmi* módozatairól" beszél.

⁶⁵ Fentebb már hivatkozott írásában Andrew Parker is látványos párhuzamot vont Marx és Wordsworth kritikai "szelleműzése" között, a wordsworthi "ellenszellem" (*counter-spirit*) működését ismerve fel Marx szövegeinek uralhatatlan performanciájában. Ld. Andrew Parker: "Futures for Marxism: An Appreciation of Althusser", 65. Ez az aspektus teljességgel hiányzik az ideológia problémájának olyan tematikus tárgyalásából, amilyen James Chandler Wordsworth-könyve, mely így minden informativitása és alaposága ellenére is hiányérzetet kelt az olvasóban. Ld. James Chandler: *Wordsworth's Second Nature: A Study of the Poetry and Politics* (Chicago – London: The University of Chicago Press, 1984).

Vélhetően de Man volna az utolsó, aki tagadná ezt az eshetőséget. Mivel a gyász és az igazi "gyász" különbsége az illető Baudelaire-tanulmányban az *Obsession* "ideologikus" felépítményének és a *Correspondances* "kritikai" infrastruktúrájának különbségeként jelenik meg, érdemes felidézni, mit is mond másutt de Man ideológia és kritika viszonyáról: "Az ideológiai és a kritikai gondolkodás kölcsönösen függenek egymástól, és a szétválasztásukra irányuló mindenféle kísérlet az ideológiát merő tévedéssé, a kritikai gondolkodást pedig idealizmussá fokozza le" (AI, 72.). De magát a Baudelaire-tanulmányt is idézhetjük: "Mindig legalább két szöveg van, függetlenül attól, hogy ténylegesen meg vannak-e írva, vagy sem; a két szonett viszonya [...] lényegi jellemzője minden szövegnek" (RR, 261.). Kritika és ideológia nem függetleníthetők egymástól. Egyik önéletrajzi reflexiójában de Man épp a múlttól való "kritikus" eltávolodás és a "forradalmi" megújulás hitének ábrándos voltáról ír, még hozzá nagyon is a hantologikus retrospekció nyelvén:

Nem szokásom a retrospektív önvizsgálat, és kegyesen elfelejtem, amit írtam, éppoly gyorsan, mint a rossz filmeket – bár, ahogy ez már a rossz filmekkel lenni szokott, *bizonyos jelenetek vagy frázisok olykor visszatérnek, hogy nyugtalanítsanak és kísértsenek, mint valami rossz lelkiismeret.* Amikor azt gondoljuk, hogy a megújulás üde érzésében volt részünk, mi magunk tudjuk a legkevésbé, hogy a változás csakugyan végbement-e, vagy csupán újra csak korábbi, megoldatlan rögeszméinket fogalmazzuk meg, némileg eltérő formában. [BI, xii.; saját kiem.]

De Man szövegében a régi rögeszmék töltik be azt a szerepet, amit a holtak visszajáró emléke játszott Marxnál. Lidércnyomásként nehezednek a megújulni vágyó elmére, amely anélkül, hogy észrevenné, mindig csak korábbi jeleneteket dramatizál át, mindig csak saját régi frázisait parafrázálja. Az idézőjelek nélküli idézés példaszerű esetével van dolgunk. Az elme, miként az egyszeri forradalmár, kölcsönzött nyelven, kölcsönvett jelmezekbe bújva viszi színre "az új világtörténelmi jelenetet". Az ismétlési kényszer ezen logikája egyúttal – miként Derrida is kiemelte – a felelősség logikája is. Ez az implikációja a "rossz lelkiismeret" de Man által megidézett fogalmának. A rossz szellemek visszatérnek, hogy felelősségre vonják, válaszra kényszerítsék a felejteni és megújulni vágyó szellemet. Lidércnyomásként nehezednek rá, így a szellem nehézkedni kezd. Derrida azonban azt sem felejtette el megjegyezni, hogy ez a lidércnyomás "kísérteties sűrűséggel" rendelkezik, amiből arra következtethetünk, hogy a nehézkedés törvénye csak részleges érvényességgel bír. Igaz ugyan, hogy a felejtés minduntalan a gyász hantologikája felé gravitál, s hogy az idézőjeles, igazi "gyász" folyvást idézőjelek nélküli gyászba hanyatlik, ám ez a hanyatlás nem tekinthető

tökéletes visszaesésnek. Bizonyos tere az antigravitációnak is van. Az elme csupán annyiban van alávetve a nehézkedés törvényének, amennyiben emlékei változatlan formában térnek vissza hozzá, ám a kísértés éppenhogy olyan ismétlést implikál, amely változást foglal magában. A kísértetjárás ezért legalább annyira a nehézkedés törvényének ellenében is működik. Egy fentebb már idézett kijelentésében (Kleistről és Rilkeről írva) de Man e két irányultság – gravitáció és antigravitáció, emlékezés és felejtés – találkozási pontján állapodik meg: "Az emelkedés és esés szintézise helyett inkább az esztétikai forma folytonosságáról kellene beszélnünk, mely nem hagyja, hogy szétszabdalják az életet a haláltól, a pátoszt a könnyedségtől, az emelkedést az eséstől elválasztó határvonalak " (RR, 287.). Az *interface*, ahová de Man a kleisti bábut vagy a rilkei angyalt helyezi, túl van esés és emelkedés, komolyság és játék, halál és élet különbségén, még hozzá azért, mert (Wordsworth szavával) "félúton" van közöttük. Pontosan úgy, ahogy a sírfelirat-esszéiben az elhunyt emléke is félúton van élők és holtak közt, vagy ahogy a *Prelude* fészekrablási jelenetében a fiú- Wordsworth lebeg a föld és az ég találkozásánál.⁶⁶ A prozopopoeia spektropoetikus működése a nehézkedés törvényét is kísértetiessé teszi, amennyiben a viszonylagos antigravitáció gravitációs középpont *nélküli* gravitálássá változtatja a zuhanást.

A nehézkedés "kompromisszum nélküli" gondolatát azonban semmiképp sem szabad a gravitáció és az antigravitáció *kompromisszumaként* elgondolnunk. Nem azért vagyunk "félúton", az *interface* virtualitásában, mert sikeresen összebékítettünk két, egymással összebékíthetetlen világot. Egy ilyen kompromisszum mindenekelőtt érvényes konvenciót feltételezne. Feltételezné azt a tiszta elkülönülést, amely lehetővé tesz egy legitimitással rendelkező, határozatképes "összejövetelt" (ez volna a *konvenció* szó eredeti jelentése), és feltételezné az "együttes ígértevést" is (lásd *kompromisszum*), vagyis azt, hogy az egybegyűlt, egymásnak kölcsönösen engedményt tevő és ezt az engedményt egymásnak kölcsönösen megígérő felek identikus és cselekvőképes alanyként állnak szemben egymással, komplementer viszonyban, autoritásként, mint jegyző és ellenjegyző. Feltételezné továbbá a performatívumok legitimálásához szükséges egyéb körülmények fennállását is, az ígérő komolyságát, a legitimáló legitimitását, és minden további feltételt, ami ahhoz szükséges, hogy egy performatívum ne perverformatívum legyen. Az a virtuális tér azonban, amelyet a

⁶⁶ Ez utóbbi példa elemzése külön tanulmányt érdemelne, nem pusztán azért, mert a zuhanás és emelkedés állapotának látványos elegyét viszi színre, hanem azért is, mert e jelenet kétszeri megidézése de Man Kant-tanulmányaiban (AI, 81., 127.) a lidércnyomás tanulságos eseteként olvasható. Hely hiányában itt sommásan csak annyit: ha Wordsworth szerint a lebegés fenséges pillanatában "az ég nem a föld ege volt" (*the sky was not a sky*

nehézkedés kompromisszum nélküli gondolata feltételez, éppenhogy a performativitás tere, mely egyoldalúan és redukálhatatlanul megelőz, meghatároz, sőt *túldeterminál* minden kognitív legitimálást és legitim performanciát. Az ígélet, amit egy ilyen térben tenni lehet, mindenképpen kompromisszum nélküli: *promise w/o compromise*.⁶⁷

De Man persze nem nehézkedésről, hanem materializmusról beszél. De éppúgy kompromisszum nélkül. Derrida már a de Mannak írt emlékiratokban újszerűnek találja a materialitás de man-i elgondolását, és "eredetinek" nevezi ezt a materializmust.⁶⁸ S erre jó oka lehet, hiszen de Man szövegeiben egy olyan materializmus körvonalazódik, amely "sokkal radikálisabb annál, amit az olyan kifejezések, mint a »realizmus« vagy az »empirizmus«, visszaadni képesek" (AI, 121.). Ez a materializmus egyszersmind "radikális formalizmus" is (AI, 128.), "formális materializmus" (AI, 83.), vagy ahogy Hamacher tömöríti: "formaterializmus".⁶⁹ Méghozzá azért, mert a materialitás, amelyet ígér, és amelyre apellál, nem csupán "figurálisnak", de "literálisnak" sem mondható (AI, 82.) – még akkor sem, ha de Man olykor kifejezetten a *betű* materialitásáról (AI, 90.) vagy "a betű literalizmusáról" (RT, 68.) beszél. Ennek megértéséhez hasznos lehet Derrida kommentárja: "A betű literalitása nem azért foglalja magában ezt a materialitást, mert afféle fizikai vagy érzéki (esztétikai) szubsztancia vagy akár anyag volna, hanem mert annak a prózai ellenállásnak a helye [...], amely mindenféle organikus vagy esztétikai totalizálásnak, mindenféle esztétikai formának ellenszegül."⁷⁰ Éppen ezért részesíti előnyben Derrida a "materializmus" helyett a "materialitás" kifejezést, megállapítva, hogy a materialitás de Mannál "materializmus nélküli, sőt talán egyenesen matéria nélküli materialitás".⁷¹ Ez a materialitás inkább "machinisztikusnak", mint "mechanikusnak" mondható, mivel határozottan divergál anyag és szellem, szervetlen és szerves, gép és test metafizikus oppozíciójától.⁷² De Man materializmusa sem nem egyszerűen "mechanisztikus", sem nem egyszerűen "dialektikus",

of earth), akkor de Man álláspontja pedig ekként fogalmazható meg: *the sky [of Kant] was not a sky of [Wordsw]earth*.

⁶⁷ Hamacher a performatívumok horizontjának perforációjáról, "horizont nélküli performatívumról" beszél (i. m. 201–202.), az "elvárási horizont nélküli várakozás", illetve a "messianizmus nélküli messiási" derridai gondolatának mintájára.

⁶⁸ Derrida: *Mémoires*, 66–67.

⁶⁹ Hamacher: i. m. 178. Ugyanitt lásd az "áranyelv" (*Warensprache*) és az "igazi nyelv" (*eine wahre Sprache*) marxi megkülönböztetéséről írottakat, amely nem csupán a hantologikus és a nem-hantologikus forradalmak közti különbségtételt idézi, hanem számos vonatkozásban a gyász és az igazi "gyász" de man-i fogalompárjára is rímel.

⁷⁰ Derrida: "Typewriter Ribbon", 350.

⁷¹ Uo. 281.

⁷² Uo. 281. (Vö. a "mechanikus szabadság", illetve a "mechanikus esemény" gondolatával.)

mivel "a materialitás de man-i fogalma [...] nem *filozófiai* fogalom, nem *az anyag metafizikus fogalma*".⁷³

Az olvasás allegóriáinak egyik pontján – Rousseau és Marx gazdaságtani fejtegetései kapcsán – de Man egy olyan ökonómiai determinizmus lehetőségét villantja fel, amely nyelvi alapokon nyugszik, s mint ilyen, "se nem materialista, se nem idealista, s nem is pusztán dialektikus" (AR, 158.). Efféle negatív jelzőkkel lehetne illetni azt az ideológiakritikát is (ha még annak nevezhető egyáltalán), amelyet a prozopopoeia spektropoetikus működése lehetővé tesz. Joggal mutattak rá az elemzők, hogy egy ilyen kritika csakis fantazmatikus talajon állhat, s ilyen értelemben csakis "talaj nélküli" lehet.⁷⁴ Valóban: egy ilyen kritikai gyakorlat *mint gyakorlat*, Marxszal szólva, csakis "szürke alapon szürkeként" különülhet el attól, amit "kritizál".

⁷³ Uo. 352.

⁷⁴ Ld. Parker: i. m. 69., illetve Cohen: i. m. 19.

Kidolgozás: retorika

Temetői tájak, visszajáró szellemek (Gray és Wordsworth)

Régóta ismeretes, hogy Thomas Gray 1750-ben elkészült költeménye, az *Elégia egy falusi temetőben* (*Elegy Written in a Country Church-Yard*) milyen rendkívüli népszerűségnek örvendett a 18. század második felében. A vers még a költővel ellenszenvező befolyásos kritikus, Dr. Johnson elismerését is elnyerte, s már-már kultikus rangra emelkedve egyike lett az angol romantikusok legkedveltebb olvasmányainak. Egy részletét Shelley még etoni diákként latinra fordította, Wordsworth pedig a neoklasszicista költői dikcióval szembeni minden fenntartása ellenére is kitüntetett helyet biztosított a műnek, amikor két versszakát az *Esszék sírfeliratokról* második darabjának mottójába emelte. Az *Elégia* népszerűségét mutatja, hogy hatóköre egyáltalán nem korlátozódott az angol hagyományra. Chateaubriand például, amint arról önéletrajzában beszámol, annyira el volt ragadtatva tőle, hogy le is fordította franciára. Ezzel közel sem volt egyedül. Az elégiának már a tizennyolcadik században közel félszáz fordítása született, s ez az intenzív figyelem a tizenkilencedik század első évtizedeiben sem lankadt. Nem kizárt, hogy a francia irodalmárt épp Gray meditációja ébresztette rá az önéletírás síri nézőpontjára. Az *Elégia* enigmatikus szerkezetének, proleptikus retrospektivitásának komoly szerepe lehetett abban, hogy a memoárok szerzője végül a *Síron túli emlékiratok* (*Mémoires d'outre-tombe*) címet adta művének.¹

Az angol romantikusok körében Gray elégiája egyike volt a legfrekvenciáltabb szöveghelyeknek, ami különösen figyelemre méltó tény egy olyan szöveg esetén, amely maga is a helyek frekvenciálásának, a temetők, síremlékek és emlékhelyek gyakori meglátogatásának problematikájába ágyazódik. Talán nem egészen véletlen, hogy hasonló a helyzet a Gray költészetéhez oly gyakran visszatérő Wordsworth egyik leghíresebb tájleíró versével is: *Sorok néhány mérfölddel a tinterni apátság fölött, a Wye partjaihoz való visszalátogatás alkalmából, egy túra során, 1798. július 13. (Lines Composed a Few Miles above Tintern Abbey, on Revisiting the Banks of the Wye during a Tour. July 13, 1798)*. Wordsworth lírai költeményének (a költőre oly jellemző módon) ugyancsak egy visszalátogatás az alaphelyzete, s bizonyára ennek is lehet valamennyi szerepe abban, hogy magához a vershez mindmáig

¹ Az önéletrajz hosszú ideig az *Életem emlékiratai* (*Mémoires de ma vie*) címet viselte, de amint Chateaubriand az utólagos előszóban írja: "...valahogy mindig úgy éreztem, mintha a koporsómból visszanézve írnék. Művem így bizonyos vallásos színezetet kapott, s hátrányára válna, ha ettől megfosztanám; elnémítanám azt a távoli hangot, amely mintha a sírből szólalna meg, és amelyet hallani lehet az egész elbeszélés során", ld. François René de Chateaubriand: *Síron túli emlékiratok*, ford. Maar Judit (Budapest: Osiris, 1999), 13.

előszeretettel tér vissza nemcsak a kritikai diskurzus, de az angolszász költészet is. Legutóbb, a mű születésének kétszázadik évfordulóján a kortárs amerikai líra egyik legizgalmasabb alakja, Billy Collins adózott Wordsworth emlékének *Sorok több mint háromezer mérföldre a tinterni apátságtól* (*Lines Composed Over Three Thousand Miles from Tintern Abbey*) című versével.

Amikor Gray temetői sorait Wordsworth tájversével állítjuk párhuzamba, az egymás mellé rendelés mögött az a feltételezés bújik meg, hogy Wordsworth lírai költészetében (s talán a modern líra tekintélyes hányadában is) a táj emlékhelyként, afféle sírként funkcionál, ezért a sírköltészet (s annak legelemibb képviselője, a sírfelirat) a tájköltészetre, sőt általában a lírára nézve is paradigmaticusnak tekinthető. Wordsworth költészetének, illetve poétikai és filozófiai nézeteinek vizsgálatakor ezért mindenekelőtt ezt a viszonyt, sír és táj funkcionális kapcsolatát kell artikulálnunk. A sírköltészet és tájköltészet szoros összefonódását illető hipotézist persze korántsem mondhatjuk a magunkénak, de még csak új keletűnek sem. A wordsworthi líra temetői dimenziója valójában régi felismerése a szakirodalomnak. Wordsworth költészete kapcsán nem egyszer esett szó "természet-inskripcióról" (Geoffrey Hartman), "epitafikus beszédmódról" (Frances Ferguson), "szentélybetételről" vagy "sírhatételről" (Forest Pyle), hogy csupán a problémát legbehatóbban vizsgáló elemzések némelyikére utaljak. Néhány filológus pedig arra is kísérletet tett, hogy Wordsworth nyelvezetének ezen aspektusát az "éjjeli" vagy "temetői" költészet kiterjedt 18. századi hagyományának szem előtt tartásával próbálja kibontani. Így kerül előtérbe mindenekelőtt Gray *Elégiája*, de így kerül szóba Milton *Lycidas* vagy *Il Penseroso*, Young *Éji gondolatok* (*Night Thoughts*), Parnell *Éji darab a halálról* (*A Night Piece on Death*), Blair *A sír* (*The Grave*), vagy Hervey *Töprengések a sírok közt* (*Meditations among the Tombs*) című költeménye is, melyek romantikus továbbviteleként általában Coleridge *Éjjeli fagy* (*Frost at Midnight*) című versét szokás megemlíteni. Amint azt Geoffrey Hartman már 1965-ben megállapította, a 18. században "az elégia és a természetköltészet általános konvergenciája" figyelhető meg, s Wordsworth lírája e folyamat betetőzésének tekinthető.² A probléma kidolgozása tehát évtizedek óta folyamatban van, a szakirodalom azonban ismereteim szerint mindeddig adós maradt egy olyan elemzéssel, amely nem csupán szórványos utalások, hanem hosszabban végigvitt párhuzamos olvasás formájában kötné össze Gray és Wordsworth említett verseit, vagy legalábbis e művek néhány, legfontosabbnak tűnő mozzanatát. Amint az

² Geoffrey Hartman: "Inscriptions and Romantic Nature Poetry", in: Uő: *The Unremarkable Wordsworth* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), 33.

alább következő elemzésben igyekszem demonstrálni, táj és temető funkcionális megfelelése világosan kirajzolódik, ha a nyilvánvaló tematikus eltérések elismerése mellett kimutatjuk a két vers működésében megfigyelhető párhuzamosságokat. A hasonlóság leginkábbis öt mozzanatban látszik megragadhatónak: *mindkét* szöveg egy olvasási jelenetet, egyfajta szellemidézést (múlt- vagy halottidézést) visz színre; a szellemidézés aktusa *mindkét* esetben a visszajárás kísérteties gyakorlatához kapcsolódik; *mindkettőben* elérkezik a pillanat, amikor (egy figurális helyettesítés révén) a jelenbeli visszatekintés előretekintésbe fordul, s a jelenre való előzetes jövőbeli visszapillantás (mint kritikai öntudat) lehetősége válik a meditáció legfőbb tétjévé; a visszatekintések láncolatos egymásutánját *mindkét* esetben egy kompenzációs logika, a kiadások és megtérülések nyitott ökonómiája szervezi; továbbá mindez *mindkét* versben a nyomhagyás és nyomolvasás problematikájába ágyazódik, s egész konkrétan az emlékek elraktározásának, tárolásának és előhívásának memorikus műveleteire irányítja a figyelmet.

Gray elégiája

Az *Elégia egy falusi temetőben* első változata (az etoni kézirat tanúsága szerint) jelentősen eltért a Horace Walpole által 1751-ben közzétett és széles körben ismertté vált későbbi változattól. Az egyik legjelentősebb eltérés a műfaji megjelölést illeti: "elégia" helyett Gray korábban egyszerűen "stancáknak" nevezte írását (*Stanza's Wrote in a Country Church-Yard*), és a vers 82. sorában sem "elégiáról", hanem "sírfeliratról" beszélt.³ Amint arra többen is rámutattak, az elégia fogalmának előtérbe kerülése a későbbi változatban éppenséggel elmozdulást jelent a műfaj hagyományos felfogásától (a pásztori elégia formai kötöttségeitől), Gray versében ugyanis az elégia műfaja inkább egy modalitásként funkcionál, elégikus hangvétellé alakul át. A vers második változatában felbukkanó "elégia" szó egyszerre fordítása az első változatban szereplő "stancáknak" és "sírfeliratnak", ami arra enged következtetni, hogy az elégia sajátos műfaji *formája* itt egy jellegzetesen elégikus *beszédmód* irányába tolódik el, a romantika epitafikus modalitását, Wordsworth "elégikus stancáit" vetítve előre. Az elégia fogalmának ilyenén kiszélesedése egybeesik a lírai költemény mint

³ A vers két változatát lásd az alábbi kötetben: Thomas Gray – William Collins: *Poetical Works*, szerk. Roger Lonsdale (Oxford: Oxford University Press, 1977), 33–39, 101–106. Az angol kifejezések helyenkénti régies

jellegzetesen szubjektív és reflexív megnyilatkozási mód megjelenésével. Azt mondani tehát, hogy az elégia (*elegy*) Gray versében elégikus modalitássá (*elegiac*) válik, egyenértékű annak kijelentésével, hogy lírává, lírai költeménnyé (*lyric*) alakul át.⁴ Az elégia műfaja a romantikus lirizálás irányába mozdul el. Ezt az elmozdulást rögzíti később Coleridge megállapítása, mely szerint a formailag és tematikusan egyaránt szabaddá lett elégia a költői reflexivitás legalkalmasabb megnyilatkozási módja: "Az elégia a reflektáló elme természetes költői formája. *Bármely* témát tárgyalhat, de egy témát sem tárgyalhat *önmagáért*, hanem csakis és kizárólag magára a költőre vonatkoztatva..."⁵ Az elégia mint beszédmód ebben a romantikus felfogásban egyet jelent a lírai megszólalás azon sajátosságával, hogy benne minden önéletrajzi dimenzióba kerül, mivel minden a reflektáló költői elmével áll vonatkozásban.

Ez a vonatkozási viszony (a lírai modalitás) mindjárt az *Elégiát* bevezető leírásban fellelhető. A faluhatár esti képének és hangjainak ábrázolása nem egyszerűen a nappalból éjszakába való áttűnés nehezen behatárolható időszakát festi elénk, hanem mindezt rögtön az "eltávozás", az életből a halálba való átmenet allegóriájaként is láttatja, hiszen a végéhez közeledő nap itt "távozó napként" (*parting day*), a vers későbbi pontján említendő "távozó lélek" (*parting soul*) előképeként jelenik meg, melyet az alkony a "lélekharang" (*knell*) megkondításával szertartásosan el is búcsúztat.⁶ Továbbá számos jel utal arra, hogy az éjbe forduló nappal átmeneti képe egyúttal magának a szemlélőnek, az alkonyatot leíró elmének a képe is, így a látványt leíró elme – az alkony allegorikus értelme szerint – maga is kezdetből a haldoklás állapotában leledzik.

The Curfew tolls the knell of parting day,
The lowing herd wind slowly o'er the lea,
The plowman homeward plods his weary way,
And leaves the world to darkness and to me.

írásmódját mindenütt megőriztem, s a továbbiakban mindvégig erre a kiadásra hivatkozom. A vers magyar fordítását lásd: *Klasszikus angol költők I.*, szerk. Szenczi Miklós et al. (Budapest: Európa, 1986), 688–692.

⁴ Az *elegy* és az *elegiac* közti átmenetről lásd: Esther Schor: *Bearing the Dead: The British Culture of Mourning from the Enlightenment to Victoria* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993), 21. és 41., az *elegy* és a *lyric* közti átmenetről pedig lásd: Anne Williams: "Elegy into Lyric: *Elegy Written in a Country Churchyard*", in: *Thomas Gray's Elegy Written in a Country Churchyard*, szerk. Harold Bloom (New York: Chelsea House Publishers, 1987), 103–104. Gray verse mindkét elemzőnél kulcsszerepet játszik ebben az elmozdulásban.

⁵ Idézi Schor: i. m. 126.

⁶ A sor Dante *Isteni színjátékának* alábbi részletét idézi: "...ha hallja a harangot, / mely tán a haldokló napot siratja..." (Purgatórium, VIII:5–6., Babits Mihály fordítása). Chateaubriand emlékirataiban kétszer is felbukkan ez a dantei kép (i. m. 152., 291.). Gray versének sajátossága abban áll, hogy a harangszó fölöttébb ambivalenssé válik, hiszen a lélekharang megkondítása ezúttal nem pusztán fájdalmas tudomásulvétele a nap közelgő végének, hanem performatív aktus is. A "takarodó" (*Curfew*) nem egyszerűen gyászolja, azaz utólag elsiratja, hanem éppenséggel meghalasztja, távozásra szólítja fel a napot.

Now fades the glimmering landscape on the sight,
 And all the air a solemn stillness holds,
 Save where the beetle wheels his droning flight,
 And drowsy tinklings lull the distant folds;

Save that from yonder ivy-mantled tow'r
 The mopeing owl does to the moon complain
 Of such, as wand'ring near her secret bow'r,
 Molest her ancient solitary reign.

[*Elegy*, 1–12.]

Az elme, miként a "derengő táj" (*glimmering landscape*), maga is alkonyzónában, köztes állapotban, az érzékelés és a képzelet bizonytalan határmezsgyéjén tartózkodik. A vers nyitánya az érzéki impulzusok fokozatos halványulásáról tudósít, s mire a verselő néhány versszakkal később a holtakról való megemlékezésébe fog, az érzéki elem jelentős részben átadta helyét a képzeletnek. Ugyanakkor fontos rámutatnunk, hogy az éjszaka sem teljes sötétséget, sem tökéletes csöndet nem hoz magával (a hold fénye és az éjjeli állatok zaja korántsem mellékes körülmény), ezért úgy tűnik, nem szabad az alkonyati derengés elmúlásával és a képzelet teljes diadalával társítanunk. Az a zeugma, mely a nyitóversszak végén az ént az éjszakához kapcsolja, távolról sem a képzelet tiszta transzcendentalitásának eljövendő győzelmét sejteti. A fény és a sötétség közötti átmeneti állapot mind a természet, mind az elme vonatkozásában megmarad.⁷

A tágabb környezet jellemzését követően a szemlélő szűkíti látókörét, és a negyedik versszaktól áttér a síremlékek leírására. Ez a leírás azonban inkább csak futólagosnak mondható, hiszen a konkrét részletek ecsetelése helyett nyomban egy általánosabb spekuláció veszi kezdetét. A beszélő az egyszerű emberek emlékezetben való továbbélésének esélyein tünődik.

Beneath those rugged elms, that yew-tree's shade,
 Where heaves the turf in many a mould'ring heap,
 Each in his narrow cell for ever laid,
 The rude Forefathers of the hamlet sleep.

[*Elegy*, 13–16.]

Innentől fogva egész konkrét értelemben is egy olvasási jelenetnek vagyunk tanúi, amennyiben a sírok és feliratok olyan emlékül állított jelekként foghatók fel, amelyek

⁷ Az éj és az elme asszociatív kapcsolatához hasonló helyettesítéses viszony képződik a vers beszélője és a "búsuló bagoly" (*mopeing owl*) között is. A sírok közt virrasztó én egyedülléte a repkény-benötte toronyból rikoltó bagoly magányába vetül ki, habár a baglyot paradox módon épp annak a (beszélővel asszociálható) vándornak a megjelenése készíti "panaszra", akinek egyedüllétét figuratívan megjeleníteni hivatott.

önmagukon túlra, valamilyen érzékileg hozzá nem férhető világba, az ősök egykori életébe utalják szemlélőjüket. A figyelmezés aktusa Gray versében olvasásként jelenik meg. Esetünkben fölöttébb különössé teszi ezt az olvasási folyamatot, hogy az állandósult derengés (az érzéki és az érzékfeletti dimenzió közti határvonal relatív elmosódottsága) miatt a sírjelek érzékelésének síkja kísérteties közelségbe kerül az elhunytak elképzelésének síkjával. Miközben a sírok homályba borulnak, a holtak viszonylagos élességgel elevenednek meg a beszélő (immár sem tisztán lelkinék, sem tisztán testinek nem mondható) szemei előtt. Az "ősapák" (*Forefathers*) életének meglevenedésével (a 6–7. versszakban) a jelenből a múltba pillantunk vissza, bár a síron túli és a síron inneni világ éles határvonalának hiányában talán inkább a jelen meghasadásáról, részleges múltszerűvé válásáról, mintsem egy autonóm múlt és egy autonóm jelen tiszta különállását feltételező retrospekcióról kellene beszelnünk. Eközben maga a figyelmezés mint olvasás, mindezen bonyodalmakkal, a halottidézés alapvető formájaként jelenhet meg.

A holtak megidézése, miként később a különféle allegorikus szellemeké is, feltételezi azt az olvasói figyelmet, amelyet a merengő lélek az elhagyatott síroknak szentel. Ez a figyelem szorosan összefonódik a frekventálás aktusával – a látás látogatást, a vízió vizitációt feltételez –, s amint látni fogjuk, rövidesen épp ez a mozzanat kerül a vers fókuszába, és válik az elmélkedés legfőbb kérdésévé: miként maradhat fenn azok emléke, akik valamilyen félreeső helyen, átlagemberként éltek le életüket, s csaknem jeltelenül, a világ forгатagától távol nyugszanak. A vidéki temető *neglected spot*: olyan hely, ahová idegenek nemigen látogatnak el, ahová inkább csak véletlenségből vetődik bárki is, s amely éppen ezért elkerüli az utókor figyelmét. Pedig ahhoz, hogy egy síremlék betöltse funkcióját, azaz jelként, emlékjelként működjön, s ezáltal biztosítsa a holtak szellemének továbbélését, elengedhetetlenül szükséges, hogy könnyen megközelíthető, sőt frekventált helyen legyen található. Másképp arra a sorsra van ítélve, hogy *olvasatlan* marad, mint az óceán "felderítetlen" (*unfathomed*) barlangjaiban lapuló gyöngy, vagy a pusztában "látatlanul" (*unseen*) elnyúló virág – avagy mint maga Gray, aki a vers írásának éveiben, barátja, Richard West halálát és a Horace Walpole-lal való összekülönbözést követően épp az olvasatlanság rémével, a publikum kínzó hiányával küszködött.⁸ Azáltal, hogy a vers beszélője épp egy félreeső helyre szegezi tekintetét, és emelt költői dikcióba fordítja át a falusi sírok

⁸ Lásd erről: William Hutchings: "Syntax and Death: Instability in Gray's *Elegy Written in a Country Churchyard*", in: Bloom (szerk.): i. m. 99. Az *Elégia* születésének időszakáról átfogó képet ad az alábbi életrajz

"művészietlen meséjét" (*artless tale*), éppenséggel ezt a visszásságot, az értékek méltatlan figyelmen kívül maradását próbálja ellensúlyozni.⁹ Frekventálja, újra és újra felkeresi, s ezáltal lényegében átszellemíti az elhagyatott helyet, mely ennek folytán, miként az első változat 113. sorában olvasható, afféle *haunt*tá, kedvelt és gyakran látogatott helyszínné, egy visszajáró szellem törzshelyévé lép elő. Mintha a visszalátogató maga is kísértetként látogatná a világ e félreeső szegletét. A *haunt* kifejezés megjelenése a korábbi változatban kiválóan jelzi megelevenítő és megelevenített, élő és holt szellem tükrös viszonyát, hiszen az illető helyet ezek szerint nemcsak az elhunytak szelleme, hanem a szellemidéző költő is kísértetként látogatja. Az, amit a klasszikus hagyomány a hely szellemének (*genius loci*) nevez, úgy tűnik, mindig azt a szellemet is magában foglalja, amely az illető helyet felkeresi. Gyászolt és gyászoló spekuláris viszonya mutatkozik meg ebben a tükrösségben. Ha a holtak szelleme kísértetiesen visszajár, az csakis azért lehetséges, mert éppoly kísértetiesen visszajár az a kósza lélek is, amely e vissza-visszatérő jelenésekről tanúságot tesz.¹⁰ A kettős visszajárásnak ez a logikája nemcsak a múlt árnyyszerű alakjainak, de az élő jelen melankolikus virrasztójának is kísérteties létmódot kölcsönöz. Így elevenek és holtak steril, antitetikus különállása helyett

idevonatközzé fejezete: Robert L. Mack: *Thomas Gray: A Life* (New Haven – London: Yale University Press, 2000), 377–434.

⁹ Ami Gray versét mint félreeső emlékjelet illeti, érdemes megjegyezni, hogy Walpole, akinek Gray kibékülésük után végül elküldte a művet, a vers beszélőjének odafigyelő és figyelemfelhívó gesztusát ismételte meg azzal, hogy közreadta a költeményt. A közzétételkor csatolt *Figyelmeztetésben* (*Advertisement*) Walpole kifejezetten hangsúlyozta is, hogy a szöveg véletlenül jutott a kezébe, s hogy bár azt szerzője eredetileg nem publikálásra szánta, ő mégis érdemesnek tartja arra, hogy ezennel ráterelje a publikum figyelmét: "Az alábbi VERS Véletlen folytán került a kezembe, már ha az általános Elismerés, mely e csekély Darab terjesztését kísérte, efféle lekicsinylő kifejezéssel Véletlennek nevezhető. Éppen ez az Elismerés az oka annak, hogy senkitől sem kell Elnézést kérnem, csakis a Szerzőtől: mivel bizonyára Elégedettséggel tölti el, hogy máris oly sok Olvasónak szerzett örömet, bátorodom azzal áztatni magam, megbocsátja majd, hogy ezt az Örömet sok más olvasó felé is közvetítem." Ld. Thomas Gray: *Poetical Works*, 34.

¹⁰ A "hely szellemének" alakzatairól Graytól Wordsworthig terjedően hasznos áttekintést ad Geoffrey Hartman tanulmánya: "Romantic Poetry and the Genius Loci", in: Uő: *Beyond Formalism: Literary Essays 1958–1970* (New Haven – London: Yale University Press, 1970), 311–336. Hartman az általunk elemzett spekularitásra hívja fel a figyelmet Gray Eton College-ről írt ódája (*Ode on a Distant Prospect of Eton College*) kapcsán: "A költő, miként a többi árny, mintha merő kísértet volna csupán a tájban, egy segíteni képtelen őrszellem" (320.). E tükrös viszony tétje és jelentősége világosan lemérhető a tanulmány korábbi fejtegetéséből: "Az angol hagyomány a 17. és a 18. század folyamán arra összpontosít, miképpen teremtsen olyan nemzeti költészetet, amely kifejezné a nemzet sajátos rendeltetését. A költői szellem arra hivatott, hogy tükrözze a hely szellemét: Anglia vallásának, történelmének és tájainak szellemiségét" (317.). A költői szellemnek jótékony és cselekvőképes őrszellemként kellene tükröznie a hely szellemét, hogy "az angol táj mint alma mater" (319.) a nemzet egységét és épülését szolgálhassa. Am minél hangsúlyosabb ez a követelmény, annál inkább élnünk kell a gyanúval, hogy a szellemidézés gótikus fordulatot vehet, borzongásra és menekülésre kényszerítve a szellemidézőt: "Az ódák általában megidézett erőkhöz szólnak, és a gótikus regényhez hasonlóan maguk keltik fel a szellemeket, melyektől borzonganak" (326.). Gray *Elégiájában* igen kevés esélyünk van e gótikus fordulat elkerülésére, ha már maga a szellemidéző is kísértetként frekventálja a tisztelettel övezett helyet. Ami pedig Wordsworth *Sorok a tinterni apátság fölött* című versét illeti, említett tanulmányában Hartman "az angol tájról mint alma materról való töprengés tökéletes példáját" látja benne (333.). Miként az *Esthwaite völgye* (*The Vale of Esthwaite*) vagy az *Elszántság és függetlenség* (*Resolution and Independence*), úgy ez a vers is a hely kísérteties szellemének megidézése körül forog.

a kísértetjárás köztes közegében mozgunk, melyet még borzongatóbbá tesz a "gótikus" díszlet: a fák baljós árnyéka, a túlvilági holdfény, az elhagyatott, repkény-benőtte torony és a vérfagyasztó bagolyhuhogás. A jelenet és a szóhasználat Gray egyik korai, szatirikus kísértetversére emlékeztet, melynek "melankolikus színhelye" (*melancholy Scene*) pontosan azért van tele homályos *hauntokkal*, mert kísértetek "frekventálják":

Here groves embower'd, & more sequester'd Shades,
Frequented by y^e Ghosts of Ancient Maids,
Are seen to rise: the melancholy Scene
With gloomy haunts, & twilight walks between
Conceals the wayward band...¹¹

[*Lines*, 28–32.]

Gray *Elégiájának* fennkölt dikciójában mindvégig ott kísért ez a gótikus, szatirikus dimenzió: folyvást fennáll a veszélye annak, hogy a szűk "cellák" (*cell*), melyekben a falu ősapái szunnyadnak, óriási "pincékké" (*Cellars*) alakulnak át, ahol "kísérteties" patkányok (*ghostly Rats*) lakoznak, pókok szövögetik hálójukat és "bagolyszerű" koboldok (*owlish Goblins*) alusszák álmunkat:

...Cellars vast & deep,
Where ghostly Rats their habitations keep,
Where Spiders spread their Webs, & owlish Goblins sleep.

[*Lines*, 19–21.]

Az olvasás, az olvasói figyelmezés és szellemidézés, melyet Gray verse a holtak továbbélésének elemi feltételeként állít előtérbe, a gótikus kísértéssel, a helyek frekventálásának kísérteties gyakorlatával áll szoros összefüggésben. Maga a síremlék és a rajta olvasható felirat tulajdonképpen épp erre épít, amikor a mellette elhaladó utas futólagos figyelméért esedezik:

Yet ev'n these bones from insult to protect
Some frail memorial still erected nigh,
With uncouth rhimes and shapeless sculpture deck'd,
Implores the passing tribute of a sigh.

Their name, their years, spelt by th' unletter'd muse,
The place of fame and elegy supply:

¹¹ "[Lines Spoken by the Ghost of John Dennis at the Devil Tavern]", Thomas Gray: *Poetical Works*, 10. A Gray által megidézett John Dennis egyike volt az első Longinosz-követő kritikusoknak Angliában. Lásd erről: M. H. Abrams: *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (New York: Norton, 1958 [1953]), 74–76.

And many a holy text around she strews,
That teach the rustic moralist to die.

[*Elegy*, 77–84.]

Hogy a szóban forgó síremlék "törekeny emlékmű" (*frail memorial*), melyen csak "alaktalan szobrot" (*shapeless sculpture*) és a "tanulatlan múzsa" (*unletter'd muse*) "csiszolatlan rímeit" (*uncouth rhimes*) látni, azt a vers eddigi olvasói általában a falusiak hátrányos helyzetének, korlátozott anyagi és szellemi potenciáljának szomorú jeleként értelmezték. Nehezen mellőzhető ez a vonatkozás. Az emlékmű törekenységének és kimunkálatlanságának azonban ennél átfogóbb jelentése is van: egyfelől jelzi az elkerülhetetlen eróziót, melynek a legmonumentálisabb emlékművek sem képesek ellenállni, másfelől pedig, s talán ez most a fontosabb, élesen mutatja fel mindenféle emlékjel alapvető fogyatékoságát és formátlanságát, hiszen *önmagában* véve (azaz figyelem híján) minden sírfelirat töredékes és minden sír torzó. A vers által középpontba állított síremlékek ilyen szemszögből akár paradigmaticusnak is mondhatók, és csak részben tekinthetők a síremlékek egy sajátos, deklasszált típusának. Előtérbe helyezésük nem csupán a műveletlenebb és szegényebb társadalmi rétegek elesettségét, méltatlan mellőzöttségét jeleníti meg, hanem legalább ennyire azt az alapvető nehézséget is, amellyel végső soron minden síremléknek, minden emlékül állított jelnek meg kell küzdenie, nevezetesen, a figyelem odairányításának és megtartásának nehézségét. Mert ne feledjük, hiába volna pompázatos egy ilyen emlékmű, hiába egyesítené pazar bőségben a szobrászat és a költészet legmesteribb fogásait, ha járatlan út mentén állna. Kellő forgalom hiányában aligha szolgálná jobban az elhunyt emlékét, mint a legszegényesebb, legromosabb kőhalom. A tenger mélyén lapuló gyöngy és a vadonban nyíló virág analógiája nem csak az egyszerű emberek észrevétlen erényeire, hanem áttételesen az azokat reprezentálni hivatott síremlékekre is érvényes: bármilyen vonzó látványt nyújtsanak is, látogató nélkül látatlanságra, s gyakorlatilag nemlétre vannak ítélve. Az ősapák emlékének továbbélése nem csak a sír és a sírfelirat minőségén, hanem legalább ennyire a síremlék elhelyezésén, felállítási helyén is áll vagy bukik – ami természetesen megintcsak nem független bizonyos gazdasági vagy hatalmi viszonyoktól. A tehetősebb rétegek nyilván előkelőbb, forgalmasabb helyen állíthatnak emléket halottaiknak. A falusi temető emlékjelei azonban ezzel együtt is – mind helyük, mind minőségük szerint – világosan jelzik azt az alapvető kockázatot, ami mindenfajta emlékállítással együtt jár, s amit valójában semmiféle gazdasági vagy politikai erő nem képes teljes mértékben ellensúlyozni. Ilyen szempontból túlzás nélkül állíthatjuk, hogy minden síremlékre nézve paradigmaticus érvényűek. A negligálás kockázata minden

emlékjelet fenyeget. A sírfelirat szerzője vakon számít az arra haladó vándorra, amikor kérelemmel fordul hozzá. Mivel a kérelem itt mindenekelőtt magára az olvasásra vonatkozik, azaz figyelemkérés, a részlet élesen mutatja fel a sírfelirat hangjának lényegi paradoxitását. A figyelemkérés (a sírfeliratok alapgesztusa) ugyanis egy minimális szinten mindig feltételezi azt a figyelmet, amelyért folyomodik, így szigorúan véve mindig tautologikus. Ha nem hallják meg, hiábavaló; ha meghallgatásra talál, felesleges. A sírfelirat hangja épp annak az olvasói figyelemnek (frekventálásnak, vissza-visszalátogatásnak) a függvénye, amelyért folyomodik. Ahhoz, hogy létesüljön, önmagát legitimáló performatívumként kellene működnie, ami viszont strukturális lehetetlenség. Ugyanakkor éppen emiatt mondhatjuk, hogy egy sírfeliratnak *tétje* van. A síron túli hang kockázatot, önmagát kockáztatja meg, úgyszólván mindent egy lapra tesz fel (e kifejezésnek mind literális, mind figuratív értelmében), akár egy palackba zárt üzenet írója, aki sosem lehet biztos abban, üzenetét elolvassák-e vagy sem. Az emlékhagyó mindenét egy virtuális tér egyetlen kölapján helyezi el, egy virtuális honlapon, bízva abban, hogy *site*-jára rátévednek és sorait átfutják.

Gray *Elégiája* a holtak memorikus továbbélésének elemi feltételeként jelöli meg azt a "sóhaj" (*sigh*) formájában kifejeződő "futólagos tiszteletadást" (*passing tribute*), melyet a sírfelirat az arra járótól kér, s amelyet az imént olvasói figyelemként értelmeztünk. A túlélés eme egyetlen esélye a vers további részében a "szerető szív" (*fond breast*) és az "áhitatos könnycseppek" (*pious drops*) képében jelenik meg, melyek egyaránt annak a performatív figyelmezési aktusnak a figuratív megnevezései, amelynek köszönhetően a hely szellemekkel, a síremlék hanggal telítődik. Miként az *Elégia* szóban forgó két versszaka hangsúlyozza, az embereknek mint emléknymokban létező lényeknek újra és újra szükségük van erre az olvasói ellenjegyzésre ahhoz, hogy ne váljanak "a néma Feledés martalékává" (*to dumb Forgetfulness a prey*).

For who to dumb Forgetfulness a prey,
This pleasing anxious being e'er resign'd,
Left the warm precincts of the cheerful day,
Nor cast one longing ling'ring look behind?

On some fond breast the parting soul relies,
Some pious drops the closing eye requires;
Ev'n from the tomb the voice of Nature cries,
Ev'n in our Ashes live their wonted Fires.

[*Elegy*, 85–92.]

A "távozó lélek" (*parting soul*) teljes egészében az ittmaradottak szeretetteljes figyelmére "hagyatkozik" (*relies*). A "lezáruló szemnek" (*closing eye*) szüksége van arra, hogy egy másik szem könnyekkel tegyen tanúságot róla. Efféle ellenjegyzés nélkül nincsen sem "eltávozás", sem semmilyen esemény. Valójában már a kettős visszajárás fentebb vázolt logikája is erre utalt: az eltávozottak szelleme csak akkor lakhatja be a sírhelyet, ha az adott helyen az ittmaradottak szelleme is tanyát ver.

A vers a 93. sorban ambivalens fordulóponthoz érkezik. Egy közelebről meg nem határozott "te" (*thee*) megszólításával a beszélő, aki eddig a sírokra szegezte tekintetét, most valaki máshoz, egy másik személyhez fordul, akinek grammatikailag jelölt alteritását lényeges szemantikai elemek bizonytalanítják el, s aki éppen ezért alteregóként, a beszélő én tükrös kivetüléseként lép be a diskurzusba.¹²

For thee, who mindful of th' unhonour'd Dead
Dost in these lines their artless tale relate;
If chance, by lonely contemplation led,
Some kindred Spirit shall inquire thy fate,

Haply some hoary-headed Swain may say,
'Oft have we seen him...

[*Elegy*, 93–98.]

Az egyes szám második személyű alak pontosan azt a figyelmességet jeleníti meg, amelyet mindeddig maga a beszélő tanúsított a "nem becsült Holtak" (*unhonour'd Dead*) iránt. Azonkívül az "e sorokra" (*these lines*) tett deiktikus utalás is érthető az *Elégia* soraira való utalásként. Sőt, egyéb személy és egyéb szöveg híján a megszólítás és a deixis óhatatlanul magával a beszélővel és annak költői soraival asszociálódik, s parabázisként töri meg a beszéd folytonosságát. Ha azonban az én és a te között ilyen könnyen feltárható szemantikai rokonság figyelhető meg, akkor mégis mi szükség lehet erre a színjátékra? Miért tesz úgy az én, mintha egy te volna? Hogy a beszélő a másikban *önmagát* szólítja meg, az talán arra utal, hogy önmagát csakis mint egy *másikat* képes megszólítani, s hogy szövegére is csak mint valaki *máséra* tud reflektálni. Mintha az én csakis egy alteritáson keresztül viszonyulhatna önmagához, saját szövegéhez, ez az alteritás pedig mintha csupán egy figurális áthelyezés

¹² A *thee* ambivalenciája sokféle értelmezésre adott lehetőséget. Egyes kritikusok ténylegesen egy másik személy megszólításaként értékelték, olykor egy névtelen kőfaragót, olykor Richard Westet sejtve mögötte. Mások egyértelműen önmegszólítást láttak benne, és a vers beszélőjét, vagy egyenesen magát Grayt tették a "te" helyébe. Pedig talán éppen ez a határozatlanság, a másik és az én, a referenciális és a fikcionális működés közötti oszcilláció az, ami a sor különlegességét adja. (A különféle olvasatokról lásd Anne Williams fentebb hivatkozott írását: "Elegy into Lyric", 102.)

révén válhatna az én színrevitelévé. A grammatikai másik ugyanis kizárólag egy szemantikai összecsiszás jóvoltából léphet az én helyébe, és statisztálhat az öntudatra ébredés színjátékához. A helyettesítés figuralitása jól mutatja a tudatból az öntudatba való átmenetet lehetővé tevő fikcionális mozzanatot, mely egyszersmind fel is függeszti a reflexív fordulatot (az önmegszólítást mint a tudat öntudatba fordulásának alakzatát), melyet lehetővé tesz. A fordulat ambivalenciája épp a fikcionális mozzanat eme kettős működéséből adódik. A fiktív elem egyfelől lehetőséget ad arra, hogy a beszélő inentől fogva (a *memento mori* logikájának engedve) *mások* múltbeli halálát *saját* jövőbeli halálának előképeként szemlélje (azaz halni tanuljon), lévén hogy lehetővé teszi azt az áthelyeződést (az együttérzésben rejlő imaginatív helycserét), melynek folytán az élő a holtak helyébe léphet és a visszatekintést előretekintés válthatja fel. Ugyanez a fikcionális elem azonban másfelől, éppen fikcionalitásánál fogva, elejét is veszi annak, hogy a váltás (az öntudatra való áttérés) biztos alapokra helyeződjön: egy alakzattól teszi függővé az öntudatot, amely éppen ezért sohasem lesz képes arra, hogy emancipálja magát saját előzményétől, figuralitásától, ezért mindvégig az átmenetiség állapotában marad. S mivel szennyeződésként viseli e figurális eredet nyomait, "tisztá" szelleme (*Geist*) valójában mindig kísértetként (*ghost*) jár-kei a világban.

A fikció abszurditását jól érzékelteti, hogy a vers beszélője egy versszakkal később a lehető leglehetőlenebb vállalkozásba, a jövő idézésébe fog. Előbb a róla emlékező paraszt szavait, majd saját sírfeliratát idézi – mindkét esetben valami olyat, ami nemcsak hogy jövőbeli, de ráadásul az idéző halála utáni időre esik. Hogy e jövőbeli visszaemlékezések egyaránt a halál utáni időbe vannak kitolva, annak itt mégis inkább csak nyomatékosító, mint lényegi szerepe van: a mindenkori jövő radikális másságát érzékelteti. Ebből a szempontból a halál itt akár felesleges, redundáns eseménynek is tekinthető, hiszen "csak" annyiban jelentős mozzanat, amennyiben az eljövendő események redukálhatatlan alteritásának metonímiája. A halál eseménye maga a *par excellence* esemény, a változás példaszerű esete, de semmiképp nem az egyedüli változás. A beláthatatlan jövő (a "halállal" elkövetkező időszak) jelenbeli megjelenítése csakis a figurális helyettesítések fikcionalitásán keresztül lehetséges. Ebből világosan látszik, hogy az elégikus, lírai én, akit Coleridge "reflektáló elmének" nevezett, alapvetően olyasmire reflektál, amire nem lehet. Önreflexiója a jövőre (a jelen elmúlására, önnön halálára) történő reflexió, mely csakis egy hipotetikus metalepszissel lehetséges. A személyek és idősíkok felcserélődésének figurális rendszere szükséges ahhoz, hogy az én, ironikus távlatba kerülve magától, (jelenlegi) önmagát úgyszólván kívülről, egy másik (jövőbeli) én szemszögéből láthassa és láttathassa, s hogy fantazmatikus másról-tudása ekként

a reflexív önmagáról-tudás, a kritikai öntudat státusára emelkedjen. Mivel azonban mindezt éppen egy figurális, fikcionális mozzanat teszi lehetővé, ezért az öntudat (mint fikciótól *függő* öntudat) csak "felfüggesztett" öntudatként léphet fel, státusa minden pillanatban megkérdőjeleződik, léte és helyzete nem kevésbé ingatag, mint egy tényleges ingáé. Az én nem léphet ki a tudat és az öntudat közötti átmeneti létmódból, továbbra is labilis, bizonytalan érvényű kategória marad. S mivel az öntudatra ébredés itt nem volna más, mint annak elsajátítása, hogyan *kell* (vagy hogyan kell *jól*) meghalni, erősen kétséges, hogy az én valaha is eljuthat-e e tanulási folyamat végére.

Ha az én haláltudata, reflexív öntudata, önmagának való jelenléte a folyamatos felfüggesztettség állapotában van, akkor hermetikusan önmagára záródó, metaleptikus rendszer helyett végtelenített láncmozgást kapunk, mely mindig újabb és újabb ellenjegyzéseket ír elő, s a külső, jövőbeli megerősítések kényszeres ismétlődését vonja maga után. Ez a kényszeres láncmozgás tulajdonképpen automatikus velejárója minden olyan performatívumnak, amely önmaga legitimálására tesz kísérletet. Az epitaforikus figyelemkérés, mely impliciten a vers beszélőjének is alapgesztusává válik, ékes példája ennek a kísérletnek. A beszélő jelenlegi "magányos kontemplációja" (*lonely contemplation*) egy "rokon Szellem" (*kindred Spirit*) elismerésére vár, akinek figyelmissége vélhetően megintcsak valaki másnak, egy újabb rokon léleknek az elismerő figyelmére szorul majd. A figyelmes költőre figyelmező rokon szellem figyelme mindezek alapján másodfokú kontemplációként, egy ellenjegyzés ellenjegyzéseként, a költői emlékezésről való megemlékezésként jelenik meg, s lényegében annak a "barátnak" (*Friend*) az alapgesztusát jeleníti meg, akinek személye a verset záró sírfelirat szerint égi "ellensúlyozása" (*recompence*) volt a költő önzetlen odaadásának:

Large was his bounty, and his soul sincere,
 Heav'n did a recompence as largely send:
 He gave to Mis'ry all he had, a tear,
 He gain'd from Heav'n ('twas all he wish'd) a friend.

[*Elegy*, 121–125.]

Az iménti részlet egy olyan mennyei ökonómiát állít elénk, ahol a figyelem afféle fizetőeszközként szolgál, s ahol a jelenleg felmerülő költségeket garantált jövőbeni bevételek ellentétezik. Az ifjú költő "nagylelkűsége" vagy "odaadása" (*bounty*) mindenekelőtt a "nyomor" (*Mis'ry*) iránti figyelmisségében nyilvánul meg. A figyelem "könnyben" ölt testet, egyszerre idézve a sírfeliratok által megszólított vándor "sóhaját" és azokat az "áhitatos könnycseppeket", melyekre (miként korábban láttuk) a "távozó léleknek" vagy "lecsukódó

szemnek" van feltétlen szüksége.¹³ A sírfelirat tanúsága szerint az ifjú költő könnyeivel "adózott" (*gave*) a negligált holtaknak, s cserébe a mennyek jóvoltából barátot "nyert" (*gain'd*), aki most, hogy az ifjú maga is a sírba költözött, annak könnyeiért minden bizonytalanságon könnyekkel fizet. A gyász könnyei mindvégig az olvasói figyelmet allegorizálják, így a részlet tulajdonképpen a figyelmezés ökonómiáját vázolja fel.

Amikor a temetőben bolyongó költő figyelmet szentel a síroknak, valójában hitelez: figyelmét adja (kölcson). *Odaadón* figyelni (figyelmet *fordítani*) valamire ebben az összefüggésben ugyanis olyan *kiadást* (vagy *ráfordítást*) jelent, melyet a majdani ellentétezés, a nyereséges megtérülés reménye hajt. A figyelem pénzként funkcionál, a figyelmezés pedig hitelezés vagy befektetés gyanánt működik. Az emlékhelyek iránti hűséges figyelem (*attention*) ily módon nem csupán "tendálást", rendszeres eljárást vagy ellátogatást (*attendance*) feltételez, hanem fizetést is. Az olvasói figyelem nem csupán *frekvenciát*, hanem *fizetendő* figyelem is, hiszen aki figyel, az – miként maga az angol nyelv is mutatja – valójában figyelmet fizet (*pays attention*) figyelme tárgyának, s különösen ez a helyzet ama tiszteletteljes figyelem, ama futólagos "tiszteletadás" (*tribute*) esetében, amelyet a sírfelirat kér a vándortól, s amelyet az angol nyelv szerint ugyancsak fizetségként rovnunk le, valahányszor tisztelettel adózunk (*pay tribute*) a holtak emlékének. Amikor a gyászoló emlékeztet, ha mégoly rövid időre is, elidőzik figyelme tárgyán, amikor, ha mégoly futólagosan is, időt szentel neki, az időt *mint pénzt* szánja rá – időt tölteni valamivel angolul egyébként is annyi, mint időt "költetni" rá: *spend time* –, minélfogva maga a gyászmunka költekezéssé, metonimikus státusz-szimbólummá, a jólét kirakatává, az együttérző figyelemben (mint pénzben) való bővelkedés társadalmi kiváltságának legfőbb mutatójává avanszál, melyet csak kevesen engedhetnek meg maguknak, s mely annál nagyobb anyagi-lelki gazdagságra vall, minél hosszabb ideig tart.¹⁴ Ha az ifjú költőnek "nagy volt odaadása" (*Large was his bounty*), akkor ez a bőkezűség tekintélyes bőséget feltételez, bár ehhez nyomban hozzá kell tenni, hogy a bőség ebben az esetben sem tisztán "anyaginak", sem tisztán "szelleminek" nem mondható, egyszerre van fizikai és morális vonzata.

A jelenlegi kiadások és jövőbeni nyereségek ökonómiája egyfelől a barátság fogalma alatt jelenik meg, hiszen a rokonlelkek baráti viszonya pontosan abban áll, hogy amit az egyik

¹³ Az élet alkonyán "lecsukódó szem" (*closing eye*), a távozó lélek és a távozó nap allegorikus kapcsolatának köszönhetően, néhány sorral később a "hajnal pillantása" (*peep of dawn*) ellenjegyzí, amely az allegória értelmében az elhunytól emlékezők szoláris figyelmét (a "paraszt" visszatekintését és a sírfeliratot olvasó "rokon Szellem" tekintetét) jeleníti meg.

elkölt (időt, figyelmet), a másik megtéríti neki, másfelől viszont ugyanez az ökonómia az élők költségeinek és a holtak bevételeinek ökonómiája is. A holtak és élők közt fennálló baráti adok-kapok viszonyt az teszi különössé, hogy nem binárisan zárt (kételemű, szinkrón, tükrös) rendszerként, hanem mutáns áthelyeződések vég nélküli láncolataként működik. A költő a múltnak adózik, de a jövőtől kapja a kompenzációt, hasonlóan a modern nyugdíjbiztosítási rendszerhez, amelyben a dolgozók a már-nem-dolgozók nyugdíját állják, miközben a még-nem-dolgozóktól várják saját öregkori javadalmukat. A nyugdíjbiztosítás mechanizmusával való párhuzam korántsem olyan esetleges, amilyennek első ránézésre látszik, hiszen Gray *Elégiájában* a nemzedékek (fiúk, apák, ősapák) pontosan egy efféle logika szerint kötődnek egymáshoz. Sőt megkockáztatható, hogy a társadalombiztosítás modern szisztémája valójában épp a romantikus (vagy preromantikus) költészet fentebb elemzett figurális, áthelyezési struktúrájára épül.¹⁵ A két mechanizmus párhuzamba állítása megvilágító lehet mindkettőre nézve, de borzongató lehetőségeket is magában rejt. Mert mi van, ha a dolgozókat a nyugdíjazás pillanatában pontosan olyan értelemben nyugalmazzák, amilyen értelemben az élőket helyezik végső nyugalomra a halál beálltával? Vagy fordítva: lehetséges-e, hogy a sírbatételt követően a holtak nyugdíjasként élnek tovább? Van-e kísértetiesebb egy nyugdíjasnál – a néhai dolgozónál, aki már nyugalomba vonult, mégis köztünk jár? Az élet fogalma miképpen gondolható el a munkavégzés felől? A végső nyugalomra helyezés talán nem a halál beállta *után*, az exitus konstatálását követően történik, hanem (mint nyugalmazás) egybeesik a halál *beállításának* aktusával, s ennyiben hasonló performativitásra tesz szert, mint a lélekharang megkondítása az *Elégia* legelején. Ebből ugyanakkor az is következik, hogy a munkáltatói nyugalmazás sohasem lehet tiszta performancia, merő hatalmi önkény, hanem mindig episztemológiai aspektusa is van, mindig az elhalálozás megállapításaként kell magát legitimálnia.

A képlet szerint az "eleven" dolgozók fizetnek a "halott" nyugdíjasoknak. Ezért amikor a költő (mint apa) könny formájában figyelmet szentel, sőt figyelmet "fizet" a sírokban nyugvó ősapáknak, tulajdonképpen a nyugalmukért fizet, azaz nyug-díjat juttat nekik, ami, úgy tűnik, mégsem egészen önzetlen gesztus, hiszen mindezt azzal a vággyal vagy reménnyel teszi, hogy egy rokon szellemű barát (mint fiú) hasonlóképpen cselekszik majd az ő

¹⁴ Arról, hogy a viktoriánus korra a gyász miképpen vált tényleges státusz-szimbólummá, lásd Esther Schor idevonatkozó fejtegetését: i. m. 230–234.

¹⁵ Amint arra Heidegger nyomán Derrida rámutatott, az életbiztosítás modern kori koncepciója, amely alapvonalaiban a nyugdíjbiztosítással azonos, a 18. század első felében körvonalazódik (főként Leibniz filozófiájában). Ld. Jacques Derrida: "No apocalypse, not now", ford. Angyalosi Gergely, in: Jacques Derrida / Immanuel Kant: *Minden dolgok vége* (Budapest: Századvég, 1993), 142.

irányában. Az ősök sírjához járulva a vándor úgyszólván nyugdíjjárulékot fizet, saját öregkori járandóságát biztosítandó. A járás komplex topológiájában a frekventálás és fizetés ama összefüggése sejlik fel, amelyet az előbb a figyelmezés fogalmában lokalizáltunk. A figyelmet ily módon a holtaknak mint egykori dolgozóknak folyósított járadékként foghatjuk fel, amely csak annyiban jár nekik, amennyiben befizetett járulékok formájában rendszeres időközönként eljár hozzájuk, vagyis amennyiben időről-időre felkeresi őket. A láncolatos figyelmezés ökonómiája tehát a frekventálásnak arra a logikájára épül, amelyet fentebb az emlékhelyekhez való folytonos visszalátogatás kapcsán hangsúlyoztunk.

A sírok fölött merengő vándor sajátosan ambivalens alak: adós is, nem csak hitelező. Mihelyt belép a hitelezés rendszerébe, óhatatlanul mindkét szerepet magára kell öltetnie. Mások nyugalmáról gondoskodva önnön nyugalmáról gondoskodik, mivel önnön nyugalmáról csak úgy gondoskodhat, ha előbb másokéről gondoskodik. A holtakat gyászolva előre gyászolja önmagát, mivel önmaga eljövendő halálát csakis figurálisan, mások múltbeli halálaként képes megélni.¹⁶ Az életrajzi és az önéletrajzi funkció szorosan összefonódik. A vándor tisztelgő figyelme gyász és melankólia,¹⁷ törlesztés és előtakarékosság kettős kódja szerint működik. Miközben a gyászmunka keretében a holtakkal szemben fennálló adósságát törleszti, melankolikusan saját jövőbeni juttatását hitelezi meg. Miközben hitelezőként saját jövőjéről kíván gondoskodni, adósként mások nyugalmát kell biztosítania.

A figyelmező kettős elköteleződése (a múlt és a jövő irányába, mások és önmaga felé) teszi lehetővé a hitelrendszer működését, amely – ne feledjük – egyszersmind a moralitás ökonómiája is, hiszen a sírfeliratok olvasójában a szöveg szerint "falusi moralistát" (*rustic moralist*) kell látnunk. Az *Elégia* a morál genealógiájának ökonómiai olvasatával Nietzsche ez irányú fejtegetéseit előlegzi meg. Ebből a szempontból igen szoros rokonságot mutat Adam

¹⁶ Az életbiztosítást mint a halál "megélését" (mint a halál asszimilációját vagy "amortizálását") Derrida szerint a gyászmunka, a gyász proleptikus figuralitása teszi lehetővé: "saját individuális halálom fantazmatikusan és szimbolikusan mindig előlegezhető mint munkálkodó negativitás" (136.). A túlélő – akinek számára a halál olyan esemény, amelyen nem esett át, nem ment keresztül – mindig ezt teszi, amikor "előre, saját halálát szemlélve, önmagát megszólítva, emlékeztetve" (144.; saját kiem.) gondolkodik a halálról, mások múltbeli vagy önmaga eljövendő pusztulásáról. Ám ez mindig csupán a "megélt" halál, s ennyiben mindig egy olyan színjáték része, amely különféle figurális manőverek (önmegszólítás, kiazmus, metalepszis stb.) segítségével az asszimilálhatatlan asszimilálására törekszik. A pusztulás asszimilálhatatlan eseménye Derrida szerint az irodalom meghatározó mozzanatát, végső referensét alkotja: "Minden lehetséges irodalom egyetlen témája, egyetlen végső és aszimbolikus, nem szimbolizálható, sőt nem jelenthető referense [...]: az irodalom maradéktalan és aszimbolikus destrukciója" (137.).

¹⁷ A melankólia öngyásként való értelmezése határozza meg Freud ez irányú elgondolását is: "A gyászban a világ vált szegénnyé és üressé, a melankóliában maga az én" (Sigmund Freud: "Gyász és melankólia", ford. Berényi Gábor, in: *Sigmund Freud művei VI. (Ösztönök és ösztönsorsok: metapszichológiai írások)*, szerk. Erős Ferenc, Budapest: Filum, 1997, 133.). Lásd még a J. Laplanche – J.-B. Pontalis szerzőpáros idevonatkozó

Smith ez idő tájt közzétett ökonómiai szemléletű erkölcsfilozófiájával is. Gray verse az "együttérzésnek" (*sympathy*) mint imaginárius helyettesítésnek pontosan azt a működését villantja fel, amely Smith morálfogalmának is alapját képezi.¹⁸ *Az erkölcsi érzelmek elméletében* (*The Theory of Moral Sentiments*, 1750) Smith az együttérzés és a gyász kapcsolatát fejtegetve nyíltan ökonómiai metaforikát használ, s a társadalom moralitását a holtak emlékének való adózás aktusából eredezteti. Az adózás ugyanakkor impliciten hitelezői gesztus is, hiszen a gyászoló mások halálában tulajdon "felbomlását" (*dissolution*) látja előre, s melankóliája épp ebből, proleptikus öngyászából fakad.

Még a holtakkal is szimpatizálunk [...] Együttérzésünk adója [*The tribute of our fellow-feeling*] irányukban kétszeresen is jogosnak tűnik most, mikor abban a veszélyben forognak, hogy mindenki elfeledi őket; és azon hiábavaló tiszteletadásokkal, mikkel emléküknak adózunk [*by the vain honours which we pay to their memory*], kíséreljük meg, tulajdon nyomorúságunkra [*misery*], mesterségesen ébren [*alive*] tartani magunkban balsorsuk bús emlékezetét [*melancholy remembrance*]. [...] azon változást, mely rajtuk végbement, összekapcsoljuk e változsról kialakított saját tudatunkkal [...] magunkat az ő helyzetükbe képzeljük, és eleven lelkeinket, ha szabad így mondanom, élettelen testeikbe szállásoljuk el, ebből fogván fel azt, mik lennének érzelmeink ez esetben. A képzelet ezen illúziójából következik, hogy tulajdon felbomlásunk előrelátása olyannyira elrettentő számunkra, és hogy azon körülmények eszméje, melyek kétségtelenül nem okozhatnak fájdalmat nekünk, ha már halottak vagyunk, boldogtalanná tesz minket, ameddig csak élünk. És innen származik az egyik legfontosabb princípium az emberi természetben, a haláltól való rettegés, mely a boldogság nagy megmérgezője, ám egyszersmind nagy

meghatározását, mely szerint a melankólia abban különbözik a gyásztól, hogy "az én azonosul az elvesztett tárggyal" (*A pszichoanalízis szótára*, ford. Albert Sándor et al., Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994, 204.).

¹⁸ Érdemes megjegyezni, hogy az együttérzés elmélete szoros összefüggésben áll a fenséges kiterjedt tizenhetedik századi diskurzusával is. Edmund Burke a század közepén (néhány évvel Smith és Gray műveinek megjelenése után) a fenségesről és a szépről írott értekezésében (*Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről alkotott eszméink eredetéről*, 1757/59) szintén a figurális helyettesítés mozzanatát hangsúlyozza az együttérzés fogalmában (igaz, ő nem ökonómiai metaforikát használ), s világossá teszi, hogy a nyelv (a költészet és a retorika) éppen nem-mimetikus, hanem figurális természeténél fogva, vagyis az együttérzés hatásmechanizmusa szerint képes fenséges hatás kiváltására: "Az együttérzést ugyanis egyfajta helyettesítésként kell felfogni, mely által egy másik ember helyébe lépünk, és számos dolog ugyanolyan hatással van ránk, mint órá [...]. Elsősorban ezen elv jóvoltából képes a költészet, a festészet és a többi hatásos művészet egyik szívből a másikba átöntenéi szenvedélyeit, s tud gyakran gyönyört oltani a szerencsétlenségbe, nyomorba, s magába a halálba is" (Első rész, XIII. fejt.); "A költészet és a retorika a valóságban nem képesek olyan pontos leírást adni, mint a festészet; munkájuk abban áll, hogy inkább együttérzés, mint utánzás által hatnak; inkább a dolgoknak a beszélő vagy mások elméjére gyakorolt hatását mutatják meg, semmint hogy tiszta eszmét nyújtanának magukról a dolgokról" (Ötödik rész, V. fejt.). Ld. Edmund Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, szerk. J. T. Boulton (London: Routledge and Kegan Paul, 1958), 44. és 172. Annak hangsúlyozása, hogy az együttérzés mechanizmusa csakis a nem-mimetikus reprezentáció modalitásában, a fenséges távolság révén lehetséges, egybevág azzal a korábbi észrevételünkkel, hogy az öntudat (a másról-tudás mint önmagunkról-tudás) csakis egy figurális, fikcionális mozzanat által, a "halálon" keresztül léphet fel. A szimpátia és a fenséges problematikájának összefonódása az angol romantikában talán Mary Shelley *Frankensteinjében* a legnyilvánvalóbb.

visszatartó erő is az emberi igazságtalansággal szemben; mely – miközben lesújtja és meggyötri [*mortifies*] az egyént – védi a társadalmat, és örködik felette.¹⁹

A holtakkal együttérző, a holtakat gyászoló egyén az emlékezés által tulajdonképpen fizet: a holtakkal szemben fennálló adósságát rója le. Ugyanakkor nem pusztán a holtak felé költekezik, hanem – az együttérzés logikájának megfelelően – önnön halálát is gyászolja (előre). Nem csupán adós, hanem hitelező is. Reméli visszakapni azt, amit ad. A közérkölc Smith szerint ennek a kettős elköteleződésnek, gyász és melankólia együttes működésének a korrelátuma. A morál ökonómiája Smith leírása szerint arra a figurális helyettesítésre épül, amelyet fentebb Gray versében elemeztünk: az együttérzés állapotában az élők képzeletben a holtak helyébe lépnek, s önnön boldogságukat (sőt "eleven lelkeiket" [*living souls*]) is feladva melankóliába esnek a holtak memorikus továbbélésének (emlékük "elevenen" [*alive*] tartásának) érdekében. A túlélő egyenesen az életével fizet a holtaknak. Melankóliája nem egyszerűen meggyötri, hanem szabályosan "meghalasztja" (*mortifies*). Az erkölcs áldozati struktúrája aligha lehetne nyilvánvalóbb: a társadalom moralitásának ára az egyén melankóliája – az a bizonyos "rossz közérzet a kultúrában", amelyről jó másfél évszázaddal később Freud beszél majd. Kevésbé meglepő, hogy a téma egyik legalaposabb kutatója, Esther Schor, aki a gyász intézményének szentelt elemzésében a brit felvilágosodástól a viktoriánus korig követte nyomon a morál és a gyászmunka összefüggéseinek alakulását, Smith morálfelfogását – "a morális forgalom elméletét" (*theory of moral circulation*) – épp Gray *Elégiájában* látja érvényre jutni.²⁰ Schor észrevétele messzemenően jogosnak tűnik, hiszen – mint fentebb láttuk – a morál efféle ökonómiája körvonalazódik Gray versében is.

Csak hogy a hitelrendszernek, mely tehát a moralitás rendszere is, valami másra is szüksége van. Működése bizalmat feltételez: egy felsőbb autoritásba, a modern kori állam szerepét betöltő "Menny" (*Heav'n*) mögöttes állandóságába és jótállásába fektetett bizalom tarthatja csak fenn a figyelem folyamatos áramlását. Csakis a menny szavatolhatja azt a figurális helyettesítést, melynek révén az élők adósként vagy hitelezőként léphetnek fel. A menny, "aki" a hitelt a korábbi nemzedékektől felvette, most újabb hitelfelvétellel, a jelenlegi élöktől kölcsönzött figyelemmel törleszti fennálló adósságát. Mindebből nyilvánvaló, hogy miközben a múlttal szemben felhalmozott tartozását rendezi, eladósodik a jelen (mint eljövendő múlt) felé, s mivel az adósság illetően újratermelődése a kifizetések és

¹⁹ Adam Smith: "Az erkölcsi érzelmek elmélete", ford. Fehér Ferenc, in: *Brit moralisták a XVIII. században*, szerk. Márkus György (Budapest: Gondolat, 1977), 429–430.; Adam Smith: *The Theory of Moral Sentiments*, szerk. D. D. Raphael – A. L. Macfie (Oxford: Clarendon Press, 1976), 12–13.

visszafizetések redukálhatatlan anakróniája miatt elkerülhetetlennek látszik, a tét immár nem is a végleges letörlesztés, a tartozások végleges kiegyenlítése, hanem a figyelem likviditásának,²¹ az egymást követő nemzedékek folyamatos fizetőképességének (azaz figyelőképességének) biztosítása újabb és újabb hitelfelvételek (azaz figyelemkérések) árán. Ezt az olykor könnyecseppekben realizálódó "likviditást" (a nyugdíjként funkcionáló figyelem folyamatos áramlását, szakadatlan "folyósítását", a hitelrendszer zavartalan működését) csakis egy olyan elem garantálhatja tehát, amely (elvileg) a rendszeren kívül helyezkedik el, s amely éppen ezért (elvileg) nincsen kitéve az általa fenntartott ökonómia esetleges zavarainak vagy összeomlásának. Ez az elem az, amit a sírfelirat szövege "Mennynek" nevez, s amit mai szóhasználattal talán államnak, pontosabban (az adósságállomány folytonos újratermelődése miatt) *adósállamnak* nevezhetnénk.

A holtak járandóságát a menny folyósítja, de mindig az élők fizetik. Miközben mindenki a mennyel köt szerződést, s így mindenkinek meglehet az az illúziója, hogy a hitelezés binárisan zárt rendszerű (két fél között zajlik, vagyis ugyanaz törleszt, aki a hitelt felvette, nevezetesen a menny), a rendszer valójában sem binárisnak, sem zártnak nem mondható. Emiatt roppant ingatag. Mindkét végén nyitott: egyszerre lezárhatatlan és megalapozhatatlan, s *mint rendszer* valójában sohasem jöhet létre, csakis a megalapozási vagy lezárási kísérletek kényszeres ismétlődése lehet. Az ifjúnak előbb élőként hiteleznie kell, s csak utólag, halálában juthat a pénzéhez (a majdani élők számlájára, akik ily módon maguk is hitelezővé válnak). A kiadások jövőbeni ellentéteződése pedig rendkívül bizonytalannak tűnik (erre látszik utalni a sírban nyugvó hibák és érdemek "remegő reménye" [*trembling hope*] az utolsó versszakban), s ezt a lényegi bizonytalanságot volna hivatott megszüntetni a kompenzációt garantáló menny. További bonyodalmat jelent, hogy amit az ifjú vándor hitelez, valójában csak egy eljövendő vagyon. Az ifjú nem rendelkezik pozitív tőkével, egyetlen befektethető vagyona az odaadó figyelme, a nagylelkűsége, bőkezűsége, ám ez is olyasmi, amit csakis egy barát jövőbeni figyelme, egy eljövendő ellenjegyzés tulajdoníthat neki. Ezért amikor figyelmet szentel a holtaknak, tulajdonképpen a jövő számlájára költekezik, előre elköltve azt, amit kapni remél. Mintha olyasmit adna, amivel (egyelőre legalábbis) nem rendelkezik. Az ökonómia alapvető nyitottságából következik, hogy benne minden kifizetés csakis a jövő számlájára történhet.

²⁰ Schor: i. m. 40.

²¹ Schor "morális likviditásról" beszél: i. m. 39.

A sírfelirat ugyanabban a versszakban, ahol az előbbieken vázolt ökonómiát felvillantja, az ifjú őszinteségére is kitér: "Odaadása nagy, lelke pedig őszinte volt" (*Large was his bounty, and his soul sincere*). Ez nagyon is érthető, hiszen mi volna más az őszinteség ebben a kontextusban, mint a hitelesség vagy hitelképeség szinonimája, pontosabban záloga, valamiféle fedezet, melynek letétbe helyezése biztosítékkul szolgál a sírfeliratot olvasó barátnak mint hitelezőnek arra, hogy a hitel megtérül. Ebben a minőségében az őszinteség a mennyi földi megfelelőjének látszik, s tanúságtételként, az isteni jóállás emberi ellenjegyzéseként funkcionál. Az ellenjegyzés szükségessége ugyanakkor világosan jelzi, hogy habár a mennynek elvileg abszolút biztosítékként kellene szavatolnia a hitelek megtérülését, gyakorlatilag maga is hitelesítésre szorul, vagyis belép abba a rendszerbe, amelyet eredetileg külső garanciaként fenntartani hivatott, s amely éppen ezért sohasem válhat (zárt, megalapozott) rendszerré.

Az őszinteséget a maga elvontságában azonban éppúgy nem lehet letétbe helyezni, ahogy a mennyet sem. Erre csakis valamilyen "dolog", az őszinteség valamilyen "anyagi" hordozója alkalmas, ami esetünkben az elhunyt teteme, melyet Gray és Wordsworth szóhasználata szerint csakugyan oly módon tesznek (*deposit*) a sírba, miként a banki betéteket (*deposit*) szokás. Ahogy fentebb már hivatkozott elemzésében Schor is rámutatott, a popularizálódó elégia-irodalom, mely az ipari méreteket öltő nyomtatás révén a 18. század derekán hihetetlen burjánzásnak indult, pontosan oly módon indukálta a holtak tetemének fedezetként való kultiválását, ahogyan a papírpénz korabeli bevezetése megkövetelte a kincstári fedezet letétbe helyezését. A holtak teste úgyszólván a morál ökonómiájának "aranyfedezetévé" (*gold standard*) lépett elő.²² A moralitás rendszere és a monetáris rendszer közötti párhuzam világosan kirajzolódik Adam Smith munkásságában is, ha *Az erkölcsi érzelmek elméletéből* vett fenti idézet mellé odaállítjuk *A nemzetek jólétéről* (*The Wealth of Nations*, 1776) írt értekezésének azt a szakaszát, ahol a papírpénz újjáélesztő funkciójáról beszél. Míg az élők feladata Smith morálfilozófiája szerint abban állt, hogy memorikus úton "elevenen" tartsák az erkölcsiség fedezetéül sírba tett holtakat, addig a papírpénz szerepét Smith gazdaságfilozófiai fejtegetése hasonlóképpen abban látja, hogy képes "a holt tőkét [vagyis a hitelrendszer fedezetéül felhalmozott aranyat és ezüstöt] aktív és produktív tőkévé alakítani".²³ A holt tőke reaktivizálása, ismételt bevonása a termelés folyamatába, a holtak mint nyugalmazott dolgozók újbóli munkába állításával analóg. A pénzforgalom (a figyelem

²² Schor: i. m. 20. és 37.

"morális forgalmához" hasonlóan) munkavégzésre bírja a holtakat. Ahogy a holt tőke itt valamiféle erőtartalékot, nyugvó potenciált képez, mely alkalmasint újra a profittermelés szolgálatába állítható, úgy a holtak is tartalékos állományba helyezett, de bármikor aktiválható munkaerőként jelennek meg. Ez az igény szerint felhasználható készlet, ez a készenlétben álló "emberi" erőforrás – a "természeti" erőforrásokhoz és energiakészletekhez hasonlóan – állandóan rendelkezésre áll, hogy az első szóra, az első invokációra megelevenedjen és újra kivegye részét a morális értékfelhalmozás folyamatából.²⁴ A holtak reaktivizálásának lehetősége ugyanakkor radikális fenyegetést is rejt a hitelrendszer ontológiai megalapozását célzó törekvések számára, hiszen elemi szinten ingatja meg annak a fedezetnek a státusát, amely a rendszert anyagi szubsztrátumként fenntartani volna hivatott. A holtak reaktivizálásával ugyanis maga a fedezet (a tetem vagy holt tőke) elveszíti szilárdságát, dematerializálódik, s maga is éppolyan "kísérteties tárgyiasságra" tesz szert, mint a forgalomban résztvevő áruk. Ezzel párhuzamosan a munkavégzés logikája is átíródik: a munka, amely eddig az "élő jelen" kiváltsága volt, bizonyos virtualitásra tesz szert (az "eltávozottak" munkájává, azaz "távmunkává" válik), bevezetve a munka nem-ontológiai fogalmát, mely immár nem kötődik a jelenlét metafizikájához.

Mindennek messzemenő következményei jól lemérhetők, ha figyelembe vesszük, hogy a holtak fedezetként való kultiválása nem csupán morális célokat szolgálhat, nem csupán az erkölcsi tőkeképzés ontológiai megalapozását célozhatja. Schor elemzése hívta fel a figyelmet arra is, hogy az elhunytak földi maradványait a 18. században nem pusztán a moralitás ökonómiájának aranyfedezeteként övezte tisztelet, megőrzésüktől (közvetve legalábbis) a mindinkább papírpénz alapú (azaz mind nyilvánvalóbban hitelrendszerként működő) brit gazdaságba fektetett bizalom erősödését is remélték. Ha ugyanis – hangzott az ábrándos érvelés – a hitelrendszer a hazai földben nyugvó ősök hagyatékára épül, akkor a nemzeti ökonómia nincs kiszolgáltatva a nemzetközi tőke kiszámíthatatlan spekulációinak. Az

²³ Adam Smith: *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*, szerk. Edwin Cannan (Chicago: University of Chicago Press, 1976), 1. köt., 341. Idézi Schor: i. m. 37.

²⁴ Egy megjelenés előtt álló tanulmányában ("Technics and Theatricality") Samuel Weber érinti ezt a kérdéskört, egyfelől a technika heideggeri, másfelől a színház benjamini és karkai elgondolása kapcsán. Weber a rendelkezésre álló "készlet" (*Bestand*) és a készenlétbe helyezett "állomány" (*Gestell*) heideggeri fogalmainak elemzését a karkai "pódiummal" (*Podium*) és a benjamini "installációval" (*Einrichtung*) köti össze, megállapítván, hogy amennyiben a színpadot pódiumként fogjuk fel, vagyis olyan helyként, amelyre bárki odaállíthatja, odarendezheti ("installálhatja") magát, akkor a színtér a temetők "homályló" (*glimmering*) tereként kezd működni. Az ekként felfogott színházban "az előadók úgy viszonyulnak a közönséghez, mint »a holtak az élőkhez«".

emlékhelyek ápolásához ily módon nemcsak erkölcsi, hanem nemzetgazdasági érdek is fűződött.²⁵

Gray versére még visszatérünk, de előbb kövessük nyomon, hogy az eddig érintett négy aspektus (a szellemidéző olvasói figyelem, a frekventálás kísérteties gyakorlata, a proleptikus retrospekció, valamint a kompenzálás nyitott ökonómiája) milyen konstellációt alkot Wordsworth művében.

Wordsworth sorai

Wordsworth versének címe világosan jelzi, hogy a vers alkalmául szolgáló látogatás nem az első, s hogy ekként ember és természet e paradigmatis talákozását olyan eseményként kell felfognunk, amely nélkülöz mindenféle autenticitást vagy eredetiséget.²⁶ A vers eleje – az ismétlés tényének már-már katonán ismétlésével: *again... again... again... again...* – további nyomatókat helyez arra, hogy a szóban forgó tájleírás és meditáció egy *visszalátogatás* alkalmával született. Így az érzékelés aktusa, mely a vers nyitó szakaszában ugyancsak erőteljes hangsúlyt kap – "hallom" (*I hear*), "látom" (*I behold*), majd még egyszer "látom" (*I see*) –, kezdettől az ismétlés logikájába íródik be, miáltal a közvetlen érzéki tapasztalás kezdettől fogva egy közvetített fantazmatikus viszonyt adja át helyét. Különös, sőt döbbenetes is lehet ez a gesztus az angol romantika egyik legkanonikusabb topografikus versének nyitányában: a romantikus természetkultuszt illető bevett nézeteink fényében szinte botrányos, hogy ember és természet találkozása ennyire másodlagos szerepet kapjon, s pusztán közvetett módon, egy önéletrajzi konfrontáció szűrőjén keresztül jelenhessen meg a táj költészet e nevezetes mintadarabjában. Mintha az igazi találkozás, a szövegnek ténylegesen fókuszában álló viszony nem annyira ember és természet, hanem vizitáció és revizitáció között volna. Amennyiben a vers két külön ellátogatás különbségét problematizálja, annyiban két különböző szubjektum/objektum-viszony egymáshoz való viszonyát helyezi előtérbe, két kapcsolat kapcsolatát mintegy, egy másodfokú kapcsolatot, amelynek önéletrajzi dimenziója

²⁵ Ha nem is gazdasági összefüggésben, de a nemzeti érdekekre utalt Hartman is, amikor a költői génusz feladatát az angol táj sajátos szellemiségének megidézésében látta. Lásd fentebb a 10. lábjegyzetet.

²⁶ "Lines Composed a Few Miles above Tintern Abbey, on Revisiting the Banks of the Wye during a Tour. July 13, 1798", in: William Wordsworth: *Poetical Works*, szerk. Thomas Hutchinson – Ernest de Selincourt (Oxford: Oxford University Press, 1969), 163–165. A vers magyar fordítását lásd in: *Wordsworth és Coleridge versei*, szerk. Szenczi Miklós (Budapest: Európa, 1982), 34–39.

ember és természet (sem tisztán emberinek, sem tisztán természetinek nem mondható) viszonyát annak történetiségében mutatja be.

A vers nyitánya világos időbeli viszonyrendszert állít fel: elkülönít egy múltbeli és egy jelenbeli pillanatot (a Wye folyóhoz tett kétszeri kirándulás két alkalmát), és megjelöli az őket elválasztó intervallumot is, az öt évi távollétet, melyhez később, a magányos természetjárás ellenpontosításaként, a városi lét képe társul. A jelenlét pillanatainak és a távollét tartamának illetően szétválasztása határozza meg a továbbiakban a szöveget. Több-kevesebb erőfeszítéssel a mű minden részlete leírható az "akkor", a "most" és a "közben" kategóriáival. Ha a tipográfia által kínált cezúrák nyomán létrejött öt egységben gondolkodunk, akkor azt mondhatjuk, hogy az első rész (1–22.) a "most"-ot tematizálja, a második (22–49.) és a harmadik (49–57.) a "közben"-t, a negyedik rész (58–111.) az "akkor" és a "most" különbségét, az utolsó, ötödik egység (111–159.) pedig – metonimikusan eltolva az idősíkokat – a "most" és a "majd" egyszerre antitetikus és analogikus kapcsolatát, illetve az őket elválasztó jövőbeli "közben"-t.²⁷

A verset szervező önéletrajzi narratíva, mely az "akkor"-ból a "most"-ba való átmenetet mondja el, első ránézésre nem több egyszerű fejlődésregénynél. A természetből való kiszakadás és a természetbe való visszajutás két mozzanata a jelenlét, távollét és ismételt jelenlét hármásának jól ismert dialektikus modelljét eredményezi: a mostani látogatás az öt évvel korábbi megismétlése egy magasabb szinten. Az egyéni életútnak – a szellem fenomeno-logikájának, fokozatos elevációjának – eme dialektikus mozgása adott alkalmat arra, hogy Wordsworth önéletrajzi diskurzusában a kommentátorok a Paradicsom, a Bűnbeesés és a Megváltás mitológemáinak szekularizált változatát lássák, s hogy a romantika visszatérő triádját (Természet/Öntudat/Képzület) a platóni eleváció romantikus változata felől, a hegeli *Aufhebung* (Tudat/Öntudat/Ellenöntudat) redemptív logikája szerint kíséreljék megérteni.²⁸ S valóban, a vers minden kétséget kizáróan felkínálja ezt az olvasatot. Mintha a lírai én maga is éppen erre az önolvasatra hajlana. A költő eddigi életútját a szöveg az "érettség" és "józanság" állapotához vezető tanulási folyamatként jellemzi, mint olyan organikus fejlődést, amelynek során a szertelen, csapongó fiúból megfontolt férfi válik. A

²⁷ A szöveg egy másik elterjedt tördelési mód szerint eggyel több szakaszból áll, mivel a 75. sorban is cezúra van.

²⁸ Erre a logikára épül M. H. Abrams koncepciója, mely a kifelé- és befeléfordulások dialektikáját feltételezve egy *out-in-out* séma szerint értelmezi a verset, ld. "Structure and Style in the Greater Romantic Lyric", in: Uő: *The Correspondent Breeze: Essays on English Romanticism* (New York – London: Norton, 1984), 77–78. E logika legkifinomultabb általános megfogalmazását Geoffrey Hartman átfogó tanulmánya adja: "Romanticism and Anti-Self-Consciousness", in: Uő: *Beyond Formalism: Literary Essays 1958–1970* (New Haven – London: Yale University Press, 1970), 298–310.

szellem organikus növekedését emeli ki Wordsworth nem sokkal később a *Prelude* alcímében is, amikor hatalmas önéletrajzi költeményét "egy költői elme fejlődésének" (*The Growth of a Poet's Mind*) nevezi, így kevéssé meglepő, hogy a *Tinterni apátság* sokak számára a *Prelude* (sőt, némi túlzással, az egész wordsworthi költészet) kicsinyített másának tűnhetett, hiszen maga a vers is épp egy ilyen – organikus érlelődésként felfogott – alakulási folyamatot ábrázol.²⁹

A természetből való kiesés és a természetbe való visszatérés dialektikáját maga a vers a veszteség és nyereség ökonómiájaként írja le. Erre a kompenzációs logikára épül az "akkor" (*then*) és a "most" (*now*), az 1793-as és az 1798-as látásmód szembeállítás a szöveg negyedik szakaszában. Lássuk először, miként írja le Wordsworth korábbi önmagát, s valójában milyen is az az állapot, amelyből a távollét során kiszakad:

...like a roe
I bounded o'er the mountains, by the sides
Of the deep rivers, and the lonely streams,
Wherever nature led: more like a man
Flying from something that he dreads than one
Who sought the thing he loved. For nature then
(The coarser pleasures of my boyish days,
And their glad animal movements all gone by)
To me was all in all.—I cannot paint
What then I was. The sounding cataract
Haunted me like a passion: the tall rock,
The mountain, and the deep and gloomy wood,
Their colours and their forms, were then to me
An appetite; a feeling and a love,
That had no need of a remoter charm,
By thought supplied, nor any interest
Unborrowed from the eye...

[*Tintern Abbey*, 67–83.]

Egy szakadatlanul menekülésben lévő, önnön szenvedélyeitől és látomásaitól űzött kószálóként rajzolja meg Wordsworth öt évvel ezelőtti önmagát. Ezt a fiút roppant jelenésként "kísértik" (*haunt*) a természet egyszerre félelmetes és lenyűgöző elemei: mély folyók, robajló zuhatagok, magas hegyormok, sziklák, sötét erdőségek. A természet emberfeletti erőinek látványa teljesen megszállja elméjét, valamiféle pánikállapotot idéz elő nála, sőt szabályos rohamot (a lehető legkonkrétabb értelemben), hiszen a fiú e képek hatására űzött vadként (*roe*) rohan az ismeretlenbe – nem cél által vezérelve, hanem egy közelebből meg nem

²⁹ Lásd például Harold Bloom: *The Visionary Company: A Reading of English Romantic Poetry* (Ithaca, N.Y.:

határozható "valamitől" (*something*) hajtva. Mintha itt Wordsworth egy olyan menekülő alakot rajzolna meg, aki riadt tekintetét képtelen levenni arról, ami menekvésre készíti, s még amikor rohanást fut is előre, szemei előtt akkor sem valamilyen elérendő dolog képe lebeg, hanem mindig csak a szédítő borzalomé vagy gyönyöré. Kiszolgáltatva önnön szenvedélyeinek, valójában képtelen előretekinteni, képtelen túllátni aktuális helyzetén, egy permanens jelenben sodródik, vak a jövőre, mozdulatai "állati mozdulatok" (*animal movements*). Egy ilyen lény számára nincsen transzcendencia, neki "mindene" (*all in all*) a természet, számára csak az létezik, amit épp lát vagy hall.

Amikor Wordsworth rátér mostani látásmódjának leírására, azt részletezi, hogy a szenvedélyeinek sodrásában vergődő fiúból miként lett fenséges nyugalma és a közvetlenül érzékelhető világon túllátó férfi. A "fenséges" (*sublime*) jelző, melyet Wordsworth a vers folyamán többször is használ, korántsem olyan esetlegesen bukkan elő, mint első pillantásra tűnik. A 18. századi esztétika nyelvén fogalmazva, a férfivá válás útja tulajdonképpen a patetikusból a fenséges állapotba való elmozdulásnak feleltethető meg. Míg az ifjú képtelen túllátni azon, amit lát, és sokkosan mered maga elé (mindig hátrafelé, bármerre néz is), vakon hátrálva bele a jövőbe, addig az érett férfi éppenséggel nyugodt és előrelátó. Figyelme nem szóródik szét a természet megannyi apró részletén, higgadt intellektusa képessé teszi arra, hogy megpillantsa az egységet, a rejtett összefüggést ott, ahol a patetikus elme csak káoszt vagy kísérteteket lát. Míg korábban felszínes szemlélője volt a dolgoknak, addig most bepillantást nyer a mélybe, megpillantva a jelenségek titokzatos szubsztrátumát. Képes felülemelkedni és túllátni a közvetlen érzékiségen, saját jelenén, tekintetét a jövőre szegezi, és – képzeletben oda átplántálva magát – már most múltként szemléli a "most"-ot.

...That time is past,
 And all its aching joys are now no more,
 And all its dizzy raptures. Not for this
 Faint I, nor mourn nor murmur; other gifts
 Have followed; for such loss, I would believe,
 Abundant recompense. For I have learned
 To look on nature, not as in the hour
 Of thoughtless youth; but hearing oftentimes
 The still, sad music of humanity,
 Not harsh nor grating, though of ample power
 To chasten and subdue. And I have felt
 A presence that disturbs me with the joy
 Of elevated thoughts; a sense sublime...

[*Tintern Abbey*, 83–95.]

A gondtalan, gondolattalan animális-appetitív lét "fájdalmas örömeinek" (*aching joys*) és "szédült elragadtatásainak" (*dizzy raptures*) elmúltát az érlelődő Wordsworth bevallottan "veszteségként" (*loss*) élte meg, de éppúgy hangsúlyozza azt is, hogy a traumára bőséges "kárpótlás" (*recompense*), "adományok" (*gifts*) újabb sora következett. Miféle adományokról lehet itt szó? A szöveg egy újfajta természetszemléletről beszél, mely nem csupán érzéki benyomásokkal szolgál, hanem "emelkedett gondolatokra" (*elevated thoughts*) vezeti a fenséges érzelmű embert. Az érett férfi, amint valamivel később olvassuk, "a természetet és az érzékek nyelvét" (*nature and the language of the sense*) a gondolatok "horgonyának" (*anchor*) tekinti, olyan kötéspontnak, amely egyfelől elejét veszi annak, hogy a kontemplatív elme spekulációi az empirikus valóságtól elszakadva merő fantazmákká váljanak, ugyanakkor alárendelt szerepet játszik, hiszen az érzékfeletti intellektualitás szolgálatában áll.

Sőt még ennél többről van szó: a veszteségből eredő legfőbb nyereség voltaképpen maga a humanitás. Ugyanis az ember valójában csakis egy ilyen trauma árán jut el az emberségig, csakis egy ilyen veszteség nyomán válik önmagává. Csakis ekkor zökken ki állati önfeledtségéből, és lesz képes meghallani a természet zajaiban "az emberiség csöndes, bús zenéjét" (*The still, sad music of humanity*). A természethez fűződő közvetlen érzéki kapocs elvesztését a távollét alatt az emlékezés és a képzelet kárpótolja, s az ember voltaképpen csakis egy ilyen (memorikus, imaginárius) gyászmunka által ébredhet öntudatra, válhat igazán emberré, az emberiség tagjává, vagy ahogy néhány sorral később olvassuk: "morális lény" (*moral being*).³⁰

³⁰ Ez a gondolat – "a morál elégikus genealógiája", ahogyan Esther Schor nevezi (i. m. 125.) – másutt is megjelenik Wordsworthnál. Példaként az *Elégikus stancák* (*Elegiac Stanzas*) egyik sorát említhetjük: "mély bánat humanizálta lelkemet" (*A deep distress hath humanised my Soul*). Bizonyos szövegeire nézve ugyanakkor akár bomlasztó is lehet. Gondoljunk csak az *Esszék sírfeliratokról* első darabjára. Ott Wordsworth kizár mindenféle átmenetet az állati létből az emberibe. Azt mondja, hogy az emberben, ebben az "előrelátni és gondolkodni képes lényben", eleve, természettől fogva el van ültetve a lélek halhatatlanságának sejtelve. Ebből a megérzésből táplálkozik Wordsworth szerint az ember azon igénye, hogy emlékeket hagyjon hátra maga után, és továbbéljen mások emlékezetében; és a traumák (a halálról szerzett benyomások) csupán felerősítik ezt a csírájában már létező késztetést. Az állatban ezzel szemben nincsen meg a lélek halhatatlanságának sejtelve, még csírá állapotban sem, így bármennyi trauma éri is, bármennyi gyászmunkára is kényszerül, sohasem merül fel benne annak igénye, hogy továbbéljen társai emlékezetében: "A kutya vagy a ló ott pusztul el a mezőn vagy az istállóban, a társai mellett, de képtelen előre látni, milyen fájdalommal gyászolja majd halálát környezete, s mint emészti majd őket a veszteség, nem tudja előre felfogni ezt a bánatot, nem tudja elgondolni, ezért nem is vágyakozhat az után, hogy efféle bánatot vagy emlékezetet hagyjon hátra." Ld. William Wordsworth: *Esszék sírfeliratokról*, ford. Fogarasi György, in: *Pompeji* 1997/2–3, 69–70; „Essays upon Epitaphs”, in: *The Prose Works of William Wordsworth*, szerk. W. J. B. Owen – Jane Worthington Smyser (Oxford: Clarendon Press, 1974), 2. köt., 50. Nyilvánvaló, mennyire megrengeti ezt a koncepciót annak lehetősége, hogy esetleg a traumatizált állat is "humanizálódhat", vagy az a talán ennél is borzongatóbb lehetőség, hogy minden sorscsapás ellenére talán az ember sem több, mint hátrafelé tekintő, szenvedélyektől üzött, "animális" lény. Ezek az

Az önfelelt állati léttel szemben a férfi nem merül el az érzékiségben, érettsége éppen abban áll, hogy képes áthatolni az érzékekkel felfoghatón. Képes úgy nézni a természetre, hogy kihallja belőle az emberiség zenéjét. De mégis hogyan lehetséges úgy *nézni*, hogy bármit is *halljunk*? Hogyan lássuk a zenét? Miféle látás vagy miféle zene lehet az ilyen? Vajon melyiket vegyük figurális értelemben, melyiket tegyük idézőjelbe? A "látás" volna auditív, vagy a "zene" vizuális? Mivel Wordsworth összességében sem a látásnak, sem a hallásnak nem juttat kizárólagos elsőbbséget (kimutatható volna, hogy az érzékszervek mindenféle hierarchizálása taktikai jellegű és lokális), ezért talán leghelyesebb, ha mindkettő figurálisban gondolkodunk, idézőjelezve mind a "látást", mind a "hallást" (és a többi érzéket is). Hiszen a férfi természetérzékelése éppenhogy túl van minden érzékelésen, érzékfeletti érzékelés, az érzékin túli "érzékelése". Más szóval: *olvasás*.

A vers eleje ezt világosan demonstrálja. A józan férfivá érett költő öt év elteltével visszalátogat oda, ahová csapongó fiúként egyszer már elvetődött. Újra megpihen a Wye partján, "e sötét szikomór alatt [*under this dark sycamore*]" (mely a frekventálás folytán éppúgy *haunttá* válik, mint az a fa, amely alatt Gray versének ifjú költője időzött³¹), és onnan fürkészi a tájat.³² Az alapvető vonás, amely korábbi önmagától megkülönbözteti, az, hogy immár nem pusztán testi mivoltában viszonyul a természethez, nem kerítik hatalmukba az őt érő impulzusok, hanem intellektuális kapcsolatban áll vele. Nem csupán a közvetlenül láthatót látja, hanem a jelekben megmutatózót is. Vagyis *olvassa*, amit lát, s ezáltal "látja" azt is, amit nem lát. A távollét által rákényszerített emlékezés és képzelgés megtanította neki, hogyan kell "látni" az érzékileg láthatatlant, vagy hogyan kell (emberi) zenét "hallani" a (természeti)

esetőségek valójában ott lappanganak Wordsworth esszéjében is, s Paul de Mannak az esszé szóban forgó passzusához fűzött megjegyzései éppen ebbe az irányba mutatnak. Ld. Paul de Man: "Idő és történelem Wordsworthnél", in: Uő: *Olvasás és történelem (Válogatott írások)*, szerk. Szegedy-Maszák Mihály, ford. Nemes Péter (Budapest: Osiris, 2002), 221.

³¹ Wordsworth írásai egyébként is tele vannak *haunttokkal* (a *Prospectus to 'The Recluse* magát az emberi lelket is annak nevezi), s e *haunttok* legtöbbször kísértett és kísértő fák vagy bokrok képében jelennek meg: *The Haunted Tree*, *The Thorn*, *Yew Trees*, az utazót pihenésre invitáló tiszafa (a *Lírai Balladákban*), a Völgylakó sírja felett mormoló fenyő (az első sírfelirat-esszé végén) stb. Amint ez utóbbi példából látszik, a fa temetkezési helyet is jelölhet. Gray versének ifjú vándorát is egy fa tövében hantolják el. A "sötét szikomór alatt" állni így síri pozíciót implikál, amit még hangsúlyosabbá tesz az, hogy a vándor nem egyszerűen csak megáll, hanem *pihen*, "újra megpihen" (*repose*) a fa árnyékában.

³² Hogy pontosan honnan is, és miféle tájat, azt legbehatóbban eddig David S. Miall aprólékos "zöld" elemzése vizsgálta: "Locating Wordsworth: »Tintern Abbey« and the Community with Nature", in: *Romanticism On the Net* 20 (2000/nov.) (<http://users.ox.ac.uk/~scat0385/20miall.html>). Miall írásának jelentősége egyebek mellett abban áll, hogy ironikus fényt azokra a historista kritikákra (Jerome McGann, Marjorie Levinson, Kenneth Johnston és mások írásaira kell gondolnunk), melyek a verset annak (állítólagos) represszív látásmódja miatt, a tényleges korabeli történelmi színtér elfedésével, a korai kapitalizmus korántsem idilli jelenségeinek elhallgatásával vádolták meg.

zörejek sokféleségében. A visszalátogatás jelenete – a vers nyitánya – éppen ezért mindenekelőtt olvasási jelenet:

Five years have past; five summers, with the length
 Of five long winters! and again I hear
 These waters, rolling from their mountain-springs
 With a soft inland murmur.—Once again
 Do I behold these steep and lofty cliffs,
 That on a wild secluded scene impress
 Thoughts of more deep seclusion; and connect
 The landscape with the quiet of the sky.
 The day is come when I again repose
 Here, under this dark sycamore, and view
 These plots of cottage-ground, these orchard-tufts,
 Which at this season, with their unripe fruits,
 Are clad in one green hue, and lose themselves
 'Mid groves and copses. Once again I see
 These hedge-rows, hardly hedge-rows, little lines
 Of sportive wood run wild: these pastoral farms,
 Green to the very door; and wreaths of smoke
 Sent up, in silence, from among the trees!
 With some uncertain notice, as might seem
 Of vagrant dwellers in the houseless woods,
 Or of some Hermit's cave, where by his fire
 The Hermit sits alone.

[*Tintern Abbey*, 1–22.]

A táj látványa gondolatokat ébreszt: az "elhagyatott színtérhez" (*secluded scene*) egy "mélyebb elhagyatottság" (*more deep seclusion*) képzelet társul. A figyelem az érzéki tájról az intellektuális dimenzió felé terelődik, előbb felfelé, az égbolt irányába, aztán horizontálisan befelé, az erdőbe, végül lefelé, a föld mélyébe. A szemlélő először az ég felé magasodó sziklák irányításának enged, azután a felszálló füst eredetét latolgatva hatol képzeletben a láthatatlanba. A füst nyomán előbb csak a rengetegben meghúzódó hontalanokig jut el, majd gondolatban a föld gyomrába, a barlangban lakó remetéhez is alászáll. A metonimikus asszociációsor így a föld mélyében lakozó remetével, a "mély" elhagyatottság vagy elzártság e *non plus ultrá*jával jut nyugvópontra. A magányos "elzártság" (*seclusion*) a "remete" (*Hermit*) alakjában, e hermetikusan elzárt figurában testesül meg, amint ezt a remete ama másik angol megnevezése – a *recluse* – is mutatja, melyet Wordsworth ekkoriban tervbe vett eposzának címéül választott.

A remete egy afféle sziklasír lakója, vagyis pontosan olyan pozíciót foglal el a wordsworthi leírásán belül, mint Gray *Elégiájában* az ősapák, akik a földben, eltemetve, a

maguk "szűk cellájának" (*narrow cell*) rideg magányában nyugszanak. A remete megidézése a nyitó szakasz végén így egyfajta halottidézésként, a földben nyugvók szellemének megidézéseként fogható fel. A természet olvasása a természetnek mint síremléknek vagy sírfeliratnak az olvasását jelenti. A természet értő szemeket igénylő, titkosírással írt ("kriptikus") szöveggént jelenik meg. Kibetűzésével az olvasó hozzáférhet a rejtett jelentéshez, amely úgy szunnyad a szöveg mélyén, ahogy a holtak pihennek a kriptában. Hartman pontos leírást adott Wordsworth tájköltészetéről, amikor úgy fogalmazott: "A költő úgy olvassa a tájat, mintha az valami emlékmű vagy sír volna."³³ S ez még a *Tinterni apátság*ra is igaz, pedig amint Hartman rámutat, ezúttal "sehol egy tényleges tetem a közelben". A természet mégis feliratként, olvasható vésetként, egyszerűen "természet-inskripcióként" jelenik meg: "A költő úgy olvassa a természetet vagy saját érzéseit, mintha valamilyen baljóslatú, intelmező viszony volna közte és e hely között. Mi több, a vers végén, amikor Wordsworth előrelátja saját halálát, és arra kéri Dorothyt, örökítse tovább természetbe vetett bizalmát, úgy beszél, mintha egyike volna a holtaknak, akik a hely szellemének képében intelmezik az élőket."³⁴

A wordsworthi vándor az emlékművé lett táj olvasásakor tehát éppúgy a néhai élökre, a múltba tekint, mint a temetőbe látogató ifjú Gray versében. Így aligha csodálkozhatunk azon, hogy ez a retrospekció – követve az *Elégia* logikáját, a "vissza" és "előre" (Hartman), az "emlékezet" és "anticipáció" (Ferguson) jellegzetes váltakozását³⁵ – rövidesen prospekcióba fordul, s végül egy proleptikus retrospekcióban, az öngyász melankolikus jelenetében kulminál. Ennek vagyunk tanúi az ötödik, egyben utolsó szakaszban, ahol a vándor figyelme a természetről saját útitársára, e mindeddig említetlenül maradt, észrevétlen kísérőre terelődik, aki néma szellemként vélhetően figyelmével is végigkísérte az eddigieket. (E szótlán kísérés kísértésjellege mutatkozik majd meg abban, hogy benne Wordsworth önnön kísértő korábbi énjét pillantja meg.) A folyóparti táj helyébe egy néven nem nevezett hűg-barát³⁶ arca lép, feltehetőleg Wordsworth hűgáé, Dorothyé, akinek tényleges rokoni mivolta még

³³ Hartman: "Inscriptions and Romantic Nature Poetry", 40.

³⁴ Uo. 42.

³⁵ Ld. Geoffrey Hartman: *Wordsworth's Poetry, 1787–1814* (New Haven – London: Yale University Press, 1971 [1964]), 29., valamint Frances Ferguson: *Wordsworth: Language as Counter-Spirit* (New Haven – London: Yale University Press, 1977), xiv. A *Tinterni apátság* jószereivel egyetlen figyelemre méltó hazai olvasata ezt úgy fogalmazza meg: "a visszaemlékezés dialektikusan egybeolvad a jövő belátásának képességével", ld. Péter Ágnes: *Roppant szivárvány (A romantikus látásmódról)* (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1996), 105. Magától Wordsworthtól talán az *Elégikus stancák* utolsó sorát idézhetnénk: "Nem remény nélkül szenvedünk és gyászolunk" (*Not without hope we suffer and we mourn*).

³⁶ Vö. a *Prelude* 14. könyvével, melyben ugyanez a két szerep (ugyanaz a két megszólítás) immár két külön személynek szól, Dorothynek mint hűgnek és Coleridge-nak mint barátoknak.

nyilvánvalóbbá teszi, hogy voltaképpen annak a "rokon léleknek" (*kindred spirit*) a szerepét lesz majd hivatott betölteni, akit Gray versében a holtakon merengő ifjú vizionált magának, mint eljövendő hasonmását, aki majd úgy emlékezik meg őrá, ahogy most ő a falu halottairól.³⁷ Ha ott az ősapák, apák és fiúk egymást követő generációja egy ilyen megemlékezéses, ellenjegyzéses mozgást, egy vég nélküli kompenzációs mechanizmust adott ki, mely egyszersmind a nyugdíjbiztosítás nyitott ökonómiájának mutatkozott (a már-nem-dolgozók, a dolgozók és a még-nem-dogozók mindig összeomlástól fenyegetett törlesztési/hitelezési rendszerét villantva fel), akkor itt, Wordsworth önéletrajzi költeményében valami egészen hasonló képletet kapunk. A remete, a vándor és a hűg-barát között hasonlóképpen a megemlékezés (potenciálisan végteleníthető) láncolata bontakozik ki, melyben ahhoz, hogy valaki egy másik valakire emlékezhessen, őrá viszont valaki másnak (egy harmadik valakinek) kell emlékeznie.

A vándor figyelme tehát hirtelen irányt vált e mindeddig említetlenül hagyott "harmadik" alak felé, a természettől Dorothyhoz fordul, s magát mintegy a tetszhalott remete helyébe téve hasonló szöveget intéz Dorothyhoz, mint amelyet a sírból szóló holtak intéznek az arra elhaladóhoz. Megszólítja őt, meghozza többször is, s az elragadtatottság, óvás és kérés elegyes tónusában adja elő neki "intelmeit" (*exhortations*), "imáját" (*prayer*):

...thou art with me here upon the banks
Of this fair river; thou my dearest Friend,
My dear, dear Friend; and in thy voice I *catch*
The language of my former heart, and *read*
My former pleasures in the shooting lights
Of thy wild eyes. Oh! yet a little while
May I *behold* in thee what I was once,
My dear, dear Sister!...

[*Tintern Abbey*, 114–121.; saját kiem.]

Tulajdonképpen a vers elején színre vitt olvasási jelenet folytatódik tovább, amint ezt a szöveg az olvasás aktusának megnevezésével egyértelművé is teszi. Ez az aktus korántsem korlátozódik a vizualitásra, hanem bármilyen más érzékelésmódban is működhet, például

³⁷ Dorothy versbeli szerepe természetesen nemi szerep is, amint erre számos feminista értelmezés rámutatott. Személyének kisajátításával tulajdonképpen csak folytatódik a természet mint *anyatermészet* (vö. *Halhatatlanság-óda*, VI. szakasz) önös, önéletrajzi leigázása, az a bizonyos *egotistical sublime*, amelyről egyik levelében Keats beszélt, s amelynek maszkulin brutalitása méltán váltott ki éles kritikákat az utóbbi évtizedekben. E feminista kritika egyik legnevezetesebb példája Anne K. Mellor elemzése: *Romanticism and Gender* (New York: Routledge, 1993), 1–11. E kritikákra válaszolva, William és Dorothy viszonyának kissé egyoldalú olvasatát kísérelte meg kiigazítani, éppen a *Tinterni apátság* kapcsán, Alan Grob tanulmánya: "William and Dorothy: A Case Study in the Hermeneutics of Disparagement", in: *ELH* 65 (1998), 187–221.

audiális is lehet. Erre utal az, hogy William ugyanazt a mélyen lapuló értelmet véli "elkapni" (*catch*) Dorothy hangjában, mint amelyet szemeiben gondol "olvasni" (*read*). Mindkettőben egykori önmagát fedezi fel. A kisajátításnak ez a gesztusa, mely által az olvasó önéletrajzi dimenzióba helyezi és saját előtörténeteként olvassa olvasmányát, szinte szóról szóra megismétli Gray versének azon sorát, amelyben a történelem nagy alakjai "olvassák történetüket egy nemzet szemében" (*read their hist'ry in a nation's eyes*). A hallás és a látás Wordsworthnál egyaránt efféle önéletrajzi aspektussal bír. Párhuzamosságukat jelzi az is, hogy az "elkapás" mint megfogás és az "olvasás" mint megpillantás jelentésárnyalatai alig néhány sorral később ténylegesen össze is csúsznak a harmadik igében (*behold*). Amit tehát William a bepillantás során megpillant, azaz *felfog* (*be-hold*), egy *fogalom* (*Be-griff*) státusával bír, s ekként csakis olvasással hozzáférhető. A szöveg így több szinten is egyértelművé teszi, ha esetleg kétségeink lettek volna, hogy ez a bepillantás voltaképpen olvasási aktus, akárcsak a vers nyitányában. Az olvasó ugyanaz, csak a szöveg változott: a tájtól Dorothy vette át az értelemhordozás szerepét.

Érdeemes közelebből is szemügyre venni e kettőzött jelenet, e kettős olvasás implikációit. Két figurális helyettesítésről, két jelviszonyról van szó: Wordsworth egyaránt azonosul a remetével és Dorothyval, a különbség annyi, hogy a remetében *majdani* önmagát, Dorothyban viszont *hajdani* önmagát látja. Az nyilvánvaló, hogy a fiú, apa, ősapa (még-nem-dolgozó, dolgozó, már-nem-dolgozó, avagy még-nem-élő, élő, már-nem-élő) útvonalat mindhárman bejárják: a remete is, William is és Dorothy is. Csak éppen időeltolódással. Hárman épp e hármas osztatú folyamat három különböző fázisában tartózkodnak. Ez az időbeli eltolódás teszi lehetővé, hogy a vers "most"-jában a három fázist három különböző alak testesítse meg, akik azonban, mivel figurálisan behelyettesíthetők egymással, valójában egyazon személy (ez esetben a középső, William) életútját viszik színre kimerevített állókép formájában. Az egész színjátékot az olvasás figuralitása teszi lehetővé. A figuralitás logikája révén helyezheti magát Wordsworth egyrészt a remete (a holtak), másrészt Dorothy (a még-még-nem-születettek) helyébe. Egyfelől a tájba olvassa bele önmagát mint majdani ősapát, másfelől Dorothy arcába olvassa bele önmagát mint egykori fiút.

Ezt a figurális logikát, Wordsworth költészetének e visszatérő aspektusát Paul de Man bontotta ki legvilágosabban egyik, fentebb már idézett előadásában.³⁸ A winanderi fiú történetéhez kapcsolódó meglátásai a *Tinterni apátság*ra is érvényesnek látszanak: "A vers szerkezete bár retrospektívnek tűnik, valójában proleptikus", mivel egy "jövendő eseményre",

a versbeli én halálára irányul. Csakhogy, ha "Wordsworth saját halálán elmélkedik", akkor olyasmire reflektál, ami "a jövőben van, és csak anticipálni lehet". Vagyis olyasmire reflektál, amire szigorúan véve lehetetlenség reflektálni. Wordsworth "a halált csakis olyasmiként képes megjeleníteni, mint ami valaki mással történt meg a múltban", vagyis "úgy anticipál egy jövőbeli eseményt, mintha múltbeli volna". Ez a figurális áttétel teszi lehetővé számára, hogy "egy olyan eseményre reflektáljon, amely valójában elképzelhetetlen". A halál valódi rettenetét (ami, mint már korábban is hangsúlyoztam, magának a jövőnek a rettenete, azaz mindenféle eseményé mint beláthatatlanul bekövetkező), nos, ezt a rettenetet tehát – de Man szavával – csakis egy "fikció", a "síron túli" nézőpont fikciója képes úgy-ahogy enyhíteni.³⁹

A figurális helyettesítések fikcionalitása persze nem maradhat nyomtalan. A fikció, miközben lehetővé teszi, alá is ássa a bepillantás vagy előrelátás műveletét, és ez a negatív mozzanat a vers szövegében is tetten érhető. Bizonyos jelek arra utalnak, hogy Wordsworth kételkedéssel viseltetik olvasmányai olvashatósága iránt. Amikor a kezdeti tájleírás pusztán érzékelésből bepillantásba fordul, a megfogalmazás határozottan utal a mögöttes értelem bizonytalanságára. A füstgomoly, amint erre Carol Jacobs elemzése már felhívta a figyelmet, "bizonytalan jelzéseként" (*uncertain notice*) jelenik meg,⁴⁰ "minthogyha" (*as might seem*) valami mögöttes jeladóra utalna. Ez a mögöttes valami pedig, amire a füst *esetleg* utal, a jelölés bizonytalansága folytán maga is határozatlannak és illékonynak mutatkozik, amikor mindenekelőtt "kóbor lakók" (*vagrant dwellers*) képében jelenik meg. Hiszen mennyire bízhatunk egy olyan szöveg jelentésségében, amelynek értelme állandó lakhely nélkül, hontalanul kószál, és nyilvántarthatóság nélkül, mindig csak ideiglenesen lakja be az egyébként is lakhely nélküli (*houseless*) szöveget? Alighanem az olvashatóság mindenkori fenyegetettségének érzése játszik szerepet abban is, hogy a harmadik szakasz elején Wordsworth a revelatív bepillantást – ha csupán felvillanó lehetőségként is – "hiú hitnek" (*vain belief*), merő önámításnak nevezi.

³⁸ Lásd a 30. lábjegyzetet.

³⁹ De Man: i. m. 218–219. (ford. mód.); vö.: Paul de Man: "Time and History in Wordsworth", in: Uő: *Romanticism and Contemporary Criticism: The Gauss Seminar and Other Papers*, szerk. E. S. Burt et al. (Baltimore – London: The Johns Hopkins University Press, 1993), 81–82.

⁴⁰ Ld. Carol Jacobs: "The Unimaginable Touch of Time: Wordsworth's »Tintern Abbey«, Crossing the Alps, and »Intimations of Immortality«, in: Uő: *Telling Time: Lévi-Strauss, Ford, Lessing, Benjamin, de Man, Wordsworth, Rilke* (Baltimore – London: The John Hopkins University Press, 1993), 161., 184. skk. Ugyanez a bizonytalanság jelenik meg a winanderi fiúról szóló szövegben is, ahol a felfüggesztettség pillanatában a menny – mely a *Tinterni apátság* "egének" (*sky*) a megfelelője – hirtelen "bizonytalan mennyé" (*uncertain heaven*) válik.

Az érzéki és az érzékfeletti tiszta elkülönítése, illetve az egyiktől a másikhoz való dialektikus eljutás a második olvasási jelenetben (Dorothy érzéki lényének felfogásakor) is figyelemre méltó bonyodalomba ütközik. Dorothy hangjában William saját korábbi énjének "nyelvét" (*The language of my former heart*) kapja el, ami fölöttébb különös kijelentés, hiszen maga a hang, amely ezt a korábbi nyelvet mögöttes jelentésként hordozza, nyilvánvalóan az érzékiséghez tartozik, erről viszont néhány sorral korábban Wordsworth szintén azt mondta, hogy nyelvként funkcionál. Pár sorral korábban éppen azért beszélhetett az érzékek "nyelvéről" (*the language of the sense*), mert az érzéki világ – a gondolatok "horgonya" – már önmagában is nyelvszerűen működik, igaz, a nyelviségnek egy egészen más értelmében, egy, az ismétlés logikája által meghatározott, frekventatív, nem-dialektikus, metonimikus láncmozgásként. Ne feledjük azt sem, hogy már önmagában a visszalátogatás momentumának előtérbe helyezése is e mozzanat paradigmaticus jelentőségét sejteti, annak implicit kimondását, hogy valójában nincsen (azaz csupán hipotetikus fikcióként létezik) első alkalom, s hogy a látás paradigmaticus formája mindig a viszontlátás, valamiféle *déjŗ vu*, mintha mindig már visszalátogatóban volnánk, akárhová megyünk is, mert óhatatlanul perspektivikusan, óhatatlanul valamiként, azaz szükségképpen egy ismétléses logika szerint pillantjuk meg a dolgokat. Ennyiben a helyekhez való viszonyunk alapvetően frekventatív volna, függetlenül attól, hogy hányadik alkalommal járunk valahol. A látogatásnak óhatatlanul *visszalátogatás*ba kell fordulnia. Ez az átfordulás azonban nem lokalizálható esemény, amelyről eldönthetnénk, előtte vagyunk-e, vagy utána. Redukálhatatlan ambivalenciát hordoz: *mindig már* megtörténik *valamennyire*, de *soha nem* történik meg *egészen*. Ezért van az, hogy a helyek látogatása mindig egy borzongató *déjŗ vu* élményhez hasonlít, annak elemi határozatlanságával: *mintha* már jártam volna itt, *mintha* már láttam volna ezt a helyet. Ilyen értelemben minden hely mindig már szöveghelyként működik, de a jelölőképesség lényegi bizonytalanságával. Ezért az emlékezés és az imagináció nem többletként adódik az érzékeléshez, hanem – amint erre Carol Jacobs épp a *Tinterni apátság* kapcsán utalt – eleve belefolyik minden tapasztalatba. Egy másik elemző, Cathy Caruth Locke-ról értekezve jegyezte meg, hogy az érzékelés fogalma Wordsworthnél, mint ahogy legfőbb filozófiai elődjénél is, már maga is egy olyan logikába – az asszociáció mechanikus, metonimikus működésébe – íródik be, amely eleve lehetetlenné teszi, hogy szövegekben kapcsán a tapasztalat közvetlenségéről beszéljünk.⁴¹ Ilyen értelemben mondja Wordsworth, hogy "a

⁴¹ Cathy Caruth: "The Face of Experience", in: Uő: *Empirical Truths and Critical Fictions: Locke, Wordsworth, Kant, Freud* (Baltimore – London: The Johns Hopkins University Press, 1991), 3.

szem és a fül hatalmas világa" (*the mighty world of eye and ear*) olyasmi, amit nem pusztán passzívan érzékelünk (*perceive*), hanem félig-meddig mi magunk teremtünk meg (*half-create*). Mindezek fényében viszont erősen kétséges, hogy az érzékiség szilárd alapzat, a gondolatok biztos horgonya lehet-e. Mintha Wordsworth kissé figyelmetlenül – a romantikus *mise en abîme* szokványos lezserségével – egy feneketlen mélységbe vetette volna horgonyát, ahol a legkisebb esélye sincs annak, hogy ez a horgony valaha is szilárd aljzatra találjon. Érzetvilágunk már önmagában is imaginárius, így bajosan lehet biztos bekötési vagy elrugaszkodási pontja egy intellektuális magaslatokba törekvő olvasásnak. Ez az alapzat már önmagában is hasadt, eleve meghasonlott önmagával, egy dematerializálódott szubsztrátum, amely éppen ezért sohasem lehet engedelmes szolgálója az érett szellem "tisza" idealitásának, sohasem *Geisteket*, hanem mindig csak dezidealizálódott *ghostokat* segíthet a világra. Az "érzékek nyelve" mindezek alapján igen közel áll ahhoz, amit Wordsworth a *Prelude*-ben "a vén föld kísérteties nyelvének" (*The ghostly language of the ancient earth*) nevez (II:328).⁴² A fiú-Wordsworth fantazmatikus érzékiségébe és kísérteties világába érkezünk vissza, egy olyan látásmódhoz, amely sohasem volt pusztán érzékelés, s amelyben a természet csakis azért lehetett a kószáló mindene (*all in all*), mert óhatatlanul magán hordozta egy bizonyos – mondjuk úgy: virtuális – textualitás jegyeit. Minden érzet már maga is egy ilyen kísérteties szövegszerűséggel rendelkezik, ezért Dorothy hangjában felfedezni a fiú Wordsworthöt annyi, mint egy kísértetben meglátni egy másikat. Az ekként megpillantott értelem nem úgy viszonyul a rá utaló szöveghez, mint lélek a testhez, vagy fehér a feketéhez, jóval borzongatóbb konstellációban jelenik meg (ha még „megjelenik” egyáltalán): szürke alapon szürkeként.

Mostanra talán már az is látszik, hogy fiúból férfivá válni valójában nem az érzékitől az érzékfelettihez való eljutással egyenértékű, ahogy a férfi-Wordsworth sugallja, hanem egy olyan átmenettel, amely egy tiszta különbségtételeket nem ismerő állapotból vezetne az érzékiség és intellektualitás, természet és ember, naturalizmus és humanizmus, test és lélek, anyag és szellem, alap és felépítmény, vagy jelölő és jelölt steril szétválasztásához. Ez a szétválasztás és az általa implikált olvashatóság válik problematikusá az imént elemzett passzusokban. Az érzéki és az érzékfeletti dimenzió összekavarodása vagy kölcsönös beszennyeződése a fiú kísérteties világába kényszeríti vissza a férfit, még akkor is, ha ez a

⁴² Az idézetek és sorszámhivatkozások itt és a továbbiakban a *Prelude* 1805-ös változatára vonatkoznak; az ettől eltérő esetekben (az 1850-es változat hivatkozásakor) az évszámot is feltüntettem. A hivatkozások alapja: William

kísértettség Wordsworth látszólagos higgadtsága folytán nem is olyan szembeötlő. De azért vannak nyomok, amelyeken elindulhatunk. Még hozzá azokban a részekben, amelyekre eddig csak alig-alig fordítottunk figyelmet: a vers második és harmadik szakaszában.

Kezdjük az előbbivel. Ebben a részben Wordsworth a két látogatást elválasztó öt évről beszél, a városi lét magányos óráinak fenséges pillanatait idézve fel. E revelatív pillanatok leírásakor tulajdonképpen ugyanazt az állapotot ábrázolja, amely a nyitószakaszban lehetővé tette, hogy a természeti jelenségek mögé, a vadon mélyére, a remetebarlangba pillantson. Az ilyen pillanatokban, írja Wordsworth, "a dolgok elevenjébe látunk" (*We see into the life of things*). Ugyanakkor az, hogy a bepillantó maga is mindig az elhagyatottság állapotában, "magányos szobák" (*lonely rooms*) elzárt terében leledzik, a szellemidéző és a megidézett szellem borzongató hasonlóságára utal. Mintha az utóbbi az előbbi alteregója volna. A szoba és a barlang egyaránt elszigetelt térként jelenik meg a versben, s valójában lényegtelen, hogy a városi élet lármája vagy az eleven természet zörejei veszik-e körül őket. Az ellentét nem város és természet, hanem társiaság és magány (zaj és csend, zaj és "zene") között feszül. A szoba elszigetelt terében csak remeteéletet lehet élni, aki tehát egy ilyen térben él, az a holtak életét éli, miként a sziklasírban pihenő remete vagy a sírban nyugvó ősapák. Maguk a holtak viszont mindig az elevenen eltemetettek életét élik (a nyugalomra helyezett vagy nyugdíjazott emberekét), amint erről Gray elégiája kapcsán már szó esett. Ne feledjük, nem csupán a remete, hanem a sírban nyugvó ősapák sem tekinthetők abszolút halottnak. Gray egész konkrétan azt mondja, hogy az ősapák "alszanak" (*sleep*). Hasonló állapot jellemzi a szellemidéző Wordsworthöt is, hiszen a szöveg úgy fogalmaz, hogy a szoba magányában, a fenséges érzület beálltakor mintegy "az alvás állapotába kerülünk" (*we are laid asleep*), egy csaknem ténylegesen alvadt, dermedt állapotba, melyben "még emberi vérünk mozgása is / szinte felfüggesztődik":

And even the motion of our human blood
 Almost suspended, we are laid asleep
 In body, and become a living soul:
 While with an eye made quiet by the power
 Of harmony, and the deep power of joy,
 We see into the life of things.

[*Tintern Abbey*, 44–49.]

Ebben a hullamerevséghez közeli állapotban kell lennie a szemlélőnek akkor, amikor a természetből "az emberiség csendes, bús zenéjét" hallja ki, vagy amikor a füstöt olvasva a remete alakja jelenik meg előtte. Valójában minden olvasási aktusnak ilyen állapotban kell megtörténnie. Aki tehát e konkrét versben épp olvas vagy felolvas nekünk, maga is kísértetté, műve pedig kísértő emlékművé válik.

A harmadik részből azt is megtudjuk, az ilyen olvasás még mi egyebet feltételez. Megtudjuk, hogy a természeti tárgyak étellel vagy értelemmel való átszellemítését egy előzetes odafordulás, az adverzió performatív gesztusa teszi lehetővé:

How oft, in spirit, have I turned to thee,
O sylvan Wye! thou wanderer thro' the woods,
How often has my spirit turned to thee!

[*Tintern Abbey*, 55–57.]

Minden megszólításnak, minden megszemélyesítésnek, minden értelemmel való felruházásnak az odafordulás az alapfeltétele. Ily módon minden olvasási aktus is egy előzetes adverzióval veszi kezdetét: feltételezi azt a performatív mozzanatot, melynek során az olvasó az olvasandóra fordítja figyelmét és értelmet tételez benne. Mivel azonban a figyelem sosem szabadon irányul valamire, hanem mindig beláthatatlan faktorok által túldeterminált, alapvetően nem az olvasó szubjektum irányítása alatt áll, hanem sodródik. A figyelmet átírányító, csatlakoztató, terelő tényezőket nevezzük hirdetéseknek: *advertisements* – méghozzá a szó lehető legtágabb értelmében, nem csupán azokat a felhívásokat értve rajta, amelyek ún. "árúk" megvásárlására szólítanak, hanem ideértve mindenféle figyelemfelhívást, Walpole figyelmeztetését⁴³ csakúgy, mint a *Lirai balladák* 1798-as felvezető szövegét,⁴⁴ sőt az egész wordsworthi költészetet – ha a költő csakugyan nem más, mint "emberekhez szóló ember" (*man speaking to men*) –, illetve minden olyan szöveget, amelyet a sírfelirat logikája vezérel. És van-e szöveg, amelyet nem ez a mechanizmus működtet? Igazából nincs is feszültség az *advertisement* e különböző jelentésszintjei között, hiszen – amint ez az *Elégiához* fűzött kommentárunkból már sejthető – a sírfeliratok és az irodalmi szövegek (miként minden egyéb szöveg is), maguk is mindig a reklámok logikája szerint működnek,

⁴³ Lásd fentebb a 9. lábjegyzetet.

⁴⁴ "Advertisement", in: *The Prose Works of William Wordsworth*, 1. köt., 116–117. Korábban volt szó arról, hogy a figyelmezés és az időtöltés mindig *fizetesként* működik. Ennek fényében kell értelmezni azt, hogy e reklámszerű figyelemkérésben Wordsworth többször is, nyomatékosan az olvasó kitartó figyelmére apellál (a kulcsszavak a *persistance* és a *perusal*), óvva őt az elietett ítélettől (*rashness of decision*), és arra kérve, hogy "sok időt" (*much time*) szánjon a kötet olvasására, mert a megfelelő ítélethez a költészet remekeivel folytatott "hosszú folyamatos társalgás" (*long continued intercourse*) szükséges.

csak épp márkanév gyanánt az előbbiek az elhunyt nevét, az utóbbiak a szerzőét hirdetik. De természetesen fordítva is fogalmazhatunk, sőt talán helyesebb is megfordítanunk a viszonyt: a modern reklámlogók kitalálói, ha nem is tudnak róla, az antik epigrammák és epitáfiumok műfaji elveit követik. A reklámok egytől-egyig a "figyelemfordítás" elve szerint, sírfeliratként működnek, ezért viselik azt a nevet: *advertisements*. Ha történetesen odafordulunk hozzájuk, akkor odafordulnak hozzánk, hogy odafordítsanak bennünket valami máshoz, ami rajtuk túl található. De semmi nem garantálja, hogy egyáltalán felfigyeljünk rájuk: a hozzánk fordulóra mindig csak akkor fordítunk figyelmet, ha a véletlen úgy hozza, ha épp arra vezet az utunk és ráesik a pillantásunk (vagyis ha egy *másik* felirat odaterelt minket vagy ráterelte figyelmünket). A figyelem redukálhatatlanul sodródásban van.

Wordsworth persze nem beszél sodródásról, beszél viszont kétségbeesett menekülésről, mintha elméje a város "szörnyű zsvivájától" (*fretful stir*) elfordulva fordulna emlékeihez, a Wye folyóhoz, ott keresve menedéket a "nyomasztó teherként" (*weary weight*) ránehezedő "érthetetlen világ" (*unintelligible world*) elől, mely szívverésének megállításával fenyeget. S miközben beszámol erről, önkéntelenül meg is ismétli a szóban forgó fordulatot. Megszólítja a folyót, hogy elmondja neki: a távollét ideje alatt is gyakran megszólította. A gesztus jelenbeli megismétlése azt sejteti, hogy a megszólító most is menekülőben van, figyelme most is a véletlen játéka szerint sodródik. Adverziója averziót implikál: amikor odafordul a folyóhoz (vagy a folyóparti tájhoz, vagy később Dorothyhoz), iszonyattal kell elfordulnia valami előzetes látványtól.⁴⁵ Vajon mi lehet ez a viszolygásra készítő kép? Bizonyosan olyasvalaminek a látványa, ami folytonos fenyegetésként kísérti, amitől távolodni próbál, de mindhiába. Amitől pontosan akképpen menekül, ahogy korábban menekült a természet roppant kísértetei elől. Ha észrevevessük ezt a párhuzamot fiú és férfi között, ha konstatáljuk, hogy a férfi viselkedése bizonyos regresszív jeleket mutat, hiszen averzív-adverzív performanciájában ifjúkori önmagának "állati mozdulatai" köszönnek vissza, akkor választ is kaptunk az előbbi kérdésre. Hiszen van-e bármi, ami jobban kísérti Wordsworthöt, mint saját múltja, korábbi énje, régről beidegződött, kényszeresen ismételt gesztusai? Ez volna hát Wordsworth híres "önkísértő szelleme" (*self-haunting spirit*), amelyről ő maga a

⁴⁵ Ezekre az "átmenetekre" és a vers "szenvedélyes zenéjére" maga Wordsworth is utalt a szöveghez fűzött rövid jegyzetében (ld. *Poetical Works*, 702.). Mindehhez lásd a romantikus költészet averzív-adverzív aspektusának eddigi legalaposabb elemzését: J. Douglas Kneale: "Romantic Aversions: Apostrophe Reconsidered", in: *Rhetorical Traditions and British Romantic Literature*, szerk. Don H. Bialostosky – Lawrence D. Needham (Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 1995), 149–166., főként: 156. Kneale tanulmánya egyébként Jonathan Culler alábbi írásának kritikájaként íródott: "Aposztrophé", ford. Széles Csongor, in: *Helikon* 2000/3, 370–389.

Prelude utolsó könyvében beszél (1850-es változat, XIV:284), s amelyet a kritika is gyakran emleget költészete önéletrajzi aspektusának elemzésekor. Az a program, amit Hartman wordsworthi felvilágosodásnak nevez, Hartman kifejezésével egy "kísértetmenetes" (*unghostly*), nyugati típusú költői vízióra törekszik.⁴⁶ Ezért a "szellemidéző lelkület" (*genial spirits*) fokozatos elvesztése, amiről Wordsworth a *Tinterni apátságban* ejt szót, valójában egy kritikai tervezet része, s inkább e képességek hön áhított elveszejtéséről, mintsem spontán elvesztéséről kell beszélnünk. Wordsworth szabadulni szeretne kísérteteitől, hogy teret adjon autentikus víziói számára. Csakhogy minduntalan visszasodródik a szellemjárás világába, s így immár nem is más, mint maga a kísértés kísérti. Bölcs előrelátás helyett folyton vak hátrálásban találja magát, s minél inkább igyekszik kiszabadulni ebből az állapotból, annál inkább belekerül az ifjúkori menekülés sodrásába, annál inkább kísérti a fiú a férfit, a patetikus a fenségest. Ez a kényszeres retrospektivitás nyilvánul abban a megszállottságban, amellyel bizonyos helyekre vissza-visszatér, és ugyanezt a menekülési kényszert, ugyanezt a jövőbe való vak behátrálást fedezhetjük fel szövegeinek megszállott revíziójában is. A wordsworthi revizitáció mindig implikálja a revíziókat, azaz a másként látásnak, vagy még inkább: a hely tényleges, történelmi átírásának mozzanatát. S mindezt függetlenül attól, hogy ún. természeti helyről vagy ún. szöveghelyről van-e szó, hiszen ez a megkülönböztetés a frekvenciatárgy logikája felől teljesen érvényét veszíti.

Egy kortárs amerikai költő, Billy Collins, mint korábban említettem, a wordsworthi visszalátogatás bicentenáriuma külön versben látogatott vissza a *Tinterni apátság*hoz. A vers ténylegesen a kísértetjárás "szürkületi" zónájába vezet. Írása vége felé Collins egy olyan alkonyati szoba leírását adja, amelyben a falak és ablakok "a szürke két különböző árnyalatát" (*two different shades of gray*) adják, így ami kívül, e magányos szobán túl található, szürke alapon szürkeként derenghet csupán:

Something will be missing
from this long, coffin-shaped room,
the walls and windows now
only two different shades of gray...⁴⁷

[Billy Collins: *Tintern Abbey*, 45–48.]

A jelen tanulmány esetében Gray temetői költészete volna az a túl, amely feldereng a wordsworthi magány félhomályában, mintha Wordsworth költészetéből, e "koporsó alakú

⁴⁶ Hartman: "Romantic Poetry and the Genius Loci", 331.

⁴⁷ "Lines Composed Over Three Thousand Miles from Tintern Abbey", in: Billy Collins: *Picnic, Lightning* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1998), 62.

szobából" (*coffin-shaped room*) Gray elégikus műveire nyílva bizonytalan kilátás. A kettő együtt: a "szürke" (*gray*) két különböző árnyalata: Gray és "Gray", Gray és Wordsworth.

A természet sírboltja és a memorikus inskripció

De ne feledkezzünk meg elemzésünk fő demonstrandumáról, annak tételéről, hogy az angol romantikában, mindenekelőtt pedig Wordsworth költészetében, a természet=sír. Wordsworth és Gray szóban forgó szövegei ezt a tételt külön-külön is, és együttesen is felállítják. Wordsworth versében már kimutattuk a természet sírszerűségét, amikor a remetebartlangot (majd áttételesen a magányos városlakó szobáját is) sírboltként, sziklasírként értelmeztük. Külön Gray művében is fellelhető ez az azonosítás, az *Elégiának* azon a pontján, ahol a sírból felhangzó fájdalmas kiáltásról olvasunk, mely egyszersmind a természet kiáltása:

On some fond breast the parting soul relies,
Some pious drops the closing eye requires;
Ev'n from the tomb the voice of Nature cries,
Ev'n in our Ashes live their wonted Fires.

[*Elegy*, 85–92.]

Gray itt egész pontosan azt írja, hogy "a sírből a Természet hangja szól" (*from the tomb the voice of Nature cries*). Márpedig ha a sírből hallatszódó hang a természet hangja is egyben, akkor sír és természet egymás helyettesítőivé válnak. Így ez a sor akár jelen fejtegetésünk foglalatja is lehetne, hiszen tartalmazza azt az alapképletet, amely Gray temetői és Wordsworth természeti jelenetének együttes tárgyalását nemcsak hogy indokolttá, de egyenesen megkerülhetlenné teszi.

A szóban forgó képlet érvényességét a két szöveg együttes olvasásával támaszthatjuk alá leginkább, mégpedig úgy, ha nyomon követünk egy konkrét trópust, a "lakhely" vagy a "lakozás" metaforáját. Tekintsük át ezt a tropológiát. Gray az ősapák nyughelyét "cellának" (*cell*) nevezi, amit mi minden további nélkül lakhelyként érthetünk, hiszen benne az ősapák nem egyszerűen csak hullaként hevernek, hanem alszanak. Az elégia utolsó versszakában pedig, a sírfelirat szerint, az elhunyt ifjú erényei és fogyatékoságai nyugszanak "rettentő lakukban" (*dread abode*).⁴⁸ A sír tehát Graynél lakhelyként működik. Wordsworth verse

⁴⁸ Itt emlékeztetek arra, hogy Adam Smith erkölcsi érzelmekről szóló értekezésében maga a tetem is lakhelyként jelent meg, ahová az emlékezők mintegy "elszállásolják" (*lodge*) eleven lelkeiket.

viszont a természetet tekinti lakhelynek. Egyrészt a nyitójelenetben, amikor az erdőben meghúzódó "kóbor lakókról" (*vagrant dwellers*) vagy a barlangjában üldögélő remetéről szól. Erről a részről és a hontalanok lakozásának elemi ambivalenciájáról fentebb már esett szó. Ám van egy másik pont is, ahol a természet lakhelyként tűnik fel. Érett férfikorának természetáhitatát jellemezve írja Wordsworth, hogy annak a "jóval mélyebben" (*far more deeply*) lapuló valaminek, ami fenséges érzést vált ki belőle, s ami tulajdonképpen fennkölt gondolatainak, így a vers elején elgondolt – "még mélyebb" (*more deep*) magányban élő – hontalanoknak is a szinonimája, a természetben van a "lakhelye" (*dwelling*). Egybeolvasva tehát Gray és Wordsworth verseit mind a sír, mind a természet lakhelynek mutatkozik, ami tovább erősíti funkcionális azonosságukat, vagyis annak jogosságát, hogy a tájat sírok híján is *temetői* tájnak minősítsük. Más kérdés, hogy ez a lakhely (a természet vagy a sír) mennyiben "ideiglenes" lakhely (kóborló hontalanok vagy kósza gondolatok lakhelye), azaz korántsem oly módon belakott *locus*, ahogyan első pillantásra, a lakozás közkeletű felfogása (azaz nyilvánvartható, polgári módja) szerint gondolnánk.

Wordsworth versében azonban további tere is van a lakozásnak. Az imént említett részben, ahol a természet a magasztos gondolatok otthonaként funkcionál, valójában nemcsak a táj, hanem az emberi "elme" (*mind*) is hasonló szerepkörbe kerül. Ideje idéznünk a szóban forgó sorokat:

...And I have felt
A presence that disturbs me with the joy
Of elevated thoughts; a sense sublime
Of something far more deeply interfused,
Whose dwelling is the light of setting suns,
And the round ocean and the living air,
And the blue sky, and in the mind of man...

[*Tintern Abbey*, 93–99.]

A részletet záró zeugma révén az ember elméje a természet mellé rendelődik, és szintén lakhellyé lép elő, ami végső soron érthető is, hiszen lehetne-e bármi is több joggal a gondolatok lakhelye, mint maga az elme, pontosabban mint az emlékezet, hiszen Dorothyhoz intézett szózatában Wordsworth immár nem csupán az elmét nevezi "palotának" (*mansion*), hanem egész konkrétan az "emlékezetet" (*memory*) jelöli meg "lakhelyként" (*dwelling-place*):

...and, in after years,
When these wild ecstasies shall be matured
Into a sober pleasure; when thy mind

Shall be a mansion for all lovely forms,
 Thy memory be as a dwelling-place
 For all sweet sounds and harmonies; oh! then,
 If solitude, or fear, or pain, or grief,
 Should be thy portion, with what healing thoughts
 Of tender joy wilt thou remember me,
 And these my exhortations!

[*Tintern Abbey*, 137–146.]

A lakhely ekként memorikus lakhely, miként a múlt lakhelyéül szolgáló temetői táj is alapvetően memorikus táj. A lakozás metaforikája a sírtól a természethez, majd a természettől az emlékezethez vezet. Ezzel azonban nem pusztán a természet, hanem maga a memória is sírszerűvé válik. A természet sírboltja egyszersmind a memória sírboltja is, előrevetítve Shelley-t, aki *Az emlékezet sírboltja* (*The Sepulchre of Memory*) címmel írt verset, vagy de Mant, aki egyik tanulmányában az emlékezetet "koporsónak" (*coffin*) nevezte, s megidézve akár Billy Collins fentebb idézett versét is, melynek "koporsó alakú" (*coffin-shaped*) szobája ekként szintén a memória síri színterévé allegorizálódik.

A táj tehát a végső elemzésben nem akármilyen kriptá, hanem a *memória* kriptája. A természet kriptikus írása⁴⁹ nem más, mint memorikus inskripció, mely rejtett tartalmak megőrzésére hivatott. A morális-monetáris rendszer, amelyet Gray művében feltártunk, egyúttal memorikus rendszer is: amikor a halottat sírba teszik, nem pusztán a morális vagy monetáris likviditás fedezeteként helyezik letétbe, hanem mindenekelőtt emlék gyanánt. A tetemek sírbatétele ily módon nem csupán a nemesfémkészletek monetáris felhalmozásának, hanem az emlékek memorikus elraktározásának műveletével is egybevágh. A sírbatétel védelmező gesztusa a memorikus "elmentés" gesztusa is egyben. A természet mint sírbolt az emlékezet széfjeként (*safe*) funkcionál, ahová azért mentjük el (*save*) az emléket, hogy ott azután biztonságban (*safety*) tudjuk. Az elraktározás, tárolás és előhívás műveletsora bontakozik ki előttünk. A memorikus elraktározás feladata, hogy biztonságos helyre menekítse az emléket, a tárolásé, hogy változatlan formában megtartsa ("altassa", egy virtuális tér elevenen eltemetett lakójaként⁵⁰), az előhívásé pedig, hogy ismét olvashatóvá tegye a

⁴⁹ Ez a keresztény toposz – lényeges hangsúlyeltolódásokkal – fontos eleme a romantikus világlátásnak. Kant *Az ítélőerő kritikájában* beszél a természet szép formáiban érvényesülő figuralitásról mint "rejtjeles írásról", amellyel "a természet a maga szép formáiban figurálisan szól hozzánk" (ford. Papp Zoltán, Szeged: Ictus, 1997, 226.), Shelley pedig a *Mont Blanc* egy pontján ejt szót a vadon "rejtélyes nyelvéről" (*mysterious tongue*).

⁵⁰ Az elemzés korábbi pontjain mind Gray, mind Wordsworth kapcsán kitértem arra, hogy a morális-monetáris likviditás fedezeteként letétbe tett holtak milyen értelemben "alszanak" (ahelyett, hogy abszolút halottak volnának). Az alvó betét annak annak a pénznek feleltethető meg, amelyről Marx *A tőkében* azt írja, hogy a forgalomból kivonva megszűnik tőkének lenni, és "kincské kövül" (*versteinert damit zum Schatz*). Ez történik akkor, ha a pénzt páncélszekrénybe zárják: ha „elássák” vagy „eltemetik” (*vergraben*). De bizonyos értelemben

felhasználó számára. Ez a feladatsor alapvetően kettős irányultságú: a széfnek egyszerre kell elzárnia a betétet az illetéktelen személyektől, és hozzáférhetővé tennie azok számára, akiket a betét megillet. Éppen ezért a széf az egymásra épülő biztonsági és hozzáférési kódrendszerek (potenciálisan végtelen) sorába illeszkedik, amint ezt a holtakat körülvevő tér rétegzettsége kiválóan példázza: a koporsó, a sírbolt, a sírkő, a sírfelirat, valamint (Gray versében) az idegent orientáló paraszt (aki a biztonsági őr szerepét játssza) mind e komplex, védelmi célzatú közvetítési rendszer tárgyi vagy személyi szintjeit alkotják. A rendszernek egyszerre kell elzárnia a holttestet (a tiszteletlenül közelítőktől) és hozzáférhetővé tennie (a rokon lelkek számára), hasonlóan ahhoz, ahogy egy banki betétet is óvni kell az illetéktelenektől, és csak azok számára szabad elérhetővé tenni, akiket ténylegesen megillet. Ám az elzárás és elérhetővé tevés kettős kívánalma nem feltétlenül összehangolható, és ez a kettős követelmény esetleg *kettős kötés* is lehet. Aligha lehet kétséges ugyanis, hogy a közvetítés minden újabb szintje, miközben többletbiztonságot nyújt az elraktározott emlékek, újabb fedőemlékkel vonja be azt, és mindinkább a feledés homályába taszítja.⁵¹ Az elérhetőség (az emlék előhívhatósága) bizonyos szempontból az előhívott tartalom kiszolgáltatottságát is jelenti, hiszen az emlék minden közvetítéssel és felidézéssel változásnak van kitéve. Az emlék sértetlen megőrződése paradox módon az emlék hermetikus elzártságával, előhívhatatlanságával, azaz a tökéletes elfeledettséggel eshetne csak egybe, ami viszont elvonná megóvásának értelmét. A tenger mélyén lapuló "gyöngy" vagy a vadonban kinyíló "virág", melyekről az *Elégiában* olvashattunk, ékes példáit nyújtják az elfeledettségben való (egyszerre abszolút tökéletes és tökéletesen értelmetlen) megőrződésnek. A számunkra létező (mivel fedőemlékeken keresztül úgy-ahogy olvasható) emlékeket azonban mindig egy másfajta felejtés, az előhívások által okozott mutáció, a memorikus felülírás veszélye fenyegeti. Az emlék elraktározásának, tárolásának és előhívásának – sértetlen közvetítést implikáló – műveletsorát ily módon az emlékjelek szüntelen felülírásának logikája fenyegeti,

ez történik akkor is, ha használat céljából árut vesznek rajta. Az elköltött pénz ilyenkor használati cikké válik, s mint ilyen, szintén kikerül a pénzforgalom áramából (vö. *cash-flow*), és megdermed. Ugyanakkor a megvásárolt dolog áruba bocsátásával ez a kővé dermedt pénz bármikor újra aktiválható, mozgásba hozható, és visszakapcsolható a pénzvilág vérkeringésébe. Ekkor az ún. "elköltött" pénz visszamenőleg "előlegzett" pénzzé válik, és befagyasztott tőkéből újra mozgó tőkévé alakul, mely szaporodásra, sokasodásra képes. Ld. Karl Marx: *A tőke (A politikai gazdasástan bírálata) I.*, in: *Marx és Engels művei*, 23. köt. (Budapest: Kossuth, 1967), 126, 143–147.; *Das Kapital: Kritik der politischen Ökonomie*, Marx – Engels: *Werke*, 23. köt. (Berlin: Karl Dietz Verlag, 2001 [1962]), 144–145, 163–167.

⁵¹ Ekként válhat a "szentélybetétel" (*enshrinement*) – a wordsworthi költészet alaptörékvése – az emlék eltörlésévé, eltemetésévé, azaz "sírbatétel" (*entombment*), amint azt Forest Pyle elemzése meggyőzően demonstrálta: "Wordsworth: The Poetry of Enshrinement", in: *Uő: The Ideology of Imagination: Subject and Society in the Discourse of Romanticism* (Stanford: Stanford University Press, 1995), 59–93. Az eltörlés ezen mozzanatát Pyle a *Prelude V.* könyvében, a mindent elöntéssel (*engulfment*) fenyegető özönvízben elemzi.

mely semmilyen megőrzést vagy közvetítést nem tesz lehetővé, s az emlékidézést a felejtés leghatékonyabb módjává teszi.

Mindezt valójában Gray és Wordsworth szövegei is sejtetik. Az ellenjegyzési rendszer végteleníthetősége az egyik legvilágosabb jelzése ennek. Mindkét vers egyértelművé teszi, hogy az emlékezésre is emlékezni kell, s az eljövendő megemlékezés nélkül a múltbeli sem létezhet. A múltat a jövőnek kell garantálnia, s ez újabb és újabb áthelyeződésekhez vezet. A rendszer így azonban nemcsak a végén, hanem az elején is nyitottá válik. A fedezet státusa (a nemesfémek ingatag értékéhez hasonlóan) maga is kérdéses, mindig külső megerősítésre szorul, tehát ki van téve annak az ökonómiának, amelyet megalapozni hivatott, s amely a megalapozatlanság és lezárhatatlanság folytán csakis nyitott ökonómia lehet. Ezért helyesebb talán, ha ezt a vég nélküli láncolatot immár nem is ökonómiaként, hanem anökonomikus működésként gondoljuk el. Ha a visszalátogatás logikája alapvetően anökonomikus, akkor az emlékek elraktározása és előhívása nem gondolható el többé a kifizetések és bevételek kompenzációs logikája szerint, hanem metonimikus elmozdulások sorozataként jelenik meg, amelyben minden egyes felidézési kísérlet vagy revizitáció az előbbi látogatáskor látottak revíziójává, másként látásává, azaz átírásává válik.

De mégis hogyan gondoljuk el a felülírásnak ezt a mozzanatát a maga konkrétságában? Erre az utolsó kérdése az *Elégia* adhat választ, amikor a temetőbe látogatók lépteit és lábnyomát említi. Két apró részletet kell kiemelnünk, ezúttal mindkettőt a vers első változatából. A 116. sorban az ősapák sírjához látogató ifjú "sietős lépteire" (*hasty Footsteps*) történik utalás,⁵² a 141. sorban pedig immár az ifjú nyughelyének jellemzéseként tér ki a szöveg az odalátogatók hátrahagyott nyomaira: "apró léptek nyomódtak enyhén a Földbe" (*little footsteps print lightly the Ground*). A látogatók nyomhagyó lépteinek kétszeri felemlítése nem pusztán a szöveg áthelyeződéses szerkezetét illető korábbi észrevételünket erősíti meg, hanem – és most ez a fontos – világosan jelzi a frekventáló figyelem önkéntelen nyomhagyását.

A léptek önkéntelen nyomhagyása korántsem mellékes mozzanat, hiszen a "Föld" (*Ground*), mely ezt a benyomást elszenvedi, maga is emlékjel, vagyis nem merő környezete csupán a sírnak, hanem a folytatása vagy része, a lehető legkonkrétabb értelemben. A természet sírboltja széfként zárja magába a múlt emlékeit, s az értő olvasónak képzeletben át kell hatolnia a földfelszín rejtjeles írásán ahhoz, hogy e mélyben nyugvó, gondosan elföldelt tartalmakhoz hozzájusson. Ám hogyan lehet kísérlete sikeres, ha olvasói figyelme

önkéntelenül átrajzolja ezt a felszint, felülírva annak kriptikus vésetét? A földbe süppedő léptek nem pusztán allegorizálják az olvasói figyelmet, hiszen ez a figyelem soha nem is volt más, mint járás vagy frekventálás. A látogatásként felfogott látás pedig, úgy tűnik, korántsem következmények nélküli az olvasott szövegre nézve. Átírja olvasmányát. Az olvasás materialitása ebben az összefüggésben annyit jelent, hogy a nyomolvasást nyomhagyásként határozzuk meg. Amikor a sírfeliratok olvasója a holtak emlékének megőrzése végett *megjegyi* az olvasottakat, akkor egyszerű belsővé tétel (memorikus elraktározás) helyett valójában a szöveg tényleges *remarkírozását*, újabb inskripcionális jegyekkel való memorikus átprogramozását hatja végre. Az elmentéssel felülírja a nyomot. A sírfeliratok tiszteletteljes betűzgetése és féltő memorizálása ezért az olvasó minden erőfeszítése ellenére is sírrongálásnak hat. Ami ténylegesen történik: az értelmezett véset átíródása, az inskripció kíméletlen reinkripciója.

⁵² Ez a későbbi változatban *hasty steps* formára módosul.

A tekintet pecsétje (Inkarnáció, figuráció, inskripció a *Prelude V.* könyvében)

A romantikus látásmódban a természet valamiféle szöveggént funkcionál, amely mögöttes tartalmakat tesz hozzáférhetővé a figyelmes szemlélő számára. Ennek a szövegszerűségnek egyik leggyakoribb megnyilvánulása, hogy a táj "sírként" jelenik meg, és elmúlt korok, eltávozott halandók egykori életének állít emléket. Mint ilyen, temporális közvetítést hivatott véghezvinni, elkötelezve a jelent a múlt iránt, összekötve a múltat a jelennel. Van azonban a romantikában egy másik, legalább ennyire népszerű alakzata is a természet szövegszerűségének, és ez az "arc". A természet sírboltjával szemben a természet arca térbeli kapcsolatot létesít: teremtmény és Teremtő, ember és Isten között. Nem a korábbi teszi olvashatóvá a későbbi, hanem a fentit a lenti számára. Éppen ezért, amikor a természet arcként jelenik meg, ez az esetek túlnyomó többségében azért van, mert az exegézis Istenre, nem pedig a múltra irányul. Más szóval, vertikálisan felfelé, nem pedig horizontálisan vissza. Ilyenkor a tájat kontempláló költő a Természet Könyvét mint Isten alkotását olvassa, a felsőbb instancia kifürkészhetetlen útjait kutatva benne. Wordsworth pietista attitűdje, a sokat emlegetett "természetáhitat", világosan leképezi a természet e kétféle szövegszerűségének képletét: a költő humanizmusa "sírrá", (pan)teizmusa "arccá" változtatja a szemlélt színteret. A *Prelude* "Könyvek" című V. könyvének prologusa, melyre az alábbi elemzés irányulni fog, kiváló példája ennek a különbségtételnek isteni és emberi manifesztáció, Könyv és könyvek, "arc" és "sírok" között. Éppen ezért azonban kiváló terepe lehet egy olyan vizsgálódásnak is, amely az iménti szétválasztásban rejlő párhuzamosságok és eltérések elemzése során nem feltétlenül a kétféle olvasásmód szokványosan hierarchizált összefüggését igyekszik feltárni (nevezetesen a vízszintes dimenzió függését a függőlegetől, a szolga alávetettségét az Úrnak, vagyis azt, hogy az emberi alkotások miképpen próbálják megismételni az isteni teremtést), s nem is csupán e függőségi viszony esetleges inverzióját hajtja végre (egyszerű átalakítását viszontfüggősséggé, melyben Isten emberi elmeszüleménnyé válna), hanem a kétféle olvasásmód, a kétféle szövegszerűség alapvető szétválaszthatóságára kérdez rá. Hiszen elég az imént felállított vertikális és horizontális (térbeli és időbeli) viszonyokat "evilág" és "másvilág" kapcsolatára lefordítani ahhoz, hogy lássuk: a két tengely elkülöníthetősége enyhén szólva kétséges. A halottak, miként maga Isten, a másvilágon, az élők vagy földiek pedig ezen a világon foglalnak helyet. Kezdetből kétségek kell hogy kísérjenek tehát minden olyan vállalkozást, amely "arc" és "sír" tropológiáját használja fel arra, hogy Isten Könyvének

és az ember könyveinek státusát (a menny és a múlt megjelenési módját) hierarchikus viszonyba állítsa, vagy akár csak elkülönítse egymástól. Ha igaz Gilles Deleuze és Félix Guattari megfigyelése, miszerint a keresztény hagyományban a természet mint táj (*paysage*) paradigmátikus arcként (*visage*) jelenik meg,¹ továbbá ha igaz Michel de Certeau megállapítása, miszerint a késő tizenhetedik századtól Isten helyét egyre inkább a múlt foglalja el,² akkor ebből nem feltétlenül az következik, hogy a természet mind kevesebbszer ölti magára az arcszerűség (*visagéité*) vagy tájszerűség (*paysagéité*) attribútumait, hanem sokkal inkább az, hogy maga az arc (a természet arca), ha észrevétlenül is, fokozatosan sírbolttá, azaz halotti maszkká lényegül át, mely csakis egy *halott* Istenről adhat hírt a világnak. Félretéve most a historizálásban rejlő buktatókat, a kérdés mindenekelőtt az, hogy mi a státusa ennek a "halálnak" akkor, ha ez a változás aszimmetrikus, vagyis ha Isten nem olyan módon halott, ahogyan e változás "előtt" az eltemetett emberek halottak voltak (vagy legalábbis ahogyan halottnak gondolták őket). Más szóval: hogyan gondoljuk el ezt az eltolódást (Isten elmúlását, múlttá válását) a korábbi oppozíciók egyszerű kiazmikus megfordításán túl?

Ez a probléma – a wordsworthi (példásképpen romantikus) természetfelfogás alapvető ambivalenciája – másképpen is megfogalmazható. Wordsworth természetszemléletét gyakran tárgyalják a *Lírai balladák* két programmatikus versén keresztül, melyek egyértelmű ellentétet állítanak fel az emberek könyvei és a Természet Könyve között, "természetesen" az utóbbi javára. A két vers (*Szemrehányás és felelet* [*Expostulation and Reply*], *Visszaadva a kölcsönt* [*The Tables Turned*]) mint két kiáltvány vagy két replikázó vitairat a lehető leghétköznapiabb nyelven foglal állást amellett, hogy végre sutba dobjuk az emberi irományokat (no meg a tanárokat, akik kötelező olvasmánnyá teszik őket), és figyelmünket a természetre, e mindennél bölcsőbb tanítómesterre fordítsuk. Az emberek könyveitől való elfordulás és az Isten Könyvéhez való odafordulás programja könnyen észrevehető platonikus jegyeket hordoz: mivel földi világunk (a természet) már önmagában is árnyékvilág csupán (a transzcendencia halovány mása), ezért az evilági alkotások (az emberek által írt könyvek) árnyképek képmásai, s mint ilyenek, kétszeresen is el vannak távolodva attól a végső instanciától, amely felé mutatnak. Mi tehát a feladat: a közvetlenebb, autentikusabb forrás felé fordulni. Az emberi könyvek eldobása az első lépcső abban a folyamatban, melynek során megkísérelhetjük

¹ Gilles Deleuze – Félix Guattari: *Mille Plateaux: Capitalisme et schizophrénie* (Paris: Minuit, 1980), 211.

² Michel de Certeau: *The Writing of History*, ford. Tom Conley (New York: Columbia University Press, 1988), 46.

lehántani szemünkről a kulturális hályogot, azt a szokásrendszert, amelyet Arisztotelész "második természetnek" nevezett, a posztromantikus elméletek pedig úgy hívnak: "ideológia". Ez a szakítás elengedhetetlenül szükséges ahhoz, hogy értő és érzékeny olvasói legyünk az egyedül autentikus könyvnek, a Természet Könyvének. A platóni séma továbbélése a keresztény hagyományban közismert, a reformáció nyomán lezajlott befeléfordulás (melynek a pietizmus az egyik leglátványosabb formája) pedig csak felerősítette az evilági alkotásokkal szembeni gyanút. Emblematikus alakká emelte ugyanakkor a remetét, aki barlangi magányában, a társadalomból kivonulva, a közvetlen kontemplációnak szenteli életét. Mindez meghatározó eleme Wordsworth költészetének is, s az előbb említett versek ékesen példázzák a költő könyvekkel szembeni ellenszenvét.

A probléma azonban éppen ez – az, hogy mindezt Wordsworth költészetéből, egy ember könyvéből olvassuk. A természet olvasásának imperatívusza *könyvekből* jut el hozzánk, egy *ember* műveiből. Mindig valamilyen emberi alkotás utasít bennünket arra, hogy hagyjunk fel az emberi alkotások tanulmányozásával, és végre az igazán fontos szöveg betűire, a természet apró jelenségei felé fordítsuk figyelmünket. Az adverzió (a figyelemfordítás) logikája szerint mindez olyan, mintha Isten valamiféle hirdetést (*advertisement*) tett volna közzé, méghozzá egy teljesen redundáns vagy aporetikus hirdetést, amely arra hivatott, hogy azt, aki *odafordul* hozzá, nyomban *elfordítsa* magától, *odafordítsa* valami máshoz, de nem valamilyen specifikus entitáshoz (miként egy szokványos reklám teszi), hanem vissza, újra a természethez, a természeti tárgyakhoz, Isten piacra dobott termékeihez (Made in Heaven, by God, "Nature" is a registered trademark of... stb.). Olvasni kell az emberek könyveit, de csakis azért, hogy megtudjuk: nem szabad. Ha az ember Isten teremtményeként maga is része a Természet Könyvének, akkor könyvei (egy teremtmény teremtményeiként) könyvek a Könyvben. Ezért valahányszor e könyvek Isten Könyvének olvasására szólítanak fel, valójában annak a műnek az olvasására szólítanak, amelynek maguk is karakterei (betűi vagy szereplői). Az ilyen mozzanatnak megvan a maga neve: *mise en abîme*, azaz "szakadékba vetés". Olyan *eseményről* van szó, amely belső hasadást idéz elő a szövegben, és a hasadékon keresztül az egész művet (esetünkben az egész természetet) feneketlen szakadékba veti. Egy ilyen esemény végtelen regresszióba sodorja a természet fogalmát, újabb és újabb hatványra helyezi, folyamatosan dekonstruálja, kritikai fikcióvá minősítve át azt a transzcendens pontot, ahol ez a mozgás nyugvópontra érkezhetne. Végeredményben tehát azt mondhatjuk: Isten Könyve számára az ember könyvei egyszerre jelentenek egyedüli esélyt (mellyel felhívhatja magára a teremtmények figyelmét) és hihetetlen kockázatot (mely a vesztét okozhatja). Ez a

kettős kötés bújik meg a romantikus "természetkultusz" látszólagos zavartalansága mögött, s Wordsworth ellipszis pályán mozgó költészetének valójában nem csak teológiai, hanem antropológiai fókuszpontját is folyamatos felfüggesztettségben tartja.

A *Prelude* V. könyve kivételes alkalmat kínál arra, hogy közelebbről is megnézzük ezt a bonyodalmat, annak sajátos wordsworthi konstellációjában. A szóban forgó könyv a "Könyvek" címet viseli, jelentősége azonban ezzel együtt sem mindenki számára egyértelmű. Stephen Gill például, aki Wordsworth költői önéletrajzának külön könyvet is szentelt, egyetlen mondattal elintézi ezt a részt, nem látva benne mást, mint a képzelet hatalmáról és a természet könyvekkel szembeni elsőbbségéről szóló korábbi kijelentések megismétlését.³ Ez a kritikus sietség ugyanakkor beszédes lehet. Gill burkoltan talán éppen annak a véleményének ad hangot, hogy erről a könyvről éppen eleget írtak már mások, felesleges tehát tovább foglalkozni vele. S való igaz, hogy a "Könyvek" három híres epizódja – az arabról szóló álom (49–165.), a winanderi fiú története (389–422.), valamint a vízbefúlt férfi esete (450–481.)⁴ – egyenként is számos értelmező figyelmét vonta már magára. Már Geoffrey Hartman 1964-es monográfiája (*Wordsworth's Poetry 1787–1814*) is komoly figyelmet szentelt nekik (különösen a winanderi fiúról szóló szakasznak), s ez a figyelem, ha eltérő hangsúlyokkal is, kitartónak bizonyult. M. H. Abrams, Paul de Man, J. Hillis Miller, Timothy Bahti, Cynthia Chase, Andrzej Warminski, Forest Pyle – néhány név azok közül, akik a következő évtizedek folyamán behatóan foglalkoztak az említett epizódokkal, s nem egy e szerzők közül több ízben is visszatért a *Prelude* V. könyvéhez. Ami viszont e könyv prológosát illeti (1–48.), már korlátozottabbnak tűnik az érdeklődés, pedig amint de Man vagy Warminski hosszabb-rövidebb kommentárjai bizonyítják, már e látszólag egyszerű nyitány is figyelemre méltó komplikációkhoz vezet, s Wordsworth bevezető fejtegetése igazából a későbbi epizódok megértése szempontjából is elengedhetetlen. Az alábbiakban erre a nyitó részletre kívánok koncentrálni, főként ez utóbbi két értelmező olvasataihoz kapcsolódva.⁵

³ Stephen Gill: *Wordsworth: The Prelude* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), 66.

⁴ Az idézetek és sorszámhivatkozások itt és a továbbiakban a *Prelude* 1805-ös változatára vonatkoznak; az ettől eltérő esetekben (az 1850-es változat hivatkozásakor) az évszámot is feltüntetem. A hivatkozások alapja: William Wordsworth: *The Prelude: 1799, 1805, 1850*, szerk. Jonathan Wordsworth et al. (New York – London: Norton, 1979).

⁵ Ld. Paul de Man: "Wordsworth és a viktoriánusok", ford. Fogarasi György, in: *Helikon* 2000/1–2, 115–123.; Andrzej Warminski: "Missed Crossing: Wordsworth's Apocalypses", in: *MLN* 99 (1984, december), 983–1006., valamint Uő: "Szemközt a nyelvvel: Wordsworth első költői szellemei", ford. Fogarasi György, in: *Helikon* 2000/1–2, 125–145.

Az inkarnáció logikája

A V. könyv prológusának értékét nem utolsó sorban az adja, hogy szemben a *Lírai balladák* fentebb említett manifesztumszerű verseivel, egyáltalán nem polemikus, nem vitatja el az ember könyveinek esetleges értékét, sőt ellenkezőleg, ezúttal kifejezetten csak az értékes művekről beszél. Mégis fennmarad egy alapvető aszimmetria Isten Könyve és az emberek könyvei között, immár nem tartalmi vonatkozásban, hanem különböző létmódjuk miatt. A meditatív hangütés jóvoltából azonban lényegesen árnyaltabb képet kapunk a Könyv és a könyvek státusáról, világosabban kirajzolódhatnak hasonlóságaik és különbségeik.

A prológus tulajdonképpen szózat az emberhez, az első sorok ugyanakkor nem csupán megszólítják az "embert" (*o man*), hanem rögtön ódai magaslatokba is emelik mint "legfőbb teremtményt" (*paramount creature*). Ám amint kiderül, mindezt pusztán csak azért teszik, hogy azután annál élesebben szembesítsék a ténnyel: minél magasabbra jutott, annál nagyobbat zuhanhat.

Even in the steadiest mood of reason, when
 All sorrow for thy transitory pains
 Goes out, it grieves me for thy state, O man,
 Thou paramount creature, and thy race, while ye
 Shall sojourn on this planet, not for woes
 Which thou endurest – that weight, albeit huge,
 I charm away – but for those palms achieved
 Through length of time, by study and hard thought,
 The honours of thy high endowments; there
 My sadness finds its fuel.

[*Prelude*, V:1–10.]

Paradox módon nem a "fájdalmak" (*pains*) és "gyötrelmek" (*woes*) adnak okot a búsulásra, hanem az ember fényes "vívmányai" (*palms*), melyeket kitartó kutatással és gondolkodással ért el. "Ebben leli hát tápját bánatom" – zárul a provokatív felvezetés. Ez az egész kezdeti paradoxon később egyetlen kifejezéssé tömörül össze abban a Shakespeare-től vett idézetben (*weep to have*),⁶ mely szerint az embert nem csupán a veszteség, hanem már maga a birtoklás is sírásra készítheti. A következő sorokra hárul tehát a feladat, hogy magyarázatot adjanak erre az első hallásra mindenképpen meghökkentő állításra.

Wordsworth magyarázata egy panteisztikus leírással kezdődik, mely voltaképpen Isten Könyvének működésmódját, az inkarnáció logikáját részletezi:

⁶ Shakespeare 64. szonettjéről van szó.

Hitherto

In progress through this verse my mind hath looked
 Upon the speaking face of earth and heaven
 As her prime teacher, intercourse with man
 Established by the Sovereign Intellect,
 Who through that bodily image has diffused
 A soul divine which we participate,
 A deathless spirit.

[*Prelude*, V:10–17.]

A "független szellem" (*Sovereign Intellect*) egy "testi képen" (*bodily image*) keresztül teszi magát olvashatóvá az emberi "elme" (*mind*) számára. A szellem inkarnálódik, testté válik, hogy (amint az 1850-es változat mondja) a "mulandó szem" (*eye of fleeting time*) számára is látható legyen. Wordsworth leírásában a teremtés mozzanata egyszersmind az inkarnáció mozzanata is, ez az összecsúsztatás azonban nyomban felvet bizonyos kérdéseket. Mindenekelőtt azt, hogy az ember miként válik képessé arra, hogy ne csupán lássa, hanem olvassa is a számára láthatót, hiszen az embernek nem elég látnia a természetet, hanem olvasnia is kell ahhoz, hogy az isteni szellemet megpillantsa benne. Márpedig a "mulandó szem" számára a teremtett világ nem szöveg: a természet pusztán természet, semmi több, nélkülöz minden szemiotikai funkciót. Ha egy ilyen szem égő csipkebokrot lát, csakis egy vödör vízre gondol, semmi másra. A patrisztikus modellben éppen ezért van szükség arra, hogy a teremtés mozzanata kiegészüljön egy másik mozzanattal, az inkarnáció mozzanatával, amikor is Isten (az Ország, a Haza) elküldi Fiát (az Utat, a Hidat), hogy összekösse az anyagi világot a szellemivel, és elvezesse az embereket oda, ahová mindig is tartoztak.⁷ Más szóval: hogy megtanítsa őket a világ olvasására. Ne felejtjük el, hogy a "hazatérés" vagy "megtérés" fogalmában alapvetően olvasás általi áthelyeződésről van szó. Ez az utazás mozgás nélküli: *travelling without moving*. Vagy amiként a *Lírai balladák* egyik darabjában maga Wordsworth fogalmaz: az ilyen utazó "nem erőfeszítés, hanem gondolkodás által mozog [*does not move with pain, but moves / with thought*]" (*Old Man Travelling*).⁸ Ha Fia által Isten oda jött el, ahol mindig már ott volt, akkor – e mozgás inverzeként – a Fiú útmutatására figyelő ember sem egyik helyről a másikra halad, hanem a szövegtől az értelem felé, a holt betűtől az eleven lélekig, azaz a betű szerinti világból a figurális dimenzióba. A keresztény hagyomány tehát lényegi különbséget tesz teremtés és inkarnáció között, s ez a különbségtétel abból az

⁷ Ld. Szent Ágoston: *A keresztény tanításról*, ford. Böröczky Tamás (Budapest: Kairosz, é.n.), 49–50., 54.

⁸ A *Prelude* kivételével Wordsworth minden költői művét az alábbi kiadásból idézem: William Wordsworth: *Poetical Works*, szerk. Thomas Hutchinson – Ernest de Selincourt (Oxford: Oxford University Press, 1969).

alapvető felismerésből fakad, hogy a teremtett világ fenomenalitását csakis egy külső kiegészítés, egy újabb teremtmény biztosíthatja, akinek fenomenalitása immár azért nem szorul újabb külső hitelesítésre, mert teremtőjéhez genealogikus kötelék fűzi. Ez az organikus kapocs vetül vissza a természetre, valahányszor a táj arcként jelenik meg. Fontos tehát látnunk a különbséget a természet és a Fiú között. Az utóbbi abban tér el az előbbitől, hogy fenomenalitása nem szorul külső biztosításra, így biztos támpontja lehet a természet olvashatóságának. Éppúgy fontos látnunk azonban a különbséget Atya és Fiú között is. Míg az Atya tiszta szellem (vö. Ország), addig a Fiú köztes pozícióban van (vö. Út), egyszerre isteni és emberi eredetű, éppúgy fia az Atyának, mint Máriának. Így érthető, miért mondja Marx, illetve Marx nyomán Derrida, hogy Krisztus (az Ember, az Isten-ember) "a legkísértetiesebb minden kísértetek közt".⁹ A Fiú éppen abban különbözik az Atyától, hogy nem *Geist*, hanem *ghost*. Nem szellem, hanem kísértet, azaz inkarnálódott szellem, testté lett Ige, a szellem fenomenális megtestesülése, mely igazából kvázi-inkarnáció, mivel egy átszellemített, fantazmatizálódott, dematerializálódott anyagságot eredményez.

Wordsworth nem tesz ilyen megkülönböztetést: egyetlen gesztusba ötvözi a teremtés és az inkarnáció mozzanatát. Valamit azonban tennie kell annak érdekében, hogy biztosítsa a természet olvashatóságát, s hogy megóvja az olvasót a tévelygéstől. És úgy tűnik, meg is teszi a szükséges óvintézkedést. A "testi kép", amelyen keresztül Isten hírt kíván adni magáról, nem pusztán abban az értelemben "testi", hogy anyagi vagy fizikai léttel rendelkezik, szemben a szellemi létmódú "isteni lélekkel" (*soul divine*), hanem egész konkrétan azért is, mert emberi testrészként, arcként jelenik meg.¹⁰ A költő elméje "a föld és a menny beszélő arcát" (*the speaking face of earth and heaven*) figyeli. Az isteni szellem megjelenési formáját nem véletlenül nevezi Wordsworth arcnak. Test és lélek organikus viszonya hivatott biztosítani mind az anyagi világ olvashatóságát (a természet könyvszerűségét), mind a kontinuitást anyag és szellem, szöveg és jelentés között. Ha az arc betölti ezt a szerepét, nincsen szükség semmiféle kiegészítésre, külön inkarnációra vagy olvasásoktatásra, akkor maga a teremtés egyszersmind inkarnációként is működik.

Amikor a szöveg rátér az ember könyveinek tárgyalására, világossá válik, hogy az ember éppúgy inkarnálódni kíván alkotásaiban, miként Isten a természetben. Az egyik legszembeötlőbb különbség azonban az, hogy "halhatatlan lény" (*immortal being*) nem arcként, hanem "ruházatként" (*garments*) testesül meg. Az emberi szellem nem organikusan

⁹ Jacques Derrida: *Marx kísértetei (Az adósállam, a gyász munkája és az új Internacionálé)*, ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán (Pécs: Jelenkor, 1995), 156.

viszonyul alkotásaihoz, mint lélek a testhez, hanem esetlegesen, mechanikusan, mint test a ruhához, és az előbbi fejtegetés alapján felmérhető, hogy ennek a különbségnek micsoda súlya van. Aligha meglepő ezért, hogy a szóban forgó részlet gyászos képet fest az emberről és alkotásairól.

Thou also, man, hast wrought,
 For commerce of thy nature with itself,
 Things worthy of unconquerable life;
 And yet we feel – we cannot chuse [*sic*] but feel –
 That these must perish. Tremblings of the heart
 It gives, to think that the immortal being
 No more shall need such garments; and yet man,
 As long as he shall be the child of earth,
 Might almost 'weep to have' what he may lose –
 Nor be himself extinguished, but survive
 Abject, depressed, forlorn, disconsolate.

[*Prelude*, V:17–27.]

Isten Könyve és az ember könyvei tehát annyiban hasonlítanak, hogy egyaránt az őket alkotó szellem megjelenítései, csak hogy míg az előbbi esetében az "arc" biztosítani látszik a szükséges folytonosságot alkotó és alkotás, jelentés és szöveg között, addig az utóbbiak "ruházatként" borítják mögöttes értelmüket, azaz teljesen külsődleges és inautentikus viszonyban állnak vele. Éppen ezért, ellentétben Isten alkotásaival, az emberi alkotásokat már csakis abban az értelemben nevezhetjük inkarnációnak, azaz megtestesülésnek (vagy "testi képnek", ahogy Wordsworth a természetről mondja), hogy fizikai, anyagi valamivel helyettesítenek egy nem-fizikai, nem-anyagi dolgot. De nem lényegítik át testi létbe a szellemi szubsztanciát, ahogy az emberi testrészt képe, az arc ténylegesen "testi" képe sugallná. Az ember könyvei inkább helyettesítők, trópusok, melyek jelentése nem immanens, hanem oly módon "lakozik" (*lodge*) a szövegben, miként a holtak szelleme lakozik azokban a "törékeny sírszentélyekben" (*shrines so frail*), melyekről Wordsworth a prológuis végén beszél, s melyekről fájdalommal állapítja meg, hogy az emberi szellem természetétől oly idegenek.

Oh, why hath not the mind
 Some element to stamp her image on
 In nature somewhat nearer to her own?
 Why, gifted with such powers to send abroad
 Her spirit, must it lodge in shrines so frail?

[*Prelude*, V:44–48.]

¹⁰ Vö. Warminski: "Szemközt a nyelvvel", 137.

A fő probléma tehát Wordsworth számára az, hogy az emberi szellemnek egy számára idegen közeget kell belaknia, amely anyagi közeg lévén, állandó változásban van, így nem lehet biztos őrzője szellemiségének. (Wordsworth az V. könyv egy későbbi pontján, az arabról szóló álmodot kommentálva "a halhatatlan költészet szegényes földi dobozának [*Poor earthly casket of immortal verse*]" [V:164.] nevezi a könyveket. A törékeny sírszentélyek képét azonban nem csupán e sor előképeként olvashatjuk, hanem azoknak a "törékeny emlékműveknek [*frail memorials*]" a megidézéseként is, melyekről Gray *Elégiája* beszél, s melyeket az *Esszék sírfeliratokról* második darabjának mottója idéz meg.)

A prolóógus kezdeti paradoxona – ti. búsulni a győzelmek fölött, siratni azt, amink van – így lassanként értelmezhetővé válik: mivel az emberi alkotások menthetetlenül erózióknak vannak kitéve, ezért az ember eleve már a majdani veszteség előképét látja bennük, úgyszólván előre gyászolja elmúlásukat, afölött "sírva, hogy birtokol" (*weep to have*). Már a veszteség pusztaság lehetőségének felismerése felér egyfajta veszteséggel, és gyászmunkába sodorja azt, akinek van mit féltetnie. S minél több kincse van, annál gyászosabbá válik az élete. Ezért adnak okot mindennél nagyobb keserűségre "a bárdok és bölcsek megszentelt művei" (*The consecrated works of bard and sage*), melyekben Wordsworth "az igazság gyémánt állásait" (*the adamantine holds of truth*) látja. A gondolat, hogy örökbecsű mondandójuk óhatatlanul az idő martalékává lesz, már e művek "életében" is egyfajta halálként munkál.

Amiként azonban arra Andrzej Warminski elemzése felhívta a figyelmet, a pusztulás valójában nemcsak az ember könyveit éri el, hanem Isten Könyvét is.¹¹ Az emberi elme számára idegen közeg ugyanis maga a természet, a fizikai világ, vagyis ugyanaz az anyagi elem, amelyben Isten szelleme manifesztálódik. Ha tehát ez a közeg szakadatlan erózióknak van kitéve, akkor ezzel nemcsak az ember könyveinek, hanem Isten Könyvének is vesznie kell. S valóban, Wordsworth a világegés képével színre is viszi a természet pusztulását, de pusztán azért, hogy bemutassa: az emberi szellem nem, az isteni szellem viszont – valamilyen különös oknál fogva – túlélné ezt az apokalipszist.

A thought is with me sometimes, and I say,
 'Should earth by inward throes be wrenched throughout,
 Or fire be send from far to wither all
 Her pleasant habitations, and dry up
 Old Ocean in his bed, left singed and bare,

¹¹ Warminski: "Missed Crossing", 999.

Yet would the living presence still subsist
 Victorious; and composure would ensue,
 And kindlings like the morning – presage sure,
 Though slow perhaps, of a returning day.’
 But all the meditations of mankind,
 Yea, all the adamantine holds of truth
 By reason built, or passion (which itself
 Is highest reason in a soul sublime),
 The consecrated works of bard and sage,
 Sensuous or intellectual, wrought by men,
 Twin labourers and heirs of the same hopes –
 Where would they be?

[*Prelude*, V:28–44.]

Vajon mi lehet a magyarázat erre az aszimmetriára? A választ nyilvánvalóan abban a különbségben kell keresnünk, amelyet az előbb az isteni és az emberi szellemnek a természethez, az anyagi világhoz való viszonyában tártunk fel. Isten szelleme lényegileg, az emberé külsődlegesen kapcsolódott ehhez a világhoz. Az előbbinek "arca", az utóbbinak pusztán "ruhája" (vagy "sírja") volt a mű. Mi következhet ebből akkor, ha a művet katasztrófa éri? Leginkábbis az, hogy Isten Könyvének és az ember könyveinek viszonya radikálisan aszimmetrizálódik. Az isteni szellemre nézve a katasztrófa kimenetele kétesélyes, attól függően, hogy az alkotó vagy az alkotás oldalán lokalizálunk erőfőlényt. Az előbbi esetben az organikus viszony pozitívan hat, az "eleven jelenlét" (*living presence*) mindvégig fennmarad, ugyanis Isten halhatatlan szelleme nem engedi veszni alkotását, regenerálja a földi életet (amely igazából egyetlen pillanatra sem múlik ki teljesen), és győzedelmeskedik a pusztulás (pontosabban a pusztulásközeli állapot) fölött. Ha ellenben az alkotás, vagyis a természet oldalát tartjuk erősebbnek, akkor az organikus kötelék éppenhogy fatálisnak bizonyul, mivel általa a teremtett világ úgyszólván magával rántja a teremtő szellemet a pusztulásba. Wordsworth egyértelműen az előbbi verzió mellett foglal állást, ami aligha meglepő, hiszen már korábban "függetlennek" (*Sovereign*) minősítette az isteni szellemet (talán épp azzal a feltételezéssel, hogy organikus, lényegi köteléket csakis egy szabad, szuverén szellem képes létrehozni, aki ura alkotásainak). Ami viszont az embert illeti, úgy tűnik, a katasztrófa csak egyféleképpen végződhet: teljes elszigeteltséggel, a szellem olvashatatlaná válásával. Mégpedig azért, mert a mű pusztulása az inorganikus kapcsolat miatt épen hagyja ugyan az alkotó szellemet, de az alkotás eltörlődésével szó szerint *semmi jele* nem lesz annak, hogy ez a szellem létezik vagy valaha is létezett. Másként fogalmazva, az emberi szellem megmarad ugyan, de nem lesz hol laknia, száműzötté válik a világban. A hontalanná válás veszélye két

ponton is felsejlik a szövegben: egyrészt az erózióra ítélt sírszentélyek említésekor, melyekben az emberi szellem "lakozni" (*lodge*) kényszerül, másrészt a katasztrófa leírásában, ahol Wordsworth konkrétan a "lakhelyek" (*habitations*) pusztulását említi. Tovább fokozza a szóban forgó aszimmetriát, ha figyelembe vesszük, hogy az emberi szellem talán már a kataklizma *előtt* is számkivetettségben, bizonytalan illetőségű túlélőként tengette életét. Hiszen amint a Shakespeare-idézet kapcsán már szó esett róla, a veszteségnek a pusztaság gondolata is elegendő ahhoz, hogy az embert már életében megfertőzze a halál. Míg az isteni szellem túlélése a katasztrófa után maga az új erőre kapott élet (mely valójában sohasem múlt ki teljesen, tehát sohasem vált élet utáni létté, csak komoly regressziót szenvedett, melyből lassan ugyan, de biztosan képes volt kilábalni), addig az ember esetében fordított a helyzet, élete mindig már túlélés – "nyomorult, levert, szánalmas, vigasztalan" (*Abject, depressed, forlorn, disconsolate*) –, egy földönfutó kallódása, aki soha nem is volt az igazi élet birtokosa.

A figuráció logisztikája

A képlet világos tehát: *igenis* a ruha teszi az embert... tönkre..., az arc pedig biztosítja az isteni szellem "eleven jelenlétének" fennmaradását. Egy apró mozzanat mellett azonban mégsem volna szabad további kommentár nélkül elmennünk: ha Isten arca éppen abban különbözik az ember ruhájától, hogy a szó legszorosabb értelmében is "testi" kép (amint erre már többször utaltunk), akkor kölcsönvett arcnak kell lennie, mely az emberi testről lett átvive a természetre, hogy annak olvashatóságát és organikus jelölésmódját megteremtse. Mint ilyen, "a föld és a menny beszélő arca" egy olyan metaforikus nyelvi működés eredménye, amely több-kevesebb időráfordítással bárhol bárhová bármit képes áthelyezni, s amit ily módon más helyre, más kontextusba tesz, bármikor újra mobilizálható. Ily módon a természet arca, mely Isten "független szellemének" biztonságos fenomenalitást kölcsönöz, egy nyelvi működés korrelátuma, vagyis valójában nem Isten arca, de mégcsak nem is az emberé, hanem Warminskit parafrázálva "a nyelv arca", mivel egy nyelvi átvitel hozta létre.¹² Illő tehát megvizsgálunk ezt a nyelvi működést – annál is inkább, mert ha ez a nyelvi logika (sőt logisztika) a természetre helyezett arcot bármikor továbbhelyezheti, továbbszállíthatja, akkor

¹² Vö. Warminski: "Szemközt a nyelvvel", 138.

az arc felölthető és levethető ruhaként kezd működni – *face on / face off* –, vagyis maszkká alakul.

Hogyan kerülhet emberi arc egy természeti színhelyre? Csakis valamilyen áttételen vagy relén, egy memorikus pályán keresztül. Egy olyan artikulációs pontot kell tehát találnunk, amely az emberi arcot és a tájat összeköti, ez a csatlakozási pont pedig aligha lehet más, mint a természetre szegeződő tekintet, amely a tájban valamiféle *déjř vu* folytán arcot lát, kísérteties ismétlődését olyan emberi arcoknak, amelyekkel másutt, máskor már számtalanszor találkozhatott. Az átvitel egyedül a tekintet memorikus áttételrendszerén keresztül valósulhat meg. A természet arca ezért feltételezi azt a figyelmet, amely ezt az arcot a természetben felfedezi. A prológuis elején világosan meg is jelenik ez a tekintet, amikor Wordsworth azt mondja: írás közben elméje mindvégig a föld és a menny beszélő arcára "nézett" (*hath looked*). Bennünket azonban most az érdekel, hogy miképpen kerül oda, hogyan képződik meg ez az arc, ezért a prológuis második feléhez, a természeti katasztrófa utáni regeneráció leírásához kell fordulnunk, hiszen a Természet Könyvének helyreállítódási folyamata éppen egybeesik az általunk kutatott mechanizmussal. Lássuk tehát még egyszer a szóban forgó sorokat:

Yet would the living presence still subsist
Victorious; and composure would ensue,
And kindlings like the morning – presage sure,
Though slow perhaps, of a returning day.'

[*Prelude*, V:33–36.]

A kutatás eredménytelennek látszik, az idézet nem beszél sem arcról, sem tekintetről, s különösen nem az arcnak a tekintet általi megképződéséről. Szó esik arról, hogy az eleven jelenlét végül diadalmaskodik, helyreáll a rend és nyugalom, s hogy a lassanként kigyúló reggeli fények egyértelműen jelzik az újjáéledést, a visszatérő nappalt, az új kor hajnalát. De arcnak vagy tekintetnek nyoma sincs ebben az idézetben – legalábbis első "ránézésre". Mert ha alaposabban megvizsgáljuk, bizony nagyon is az arcalkotás jelenete játszódik le itt, méghozzá szerfölött részletesen. Először is, ne feledjük, hogy a *composure* "formát" vagy "alakot" is jelent, ezért ami itt a szemünk láttára helyreáll, az nem általában csak a "nyugalom" vagy a "rend", hanem maga a paradigmikus alak vagy alakzat: az arc *mint* nyugalom vagy rend, vagy még inkább az arc mint kompozíció, mint összetétel (sőt *összeszedettség*, mint amikor nyugalmat parancsolva azt mondjuk valakinek: "szedd össze magad"). Másodsor, ha ez a helyreálló rendezettség "biztos jele" (*presage sure*) a "visszatérő napnak/nappalnak"

(*returning day*), akkor az minden bizonnyal azért van, mert ez a nap hozta létre, vagyis mert az arc metonimikusan saját létrejöttére, az őt létrehozó (a pánikoló természetre nyugalmat parancsoló) erőre utal vissza. Az életet adó napfény ezért annak a tekintetnek a megfelelője, amely a tájban arcot lokalizál. Harmadszor, ez a tekintet egy "visszatérő" (*returning*) tekintet, egy frekventáló, a színteret kísértő tekintet, egy visszajáró kísértet (egy *revenant*) tekintete, így az "újjáélesztett élet" (*life revived*), melyről a szöveg 1850-es változata beszél, óhatatlanul kísérteties dimenziót nyer. Sőt, a visszatérés eme mozzanata visszaíródik a prológos elején megjelenő tekintetbe, mely ily módon maga is frekventáló tekintetté válik, egy olyan kísértet tekintetvé, aki *mindig már* visszalátogatóban vagy viszontlátóban van, bármerre jár vagy bármire néz is, s aki éppen ezért (ismét Warminskival szólva) egy *revenant jamais venu*.¹³

Az imént elemzett jelenet tulajdonképpen nem más, mint a prozopoeia (az arcalkotás) színrevitele. Azt demonstrálja, hogy a természet arca egy frekventáló tekintet által képződik meg. Emlékeztetnünk kell azonban arra, hogy ez a tekintet nem eredete az arcalkotás folyamatának, hanem áttételként vesz részt benne (mint artikulációs elem egy memorikus átviteli mechanizmusban), ezért a szó legszorosabb értelmében *általa* képződik meg az arc. Az arcképződés ugyanakkor, amint az előbb láthattuk, kettős aspektussal rendelkezik: egyfelől átvitel (korábbi memorikus nyomok, másutt bevéődött alakzatok önkéntelen metaforikus áthelyezése, például egy emberi arcnak egy természeti környezetbe való átvitele, miáltal az illető hely mindig már ismerősnek, "már látottnak" [*déjà vu*], már meglátogatottnak tűnik, s miáltal a látogató mindig már visszalátogatóvá, visszajáróvá, azaz kísértetté minősül át), másfelől viszont összetevés vagy komponálás is. Ez utóbbi aspektust még nem részleteztük, ideje hát behatóbban foglalkozni vele.

Ha az arc *composure*, akkor összetételnek, különféle elemek kompozitumának kell lennie, az arcalkotásnak pedig magában kell foglalnia az összeillesztés mozzanatát. Az összetevés korántsem lényegtelen mozzanat Wordsworth számára, hiszen egyik esszéjében éppen ezzel a tevékenységgel definiálja a költői képzeletet (*imagination*), melyen – mint írja – "a teremtés vagy összetevés folyamatait" (*processes of creation or composition*) kell értenünk.¹⁴ Az illető esszében Wordsworth példával is illusztrálja a képzelet teremtő, komponáló funkcióját, a mi szempontunkból azonban példája csak részben tanulságos. Azt mutatja meg, hogy a "függ" (*hangs*) ige a költészetben miképpen kerül ki szokványos

¹³ Warminski: "Missed Crossing", 1001.

¹⁴ William Wordsworth: "Preface of 1815", in: *The Prose Works of William Wordsworth*, szerk. W. J. B. Owen – Jane Worthington Smyser (Oxford: Clarendon Press, 1974), 3. köt., 31.

kontextusából, és tesz szert új jelentésre, újszerű aspektusba helyezve ezáltal azt a kontextust is, amelybe metaforikusan áthelyeződik. Tanulságos a példa, mert előtérbe helyezi azt az átviteli mechanizmust, amelyről fentebb beszéltünk, s amely a wordsworthi példában (miként az arc átvitelének esetében is) a literálistól a figurális jelentésszinthez történő elmozdulásnak mutatkozik. Nem kielégítő ugyanakkor a példa abból a szempontból, hogy nem szemlélteti az összetevés mozzanatát annak konkrétságában, nem mutatja meg, hogy az áthelyezés miért komponálás is egyben. Ha azonban visszatérünk a *Prelude*-höz, két helyet is találunk, ahol a komponálás a lehető legszemléletesebben jelenik meg. Ráadásul mindkét esetben egy arc megkomponálásáról van szó, azzal a különbséggel, hogy az egyik részletben a természet, a másikban egy ember kap arcot.

Az első részlet a *Prelude* VI. könyvében található, az Alpokon való átkelés leírásában, és éppen a képzelet hatalmát ünnepli. Itt az Alpok fenséges természeti jelenségei állnak össze hirtelen egyetlen képpé, illetve hanggá. Az erdők, sziklák, vízesések, szélrohamok olyanok voltak, írja Wordsworth, mintha "egyetlen elme művei, egyazon arc vonásai, egyetlen fa virágai" (*workings of one mind, the features / Of the same face, blossoms upon one tree*) lennének (V:568–569.), "mintha hang rejlene bennük" (*As if a voice were in them*) (VI:564.). Az arc, miként az V. könyv prologusában, itt is *beszélő* arc, egy mögöttes értelem megnyilatkozási helye.

Az arc összeállításának másik színrevitele, melyet Paul de Man joggal nevezett afféle esszének "a nyelv eredetéről, költői nyelvként való születéséről",¹⁵ a II. könyvben található, az áldott újszülöttről szóló szakaszban. Itt nem a természet kap arcot (a természetjárótól), hanem az újszülöttet karjaiban tartó anya (az újszülöttől), ami két szempontból sem lényegtelen különbség. Egyrészt azért, mert aki az arcot *kapja*, az ezúttal egy ember, tehát kétségessé válik az az eddig megkérdőjelezetlen feltevés, hogy az "arc" tulajdonképpen, literális helye az emberi test, s hogy az arc csupán a természetre való átvittel válik figurális arccá. Másrészt pedig azért, mert aki az arcot *adja* (az újszülött), Wordsworth leírása szerint éppen azon mesterkedik, hogy emberré váljon, éppen az arcadás gesztusával próbál belépni az emberi nem rokoni kötelékébe, az emberi társadalom tropológiai viszonyrendszerébe, tehát mint arcadó még nem tekinthető embernek, e tropológiai mező elemének, ezért a prozopopoeia sem tekinthető olyan műveletnek, amely mögött feltétlenül valamilyen eleve antropomorf lénynek kell állnia. Íme a szóban forgó részlet:

¹⁵ De Man: "Wordsworth és a viktoriánusok", 121.

Blessed the infant babe –
 For with my best conjectures I would trace
 The progress of our being – blest the babe
 Nursed in his mother's arms, the babe who sleeps
 Upon his mother's breast, who, when his soul
 Claims manifest kindred with an earthly soul,
 Does gather passion from his mother's eye.
 Such feelings pass into his torpid life
 Like an awakening breeze, and hence his mind,
 Even in the first trial of its powers,
 Is prompt and watchful, eager to combine
 In one appearance all the elements
 And parts of the same object, else detached
 And loth to coalesce.

[*Prelude*, II:237–250.]

Az idézett részlet egyrészt ugyanazt az összeillesztési folyamatot írja le, amelyről eddig is szó volt. A gyermek "egyetlen jelenéssé" (*one appearance*) illetve különféle elemeket, feltételezve, hogy azok mind "ugyanannak a tárgynak" (*the same object*) a részei, s egyetérthetünk de Mannal, aki szerint ez a meg nem nevezett tárgy csakis az arc lehet.¹⁶ (Sőt, igazából nemcsak az újszülött "kombinál" [*combine*], hanem maga az önéletrajzi elbeszélő is, amikor saját eredetét kutatja, hiszen az emberré válás folyamatát érintő legjobb "sejtései" [*conjectures*], miként Warminski rámutatott, maguk is "összedobott" tákolmányok: *conjectures*.¹⁷) Az arckotás valamiféle gyűjtőmunka, a szanaszét szóródott impulzusok összeszedése, és a szöveg meg is említi, hogy a gyermek "gyűjti" (*gathers*) az őt érő impulzusokat. Nem véletlenül emelte ki ezt a mozzanatot de Man,¹⁸ hiszen a gyűjtés aktusa nem más, mint magának az olvasásnak az aktusa. Amint Warminski is hangsúlyozta, a latin *lego, legere* (illetve a német *lesen*) eredetileg egyaránt gyűjtést, összeszedést jelent.¹⁹ Aligha meglepő tehát, hogy *Mit jelent olvasni? (Was heisst Lesen?)* című írásában Martin Heidegger is a "gyűjtést" (*Sammlung*) tette meg az olvasás alapműveletének.²⁰ Wordsworth szövege éppen erről, a "legőzés" munkájáról beszél.

Az összetevés (komponálás, kombinálás, konjektálás stb.) mozzanatán túlmenően két további szempontból is fontos az iménti szövegrész. Fontos egyrészt azért, mert egy performatív verbális aktusban jelöli meg a prozopopoetikus gyűjtés kezdetét. A gyermek

¹⁶ Uo.

¹⁷ Warminski: "Szemközt a nyelvvel", 132.

¹⁸ De Man: "Wordsworth és a viktoriánusok", 122.

¹⁹ Warminski: "Szemközt a nyelvvel", 131.

²⁰ Martin Heidegger: "Was heisst Lesen?", in: Uő: *Gesamtausgabe*, 13. köt.: *Aus der Erfahrung des Denkens 1910–1976* (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1983), 111.

mindenekelőtt nyílt rokonságot "követel" (*claims*) az anyával. Csakhogy ez a performatívum, amint Warminski meggyőzően demonstrálta, nem tekinthető legitimnek, hiszen kimondásakor még nem állnak fenn azok a feltételek (az egyezményes eljárások és a megfelelő személyek), amelyek egy érvényes beszédaktushoz szükségesek. Ezeket a feltételeket éppen magának a performatívumnak kellene megteremtenie, vagyis a követelés beszédaktusa "önmagát legitimáló performatívum kellene hogy legyen".²¹ Ha pedig az arcalkotás egy ilyen aporetikus performatívumra épül, akkor a megalkotott arcnak is magán kell viselnie e felfüggesztettség nyomait. Alapvetően ingatag kell legyen, hasonlóan ahhoz az archoz, amelyet az Alpok fenséges színtere kapott, s amelynek leírásakor bizonyos kifejezések – "mint" (*like*), "mintha" (*As if*) – világosan jelzik a megképződő alakzat (az arc és a hang) lényegileg bizonytalan státusát.

Fontos továbbá az újszülöttről szóló rész azért is, mert segít abban, hogy megértsük, az V. könyv prologusában miért jegyezte meg Wordsworth, hogy a katasztrófa utáni regenerálódás talán "lassú" (*slow*) folyamat lenne. A II. könyvbeli leírás ugyanis utal arra, hogy a különálló elemek, melyeknek a tekintet munkája során "egyetlen jelenéssé", "egyazon tárggyá" kellene rendeződniük, komoly ellenállást tanúsítanak az egységesüléssel szemben: "vonakodnak összeállni" (*loth to coalesce*). Az arcadás kemény, fáradságos munkának bizonyul, ellenállásba ütközik, mondhatni "materiális" ellenállásba, hiszen az egységesítésnek ellenszegülő elemek tárgyi akadályként, ob-jektumként, "ellen-vetésként", sőt *Gegenstand*ként hátráltatják a figurációs folyamatot. Mintha a dinamika harmadik törvénye, erő és ellenerő kiazmikus struktúrája határozná meg a prozopopoeiát. Ha a prozopopoeikus tekintet egy alapvetően töredezett, szétagolódot, diszjunkt (vagy ahogy Wordsworth mondja: *detached*) világ összeillesztésén fáradozik, akkor egész konkrétan el kell fáradnia, el kell használnia, le kell merülnie, le kell lassulnia e munka során. Energiájának, performatív erejének disszipálnia kell. A nyersanyag ellenhatása folytán bizonyos megfosztást kell elszenvednie. De Man, aki mérnöki tanulmányaiból feltehetőleg jól ismerte a dinamika törvényeit, erre a kiazmikus struktúrára hivatkozik, amikor egy másik írásában a prozopopoeiában rejlő "látens veszélyre" hívja fel a figyelmet. Amit az alábbi idézetben holtak és élők viszonylatában mond (Wordsworth sírfelirat-esszéi kapcsán), a természet és az ember (vagy az anyag és a szellem) viszonyára is érvényes: "a holtak megszólaltatásával – a trópus szimmetrikus struktúrájának köszönhetően – az élők ugyanazon oknál fogva

²¹ Warminski: "Szemközt a nyelvvel", 133.

egycsapásra némává válnak, beledermedve saját halálukba".²² A prozopopoeia szimmetrikus működésének eredményeképpen az arcadás (vagy hangkölcsonzés) művelete sohasem lehet egyirányú folyamat, sohasem lehet a tárgyi világ egyoldalú szubjektivizálása, hanem mindig ellenkező irányban, dezantropomorfizációként is működik, a tárgyiség felé közelítve az alanyt. Ezért mondja azt de Man, immár az V. könyv prologusát kommentálva, hogy a természet arccal történő felruházása nem antropomorfizmus, s hogy amikor arcot, vagyis "*beszélő* arcot" adunk a természetnek, akkor valamiféle "néma", diskurzusformába lépünk, méghozzá abban az értelemben, hogy az értelemadás (a "hang" kölcsönzése) során értelem ("hang") nélkül maradunk, éppen a trópus kiazmikus működése miatt.²³ Nemcsak a természet denaturalizálódik, hanem az ember is dehumanizálódik. Ez a diskurzusforma ezért "se nem egészen természeti, se nem egészen emberi".²⁴ A hangsúly azonban de Man humanista hagyománnyal polemizáló esszéjében inkább az utóbbi mozzanatra (az antroposz dezantropomorfizálódására) esik, vagyis a prozopopoeiának az antropomorfizmussal való szembenállására, mely alapvetően *aszimmetrikus* szembenállás, mivel végeredményben nem az ember abszolút naturalizálásáról van szó, hanem egy, az *antroposz* és a *phüszisz* ellentétéhez képest divergens szembenállásról. De Man mindenekelőtt arra kíván rámutatni, hogy a nyelv – prozopopoetikus aspektusából következően – alapvetően privatív módon működik ("nem teljesen a sajátunk"), és a megfosztás eme mozzanatát (valójában e mozzanat allegóriáját) fedezi fel a természetre meredő tekintet "némaságában". A természetnek arcot kölcsönző költői szellem "némasága" tulajdonképpen azt a deprivációt allegorizálja, melyet de Man a wordsworthi önéletrajziség kapcsán a szellemi arculat eltörlődésének, azaz *defacement*nek nevez.²⁵

"Az Idő durva kezének elképzelhetetlen érintése"

Visszatérve tehát az V. könyv prologusához, végül vizsgáljuk meg közelebbről a *defacement* eseményét. Alaposabban szemügyre kell vennünk a *facing* és *defacing* mozzanatainak összefüggését, azt a viszonyt tehát, amely egyfelől az arcok vagy olvasható alakzatok megképződése, másfelől pedig ugyanezen arcok vagy olvasható alakzatok eltörlődése között

²² Paul de Man: "Az önéletrajz mint arcrongálás", ford. Fogarasi György, in: *Pompeji* 1997/2–3, 103.

²³ De Man: "Wordsworth és a viktoriánusok", 120–121.

²⁴ Uo. 121.

²⁵ De Man: "Az önéletrajz mint arcrongálás", 106.

van. Ez a kérdéskör, ha elliptikusan is, de a lehető legkonkrétabb formában bele van írva Wordsworth szövegébe, méghozzá azon a már több ízben hivatkozott Shakespeare-idézeten keresztül, amely szerint az olyan ember, akit megérintett az elmúlás tapasztalata, már előre, elvesztésük előtt gyászolja mindazt, amit birtokol. A *weep to have* kifejezésen keresztül a *Prelude* olvasója Shakespeare 64. szonettjében találja magát, s azt látja, hogy a szonett kifejezetten a *defacement* eseményét jelenetezi. *When I have seen by Time's fell hand defaced...* ("Látva, hogy az Idő durva keze miként töröl...") – ilyen kezdősor után kevés kétségünk lehet afelől, hogy az eltörlődés, melyet a szonett jelenetek egész sorával szemléltet, mindenekelőtt az arcot, az olvasható alakzatok e paradigmaticus esetét fenyegeti.

Shakespeare szonettje egyfelől kiváló példája az elégikus hagyományra jellemző proleptikus retrospekciónak, amely azáltal próbálja dialektikusan meghaladni a halált, hogy egy tropikus helyettesítéssel tapasztalattá, a tudat tárgyává teszi. A szonett éneke a múltbeli veszteségekben a jövőbeli veszteségek előképét látja, s ez lehetővé teszi számára, hogy jelenleg még birtokolt szerelmének elvesztését (de áttételesen önnön elmúlását is) mintegy előre lássa, azaz *megélje* a halált. Shakespeare verse azonban attól válik igazán elgondolkodtatóvá, hogy bizonyos értelemben már a halál pusztá gondolatát is halálosnak nevezi. Ez a gondolat, írja Shakespeare, már önmagában is "valamiféle halálként" (*as a death*) működik. A szonett itt nem egyszerűen azt jelzi, hogy a megélt halál mindig csak figuratív, időjelbe tett halál lehet, a tényleges halál merő színjátéka, hanem inkább a halál egy másik – nem biológiai – elgondolását villantja fel. A holtak feltámasztását célzó gyászmunka – amint ezt de Man Wordsworth kapcsán bemutatta – nem csupán mintha-halálként, a gyászoló proleptikus öngyászaként, hanem *tényleges halálként* is működhet, méghozzá éppen azért, mert – a prozopopeia kiazmikus szerkezete miatt – a holtak feltámasztásának művelete az élők vitalitásának, performatív-figuratív erejének elapadásával jár. A prozopopeiában rejlő negativitás "nem pusztán saját halálunk előrevetülését jelenti, hanem tényleges belépésünket a holtak dermedt világába".²⁶ A kérdés mármost az, hogy Shakespeare és Wordsworth szövegeinek metszéspontjában hogyan gondoljuk el a halál eme dermedt pillanatát.

Mindenekelőtt elképzeltetlenné kell gondolnunk. Amit *Változékonyság* (*Mutability*) című szonettjében Wordsworth "Az Idő elképzeltetlen érintésének" (*The unimaginable touch of Time*) nevezett, az pontosan a *defacement* ama gesztusa, amit Shakespeare szonettje "az Idő durva kezének" (*Time's fell hand*) tulajdonít, semmi akadály

²⁶ Uo. 103.

tehát annak, hogy a két sort egybeolvastva az eltörlődés pillanatát "az Idő durva kezének elképzeltetlen érintéseként" (*The unimaginable touch of Time's fell hand*) fogjuk fel.²⁷ A *Prelude* V. könyvének prológa pedig abban van segítségünkre, hogy ebben a durva kézmozdulatban, mely egyetlen szempillantás alatt képes átrajzolni a világ arculatát, felismerjük a "pecsételést" (*stamp*) műveletét, azt a műveletet, amellyel Wordsworth a prológa végén az ember alkotótevékenységét jellemezte. A pecsételést mindig felülírás: írva töröl és törölve ír. Mint ilyen, egyszerre paradigmikus formája a törlésnek mint inskripciónak (mivel minden törlés nyomot hagy hátra) és az inskripciónak mint törlésnek (mivel minden írásaktus a meglévő nyomvonalak kárára valósulhat csak meg). A pecsételést ugyanakkor nem feltétlenül emberi gesztus. A *Prelude* I. könyvében például Wordsworth arról számol be, hogy a változékony természet az elsuhanó év múltó képeit "pecsételte" (*stamped*) elméjére, s e képeket a szöveg "arcoknak" (*faces*) nevezi (587–588.). Ha mármint a természet keze oly módon töröl, hogy arcokat pecsétel a világ tárgyaira (köztük az emberi elmére), akkor az emberi alkotómunkát is olyan pecsételésként kell felfognunk, amely egyszerre arcok törlése és alkotása. Mivel pedig Wordsworth az arcalkotás mozzanatát az emberi tekintethez köti, ezért nincs más lehetőségünk, mint hogy "a föld és a menny beszélő arcára" szegeződő tekintetben lokalizáljuk a szóban forgó gesztust, a pecsételést munkáját. Más szóval, a prológa elejét (a tekintetet) össze kell kötnünk a prológa végével (a pecsételéssel), és a szem munkáját olyan inskripcionális műveletként kell felfognunk, amely durva "kézzel" írja felül a korábbi nyomvonalakat.²⁸ A természet beszélő arca egy korábbi (eltörölt, elnémított) arcra írott arc, s ekként nem annyira valamilyen isteni vagy emberi szellem jelenlétéről, mint inkább a látás inskripcionálisáról árulkodik. Mivel ez az inskripcionális tekintet maga az olvasói tekintet, ezért a halálfélelem, mely "az Idő durva kezének elképzeltetlen érintésétől" retteg, valójában az eljövendő *olvasás* rettenetétől való félelemként értelmezhető, maga a halál pedig – az olvasás beláthatatlan pillanataként – csakugyan nem lesz más, mint "egy nyelvi szorongatottság áthelyeződött neve".²⁹ A nyelvi szorongatottság, amelyről de Man beszél, az olvasás mindenkor kettős működéséből fakad, abból, hogy miközben *prozopopoetikusan* a múlt megidézését célozza, *inskripcionálisan* átrajzolja a múlt emlékét őrző nyomokat. Amit

²⁷ Ezt az összekapcsolást maga Wordsworth is megteszi, amikor a Duddon folyóról írt szonettciklusában „az Idő kíméletlen kezéről” (*Time's unsparing hand*) beszél (XXVII. szonett). A kéz itt a telepítés és gyomlálás munkáját végzi el.

²⁸ Érdemes megjegyezni, hogy a tekintet performatív munkája folytán válik a szem kézzé Walter Benjamin írásaiban is, igaz, ott a szem munkája nem a pecsételés, hanem az ölelés és megragadás képességével asszociálódik.

²⁹ De Man: "Az önéletrajz mint arcrongálás", 105.

Wordsworth szövege alapján a tekintet pecsétjének nevezhetünk, az éppen ez: a prozopopoeia inskripcionalitása.

A figyelem sodrában (Wordsworth: *Esszék sírfeliratokról*)

Wordsworth számos költészettani műve között különleges helyet foglal el az az esszésorozat,¹ mely a sírfeliratok kérdéskörét tárgyalja, hiszen ha Wordsworth számára a textualitás (akár a természet könyvének, akár az ember könyveinek textualitása) sírszerűséget jelent, akkor a síremlékek és sírfeliratok működés módját illető fejtegetések méltán számíthatnak kitüntetett figyelemre a költő kritikai írásai között. Egyetérthetünk tehát W. J. B. Owennal, aki szerint "a sírfelirat különlegesen alkalmas arra, hogy a wordsworthi poétika foglalatául szolgáljon",² vagy Frances Fergusonnal, aki hasonlóképpen úgy látja, hogy Wordsworth "a költői nyelv foglalatának" tekinti a sírfeliratot.³ Wordsworth 1810-ben íródott három esszéje – melyek közül az első még ugyanabban az évben bele is került a *The Friend* egyik számába (majd 1814-ben a *Kirándulással* együtt ismét megjelent), a másik kettő azonban csak posztumusz látott napvilágot – korántsem mondható példa nélkül állónak az angol kritikai hagyományban. Nem csupán különféle gyűjteményes kötetek forogtak közkézen már a 18. században,⁴ hanem amint az értekező saját utalásaiból és hivatkozásaiból is kitűnik, a sírköltészet már évszázadok óta számottevő kritikai figyelemben is részesült, mindenekelőtt William Camden (*Remaines of a Greater Worke, Concerning Britaine*, 1605), John Weever (*Ancient Funerall Monuments*, 1631), valamint Samuel Johnson (*Essay on Epitaphs*, 1740; *Life of Pope*, 1781) munkái nyomán.⁵ Wordsworth mondandójának polemikus éle legfőképpen a klasszicista nézeteket valló Johnson (és költőeszménye, Alexander Pope) ellen irányul, de impliciten feltehetőleg William Godwin elitista felfogásával is vitában áll, aki egy évvel korábban (*Essay on Sepulchres*, 1809) amellet szálta síkra, hogy csakis a kiemelkedő személyiségekről érdemes megemlékezni. Wordsworth álláspontjának alapvető újdonsága abban áll, hogy a sírköltészet nála paradigmatis költői formává, a költészet kvintesszenciális tulajdonságainak foglalatává lép elő, s ezáltal nem csupán "az Ízlés és Kritika Törvényeinek" kibontására ad alkalmat,

¹ William Wordsworth: "Essays upon Epitaphs", in: *The Prose Works of William Wordsworth*, szerk. W. J. B. Owen – Jane Worthington Smyser (Oxford: Clarendon Press, 1974), 2. köt., 49–99. Az első esszé teljes, a második és a harmadik esszé részleges magyar változata: "Esszék sírfeliratokról I–III.", ford. Fogarasi György, in: *Pompeji* 1997/2–3, 68–92. Helyenkénti módosításokkal ezt a fordítást idézem, hacsak másként nincs jelezve.

² W. J. B. Owen: *Wordsworth as Critic* (Toronto – Buffalo: University of Toronto Press, 1969), 150.

³ Frances Ferguson: *Wordsworth: Language as Counter-Spirit* (New Haven – London: Yale University Press, 1977), 33.

⁴ Ld. *Select Epitaphs* (1755, szerk. W. Toldervy), *Select and Remarkable Epitaphs on Illustrious and Other Persons* (1757, szerk. John Hackett), *The Epitaph-Writer* (1791, szerk. John Bowden).

⁵ Vö. Joshua Scodel: *The English Poetic Epitaph: Commemoration and Conflict from Johnson to Wordsworth* (Ithaca – London: Cornell University Press, 1991), 15–16., 362–366.

amint ezt a szerző az első esszé elején előrevetíti, hanem – mivel maga a költészet pedig a nyelv paradigmatis formája – reflektorfénybe helyezi a nyelv működésének néhány, korábban kevésbé hangsúlyozott aspektusát, mindenekelőtt az inskripcionalitást és a performativitást.

Kettős vágy, egyetlen forrás

Az első esszét Wordsworth antropológiai leírással indítja, melyben a sírjelek (síremlékek és sírfeliratok) születéséről és rendeltetéséről igyekszik számot adni. Az a szokás, hogy az emberek megjelölték halottaik nyughelyét, szerinte "kettős vágyból" (*twofold desire*) alakult ki: "először is, hogy megóvják az elhunytak földi maradványait a tiszteletlenül közelítőktől vagy a vadak dúlásától, másodsor pedig, hogy megőrizték emléküket" (69.). Az emlékjelek felállítása tehát kettős célt szolgál: egyrészt a testi maradványok, másrészt a szellemi hagyaték megőrzését. S noha az előbbi megóvása maga is az utóbbi fenntartását célozza, Wordsworth mégis nyomatékosan óv attól, hogy pusztán az elhunytak szellemisége iránt tanúsítsunk tiszteletet. Intelme nagyon is érthető, hiszen a szellem mindig csak saját lakhelyén keresztül nyilatkozhat meg. Az elhunyt életében a test volt ez a lakhely, a sírbatétellel viszont maga a test is külső foglalatba költözik. A sír ily módon egy lakhely lakhelye, a lélek foglalatának foglalata, vagyis mindig már másodfokú burok, amiből nem csupán az következik, hogy a testhez való viszonyában hasonló funkciót lát el, mint a test a lélekhez képest, hanem az is, hogy már magát a testet is valamiféle sírként kell elgondolnunk. A holttestet magában rejtő sír ilyen értelemben mindig már egy sír sírja.

Az elhunyt szellemének emlékezetben tartása elválaszthatatlan földi maradványainak megőrzésétől, hiszen földi maradványok (olvasható jelzések) nélkül a szellemnek egész egyszerűen semmi jele nem volna. Ezért valahányszor az esszé később visszautal erre a kettős irányultságra, mindig csak azért teszi, hogy együttes fontosságukat hangsúlyozza. Ez a kettős vágy allegorizálódik ama két ókori bölcs alakjában, akiknek egyike alázatosan elhantolta a talált tetemet, másika viszont megvetéssel tekintett rá, és csak a lélek iránt mutatott tiszteletet. A két reakció, írja Wordsworth, valójában nem ellentétes egymással: "Mindkét Bölcs osztotta természetünk legnemesebb érzelmeit; s bár ezek az érzések ellentétesnek tűnnek, mégsem egymással szemben, hanem másféle, finomabb viszonyban állnak" (72.). Aki sírfelirat alkotásán fáradozik, annak egyesítenie kell magában ezt a kettősséget, valahol "félúton"

(*midway*) kell állnia a halandó test és a halhatatlan lélek tisztelete között, a holtak és élők közt húzódó bizonytalan határmezsgyén, "azon a ponton, ahonnan az imént szembeállított két Bölcs gondolatai és érzései vezéreltetnek" (73.). Ebből a köztes nézőpontból tekintve, olvassuk később, maga az elhunyt is "félúton" lesz "aközött, ami [...] akkoron volt, mikor még a földön járt-kelt eleven esendőségében, és aközött, amivé mennybéli Lélekként válhatott" (78.).

"A sírfeliratok és síremlékek kétféle érzelmi forrásból erednek, ám e kettő valójában eggyé olvad" (69.) – írja Wordsworth, majd magyarázatul Weevert idézi, aki szerint az emlékéllítés iránti igény "a halhatatlanság sejtelmének vagy előérzetének köszönhető, ami minden emberben természetből fogva el van plántálva" (uo.). A megőrzés kettős vágyát az esszéíró így végeredményben egyetlen forrásból, "a halhatatlanság sejtelméből vagy előérzetéből" eredezteti, mely az esszé keretein belül az ember természeti adottságaként, sőt alapvető faji jellemvonásaként jelenik meg.

A kutya vagy a ló ott pusztul el a mezőn vagy az istállóban, a társai mellett, de képtelen előre látni, milyen fájdalommal gyászolja majd halálát a környezete, s mint emészti majd őket a veszteség; nem tudja előre felfogni ezt a bánatot, nem tudja elgondolni; ezért nem is vágyakozhat az után, hogy efféle bánatot vagy emlékezetet hagyjon hátra. Adjuk csak hozzá a vonzalom elvéhez, ami az alacsonyabbrendű állatokban is megvan, a gondolkodás képességét, ami egyedül az Emberben van meg; vajon ezek kapcsolódásával magyarázhatjuk az említett vágyat? E vágy kétségkívül szükségszerű velejárója ennek a kapcsolódásnak, de szerintem nem közvetlen következményként alakul ki, hanem egy közbülső gondolat közvetítésével, nevezetesen abbéli sejtelmünk vagy meggyőződésünk útján, hogy természetünk valamely része elpusztíthatatlan. [69–70.]

Az embert mint "előrelátni és gondolkodni képes lényt" (71–72.) mindenekelőtt az különbözteti meg az "alacsonyabbrendű állatoktól", hogy társainak halálában képes megpillantani önmaga eljövendő halálát, képes magát a holtak helyébe képzelni, képes együttérzésre vagy részvétre, vagyis képes arra a figurális helyettesítésre, amely által lehetővé válik az öntudat mint proleptikus retrospekció. A wordsworthi antropológia szerint az ember nem csupán gyászolni tud, mint az állat, hanem melankóliára (öngyászra) is képes: figurális helyettesítések révén előre el tudja gondolni (és magáévá tudja tenni) azt a gyázmunkát, amely majd saját halálát övezi. Legfőbb törekvése voltaképpen nem is más, mint hogy efféle "bánatot vagy emlékezetet" hagyjon maga után, azaz továbbéljen az ittmaradottak gyászba borult emlékezetében.

Forgalom és forgalmazás

Wordsworth látásmódjában a holtak eszkatológiai továbbélése (a mennyben) kiegészül a hírnév általi továbbéléssel (a földön), sőt a hangsúly mintha ez utóbbi felé tolódna el. Mindez az esszében nyíltan az ókori halottkultuszhoz való visszafordulásként jelentkezik. Mintha Wordsworth felfogását alapvetően az az antik szemlélet határozná meg, melyet Castiglione László ekként jellemez: "A rómaiak, mint a többi ókori nép, a halált nem tekintették teljes megsemmisülésnek. Nem voltak ugyan egyöntetű és dogmatikus túlvilágképzeteik, de valamilyen módon hittek a halottak továbbélésében. A legősibb elképzelés szerint az eltemetett a sírban folytatja – habár erősen csökkent formában – életét. [...] amíg az elhunyt emléke, neve, híre él, addig ő sem pusztul el egészen."⁶ A halál nem feltétlenül jár teljes elszigetelődéssel és megsemmisüléssel, csupán az élet megváltozott (redukált) formája, valamiféle alvásállapot, az alvadság vagy dermedtség állapota, mely az ittmaradottak gyász munkája, figyelmessége, olvasói tekintete által újra mozgásra, éberségre, élelenségre váltható.

A hírnév általi fennmaradás utáni vágyból származik annak igénye, hogy a sír minél frekvenciáltabb helyen, például út mentén álljon. Az összefüggés világos: minél nagyobb a *forgalom* a sír körül, annál sikeresebb lehet az elhunyt nevének *forgalmazása*. A sírjelet az élet eleven áramának kell körülvennie ahhoz, hogy a halott neve folyamatosan olvasásban (azaz emlékezetben) maradjon. Wordsworth utal rá, hogy az ókorban gyakorta a városokon kívül, utak mentén hantolták el a holtakat, s ez komoly előnyökkel járt a modern kori, városi temetkezéssel szemben. Ellentétben a "modern európai nemzetekkel", melyek "templomokban vagy azok tőszomszédságában" helyezik végső nyugalomra halottaikat, az ókorban "a halottakat a városok falain kívül volt szokás eltemetni; a görögök és a rómaiak gyakorta utak mentén hantolták el őket" (73.). Az ókori gyakorlat Wordsworth szerint azt a célt szolgálta, hogy a sír a mellette elhaladók emlékezetébe idézze az elhunyt jellemét és tetteit, s ezáltal hozzájáruljon a halott hírnevéhez, evilági továbbéléséhez. Castiglione érzékletes leírását adja az ókori sírokat övező szokásrendnek:

⁶ Castiglione László: *Pompeji* (Budapest: Corvina, 1973), 123. Az alvasként felfogott halál ősi hagyományáról lásd Philippe Ariès: *The Hour of Our Death*, ford. Helen Weaver (Oxford: Oxford University Press, 1981), 22–24.

Ezt [vagyis a holtak továbbélését] szolgálta a pompás síremlék, a halott nevét, címeit és tetteit megörökítő sírfelirat, a tiszteletére rendezett ünnepek, végül az a szokás, hogy a síremlékek mellett elhaladók köszöntötték az eltemetetteket. Egy üdvözlő mozdulat vagy szó, a sírra vetett marék föld vagy odatett apróság, bármely jelentéktelen gesztus, amit az élőkől kapott, a halott megmaradásának biztosítékává vált. Ezért kérik erre gyakran a sírfeliratok az arra járókat, ezért építettek olyan síremlékeket, amelyeken kényelmes pad, a naptól és esőtől védő fülke vagy szépen ápoltság és árnyas díszkert hívogatta a vándorokat. Ha megpihentek, s hálával gondoltak eltemetett vendéglátójukra, vagy elolvasták sírfeliratát, máris hozzájárultak emlékének fenntartásához.⁷

A sírfeliratok rendszerint megszólítják az arra járókat, megállásra kérik, és arra, hogy mondjon egy imát vagy tegyen egy baráti gesztust a sírban nyugvoóért. A síremlékek mindezt cserébe kellemes pihenőhelyet, nyhét adó árnyékot, padot, esetleg fedélt is kínálnak az utazónak, így próbálván megnyerni őt a megemlékezésre, s így próbálván lélekrokont, együttérző barátot csinálni az ismeretlen idegenből.

A sírjelek mindezen igyekezetéből ugyanakkor leginkábbis az látható, hogy az út menti temetkezés nem csupán esélyt, hanem veszélyt is jelent a holtakra nézve. Hiszen idegensége folytán az utas mindig magában hordja a sír (akaratlagos vagy akaratlan) negligálásának, megszenteltségének, sőt megrongálásának veszélyét. A sírrongálás réme valójában már a pusztán negligálásban is ott lapul, hiszen amint erre Gray *Elégiájának* elemzésekor már utaltam, figyelem híján minden sírjel torz. Mivel pedig a sírjel szemiotikai funkciója nem feltétlenül mutatkozik meg magán a sírjelen, ezért a hely forgalmassága önmagában nem lehet elegendő biztosíték a sírjel elolvasására. A frekvenciátság mellett legalább ilyen fontos szempont ezért az, hogy a sír szent helyen álljon, és már pusztán környezete is felhívja a figyelmet szakrális, szimbolikus jellegére. A templomok vagy temetők felszentelt tere ilyen tekintetben kétségtelenül alkalmasabb nyughelynek tűnik, mint az út menti földszáv, s a romantikát közvetlenül megelőző évszázadokban e két temetkezési hely (a templom és a temető) mindkét előbbi szempontnak meg is felelt, mivel nem pusztán szent hely volt, hanem közösségi hely is, ahol idegenek is gyakran megfordultak. Éppen ezért az út menti temetkezés előnyeit is magán hordozta. Philippe Ariès, a téma eddigi legalaposabb monográfusa, maga is azt hangsúlyozza, hogy a templomok és temetők látogatói egészen a 18. század végéig jelentős részben átutazók voltak:

De ki ez az arra járó [*passerby*]? [...] nem rokona, barátja vagy ismerőse az elhunynak, nem olyan, aki ismerte volna, aki hiányolja és gyászolja, s most ellátogat a

⁷ Castiglione: i. m. 123–124.

sírházhoz. Ez az érzés teljességgel ismeretlen egészen a tizennyolcadik század végéig. A személy, akit az elhunyt megszólít, szó szerint egy arra járó, olyasvalaki, akinek történetesen éppen a sír mellett vezet el az útja, egy idegen, aki épp áthalad a temetőn vagy betért a templomba, talán azért, hogy imádkozzon, vagy talán, mert az útjába esett, hiszen, mint tudjuk, a templom és a temető nyilvános találkahelyek voltak. Következésképpen a végrendelkezések szerzői immár nem csupán a *legszentebb* helyeket keresik sírjaik számára, hanem a *legfrekvenciáltabbakat* is; s gyakran a kettőt egyszerre.⁸

Mint frekvenciált hely, maga a templom vagy a temető is útként viselkedik, ahol a legkülönbözőbb emberek (ismerősök és idegenek egyaránt) megfordulhatnak. Előnyt élveznek ugyanakkor a tényleges utakkal szemben, hiszen szent helyek, tehát az arra járó eleve tiszteletet és figyelmet tanúsít mindaz iránt, ami ott körülveszi, eleve olvasásra szánt, szimbolikus tárgyakként tekinti a köveket. Amint azonban Ariès is írja, a 18. század végére megváltozik a helyzet, a templomok és temetők megszűnnek közösségi helynek lenni, mind elszigeteltebbé és elhagyatottabbá válnak. A temetőn való spontán áthaladást felváltja a temetőbe való célzatos ellátogatás, amit Ariès éppen Gray *Elégiájával* példáz.⁹ A vidéki temetőben található sírokat egyre inkább csak a családtagok és ismerősök szűk köre látogatja, egy mindinkább szűkülő kör, a sírok zarándokhelyé alakulnak át (ahogy erre az esszéek egy pontján maga Wordsworth is utal), arra ítélve, hogy fokozatosan kiessenek a felnövekvő generációk emlékezetéből. Wordsworth szemében ezért tűnhet fel kívánatosabbnak az út menti temetkezés ókori gyakorlata, mely tartósan biztosította a halottak nevének forgalmazását, méghozzá korlátlan körben, hiszen ez a szokás nem pusztán a név forgalomban *tartását* tette lehetővé (megtartását az egykori rokonok, ismerősök és leszármazottaik emlékezetében), hanem forgalomba *hozatalát* is (amennyiben idegenekkel is megismertette az elhunytat).

Amint azonban már az előbb is jeleztük, a forgalmazás ilyenén gyakorlata jókora kockázattal is jár. Az idegen, ahogy mondani szokás, tulajdonképpen mindig *vadidegen*, s az út menti sírt ilyen értelemben mindig a "vadak dúlása" fenyegeti. A nagy jövés-menés közepette a sírjel és annak üzenete könnyen eltorzulhat: "a sírok elveszítik intő erejüket, ha ki vannak téve a hétköznapi gondjaival elfoglalt emberek szeme elé, akik bizony nem ritkán beszennyezik és meggyalázzák őket" (74.). A sírok beszennyezését és meggyalázását Wordsworth az idegen tekintetnek való kiszolgáltatottsághoz köti. Ez a tekintet nem pusztán a kézzel-lábbal rombolást lehetővé tevő nyilvános hozzáférés szinonimájaként értelmezhető,

⁸ Ariès: i. m. 220. (saját kiem.)

⁹ Uo. 524.

hanem felveti annak lehetőségét, hogy itt akár egész konkrétan *szem általi* beszennyezésre vagy meggyalázásra gondoljunk, a tekintet inskripcionalitására, mely a negligálás (vagy félreértés) által átprogramozza a nyomokat, tehát ténylegesen megrongálja a sírt.

Ezt az eshetőséget Wordsworth idealizálással próbálja kiküszöbölni. Az ókori utak atmoszféráját a vidéki temetők békés, csöndes világához társítva a síremléket ünnepélyes természeti környezetbe helyezi, az ókori utasban pedig önnön alteregóját, a fennkölt eszméktől vezérelt modern kori vándort (a mai "turista" prototípusát) látja, aki a sír foglalatául szolgáló tájat olyan áhítattal szemléli, mintha felszentelt hely, valamiféle szentély, templomi (vagy múzeumi) tér volna.¹⁰ Wordsworth a hely idilli nyugalmával és a magányos vándor kontemplatív beállítottságával próbálja megteremteni annak garanciáját, hogy az út menti sír tiszteletteljes figyelemben részesül. Miközben az ókor út menti sírjairól beszél, szemei előtt minden bizonnyal Gray *Elégiájának* jelenete lebeg, az az olvasási jelenet, melyet a második esszé mottójává tett, s amelyben az elhagyatott falusi temető sírjait egy melankolikus elme tanulmányozza. Az ókori és a vidéki milió analógiája a modern és a városi temetők egymáshoz társításával párosul, így egy meglehetősen koherens tropológiai rendszert kapunk, melyben a térbeli elmozdulásnak (például a városból vidékre való elutazásnak) temporális vonatkozása van (visszahatolás a modern korból az antikvitásba). E logikának köszönhetően a városi temetők zsúfoltsága és zshivaja a modernség lehangoló jelképévé válik.

Az ókori és a vidéki temetkezés nosztalgikus analógiája azonban kétszeresen is problematikus, s erre azért is érdemes kitérni, mert a Wordsworth-kritika – ha egyáltalán figyelemre méltatja – nem lát benne ferdítést.¹¹ Problematikus egyrészt azért, mert az ókori városokból kivezető utak, melyek mentén a holtakat eltemették, nem kies természeti szegletek voltak, hanem az antik világ lehető legforgalmasabb helyei, hasonlóképpen a modern metropoliszokból kivezető autópályákhoz. Az ókori sírok, melyeket a város falain kívül, de a városhoz lehető legközelebb állítottak fel, éppolyan forgalmas helyen álltak, és éppúgy össze voltak zsúfolva, mint korunk autóutakat szegélyező transzparenszei, az útközeli parcellákért éppolyan tülekedés folyt, mint a legjobb reklámfelületekért, s a személynevek forgalmazását a hirdetésnek (*advertisement*), azaz a figyelem fordításának pontosan ugyanaz a logikája

¹⁰ Ne feledjük, hogy az ókori görög és római kultúrák terei a 18. századi régészeti feltárások nyomán csakugyan múzeumi térré, zárándokhelyé, az esztétikai nevelődés prominens intézményeivé váltak, miáltal a modern kori utazó alakja az ókori utas helyébe léphetett. A Vezúv által eltemetett két város (Pompeji és Herculaneum) esete igen tanulságos, jól mutatja ugyanis, hogy az eltemetett ókori kultúra gigantikus "sírjához" *ellátogató* turista látásmódja miként írta felül az ókori halottkultusz szerint elhantolt holtak sírjai mellett *közlekedő* ókori utas látásmódját. A régészeti feltárások és a modern esztétikai gondolkodás összefüggéseiről lásd: Pál József: *A neoklasszicizmus poétikája* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988), 80–97.

szervezte, mint a modern kori kapitalizmusban a márkaneveket. Ezért talán van némi jogosultsága annak, ha a pompeji "Strada dei Sepolcri" ("Sírok utcája") alább idézendő leírásában, melyet Castiglione László fentebb már hivatkozott monográfiájából veszünk, a modern sztrádák előképét látjuk, s hogy ennek fényében a sírfeliratok retorikájában a modern piaci stratégiák jellemző fogásait ismerjük fel (azzal a figyelemre méltó különbséggel, hogy míg a modern reklámok esetében a hirdetés mozzanata pusztán előkészület a márkanév által jelölt áru eladásához képest, addig a sírfeliratok esetében a hirdetés egyszersmind maga az eladás, mivel a hirdetett áru maga a név, melynek elolvasása egyúttal maga a vételi aktus). Castiglione leírása már csak azért is idevág, mert éppen egy Wordsworth-korabeli idealizálást korrigál (Goethe *Itáliai utazásának eszményítő beszámolóját*):

Pompeji legrégebbi nevezetességei közé tartozik a [...] "Sírok utcája". Már Goethét rabul ejtette a hely hangulata, midőn a festői romok között Mamia papnő síremlékének félkörívű padjára telepedett, s az alkonyi csendben csodálta a varázslatos kilátást. Sem ő, sem a sok későbbi látogató nem gondolt arra, hogy ez a hely az ókorban egyáltalán nem volt csendesnek nevezhető. Temetői hangulat helyett itt a város legforgalmasabb útvonalának zaja uralkodott. Kocsik zörögtek, máhás állatok hajcsarai kiabáltak, az utasok és vándorok a sírok között épített hosszú üzletsor előtt csoportosulva válogattak az árujukat kínáló boltosok készleteiben, vagy ki- és bejártak az út menti fogadóba. Ez a ricsaj azonban akkor egyáltalán nem tűnt kegyeletsértőnek. Ellenkezőleg: a sírokat éppen azért építették ide, hogy az eleven élet áramlata vegye őket körül.¹²

Az ókori sírhelyek világa sokkal inkább a kapitalizmus bölcsőjének mutatkozik – a *Prelude* VII. könyvének London-rajzát vetítve előre –, semmint hogy a piac zsvajjától megcsömörlött kontemplatív, áhítatos figyelem tere volna, miként a wordsworthi (vagy goethei) leírásból gondolnánk.¹³ Amire az ókori sírjelek törekedtek, az voltaképpen nem volt más, mint a név tőkésítése, s mivel ehhez a lehető legnagyobb forgalomra volt szükség, ezért oda temetkeztek, ahol a lehető legnagyobb volt a nyüzsgés. "A városkapuk előtti utaknál alkalmasabb temetkezési helyet tehát nem is lehetett elképzelni" – állapítja meg Castiglione.¹⁴

Az ókori és a vidéki temetkezés egymáshoz társítása azonban nem pusztán történeti szempontból, hanem egy sokkalta lényegibb okból is kétséges. Nem pusztán filológiai pontatlanságról van itt szó, mint inkább összeférhetetlen aspektusok egymáshoz rendeléséről, hiszen minden jel arra mutat, hogy a frekventáltság és a szentség egymás ellenében ható

¹¹ Vö. Owen: i. m. 117.

¹² Castiglione: i. m. 124.

¹³ A modern kori eszményítés visszasságát – más összefüggésben – maga Goethe is érzékelte, amikor Pompejiben tett látogatásakor ironikusan megjegyezte: "Sok szerencsétlenség történt már a világon, de kevés, amely az utókornak annyi örömet szerzett volna." Idézi Pál: i. m. 85.

kritériumok. Egy sír csakis szentsége rovására lehet frekventált, és fordítva, csakis a látogatottság csökkentésével maradhat szent. Wordsworth esetében épp ez utóbbinak vagyunk tanúi. Az út menti sírok szentségét Wordsworth leírása éppenséggel a frekventáltság mérséklésével, afféle forgalomkorlátozással igyekszik biztosítani: csöndről, nyugodt harmóniáról, magányos merengésről beszél. Az utak felszentelése csak forgalmuk csökkentésével látszik lehetségesnek, miként a templomok vagy temetők látogatottságának növelése pedig szentségük rovására valósulhat csak meg. Míg Aričs leírásában a premodern kori szent helyek viselkedtek útként (a megszenteltetés növekvő kockázatával), addig Wordsworth eszményítő tálalásában az ókori utak szentelődnek fel (de csakis forgalomkorlátozás árán). A frekventáltság és a szentség kettős kívánalma valódi apóriával szembesíti az emlékjelek alkotóját.

Síremlék és sírfelirat

Wordsworth bevezető fejtegetéséből kiderül, hogy magukat a sírfeliratokat valójában éppen ez az apória hívta életre. A sírfeliratok működését és szerepét minden egyéb aspektust megelőzően Wordsworth a síremlékekhez való viszonyukban próbálja megragadni: "minden Sírfelirat [*Epitaph*] feltételez egy Síremléket [*Monument*], amire rávésik [*engraven*]" (69.). A sírfeliratok vésetek, s mint ilyenek, mindig másodlagosak ahhoz az emlékműhöz képest, amelyen található. Ez a sorrend azonban – Wordsworth további fejtegetései alapján – akár meg is fordítható, hiszen bizonyos szempontból éppen fordítottnak tűnik a viszony: a sírfelirat látszik a síremlék szükséges feltételének. Ennek belátásához, a síremlék és a sírfelirat közti viszony lényegi ambivalenciájának kimutatásához az esszét nyitó fejtegetés közelebbi vizsgálatára van szükség.

Az esszéíró röviden vázolja, hogy az emléknymokban való továbbélés iránti ősi igény miképpen nyilvánult meg kezdetben síremlékek alkotásában, majd ezekre az emlékművekre milyen okból kerültek később feliratok. "Csaknem minden Nemzetben él az óhaj, hogy halottainak nyughelye meg legyen jelölve külső jelzésekkel. Az írást nem ismerő vad törzsekben e célból robusztus köveket helyeztek a sírok közelébe, vagy hantot emeltek följük. [...] Attól fogva, hogy a nemzetek megtanulták a betűk használatát, sírfeliratokat véstek ezekre az emlékművekre, hogy szándékaik biztosabban és méltóképp teljesüljenek"

¹⁴ Castiglione: i. m. 124.

(69.). Ez a történeti vázlat tulajdonképpen írástörténetként, az írásbeliség előtti állapotból az írásbeliséghez (egész pontosan a betűíráshoz) való átmenet fabulájaként fogható fel.¹⁵ Wordsworth leírásából kiderül ugyanakkor, hogy bizonyos értelemben már az "írást nem ismerő" vad törzsek is *írtak*, amennyiben emlékjeleket, "külső jelzéseket" (*external signs*) helyeztek el halottaik nyughelyén. Vagyis a tág értelemben vett írásaktus korántsem a sírfeliratok felvésésével kezdődött, hiszen a felület, amelyre ezeket rávésték (például az emlékül állított kőtömb), maga is már jel, a tájba mint felületbe installált, bevéselt írásjel volt.

Mivel tehát a síremlék a holtak nyughelyének "külső jelzése", ezért síremlék és sírfelirat viszonya ismétlést, jel és jel közötti kapcsolatot implikál. Vajon mi szükség lehet erre az ismétlésre, az újabb jelzésre, az emlékül állított sírjel további külső jelzésekkel való ellátására? Wordsworth azt sugallja, hogy a sírfelirat mindenekelőtt a számára felületül szolgáló sírjel jelszerűségét hivatott jelölni. A temetői vagy templomi tér szentesítő szerepét Wordsworth elgondolása szerint az út menti sírok esetében a sírfelirat hivatott betölteni. Ennek a másodfokú jelnek kell felszentelnie, szemiotizálnia a követ, hogy az idegenek is tudják, itt nem pusztáról, hanem egy megszentelt, szimbolikus funkcióval felruházott kőről, azaz sírkőről van szó. A sírfelirat, ahogy Wordsworth néhány oldallal később fogalmaz, "hangot ad" a kő néma nyelvének.¹⁶ A sírfelirat legelemibb funkciója – miként erre Frances Ferguson már rámutatott – az, hogy az elhunyt földi maradványainak védelmében "megerősítse" (*reinforce*) a számára felületül szolgáló síremlék jelölőfunkcióját.¹⁷ A sírfelirat, még mielőtt bármit is közölne velünk, még mielőtt bármiféle részletet elárulna az elhunytól, mindenekelőtt azt közli (impliciten legalábbis), hogy a kő, melyen áll, nem pusztán dolog, hanem jel. A sírfelirat ezért mindenekelőtt egy jel jeleként definiálódik. Ilyen minőségében biztosítékként működik, s Wordsworth szerint valójában ebbéli funkciójának köszönheti létrejöttét. A sírfelirat feladata, hogy a kő síremlék voltának jelzésével megóvja az elhunyt földi maradványait a szentségtelenségtől: a "tiszteletlenül közelítőktől" vagy a "vadak dúlásától". Mivel egy felirat nélküli, megmunkálatlan kő jelölőfunkcióját csak azok ismerik, akik a követ emlékül állították – persze ők is csak addig, míg el nem felejtik... –, ezért az idegenek, legyenek bár mégoly tisztelettudó emberek is, mindenképpen tisztelenül,

¹⁵ Erről az átmenetről hasznos történeti áttekintést ad Armando Petrucci: *Writing the Dead: Death and Writing Strategies in the Western Tradition*, ford. Michael Sullivan (Stanford: Stanford University Press, 1998), 1–9.

¹⁶ "A sír beszél ahhoz, aki olvassa e sorokat" – Michelangelo eme kijelentése (idézi Pál: i. m. 165.) impliciten éppen arra utal, hogy a sír *csakis* ahhoz beszél, aki olvassa a rávésett feliratot. A kőnek egy külsődleges jelzés (a véset) hivatott hangot kölcsönözni, pontosan úgy, ahogyan azt Vincenzo Monti verse (*Prosopopea di Pericle*, 1779) teszi Periklész képmásával. A szobor azáltal válik "beszédessé portrévá", hogy Monti megszólaltatja (lásd uo. 88–89.). (Vö. Petrucci: i. m. 78–79.)

vadidegenként közelítenek hozzá, s adott esetben nemcsak hogy figyelmen kívül hagyhatják az elföldelt halottat, de legjobb szándékuk ellenére akár még sírrongálást is véghezvihetnek. Sőt, amint fentebb utaltam rá, már pusztá figyelmetlenségükkel beszennyezik és meggyalázzák a sírt. A véset éppen ezt hivatott megátolni. Garantálnia kell, hogy az emlékállítók szándékai "biztosabban és méltóképp teljesüljenek".

Mindebből az is látszik, hogy a sírjeleket legelemibb szinten nem annyira a félreolvasás, mint inkább az olvasatlanság veszélye fenyegeti, vagyis az, hogy szimbolikus, szakrális dimenziójuk észrevétlen marad az arra vetődő idegen előtt. A sírfeliratok abból a szorongásból születnek, hogy az emlékmű mellett elhaladó idegen nem jelként tekint majd a köre, nem olvasásra szánt szövegnek tekinti, így az emlékmű képtelen lesz betölteni alapvető funkcióját. Ehhez a szorongáshoz képest csak másodlagos a félreértéstől való félelem, amelyről a 18-19. századi angol sírfelirat-irodalom egyik elemzője ír. Scodel az olvasói reakció lényegi bizonytalanságának és esetlegességének felismerését tekinti az egyik legfontosabb tényezőnek a wordsworthi sírfeliratban,¹⁸ melynek legfőbb feladata, hogy az idegenből barátot varázsoljon.¹⁹ Az elemző figyelmen kívül hagyja azonban, hogy az alapvető nehézség sohasem az olvasó megtartása vagy helyes úton tartása, hanem egyáltalában az olvasói figyelem megszerzése. Egyetlen sírfelirat sem szólíthat fel arra, hogy olvassák, legfeljebb azt kérheti az őt *már olvasótól*, hogy olvassa *tovább*. A sírfelíratra irányuló olvasói figyelmet sohasem a sírfelirat szerzi meg magának. A figyelem alapvetően sodrásban van, odafordulása az olvasandóhoz sohasem az illető sírfelíratnak köszönhető, hanem valami másnak, egy másik olvasmánynak, amely odairányítja.

Fel kell tennünk tehát a kérdést, hogy a sírfelirat biztos garanciája lehet-e az emlékjel olvasásának, annak, hogy az utazó figyelme odaforduljon a sírhoz. Végleg eloszlathatja-e az emlékállítók az irányú félelmeit, hogy művük észrevétlen marad? Wordsworth saját megfogalmazása, mely szerint a sírfelirat úgy különbözik a síremléktől, ahogy a beszéd (a "hang") az írástól (a néma nyelvtől), magával hoz bizonyos kételyeket. Mindenekelőtt azért, mert azzal a lehetetlennek látszó feladattal szembesít bennünket, hogy az írásbeliség előtti állapottól az írásbeliségbe való átmenetet (amellyel Wordsworth a síremlékektől a

¹⁷ Ferguson: i. m. 30.

¹⁸ Scodel: i. m. 385. Scodel úgy látja, ez a szorongás nyilvánul meg Wordsworth egyetlen ténylegesen sírfelíratnak nevezett versében is (*A Poet's Epitaph*, 1798–99), mely nem csupán terjedelme folytán tűnhet szokatlannak, hanem azért is, mert afféle "meta-sírfelirat", hiszen alapvetően a sírfelirat-olvasás problematikájával foglalkozik. A vers a képzeletbeli értelmezők egész sorát vonultatja fel az eszményi olvasó utáni kutatás során.

¹⁹ Uo. 396.

sírfeliratokhoz vezető fejlődést jellemezte) az írástól a beszédhez való átmenetként lássuk. Ez a látszólagos ellentmondás persze könnyen feloldható. Mint fentebb láttuk, ez az átmenet valójában kétféle írásbeliséget köt össze, a tág értelemben vett írást (a kövek vagy hantok általi jelölést) a szűkebben értelmezett írással (a karakterek vagy betűk általi jelöléssel), ahol is az utóbbi – Wordsworth reményei szerint – nemcsak az előbbi jelértékét képes jelölni, hanem önnön szemioticitását is, így önmaga már nem szorul külső megerősítésre. Ilyen értelemben sugallja Wordsworth azt, hogy a sírfelirat nyelve immár nem néma, hanem hangzó nyelv, mely képes fenomenálisan kinyilvánítani önnön jelértékét, és a síremlék néma nyelvének is biztos hangot kölcsönöz.²⁰ Láttuk azonban, hogy mindez inkább csak remény, semmint megalapozott gondolat, mivel alapműködésében ez a "hangzó" nyelv valójában éppolyan néma, mint a kő, és nem pusztán szó szerinti értelemben néma (lévén hogy maga is írás, nem pedig beszéd), hanem abban a lényegibb értelemben is, hogy jelölőképessége további "külső jelzést" igényel, újabb külső biztosítéktól függ, s mint ilyen, folyamatos felfüggesztettségben van. A betűírás mint karakterek, alakzatok inskripcionális, materiális bejegyzése – minden összetettsége ellenére – alapműködésében cseppet sem különbözik a kövek felállításának vagy hantok emelésének ősi gyakorlatától, hiszen ez utóbbiak maguk is egy előzetesen létező felületnek (a természet pillanatnyi arculatának) átrajzolása által jelöltek, s ha ez a jelölés lényegileg bizonytalan volt, akkor ez a bizonytalanság a sírfelirat nyelvére is óhatatlanul kiterjed. Egyetérthetünk tehát Cynthia Chase-szel, aki arra a megállapításra jutott, hogy Wordsworth esszéiben "az inskripció és az emlékmű közti megkülönböztetés elmosódik".²¹ A felirattal ellátott emlékmű továbbra is ki van téve a negligálás, a megszenstelenítés vagy a megrongálódás veszélyének, mivel a sírfelirat inskripcionális beszéde éppannyira néma, mint az "érzék és értelem nélküli kő nyelve". Végeredményben tehát a sírfelirat sem képes biztosítani a figyelem odafordulását, az elhunyt nevének olvasását, kapitalizációját, vagyis azt, hogy a név hírnévvé lépjen elő.

A sírfeliratok legfontosabb aspektusainak és tulajdonságainak sorolásakor Wordsworth, mint az iméntiekben láttuk, elsősorban a síremlékekhez való viszonyukat elemzi. Később azonban egyéb megvilágításban is tárgyalja őket. Lássuk most ezért, mik a sírfeliratok egyéb jellemzői. Vajon miért részesíti Wordsworth előnyben Weever meghatározását Johnsonéval szemben? Ezek a kérdések annál is inkább megválaszolásra

²⁰ A síremlék és a sírfelirat nyelvének wordsworthi megkülönböztetése megfeleltethető annak a különbségtételnek, amelyet a *Prelude* elemzésekor a teremtés és az inkarnáció között tettünk.

²¹ Cynthia Chase: "Monument and Inscription: Wordsworth's »Lines«", in: *Diacritics* 17:4 (1987/tél), 67.

szorulnak, mivel az első esszé elején idézett johnsoni definíció a lesújtó kritika ellenére több vonatkozásban is egybeesik a wordsworthi álláspontot képviselő Weever meghatározásával. Az idézett részben Johnson e szavakkal összegzi véleményét:

Semmi értelme meghatározni, mi a Sírfelirat; [...] mindenki tudja, hogy nem más, mint Sírkőre vésett írás. A Sírfelirat ezért semmilyen külön írásmódot nem jelent, hanem egyaránt íródhat versben és prózában. Rendszerint persze dicsőítő szokott lenni, elvégre nem egy Kőről, hanem a Barátairól ismerszik meg az ember, azonban nincs szabály, mely behatárolná vagy finomítaná, egyedül az, hogy nem lehet hosszabb, mint amennyit egy közönséges szemlélő kényelmesen és türelemmel végigolvashat. [68.]

Wordsworth "lazasággal" vádolja Johnsont, és a maga részéről a téma pontosabb tárgyalását ígéri. Pontosítása mindazonáltal csupán részlegesnek tűnik, hiszen e "laza" meghatározás több eleme is visszaköszön abban a definícióban, melyet az esszéíró később egyetértőleg Wevertől idéz. Weever Johnsonhoz hasonlóan szintén kiemeli az inskripcionalitást, az írásmód (a versforma vagy prózaforma) szabadon választhatóságát, valamint a rövideget és a közérthetőséget:

A Sírfelirat [...] nem más, mint sírboltba, sírkőbe vagy síremlékbe írott, vésett vagy faragott felirat (versben vagy prózában) vagy rövidrefogott, tömör Vázlat, mely (egyfajta részvénytilyánítással egybekötve) dióhéjban közli az elhunyt nevét, korát, érdemeit, kitüntetéseit, rangját, *mind testi, mind szellemi kiválóságait*, életének szerencsés és balszerencsés mozzanatait, valamint halálának mikéntjét és időpontját. [88.]

Az alapvető formai vonásokban tehát nincs eltérés a két definíció között. Mindkét értekező számol a feliratok elhelyezéséből és funkciójából eredő követelményekkel, egyrészt azzal, hogy a szövegnek alapvetően rövidnek kell lennie, másrészt azzal, hogy egyszerűsége és világosságra kell törekednie. A sírfeliratnak a rövidegen túl bizonyos "prózaiságot" kell hordoznia, akár versben, akár prózában íródik. Ezt a prózaiságot Wordsworth egyenesen a legfőbb követelménnyé teszi: a jó sírfelirattól mindenekelőtt az várható el, hogy "az emberiség közös nyelvén szóljon" (77.), hiszen olvasója gyakorlatilag bárki lehet. A sírfelirat "nem öntelt írás, ami kizárólag tanult főknak szól: ki van téve mindenki szeme elé" (79.). Bár ezt a követelményt a johnsoni definíció is tartalmazza, Wordsworth példái azonban meggyőzően demonstrálják, hogy Pope (vagy Gray) klasszicista tökélyvel megírt sírfeliratai mégis inkább a költői dikciót, semmint a közérthetőséget tekintették elsődlegesnek.

Eltérés inkább tartalmi vonatkozásban mutatkozik a két meghatározás között. Míg Johnson csupán általánosságban a dicsőítést említi, addig Weever definíciója részletekbe menően leírja a sírfelirat tartalmi összetevőit. Eszerint a sírfeliratnak vázlatos képet kell adnia az elhunytól, vagyis nem közvetlen, általános jellemzéssel, hanem indirekt módon, példák útján, konkrét részletek felvillantásával kell sugalmaznia az illető jellemét. Ahogy Wordsworth fogalmaz, a sírfeliratnak nem "elvont jellemrajznak", hanem "kivonatolt életrajznak" kell lennie. A "hiányos méltatás" előbbre való a túlságosan részletező ábrázolásnál. "Jól körvonalazott képet kell nyújtani" az elhunytól, de "inkább bújtatott, semmint nyílt formában" kell megjeleníteni kiválóságait és hibáit. "Az általános részvétet egyedi gondolatokkal, tettekkel és képekkel kell felkelteni, gerjeszteni és változatosá tenni" (77.). Az indirekt, példázatos, sejtető ábrázolásmód tulajdonképpen azt az induktív képzeleti aktivitást követeli meg a felirat olvasójától, amelyet Wordsworth Johnson szemléletéből leginkább hiányol. Johnson felfogása szerint ugyanis "az emberiség nagyobb hányadának egyáltalán semmi jelleme nincsen" (76.), így a legtöbb ember nem is méltó arra, hogy ismerősei felirattal emlékezzenek meg róla. Wordsworth ezzel szemben úgy látja, hogy "mindenkinek megvan a maga jelleme, csak éppen értő szem kell észrevenni azt" (uo.). A természethez hasonlóan az emberi természet olvashatósága is az olvasó imaginatív aktusától függ. Egy ember megnyilvánulásai csakis valamilyen "értő szem" függvényében válnak jelentéssé, csakis egy olvasói tekintet folytán tesznek szert morális vagy etikai dimenzióra: tanulságra (morálra) vagy jellemre (éthosra). S ezzel a performatív imaginációs képességgel nem csupán a sírfelirat szerzőjének, hanem az olvasójának is rendelkeznie kell. Csakis a tekintet performanciája által állnak össze az illető egyén életének elemei "jól körvonalazott képpé", egyetlen alakzattá vagy karakterré, azaz egyetlen jellemmé. Csakis ily módon válhat a szóban forgó személy igazán személyllyé, csakis így tehet szert személyiségre, csakis így lehet arca.

Hogy az egyénített jellemábrázolás milyen értelemben hivatott arcot adni az elhunytnak, további kifejtést igényel. Egyfelől arcadásra hivatott abban a közkeletű értelemben, ahogyan egy adott személy egyedi jellemét általában az arcához szokás kötni, s ahogyan az arc figurálisan magát a jellemet jelöli. Ebben az összefüggésben minden jellemábrázolás arcadásként értelmezhető, mivel arc és jellem egymás metaforái. E kézenfekvő korreláció mellett azonban jóval konkrétabb kapcsolat is felfedezhető a sírfeliratírás és az arcadás között. Először is utalnunk kell arra az ókori szokásra, hogy a síremlékre gyakran az elhunyt arcának rajzolatát is rávésték. Az egyénítésnek ez az ősi módja

azonban csupán a szabad emberek kiváltsága volt. A rabszolgák sírjait arc nélküli sírkövek jelölték, melyek pusztán a fej sematikus kontúrját jelenítették meg. Az arc ábrázolása az ókori temetkezési gyakorlatban az egyéni jellem elismerésének leglátványosabb formája volt.²² Könnyen észrevehető, hogy a jellemes és a jellem nélküli emberek efféle megkülönböztetése lappang a Johnson által képviselt szemléletben is, ahol a sírfelirat tölti be az arc szerepét, s ahol, ha sokkal kifinomultabb formában is, de még mindig a szabadok és a rabszolgák, az urak és a szolgák közötti határvonal meghúzására a tét. A különbség csupán annyi, hogy immár a sírfelirat megléte vagy hiánya tölti be ezt a szerepet: az elhunyt egyéni jellemét (karakterét) ábrázoló felirat (a maga karaktereivel) felér egy arccal. (A feliratok arcszerűségéről tanúskodik maga az angol nyelv is, amikor eltörlésüket *defacement*nek, vagyis szó szerint "arctalanításnak" nevezi.) Mivel Wordsworth meg van győződve arról, hogy "mindenkinek megvan a maga jelleme", ezért meg van győződve arról is, hogy mindenkinek jár sírfelirat. Álláspontja áttételesen a szolgaságban (rabszolgasorban) sínylődő sokaság jogainak és értékeinek elismerését rejti magában, s ezzel híven tükrözi azt az általánosabb tendenciát, amit a korabeli sírfelirat-irodalomra irányuló kutatások tártak fel. Amint a temetkezési szokások kutatói rámutattak, a 18. században mind gyakoribbá váltak a szolgákról, szegényekről megemlékező sírfeliratok, s a 19. századra a jámbor, erkölcsös élet kultusza szabályos divatot csinált ezekből.²³

A síron túli hang

Az előbbieken túl Wordsworth komoly figyelmet fordít arra is, hogy a sírfelirat kinek a nevében szól a vándorhoz. Fejtegetésének ez a mozzanata, mint rövidesen látni fogjuk, a koncepció egészére kihatással van, így indokolt külön fejezetben foglalkozni vele. A sírfeliratok, írja Wordsworth, "gyakran megszemélyesítik az elhunytat, s úgy jelenítik meg, mintha saját sírboltjából szólna" (80.). Az esszékről adott elemzésében Paul de Man nevében is nevezte azt az alakzatot, amely itt a wordsworthi figyelem középpontjában áll: "a prozopopoeia figurája ez, egy hiányzó, holt, vagy hang nélküli létező megszólításának fikciója,

²² Castiglione szerint a rabszolgák jelentéktelen, arc nélküli sírkövei azt sugallták, hogy "e halottak életükben nem rendelkeztek önálló személyiséggel és egyéniséggel", így halálukban is "arc nélküli árnyak" maradtak. (Ld. i. m. 126–127.)

²³ Ezen sírfeliratok felfutását azok az antológiák is jelzik, melyekbe kifejezetten ilyen darabokat gyűjtöttek össze (ld. Scodel: i. m. 368.).

mely tételezi a válaszadás lehetőségét, s a megszólítottat a beszéd képességével ruházza fel".²⁴ A prozopopoeitikus sírfeliratok kontaktust teremtenek élők és holtak között, mivel a halott nézőpontjából (egy "felsőbb Lény" [*superior Being*] hangján) szólnak az ittmaradottakhoz. "Az eltávozott Halandó önmagát mutatja be: közli, hogy fájdalmai elmúltak, hogy nyugalomra tért, és arra kér, ne sírjunk többet miatta" (uo.). A fenntartott kontaktus előnye, mutat rá Wordsworth, hogy semlegesíti a halálról szerzett benyomást ("A halál ekképp veszi el fullánkját"), s így elősegíti a gyászolók mihamarabbi megvigasztalódását. Árnyékot vet viszont az emlékezés és vigasztalódás ezen módjára, hogy fikción alapul. A holtak és élők közti kommunikáció ugyanis Wordsworth szemében nem több, mint az élők képzelgése vagy önámítása, valamiféle hallucináció, mely azon az áron ér el gyors sikert, hogy veszélyesen ingatag alapra helyezi a túlélők lelki egyensúlyát: "Ezzel a gyengéd fikcióval a túlélők egyrészt fájdalmukat csillapítják, másrészt a képzeletet hívják segítségül, hogy az értelem már korábban a saját nyelvén szólhasson, mint az egyébként lehetséges lenne" (80–81.). Így bármennyire "gyengéd" is ez a fikció (lévén hogy anesztéziás, fájdalomcsillapító hatása van), alapvetően mégiscsak *fikció*, s ezért kerüendőnek tűnik Wordsworth számára. Az elhunyt személyében megszólaló sírfelirat ezért, bármily harmonikusan egyesíti is az élők és a holtak világát, alapvetően mégsem több, mint "homályos közbeiktatás" (*shadowy interposition*), mely saját fantazmáinkkal vakít el bennünket ahelyett, hogy reális képet adna élők és holtak viszonyáról, radikális elkülönülésükről. Wordsworth hangsúlyozza ugyan, mennyire "természetesek azok az érzések, amik [...] arra készítettek embereket, hogy ezt a formát alkalmazzák", összességében azonban mégis jóval kívánatosabbnak tűnik fel előtte a feliratoknak az a fajtája, amelyben "a túlélők a *saját* személyükben szólnak" (81.). Ez az utóbbi módozat ugyanis a másíknál "szilárdabb alapon" (*more solid basis*) nyugszik, mivel "kizárja a másik alapját képező fikciót" (uo.).

Wordsworth ítélete (a túlélők személyében szóló sírfelirat iránti preferenciája) egyfelől érthetőnek tűnik, és aligha kelt meglepetést. Elég a megszemélyesítésekkel vagy a szellemvilágba vetett naiv hittel szembeni tartózkodására gondolnunk, melynek különféle formákban számos írásában hangot ad. Vagy az esszéknél maradva, elég talán, ha arra a visszatérő követelményre gondolunk, hogy a sírfelirat alkotója viszonylag higgadt és józan állapotban legyen, mivel csakis így lehet képes tartós érvényű gondolatok megfogalmazására.

²⁴ Paul de Man: "Az önéletrajz mint arcrongálás", ford. Fogarasi György, in: *Pompeji* 1997/2–3, 101. (A fordítást itt és másutt helyenként módosítottam.) Vö. Paul de Man: "Autobiography As De-Facement", in: *Uő: The Rhetoric of Romanticism* (New York: Columbia University Press, 1984), 67–81.

Másfelől viszont váratlannak, sőt a sírfelirat-esszék korábbi fejtegetéseire nézve kifejezetten bomlasztónak is tűnhet a prozopopoeitikus hang határozott elutasítása. Néhány oldallal korábban ugyanis Wordsworth valami egészen hasonló mechanizmusról írt, de pozitív előjellel, nem a valóság meghamisítását, hanem a legfőbb igazság feltárulását látva a képzelet közvetítői munkájában. A sírfeliratírásról mondja, hogy az arcképrajzolás e sajátos módja korántsem felhőtlen kedvtelés vagy nyugalmas tevékenység, hanem mély bánattól hajtott, szenvedélyes alkotási folyamat. "Egy elhunyt barát vagy kedves rokon alakját nem tudjuk – s nem is szabad – másként látni, mint enyhe ködfátylon vagy sugárzó párán át, amitől egy fa is átszellemül és széppé válik" (78.). A gyász állapotában lényegi változáson megy keresztül a látásunk. Míg életében közvetlenül szemléltük az elhunytat, ezentúl képzeletben láthatjuk csupán. Az "enyhe ködfátyol" (*tender haze*) vagy "sugárzó pára" (*luminous mist*) képében megjelenő képzelet azonban ezúttal érdekes módon nem optikai csalódást, azaz fikciót eredményez, miként a "homályos közbeiktatás" a síron túli hang esetében, hanem éppenséggel annak ellenkezőjét: minden korábbinál tökéletesebb tisztánlátást és nagybetűs igazságot. "Vajon azt jelentené mindez, hogy nem az igazsággal, nem egy hű képpel van dolgunk, s ezért a megemlékezés céljai nem teljesülhetnek? - *Igenis* az igazsággal van dolgunk, méghozzá a legmagasabbrendű igazsággal, hiszen bár kétségkívül eltűnt a múltbeli létező, mégis éppen ezen a közegen keresztül válnak jól kivehetővé a szemlélt tárgy azon részletei és arányai, amik korábban csak tökéletlenül és tudatosulatlan látszódtak; ez az igazság a szeretettől szentesül, s közös ivadéka a halott érdemeinek és az élők ragaszkodásának" (78.). Wordsworth itt a "közeg" (*medium*) pozitív aspektusára helyezi a hangsúlyt,²⁵ nem úgy, mint a fentebb említett részben, ahol a "közbeiktatást" (*interposition*) a látás elhomályosulásaként értékelte. Mondataira ironikus fényt vet ugyanakkor, hogy véleményének szenvedélyes, sőt már-már türelmetlen bizonygatással ("*Igenis...*") tud csak hangot adni. Álláspontjának kinyilvánítását egy kételkedő kérdés kényszeríti ki belőle ("Vajon azt jelentené mindez...?"), válaszában így kezdettől ott lappang annak lehetősége, hogy talán nem több, mint a kérdés egyszerű elhessegetése. S minél határozottabb, annál gyanúsabb ez a válasz.

Az összkép ily módon meglehetősen ellentmondásos: a képzelet az esszék egyik pontján (a síron túli hang tárgyalásakor) fikcióként, s ezért negatívan jelenik meg, másutt (a sírfeliratíró látásmódjának jellemzésekor) viszont a legfőbb igazságot nyújtja, s ezért messzemenően felértékelődik. Az ambivalens megítélés folytán a képzelet fikció és igazság

²⁵ Hasonlóképpen fogalmaz a harmadik esszé elején is, ahol azt fejtegeti, hogy "a szeretet, a bánat és a csodálat közege" miképpen enyhíti és tünteti el a nyersséget és szembeállításokat (85.).

között ingázik, hol az egyik, hol a másik kategóriába esve. Az egyetlen közös elem a két álláspontban az, hogy fikció és igazság egymást kizáró kategóriák. A két kategória "vagy/vagy" viszonya volna tehát az a közös előfeltevés, amelynek fenntartásában Wordsworthöt következetesnek mondhatnánk.

Ám még ezt sem mondhatjuk. Még hozzá azért nem, mert Wordsworth az esszésorozat egy későbbi pontján másfajta, "finomabb" viszonyba helyezi a szóban forgó két fogalmat, felvillantva annak lehetőségét, hogy az egyik a másikba tűnjön át, azaz a fikció valósággá váljon. A második esszében, az őszinteség kritériumára utalva fogalmaz úgy, hogy "az alapnak [*basis*] ugyanannak kell maradnia", bármilyen formában íródik is a sírfelirat, "s pusztán a felső szerkezetben [*superstructure*] lehet különbség" (83.). Majd magyarázatul hozzátézi: "A Sírfeliratok írása ugyanis alapjában véve tárgyilagos, és minden más alkotásfajtnál határozottabban tilt bárminemű fikciót"; a mondat azonban váratlan fordulattal ér véget: "kivéve azokat, amelyek magának a szenvedély erejének termékei, ezért az emberi szív elfogadta őket, s olyan ismerőssé váltak, hogy szilárd valósággá alakultak át" (uo.). A fikció egyfelől nyilvánvalóan ellentéte az őszinteségnek, s mint ilyen messzemenően kerülendő. Ebben semmi meglepő nincs. Csakhogy – teszi hozzá Wordsworth – amennyiben ez a fikció szenvedélyből ered, annyiban maga is spontán termék, azaz távolról sem őszintétlen, s éppen ezért megengedhető, annál is inkább, mivel az ilyen fikciót saját alkotója a legszilárdabb valóságként éli meg. Míg tehát másutt a fikció a "szilárd alap" meghamisítása volt, addig itt maga a valóság alap válik egy fikció származékává, s az illető fikció lesz a "szilárd valóság" (*substantial realities*) alapja. Fikció és valóság viszonya így e ponton kölcsönös kizárólagosságból genealogikus viszonyra alakul át, melyben a fikció a nyelv költői eredetének, figurális természetének megnevezésévé válik.²⁶

Hol érhető tetten ez az összemosódás, mely fikció és valóság "vagy/vagy"-viszonyának helyébe lép? Találhatunk-e olyan pontot a wordsworthi esszékben, ahol a hallucináció teljhatalma megnyilvánul? Ha többel nem is, egy példával mindenképpen szolgál az esszésorozat, s ez a példa éppen elegendő ahhoz, hogy a fejtegetés egészét a feje tetejére állítsa. Az első esszé elején, antropológiai fejtegetései során szól Wordsworth arról, hogy a halálról szerzett benyomásainkat miképpen ellensúlyozza a lélek halhatatlanságába vetett hitünk. Hogy maga ez a hit honnan ered, arról nem ír bővebben, csak annyit mond, hogy

²⁶ Wordsworth sírfelirat-esszéinek ilyen szempontú elemzését adja Péter Ágnes könyve: *Roppant szívárvány: a romantikus látásmódról* (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1996), 55. A nyelv költői eredetének allegóriáját lásd Wordsworth *Anekdota apáknak* (*Anecdote for Fathers*) című versében, mely a költészetet, a nyelv figurális, fikcionális dimenzióját "a hazugság művészeteként" határozza meg.

"minden emberben természettől fogva el van plántálva [*implanted*]" (69.). Egy későbbi megjegyzése azonban alkalmat ad a szóban forgó eredet továbbgondolására, annak pontosítására, hogy mit is értsünk itt "természeten" és "elplántáláson". Érdemes hosszabban idézni ezt a későbbi passzust:

...ami engem illet, elképzelhetetlen volna számomra, hogy az egymás iránti szerető együttérzés, ami növekedésünkkel együtt nő, valaha is új erőre kapjon – vagy akár csak megőrizze a régit – azután, hogy külső érzékeink útján benyomást [*impression*] szereztünk a halálról, és megszoktuk, hogy ez a benyomásunk naponta megújul, a kíséretében fellépő érzés pedig megtelepedik bennünk és szereteteinkben; ha mindezt nem ellensúlyoznák [*counteracted*] benső Lényünkkel való társalgásaink [*communications with our internal Being*], amik mindeme tapasztalatunkat megelőzik [*anterior*] és egybeesnek a megvilágosodással, mely kizárólag ezen egybeesés révén képes hatni ránk (mivel másként nem volna hatóereje). Bevallom, abszolút meg vagyok győződve afelől, hogy amennyiben a halálról szerzett benyomásunkat és érzetünket nem ellensúlyozná [*counterbalanced*] semmi, oly űr támadna a dolgok egész rendszerében, annyira hiányozna az összefüggés és az összhang, olyan döbbenetes aránytalanság lépne fel eszköz és cél között, hogy semmiben sem lehetne nyugalmat vagy örömet lelteni. Ha felnövekedésünk során nem táplálna minket ez a szívbeli melegség, oly átható és erős fagy dermesztené meg a lelkünk, hogy moccanatlanná válna az eleven szeretet, és semmi, de semmi vágy nem élhetne bennünk aziránt, hogy emlékezzenek ránk, miután eltávoztunk e világból, ahol minden ember árnyként mozog. [71.]

A halhatatlanság sejtelme, mely a halálról szerzett (nap mint nap megújuló) benyomásunkat ellensúlyozza, alapvetően egy beszélgetés formáját ölti: "benső Lényünkkel" folytatott társalgásunk tesz képessé bennünket arra, hogy ellenálljunk a halál dermesztő hatalmának, és az élet jeleit fedezzük fel a világban. Benső társalgásaink, írja Wordsworth, "megelőzik" a halálról szerzett tapasztalatunkat, mellyel szemben – éppen e "megelőzés" jóvoltából – eleve immunisak vagyunk. Ám mi van akkor, ha ezt a védőpajzsot, a "benső Lényvel" folytatott társalgást (ami a halhatatlanság sejtelmének másik neve), a természet ténylegesen *elülteti* bennünk, ha ez a társalgás a természet implantációs aktusa nyomán lép működésbe, ha a természet ténylegesen belénk plántálja, belénk oltja, egy benyomás, egy egyszerre fájdalmas és jótékony impresszió formájában, mely – mint valami immunizáló vakcina – egyszerre fertőz és óv. Mi van, ha a védelmet nyújtó társalgás *nem* előzi meg a halálról szerzett benyomást, hanem a halál inskripciójának velejárója, tehát csakis *utána* (általa) válik lehetővé? Mi van, ha a "benső Lényünkkel" folytatott társalgás, ha ez a minden emberben "természettől fogva" elplántált ellenálló- vagy ellensúlyozóképesség azért mondható *természeti* adottságnak, mert pontosan azok a természetesnek mondott – "mennyire

természetesek azok az érzések..." (81.) – mechanizmusok hozzák létre, amelyek lehetővé teszik, hogy az eltávozottak "felsőbb Lényként" beszéljenek hozzánk? A válasz magából a kérdésből kiolvasható: akkor "benső Lényünkben" (*internal Being*), akit Wordsworth "előzetesen létezőnek" (*anterior*) mond, azt a "felsőbb Lényt" (*superior Being*) kell felismernünk, akit Wordsworth a síron túli hangban lokalizált, s mint ilyen, egy "gyengéd fikció", egy "homályos közbeiktatás" produktumaként, vagyis (impliciten) nagyon is utólagos létezőként határozott meg. Wordsworth saját szövege a bizonyíték rá, hogy a hallucinációban a képzelet milyen tökéletesen leplezi önmagát, "előzetes" valóságnak tüntetve fel valamit, ami "utólagos" fikció.

A halhatatlanság tudatának ilyenén átértékelődése, e tudat prozopopoeitikus aspektusának megmutatkozása aláássa Wordsworth antropológiai fejtegetéseit, amelyekben az ember faji specifikumát éppen a halhatatlanság tudatában vélte megragadni, az "előrelátás" vagy "gondolkodás" képességével azonosítva ezt a tudatot. Ha ugyanis ez a tudat maga is hallucinatív, akkor kérdésessé válik, hogy valaha is öntudatra ébredhet-e, azaz valaha is eloldozhatja-e magát az "alacsonyabbrendű állatok" öngyászra képtelen tudatától. Más szóval, alapvetően *ideologikus tudatként* definiálódik, annál is inkább, mivel a prozopopoeia defigurálódó figurája nem csupán a síron túli hangban (a "felsőbb Lény" hangjában) vagy annak interiorizált, introjektált megfelelőjében ("belső Lényünk" hangjában) munkál, hanem valójában minden megszólításban, a kommunikáció minden formájában ott rejtőzik. Erre ugyancsak de Man elemzése mutatott rá, amikor arra figyelmeztetett, hogy "a fiktív hang [...] »kizárása«, s az élők valódi hangjával való helyettesítése [amely Wordsworth ideológiakritikai gesztusa volna] voltaképpen újból behozza a prozopopoeiát, mégpedig a *megszólítás* fikciójában".²⁷ Vajon mire gondolhat de Man? Miféle fikcionális mozzanattal kell számolnunk a mindenkori megszólításban? Milyen értelemben mondhatjuk, hogy a megszólítás, még ha az élők egymás közti társalgásáról van is szó, mindig síron túli hangot, azaz fikcionalitást implikál? Ez a felvetés annak eshetőségét hozná magával, hogy a megszólító mindig a holtak pozíciójából, halottként szól hozzánk, vagyis beszéde a mindenkori megszólított hallucinatív tudatának korrelátuma. Hogyan magyarázzuk ezt a lehetőséget? Segítségünkre lehet a magyarázatban Wordsworth visszatérő szóhasználata, mely a halottakat "eltávozottaknak" (*departed*) nevezi. Könnyű belátni ugyanis, hogy ha a sírfelirat a túlélők egyikének nevében szól is hozzánk, az illető személy éppúgy nincs jelen a megszólítás pillanatában, mint maga a halott. Ilyen értelemben az elhunythoz hasonlóan ő is

csak a távolból, eltávozottként, síron túli hangon szólhat a felirat olvasójához. Sőt, de Man megfogalmazása még radikálisabban is értelmezhető: a "megszólítás fikciója" ugyanis bármiféle megszorítás nélkül *minden* megszólítás fikcionalitását jelentheti, beleértve az ún. "előbeszédet" is. Hiszen a kommunikáció mindig feltételez egy minimális távolságot, e minimális távolság nélkül nem lehetséges hívás. A megszólítónak mindig az "eltávozottság" bizonyos fokán állnia, hívása csakis távolsági, hangja csakis *telefonikus* lehet. A kommunikáció telekommunikatív aspektusa nyilvánvalóbb az írás esetében, mely a nyugati hagyományban mindig is *telegrafikus* jellege miatt szorult másodlagos helyre a beszédhez mint előbeszédhez képest. S különösen igaz ez a távolsági jelleg az írásműveknek azon csoportjára, melyek tömörségre és közérthetőségre való törekvésükkel egyébként is a "távirati stílus" iskolapéldái lehetnének. Ugyanez a távolsági jelleg uralja azonban a kommunikáció egyéb formáit, így a beszédet is. De Man tehát joggal utal arra, hogy a prozopopoeia által implikált (önmagát elleplező) fikcionalitás valójában nem csupán a holtak személyében szóló sírfeliratok sajátja, hanem a túlélők szemszögéből szólóké is, sőt mindenféle megszólításnak elhagyhatatlan alkotóelemét képezi. A megszólítottság tapasztalata, amely minden olvasásnak feltétele, alapvetően hallucinatív. A hozzánk érkező üzenetek ilyen értelemben mindig a síron túlról érkeznek: a hang síri hang, az írások pedig szerzőik saját sírfeliratai.

Mindezt impliciten maga Wordsworth is jelzi, amikor a híres emberek műveit (szövegeket, emléknymokat, történelmi tetteket stb.) sírfeliratokként fogja fel, melyek – amint Milton Shakespeare-sonettje mutatja – az olvasásnak pontosan azt a prozopopoetikus modalitását feltételezik, amelyet az esszék írója másrésről kerülendőnek tart. Hogy ez a kerülendő alakzat mennyire meghatározza Wordsworth saját nyelvét is, az világosan látható mindazokból a deiktikus, performatív elemekből (kiszólásokból és más metadiszkurzív alakzatokból), amelyekkel fejtegetései közben olvasója figyelmét igyekszik irányítani. Wordsworth az esszesorozat elején figyelmet kér, mondandója rövidségére hivatkozva próbálja magához láncolni olvasóját ("szeretném megragadni a jelen alkalmat, hogy egy rövid, bevezető erőgyakorlatra csábítsam a jártasabb Olvasót"; "Most kérem az Olvasót, fordítson figyelmet az itt nyújtandó átfogóbb képre... [*I now solicit the Reader's attention...*]"), később utasként ábrázolja és megállásra szólítja fel, méghozzá éppen arra kérve őt, gondolkodjon el az út menti temetkezés, az utast baráti hangon invitáló sírfelirat, s mindenekelőtt a vándort megállásra szólító alakzat – "Állj meg, utazó!" – logikáján ("Itt szívesen meg is állnék egy

²⁷ De Man: i. m. 103.

időre, s ajánlanám az Olvasónak, mélyedjen el velem együtt annak vizsgálatában, miféle előnyökkel járhatott ez a szokás"; vagy később, hasonló implikációkkal: "Itt mégis meg kell állnom egy pillanatra, hogy kiigazítsam magam [...] Most, hogy megvontam ezt a szükséges különbséget, folytatom"). Nem véletlenül állapította meg de Man, hogy Wordsworth műve "ellenállhatatlan kényszerrel fordul át sírfeliratokról szóló esszéből maga is sírfelirattá, pontosabban a szerző saját monumentális vésetévé vagy önéletrajzává".²⁸ Ez a prozopopoeitikus aspektus jellemzi magát a folyóiratot is, melyben az esszék első darabja megjelent, s melynek címe (*The Friend*) leginkább arra utal, hogy a lapban foglalt írások legfőbb törekvése egybevágott azzal, amit Wordsworth az ókori kőlapokon álló vésetek alapfunkciójának tartott: baráti hangot kölcsönözni a sírkőnek, s ezzel biztosítani, hogy a magányos vándor a sírra fordított figyelméért cserébe egy rokon lélek társaságára leljen. Ha pedig a *Lírai balladák* elé tűzött *Advertisementre* gondolunk, akkor világossá válik, hogy magának a wordsworthi költészetnek a beszédmódja is milyen mélyen a síron túli hang logikáját feltételezi, hiszen – az ókori sírfeliratokhoz (avagy a modern kori hirdetésekhez) hasonlóan – alapvetően az olvasói figyelem "odafordítására" (*adversion*) és megtartására törekszik. A költészetnek, amint Wordsworth a *Lírai balladákhoz* írott utólagos *Előszóban* (*Preface*) mondja, egyébként is a megszólítás az alapgesztusa: a költő "ember, ki emberekhez szól" (*a man speaking to men*).

A szellem mint ellenszellem

Amennyiben a prozopopoeia olyan fikció, amely óhatatlanul szert tesz bizonyos "referenciális termelékenységre" (de Man), s valóságnak tünteti fel magát az előtt, aki fikcionálja, akkor önnön figuralitását elleplező alakzatként, defigurálódó figuraként, azaz hallucinációként kell meghatároznunk. Láttuk, hogy ez a hallucinatív működés nem pusztán az elhunyt hangján szóló sírfeliratokat, hanem a túlélők saját személyében szólókat is jellemzi, sőt valójában nem csupán az írott, hanem a hangzó szövegeknek (még az ún. élőbeszédnek) is elhagyhatatlan eleme.

A holtak emlékének fennmaradását (de tágabban az emberek közti kommunikációt és a világ olvashatóságát is) biztosító alakzat – a prozopopoeia – azonban *mint alakzat* csak azon

²⁸ De Man: i. m. 98.

az áron lehet jótékony hatású, csak azon az áron nyújthat segítséget a halálról szerzett benyomás ellensúlyozásában, hogy közben ő maga burkoltan még maradandóbb benyomást, még súlyosabb károkat okoz. Wordsworth a harmadik esszé egy pontján épp ebből a kettős aspektusból veszi szemügyre a nyelvet, mely éppen azért minősül "félelmetes" eszköznek, mivel hasznos adományból könnyen "kellemetlen ajándékká" (*ill gift*) válhat.

A szavak túlságosan is félelmetes eszközei a jónak és a rossznak ahhoz, hogy játszadozzunk velük: minden más külső erőnél jobban uralják gondolatainkat. Amennyiben a szó [...] nem megtestesítője, hanem csak köntöse a gondolatnak, akkor egész biztosan kellemetlen ajándéknak bizonyul, akár ama mérgezett öltözetek, melyekről babonás idők történeteiben olvasni, s melyeknek oly erejük volt, hogy felemésztették és megfosztották ép esztől áldozatukat, aki őket felvette. Ha a nyelv nem képes támaszt és táplálékot nyújtani, aztán csendben távozni, ahogy azt a gravitációs erő vagy a belélegzett levegő teszi, akkor nem más, mint ellenszellem, mely szakadatlanul és nesztelen azon munkál, hogy összezavarjon, felforgasson, elpusztítson, beszennyezzen és szétbomlasszon. [87–88.]

Az üdvös és a kártékony nyelv különbségét Wordsworth az inkarnáció és a trópus (vagy figuráció), az organikus és a mechanikus jelölőviszony, a gondolat "megtestesüléseként" (*incarnation*), illetve "köntöseként" (*clothing*) felfogott szó (azaz a lélekként, illetve testként felfogott gondolat) ellentétezésével artikulálja.

A nyelv csakis abban az esetben működhet jótékony szellemként, ha – amint a szöveg valamivel korábban fogalmaz – a nyelvi kifejezés "nem az [az általa kifejezett gondolathoz képest], ami a ruha [*garb*] a testnek [*body*], hanem ami a test a léleknek [*soul*]" (87.). Ekkor a gravitációs erőhöz vagy a belélegzett levegőhöz hasonlóan "támaszt és táplálékot nyújt" (*uphold and feed*), méghozzá anélkül, hogy eközben észrevétné magát. Ez az észrevétlenség nem csupán a "csendes" távozásban jelenik meg, mintegy a jótét lélek szerénységének metaforájaként, hanem abban az átlátszóságban is, melyet Wordsworth hasonlatai (az éteri, szellemszerű gravitációs erő és a levegő) sugallnak, s amely a nyelvi jelölő tökéletes transzparenciáját, üdvös működését, a gondolati tartalom hű közvetítését érzékelteti.

Ezzel szemben a kárhoztatott nyelv, melyet kártékonyága miatt Wordsworth egyenesen "ellenszellemnek" (*counter-spirit*) nevez, minden erejével "azon munkál, hogy összezavarjon, felforgasson, elpusztítson, beszennyezzen és szétbomlasszon". Ilyen tekintetben merő ellentéte a (jótékony) szellemnek. Szellem és ellenszellem egyszerű szembeállítását számottevően megbonyolítja ugyanakkor, hogy Wordsworth alapvetően mindkettőt észrevétlenné (szellemszerűnek) írja le. Míg a jó nyelv esetében az észrevétlenség (a jelölő mimetikus átlátszóságának metaforájaként) maga a legfőbb erény, addig a rossz

nyelv esetében ugyanez az attribútum messzemenően elítélendőnek mutatkozik: az ellenszellem felforgató "munkája" (*work*) az észrevétlenség folytán aknamunkaként, titkos szubverzióként jelenik meg. E különböző értékelések ellenére is kitűnik, hogy mindkét nyelv alapvetően hangtalanul működik ("csendben", illetve "nesztelen"), s Wordsworth szövegéből az is nyilvánvalónak látszik, hogy mindkettő állandó hatást gyakorol ránk. Ezek a hasonlóságok, kapcsolódási pontok, miközben zsanérként, artikulációs pontként lehetővé teszik a két nyelv elválasztását, sőt szembeállítását, egyszersmind egymásba is csúsztatják azt a kétféle nyelvkonceptiót, amelyet Wordsworth egymással kizárólagosként tár elénk. Így végeredményben megnyílik annak lehetősége, hogy a kétféle nyelvet *egyazon* mechanizmus két aspektusaként gondoljuk el, s magát a jótékonykodást tekintjük az ellenszellem álcájának. Amennyiben a támogatás és táplálás nem más, mint annak a felforgató munkának a fedőtevékenysége, amellyel Wordsworth a rossz nyelvet vádolja, akkor ebből mindenekelőtt az következik, hogy magát a szellemet kell ellenszellemként felfognunk, méghozzá olyan ellenszellemként, melynek munkája éppen azért aknamunka, mert védő szellemnek mutatkozik.

Egyéb jelek is arra utalnak, hogy itt nem két külön nyelvet ír le Wordsworth, hanem egy aporetikus működést, mely a nyelvet mint szellemet egyszersmind ellenszellemmé is teszi. Elgondolkodtató például, hogy a rossz nyelvet Wordsworth olyan "ajándékhoz" (*gift*) hasonlítja, amely éppen "mérgezett" (*poisoned*) volta miatt bizonyul "kellemetlen ajándéknak" (*ill gift*). Hiszen itt Wordsworth tulajdonképpen nem mást, mint az ajándék fogalmának kényszerű belső mozgását írja le, azt, ahogyan a *gift* óhatatlanul *Giftté* (az angol "ajándék" német "méreggé") alakul. Az ellentétek nyelvileg kódolt egymásba csúszása figyelhető meg a fenti passzus másik központi metaforájában is, amely a két nyelvet szellem (*spirit*) és "ellenszellem" (*counter-spirit*) ellentéteként ábrázolja. Elegendő ugyanis ezt a szembeállítást szellem és kísértet, *Geist* és *ghost* ellentétére lefordítanunk, s nyomban kiviláglik, hogy a szétválaszthatatlanságig közel állnak egymáshoz. És csakugyan, a tüzetesebb vizsgálat is azt mutatja, hogy Wordsworth nem két különálló, hanem egyetlen Janus-arcú nyelvet tárgyal.

Szavaink Wordsworth szerint nem pusztán megjelenítői, hanem tevéleges alakítói gondolatainknak, a nyelv "maga is alkotóeleme [*constituent part*] valamint hajtóereje [*power*] vagy működése [*function*] a gondolkodásnak" (87.). A szavak, amint azt Wordsworth egy kései levelében is megerősíti, "nem pusztán szállítóeszközök [*vehicle*], hanem erők [*powers*],

melyek egyaránt képesek ölni és megeleveníteni".²⁹ A nyelv reprezentatív, tropikus funkciójával szemben előtérbe kerül a szavak "ereje", performatív működése. Szavak és dolgok helyett Wordsworth a szavakról *mint* dolgokról gondolkodik. Jól példázza ezt a *Lírai balladák* egyik darabjához fűzött jegyzete is, melyben azt írja: "a szavak nem egyszerűen szimbólumai [*symbols*] a szenvedélyeknek, hanem *dolgok*, méghozzá tevékeny [*active*] és ható [*efficient*] dolgok, melyek maguk is részei az illető szenvedélynek".³⁰ A szavak nem külső reprezentánsai, hanem részei a világnak; ténylegesen, tevőlegesen közreműködnek a világ alakításában. A nyelv leginkábbis erőként, hatalomként, hatóerővel rendelkező dologként jelenik meg mindezen leírásokban, s noha Wordsworth észrevehetően törekszik arra, hogy ezt az erőt domesztikálja, bizonyos megfogalmazások – amint fentebb már jeleztem – arra engednek következtetni, hogy kísérlete nem lehet sikeres. Hiszen a gondolkodást tevőleg alakító "dolog" dologisága maga is ugyan mi másban mutatkozna meg, ha nem abban a materiális *ellenállásban*, amelyet mint tárgy (*Gegen-stand* vagy *ob-jektum*) tanúsít. A nyelv performatív dologisága a nyelv *ellenszellem* voltát implikálja. A nyelv mechanikusan széttagolja (vagy megöli) azt, amit organikusan összetartani (vagy életben tartani) látszik. Performatív munkája pontosan annyira fenyegető, amennyire öntörvényű és irányíthatatlan. Wordsworth a nyelv mechanikus működését a szavak önálló, ellenőrizhetetlen munkájában látja, abban, ahogy "a szavak a maguk munkáját végzik".³¹ A nyelv nem azért dolog, mert jól behatárolható, felismerhető körvonalakkal rendelkező szubsztancia, hanem mert történelmi eseményeket termel, vagyis mert munkál, dolgozik. Ezt a munkálkodást valójában organikus metaforákkal is leírhatnánk, igaz, a szervességnek nem azt az idealizált fogalmát használva, amelyre Wordsworth legtöbbször apellál, hanem történelmi eseményszerűségében gondolva el, olyan burjánzási folyamatként, amely túldeterminált (beláthatatlanul heterogén tényezők által meghatározott, azaz tökéletesen esetleges) volta miatt szigorúan véve csakis *mechanikus* burjánzásként volna felfogható. Talán éppen ez a domesztikálhatatlan burjánzás az oka annak, hogy a szavak fenyegető hatalomként, "minden más külső erőnél jobban uralják gondolatainkat".

A folyam és az erőmű

²⁹ Idézve in: *The Prose Works of William Wordsworth*, 2. köt., 115. (Vö. Péter: i. m. 56.)

³⁰ Wordsworth: "Note to »The Thorn«", in: Uő: *Poetical Works*, szerk. Thomas Hutcheon – Ernest de Selincourt (Oxford: Oxford University Press, 1969), 701. (Vö. Ferguson: i. m. 15–16.)

De mégis hogyan fogjuk fel a szellemet ellenszellemként kifejezetten a sírfeliratokkal összefüggésben? Miként képzeljük el a nyelv potenciálisan szubverzív performatív erejét ebben a sajátos kontextusban? Hogyan gondoljuk el a sírfelirat-olvasás megelevenítő munkáját halálos aknamunkaként? Miért mondhatjuk, hogy a prozopopoeia pontosan akkor szubvertál, amikor "támaszt és táplálékot nyújt"? Az első esszé egy pontján Wordsworth szemléletes példáját adja annak az ambivalens munkálkodásnak, amelyet az előbb vizsgáltunk. A (hallucinatív) képzelet, azaz a (prozopopoetikus) olvasás kettős működését az illető szövegrész a folyó munkájaként állítja színre.

Wordsworth a remény szokványos allegóriájaként említi azt a "folyóparti nyárfát", amelyet "saját táplálója, a folyam, és alá észrevétlen" (74.; *hope 'undermined insensibly like the poplar by the side of the river that has fed it'*).³² Noha a remény ezen allegóriája önmagában véve is fölöttébb elgondolkodtató, értelmezése azért is sürgető feladat, mert kihatással van annak a másik, az iméntinél jóval gyakrabban idézett folyami jelenetnek az olvasására, amelyben a nyárfát a "rohanó folyam partján" álló gyermek váltja fel, akinek nyiladozó értelmét éppúgy a folyó táplálja, miként a folyóparti fát. Mivel azonban a folyóparti fát nem pusztán táplálja, hanem alá is ássa a folyó, ezért ez a fa baljós előjele lehet a gyermeki szépremények eljövendő szertefoszlásának, és intő figyelmeztetésül szolgál az emberi értelem bizonytalan státusára és jövőjére nézve is. Wordsworth világosan megmondja, hogy a folyóparti fa a remény megjelenítője, az esszék olvasójára hárul viszont a feladat, hogy a folyó allegorikus értelmét (a remény egyszerre jótékony és kártékony forrását) pontosabban meghatározza. Ez a forrás alighanem az ellensúlyozás képessége lesz, vagyis az a képzeleti működés, amely a halhatatlanság tudatának táplálásán keresztül táplálja bennünk a továbbélés, a fenntartott kommunikáció képzetét. Fentebb elemeztük, hogy a képzelet miképpen teszi lehetővé, hogy az elhunyttal (mint "felsőbb" vagy "benső" lényel) társalogjunk, s hogy e társalgás által mihamarabb legyűrjük a gyász fájdalmát. Szintén Wordsworth nyomán utaltunk viszont arra is, hogy mivel mindez egy prozopopoetikus mechanizmuson (a képzelet vagy a nyelv prozopopoetikus működésén) alapul, ezért alapvetően ingatag lesz mind a társalgás, mind pedig a vigasz (vagy remény), amely e társalgás alapzatára épül. A remény táplálója így egyszersmind alá is ássa a reményt.

³¹ Wordsworth: "Essays upon Epitaphs", 79.

³² Az idézet tulajdonképpen nem magától Wordsworthtól származik, hiszen már ő is idézi valahonnan, egy ismeretlen, jelöletlen forrásból, melyet az esszék kritikai kiadásának szerkesztői nem tudtak beazonosítani. Vö. *The Prose Works of William Wordsworth*, 2. köt., 102.

A folyóparti fát "tápláló" (*feed*) és "aláásó" (*undermine*) folyam a prozopopoetikus olvasói figyelmet allegorizálja, amit az is megerősít, hogy másutt, a gyászos figyelem szemléltetésekor Wordsworth megintcsak a fát választja a prozopopoetikus megmunkálás tárgyául. Korábban már idéztük ezt a részt: "Egy elhunyt barát vagy kedves rokon alakját nem tudjuk – s nem is szabad – másként látni, mint enyhe ködfátylon vagy sugárzó párán át, amitől egy fa is átszellemül és széppé válik..." (78). A folyóhoz hasonlóan az olvasói képzelet is táplálja a fát, életet ad neki, megeleveníti, méghozzá azáltal, hogy átesztétizálja ("átszellemíti" [*spiritualise*] és "megszépíti" [*beautify*]), ugyanakkor azonban alá is ássa, dezesztétizálja, hiszen az ekként előálló spirituális szépség vagy igazság – miként Wordsworth pár sorral lentebb akarva-akaratlanul jelzi – tulajdonképpen szenvedélyen nyugszik ("a szeretettől szentesül"), s mint ilyen, fölöttébb ingatag. A sírfelirat *szerzőjének* képzeleti munkája, mely a sírfelirat *olvasójának* képzeleti munkáját vetíti előre, Wordsworth szerint itt kifejezetten egy "arckép" (*portrait*) megalkotására irányul, a jelenet így már csak emiatt is a prozopopoetikus figyelem kettős működését tematizálja. A folyó egyszerre életet adó és ásatag működésében a figyelem performatív (*akna*)munkája, (*ellen*)szelleme, a (*de*)facing logikája sejlik fel. Mindez végeredményben oda vezet, hogy folyó és folyóparti fa jelenetét (miként a folyam és a partján álló gyermek jelenetét is) az olvasás paradigmaticus esetének, a sírfelirat-olvasásnak a színreviteleként kell olvasnunk, a medret az út, a folyót az utazói-olvasói figyelem, a folyóparti fát pedig az út menti sírjel metaforájaként.

Nem könnyű kibontani ezt az allegóriát, legfőképpen azért nem, mert amint látni fogjuk, újabb és újabb allegorikus jelentésszinteket nyit meg. Mégis szükséges megpróbálkoznunk a feladattal, segítségünkre lehet ugyanis abban, hogy e hosszúra nyúlt elemzés végéhez közeledve valamiféle "definíciót" fabrikáljunk a sírfeliratokra, a költészet, sőt a nyelv e paradigmaticus fajtájára vonatkozólag. Az úthálózat, melynek mentén az olvasandó sírjel áll, egyfajta közlekedő edény, amelyben a figyelem "rohanó folyamként" (*running stream*) áramlik. A folyó, melyet a gyermek "szüntelen áramlásnak" (*perpetual current*) lát, az allegória értelmében a figyelem megállás nélküli sodródásaként jelenik meg, szüntelenül folyó és folyósítódó, azaz fizetőeszközként (*currency*) áramló figyelemként, összhangban azzal, amit másutt a fizetendő figyelemről és annak likviditásáról mondtunk. A figyelem fizetendő, folyósítandó figyelem, s mint ilyen, pénzként utalódik át egyik helyről a másikra, a *cash-flow* aleatorikus folyami logikája szerint. A sírjelek ezt a figyelemfolyamot, annak energiáját csapolják meg, hogy lendületbe, működésbe hozzák az elhunyt nevét – azaz tőkésítsék, működő tőkét kovácsoljanak belőle. A folyó Wordsworth nyitó esszéjében

voltaképpen nem más, mint az erőátvitel színtere, maga az áramló erő, amelynek ahhoz, hogy *tápláló* legyen (például a nyárfa vagy a gyermeki értelem számára), *táplálnak* is kell lennie (a gyermek azon töpreng, "miféle hatalmas erő táplálja a szüntelen áramlást"). Ha a folyó a mozgásban lévő, aktív erőt képviseli Wordsworth számára, akkor a folyam által táplált fa vagy gyermek méltán tekinthető afféle törpe erőműnek, annál is inkább, mivel fa, gyermek és erőmű között szoros nyelvi kapocs is van: nemcsak a gyermekeket tekinthetjük *gyermekpalántának*, a nyelv magukat a vízi erőműveket is alapvetően "telepített", a természeti erők áramába "ültetett" dologként, azaz *implantátumként* határozza meg. Az angol egyenesen *power plant*nek nevezi őket. Jó okunk van tehát erőművet látni a folyóparti fában és gyermekben, vagy ha már itt tartunk, magában az út menti műemlékben, mely – mint valami áramfejlesztő – egy speciális relérendszerrel más mederbe tereli, más közegbe helyezi át a befogott figyelemáramot. Az ilyen sírjel sosem volt más, mint egy, a performatív olvasói figyelem sodrába telepített *erőműemlék*. Ez lehetne tehát a sírfelirat tentatív meghatározása, egy implicit wordsworthi definíció.

A figyelem pontosan oly módon táplálja az út menti sírokat, ahogy a folyam a rá telepített implantátumokat, melyek az áramló erőt befogják és hasznosítják. A romantikus költészet, melynek példászerű esete a sírköltészet, mindig is efféle erőműként határozta meg magát, ha ez nem is volt annyira nyilvánvaló. Hiszen az előbbieken leírt logikára épül a költői tudat mint "tudatfolyam" jellegzetesen romantikus allegóriája (például Shelley *Mont Blanc*-jában), de hasonló elv működteti azt a másik, ennél is nevezetesebb allegóriát, amelyben a költészetet immár nem a víz, hanem a szél ereje táplálja: az "eolhárfaiban" – a kissé idealisztikus leírások ellenére is – a szélerőművek sajátos típusát ismerhetjük fel. Kevés csodálkozni való van tehát azon, hogy a modern *tekhné* (a modern "technika", azaz a posztromantikus "művészet") fogalmát a huszadik század egyik jeles gondolkodója, Martin Heidegger, a Rajnára telepített vízi erőmű példáján szemléltette.³³ A folyam ereje a modern szemléletben Heidegger szerint olyan természeti erőforrásként jelenik meg, mely az erőmű-telepítés aktusával a felhasználók irányítása alá kerül, alávetetik rendelkező parancsaiknak, s mint energiatartalék vagy energiakészlet (mint tartalékos állomány, készenlétben álló, parancsra mozgósítható erő), úgyszólván az emberiség "rendelkezésre áll". A modern technika ekként törekszik domesztikálni azt, ami fenyegető hatalomként, fenséges gátlásként, vagyis tárgyként (*Gegenstand*) gyakran inkább *ellenállni* látszik neki, semhogy alázas készletként

³³ Martin Heidegger: "Die Frage nach der Technik", in: *Gesamtausgabe*, 7. köt.: *Vorträge und Aufsätze* (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2000), 16–17.

(*Bestand*) a szolgálatában állna. Samuel Weber frappánsan összegzi Heidegger megállapításait: "a *Bestandra* helyezett hangsúlyt a *Gegenstand*, az objektum hanyatlása jelzi. A modern technika ily módon egy olyasféle szubjektivitás korszakaként határozódik meg, amely nem tűr meg semmilyen különálló objektumot, hanem mindent önnön túlélésének eszközévé alakít."³⁴ A modern művészetben – amint annak paradigmaticus formája, a sírköltészet, mindennél világosabban mutatja – csakugyan a "túlélés" a tét, s ezt a célt szolgálják a figyelem áramába állított sírjelek. Ám ahhoz, hogy ezek az erőművek egyáltalán képesek legyenek bármit is befogni, vagyis hogy a sírjelek egyáltalán figyelemben részesüljenek, egy őket megelőző telepítési aktusra van szükség, egy olyan implantációs műveletre, mely az áramló figyelem sodrába helyezi őket. Ez az installációs aktus viszont radikálisan kívül esik az általa telepített erőátviteli rendszer hatókörén, s tulajdonképpen tükrös megfelelője annak a beláthatatlan eseménynek, melyet a sodródó figyelem véletlenszerű odafordulásában, az olvasás prozopopoetikus performativitásában lokalizáltunk, vagy – kissé más összefüggésben – a tekintet inskripcionális (akna)munkájaként határoztunk meg.

Miként a heideggeri elemzés is sugallja, az erőművek valójában sohasem képesek megnyugtatóan uralmuk alá hajtani a folyamatot, amelyre telepítették őket. Folyamatosan ki vannak téve például annak a veszélynek, hogy az életet adó folyam a vesztüket okozza, egyszerűen elsöpri őket, ahogy történik ez a (poszt)romantikus vízi erőművek egyik leghíresebbikével, George Eliot *A vízimalom* (*The Mill on the Floss*, 1860) című regényében, melynek "címszereplője" végül, az iszonytató ártól megrongálódottan, otromba torzóként hirdeti a figyelem sodrába állított művek kiszolgáltatottságát. Eliot regénye kolosszális allegóriában viszi színre azt, hogy a nyelv prozopopoetikus szelleme miképpen munkál egyszersmind halálos ellenszellemként. A regény végzetes zárlata a mű nyitójelenete felől nyeri el illetően jelentőségét, ahol a malomkereket mozgó folyam a malomra irányuló (többszörös) figyelem metonimikus megjelenítőjeként funkcionál: "Most ismét a malomra fordíthatom tekintetem, nézegethetem a pihenést nem ismerő kereket, amint jobbra-balra szórja a gyémántos vízugarakat. Az a kislány ott szintén a malomkereket figyeli; ugyanazon a helyen áll a víz peremén, amióta csak a hídon ácsorgok."³⁵ Ez a figyelmes tekintet a végső árvízi jelenetben ténylegesen sodrásba kerül, amikor is az említett kislány (Maggie) immár

³⁴ Samuel Weber: "Technics and Theatricality" (kézirat).

³⁵ George Eliot: *A vízimalom*, ford. Szinnai Tivadar (Budapest: Európa, 1966), 8.; George Eliot: *The Mill on the Floss* (London: Penguin, 1985), 54–55.

egy csónakban sodródva kémleli a partot, a hajnali derengésben, egykori otthona, a malom után kutatva, hogy megmentse szeretteit a halál torkából. Kiáltásokat vél hallani a partról, a sötétből, "mintha emberek állnának ott, és őt szólítanak".³⁶ Mindeközben "ereje szinte magától nőtt és dagadt, mintha egész élete az erők fölhalmozott tartaléka [*stored-up force*] lett volna, melyet ebben az órában kell kimeríteni és fölhasználni [*spent*]"³⁷ Miután a folyam sodrását kihasználva, a folyam erejével Maggie odaér a malomhoz, és kimentí bányáját, s immár vele együtt épp további emberek megmentését tervezi, nem várt fordulattal maga a mentő válik mentendővé, s bizonyul menthetetlennek. A folyam egyik pillanatról a másikra romok tömegét sodorja rájuk. Aligha lehetne halálosabb e pillanat iróniája. Ugyanaz a folyam, amely korábban a malom táplálója volt, később pedig a malom rombolója lett, most előbb lehetővé teszi a mentést, de csak hogy azután feltartóztatlanul véget is vessen neki. Ami itt a folyó alkotó és romboló munkájának váltakozásaként jelenik meg, az a valóságban nem különféle működések szukcesszív egymásutánja, hanem egyazon munka két aspektusa.

A regény zárlata e mondatokkal indul: "A természet helyrehozza, mit elpusztított – helyrehozza tündöklő napfényével meg az emberek munkájával. Az árvíz okozta pusztulásnak öt esztendő múlva kevés látható nyoma maradt a föld arculatán".³⁸ Később azonban kiderül, hogy ez az "arculat" (*face*) csak látszólag a régi. Nem csak "a kitépett fák nem vertek újra gyökeret", de azok az implantátumok sem, amelyek mint implantátumok (mint mechanikusan telepített, inorganikusan installált művek), soha nem is rendelkeztek gyökérral. Eliot két ilyen említ, s a kettő közötti átfedés aligha téveszthető szem elől: az egyik a dorclote-i malom, a másik a dorclote-i temető ama sírköve, melyet az árvíz ledöntött. Malom és sírkő egymás mellé rendelése a folyamot a figyelem folyamává avatja, s a víz sírrongáló ereje világosan jelzi a sodródó olvasói figyelemben rejlő fenyegetést. A "tündöklő napfénytől" és "az emberek munkájától" – avagy e kettőt összevonva: a tekintet szoláris munkájától – várni a föld megrongálódott arculatának helyreállítását legfőképp azért naiv várakozás, mert magát a rongálást is éppen ez a tekintet, ugyanez az olvasói figyelem vitte véghez, igaz, nem annyira napfény, mint inkább vízözön formájában. Efféle vízözön fenyeget Gray *Elégiájában*, ahol a sírt szemlélő barát által hullatott "könnyről" olvasunk, s hasonló veszély lappang Wordsworth esszé-sorozatában is, ahol a sírkövet – a napvilágra, a hétköznapi gondokkal elfoglalt emberek szeme elé kitett sírkövet – egy olyan szoláris tekintet olvassa, amely egyúttal esővízként

³⁶ Eliot: *A vízimalom*, 618.; *The Mill on the Floss*, 653.

³⁷ Eliot: *A vízimalom*, 617.; *The Mill on the Floss*, 652.

³⁸ Eliot: *A vízimalom*, 623.; *The Mill on the Floss*, 656.

zuhog a kőre. Bár ezt a csapadékot Wordsworth – némi eszményítéssel – "mennyei esőnek" nevezi, mi joggal láthatunk benne erózióval fenyegető, sőt "szakadatlanul és nesztelen" *mindig már* erodáló árt.

A londoni szín

A *Prelude* VII. könyvében (*Residence in London*), London forgalmas utcáinak leírásakor Wordsworth roppant rajzolatát adja annak a figyelemáradatnak, amelyről az imént beszéltünk, s az utcán áramló tömeget itt maga is a lehető legnyíltabban folyamként, hömpölygő áradatként jeleníti meg:

How often in the overflowing streets
Have I gone forward with the crowd, and said
Unto myself, 'The face of every one
That passes by me is a mystery.'³⁹

[*Prelude*, VII:595–598.]

Mintha a VI. könyv "hömpölygő Nílusát" (*overflowing Nile*) láthatnánk viszont a londoni utcákban, melyek valamiféle mederként jelennek meg, amelyet a tömeg feltartóztathatatlan folyamként áraszt el.⁴⁰ A folyamat szemlélő tekintet maga is része az áramlásnak, együtt sodródik a tömeggel.⁴¹ Mivel ez a tekintet mind az épületekhez, mind a többi emberhez képest mozgásban van, ezért számára a többi járókelő (tényleges) mozgása és a tárgyak (látszólagos) mozgása összemosisodik, az utóbbiak megelevenednek, az előbbieket pedig – ezzel egyidejűleg – bizonyos fokú tárgyiasuláson mennek keresztül. Így nem pusztán a kirakatok, hanem a szembejövő arcok mellett is úgy halad el a tömeg embere, mint sír mellett a hétköznapi

³⁹ Az idézetek és sorszámhivatkozások itt és a továbbiakban a *Prelude* 1805-ös változatára vonatkoznak; az ettől eltérő esetekben (az 1850-es változat hivatkozásakor) az évszámot is feltüntetem. A hivatkozások alapja: William Wordsworth: *The Prelude: 1799, 1805, 1850*, szerk. Jonathan Wordsworth et al. (New York – London: Norton, 1979).

⁴⁰ A londoni tömeg illetően ábrázolása Poe *A tömeg embere* című írásán keresztül Baudelaire Párizs-képét is meghatározza, így érthető, miért beszél ez utóbbi kapcsán Walter Benjamin a nagyvárosi "emberáradatról" (vagy "emberáramról") (*Menschenstrom*), s miért tekinti a tömeget valamiféle "elektromos energiatartálynak" (*ein Reservoir elektrischer Energie*), ld.: "Motívumok Baudelaire költészetében", ford. Bizám Lenke, in: Walter Benjamin: *Kommentár és prófécia* (a továbbiakban: *KP*), szerk. Zoltai Dénes (Budapest: Gondolat, 1969), 243 és 252; "Über einige Motive bei Baudelaire", in: Uő: *Gesammelte Schriften* (a továbbiakban: *GS*), szerk. Rolf Tiedemann – Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991), I/2:620 és 630.

⁴¹ Amint az általam elemzett részletek egyik legalaposabb elemzője rámutatott, a *Prelude* szövege maga is sodródásban van: "a VII. könyv egy fenséges találkozás [a vak koldus felbukkanása] felé sodródik". Lásd Neil Hertz: "A gátoltság gondolata a fenséges irodalmában", ford. Vástyán Rita és Z. Kovács Zoltán, in: *Helikon* 2000/1–2, 111.

gondjaival elfoglalt utazó. A tárgyak és emberek esetén csereviszonya teszi lehetővé, hogy a szöveg egy korábbi részletében Wordsworth lényegi különbségtevés nélkül szólíthassa meg az "emberek és mozgó dolgok vég nélküli folyamát", értelemmel és elevenséggel ruházva fel a dolgokat, ugyanakkor a némaság és a kővé dermedés veszélyébe sodorva az embert:

Before me flow,
Thou endless stream of men and moving things!
[*Prelude*, 1850-es változat, VII:150–151.]

Az emberi arcok belevesznek az üzletek, cégérek és hirdetések világába, betagozódnak a kereskedelem és a reklámok fékezhetetlen forgatagába, mintha mindig is odatartoztak volna:

The comers and the goers face to face –
Face after face – the string of dazzling wares,
Shop after shop, with symbols, blazoned names,
And all the tradesman's honours overhead:
Here, fronts of houses, like a title-page
With letters huge inscribed from top to toe;
Stationed above the door, like guardian saints,
There, allegoric shapes, female or male,
Or physiognomies of real men,
Land-warriors, kings, or admirals of the sea,
Boyle, Shakespear, Newton, or the attractive head
Of some quack-doctor, famous in his day.
[*Prelude*, VII:172–183.]

Az arcok és boltok egymás mellé rendelése (a *face after face*, illetve *shop after shop* ritmikájában) lehetővé teszi, hogy magában az arcban is kirakatot lássunk, mely egy sajátos árut, az illető személy szunnyadó és aktiválásra váró szellemét vagy munkaerejét hivatott forgalomba hozni. Az arc a házak "homlokzatához" (*fronts of houses*) vagy a könyvek "címlapjához" (*title-page*) hasonlóan maga is hirdetésként vagy hirdetési felületként funkcionál.

Ebben az összefüggésben nyeri el jelentőségét a VII. könyv talán legsarkalatosabb pontján megjelenő vak koldus, aki – az út menti sír vagy a folyóparti fa helyét foglalva el – az utca szélén áll, a hömpölygő tömeg peremvonalán, egy ház falának támaszkodva, és moccanatlanul, sivár tekintettel mered maga elé.⁴² "Rögzült arca" (*fixcd face*) ebben a különös dermedtségben szinte belesimul a falba, és a "moccanatlan férfi" (*unmoving man*) egész alakja

⁴² Ez a jelenet a posztromantikus angol regényirodalomra nézve is meghatározó lehet; talán ezért foglal el kitüntetett helyet Raymond Williams könyvében: *The English Novel: From Dickens to Lawrence* (London: Chatto and Windus, 1971), 17.

is szinte egyetlen falfelületté vagy kőlappá lényegül át.⁴³ Ezen a kővé dermedt alakon falragaszként vagy sírfeliratként függ a férfi sorsát és kilétét vázoló "cetli" (*label*), mely az arra haladók adakozására, fizetendő figyelmére, megelevenítő tekintetére apellál. Amikor az elbeszélő sodródó figyelme véletlenül a koldusra terelődik, egyszeriben fordulatot vesz, ami jól mutatja a sírjelek potenciális figyelemfordító erejét, adverziós, reklámszerű működését. A figyelem e fordítás hatására csaknem egy "özönvíz erejével" (*with the might of waters*) zúdul az eléje táruló látványra. Hogy ez az olvasási jelenet a sírfelirat-olvasás paradigmájában értelmezendő, az világosan látszik abból is, hogy az olvasás aktusa során az elbeszélő a sírfelirat-olvasók jellegzetes hallucinációját éli meg, akik mindig is úgy érezték, mintha a sír hozzájuk fordulna, megszólítaná őket, és rajta keresztül egy túlvilági lény intézne feléjük intő szöveget: "mintha egy másik világból figyelmeztetnének" (*As if admonished from another world*).

... 'twas my chance
Abruptly to be smitten with the view
Of a blind beggar, who, with upright face,
Stood propped against a wall, upon his chest
Wearing a written paper, to explain
The story of the man, and who he was.
My mind did at this spectacle turn round
As with the might of waters, and it seemed
To me that in this label was a type
Or emblem of the utmost that we know
Both of ourselves and of the universe,
And on the shape of the unmoving man,
His fixèd face and sightless eyes, I looked,
As if admonished from another world.

[*Prelude*, VII:610–623.]

Az arc mint sírjel vagy hirdetés – a figyelem sodrába telepítve – az áramló erő befogására és átirányítására hivatott. Mint ilyen, kiválóan példázza annak a gigantikus terelési, figyelem-átirányítási rendszernek a működését, amelyről Wordsworth a *Prelude* ugyanezen könyvében később, a Bertalan-napi vásár kapcsán beszél. A vásár, melyet a szöveg 1850-es változata a nagyváros "igaz foglalatának" nevez (*true epitome / Of what the mighty City is herself*), hasonló helyet foglal el Londonon belül, mint a passzázsok Párizs életében. Így ha az

⁴³ Wordsworth vak koldusa annak a "vak férfinak" az előképe, aki Rilke *Pont du Carrousel* című versében moccanatlan hermaként (*Markstein*) áll a párizsi forgatagban.

utóbbiakról Walter Benjamin azt mondhatta, hogy a város kicsinyített mását adják,⁴⁴ akkor Neil Hertz is joggal állapítja meg, hogy a Wordsworth által leírt vásár "város a Városban".⁴⁵ A vásári kavalkád leírásából mindemellett az is kitűnik, hogy nem jártunk túlságosan messze Wordsworthtól, amikor a síremlékeket fentebb – a heideggeri vízi erőművel és az elioti vízi malommal állítva párhuzamba – *erőműveknek* neveztük, hiszen a figyelemáram terelésére és hasznosítására hivatott installációk (az e célból felállított sátrak és bódék) bonyolult átviteli rendszerét, melynek a sírjel vagy a sírjelként működő arc mintegy a kicsinyített mása, ezen a ponton maga Wordsworth is "egyetlen óriási malomhoz" (*one vast mill*) hasonlítja:

Tents and booths

Meanwhile – as if the whole were one vast mill –
Are vomiting, receiving, on all sides,
Men, women, three-years' children, babes in arms.

[*Prelude*, VII:692–695.]

A malom itt annak a terelési mechanizmusnak a metaforájaként jelenik meg, amely az emberek sokaságát mindenféle válogatás és különbségtétel nélkül mint folyamatot, azaz mint puszta tömeget tereli.⁴⁶ A *Prelude* londoni színe azt sugallja, hogy a vak koldusban, sőt valójában bármely elszuhanó arcban is efféle malmot, erőműként működő síremléket lássunk.

⁴⁴ Walter Benjamin: "Párizs, a XIX. század fővárosa", ford. Széll Jenő, in: *KP*, 76.; "Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts", in: *GS*, V/1:45. (Benjamin tulajdonképpen egy korabeli útikönyvet idéz.)

⁴⁵ Hertz: i. m. 109.

⁴⁶ Ha az előbb a vak koldus alakja miatt utaltunk Rilke *Pont du Carrousel* című versére, akkor most maga a malom ad erre lehetőséget: a párizsi forgatag, a roppant körforgás ugyanis Rilkenél éppen a körhinta (*carrousel*) képében kulminál, amint erről *A körhinta (Das Karussell)* című verse is tanúskodik. Ezzel kapcsolatban érdemes megemlíteni, hogy Baudelaire költészetének elemzésekor Walter Benjamin szoros kapcsolatot tárt fel a nagyvárosi körforgás/forgalom (*Verkehr*), az ipari automatizálás, valamint a szórakoztatóipar logikája között. A vidámparkok látogatói – a járókelőkhöz vagy a futószalagnál dolgozó munkásokhoz hasonlóan – egy roppant gépezet irányítása szerint mozognak. Ld. Benjamin: "Motívumok Baudelaire költészetében", in: *KP*, 253–254.; *GS*, I/2:631–632. A szórakoztatóipar párizsi fellegvára, a *Moulin Rouge* ("Vörös Malom") méltó jelképe lehet ennek a mechanizmusnak.

Konklúzió: történelem

Olvasás, háttal a jövőnek (Benjamin az angol romantikusok felől)

Walter Benjamin enigmatikus szövegeinek romantikus gyökereit sokan vizsgálták. A vizsgálatok első sorban a német hagyományra összpontosultak, és a jénai romantika irodalomelméleti spekulációinak beható elemzéséhez vezettek. Ez teljesen érthető egy olyan kritikus esetében, aki disszertációját a német koraromantika kritikafelfogásából írta. Ugyancsak kevés csodálkozni való van azon, hogy a francia költészet is intenzív figyelemben részesült, hiszen Benjamin Baudelaire-elemzései és párizsi képekkel átszőtt roppant projektuma (a *Passzázatok*) kellő alapot nyújtanak egy ilyen irányultsághoz. Abban, hogy az angol romantikusok mégcsak átmenetileg sem kerültek a kutatás fókuszába, szintén nincs semmi meglepő. Benjamin – egy-két utalást leszámítva – sohasem foglalkozott velük, nem írt róluk, és (nyilvánosan legalábbis) olvasni sem olvasta őket. Pedig Baudelaire Poe-fordításain (mindenekelőtt *A tömeg emberén* vagy a Dupin-trilógián) keresztül hamar eljuthatott volna az allegória és a szimbólum (illetve a fantázia és a képzelet) coleridge-i megkülönböztetéséhez vagy a nagyvárosi embertömeg wordsworthi leírásához. Erre azonban nem kerített sort. Aki tehát az angol romantikus költészet felől olvassa írásait, alighanem tévúton jár: egy nemlétező összefüggésre, egy koholt konstellációra mutat rá, s valójában egy nemlétező szöveget, egy nemlétező Benjamins olvas. Mivel azonban éppen maga Benjamin fogalmazta meg annak követelményét, hogy új és új együttállásokat fedezzünk fel a világban (vagyis "azt olvassuk, amit soha nem írtak"), minden kockázat ellenére sem szabad meghátrálnunk ettől a feladattól.

Lássuk tehát az angolokat és Benjamin néhány szövegét. Benjamin szövegeinek egyik legfontosabb motívuma fogalmazódik meg abban a sokszor citált kijelentésben, amely *A műfordító feladata* című esszéje elején olvasható, és az olvasó (vagy befogadó) figyelembé vételének határozott mellőzését követeli meg minden exegézistől. "Soha, egyetlen műalkotás vagy műforma megismerése szempontjából sem bizonyul gyümölcsözőnek a befogadó fél figyelembé vétele. [...] Mert a vers sosem az olvasónak szól, a kép nem a nézőnek, a szimfónia nem a hallgatóságnak".¹ Benjamin eme kijelentését kritikusai gyakran olvasták a modern alkotásetztétikák jellegzetes esszencializmusának megnyilvánulásaként. Vajon milyen megvilágításba kerül ez a megfogalmazás az angol romantika felől? Az angol

¹ Walter Benjamin: "A műfordító feladata", ford. Tandori Dezső, in: Uő: *Angelus Novus* (a továbbiakban: AN), szerk. Radnóti Sándor (Budapest: Magyar Helikon, 1980), 71.; "Die Aufgabe des Übersetzers", in: Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften* (a továbbiakban: GS), szerk. Rolf Tiedemann – Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991), IV/1: 9.

hagyomány olvasóinak akár ismerősen is csenghet Benjamin állítása, hiszen a posztromantikus poétikák közt nehezen találni többet idézett kitévelt John Stuart Mill szállóigéjénél, miszerint a költészet "kihallgatott magánbeszéd" (*soliloquy overheard*). Mill elgondolása a modern angol költészetre intenzív hatást gyakorló romantikus, Percy Bysshe Shelley nézeteire támaszkodik, s voltaképpen nem is más, mint frappáns parafrázisa Shelley *A költészet védelme* című esszéjének, melynek egyik leghíresebb pontján a lírikus éppen efféle, magában beszélő alakként jelenik meg: "Csalogány a költő, ki a sötétben ülve énekel, hogy édes dalával magányát enyhítse; hallgatói pedig láthatatlan dalnok dalától megbabonázott emberek, akik ellágyulnak és meghatódnak, de nem tudják, mitől vagy miért."² A romantikus líra alapvető jellemvonása fogalmazódik meg ebben az allegóriában. A költő egyedül, egymagában, saját kedvére énekel. Amit dalában szóvá tesz vagy megszólít, ehhez a magányhoz tartozik, nem valamilyen ténylegesen jelenlévő másik. Ez kölcsönöz ódai jelleget az angol romantikus költészet legtöbb lírai darabjának. A költő az olvasás "most"-jában nem tényleges olvasóihoz szól, hanem róluk tudomást sem véve egy fiktív, halott vagy jelen nem lévő lény felé fordítja figyelmét, és róla-hozzá beszél. Az olvasók így mintegy a beszéd "kihallgatóivá", a lírai én privát világának afféle kukkolóivá válnak, anélkül, hogy ezt a beszédet vagy jelenetet valaha is nekik címezték volna. Az ő szemszögükből a költészet mindenképpen elforduló, averzív, aposztrofikus beszédnek mutatkozik. Shelley ódái mellett Keats óda-ciklusa is világosan példázza ezt az olvasóközönségtől elfordult beszédhelyzetet. De az angol romantikusok első nemzedéke is számos példával szolgálhat, akár Coleridge, akár Wordsworth írásművészetére gondolunk. S még ahol az aposztrofikus közvetítettség nem is jelenik meg a címben (a megszólítás vagy a műfaj feltüntetésével), ott is érvényben lehet az ódai modalitás. Shelley *Mont Blanc*-ja tűnik ilyen esetnek, vagy a *Tinterni apátság* Wordsworthtól, aki a vershez írt jegyzetében éppen erre hívta fel a figyelmet. Röviden tehát: a romantikával a költői beszéd aposztrofikussá válik, és a modern költészet meghatározó árama, úgy tűnik, ragaszkodik ehhez a modalitáshoz.³ Yeats például a századfordulón egyértelműen e

² Percy Bysshe Shelley: "A költészet védelme", ford. Bart István, in: *Hagyomány és egyéniség (Az angol esszé klasszikusai)*, szerk. Ruttkay Kálmán, Ungvári Tamás (Budapest: Európa, 1967), 240–241.; Percy Bysshe Shelley: "A Defence of Poetry", in: Uő: *Poetry and Prose*, szerk. Donald H. Reiman, Sharon B. Powers (New York – London: Norton, 1977), 486.

³ Ebben áll az aposztrofé "történelmi" jelentősége, melyre először Jonathan Culler tanulmánya hívta fel a figyelmet: "Aposztrophé", ford. Széles Csongor, in: *Helikon* 2000/3, 370–389. Culler a fejtegetés elején Northrop Frye-t idézi, aki a posztromantikus költészet aposztrofikus beszédét így jellemezte: "A lírikus rendes körülmények között úgy tesz, mintha magában beszélne, vagy valaki máshoz [...] A költő úgyszólván *háttal fordít* hallgatóinak" (372.; saját kiem.). Cullert azonban később jogos kritika érte, amiért nem különítette el világosan az elfordulás mozzanatát a megszólításétól, s így tudta nélkül valójában nem az aposztroféről, hanem az addresszióról érkezett. Ld. J. Douglas Kneale: "Romantic Aversions: Apostrophe Reconsidered", in: *Rhetorical*

romantikus közvettség mellett foglalt állást: "A költő [...] sosem közvetlenül szól, mintha reggelizés közben beszélne valakihez."

Ha a romantikával színre lépő modernitás *elfordult* az olvasótól, akkor a posztmodern irodalom éppenséggel *visszafordulni* látszik hozzá. Hogy ez a visszafordulás a költészetet sem hagyta érintetlenül, azt egy amerikai költő, Billy Collins versei példázhatják. Collins nemcsak hogy kiszól olvasójához, de gyakran épp kettejük viszonyáról alkotott elképzeléseit osztja meg vele. *Az olvasó portréja müzlievés közben* (*A Portrait of the Reader with a Bowl of Cereal*) című verse a költőt és olvasóját éppen "reggelizés közben" jeleníti meg, provokálva mindazokat, akik még osztanak Yeats előbb idézett véleményét a költői beszédmód közvettségéről. S ha valaki esetleg nem ismerné a modern poétika "magas" eszméjét, Collins a biztonság kedvéért mottóba is teszi Yeats kijelentését. (Az előbb, igazság szerint, ezt a mottóba tett idézetet idéztük.) A vers a napfényben úszó asztal üde látványának leírásával, egy laza, kötetlen életképpel érzékelteti azt a nyugodt, családi légkört, amely költő és olvasója együttlétét övezi. A költő csendben eszeget és báméskodik. Vagy a szemközt ülő olvasót nézi, vagy kipillant az ablakon, és a vonuló felhőkre réved. Olykor a reggeli lapok olvasásába merül, az olvasó pedig, ha kell neki valami, otthonosan kiszolgálja magát. Többnyire szótlanul reggeliznek. Ha viszont a költőnek netalán mondandója támad, egyszerűen odafordul az olvasóhoz, az pedig, felfüggesztve a müzlievést, készségesen figyel. Ezzel a gondolattal ér véget a vers.

then I will lean forward,
 elbows on the table,
 with something to tell you,
 and you will look up, as always,
 your spoon dripping milk, ready to listen.⁴

[*Portrait*, 25–29.]

A költő abbahagyja a nézelődést vagy újságolvasást, az olvasóra szegezi tekintetét, és megtörve a csendet, minden különösebb akadályoztatás nélkül, a lehető leghétköznapibb módon kezd beszélni hozzá. Mint ember az emberhez. Nem a "magas" művészet képviselőjeként, hanem mint a tömeg embere, akit nem érintett meg semmilyen fennkölt elhívás vagy ódai eszmény.

Traditions and British Romantic Literature, szerk. Don H. Bialostosky – Lawrence D. Needham (Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 1995), 149–166.

⁴ Billy Collins: *Picnic, Lightning* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1998), 4.

Ez a gesztus fölöttébb különös konstellációt eredményez, ha felismerjük, hogy a posztmodern "populizmus" bizonyos szempontból a fentebb stíl ellen forduló romantikus költészet prózai irányultságához tér vissza. A nép emberéhez a nép tagjaként szóló költőben maga a romantikus költő éled újjá, aki Wordsworth meghatározása szerint soha nem is volt más, mint "ember, ki emberekhez szól" (*a man speaking to men*).⁵ A modernista elitizmussal polemizáló posztmodern költészet ezt a romantikus felfogást visszhangozza, s amikor parabázisaival, kiszólásaival szétzilálja a fikciót, valójában ezt a prózaiságot (a romantikus iróniát) lépteti ismét érvénybe. Adódik tehát a feladat: magyarázatot találni arra, hogy a romantika miképpen lehet egyszerre a populizmus letéteményese (vö. a költő "ember, ki emberekhez szól") és az elitizmus bölcsője (vö. "csalogány a költő", "sosem közvetlenül szól"). Más szóval, hogyan lehetséges, hogy a romantikus költészetet – tényleges olvasóihoz való viszonyát illetően – egyszerre tekintsük adverzív és averzív beszédmódnak? Ha a modernizmus és a posztmodernizmus története a költő "el-vissza" fordulása szerint artikulálódik, akkor miképpen gondoljuk el ezt a mozgást *egyazon* korszakon belül, a romantikában, e történet "eredeténél"? Egy már biztos: nem gondolhatjuk el történetként, nem lokalizálhatjuk a korszakolás logikája szerint.

Mit jelent ez? Mit jelentene narrativizálni a beszéd "el-vissza" mozgását? És hogyan lehetséges nem narratív módon számot adni róla? A hagyományos retorikák az elfordulást olyan trópusnak tekintették, amely által a szónok a beszéd egy meghatározott pontján figyelmét a tulajdonképpeni hallgatóságról egy figurális hallgatóságra irányítja. Ez a fordulat legtöbbször (de korántsem mindig) az új, figurális közönség megszólításában érhető tetten. Ha Wordsworth *Tinterni apátságát* vesszük példának, akkor a vers két pontján fedezhetjük fel ezt a gesztust: a Wye folyó, illetve a hűg-barát (Dorothy) megszólításakor. Amennyiben az olvasótól való elfordulás trópus, annyiban lokalizálható esemény a beszéd folyamatában. Mint ilyen, diakrón artikulációs elemként működik (fázisokra bontja, történetté szervezi a szöveget), s közvetve a szöveg szinkrón tagolását is végrehajtja (elkülöníti és összeköti a különböző narrációs szinteket). A figyelem tulajdonképpeni és figurális tárgyának szétválasztása annak feltételezésével lehetséges, hogy a beszélő minden egyes elfordulása valójában csak megjátszott gesztus, része egy olyan színjátéknak, amelynek tényleges címzettje mindvégig változatlan marad. A költő úgyszólván "kacérkodik" olvasójával, amikor színleg másnak csapja a szelet. Yeats és Benjamin kortársa, Georg Simmel, a modernitás

⁵ *The Prose Works of William Wordsworth*, szerk. W. J. B. Owen – Jane Worthington Smyser (Oxford: Clarendon Press, 1974), 1. köt., 138.

tetőpontján éppen az általunk elemzett "el-vissza" mozgásban vélte felfedezni a csábítás lényegét. A kacér nőről adott leírása akár a modern költő jellemrajza is lehetne: "A köznapi kacérsághoz tartozik a jellegzetes, félig elfordulva, a szem sarkából küldött pillantás. Elfordulást jelez, melyhez azonban egyszersmind futó odaadás is kapcsolódik: a figyelem egy pillanatra a másikra irányul, akit azonban ugyanebben a pillanatban a fej és a test ellentétes iránya vissza is utasít. Fiziológiailag sohasem tarthat ez a pillantás néhány másodpercnél tovább, így az odafordulásban már elkerülhetetlenként benne rejlik az elfordulás is".⁶ A kacérság a posztromantikus költészethez hasonlóan kettős gesztikulációt, kettős narrációt feltételez, s e két szint elkülönülése Simmel leírásán belül a test és a tekintet irányultságának pillanatnyi szétválásában érhető tetten: míg a test *elfordul* a csábítás tényleges kiszemeltjétől, addig a tekintet futólag *odafordul* hozzá, jelezve mintegy, hogy a korábbi címzett, ha impliciten is, de továbbra is megmarad, s az újabbak csupán figurális helyettesítői a csábítás tényleges tárgyának: "játék ez, amelyet Neked játszom el, azért foglalkozom ezekkel a dolgokkal, mert Te érdekelsz".⁷ A kacérság eme jelenetéhez azonban egy lényegi bizonytalanság is hozzátartozik. Soha egyetlen szerelmes sem mondhatta száz százalékgig magának azt a magabiztos meggyőződést, hogy elforduló kedvese még mindig neki szánja gesztusait. Ki a megmondhatója annak, hogy amikor a futólagosan odapillantó tekintet végül követi a test mozgását, és maga is elfordul, továbbra is megmarad-e a korábbi címzett címzetti státusa? Hogyan tehetünk különbséget tényleges és figurális elfordulás között? Hiszen a csábítás roppant titokzatossága is épp abból ered, hogy a literális és figurális címzettek elkülönítése mindig is fenyegetve van. A figyelem fordulása talán mégsem olyan egyértelműen lokalizálható – azaz *egyazon olvasó számára* nyomon követhető – esemény, hogy valamiféle szerelmi történetet artikuláljon.

Hogyan gondoljuk hát el a költő "el-vissza" mozgását egy ilyen történeten túl? Észre kell vennünk mindenekelőtt, hogy az olvasó megszólítása korántsem jelenti azt, hogy a megszólító ténylegesen olvasójára figyel. Ez egyszerűen belátható, ha emlékezetünkbe idézzük azokat a romantikus szövegeket, melyeknek beszélője hangsúlyosan az Emberhez intézi szavait, ám beszéde közben nem őt nézi, hanem a természetet, mégpedig azért, mert szózata tulajdonképpen olvasás, vagy még inkább "felolvasás", a természet könyvének nyilvános idézése, az emberek épülésére. Ez a helyzet Rousseau második *Értekezésében* vagy Wordsworth *Prelude*-jének V. könyvében. Rousseau-nál azt olvassuk: "Ó, ember, származz

⁶ Georg Simmel: *A kacérság lélektana*, szerk. és ford. Berényi Gábor (Budapest: Atlantisz, 1990), 12–13.

⁷ Uo. 13.

bármely vidékről és bármilyen nézeteket vallj, hallgass meg engem. Íme történeted, ahogy *kiolvasni* véltem, nem embertársaid könyveiből, mert azok mind hazudnak, hanem a természetből, mely soha nem hazudik" (saját kiem.).⁸ Wordsworth pedig, miközben egyértelműen az embernek címezi mondandóját (*O Man*), azt is világossá teszi, hogy figyelme mindvégig "legfőbb tanítójára" (*prime teacher*), a természetre szegeződik, s valójában "a föld és a menny beszélő arcából" (*the speaking face of earth and heaven*) olvassa mindazt, amit mond.⁹ A romantikában a másikkhoz intézett beszéd paradigmatis formája az olvasás, méghozzá, amint e legutóbbi idézet mutatja, a prozopopoetikus ("arcalkotó") olvasás, amely mindig feltételezi azt a performatív mozzanatot, melynek során az olvasandó alakzat (az olvasandó "arc") megképződik. Mivel pedig az olvasó sohasem arra szegezi tekintetét, *akinek* olvas, hanem mindig arra, *amit* olvas, ezért a költő (az emberhez szóló ember) sohasem láthatja olvasóit. Éppen emiatt természetesen mindennél jobban vágyik látni őket. Legfőbb óhaja átlépni a szakadékot, amely nem csupán az olvasótól választja el, hanem a jövőtől is, vagy még inkább az olvasótól *mint* jövőtől, egy eljövendő olvasás eseményétől. Hölderlin *Hüperiójának* alábbi, proleptikus részlete efféle sóvárgásról árulkodik: "Ó, akkor, ti eljövendők, ti új dioszkuroszok, ha erre jártok, álljatok meg egy percre ott, ahol Hüperión nyugszik, álljatok meg tűnődve az elfelejtett férfi hamvai fölött, és szóljatok így: – Ő is olyan lenne, mint mi, ha élne még."¹⁰ A romantikus költészet, melynek epitaforikus modalitása az iménti idézetben is világosan megmutatkozik, impliciten mindig ebből a vágyból, az eljövendő olvasóval való kapcsolatteremtés vágyából táplálkozik. Az olvasó szemébe pillantani annyi volna, mint előrelátni a jövőt – ami maga a lehetetlen. Így ez a pillantás csakis figurális áthelyeződések által válhat lehetővé, amint arra az elégikus költészet angol hagyománya bőséges példával szolgál. A jövő eseménye (a "halál" pillanata), csakis figurális áttételek útján válhat múltbelivé (azaz "megélt" eseménnyé) és vonható be a reflexió látóterébe.

Collins provokatív verse ezzel szemben mintha éppen azt a hétköznapi tapasztalatot erősítené bennünk, hogy egy olvasásból igenis fel lehet pillantani, hogy egyenesen a minket olvasó (bennünket hallgató) személy szemébe nézzünk. Collins költője olykor-olykor leteszi az újságot, jelezve, hogy bármikor képes visszafordulni ahhoz, akitől előzőleg elfordult. Ám

⁸ Jean-Jacques Rousseau: "Értekezés az emberek közötti egyenlőtlenség eredetéről és alapjairól", in: *Értekezések és filozófiai levelek*, ford. Kis János, szerk. Ludassy Mária (Budapest: Magyar Helikon, 1978), 85.

⁹ William Wordsworth: *Poetical Works*, szerk. Thomas Hutcheon – Ernest de Selincourt (Oxford: Oxford University Press, 1969), 521.

ha ezt a gesztust összeolvassuk a szemkontaktus ama jelenetével, melyet a *Tinterni apátságban* találunk, s melyben William, aki mindaddig a természet szemlélésébe merült, Dorothyhoz fordulva húga szemébe néz, az elfordulás mozzanata egészen új dimenzióba kerül. William ugyanis – a tájról útitársára, Dorothyra fordítva tekintetét – *olvasni* kezd Dorothy szemében: "vad szemeid villanásaiban saját korábbi örömeimet olvasom [*I... / ...read / My former pleasures in the shooting lights / Of thy wild eyes*]" (116–119. sor).¹¹ Pontosabban szólva, mivel eddig sem csinált mást, valójában csupán *folytatja* az olvasást, még hozzá nem szubjektív önkényből kifolyólag, hanem egy sokkalta borzongatóbb szükségszerűségből fakadóan, nevezetesen azért, mert a látás maga is nyelvként működik. Ha ugyanis "az érzékek nyelve" (*the language of the sense*), amelyről a vers alig néhány sorral korábban beszél, a látás nyelvét is magában foglalja, akkor minden látás olvasás, s mint ilyen, sohasem láthatja az *őt* olvasót, hanem mindig csak azt, amit *ő* olvas. A költőnek semmi esélye arra, hogy olvasója szemébe nézzen, mivel ez a szem maga is mindig már olvasottként jelenik meg számára. Mindez végeredményben azt jelenti, hogy a mindenkori megszólított, aki a beszélő szeme előtt lebeg, sohasem eshet egybe azzal a szigorú értelemben *jövöbeli* olvasóval, aki a szöveget ténylegesen olvassa. Csakis egy fantazmatikus alak lehet. Ha most alaposabban megnézzük Collins versét, kitűnik, hogy valójában az *ő* költője is képzelt alakot lát maga előtt, hiszen korábban "láthatatlannak" (*invisible*) nevezte a vele szemközt ülő olvasót. Mindebből arra kell következtetnünk, hogy még a legközvetlenebb társalgási helyzetet, a "szemkontaktus" intim jelenét is kettéhasítja egy alapvető távolság vagy anakrónia. Ami az előbb – a hagyományos retorikákkal összhangban – lokális, tropikus eseménynek tűnt, most állandósodik. Az aposztróféból mint lokalitásból *permanens aposztrófé* lesz, mely még akkor is kifejti hatását, amikor az a benyomásunk, hogy a beszélő egyenesen hallgatóihoz fordul.¹² A szöveg sohasem veszi figyelembe az olvasót, sohasem neki szól, még akkor sem (sőt akkor a legkevésbé), ha látszólag folyton *őt* szólongatja, egyszerűen azért, mert képtelen képet alkotni róla.

Visszatérve Benjaminhoz, talán megengedhetjük magunknak – az *ő* szellemében járva el –, hogy a technológiai vívmányok egyikében pillantsuk meg azt a struktúrát, amelyet az imént leírtunk. Ha Benjamin számos belátását a fotográfia és a film felől fogalmazhatta meg,

¹⁰ Friedrich Hölderlin: "Hüperiön", ford. Szabó Ede, in: Hölderlin: *Versek – Hüperiön*, szerk. Rónay György (Budapest: Európa, 1993), 232.

¹¹ Wordsworth: *Poetical Works*, 165.

¹² Ebből a szempontból akár tanulságos is lehet az a "lazaság", amellyel Culler egymásba csúsztatta az aposztrófét és az addressziót. Lásd fentebb a 3. lábjegyzetet.

akkor mi most a TV médiumára hagyatkozunk, és a televíziós hírbeolvasás sajátos logikájának szem előtt tartásával gondoljuk el költő és olvasó viszonyát, azt a viszonyt tehát, amelynek legfontosabb aspektusára – redukálhatatlan aposztrofikusságára – az előbb William és Dorothy jelenete hívta fel a figyelmünket. Amikor a költő az olvasó szemébe néz (anélkül, hogy olvasóját ténylegesen megpillanthatná), annak a hírbeolvasónak a helyét foglalja el, akinek számára a néző szeme nem más, mint képernyő, egy kamera képernyője, egy olyan kameráé, amelyet ő csakis képernyőnek láthat, amelyet olvasnia kell, amelyről be kell olvasnia a híreket. Miközben a néző az intimitás illúziójában ringatja magát, a hírbeolvasó csak a kamera képernyőjén futó szöveget figyeli, s amit mond, olvasott vagy idézett beszéd csupán. A hírbeolvasó mindig csak azt látja, *amit* olvas, azt sohasem, *akinek*. Másként fogalmazva: csak az *általa* olvasottat látja, az *őt* éppen olvasót viszont nem, méghozzá azért nem, mert ez utóbbi mindig csak képernyőként, szöveggként, azaz olvasottként jelenik meg számára.

Ezt az aszimmetriát persze a fényképezéssel is szemléltethetnénk, példaként idézve azt az ezerszámra reprodukált, közismert fotót (az *Illuminationen* vagy az *Angelus Novus* Suhrkamp-kiadásának borítóján), amelyről maga Benjamin pillant ránk, aki minket ugyan aligha láthatott, a fényképezőgép lencséjét annál inkább. S vajon maga Benjamin nem épp ezt az aszimmetriát hangsúlyozta-e a sokszorosítás technikai vívmányai kapcsán? A fényképezőgép "bár felfogja, de nem viszonozza az ember pillantását", s éppen ezért rejti magában az embertelen (a "halotti") mozzanatát.¹³ S hasonlóképpen az operatőr kamerája is viszonzatlanul hagyja a színész pillantását. A filmszínész kizárólag a kamerának játszik, ezért "kénytelen lemondani arról a színpadi színész számára fenntartott lehetőségről, hogy teljesítményével az előadás alatt alkalmazkodjék a közönséghez".¹⁴ A filmszínész, aki "saját magát az apparátusnak mutatja be [*darstellt*]",¹⁵ nem látja az őt látókat, lelkiállapotát éppen ezért "megütközés", "szorongás" és "félelem" jellemzi.¹⁶ Nincs viszonyosság közte és nézői között, a közönség nem néz vissza rá.¹⁷ Mondhatnánk persze, hogy mindez Benjamin

¹³ Walter Benjamin: "Motívumok Baudelaire költészetében", ford. Bizám Lenke, in: Uő: *Kommentár és prófécia* (a továbbiakban: *KP*), szerk. Zoltai Dénes (Budapest: Gondolat, 1969), 267–268.; "Über einige Motive bei Baudelaire", in: *GS*, I/2:646.

¹⁴ Walter Benjamin: "A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában", ford. Barlay László, in: *KP*, 316.; "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", in: *GS*, I/2:488.

¹⁵ *KP*, 316. (ford. mód.); *GS*, I/2:488–489.

¹⁶ *KP*, 319.; *GS*, I/2:491–492.

¹⁷ A visszapillantás hiánya itt a *viszonyosság* (az összepillantás, a színész számára is látható nézői visszatekintés) hiányára utal, ez a megfigyelés tehát korántsem áll ellentmondásban a *retrospekcióként* értett visszapillantás gyakori hangsúlyozásával. A nézők retrospektíve igenis visszatekinhetnek a filmszínészre, de nem viszonzhatják annak pillantását abban az értelemben, hogy pillantásukat a színész láthatná. Ez a lényeges különbség elkerüli Ancsel Éva figyelmét, amikor itt "panaszt" és ellentétet lát: "A fényképezőgép nem néz vissza

felfogásában csupán a fotózásra vagy a filmezésre érvényes, s hogy korántsem terjeszthető ki a szemkontaktusra épülő helyzetekre, amilyen a festészet vagy a színház. Mintha Benjamin egyértelműen szem és kamera – festészet és fényképezés, színházi színjátszás és filmszínészet – különbségében gondolkodna, s a közvetített, aszimmetrikus viszonyt illető fentebbi megállapításai csakis az utóbbiakra, a reprodukción alapuló művészetekre volnának érvényesek, semmiképpen nem vonatkoznának azonban a szemkontaktusra, amely a festő vagy a színházi színész helyzetét jellemzi. Ez mindenképpen jogos ellenvetésnek tűnik – első pillantásra legalábbis –, hiszen Benjamin csakugyan mintha élesen különválasztaná, sőt historizálná is a reprodukció előtti és utáni állapotot, s éppen annak a kultúrtörténeti változásnak a leírásán fáradozna, melynek során a közvetlen kontaktus közvetítetté alakult át. Csakhogy ezzel figyelmen kívül hagynánk fejtegetéseinek egy figyelemre méltó elemét, nevezetesen a visszacsatolás ama mozzanatát, mely által az utóbbi elem (a fényképezés vagy a filmezés) az előbbit (a festészetet vagy a színházat) is új megvilágításba helyezi. A fényképezésnek *művészetként* való felfogásánál sokkalta lényegesebb Benjamin számára, hogy a fotográfia színrelépésével maga a művészet kezd *fényképezésként* működni.¹⁸ A fényképezés és a film a látás hagyományos formáit (a festészetet vagy a színházi színjátszást) is az apparátusok logikájába vonja, miáltal maga a szemkontaktus is aszimmetrikus, közvetített viszonyná alakul. Erre mutat rá Benjamin, amikor Baudelaire költészetében az aura elvesztése kapcsán a "tekintet nélküli szemek" motívumát elemzi. Itt maga az emberi szem is technicizálódik, lencsévé, reprodukciós készülékké minősül át, mely nemhogy őrizné, maga is bomlasztja az aurát. Az emberi szemek Baudelaire (illetve Benjamin) írásaiban éppúgy nem viszonozzák a pillantást, mint a fényképezőgép vagy a kamera, ezért "a velük szembeni, ilyen irányú várakozás kielégítetlenül múlik el".¹⁹ Erre mondja azt Benjamin, hogy "a tekintet képessége kiveszett belőlük",²⁰ s ezért mondhatjuk, hogy a hírbeolvasás fentebb vázolt logikája a "szemkontaktus" benjaminiai alapképletét adja. Ez a képlet nemcsak Wordsworthnél érvényesül, amikor William Dorothy szemébe nézve is olvas, de Collins versében is. S feltehetőleg ekként kellene értelmeznünk Baudelaire költészetének egyik leghangsúlyosabb elemét is, az olvasóhoz fordulás visszatérő gesztusát, melynek Benjamin elemzései kitüntetett

az emberre – *panaszolja* Benjamin [...] Benjamin *viszont* mindenre visszanézett..." (saját kiem.), ld. Ancsel Éva: *Polémia a történelemmel (Esszé Walter Benjaminről)* (Budapest: Kossuth, 1982), 70.

¹⁸ Vö.: "Egészen megváltoznak [...] a hangsúlyok, ha [...] nem a fényképről mint művészetéről, hanem a művészetéről mint fényképről beszélünk." Ld. Walter Benjamin: "A fényképezés rövid története", ford. Pór Péter, in: *AN*, 704–705.; *GS*, II/1:381.

¹⁹ Benjamin: "Motívumok Baudelaire költészetében", in: *KP*, 269.; *GS*, I/2:648.

²⁰ Uo.

figyelmet szentelnek, s amelyet *Nyájas olvasó (Dear Reader)* című versében maga Collins is megidézett. *Az olvasóhoz (Au Lecteur)*, illetve az *Egy járókelőhöz (A une passante)* című versek beszélője azáltal próbálja megnyerni eljövendő olvasóját, hogy önnön alteregójává, önmaga szimmetrikus ellenpárjává teszi (saját hasonmásának, testvérének vagy szerelmének tekintve a megszólítottat), s ezáltal a jegyzések és ellenjegyzések kiazmikus logikájába illeszti az idegent. A versből hozzánk szóló Baudelaire a "szemkontaktus" ama illúziójára épít, mint a fényképről ránk pillantó Benjamin. Ám éppen Benjamin elemzése világitanak rá élesen e viszony feltartóztathatatlan aszimmetrizálódására, miáltal a jövőt fürkésző tekintet radikálisan aposztrofikussá vagy retroverzívúvá válik. Így érthető, miért jegyezi meg Benjamin a fordító feladatáról szóló esszéjének fentebb idézett nyitányában, hogy az olvasó "figyelembevétele" (*Rücksicht*) nem lehet gyümölcsöző. Hiszen az (eljövendő) olvasót már magának a költői figyelemnek is óhatatlanul el kellett kerülnie, olvasott (múltbeli) szöveggé kellett alakítania. A költő sosem lehet "tekintettel" olvasójára, ezért verse "sosem az olvasónak szól". Másképpen fogalmazva: a vers azért nem az olvasónak szól, mert nemcsak az olvasó olvas, hanem a költő is. Az a költő pedig, aki csak olvasni tud, nem láthatja az őt olvasót, nem képes előretekinteni, hogy felmérje, mi történik majd szövegével, ha bekövetkezik az olvasás. Képtelen előrevetni vigyázó tekintetét, így figyelme, bárhová nézzen is, mindig visszafelé irányul. *Vor-sicht* helyett mindig csak *Rück-sichtre* képes. Az olvasások egyirányú láncolatában a figyelem lényegileg aposztrofikussá vagy retrospektívúvá válik, azaz mindig csak az olvasó látja a költőt, a költő az olvasót soha. A hírbeolvasás logikája egyszersmind a monitorizálásé is, amennyiben az olvasó vagy néző (mint megfigyelő) a költő vagy hírbeolvasó (mint megfigyelt) számára láthatatlan marad.²¹ A költő kénytelen elfordulni olvasójától, kénytelen hátat fordítani neki, holott amit leginkább látni szeretne, az éppen maga a jövő, az olvasó. A "retro" törvénye miatt azonban mindenképpen hátrafelé kell tekintenie, nem nézhet előre. Mármost, hol és hogyan jelenik meg ez az olvasói retrospekció Benjaminnál?

Számos helyen, számos formában előbukkan. Itt csupán néhány szövegrészre és néhány aspektusra lesz alkalmunk kitérni. Vegyük először a *Passázsok* egyik fejezetét. Az "N [ismeretelméleti töredékek; a haladás elmélete]" cím alá sorolt töredékekben többször is színre lép a történetíró, aki nemcsak hogy múltba tekintő figura, de egyszersmind olvasó is. A történetíró a történelmet éppúgy szöveggént kezeli, mint a romantikusok a természetet. "A természet könyvéről való beszéd arra utal, hogy olvasni tudjuk a valóst, akár egy szöveget" (N

²¹ Vö. a "sisakrostély-hatás" derridai fogalmával, miszerint "nem látjuk azt, aki néz minket". Lásd Jacques Derrida: *Marx kísértetei (Az adóállam, a gyász munkája és az új Internacionálé)*, ford. Boros János, Csordás

4, 2).²² Természet és történelem itt a "valós" (*das Wirkliche*) kategóriájában egyesül. Ha a romantikus szónok a természet könyvét idézte, Benjamin történetírója a történelmet citálja fel. "Történelmet írni tehát annyi, mint történelmet idézni, citálni" (N 11, 3). S végül, ha a természet olvasásának vagy idézésének feltétele az volt, hogy a romantikus tekintet a tájban értelmes alakzatot, mindenekelőtt "arcot", sőt *beszélő* arcot lásson, akkor Benjamin szeme előtt valami egészen hasonló kép lebeg, történelmi viszonylatban. "Történelmet írni annyi, mint évszámoknak megadni fiziognómiájukat" (N 11, 2). A múlt történetírói feldolgozása prozopopoetikus aktus, hiszen nemcsak hogy idézésként, de egyenesen egy arc megidézéséeként, azaz arckotásként határozódik meg.²³ A történetíró előbb egy figurációs művelettel létrehozza az alakzatot, hogy azután mint *értelmes* alakzatot értelmezői munkának vethesse alá. A prozopopoetikus mozzanat biztosítja tehát a múlt "olvashatóságát" (*Lesbarkeit*). Ezért mondhatja egy másik töredékben Benjamin, hogy "a képek csak egy bizonyos időben válnak először olvashatóvá" (N 3, 1), hiszen olvasói figyelem nélkül nem állnak össze alakzattá. Egy adott konstelláció – a csillagok meghatározott együttállása – szükségképpen feltételezi azt a performatív mozzanatot, amely a vibráló fénypontok kusza tömegéből kiragad néhányat, hogy egyedi módon összeállítsa (kom-ponálja, kon-statálja, konstallálja) őket.

A retrospektív figyelem tehát Benjaminsnál – hasonlóan a wordsworthi példához – olyan olvasásként határozódik meg, amely az alakzatképzés performatív funkciójára épül. Ezzel a performatív erővel függ össze, hogy a szemet Benjamin gyakran (ölelésre és megragadásra képes) karként vagy kézként ábrázolja,²⁴ de ennek a performatív mozzanathoz a gondolata húzódik meg annak a korábban már idézett elvnek a háttérében is (melyet *A mimetikus képességről* szóló fejtegetéséből emeltünk ki, s melyet maga Benjamin Hofmannsthal-tól idéz), miszerint legfőbb feladatunk: "Azt olvasni, amit soha nem írtak" (*Was*

Gábor, Orbán Jolán (Pécs: Jelenkor, 1995), 16.

²² Benjamin *Passzázseinak* egyes részletei magyarul is olvashatók, in: Walter Benjamin: *"A szirének hallgatása"* (*Válogatott írások*) (a továbbiakban: *SZH*), szerk. és ford. Szabó Csaba (Budapest: Osiris, 2001) 201–249., de a szóban forgó töredék nem szerepel a lefordítottak között. Ld. Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*, in: *GS V/1*, 580. A *Passzázsokból* vett idézeteket a továbbiakban – csupán a töredékek jelzetét tüntetve fel – ezekből a kötetekből veszem (ahol lehet, a magyar fordítás felhasználásával).

²³ Valójában persze minden idézés halottidézésként vagy arcidézésként, azaz prozopopoeiaként működik, amint erre Bettine Menke elemzése is kitért: "Das Nach-Leben im Zitat: Benjamins Gedächtnis der Texte", in: *Gedächtniskunst: Raum – Bild – Schrift (Studien zur Mnemotechnik)*, szerk. Anselm Haverkamp – Renate Lachmann (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991), 99.

²⁴ Az Új Agyal "a pillantásban öleli át partnerét", "erősen fogja" és "magával vonja" a jövőbe, anélkül, hogy akár egy pillanatra is "eleresztené". Lásd: "Agesilaus Santander", in: *SZH*, 196, 198.; *GS*, VI:521, 523.

nie geschrieben wurde, lesen).²⁵ Az olvasás ebben a szigorú értelemben *íratlan* szövegek olvasása, ez azonban nem jelent nyom nélküli olvasást. Nyomokra minden olvasásnak szüksége van. Az íratlan nyomok olvasása olyan nyomok együttes olvasását jelentheti, amelyek ekként nem voltak mindig olvashatók, hanem csak az aktualizáció pillanatában, az akkor és a most egyedi interferenciájának köszönhetően állnak össze olvasható alakzattá. Amikor Benjamin a múlt "távmelegfigyeléséről" (*Telescopage*) beszél (N 7a, 3), ez a tele-retrospekció korántsem jelenti azt, hogy a megfigyelő képes volna visszahatolni a múltba, adekvát viszonyba léphetne valamilyen múltbeli szándékkal, és szolgálja le tudna képezni egy eredeti intenciót. A történetíró távolságokat áthidaló, teleszkopikus tekintete számára csakis a jelennel kitöltött, a jelenre vonatkoztatott, a jelen által olvasott múlt képe jelenhet meg, sosem egy önmagában álló múltbeli esemény. Ez a kép éppen azért "dialektikus kép" (vagy "olvasott kép"), mert benne, miként a romantikus lírában, a látott referenciális viszonyban áll a látóval. A dialektikus kép "dialektikus vonatkozásra" épül, benne nem a jelen vonatkozik a múltra, hanem fordítva: "a volt [...] a Mostra" (N 3, 1).²⁶ S mivel a múlt képe mindig már efféle olvasott, dialektikus, jelenre vonatkoztatott kép, ezért a visszatekintő nem a múlt valamiféle autentikus képét pillantja meg, gesztusa nem lehet hűség abban az értelemben, hogy olyasmire fordulna vissza, amit a múlt távolában eleve olvasásra szántak. Az ember "mimetikus képessége" éppen egy olyan performatív erőre utal, amely hasonlóságokat hoz létre a világban azáltal, hogy kon-statálja őket. Úgy is fogalmazhatnánk: Benjamin fejtegetése a konstatív nyelvi funkció implicit performativitására hívja fel a figyelmet. Az olvasás nem egy olyan korábbi esemény jelenbeli felismerése, amely a rá irányuló figyelem nélkül is végbement. Nem egy eredeti történés pusztá tudomásul vételéről, egy olvasásra szánt írás értő exegéziséről van szó. Azt olvasni, amit sosem írtak, inkább valamiféle átalakítása, átszövése, új konstellációba rendezése a rendelkezésre álló nyomoknak. Tehát pusztán annyiban retrospektív, hogy nyomokkal van dolga. Egy ilyen olvasás korántsem hagyja érintetlenül azt, amit megragad. Éppen ellenkezőleg, könyörtelenül átdolgozza a dolgok színterét, kiemel és áthelyez, s ahogy *A hasonlóról szóló tanításban* írja Benjamin, ezt mindig "teljesen új, originális, levezethetetlen módon" teszi.²⁷ Mindezt Benjamin gyakran a divattal, a "retro" e

²⁵ Walter Benjamin: "A mimetikus képességről", in: *SZH*, 67.; "Über das mimetische Vermögen", in: *GS*, II/1:213.

²⁶ Timothy Bahti "metaleptikus prolepszisről", illetve performatív "képalkotásról" beszél. Ld. Timothy Bahti: "History as Rhetorical Enactment: Walter Benjamin's »Theses on the Concept of History«", in: *Diacritics* 9:3 (1979/ősz), 9. ill. 11. Anselm Haverkamp ugyancsak a "dialektikus kép" alakzatjellegére helyezi a hangsúlyt: "Notes on the »Dialectical Image« (How Deconstructive Is It?)", in: *Diacritics* 22:3–4 (1992/ősz–tél), 72.

²⁷ Walter Benjamin: "A hasonlóról szóló tanítás", in: *SZH*, 61.; *Lehre vom Ähnlichen*, in: *GS*, II/1:208.

mindennél szembeszökőbb esetével példázza. A divat mindig visszanyúl valami múltbelihez, hogy eredeti környezetéből kiszakítva aktualizálja. "Tigrisugrással" veti rá magát a múlt egy-egy elemére, és találja meg benne a rá vonatkozót. Az ilyen "dialektikus ugrásban" a konstelláció teljesen váratlanul, villámszerűen képződik meg, és egyetlen pillanatra csupán. "A hasonlóság felvillan, és tovasuhan."²⁸ Feltűnik, hogy nyomban el is tűnjön – *nyomban*, vagyis azonnal, de korántsem nyomtalanul. A nyomok átrendezett formációját hagyja maga után, melyet az eljövendő olvasók ugyanazzal a performativitással rendeznek majd át, amellyel ő írta át a számára hozzáférhető nyomokat.²⁹

A mindenkori író (költő, történetíró stb.) tehát egyúttal olvasó is, és mint ilyen, performatívan átalakítja a világot, akarva-akaratlanul is nyomokat hagyva hátra. A jövő olvasója azonban nem azokban az összefüggésekben olvassa ezeket a nyomokat, amelyekben az író számára léteztek, hanem egészen új, mindaddig beláthatatlan konstellációkban, összekapcsolva őket olyan nyomokkal is, amelyek korábban talán egyáltalán nem is léteztek. Amikor így jár el, tulajdonképpen nem tesz mást, mint megismétli az olvasásnak azt a performativitását, amit olvasóként maga az író is gyakorolt. Következésképp az olvasás megkettőzött jelenetével van dolgunk, egy olvasás olvasásával. Ez a struktúra minden nehézség nélkül végteleníthető, sőt feltartóztathatatlanul végtelenítődik is, és mivel a lánc ily módon nyitottá válik, nem fogható fel a jegyzések és ellenjegyzések, kifizetések és bevételek (megalapozott, zárt) kompenzációs rendszereként. Ha ugyanis az ellenjegyző is ellenjegyzésre szorul, akkor a kompenzáció sohasem történhet meg igazán. Ez az ökonómia alapvetően *alaptalan* és *nyitott*, s mint ilyen, mindig is biztosítatlan, fenyegetett, mi több, anökonomikus. Egy efféle anökonomikus láncolat mindig az összeomlás szélén áll, folyamatosan összeomlóban van, útban az abszolút eladósodás felé. A *Passzázatok* a szerencsejátékos alakjával lépteti színre az eladósodásnak ezt a katasztrofikus, történelmi mozgását: "a játékos az egyre nagyobb tétekkel, melyekkel az elveszítettet kellene megmentenie, az abszolút rom felé tart" (O 14, 4). A szerencsejátékos rekuperációs kísérletei, melyekkel az elveszítettet akarja visszanyerni, csupán kudarcorozatot generálnak. Az elvetélt prozopopoeiák mind nagyobb adósságállománnyá akkumulálódnak, mindinkább a tönk szélére sodorva a játékost, aki képtelen kiszállni, és egyre nagyobb tétekben játszik. Ez a szerencsétlen alak saját

²⁸ Benjamin: "A mimetikus képességről", 66. ; "Über das mimetische Vermögen", *GS*, II/1:213.

²⁹ Az olvasás általi írásról mint történelmi eseményről lásd Timothy Bahti fentebb hivatkozott tanulmányát (i. m. 13.). *A történelem fogalmáról* írt "tézisek" Bahti által megidézett két alapvető előzménye – Luther 1517-es wittenbergi tézisei és Marx 1845-ös tézisei Feuerbachról – maga is kiválóan példázza a szövegek történelemformáló erejét (lásd uo. 6.).

személyes sorsával viszi színre azt a láncmozgást, amelyet fentebb az egymást követő olvasók között lokalizáltunk. Mivel veszteséget veszteségre halmoz, folyamatosan traumatizálódik, tehát permanens gyászmunkában kell állnia, ami nem csupán a nyitott ökonómiák "gyászos" helyzetét jelzi számunkra, hanem a gyász alapvetően anökonomikus jellegét is, vagyis például azt, hogy a holtak emlékének életben tartásán fáradozó romantikus elegizálás (Gray vagy Wordsworth költészete) nem is áll olyan messze a féktelen hazárdírozástól.³⁰

Az adósságfelhalmozás iménti logikája szervezi Benjamin talán leghíresebb allegóriáját is, amely "a történelem angyalát" ábrázolja. Ebben az allegóriában – *A történelem fogalmáról* szóló kései írásának kilencedik, ekfrasztikus töredékéről van szó, mely Paul Klee *Angelus Novus* című festményének "leírását" adja – egy olyan jelenetet ír le Benjamin, amely az eddig említett összes aspektust egyesíti. Egy retrovertált olvasást visz színre, amely – háttal a jövőnek – a múlt prozopopoetikus felélesztésével próbálkozik, de minden erőfeszítése ellenére sem képes megállítani a szakadatlan eróziót.

Van Kleenek egy *Angelus Novus* című képe. Angyalt ábrázol, aki mintha rámeredne valamire és el akarna hátrálni tőle. Szeme tágra nyílik, szája nyitva, szárnyai kifeszülnek. Ilyen lehet a történelem angyala. Arcát a múlt felé fordítja. Ahol *mi* események láncolatát látjuk, ott *ő* egyetlen katasztrófát lát, mely szüntelen romot romra halmoz, s mindet a lába elé sodorja. Időzne még, hogy feltámassza a holtakat és összeilleszse, ami széttörött. De vihar kél a Paradicsom felől, belekap az angyal szárnyaiba, és oly erővel, hogy nem tudja többé összezární őket. E vihar feltartóztathatatlanul űzi a jövő felé, amelynek hátat fordít, miközben az égig nő előtte a romhalmaz. *Ezt a vihart nevezzük haladásnak.*³¹

Próbáljunk sorban végighaladni a legfontosabbnak tűnő mozzanatokon: előbb a hátrafordulást (a retrospekció kényszerét), azután az olvasást (a feltámasztás vagy összeillesztés prozopopoetikus műveletét), végül pedig a romosodást (az adósságfelhalmozás logikáját) tárgyalva.

Kezdjük tehát a hátrafordulás mozzanatával, hiszen úgy tűnik, ez Benjamin számára is a legfontosabbak közé tartozik. A retroverzió hangsúlyozása Benjamin ekfrasztikus töredékén belül annál is elgondolkodtatóbb, mivel Klee képén az angyal korántsem elfordult testhelyzetben jelenik meg, hanem egyenesen a néző szemébe néz. Benjamin mégis azt

³⁰ A szerencsejáték, mely "nem ismer semmiféle biztosított helyzetet", a (poszt)romantikus költészet fontos motívumaként jelenik meg Benjamin Baudelaire-elemzésében, ld. "Motívumok Baudelaire költészetében", in: *KP*, 255.; *GS*, I/2:633.

³¹ Walter Benjamin: "A történelem fogalmáról", ford. Bence György, in: *AN*, 966.; "Über den Begriff der Geschichte", in: *GS*, I/2:697–698. (Benjamin ezen írását a továbbiakban is ebből a fordításból idézem, de csak a töredékek sorszámanak megadásával.)

mondja, hogy az angyal hátat fordít az őt nézőknek, s az eljövendő helyett az elmúltra szegezi tekintetét. A töredékhez mottóként csatolt versidézetből Benjamin azt a sort emeli ki, amely az angyal visszafordulási szándékát említi – "én visszafordulok" (*ich kehrte gern zurück*) –, maga a töredék pedig immár tényként kezeli a retroverziót. A történelem angyala "arcát a múlt felé fordítja" (*hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet*), "hátat fordít" (*den Rücken kehrt*) a jövőnek, és hátrálva mozog előre.

Egyfelől úgy tűnik, ez a hátrafordultság és hátrálás szorosan összefügg azzal, hogy az angyal nem ura saját mozdulatainak és mozgásának. Nem önmozgó lény, amilyenek a szárnyaival csapkodó madarat vagy az önálló motorral rendelkező járművet ("automobilt") szoktuk tartani (egyébként tévesen), hanem mozgatott, magatehetetlen test, melyet egy ellenállhatatlan erő röpít a jövőbe. Az angyal figyelme nem egyszerűen azért szegeződik a múltra, mert valamilyen véletlen folytán épp ebben a helyzetben kapott bele a viharos szél a szárnyaiba, hanem mert az a tény, hogy egy kiszámíthatatlan külső erő véletlen hatásainak van kiszolgáltatva, *per definitionem* arra kárhoztatja, hogy vakon (azaz háttal) haladjon a jövőbe. Ezért mondhatjuk, hogy a hátrafordultság szorosan összefügg az önirányításra való képtelenséggel. Nem adatik meg neki az előretekintés lehetősége, ami az önvezérlésre és szabad mozgásra való képességnek felelne meg.

Másfelől, mintha az angyal azoknak a zsidó törvényeknek az értelmében is retroverzióra kényszerülne, melyekről Benjamin később, a töredéksorozathoz kapcsolt "B" függelékben szól. Ott esik szó arról, hogy "a zsidóknak tilos volt a jövőt kutatni", vallásuk "inti őket viszont a megemlékezésre".³² Egy további gyors utalás – a *Teológiai-politikai töredékre* – világossá teheti, hogy mi áll a jövőkutatás tilalma mögött. A jövő mint olyan (Isten Országának eljövetele) nem lehet belátható jövő, amelyről tudhatnánk, mikor és hogyan jön el. Bármely pillanatban készen kell állni arra, hogy bekövetkezik, de nem lehet előkészíteni: "Történelmileg tekintve nem cél, hanem befejezés."³³ A jövő nem lehet a jelen telosza vagy szándékolt vonatkozási pontja (Isten Országá *magától* jön el, ahogy a IV. töredék mottója fogalmaz), éppen ezért Benjamin szerint "nem akarhatnak maguktól valami messiásira vonatkozni a történelmi dolgok".³⁴ A messiásira való vonatkozás ugyanis "dialektikus vonatkozás" (a korábbinak a későbbire való vonatkozása), amiről a *Passzások*

³² Itt tulajdonképpen a zsidó képtilalomnak történelmi dimenzióba való áthelyezéséről beszélhetünk, amint erre immár klasszikusnak számító elemzésében Rolf Tiedemann is rámutatott. Ld. Rolf Tiedemann: *Dialektik im Stillstand: Versuche zum Spätwerk Walter Benjamins* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983), 104.

³³ Benjamin: "Teológiai-politikai töredék", ford. Bence György, in: *AN*, 977.; "Theologisch-politisches Fragment", in: *GS*, II/1:203.

egyik, fentebb már idézett töredékében világosan megmondja Benjamin, hogy mindig csak *utólagos* lehet: "a voltak a vonatkozása a Mostra" (N 3, 1). A jelen és a jövő messiási konstellációja (a "dialektikus kép") csakis visszamenőleg állhat össze képpé, amikor a jelen már múlttá, a jövő jelenné vált.

További belátásokra tehetünk szert, ha meghatározzuk, milyen viszonyban áll az angyal visszafordulása egy másik, másféle fordulással, azzal a heliotropikus mozgással, amelyről *A történelem fogalmáról* szóló töredékek IV. darabja beszél. Benjamin a heliotropizmus képével allegorizálja a múltbeli dolgoknak azt a törekvését, hogy az épp eljövőt meglássák: "Miként a virágok fordítják fejüket a nap felé, valami titokzatos heliotropizmus révén az elmúlt dolgok mind *a felé* a nap felé igyekeznek fordulni, mely felkelőben van a történelem egén." E részlet jelentősége nem csupán abban áll, hogy megnevezi a hátrafordulás tükrös ellentétét, s ezzel létrehozza a jövőt fürkésző heliotropizmus és a múltat figyelő retroverzió spekuláris rendszerét, hanem abban is, hogy a hátrafordulást (impliciten) életadó, prozopopoetikus olvasási aktusként tételezi.

Ezen a ponton tehát rá kell térnünk a második mozzanatra, az olvasás kérdésére. Az iménti allegóriával Benjamin világossá teszi, hogy a múlt dolgainak továbbélését egyedül az eljövendő olvasó szoláris tekintete biztosíthatja, pontosan úgy, ahogy a napraforgók is az életet adó napfényből nyerik fennmaradáshoz szükséges energiájukat. A történetíró feladata Benjamin szerint abban áll, hogy odaforduljon a hozzá fordulóhoz, és ekként lehetővé tegye múlt és jelen összepillantását. A történésznek szeme kell legyen a rá tekintőre, még akkor is, ha a múlt dolgainak heliotropikus mozgása a lehető legnehezebben észrevehető elmozdulások közé tartozik. "Aligha van ennél kevésbé észrevehető változás, de a történelmi materialistának nem szabad szem elől tévesztenie" (IV.). A történelmi materialista ekként arra hivatott, hogy egy prozopopoetikus olvasási aktussal elismerje és teljesítse a múltból feléje érkező igényeket. Éppen ezt a heliotropikus tekintethez visszaforduló olvasói tekintetet ismerhetjük fel a történelem angyalának tekintetében. Amikor a történelem angyala a múlt felé fordul, és döbbenet látva az iszonytató katasztrófát kísérletet tesz arra, hogy "feltámassza a holtakat és összeillessze, ami széttörött", arra a messiási, prozopopoetikus műveletre vállalkozik, amelyet Benjamin a történelmi materialista feladatául szabott. A történésznek az a feladata, hogy arcot adjon a múltnak, s minden jel szerint az angyal is épp ezen fáradozik: ha sikerülne *összeilleszteni* a töredékeket, egyetlen alakzattá rendeznie a romokban heverő múltat, akkor ezáltal újra értelmes, átszellemített, eleven alakzattá hozna létre, vagyis *felélesztené* a

³⁴ Uo.

holtakat, újra életre hívná azt, ami egyszer már elveszett. Ez a vállalkozás azonban látványosan kudarcba fullad. Vajon miért?

Hogy választ kapjunk erre a kérdésre, alaposabban meg kell vizsgálnunk a heliotropizmus és a retroverzió kapcsolatát. Két apró részletre nem fordítottunk az előbb kellő figyelmet. Az egyik részlet a múlt felől, a másik részlet a jelen felől mutatja lényegileg aszimmetrikusnak és inautentikusnak a heliotropikus múlt és a retroverzív jelen látszólag szimmetrikus és autentikus viszonyát.³⁵ Egyrészt rá kell mutatnunk, hogy a múlt heliotropizmusa pusztá igyekezet – az elmúlt dolgok a felkelőben lévő nap felé "igyekeznek fordulni" (Benjamin a *streben* igét használja) –, amely, mint ilyen, sohasem találhat célba, és mindig le van késve arról, ami felé fordulni törekszik. A német szövegben először egész pontosan "utánafordulásról" (*nachwenden*) esik szó, és csak másodjára használja Benjamin a "feléfordulás" (*zuwenden*) kifejezést. Ha komolyan vesszük a napot követő virágok apró és első pillantásra talán jelentéktelennek tűnő késedelmét, akkor arra kell jutnunk, hogy az elmúlt dolgok mindig elvétik azt a messiási pillanatot vagy olvasói pillantást, amely – ha "szemkontaktusba" léphetnének vele – autentikus túlélésüket szolgálhatná. Mint az egyszeri vadász, akinek célzáskor nem jut eszébe, hogy eléfogjon a röptében megcélzott vadkacsának, a napraforgók is képtelenek elébemenni a nap mozgásának. A jövőt fürkésző pillantás óhatatlanul mindig az események "után" kullog, képtelen elkapni az eljövendő olvasó szoláris tekintetét.

A másik mellőzhetőnek tűnő mozzanat a jelen oldaláról tár fel hasonló aszimmetriát vagy anakroniát a két tekintet között. Arról van szó, hogy a heliotropizmust Benjamin "titkos heliotropizmusnak" (*Heliotropismus geheimer Art*) nevezi. A jelző a II. töredéket visszhangozza, ahol előbb a múlt "titkos indexéről" (*heimlichen Index*), majd a múltbeli és a jelenbeli nemzedékek közti "titkos megállapodásról" (*geheime Verabredung*) esik szó, így talán segít a kifejezés értelmezésében, ha megnézzük ezeket a korábbi előfordulásokat. Lássuk az elsőt: "A múlt titkos indexet hordoz magán, s a megváltáshoz van rendelve általa" (II.). A múlt felé forduló és a múltat idéző olvasó, aki elevenen tartja a múlt emlékét, ebben a minőségében messiási funkciót lát el, s arra hivatott, hogy megóvja a múltat a feledéstől. Visszafordulásával azonban nem "a múlt »örök« képét" pillantja meg (XVI.), amelyre a historizmus áhítozik, hanem egy efemer "felvillanó képet" (V.), mely mindaddig az

³⁵ Ez az aszimmetrizálódás többnyire elkerüli Benjamin olvasóinak figyelmét. Ancsel Éva idevonatkozó kommentárja tipikusnak mondható: "Két ellentétes gesztus egyazon írásban: odafordulás a történelmi nap felé és elfordulás a jövőtől" (i. m. 65.).

olvashatatlanság homályában lapult, és csak most, múlt és jelen e teljesen egyedi, egyszeri együttállásban tűnik fel, egyetlen pillanatra. A visszapillantás teljesen új vonatkozási-jelölési viszonyt artikulál múlt és jelen között, egy mindeddig olvashatatlan konstellációt tesz olvashatóvá. A "titkos" index, amit a múlt jegyként vagy bélyegként hord magán, ebben az összefüggésben nem más, mint a nyom, mely az aktualizáció pillanatában olvasható konstellációt alkot a jelennel. Ez a konstelláció, a múlt heliotropikus képe, egészen az aktualizáció pillanatáig az olvashatatlanság homályában lapul, és csak a visszafordulás performatív mozzanata hozza létre, teszi olvashatóvá. Ezért beszélhet Benjamin "titokzatos" (vagy "titkos") heliotropizmusról. A heliotropizmus titkossága tehát impliciten az eljövendő olvasás performatív mozzanatára utal. Egy ilyen olvasás mindig íratlan szöveget olvas, vak tekintetbe néz, tehát kizárólag inautentikus összepillantásra adhat alkalmat. A szem, amelybe a történész belepillanthat, mindig *olvasott* szem, mindig már jelenre vonatkoztatott tekintet. Ezért a múlt jelen által "kitöltött" tekintetbe pillantani nem sokkal autentikusabb, mint egy kitömött tetemnek nézni a szemébe. Így amikor Benjamin néhány sorral később a "köztünk és a valaha élt nemzedékek között" fennálló viszonyt "titkos megállapodásnak" nevezi, vagyis szerződéses viszonyként gondolja el, ezt a látszólag egyenlő felek közt létrejött paktumot úgyszintén a szerződő felek egyidejűtlensége és alapvető aszimmetriája árnyékolja be. Egy ilyen szerződés – nemzedékek egész sorát láncolva egymáshoz – az olvasói ellenjegyzések végtelen sorozatát nyitja meg, melyben minden egyes jelen a múlttal szemben fennálló adósságát próbálja törleszteni, de ahhoz, hogy ezt megtehesse, maga is az eljövendő korok adójára szorul. A rendszer működése és lendülete minden ponton fenyegetve van, egy fenyegetett ökonómiában pedig a kompenzáció is csak erőtlen lehet. Ezért mondhatja Benjamin, hogy "gyenge messiási erő adatott nekünk".³⁶ Miközben a történelmi materialista a múlttal szemben fennálló adósságát rendezzi, eladósodik a jövő irányába. Így amikor Benjamin megállapítja, hogy "a múltnak [...] követelése van velünk szemben", jó okkal fűzi hozzá, hogy ezt a követelést "nem lehet olcsón teljesíteni". Ahogy a szerencsejátékos, úgy a történelmi materialista (a történelem anyyala) is a végleges eladósodottság, az elzúllás, az abszolút rom vagy romlás felé tart.

Vegyük tehát szemügyre Benjamin allegóriájának harmadik aspektusát: a romosodás, a feltartóztathatatlan erózió kérdését. A történelem anyyala igazi történelmi materialistaként

³⁶ A "gyenge messiási erő" – az aberráns performatívum: azaz "afformatívum" (Hamacher) vagy "perverformatívum" (Derrida) – gondolata rejlik már abban is, hogy Benjamin egy anyyalt (s nem egy istenséget)

jelenik meg, amennyiben – feladva "a történelem epikus elemét" (N 9a, 6) – nem események sorát, hanem egyetlen képet, egyetlen akkumulálódó katasztrófát lát maga előtt. A katasztrófa – saját ismétlési kényszerének alávetve – romot romra halmoz, olyannyira, hogy a romhalmaz már-már minden mértéket meghalad, és az égisz tornyosulva a fenségesség határát súrolja. Ez a fenséges (vagy fenséges-közeli) látvány pedig minden narrativizálást szétzilál. Lokalizálható és történetté fűzhető rendkívüli események helyett egyetlen permanens katasztrófaállapot az, amit a történelem angyala konstatál. Benjamin másutt is beszél arról, hogy a katasztrófa nem ideiglenes, átmeneti állapot, mely a világtörténelem narratívájának egy-egy behatárolható epizódját alkotná, s nem is fenyegető világégés, mely folyton a jövőbe húzódná vissza, hanem a történelem alapvető formája. A VIII. töredékben azt írja: "»a rendkívüli állapot«, amelyben élünk, a dolgok rendje szerint való". Majd hozzáteszi: "El kell jutnunk a történelem ennek megfelelő fogalmához." A katasztrófa mindenkori jelenvalóságát a *Passzázatok* is hangsúlyozza: "A katasztrófa nem a mindenkori előttünk álló, hanem a mindenkori adott", más szóval: "a pokol nem olyasmi, ami előttünk áll – hanem ez az élet itt" (N 9a, 1). Ha van még valami mozgás ebben az állóképbe dermedt, katasztrófális állapotban, az csakis a kényszeres ismétlődés formáját öltheti. Efféle vég nélküli, repetitív mozgás kell hogy jellemezze az angyal azon törekvését, hogy a töredékeket összeillesztve életre keltse a holtakat. Talán éppen ez, a veszteség visszanyerésére irányuló szüntelen törekvés az, ami igazán katasztrófális és a végtelenségig hatványozza a romhalmazt. Benjamin szövege alapján tulajdonképpen ezt a szüntelen eróziót – az aposztrófikus retrospekció és prozopopoetikus olvasás által kiváltott vég nélküli romosodást – nevezhetnénk történelemnek.

Benjamin egy helyütt azt mondja, hogy egy ilyen történelemszemlélet alapfogalma nem a haladás, hanem az "aktualizálás" (N 2, 2). Ezért befejezésül aktualizáljuk, idézzük fel az angol romantika egyik legjelentékenyebbnek tűnő alkotását, Shelley *Mont Blanc* című versét, nem csupán jelennel kitöltött múltként, vagy "Benjamin" felől olvasott "Shelleyként", de olyan szöveggént is, amelyben minden bizonynyal majdani, eljövendő olvasások számára megnyíló "titkos indexek" is rejlenek. Amikor Shelley-t idézzük, tudnunk kell, hogy őt (legalább egyszer) maga Benjamin is megidézte, amikor Baudelaire Párizsáról szóló hosszú tanulmányának egy pontján Shelley rideg London-ábrázolásától próbálta elhatárolni a francia

állít a középpontba. Az Új Angyal alakjához lásd még "Agesilaus Santander" című írását, in: *SZH*, 195–198.; *GS*, VI:520–523.

költő nagyvárosát.³⁷ A történelem angyalának nem éppen idillisztikus allegóriája ugyanakkor mintha teret engedne Shelley pokoli víziójának, így tanulságos lehet egy éppoly kíméletlen Shelley-mű, a *Mont Blanc* felől olvasni. A vers három apró mozzanatára, három kifejezésére szeretném felhívni a figyelmet: egyrészt arra, hogy az olvasótól elforduló és figyelmét a tájra irányító elmét Shelley nem egyszerűen figyelmes vagy odafigyelő, hanem szó szerint "odaelforduló" (*adverting*) elmének nevezi, mely ekként a lehető legkonkrétabb értelemben *fordít figyelmet* arra, amit néz; másrészt arra, hogy ez az olvasótól elfordult (averzív) vagy olvasóinak hátat fordító (retroverzív) olvasói figyelem a táj "csupasz arcának" (*naked countenance*) prozopopoetikus megalkotásán munkálkodik; harmadrészt pedig arra, hogy mindez egy olyan természeti-történelmi színtéren történik, amelyet Shelley a hosszas leírás egy pontján egyszerűen "romáradatnak" (*flood of ruin*) nevez. A történelmi romhalmaz, amely Benjamin angyala előtt "az égisz nő" (akár egy feltámaszthatatlan hullahegy), Shelley-nél az erózió legyűrhetetlen hatalmaként főként magasodó Mont Blanc képében jelenik meg. Ez a történelmi fragmentáció magukat a szövegeket sem kerüli el. A történelem angyalának benjamin-i allegóriája töredék, egy romos mű amorf szelete. Shelley műve első ránézésre nem tűnik töredékesnek, sőt, jambikus pentameteri, ha rímek nélkül is, kifejezetten formássá tesz. Ne feledjük azonban, hogy ezt a versformát angolul *blank verse*-nek hívják, ami lehetővé teszi, hogy a *Mont Blanc*-ot önnön történelmi eseményszerűségének allegóriájaként, Mont Blanc-ként, kolosszális romhalmazként olvassuk.

³⁷ Walter Benjamin: "A második császárság Párizsa Baudelaire-nél", in: *AN*, 880.; "Das Paris des Second Empire bei Baudelaire", in: *GS*, I/2:562.

BIBLIOGRÁFIA

- Abrams, M. H.: "Structure and Style in the Greater Romantic Lyric", in: Uő: *The Correspondent Breeze: Essays on English Romanticism* (New York – London: Norton, 1984), 76–108.
- Abrams, M. H.: *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (New York: Norton, 1958 [1953]).
- Ágoston, Szent: *A keresztény tanításról*, ford. Böröczky Tamás (Budapest: Kairosz, é.n.).
- Althusser, Louis: "Ellentmondás és túldetermináció", in: Uő: *Marx – az elmélet forradalma*, ford. Gerő Ernő (Budapest: Kossuth, 1968), 17–45.
- Althusser, Louis: "Ideológia és ideologikus államapparátusok", ford. László Kinga, in: *Testes könyv I.*, szerk. Kiss Attila et al. (Szeged: Ictus – JATE Irodalomelmélet Csoport, 1996), 373–412.
- Ancsel Éva: *Polémia a történelemmel (Esszé Walter Benjaminről)* (Budapest: Kossuth, 1982).
- Aričs, Philippe: *The Hour of Our Death*, ford. Helen Weaver (Oxford: Oxford University Press, 1981).
- Bahti, Timothy: "History as Rhetorical Enactment: Walter Benjamin's »Theses on the Concept of History«", in: *Diacritics* 9:3 (1979/ősz), 2–17.
- Baudrillard, Jean: *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, ford. Charles Levin (h.n.: Telos Press, 1981).
- Baudrillard, Jean: *Simulacra and Simulation*, ford. Sheila Faria Glaser (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1994).
- Benjamin, Walter: *"A szirének hallgatása" (Válogatott írások)*, szerk. és ford. Szabó Csaba (Budapest: Osiris, 2001).
- Benjamin, Walter: *Angelus Novus*, szerk. Radnóti Sándor (Budapest: Magyar Helikon, 1980).
- Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*, szerk. Rolf Tiedemann – Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991).
- Benjamin, Walter: *Kommentár és prófécia*, szerk. Zoltai Dénes (Budapest: Gondolat, 1969).
- Bloom, Harold (szerk.): *Thomas Gray's Elegy Written in a Country Churchyard* (New York: Chelsea House Publishers, 1987).

- Bloom, Harold: *The Visionary Company: A Reading of English Romantic Poetry* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1971).
- Burke, Edmund: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, szerk. J. T. Boulton (London: Routledge and Kegan Paul, 1958).
- Byron, Lord: *The Complete Works*, szerk. Jerome J. McGann (Oxford: Clarendon Press, 1986).
- Caruth, Cathy: "The Face of Experience", in: *Uó: Empirical Truths and Critical Fictions: Locke, Wordsworth, Kant, Freud* (Baltimore – London: The Johns Hopkins University Press, 1991), 1–43.
- Castiglione László: *Pompeji* (Budapest: Corvina, 1973).
- Chandler, James: *Wordsworth's Second Nature: A Study of the Poetry and Politics* (Chicago – London: The University of Chicago Press, 1984).
- Chase, Cynthia: "Arcot adni a névnek", ford. Vástyán Rita – Z. Kovács Zoltán, in: *Pompeji* 1997/2–3, 108–147.
- Chase, Cynthia: "Monument and Inscription: Wordsworth's »Lines«", in: *Diacritics* 17:4 (1987/tél), 66–77.
- Chateaubriand, François René de: *Siron túli emlékiratok*, ford. Maár Judit (Budapest: Osiris, 1999).
- Cohen, Tom: *Ideology and Inscription: "Cultural Studies" after Benjamin, de Man, and Bakhtin* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998).
- Coleridge, S. T.: "The Landing-Place, Essay III (Ghosts and Apparitions)", in: *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*, 4. köt.: *The Friend I.*, szerk. Barbara E. Rooke (London: Routledge, 1969), 144–147.
- Collins, Billy: *Picnic, Lightning* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1998).
- Culler, Jonathan: "Aposztrophé", ford. Széles Csongor, in: *Helikon* 2000/3, 370–389.
- De Certeau, Michel: *The Writing of History*, ford. Tom Conley (New York: Columbia University Press, 1988).
- De Man, Paul: "»Én filológus vagyok...« (Stefano Rosso beszélget Paul de Mannal)", ford. Sajó Sándor, in: *Alföld* 1995/5, 68–74.
- De Man, Paul: "Antropomorfizmus és trópus a lírában", in: *Uó: Olvasás és történelem (Válogatott írások)*, szerk. Szegedy-Maszák Mihály, ford. Nemes Péter (Budapest: Osiris, 2002), 369–394.

- De Man, Paul: "Az önéletrajz mint arcrongálás", ford. Fogarasi György, in: *Pompeji* 1997/2–3, 93–107.
- De Man, Paul: "Ellenszegülés az elméletnek", ford. Huba Miklós, in: *Szöveg és interpretáció*, szerk. Bacsó Béla (Budapest: Cserépfalvi, é.n.), 97–113.
- De Man, Paul: "Esztétikai formalizálás: Kleist *Über das Marionettentheaterje*", ford. Beck András, in: *Enigma* 11–12, 80–98.
- De Man, Paul: "Hypogramma és inskripció", in: Uő: *Olvasás és történelem (Válogatott írások)*, szerk. Szegedy-Maszák Mihály, ford. Nemes Péter (Budapest: Osiris, 2002), 395–432.
- De Man, Paul: "Idő és történelem Wordsworthnál", in: Uő: *Olvasás és történelem (Válogatott írások)*, szerk. Szegedy-Maszák Mihály, ford. Nemes Péter (Budapest: Osiris, 2002), 208–236.
- De Man, Paul: "Wordsworth és a viktoriánusok", ford. Fogarasi György, in: *Helikon* 2000/1–2, 115–123.
- De Man, Paul: *Aesthetic Ideology*, szerk. Andrzej Warminski (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996).
- De Man, Paul: *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust* (New Haven: Yale University Press, 1979).
- De Man, Paul: *Az olvasás allegóriái: figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*, ford. Fogarasi György (Szeged: Ictus – JATE Irodalomelmélet Csoport, 1999).
- De Man, Paul: *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983).
- De Man, Paul: *Esztétikai ideológia*, ford. Katona Gábor (Budapest: Janus/Osiris, 2000).
- De Man, Paul: *Romanticism and Contemporary Criticism: The Gauss Seminar and Other Papers*, szerk. E. S. Burt et al. (Baltimore – London: The Johns Hopkins University Press, 1993).
- De Man, Paul: *The Resistance to Theory* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986).
- De Man, Paul: *The Rhetoric of Romanticism* (New York: Columbia University Press, 1984).
- Deleuze, Gilles – Guattari, Félix: *Mille Plateaux: Capitalisme et schizophrénie* (Paris: Minuit, 1980).
- Demetrius: "Peri herméneiasz / On Style", ford. Doreen C. Innes (Cambridge, Mass. – London: Harvard University Press, 1995), 343–525.

- Derrida, Jacques: "No apocalypse, not now", ford. Angyalosi Gergely, in: Jacques Derrida / Immanuel Kant: *Minden dolgok vége* (Budapest: Századvég, 1993), 112–147.
- Derrida, Jacques: "Typewriter Ribbon: Limited Ink (2) (»within such limits«)", ford. Peggy Kamuf, in: *Material Events: Paul de Man and the Afterlife of Theory*, szerk. Tom Cohen et al. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001), 277–360.
- Derrida, Jacques: „Marx & Sons”, ford. G. M. Goshgarian, in: *Ghostly Demarcations: A Symposium on Jacques Derrida's Specters of Marx*, szerk. Michael Sprinker (London – New York: Verso, 1999), 213–269.
- Derrida, Jacques: *A másik egynyelvűsége, avagy az eredetprotézis*, ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán (Pécs: Jelenkor, 1997).
- Derrida, Jacques: *Marx kísértetei (Az adósállam, a gyász munkája és az új Internacionálé)*, ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán (Pécs: Jelenkor, 1995).
- Derrida, Jacques: *Mémoires – Paul de Man számára*, ford. Simon Vanda (Budapest: Józseveg, 1998).
- Derrida, Jacques: *Spectres de Marx (L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale)* (Paris: Galilée, 1993).
- Eliot, George: *A vízimalom*, ford. Szinnai Tivadar (Budapest: Európa, 1966).
- Eliot, George: *The Mill on the Floss* (London: Penguin, 1985).
- Ferguson, Frances: *Wordsworth: Language as Counter-Spirit* (New Haven – London: Yale University Press, 1977).
- Freud, Sigmund: "Gyász és melankólia", ford. Berényi Gábor, in: *Sigmund Freud művei VI. (Ösztönök és ösztönsorsok: metapszichológiai írások)*, szerk. Erős Ferenc (Budapest: Filum, 1997), 129–143.
- Gill, Stephen: *Wordsworth: The Prelude* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991).
- Gray, Thomas – Collins, William: *Poetical Works*, szerk. Roger Lonsdale (Oxford: Oxford University Press, 1977).
- Grob, Alan: "William and Dorothy: A Case Study in the Hermeneutics of Disparagement", in: *ELH* 65 (1998), 187–221.
- Hamacher, Werner: "Lingua Amissa: The Messianism of Commodity Language and Derrida's *Specters of Marx*", ford. Kelly Barry, in: *Ghostly Demarcations: A Symposium on Jacques Derrida's Specters of Marx*, szerk. Michael Sprinker (London – New York: Verso, 1999), 168–212.

- Hartman, Geoffrey: "Inscriptions and Romantic Nature Poetry", in: Uő: *The Unremarkable Wordsworth* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), 31–46.
- Hartman, Geoffrey: "Romantic Poetry and the Genius Loci", in: Uő: *Beyond Formalism: Literary Essays 1958–1970* (New Haven – London: Yale University Press, 1970), 311–336.
- Hartman, Geoffrey: "Romanticism and Anti-Self-Consciousness", in: Uő: *Beyond Formalism: Literary Essays 1958–1970* (New Haven – London: Yale University Press, 1970), 298–310.
- Hartman, Geoffrey: *Wordsworth's Poetry, 1787–1814* (New Haven – London: Yale University Press, 1971 [1964]).
- Haverkamp, Anselm: "Notes on the »Dialectical Image« (How Deconstructive Is It?)", in: *Diacritics* 22:3–4 (1992/ősz–tél), 70–80.
- Heidegger, Martin: "Die Frage nach der Technik", in: *Gesamtausgabe*, 7. köt.: *Vorträge und Aufsätze* (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2000), 5–36.
- Heidegger, Martin: "Was heisst Lesen?", in: Uő: *Gesamtausgabe*, 13. köt.: *Aus der Erfahrung des Denkens 1910–1976* (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1983), 111.
- Hertz, Neil: "A gátoltság gondolata a fenséges irodalmában", ford. Vástyán Rita és Z. Kovács Zoltán, in: *Helikon* 2000/1–2, 96–114.
- Hobbes, Thomas: "A rétorika mestersége", in: Uő: *Logika, rétorika, szofisztika*, szerk. és ford. Bánki Dezső (Budapest: Kossuth, 1998), 155–172.
- Hölderlin, Friedrich: *Versek – Hüperiön*, szerk. Rónay György (Budapest: Európa, 1993).
- Hutchings, William: "Syntax and Death: Instability in Gray's *Elegy Written in a Country Churchyard*", in: *Thomas Gray's Elegy Written in a Country Churchyard*, szerk. Harold Bloom (New York: Chelsea House Publishers, 1987), 83–99.
- Jacobs, Carol: "The Unimaginable Touch of Time: Wordsworth's »Tintern Abbey«, Crossing the Alps, and »Intimations of Immortality«", in: Uő: *Telling Time: Lévi-Strauss, Ford, Lessing, Benjamin, de Man, Wordsworth, Rilke* (Baltimore – London: The John Hopkins University Press, 1993), 159–187.
- Kant, Immanuel: *Az ítélőerő kritikája*, ford. Papp Zoltán (Szeged: Ictus, 1997).
- Kneale, J. Douglas: "Romantic Aversions: Apostrophe Reconsidered", in: *Rhetorical Traditions and British Romantic Literature*, szerk. Don H. Bialostosky – Lawrence D. Needham (Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 1995), 149–166.

- Lacan, Jacques: "La chose freudienne", in: Uő: *Écrit* (Paris: Seuil, 1966), 401–436.
- Laclau, Ernesto: "The Death and Resurrection of the Theory of Ideology", in: *MLN* 112 (1997), 297–321.
- Laplanche, J. – J.-B. Pontalis: *A pszichoanalízis szótára*, ford. Albert Sándor et al. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994).
- Lausberg, Heinrich: *Handbuch der literarischen Rhetorik* (München: Max Hueber Verlag, 1960).
- Mack, Robert L.: *Thomas Gray: A Life* (New Haven – London: Yale University Press, 2000).
- Marx, Karl – Engels, Friedrich: "Manifest der Kommunistischen Partei", in: Marx – Engels: *Werke*, 4. köt. (Berlin: Karl Dietz Verlag, 1972 [1959]), 459–493.
- Marx, Karl – Engels, Friedrich: *Die deutsche Ideologie*, in: Marx – Engels: *Werke*, 3. köt. (Berlin: Karl Dietz Verlag, 1990 [1958]).
- Marx, Karl – Engels, Friedrich: "A Kommunista Párt kiáltványa", in: *Marx és Engels művei*, 4. köt. (Budapest: Kossuth, 1959), 437–470.
- Marx, Karl – Engels, Friedrich: *A német ideológia*, in: *Marx és Engels művei*, 3. köt. (Budapest: Kossuth, 1960).
- Marx, Karl: "[Thesen über Feuerbach]", in: Marx – Engels: *Werke*, 3. köt. (Berlin: Karl Dietz Verlag, 1990 [1958]), 5–7.
- Marx, Karl: "[Tézisek Feuerbachról]", in: *Marx és Engels művei*, 3. köt. (Budapest: Kossuth, 1960), 7–10.
- Marx, Karl: "Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte", in: Marx – Engels: *Werke*, 8. köt. (Berlin: Karl Dietz Verlag, 1972), 111–207.
- Marx, Karl: "Louis Bonaparte brumaire tizenhatalcadikája", in: *Marx és Engels művei*, 8. köt. (Budapest: Kossuth, 1962), 101–196.
- Marx, Karl: *A tőke (A politikai gazdagástan bírálata) I.*, in: *Marx és Engels művei*, 23. köt. (Budapest: Kossuth, 1967).
- Marx, Karl: *Angol hétköznapiak (Ahogyan Marx látta)*, szerk. Dr. Szalontai Sándorné (Budapest: Kossuth, 1971).
- Marx, Karl: *Das Kapital: Kritik der politischen Ökonomie*, in: Marx – Engels: *Werke*, 23. köt. (Berlin: Karl Dietz Verlag, 2001 [1962]).
- Mellor, Anne K.: *Romanticism and Gender* (New York: Routledge, 1993).

- Menke, Bettine: "Das Nach-Leben im Zitat: Benjamins Gedächtnis der Texte", in: *Gedächtniskunst: Raum – Bild – Schrift (Studien zur Mnemotechnik)*, szerk. Anselm Haverkamp – Renate Lachmann (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991), 74–110.
- Menke, Bettine: *Prosopopeia: Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka* (München: Wilhelm Fink Verlag, 2000).
- Miall, David S.: "Locating Wordsworth: »Tintern Abbey« and the Community with Nature", in: *Romanticism On the Net* 20 (2000/nov.) (<http://users.ox.ac.uk/~scat0385/20miall.html>).
- Miller, J. Hillis: *Versions of Pygmalion* (Cambridge, Mass. – London: Harvard University Press, 1990).
- Owen, W. J. B.: *Wordsworth as Critic* (Toronto – Buffalo: University of Toronto Press, 1969).
- Pál József: *A neoklasszicizmus poétikája* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988).
- Parker, Andrew: "Futures for Marxism: An Appreciation of Althusser", in: *Diacritics* 15:4 (1985/tél), 57–72.
- Paxson, James J.: *The Poetics of Personification* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994).
- Péter Ágnes: *Roppant szivárvány (A romantikus látásmódról)* (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1996).
- Petrucci, Armando: *Writing the Dead: Death and Writing Strategies in the Western Tradition*, ford. Michael Sullivan (Stanford: Stanford University Press, 1998).
- Platón: "Phaidrosz", ford. Kövendi Dénes, in: *Platón összes művei* (Budapest: Európa, 1984), 2. köt., 711–807.
- Pyle, Forest: "Wordsworth: The Poetry of Enshrinement", in: Uő: *The Ideology of Imagination: Subject and Society in the Discourse of Romanticism* (Stanford: Stanford University Press, 1995), 59–93.
- Riffaterre, Michael: "Prosopopeia", in: *Yale French Studies* 69 (1985), 107–123.
- Rilke, Rainer Maria: "Worpswede", ford. Szabó Ede, in: *Prózaí írások*, szerk. Vajda György Mihály (Budapest: Európa, 1961), 41–59.
- Rousseau, Jean-Jacques: *Értekezések és filozófiai levelek*, ford. Kis János, szerk. Ludassy Mária (Budapest: Magyar Helikon, 1978).

- Schor, Esther: *Bearing the Dead: The British Culture of Mourning from the Enlightenment to Victoria* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993).
- Scodel, Joshua: *The English Poetic Epitaph: Commemoration and Conflict from Johnson to Wordsworth* (Ithaca – London: Cornell University Press, 1991).
- Shelley, Mary: "On Ghosts", in: *The Novels and Selected Works of Mary Shelley*, 2. köt., szerk. Pamela Clemit (London: William Pickering, 1996), 140–146.
- Shelley, Percy Bysshe: "A költészet védelme", ford. Bart István, in: *Hagyomány és egyéniség (Az angol esszé klasszikusai)*, szerk. Ruttkay Kálmán, Ungvári Tamás (Budapest: Európa, 1967), 233–267.
- Shelley, Percy Bysshe: *Poetry and Prose*, szerk. Donald H. Reiman, Sharon B. Powers (New York – London: Norton, 1977).
- Simmel, Georg: *A kacérság lélektana*, szerk. és ford. Berényi Gábor (Budapest: Atlantisz, 1990).
- Smith, Adam: "Az erkölcsi érzelmek elmélete", ford. Fehér Ferenc, in: *Brit moralisták a XVIII. században*, szerk. Márkus György (Budapest: Gondolat, 1977), 423–553.
- Smith, Adam: *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*, szerk. Edwin Cannan (Chicago: University of Chicago Press, 1976).
- Smith, Adam: *The Theory of Moral Sentiments*, szerk. D. D. Raphael – A. L. Macfie (Oxford: Clarendon Press, 1976).
- Sprinker, Michael (szerk.): *Ghostly Demarcations: A Symposium on Jacques Derrida's Specters of Marx* (London – New York: Verso, 1999).
- Sprinker, Michael: "The Legacies of Althusser", in: *Yale French Studies* 88 (1995), 201–225.
- Sprinker, Michael: *Imaginary Relations: Aesthetics and Ideology in the Theory of Historical Materialism* (London – New York: Verso, 1987).
- Szenczi Miklós (szerk.): *Wordsworth és Coleridge versei* (Budapest: Európa, 1982).
- Szenczi Miklós et al. (szerk.): *Klasszikus angol költők I.* (Budapest: Európa, 1986).
- Tiedemann, Rolf: *Dialektik im Stillstand: Versuche zum Spätwerk Walter Benjamins* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983).
- Warminski, Andrzej: "Allegories of Reference", in: Paul de Man: *Aesthetic Ideology*, szerk. Andrzej Warminski (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996).
- Warminski, Andrzej: "Ending Up / Taking Back (with Two Postscripts on Paul de Man's Historical Materialism)", in: *Critical Encounters: Reference and Responsibility in*

- Deconstructive Writing*, szerk. Cathy Caruth – Deborah Esch (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1995), 11–41
- Warminski, Andrzej: "Hegel/Marx: a tudat és az élet", ford. Fogarasi György, in: *LegKisebb Közös Többszörös* 7–8. (2001/tél), 16–29.
- Warminski, Andrzej: "Missed Crossing: Wordsworth's Apocalypses", in: *MLN* 99 (1984, december), 983–1006.
- Warminski, Andrzej: "Szemközt a nyelvvel: Wordsworth első költői szellemei", ford. Fogarasi György, in: *Helikon* 2000/1–2, 125–145.
- Weber, Samuel: "Technics and Theatricality" (kézirat).
- Williams, Anne: "Elegy into Lyric: *Elegy Written in a Country Churchyard*", in: *Thomas Gray's Elegy Written in a Country Churchyard*, szerk. Harold Bloom (New York: Chelsea House Publishers, 1987), 101–117.
- Williams, Raymond: *The English Novel: From Dickens to Lawrence* (London: Chatto and Windus, 1971).
- Wordsworth, William: *Esszék sírfeliratokról*, ford. Fogarasi György, in: *Pompeji* 1997/2–3, 68–92.
- Wordsworth, William: *Poetical Works*, szerk. Thomas Hutcheon – Ernest de Selincourt (Oxford: Oxford University Press, 1969).
- Wordsworth, William: *The Prelude: 1799, 1805, 1850*, szerk. Jonathan Wordsworth et al. (New York – London: Norton, 1979).
- Wordsworth, William: *The Prose Works of William Wordsworth*, 1–3. köt., szerk. W. J. B. Owen – Jane Worthington Smyser (Oxford: Clarendon Press, 1974).
- Žižek, Slavoj: "The Specter of Ideology", in: *Mapping Ideology*, szerk. Slavoj Žižek (London – New York: Verso, 1994), 1–33.
- Žižek, Slavoj: *The Sublime Object of Ideology* (London – New York: Verso, 1989).