

Performa 5 | 2017. szám
kultúratudományi és társadalomfilozófiai folyóirat

Főszerkesztő: Vajda Mihály

Szerkesztőbizottság:

Antal Éva

Fogarasi György

Kicsák Lóránt

Körömi Gabriella

Kukla Krisztián

Kusper Judit

Nemes László

Simon Attila

Szabó Csaba

Széplaky Gerda

Takács Ádám

Válastyán Tamás

Kiadja: Eszterházy Károly Egyetem Bölcsészettudományi Kara

Felelős kiadó: Dr. Pintér Márta dékán

Kapcsolat: performa@ektf.hu

ISSN 2498-731X

Webmester: Faa Balázs

Darida Veronika
A vágy felfedezése

1. Teremtő kritikák

A *Stanzák*,¹ Giorgio Agamben egyik korai műve, a kritika státuszának kérdésével kezdődik. A kritikától, szemben a szépirodalommal, mindig valamiféle eredményt várunk vagy legalábbis alátámasztható téziseket. A filozófiai nyelvhasználatban ugyanakkor a kritika a tudás és az ész határainak feltérképezését és kijelölését jelenti (gondoljunk a kanti kritikákra), mely pontosan megmutatja, hogy hol kell a vizsgálódásainknak véget érnie, hacsak nem akarunk igazolhatatlan terepre tévedni. Ezzel szemben a jénai iskolánál (az Athanaeum körében) a kritika másfajta szerepet tölt be és elsősorban a tudományokat és művészeteket is magába foglaló, egyetemes költészetre vonatkozik. A romantika korszakát követően viszont már a hanyatlását figyelhetjük meg, azt a folyamatot, ahogy egyre inkább jelentőségét veszíti. Így valóban jogosnak tűnik felvetni azt a kérdést, hogy a XIX. század után mit érthetünk „teremtő kritika” alatt? Hol találkozhatunk ennek az igényével?

Agamben erre két, egymástól meglehetősen különböző példát hoz. Az első Félix Fénéon, akinek a neve ma már talán keveseknek ismerős, habár a fin de siècle és a XX. század elejének egyik jelentős művészeti írója volt (az impresszionisták, a divizionisták, a Nabis csoport festőinek barátja és kritikusa). Emellett irodalmi téren is csalhatatlan ízléssel rendelkezett Rimbaud, Laforgue, Mallarmé, Valéry, Apollinaire költészetének híveként. Agamben azonban nem Fénéon műkritikáit emeli ki, hanem zszurnaliszta munkásságát, híres háromsoros újsághíreit,² melyek a sűrítés remekei, valóságos kis költemények, ám időnként egy regény tartalmát foglalják magukba, miközben drámai feszültséggel is bírnak.

A másik kritikusi példa, kevésbé meglepő módon, Walter Benjamin. Tőle viszont Agamben nem rövid írásait idézi (akár az *Egyirányú utca* aforizmáit vagy a *Passagenwerk* töredékeit), hanem *A német szomorújáték eredetét*.³ A legrövidebb, efemernek szánt és a burjánzó, legambiciózusabb kritikai formák kerülnek így egymás mellé. Mégsem véletlenül, hiszen a hagyományos, megszokott formától és szerepkörtől való elszakadás teszi ezeket a kategorizálhatatlan írásokat valóban invenciózus kritikákká.

¹ Giorgio Agamben: *Stanze. La parola et il fantasma nella cultura occidentale*. Torino, Giulio Einaudi, 1977.

² Félix Fénéon: *Nouvelles en trois lignes*. Paris, Macula, 1990.

³ Walter Benjamin: *Angelus novus*. Fordította Bence György, Kőszeg Ferenc, Pór Péter, Rajnai László, Tandori Dezső. Budapest, Magyar Helikon, 1980.

De vajon, folytathatjuk a kérdezést, mi lehet a kritika sajátos tárgya? Agamben, szintén a *Stanzák* előszavában, hangsúlyozza a filozófia és a költészet között tradicionálisan megvont különbséget, melynek nyomán úgy tekinthetünk rájuk, mintha két merőben más, egymástól elkülönülő gondolkodási formát alkotnának. Míg a költészet az inspirációra, az ihletre támaszkodik, addig a filozófia az észre hallgat; míg a költészet megragadni kívánja a tárgyát egy szép formát adva neki, addig a filozófia annak a megismerésére törekszik. Vagyis összegezve azt mondhatjuk, hogy míg a költészet anélkül ragadja meg a tárgyát, hogy ismerné, addig a filozófia ugyan ismeri a tárgyát, de nem képes megragadni azt.

A kritika pedig, állítja Agamben, a filozófiai és a költészeti gondolkodás közötti törésből született. A kritikának így nincs saját tárgya, hanem olyan tárgy nélküli tudománynak tekinthető, amely folyton átveszi az általa vizsgált anyag vagy terület tárgyait.

Agamben kritikai művének ebben az esetben egy sajátos tárgya lesz: a 13. századi stanzák. Adódik a kérdés, hogy a filozófust miért épp a *dolce stil nuovo* költészete foglalkoztatja? Elsősorban azért, mert ezekben a költeményekben még a filozófia és a költészet egységét ismeri fel. A versek témája a szerelem, még pontosabban a szerelmi öröm (*gioia dell'amore*) – ezért evidens módon vetik fel a nyelv és a vágy közötti kapcsolat problémáját, mely a következő: létezhet vajon olyan nyelv, mely egyszerre képes megragadni és megismerni a tárgyát, mely nem más, mint a szerelmi vágy?

A trubadúr költészet azért jó példa, mert ebben az esetben a vágy tárgya valami nem létező lesz: egy eszménykép, egy fantázia. A valóságban beteljesíthetetlen vágy (platonikus szerelem) így csak a beszédben realizálódhat, miközben a beszédbeli vágy tárgyának nincs külső referenciája.

Agamben kiemeli, hogy a „stanza” eredeti jelentése szerint egyszerre lehet versforma és szoba (gondoljuk Raffaello vatikáni stanzáira). A helyre vonatkozás hangsúlyozása azért sem véletlen, mert a stanzák a (képi és nyelvi) fantáziák számára biztosítanak teret. Ez a tér a költemények esetében egyszerre *outopos* (nem létező hely), és egy minden valós térnél eredendőbb tér (költészeti tér), melyet betöltenek és belaknak a fantáziák.

Agamben könyvének valódi tárgya így lesz az Erősz-fantáziákról való beszéd a nyugati kultúrában, azonban nem csak trecento költészetében, de a legkülönbözőbb területeken és formákban. Egy olyan interdiszciplináris megközelítésre törekszik, eltérő diskurzusok bevonásával, melynek nyomán egyszerre nyerhetünk bepillantást a teológiai, filozófiai, poétikai, pszichológiai értelmezésekbe. Mindazonáltal, ezek a diskurzusok megmaradnak a vágyakozás kielégíthetetlen formáinak, mivel a vágy tárgya – a fantázia – megragadhatatlan.

2. Melankóliák

A vágy nem létező tárgyait vizsgálva, Agamben visszatér egy korábbi könyvében már felvetett témához: a melankólia kérdéséhez. A *L'uomo senza contenuto*⁴ utolsó fejezeteiben található egy nagyszerű melankólia-tanulmány: Dürer *Melencolia I* metszete és Walter Benjamin *A történelem fogalmáról* szövege nyomán. Ez utóbbiban olvashatjuk Benjamin feledhetetlen elemzését Klee *Angelus Novus*áról.

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 összeillessze, ami széttörött. De vihar kél a Paradicsom felől, belekap az angyal szárnyaiba, és oly erővel, hogy nem tudja többé összezární őket. E vihar feltartóztathatatlanul úzi a jövő felé, amelynek hátat fordít, miközben az égig nő előtte a romhalmaz.⁵

Agamben a benjamini történelem, (a képen láthatatlan romok elől) iszonyattal hátráló, angyalát állítja párhuzamba a dűneri esztétika angyalával, azzal a nőalakkal, aki mozdulatlanul és bánatosan mereng a tudás felhalmozott, hasznavehetetlen romjai felett.

A *Stanzákban* azonban a melankólia értelmezésekor Agamben már egy másik irányt követ. Miután röviden felvázolja a melankólia egy Pszeudo-Arisztotelész szövegre (*Problemata*) visszavezethető alapproblémáját (mely a költők, hadvezérek, filozófusok, vagyis a kiváló férfiak melankóliájáról beszél), Agambent csak két sajátos eset érdekli: a vallási és a szerelmi melankólia. Mi most ezek közül nem a szerzetesek *acediáját* (melyet *tristia* és *taedium vitae* jellemez), inkább a szerelmesek melankóliáját nézzük.

A melankólia teoretikus megközelítései közül Agamben Freud 1917-es, *Gyász és melankólia* tanulmányát ismerteti részletesebben. Freud szerint, a gyászhoz hasonlóan, a melankólia is a szeretett tárgy elvesztésére adott reakció. Azonban amíg a gyász esetében mindig konkrét és megragadható a veszteség (egy szeretett személy elvesztése), addig a melankóliánál ez a veszteség csupán eszmei jellegű is lehet (pl. egy fájdalmas szakítás után,

⁴ Giorgio Agamben: *L'uomo senza contenuto*. Macerata, Quodlibet, 1994.

⁵ Benjamin: *Angelus novus*. 966.

amikor tudatában vagyunk a veszteségnek, de mégsem tudjuk konkrétan megmagyarázni – sem mások, sem önmagunk számára –, hogy mi mindent veszítettünk el). Ezért Freud joggal nevezheti a melankóliát „tudattalan tárgyvesztésnek”.

A gyásszal szemben a melankólia valóban beteges állapot, melynek során az én-szerkezet alapvető változásokon megy át. Míg a gyászban a külvilág válik üressé és értelmetlenné (a szeretett személy elvesztése nyomán támadt hiány miatt), addig a melankóliában az én kiüresedése zajlik le: az énérték és az önérzet csökkenésére, az én nagyfokú elszegényesedésére figyelhetünk fel. A középkori melankólia-elképzelések nyomán ezt az állapotot az én „elsivatagosodásának” is nevezhetnénk.

A melankóliára a mélységesen fájdalmas lehangoltság, a külvilág iránti érdeklődés felfüggesztése, a szeretet-képesség elvesztése, a teljesítmény-gátlás, az önérzet csökkenése jellemző, amely önvádásokban nyilvánul meg, s tébolyult büntetési várakozásokká fokozódik.⁶

Freud koncepciójában új elem, hogy a melankolikust nem rejtőzködő, néma emberként, hanem fecsegőként állítja elénk. A melankolikusból hiányzik a mások előtti szégyenkezés érzése: innen ered felfokozott közlékenysége, mely „önmaga pőrére vetköztetésében eléggül ki”. A melankóliában tehát van valami öntudatlan és ösztönös perverzió, és Agamben ezt a vonását hangsúlyozza.

A szerelmi melankóliában a tárgyvesztés énvesztéssé válik, miközben egy hisztériás azonosulás (egy tárgymegegyezés állapota) is megfigyelhető benne. A melankólia tárgya így egyszerre lesz birtokolt és elvesztett, ennyiben nagyon hasonlít a freudi fétistárgyra.⁷

A fétistárgy ugyanígy valami egyszerre valós és nem valós, testet öltött és nem létező, igényelt és tagadott tárgyként tűnik fel. A *Stanzák* „Freud vagy a hiányzó tárgy” című fejezete a fétistárgy ambivalenciáját gondolja tovább. A fétistárgy (mely lehet akár egy emberi testrész, mint pl. egy láb, de egy tárgy is, mint pl. egy cipő) egyszerre jelenik meg a maga konkrét, megérintható valóságában, miközben egy nem létező tárgyat (a freudi értelmezésben a fiúgyermek számára az anya péniszét) helyettesíti, és ebben a vonatkozásában anyagtalan és érinthetetlen marad. A fétistárgy ambivalenciája kihat a fetisiszta hozzá való viszonyára is. A fetisiszta olyan, akár a gyűjtő: folyamatosan megsokszorozza és felhalmozza fétistárgyait. Mindebből az következik, hogy a fétistárgy nem valami egyedi és helyettesíthetetlen dolog,

⁶ Sigmund Freud írásai 8. Budapest, Animula, 2011. 84.

⁷ Agamben Freud *A fetisizmus* (1927) című tanulmányára hivatkozik. Ld. Sigmund Freud írásai 8. 100-104.

épp ellenkezőleg, számtalan más, meghatározatlan tárggyal helyettesíthető, hiszen egyik „megtestesülése” se képes kimeríteni vagy betölteni azt a semmit – a hiányzó tárgy helyét –, amelynek a jele.

Ugyanitt Agamben egyes művészek és művészeti ágak fetisizta karakteréről is beszél, amely a művek befejezetlenségében mutatkozik meg. Freud művészeti írásai tükrében itt Leonardo félbehagyott rajzaira⁸ vagy Michelangelo szobortorzóira gondolhatnánk, de ezt kiegészíthetjük, ahogy Agamben teszi, a preromantikusok (Schlegel fivérek, Novalis) töredék-kultuszával vagy azzal a modern és kortárs irodalomban Mallarmé óta uralkodó tendenciával, amely az abszolút (ha egyáltalán legitim módon használható még ez a kifejezés) bármilyen nyomát csak annak negációjában: a fragmentum-formában ismeri el.

A melankolikus, a fetisizta és a gyűjtő tehát egyaránt a vágy el nem érhető, hiányzó tárgyát próbálja megragadni, számukra az irreális (a fantázia) lesz a reális, ez köti le minden gondolatukat, ez határozza meg minden élet- és művészeti tevékenységüket.

3. Inspirációk

Visszatérve a *dolce stil nuovo* költészetére és annak agambeni tárgyalására, egyetlen példát ragadunk ki: méghozzá a legismertebbet, Dante *Új Életét (Vita Nuova)*, mely mesteri módon ötvözi a lírát és a benne megszülető olasz nyelven írt, vallomásos, elbeszélő prózát. Az *Új életet* olvasva, melynek ihletője Beatrice (a rejtélyes Donna Gentile), láthatjuk, ahogy a szerelmi tapasztalatban, mely egyszerre elmélkedés és sóvárgás, egyesül a filozófia és a költészet. Másként fogalmazva, az „amore spirante” teszi lehetővé azt, hogy a vágy, a fantázia és a beszéd egységet alkothassanak.

Ennek igazolásaként elég felidézni a szerelem megszületésének pillanatát, amikor a kilencéves Dante megpillantja a nyolcéves Beatricét (vérpirosba öltözötten) és ekkor valóban egy új élet kezdődik számára (*incipit vita nova*).

A szív és a szellem egyszerre megrendül, Dantét rémület és ámulat, reszketés és öröm tölti el, ettől kezdve, immár egész költészetével, a megtestesült álomkép szolgálatában áll.

⁸ Ahogy Freud *A fetisizmus* című írásban maga hivatkozik korábbi, *Leonardo da Vinci egy gyermekkori emléke* című tanulmányára.

Azóta uralkodék el lelkemben a Szerelem, lelkemben bizony, mely már ily korán szolgálatjára volt, s attól fogva oly bátorsága s hatalma lett felettem, *ki képzetemmel magam adtam e bátorságot s hatalmat neki*, hogy mindenben már tökéletesen a kedvére kell tennem.⁹

Amit Dante érez, leginkább a boldog melankólia antagonisztikus kifejezésével írható le. Ez a boldogság abban áll, hogy minden gondolatát a szerelem köti le, így még a szerelmi fájdalom (a Legkedvesebb távolléte) során is egyfajta örömet érez. Amikor arról faggatják, hogy miben lakozik a boldogsága, a költő így felel: „Ama szavakban, melyek az én úrnőm dicséretére esnek”.¹⁰ Miközben a szöveg azokat a kétségeket sem rejti el, melyek az egész életét meghatározó döntés után fogalmazódnak meg benne:

Magamban így el is végzém, hogy eztán már csak olyan szó lesz nekem matériám, mely a legkedvesebbnek dicséretére esik; s amit mind többet gondoltam én erre, mindinkább úgy tetszék, hogy a matéria, melyre szemem vettem, magamhoz képest túlságosan magos, elannyira, hogy bele sem mertem fogni – s így vesztegeltem jónéhány napig: vágyában a szónak s rettegésében a megszólalásnak.¹¹

Érdeemes kiemelni, hogy az *Új Élet* bővelkedik a melankólia már-már patológikus állapotainak a leírásaiban, különösen Beatrice halála után.

Idő teltével aztán, hogy oly helyütt jártam, mely az elmúlt időt hozta emlékeimbe vissza, eltűnődve álldogáltam sokáig, s közepette oly fájdalmas gondolatoknak is, hogy szörnyű ijedelemnek vélte volna állapotomat, ha ki meglátott volna akkor.¹²

A fantáziakép azonban a szeretett személy elvesztése után is tovább él, még hozzá még elevenebben. A Beatrice-fantázia iránt érzett szerelmi vágy kifejezése immár egy új költői nyelvet kíván, ezt az igényt jelenti be az önéletrajzi mű befejezése: „erről az áldottról többet én nem szólok, mindaddig, amíg méltóbb módon nem szólhatok róla.”¹³

Ez a valóban fenséges, szerelmes dicsőítő beszéd (panegyricus) majd az *Isteni színjáték*ban születik meg, melynek inspirációja továbbra is a múlhatatlannak bizonyuló, szerelmi fantázia.

⁹ *Itália virágos kertje*. Válogatta, fordította Rónai Mihály András. Budapest, Európa, 1964. 64.

¹⁰ *Itália virágos kertje*. 91.

¹¹ *Itália virágos kertje*. 91

¹² *Itália virágos kertje*. 127.

¹³ *Itália virágos kertje*. 138.

Én úgy vagyok – mondtam –, hogy ha sugalmaz (spira)
a Szerelem, megjegyzem (noto), s ahogyan
bensőmben diktál (ditta), azt kifejezem (vo significando)¹⁴ (Purgatórium XXIV)

Ez az idézet is azt mutatja, hogy egyedül a sugalmazó szerelem („amore spirante”) lehet képes arra, hogy a beszédben pontosan kifejezze a vágy tárgyát. Mivel a boldogság csupán a szerelemről való beszédben áll, ezért ez a szerelmi diskurzus befejezhetetlennek bizonyul.

Fontos hangsúlyoznunk a vágy aszimmetriáját: ez a szerelmi érzés nem vár el (mint ahogy valóságosan sem várhatott) semmilyen viszonyosságot, megmarad tiszta fantáziának.

Jorge-Luis Borges, Dante egyik leginspiratívabb olvasatát nyújtva, szintén külön felhívja a figyelmünket arra az ismertet, ám gyakran figyelmen kívül hagyott tényre, hogy „Dante számára Beatrice mindörökké létezett. Beatrice számára Dante alig vagy egyáltalán nem létezett”.¹⁵ Ez ugyanakkor nem akadályozta meg a szerelmes Dantét abban, hogy egész életművét, így az *Isteni színjátékot* is neki szentelje: „Dante azért alkotta meg a legjobb irodalmi művet, amit valaha is írtak, hogy elhelyezhessen benne néhány találkozást az örökké elvesztett Beatricével.”¹⁶

Mindehhez Borges, mintegy visszatérve a melankólia kérdéséhez, még hozzáteszi:

Az *Új Élet* elején azt olvassuk, hogy Dante egyszer 60 női nevet sorolt fel egy levélben, csak hogy titokban közéljük csempészhesse Beatrice nevét. Úgy gondolom, hogy a *Színjátékban* ugyanezt a *mélabús játékot* játszotta.¹⁷

Egy másik kritikai megközelítést idézve, Dante nyelvhasználatával kapcsolatban meglepő megfigyeléseket találhatunk Oszip Mandelstamnál. Esztétikai írása, a *Beszélgetés Dantéről* (1933) az olasz nyelv természetét vizsgálja, melyben az orosz költő nézete szerint mindig van valami gyermeki, csacsogó jelleg (amiatt, hogy a beszédtevékenység súlypontja az ajkához közel található benne). A rímek gazdagsága ebben a nyelvben szinte példanélküli és keresetlenül könnyed. Ezt a játékos szabadságot és eklektikát mutatja az *Isteni komédia* is.

¹⁴ Dante: *Isteni színjáték*. Fordította Nádasy Ádám. Budapest, Magvető, 2016. 438.

¹⁵ Jorge Luis Borges: *Az ősz kastély*. Válogatta és szerkesztette Scholz László. Budapest, Európa, 1999.

¹⁶ Borges: *Az ősz kastély*. 333.

¹⁷ Borges: *Az ősz kastély*. 336.

Amikor az időbeli környezetet kellett megrajzolni, amelyhez képest egy évezred kevesebb, mint egy szempillantás, Dante a gyermeki gügyögést viszi be asztronomikus, koncertszerű, mélységesen közjellelű, kenetteljes szókincsébe.¹⁸

Az éppen megszülető és rendszerbe szerveződő olasz nyelvre ugyanakkor, váratlan kapcsolatteremtései miatt, a legdadaistább nyelvként is tekinthetünk.

Szintén nagyon szép Mandelstam elemzésében, ahogy az inspiráció eredeti értelméhez: a légzéshez, levegőhöz, szellemhez, fuvallathoz, lendülethez (*spiritus*) kapcsolja a mű kapcsán megfogalmazó gondolatait. Az *Isteni színjáték*ban a fény, a hang és az anyag egysége figyelhető meg. Ahogy halad előre a költemény, úgy kell egyre nagyobb lélegzetet vennünk, hogy aztán a légzésből fakadó lendület vigyen minket tovább. Nem maradhatunk tehát olvasóként sem mozdulatlanok: el kell sajátítanunk a költemény végigjárásához szükséges járástechnikákat, mert ahogy Mandelstam hangsúlyozza: „a légzéssel összekapcsolódó, gondolattal telített lépést Dante a prozódia forrásaként fogja fel”.¹⁹ Ha tehát nem akarunk lemaradni a költeményről, ha nem akarunk messze mögötte kullogni, akkor nagy erőfeszítéseket kell tennünk, hogy fel tudjuk venni a ritmusát.

Danténél a filozófia és a költészet mindig talpon, úton van. Még a pihenő is a felgyülemlett mozgás válfaja: a beszélgetés színhelyét hegyászói erőfeszítésekkel alakítja ki. A versláb – belégzés és kilégzés – lépés. Örökké éber, következtető, szillogizáló lépés.²⁰

A költemény ezért nem más, mint egy állandó keletkezés, egy lezárhatatlan, végtelen beszéd. Beszélni és verset írni pedig annyi (ahogy ezt Dante már jóval Celan előtt megfogalmazta²¹), mint állandóan úton lenni.

Ehhez azonban hozzátehetjük, hogy az *Isteni színjáték* bizonyos pontjain mégis megjelenik a megpihenés, a mozdulatlanság iránti vágy. Dante maga is egyszerre érzi ezt a kettősséget: a beszéd és a hallgatás vágyát. Ez érezhető abban, ahogy a Paradicsomba érve, a látomástól elvakítva, így beszél az első emberhez, Ádámmal:

Könyörgöm áhítattal, légy kegyes

¹⁸ Oszip Mandelstam: *Árnyak tánca*. Fordította Erdődi Gábor. Budapest, Széphalom, 1992. 85.

¹⁹ Mandelstam: *Árnyak tánca*. 86.

²⁰ Mandelstam: *Árnyak tánca*. 86.

²¹ „A vers magányos. Magányos de úton van. Aki írja, útítársul adatik mellé. De vajon nem éppen ezáltal jut el a vers, tehát már itt, a találkozáshoz, a találkozás titkához?” In: Paul Celan: *Meridián*. Fordította Schein Gábor. Budapest, Enigma, 1996. 11.

és beszélj hozzám! Látod vágyamat,
nem mondom el neked; hallgatlak inkább!²² (Paradicsom XXVI.)

Ez az a pont, ahol a költő elhallgat, és egy nagyobb tekintélytől vár útmutatást és inspirációt.

Ehhez hozzátehetjük, hogy miként a költemény elnémul bizonyos pontokon, megteremtve a csend lényegi pillanatait, úgy a kritikának is meg kell őriznie bizonyos szükségszerű lapszusokat. A kritika voltaképp, ahogy Agamben is hangsúlyozza, más szövegekhez írt kommentár: vagyis a helyesen hallgatás tudománya vagy művészete. Ez azonban nem egy meghatározott hallásmód elsajátítását jelenti (a teremtő kritika ezért nem köthető iskolákhoz és nem tanítható), épp ellenkezőleg: a valódi kritikusnak tudnia kell másként és mást kihallania egy ismert szövegből. Leginkább ebben áll a kritikai invenció, mely nem más, mint a felfedezés öröme.

²² Dante: *Isteni színjáték*. 707.