

Török Ervin

ELMOZDULT KÉPEK

Nyelvi kép és megértés
Heinrich von Kleist műveiben

MODERN FILOLÓGIAI FÜZETEK

62

Török Ervin

ELMOZDULT KÉPEK

Nyelvi kép és megértés

Heinrich von Kleist műveiben

Modern Filológiai Füzetek 62.

A Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi
Bizottságának könyvsorozata

Sorozatszerkesztők: Hárs Endre és Józán Ildikó

Lektorálta: Füzi Izabella

A Modern Filológiai Füzetek 1966 óta jelenik meg a Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Bizottságának gondozásában. A könyvsorozat a modern európai és Európán túli nyelveken született irodalmak magyar kutatásának és irodalmi fogadtatásának orgánuma. Célja, hogy a legsikeresebb monográfiák közreadásával a szakmai és olvasói nyilvánosság elé tárja az idegen nyelvű irodalmi gondolkodás fejleményeit.

Török Ervin

ELMOZDULT KÉPEK

Nyelvi kép és megértés
Heinrich von Kleist műveiben

Ráció Kiadó, Budapest, 2015

Tartalom

Bevezető	7
I. MOZGÁS, TÁNC, JELENLÉT – NYELVI, ESZTÉTIKAI KÉRDÉSEK KLEIST SZÖVEGEIBEN	
Mozgástanulmányok	
<i>A gondolatok fokozatos kialakulásáról beszéd közben</i>	17
Az érzékvé vált nyelv, nyelvi esemény, immanencia	21
„Breakdown” – „a legvilágosabb pont”	34
„A perverz dialektika” – a beszéd színtere	52
„az igazi hangos gondolkodás illendőség”	66
A félreértés táncai	
<i>A marionettszínházról</i>	73
Kontextusok	73
A báb autonómiája – az okozás korlátai	80
A félreértés törvénye	85
A „vonal” és az „út”	93
Kitekintő: vegyes technológiák	100
„A medve komolysága” [der Ernst des Bären]	105
A fikció átruházása	111
II. BELÉPNI A KÉPBE: A SZERELMI ÉS POLITIKAI LÁTHATÓSÁGÉRT VÍVOTT HÁBORÚ	
Feneketlen képek	
Mozgás, megtestesülés és jelentés a <i>Pentheszileia</i> szemléltetéseiben	125

„A szemünk elé vetett képek”	
A hipotipózis fogalma a klasszikus retorikában	128
Kant magyarázata a hipotipózisról	137
Be-vezetés. A hipotipózis funkciói a <i>Pentheszileiában</i>	145
Híradás, teichoszkópia és szemléltetés – intenzitások	155
Szemléltetés, sebesség, jelenlét	169
A megjelenés obszcenitása	
Heinrich von Kleist: <i>Amphitryon</i>	185
Átiratok	185
A kint tere és „a legbensőbb érzés”	196
A női mellben a dialektikus isten	214
A dialektika berekesztődése	230
Az erőszak határai	
Heinrich von Kleist: <i>Kohlhaas Mihály</i>	238
Partizán, regularitás	241
Határ, performatívum, törvény	246
Döntés, prozopopeia, történet – a politikai területe	255
Kívül belül – a „puszták farkasa” és az „ördög lovai”	267
Elgondolni, kérdésként, az elgondolhatatlant	276
Bibliográfia	281
Névmutató	289

Bevezető

Ha a Heinrich von Kleist (1777–1811) műveit övező kritikai érdeklődésről szeretnénk hozzávetőleges képet alkotni, akkor felfigyelhetünk arra az aszimmetriára, amely a magyar, valamint a német és angol nyelvű (és kisebb mértékben a francia) kritikai irodalom között húzódik. Kleistnak, ennek az egészen különös életpályát befutó, viszonylag fiatalon kettős öngyilkosságot elkövető és összességében nem túl terjedelmes életművet hátrahagyó szerzőnek a szövegeire ugyanis hihetetlenül gazdag és szerteágazó kritikai irodalom épül. Ráadásul ez az egészen intenzív kritikai figyelem nemhogy lanygulni tűnik, hanem mintha folyamatosan fokozódna. Nyilván a 2011-es jubileumi Kleist-év is nagy lökést adott a kritikai figyelem ráirányulásának; de azért fontos hangsúlyozni, hogy itt messze nem egy időszakos felvirágzásról van szó. Ha ugyanis abból indulunk ki, hogy a 19. században Kleist szövegeit nagyjából Kotzebue drámáinak a szintjén értékelték, míg a 20. századi recepciós folyamat során Kleist a német romantika egyik leginkább exponált képviselőjévé avanszált, akkor érzékelhetővé válik az a felértékelődés, amelyet ez a korpusz megélt. Ha már az érték(növekedés) közgazdaságtani metaforáival kacérkodunk, ennek a folyamatnak az eredménye talán úgy is megfogalmazható, hogy a romantika korából Hölderlin mellett Kleist, e két leginkább szabálytalan szerzői életmű vált a germanisztika kiemelt

exportcikkévé. Abban, hogy Kleist művei ilyen komoly kritikai figyelmet vontak magukra, nagy szerepet játszott, hogy nagynevű irodalomtörténészek, filozófusok, kultúrtörténészek hosszú sora foglalkozott behatóan ezekkel az írásokkal: Friedrich Gundolf, Max Kommerell, Hans-Georg Gadamer, Peter Szondi, Hans Robert Jauß, Joachim Pfeiffer, Günter Blumberger stb. De nem csak ezzel, sőt elsősorban nem ezzel magyarázható a Kleist-szövegek erőteljes *aktualitása*. Hanem valami olyasmivel, amit hozzávetőlegesen és átmenetileg úgy lehetne megfogalmazni, mint e szövegek féktelen modernsége, intellektuális következetessége és nyelvi koncentrációja, ami lehetővé tette, hogy nagyon eltérő olvasási tradíciók, a legkülönbözőbb érdeklődésű értelmezői hagyományok kapcsolódjanak hozzá. Így válhattak Kleist írásai a Deleuze–Guattari-féle skizoanalízis kritikai gyakorlatának kiemelt példáiává (pl. Mathieu Carrière Kleist-könyvében); egy alapvetően Foucault által ihletett irodalom- és kultúrkritika tárgyává (pl. Heiner Weidmann könyvében); kerülhettek a filozófiai hermeneutika és recepcióesztétikai vizsgálatok homlokterébe (pl. Gadamer és Jauß írásaiban); válhattak a lacani ihletésű pszichoanalitikus irodalomkritika tárgyává (pl. Helga Gallas írásai révén). Paul de Man írásait követően Kleist a dekonstrukciós, posztstrukturalista irodalomelmélet és kritika kiemelten tárgyalt szerzőjévé vált (pl. Bettine Menke, Werner Hamacher írásaiban). De ugyanígy, az újhistorizmus felől nézve is különösen érdekesnek bizonyultak Kleist írásai (pl. Wolf Kittler könyvében) vagy a feminista irodalomkritika (különösen a *Pentheszileia* kapcsán), az új ökonómiai kritika (pl. Ethel Matala de Mazza Kleist-tanulmányai) és a legkülönbözőbb interdiszciplináris kutatások tükrében. Röviden azt szeret-

ném hangsúlyozni, hogy Kleist írásai ennek a permanens kritikai figyelemnek a fényében nemcsak porosodó irodalomtörténeti kuriózumoknak tűnnek, hanem a kortárs nyelvfilozófiai, politikatudományi, ismeretelméleti stb. kutatásokat kihívó és ösztönző vitairatoknak, amelyek egyben most is történnek.

A magyarul elérhető Kleist-szakirodalom ehhez a szinte beláthatatlanul nagy kritikai irodalomhoz képest jóval szerényebb. Nem mintha a magyar olvasók számára ismeretlenek lennének Kleist művei. Kleist drámáit a 19. századtól rendszeresen játsszák a magyar színházak, a Földényi F. László gondozásában a Jelenkor Kiadónál megjelent *Össze gyűjtött művei* pedig további lökést adott ennek az ismertségnek. Magyarul azonban viszonylag ritkán születtek kritikai elemzések Kleist szövegeiről. Ezek közül kiemelném Földényi Lászlónak *A szavak hálójában* című, németül is megjelent és viszonylag gyakran hivatkozott könyvét; a Kleistot fordító, a szépirodalmi műveiben a Kleist-szövegek nyelvi megformáltságát gyakran felidéző Márton László Kohlhaas-tanulmányát *Az ábrázolás iránytalansága* című könyvből, legvégül pedig Lőrincz Csongornak a magyarul és németül megjelent *Az irodalom tanúságtételei* című kötetének három kitűnő, Kleist-elbeszélésekkel és a *Gondolatok*-esszéivel foglalkozó tanulmányát (ezzel természetesen nem azt akarom mondani, hogy ezek a szövegek kimerítenék a teljes magyar Kleist-recepciót).

A német–angol és a magyar kritikai tér aszimmetriájából is következnek e kötet módszertani dilemmái: az *Elmoadult képek* ugyanis nem abban az értelemben számít monográfiának, hogy átfogóan és Kleist valamennyi szövegére kiterjedően próbálja meg artikulálni e szövegek tapasztalatát.

Vagyis nem törekedtem bevezetőt és áttekintést írni: ebből következően elbeszéléseinek és drámáinak mondhatni nagyobbik részéről, leveleiről nem is ejtek szót. Nem mintha ehhez a kihagyáshoz rejtett értékhangsúlyok társulnának: az említett nemzetközi kritikai figyelem talán a költeményeit leszámítva valamennyi írására kiterjed. Ugyanakkor – tekintettel erre a viszonylag ritka levegőjű magyar kritikai térre – a kötetnek elviekben ennek a bevezető funkciónak is eleget kellene tennie. Figyelemmel viszont a nemzetközi szakirodalomra, számomra olybá tűnik, hogy egy ilyen típusú monografikus törekvés fölött visszavonhatatlanul eljárt az idő. Az látszik, hogy Kleist-olvasatok vannak, amelyek egy adott perspektívából kiadnak koherens és összetartó olvasatokat, de amelyek aligha összegeezhetők, és bizonyos értelemben éppen az összegzésükre irányuló kísérlet hamisítaná meg ennek a recepciós folyamatnak a szerteágazó és sokszínű természetét. Ezért hajlottam arra, hogy a Kleist-szövegekre a derridai értelemben vett örökségként tekintsek, amelynek „feltételezett egységét, ha van, csak a *választva újramegerősítés parancsolata* képezheti. [...] Ha egy hagyaték olvashatósága adott, természetes, áttetsző és egyértelmű volna, ha nem követelne értelmezést, s egyszersmind nem dacolna azzal, akkor sohasem örökölhettünk meg.”¹

Így az *Elmozdult képek* a Kleist-szövegeknek egy bizonyos aspektusát törekszik körvonalazni, nevezetesen azt, ahogy ezek a szövegek a nyelv, a beszéd, a megértés mozgását, általában a *mozgás* viszonyát körvonalazzák a *nyelvi képhez* és a „megjelenés” kérdéséhez kapcsolódóan. Az első fejezetben

¹ Jacques DERRIDA, *Marx parancsolatai* = Uő., *Marx kísértetei. Az adós-állam, a gyász munkája és az új Internacionálé*, ford. Boros János – Csordás Gábor – Orbán Jolán, Jelenkor, Pécs, 1995, 26.

(amely *A gondolatok fokozatos kialakulásáról beszéd közben* című esszéét tárgyalja) a beszédnek mint a gondolat előállásának a mozgásáról esik szó. Azt hangsúlyozom, hogy egy nagyobb retorikai hagyomány, valamint a 18. században érvényre jutó nyelvelméleti tradíció alapvetéseit hogyan formálja át a beszédnek mint tulajdonképpeni gondolkodásnak a kleisti elképzelése. Az esszé nemcsak a mozgékony beszéd, hanem általában a megértés agonisztikus, versengő természetét is tárgyalja. Így a mozgás kérdése a nem az egyetértésre (konszenzusra) építő megértés elképzeléseként is felmerül, és egyben diskurzusetikai kérdéseket is felvet. A második tanulmányban Kleistnek *A marionettszínházról* című esszéje kapcsán szintén a „mozgás” kérdésköre kerül terítékre, noha a korábbi fejezethez képest egy módosult formában. Itt próbálom először vázolni azt az összetett viszonyt, ahogy Kleistnél a képről való gondolkodás összekapcsolódik a mozgás kérdéskörével. A bábok formális tánca, a vívó medve elképesztő története és a fürdőző fiú történeteinek értelmezése révén azt vizsgálom, hogy mozgás és szándék-tulajdonítás különbsége (ez utóbbit *A marionettszínházról* egyszerre a szembogár mögé, azaz a lélekbe pillantásként, a lélek feltárultságaként és önmagunk szobrává vagy bábjává – képévé – változásaként mutatja be), vagy másként: mozgás és jel különbsége miért nem észlelhető, és e különbségről való megfeledkezés miként érintkezik a fikció kérdésével. A harmadik fejezet a *Pentheszileia* hipotipózisaiával, azaz a szemléltetés kérdésével foglalkozik. Az alakzat történeti kontextusait felvillantva a hipotipózist egyszerre vizsgálom retorikai gyakorlatként, mely a hallgatói képzelet mozgásba hozását szolgálja, és a kanti definíció mentén, aki ezt az alakzatot példázásként magyarázza, és a rendszerében

mondhatni kardinális fontosságú szereppel ruházza fel. A szomorújáték bevezetését a jelenvalóvá tétel, a jelenbe hívás gyakorlataként olvasva azt vizsgálom, hogy a nyelv intenzitásaiban hogyan válik szét jelenlét és egészelvű értelemtapasztalat, hogy szűnik meg a képzelőerő szemléleteinek és az „érzéken túlinak” a szubjektív összhangja a megtestesült, testté vált képben. A negyedik fejezet, amely Kleist *Amphitryon* című vígjátékát tárgyalja, az isten megszemélyesítésének, arccal és hanggal való felruházásának, egységes képként való megtapasztalásának és egyben a világból való „kitalálásának” a perverzióig fokozott dilemmáit és e dilemma mibenlétét boncolgatja. Legvégül az utolsó, ötödik fejezetben a *Kohlhaas Mihály* kapcsán arra próbálok rámutatni, hogyan kapcsolódik össze, és mennyiben függ a politikai szuverenitás a prozopopeia alakzatától, hogyan függ a politikai cselekvés lehetősége az eredendő ok – ami egyben arccal és jól megragadható alakkal felruházás – utólagos kiformalásától, és ennek milyen esztétikai implikációi vannak. Röviden, a könyv egyes fejezeteiben azt vizsgálom, hogyan gondolkodnak Kleist szövegei a sémaalkotás, az alaköltés, a szemléltetés kérdéseiről, hogyan jönnek mozgásba ezek a „képek”, továbbá milyen esztétikai konzekvenciái vannak ennek.

Az *Elmozdult képek* a 2005-ben megvédett *A megjelenés obszcenitása* című disszertáció örököse. A disszertáció opponensei Hárs Endre és Kulcsár-Szabó Zoltán voltak, akiknek szeretném megköszönni észrevételeiket, kritikáikat: megértő és a disszertáció állításait továbbgondoló meglátásaikból igencsak sokat profitáltam. A könyv több fejezetének korábbi formái folyóiratokban jelentek meg. Így a *Mozgástanulmányok*-fejezet a *Másik adománya. Heinrich von Kleist:*

A gondolatok fokozatos kialakulásáról beszéd közben címmel a *Filológiai Közönyben* (2007/3–4., 227–253.), a *Félreértés táncai*-fejezet *A másik protézis(e?)*. *Heinrich von Kleist: A marionettszínházról* címmel az *Alföld folyóiratban* (2008/2, 49–64.), a *Megjelenés obszcenitása* című fejezet a *Látás obszcenitása. Heinrich von Kleist: Amphitryon* címmel, szintén az *Alföldben* (2006/10, 76–91.) került publikálásra. Ezeket a korábban megjelent szövegeket jelentősen, két esetben szinte teljesen átdolgoztam. Legvégül *Az erőszak határai* fejezet azonos címmel *A forradalom ígérete?* című tanulmánykötetben (szerk. Bónus Tibor – Lőrincz Csongor – Szirák Péter, Ráció, Budapest, 2014, 241–272.), illetve németül a Kulcsár-Szabó Zoltán, Lőrincz Csongor szerkesztette *Signaturen des Geschehens. Ereignisse zwischen Öffentlichkeit und Latenz* kötetben (Transcript, Bielefeld, 2014, 309–335.) című tanulmánykötetben jelent meg először.

Végezetül szeretném mindazok segítségét megköszönni, akik a Kleist-szövegekkel való lassan másfél évtizedes szöszmötölésem során, valamint a kötet elkészítése során a segítségemre voltak, noha attól tartok, a memóriám méltánytalanul szűk határt szab a baráti gesztusok, az elemzői impulzusok és a legváratlanabb formában érkező segítség felidézésének. Mindenekelőtt köszönöm Füzi Izabellának a kötet lektorálása során nyújtott áldozatos munkáját, Nyárfádi Krisztiánnak több szöveg összefüggéseinek közös végiggondolását, Lőrincz Csongornak a szakirodalmi források beszerzésében és a fordításban nyújtott segítségét (no meg a nem kevés értelmezői impulzust), Balázs Péternek a francia idézetek lektorálását, Nagyillés Jánosnak a klaszszikus retorikával foglalkozó részek ellenőrzését. Köszönettel tartozom Odorics Ferencnek, disszertációm témavezető-

jének, tanszéki közösségünk valamennyi tagjának és Fogarasi Györgynek a számtalan ötletért és kritikai megjegyzésért, Béneyi Tamásnak, Fogarasi Györgynek és Hárs Endrének a kötet pályára állításában nyújtott baráti segítségükért, valamint a hallgatóimnak, akik együttgondolkodása nagyban gazdagította a könyvet. Legvégül hadd köszönjem meg feleségemnek, Török Erikának és lányaimnak, Lénának és Lídiának a nyugodt munka feltételeit és segítő közelségüket.

I. MOZGÁS, TÁNC, JELENLÉT – NYELVI, ESZTÉTIKAI KÉRDÉSEK KLEIST SZÖVEGEIBEN

Mozgástanulmányok

A gondolatok fokozatos kialakulásáról beszéd közben

Heinrich von Kleist esszéje, *A gondolatok fokozatos kialakulásáról beszéd közben*² talán a leginkább alkalmatlan arra, hogy egyfajta bevezetésként szolgáltasson abba a rendkívüli írás- és gondolkodásmódba, amely a német romantikus irodalom e kivételes alakjára jellemző. Az esszé gondolkodás és nyelv viszonyát tárgyalja: emiatt is lehet e szöveg elemzése révén a legvilágosabban kijelölni a Kleist-szövegek helyét a nyelvről, a nyelvi cselekvésről folytatott európai gondolkodástörténeti hagyományban. Természetesen nem ez az egyetlen olyan Kleist-írás, amely explicit módon vizsgálja a nyelvi cselekvés kérdését: ilyenek például *A megfontolásról* vagy még inkább *A marionettszínházzal* írott szövegei is. Ez utóbbi esetében a nyelvről folyó vitát végtelenül bonyolulttá teszi az üdvtörténeti keret (noha a nyelvről folytatott klasszikus diskurzusról nem választ-

² *A gondolatok fokozatos kialakulásáról beszéd közben* című esszé 1805–1806-ban keletkezett, először 1878-ban jelent meg, és csak fokozatosan került a Kleistről szóló irodalom figyelmének középpontjába. Noha nincs olyan kiterjedt és szerteágazó szakirodalma, mint *A marionettszínházzal* című szövegének, amely kétségtelenül a német romantikus irodalom egyik legtöbbet vitatott és leginkább enigmatikus szövege, mégis megkerülhetetlen fontosságú a kleisti nyelv- és világtapasztalat metapoétikai megközelítései számára. A Kleist-szöveg virulenciájáról, és hogy milyen lehetséges értelmezői kontextusokban olvasták Kleist szövegét, lásd Dominik Pass áttekintését: Dominik Pass, *Die Beobachtung der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden. Eine systemtheoretische Lektüre*, Kleist-Jahrbuch, 2003, 107–108. (Az évkönyveket a továbbiakban KJB rövidítéssel és az évszám megadásával hivatkozom.)

ható le ez a keretösszefüggés), továbbá azok a sajátságos esztétikai és lételeméleti fejtegetések, amelyeket az esszé a mechanikusságról és a vitalitásról, a „szellem” mibenlétéről, a „kellemről” stb. folytat. A *marionettszínházról* esetében a nyelv természetére vonatkozó, egyszerre gyakorlati és elméleti reflexió (az említett komplikációkból kifolyólag) sokkal nehezebben emelhető ki, mint az itt elemzésre kerülő *Gondolatokban*. Természetesen a *Gondolatok* sem A *mariionettszínházról* leegyszerűsített, didaktikus rokona, hanem a nyelvi cselekvésről és a megértés természetéről folytatott talányos fejtegetés.

A kleisti esszé példázatok sorozatán keresztül azt a kérdést járja körül, hogyan viszonyul egymáshoz gondolkodás és beszéd, mit jelent a nyelvi cselekvés, és legfőképpen hogyan válik a gondolat létrejöttének eseménye a beszéd révén mindent meghatározó történelmi eseménnyé. A szöveg nem egy már elkészült gondolat retorikus tálalásával, hanem épp ellenkezőleg, a beszédből mint ki-mondásból előálló gondolat kérdésével foglalkozik. A beszélő amellet érvel, hogy ha valaki nem tud valamit, akkor azt egy beszédpartnerhez, egy másik személyhez fordulva tegye ön maga számára világossá, mégpedig úgy, hogy a nem-tudottat önmagából és önmagától találja ki.

Ha tudni akarsz valamit, és elmélkedés útján nem vagy képes rátalálni, azt ajánlom, kedves, jóeszű barátom, beszélj róla az első ismerősséddel, akibe belebotlasz. Nem kell éleselméjű koponyának lennie, nem is úgy értem, hogy te faggasd ki a dolog felől: nem! Hanem inkább te magad meséld el azt neki.³

³ Heinrich von KLEIST, *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* = Heinrich von KLEIST *Sämtliche Werke*, Bertelsmann Lesering,

A szöveg azokat a nehéz ügyeket vizsgálja, amikor valaminek a megértése akadályokba ütközik. (Quintilianus a *Szónoklattanában* „nehéz ügyeknek” nevezi azokat a beszédhelyzeteket, amikor a rétornak egy erkölcsileg kétes ügy mellett kell érvelnie vagy amikor „a tények ellenünk szólnak”⁴ – az emiatt előálló akadályoztatás a Kleist-esszében burkoltan a La Fontaine-i állatmese kapcsán merül fel.) A szöveg magyarázata szerint ezt az akadályt a beszélő úgy tudja meghaladni, ha ráhagyatkozik a beszéd jelentésteremtő hatalmára. Röviden az esszé ajánlását úgy szokták átfogalmazni, hogy ha valamit nem tudunk magunktól elgondolni, akkor hagyjuk, hogy azt a nyelv gondolja el helyettünk:

De mivel már van valamiféle, a keresett dologgal távoli kapcsolatban álló homályos elképzelésem, ha merészen belevágok, a beszéd előrehaladtával lelkülem, ama szükségyszerűségtől hajtva, hogy a kezdethez véget is találjon, a zavaros elképzelést a maga teljes tisztaságában fejezi ki, olyannyira, hogy a felismerés, a legnagyobb megdöbbenésemre, a mondat végére készen áll. (ESSZ 167–168; SW 898)

A beszédre az esszé szerint tehát olyan cselekvőség jellemző, amely nagyban különbözik a beszélő személy, az én cselekvőségétől. A *Gondolatok* szerint ez azért lehetséges,

Gütersloh, é. n. 897. (A továbbiakban: SW.) Magyarul: Heinrich von KLEIST, *A gondolatok fokozatos kialakulásáról beszéd közben*, ford. FORGÁCH András = Heinrich von KLEIST, *Esszék, anekdoták, költemények*, Jelenkor, Pécs, 2001, 16. (A továbbiakban: ESSZ.) Amennyiben eltérek az idézett fordítástól, ezt az adott helyen mindig jelzem.

⁴ Marcus Fabius QUINTILIANUS, *Szónoklattan*, ford. ADAMIK Tamás, Kalligram, Pozsony, 2008, 301. (4. könyv, 2. fejezet, 66.)

mert a nyelvi eseményt, amely során létrejön egy felismerés, nem köti semmilyen mimetikus kényszer, és a beszéd során előáll *inventio*⁵ a nyelvhez tartozik, nem kizárólag a beszélő szellemének és kognitív erőfeszítésének az eredménye. Az én annyiban cselekszik – így lehetne hozzávetőlegesen az esszé tanítását összefoglalni –, amennyiben ráhatározik arra a nyelvi mozgásra, amely a beszélőn, mint egy relén, keresztülfut: a beszéd *energetizáló mozgása* során áll elő a „felismerés”.

Anélkül, hogy első körben túlságosan belebocsátkoznánk a *Gondolatok* okfejtésébe, néhány kulcsfontosságú kontextust szeretnék kiemelni, amelyek anélkül biztosítják az esszé állításának hátterét, hogy külön vizsgálat tárgyává válnának. Az esszé a beszéd és gondolkodás viszonyát a mozgás összefüggésében vizsgálja: így először a beszéd dinamizálását szolgáló szórendcsere kapcsán azt kivonatolom, hogy a klasszikus retorika hatásorientált diskurzusa hogyan tárgyalja a beszéd mozgását. A kleisti esszé felismeréseinek másik kontextusát a 18. századi nyelvelméleteknek a nyelv „megérzékítésére” vonatkozó fejtegetései adják, melyek a nyelvek kialakulásának „heurisztikus fikcióin” keresztül közelítenek gondolkodás és beszéd kapcsolatához. A beszéd felgyorsításának a Kleist-esszében megfogalmazódó igénye ezt a két kontextust kapcsolja egybe. Noha a romantikus nyelvfilozófiákkal, elsősorban a humboldti nyelvfilozófiával is joggal összefüggésbe hozható a *Gondolatok* több meglátása, a Kleist-szöveg sajátos helyét a nyelvi „katasztrófákra”

⁵ Riedl szerint itt voltaképpen a klasszikus retorika által tételezett *res-verba*-viszony megfordításáról van szó. Ehhez a kérdéshez lásd Peter Philipp RIEDL, *Öffentliche Rede in der Zeitenwende. Deutsche Literatur und Geschichte um 1800*, de Gruyter, Tübingen, 1997, 128.

és a beszéd agonisztikus elvére irányuló különleges figyelem tünteti ki. Éppen ezért a tanulmány második felében már nem a mozgékony beszédből előlépő gondolat sajátos nyelvi modellje, hanem az én és a beszédpartner közötti küzdelem mozgása és a megértés erre épülő elképzelése kerül a vizsgálat homlokterébe.

Az érzékivé vált nyelv, nyelvi esemény, immanencia

Szemben a klasszikus retorikai fejtegetésekkel, amelyek a szónok teljesítményét abból a szempontból vizsgálják, hogy miként képes hatást kiváltani a hallgatóságából, a Kleist-esszé rétorának (aki az első anekdotában a nővére jelenlétében beszél) önmaga az elsődleges közönsége.⁶ Az önfelvilágosító beszéd itt önmeggyőzést (is) jelent – a később elmondott anekdotákban is igen hangsúlyos, hogy a beszélők a saját beszédüknek nemcsak végrehajtói, hanem ugyanolyan mértékben a tanúi is:

[...] ifjabb korodban azt a tanácsot kaptad, hogy csak olyan dolgokról beszélj, amiket már értesz. Akkoriban azonban valószínűleg azért beszéltél, hogy tola-kodóan másokat, én viszont azt szeretném, ha azon értelmes szándéktól vezérelve szólnál, hogy *magadat* világosítsd föl [...]. (ESSZ 167; SW 897)

⁶ Itt megint csak nem éles ellentétéről, jóval inkább hangsúlyáttevéde-sről van szó. A retorikai értekezések állandó toposza, hogy a hatásos szónoklat nagyban függ attól, mennyire kerül maga a szónok is az általa kimondott hatása alá. A kleisti esszé ezt a legkülönbözőbb összefüggésekben előkerülő állítást annyiban hangsúlyozza át, hogy itt az önaffectio nem egy heterogén célt, nevezetesen a publikum meggyőzését szolgálja, hanem ez a beszéd genuin célja, amennyiben ez vezet a „keresett gondolat” megtalálásához.

Ugyanakkor az is hangsúlyozandó, hogy a szöveg a beszéd e kettősségére (vagyis hogy az önfelvilágosító beszéd végrehajtója és tanúja is önmaga) nem belső distanciálódásként vagy reflexiós folyamatként tekint. Kleist a Schlegelek, Novalis kortársa és több szempontból ellentéte: ha van fontos, állandóan visszatérő mozzanat a Kleist-írásokban, az éppen az a mondhatni animális viszony, amellyel e novellák, drámák, esszék, anekdoták szereplői különféle eseményekhez kapcsolódnak. *A megfontolásról* azt állítja, hogy a reflexió megbénítaná a sportolók mozgását, akik ha voluntáris izommozgásokkal vennék fel a küzdelmet az ellenfeleikkel, egészen biztosan alulmaradnának. A reflexió fontos ugyan, amennyiben lehetővé teszi, hogy felkészüljenek a küzdelemre, hogy a megfontolás és a gyakorlás tárgyává alakítsanak lehetséges viselkedésmódokat, de a közvetlen cselekvések szituációs tudása nem reflexív, nem hermeneutikai természetű. „Mert nem *mi* tudunk, hanem elsősorban egy bizonyos *állapotunk* az, ami tud” (*ESSZ* 171), fogalmazza meg szentenciaszerűen a beszélő a *Gondolatok* egy későbbi passzusában. *A marionettszínházzal* nevezetes párbajozó medvéje úgy olvassa ki ellenfele szeméből annak eljövendő cselekvését, hogy nem veszi tudomásul, pontosabban nem is észleli az ellenfél cselvetését – vagy lehet, hogy a manővert is „természetesként” észleli.⁷ Pentheszileiának nem sikerül

⁷ A szakirodalom meglehetősen ellentétes állításokat fogalmaz meg azzal kapcsolatosan, hogy mennyiben lehet a *Marionettszínház* medvét (és általában a kleisti szereplők egy jelentős részét, mint amilyen például Heilbronn Katica, Pentheszileia, bizonyos értelemben Alkmene stb.) a „naturalizáció” sémája mentén értelmezni. Mindenképpen osztozik Blumberger (Günter BLUMBERGER, *Agonalität und Theatralität*, KJB 1999, 25–40.) értelmezésének alapvetését, aki a *Marionettszínház*beli medve mozgásának idealista értelmezését vitatja. Blumberger a medve mozgását (miszerint az a „természetes kellem” szimbóluma) a barokk kor, elsősor-

a szerelmét lefordítania a rózsaszünet rituális-szimbolikus szertartásává, és kutyáival egy falkában marcangolja szét Akilleuszt – az amazonkirálynő harci őrzőgéje, önkívülete és a szavak mozgásának önfeloldódásának között szoros párhuzam áll fenn („Wort für Wort” – „szóról szóra” vagy „szót szó után”, fogalmaznak meg a *Pentheszileiában* a *Gondolatok* téziséhez igen hasonló elképzelést a szavak lekövetésének, a szavakkal való együttmozgás folyamatáról és e folyamat jelentésteremtő – vagy éppen pusztító – hatalmáról). És nyilván a felsorolás tetszőlegesen bővíthető lenne.

A kleisti szereplők legtöbb esetben pusztító természeti erőkként cselekszenek: következetesen energetizált állapotokra hangolódnak rá, amelyek mondhatni kikényszerítenek felismeréseket, előállítanak egy váratlan véget. Minél inkább elhalványul a reflexió, foglalja össze C. úr, *A marionettszínházzal* dialógusának egyik partnere a kleisti világ ezen alapvonását, annál inkább megnyilvánul e szereplők tulajdonképpeni „szelleme” – ez a „szellem” pedig a klasszikus idealizmus kritikájaként értendő: a szellem itt a test és a szavak testének a mozgásba hozott állapota.⁸ A beszéd tehát az esszében a *physis* részeként jelenik meg: hatása és hatásossága abban nyilvánul meg, hogy nem a természet mimézise, hanem maga is mozgás, és mint ilyen sodorja magával a beszélőt.

A *Gondolatok* e tézise mögött az az alapvetés érhető tetten, hogy a beszéd azért képes egy keresett felismeréshez juttatni a beszélőt, mert az nemcsak valami elgondoltat tud jelenvalóvá tenni, hanem maga is mozgás. Ráadásul ez a

ban Baltasar Gracián politikafilozófiájának szkeptikus tradíciója felől értelmezi.

⁸ Lásd ehhez a következő fejezet következtetéseit: 84–85.

mozgás nem egy absztrakció mozgása, és ennyiben maga is absztrakt mozgás, hanem a fizikai világ része. Beszélni Kleist esszéjében (és többi írásában) egyszerre jelenik meg grammatikai-szemantikai (alanyhoz állítmányt rendelni), logikai-narratív (kezdethez véget, argumentumhoz tételt találni), intonációs (a közbevetések, ejtéskönnyítő betoldások) és a beszédet kísérő gesztikus mozgásként (pl. a Mirabeau-epizódban a mandzsettagomb csavargatása). Valamennyi esetben a beszéd tényleges fizikai mozgás, amely nem reflektál valamire, és nem is imitál vagy fejez ki valamit, hanem fizikális értelemben vett történés, amelynek ideje és tartama van. A Kleist-szövegeknek ezt az alapvonását nevezem *immanenciának*.⁹ az immanencia ezen értelmezése szerint a reflexió maga is bennfoglalt abba a tényleges (nyelvi) történésbe, amelyre vonatkozik, és ezért nincs semmilyen önálló léte, csak amennyiben olyasvalaminek válik a hordozójává, ami rajta keresztül megtörténik. Mind a fogalmak, mind az értéktételezések, az önmeghatározás egyéni és politikai keretrendszere és mindaz, amit a belső világ fenomenéjének szokás tekinteni, Kleistnél az én és a másik *közt*, a beszédben, a gesztusban, a cselekvésben formálódik ki és szilárdul meg, időlegesen. Noha különösen nem emelem a vizsgálat középpontjába, de mindenképpen érdemes szóvá tenni, hogy Kleist szövegei a karteziánus világgép és

⁹ Az „immanencia” fogalmával a Deleuze–Guattari által a kifejezésnek kölcsönzött értelmére utalok. Deleuze–Guattari *az Ezer fennsík* című könyvükben (Gilles DELEUZE – Félix GUATTARI, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, ford. Brian MASSUMI, University of Minnesota Press, Minneapolis–London, 1987.) maguk is intenzíven építenek a Kleist-szövegek értelmezésére. Kleist deleuze-iánus értelmezésének egyik első és hagyományteremtő műve (a szintén Deleuze-tanítvány) Mathieu Carrière esszéisztikus könyve, a *Für eine Literatur des Krieges. Kleist* (Stroemfeld – Roter Stern, Basel–Frankfurt, 1981.).

gondolkodás legkövetkezetesebb és – noha Kleistra egyáltalán nem illő a kifejezés, de – legszisztematikusabb kritikussainak számítanak, amennyiben a descartes-i dualizmust *res cogitans* és *res extensa* között az immanencia eszméjével váltják fel.

Noha igen releváns az a távolság, amely Kleist nyelvkoncepcióját a klasszikus retorikától elválasztja, tagadhatatlan, hogy a retorika számára is központi fontosságú a nyelv ilyen dinamikus és dinamizáló felfogása. A klasszikus retorikai hagyomány egyik meghatározó műve, Pseudo-Longinos *A fenségről* írott szövege például azt az alapvetést fogalmazza meg, hogy a fenséges beszédmód azért képezi „az írásművészet csúcspontját”, mert „a hallgatóságát [...] nem meggyőzi, hanem önkívületbe ragadja a fenség; hiszen azt, ami csupán meggyőz, vagy gyönyörködtet, mindenképp és mindig túlszárnyalja ígézetével az, ami csodálatot kelt.”¹⁰ Meggyőzés és elragadtatás itt a kiváltott hatás tengelyén képez oppozíciót: a fenséges nem valaminek a megfontolását segíti elő, hanem felráz, csodálatba ejt – mint önkívületi állapot a fenséges bizonyos értelemben testi tapasztalat. Az alakzatokról szóló fejtegetésekben pedig azzal találkozunk, hogy a retorikai beszéd igazi hatásosságát akkor éri el, ha elrejtje retorikai alapjait: „akkor bizonyul a legjobbnak az alakzat, amikor éppen az van benne leplezve, hogy alakzat. A fenség és a szenvedély tehát elhárítja az alakzat alkalmazásának a gyanúját, és hatóerővé válik, mert a művészet mesterségbeli része, ha egyszer szépség és nagyszerűség vonja be, egyébként leplezve van, és minden gyanútól ment.”¹¹

¹⁰ PSEUDO-LONGINOS, *A fenségről*, ford. NAGY Ferenc, Akadémiai, Budapest, 1965, 15.

¹¹ *Uo.*, 63.

Longinos szövegében később, az inverzió alakzata kapcsán szintén a művészet *ars*-jellegének a leplezése kerül előtérbe. Az inverzió a „szórend felforgatása”; a szavak sorrendcseréje a klasszikus retorikai hagyományban a beszéd és gondolkodás közötti viszony dinamizálásának az elsőrendű formája, mivel „a gondolatoknak a szokásostól eltérő rendje egyszersmind a háborgó szenvedélynek szinte legigazabb jellemzője. Mert miként, ha valaki valóban haragszik, vagy fél, vagy neheztel, vagy féltékenységgel vagy más valami győtri [...], minduntalan kizökken a kerékvágásából [...], ugyanígy a kiváló írónál a szórend felforgatásával járó természetes utánzás természetes hatás kelt.”¹² A szórend felcserélése, ami a *Gondolatok* korábban idézett részletében módosult formában jelenik meg (nem a helyes szórend és argumentációs rend felcserélése, hanem mint dadogás), azért éri el rendkívüli hatását, mert a „beszéd teljes szétesésével”¹³ fenyeget. A hallgatóban kiváltott „természetes hatás” azáltal jön létre, hogy a beszéd folyamata a jelölt analogonjává alakul; a beszéd mozgása a megfordítás longinosi interpretációjában nem, vagy nem kizárólag a reprezentációt szolgálja, hanem *physis*ként prezentálja önmagát: Longinosnál a rétor beszéde úgy tanúskodik valamiről, hogy a beszéd formája állítja elő a tárgy fenségét, és így maga is osztozik abban. Kleist esszéje és többi szövegei közvetetten ehhez a retorikai hagyományhoz is kapcsolódnak, amely szerint a retorikai mesterség „csúcspontja” az a pillanat, amikor a beszélő elrejt technikai pallérozottságát, hogy előadása „természetté” alakuljon, és a beszéd az imitált analogonjaként jelenhessen meg.

¹² *Uo.*, 69–71.

¹³ *Uo.*, 71.

A nyelv performativitására vonatkozó kleisti fejtegetések előzményei közé tartozik tehát egyrészt a klasszikus retorika hatásorientált diskurzusa, különösen a fenséges kérdésről folytatott vita és az elrendezés szabályaira, a szónoki *actióra*¹⁴ vonatkozó fejtegetések, amelyek a beszéd dinamizálására irányulnak. Az esszé érveinek hátterét másrészt a nyelvről szóló elgondolások 18. századi áramlata képezi: a nyelvre vonatkozó ezen fejtegetések fogalmazzák meg azokat az antropológiai alapvetéseket, amelyek a nyelvet elsősorban nem a meggyőzés összefüggéseiben, hanem az emberi gondolkodás és önmegértés antropológiai dimenzióiban értékelik. A kleisti esszé sajátos formában örökli meg a nyelvre irányuló kérdés 18. századi formáit.

Összefoglalóan a nyelvre irányuló 18. századi kérdés új keretét Dirk Oschmann annak imperatívuszaként mutatja be, hogy a nyelvet „érzékivé” [*Versinnlichung*] kell alakítani, vagy pontosabban: vissza kell állítani a nyelv eredendő érzékiségét.¹⁵ A nyelv érzékiségének visszaszerzésére irányuló követelés egyik meghatározó dokumentuma Étienne Bonnot de Condillac írása, az *Esszé az emberi ismeretek természetéről*, amely írás az emberi nyelvek eredetéről és természetéről szóló vita egyik legfontosabb elágazási pontja. Condillac szövegének egyik előzménye Locke műve, az *Értekezés az emberi értelemről*; az esszé felvetései a maguk rendjén Diderot

¹⁴ A színházi és a szónoki *actio*, azaz előadás részben eltérő megítéléséről és különbségük fenntarthatóságának nehézségeiről az antik retorika elméletekben és különösen Cicero *A szónokról* című munkájában lásd SIMON Attila, *Affekt, Körper, Performanz. Der rednerische Vortrag bei Cicero = Signaturen des Geschehens. Ereignisse zwischen Öffentlichkeit und Latenz*, szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán – LŐRINCZ Csongor, Transcript, Bielefeld, 2014, 259–285.

¹⁵ DIRK OSCHMANN, „*Versinnlichung*” der Rede. Zu einem Prinzip aufklärerischer Sprach- und Dichtungstheorie, Monatshefte (94) 2002/3., 288–290.

Esszé a süketekről és vakokról, Rousseau *Esszé a nyelvek eredetéről* című műveinek, Hamann *Esztétikájának* és közvetve közvetlenül Burke, Gottsched, Herder és mások írásainak közvetítésén keresztül gyakorol hatást a 18. század második felének nyelvről szóló gondolkodására.

Condillac a nyelvfejlődés eredetére vonatkozó „heurisztikus fikción”,¹⁶ vagyis a nyelv kialakulásának kezdeti szakaszára irányuló reflexión keresztül az emberi nyelvek és a gesztusnyelv közös eredetét fogalmazza meg. Condillac szerint az első szavak a tárgyiasságokban gyökereznek, vagyis végső soron az értelem az érzékekben, mert a világról csak ilyen formában formálódhatott ki valamilyen tudás. Fejtetései szerint első szavaink cselekvések voltak, az ismétlés révén intonáció, zene és gesztus egységéből különültek ki a beszéd egységei. A condillaci minta szerint a cselekvések nyelvéből formálódtak ki a verbális nyelvek; az artikulált hangok diffúz képzetekre vonatkoztak, amelyeknek újra megismétlését és rögzítését a gesztussal való rokonsága tette lehetővé. „Egy jel, amely eleinte a test egy cselekvésével végződött, így vált a lélek egyik műveletének nevévé. Mindez azt igazolja tehát, hogy a legelvontabb kifejezések az érzékelhető tárgyaknak adott első nevekből származnak.”¹⁷ Korábban pedig így fogalmaz:

Ahhoz, hogy megértsük, az emberek miként egyeztek meg az első használatba helyezendő szavak jelentéséről, elég megfigyelnünk, hogy olyan körülmények közepette

¹⁶ BAKCSI Botond, *A nyelv eredetének retorikája Rousseau-nál* = Jean-Jacques ROUSSEAU, *Esszé a nyelvek eredetéről*, Attraktor, Máriabesnyő, 2007, 150.

¹⁷ Étienne Bonnot de CONDILLAC, *Esszé az emberi ismeretek eredetéről* = ROUSSEAU, *I. m.*, 127.

használták őket, amelyekben mindnyájan arra kényszerültek, hogy ugyanazokra az érzetekre vonatkoztassák őket. Ezáltal egyre nagyobb pontossággal rögzíthették a szavak jelentését, aszerint, hogy az egyre gyakrabban ismétlődő körülmények a szellemet mind jobban hozzászoktatták, hogy ugyanazokhoz a jelekhez ugyanazokat az ideákat kapcsolja. A cselekvésnyelv megszüntette azokat a bizonytalanságokat és kétértelműségeket, amelyek a kezdetben igen gyakoriak lehettek.¹⁸

Oschmann arra figyelmeztet, hogy a Condillac által az inverzióról mondottak megelőlegezik nyelv és gondolkodás Humboldt által kidolgozott modelljét. Condillacnál az inverzió nyelvi alakzat; okfejtése az egyes nyelvek hajlékonyságáról, a logikai elrendezés és a szavak mondatban elfoglalt helyének a hajlékonyságáról szóló 18. századi összefüggés felől olvasandó. Felidézi azokat az állításokat, miszerint a francia a legtökéletesebb nyelv, amelyben beszéd és gondolkodás a leginkább harmonizál. De ezt az állítást egyben relativizálja is a meglátása, hogy mindez megszokás kérdése: a latin más mondatkonstrukciókat ismer, és másként jelentkezik a hangzók harmóniája. A szórendcsere hatása, hogy a mondat feszültségét egészen a mondat végéig fenntartja, ezért egyetlen szónak egy egész mondat felel meg, mint a gesztusnyelvben. „Most tehát mivel az inverzió a nyelvet mozgásba hozza, és a gesztusnyelvet az érzékek számára inkább elérhetővé teszi, ezért elővételezi, hogy maga a nyelv *mint forma* ismereteket szabadít fel [*Erkenntnis bereithält*]”¹⁹ – a nyelv egyszerű médiumból, amely a gondolatok meg-

¹⁸ *Uo.*, 120.

¹⁹ OSCHMANN, *I. m.*, 295.

formálását tolmácsolja, összegez Oschmann, már Condillacnál is a megismerés organonja válik.

Az a temporális probléma, amellyel Kleist esszéje foglalkozik, nevezetesen hogy miként támogatja egymást a szellem és a nyelv mozgása, Diderot *Levelében* válik aktuálissá. Diderot ugyanis, aki több más ponton is vitatkozik a condillaci tézisekkel, a megértés és a beszéd idejének inkongruenciájából indul ki, és az inverzió kapcsán megfogalmazott condillaci tételt a megértés időbeli összefüggéseire vonatkoztatja. Míg a szavak szükségszerűen analitikusan bontanak ki egy bizonyos összefüggést, addig a szellemünkben egyszerre, egy időben vannak jelen, vagy jelennek meg képzetek. Vagyis a beszéd és a megértés időbelisége radikálisan különbözik egymástól, és e különbségnek magának is reflektálnia kell a nyelv szerkezetében. Diderot ajánlata az összevonás, a kihagyás, a sűrítés, vagyis olyan energikus szavak használata, amelyek sajátos poliszémiára tesznek szert:

Lelkünk mozgó kép, amelyet megállás nélkül próbálunk lefesteni: sok időre van szükségünk, hogy azt hűségesen adjuk vissza; de a kép egységként és egy időben létezik: a szellem nem egymást követő lépésekben ragadja azt meg, ahogy a kifejezés teszi. Az ecset csak apránként képes megörökíteni, amit a festő szeme egy csapásra átlát. A nyelvek létrejötte az analitikus módszert igényli, de *látni* egy tárgyat, *szépnek* ítélni, a kellemes érzést *átélni*, a birtoklására *vágy*ni, ezek a lélek egyidejű állapotai, s ezt a görög és a latin nyelv egyetlen szóval adja vissza. Ha ezt a szót kiejtjük, minden ki van mondva, és minden megértetik.²⁰

²⁰ „Notre âme est un tableau mouvant d'après lequel nous peignons sans cesse: nous employons bien du temps à le rendre avec fidélité; mais il

Ezekbe a szavakba egy egész nézőpont sűrűsödik össze. Éppen amiatt, hogy a szellem mozgása nem párhuzamos a szavak mozgásával, ezért a szavaknak a kimondás egész perspektíváját meg kell jeleníteniük: az állításoknak és a dikciónak a mondategészben megvalósuló mozgékonyasága Diderot-nál a szavak szintjére kerül, amelyek azért képesek az állítás egészének helyébe lépni, mert egy beállítódást, egy nyelvi magatartást hoznak felszínre.

A kleisti esszé, amely a mozgékony beszéd jelentésteremtő hatalmát ünnepli, egy váratlan pontig viszi el a diderot-i okfejtést: abban ugyanis szellem és beszéd különbsége teszi lehetővé a beszéd felgyorsítását – Kleist esszéje viszont egy ponton beszéd és gondolat egybeesését állítja. A szellem a beszéd része: így alakul át Kleistnél a beszéd érzékivé változásának 18. századi diskurzusa a („lélekről” szerezhető) tudás központi forrásává.

Foglaljuk röviden össze mindazt, amit mindeddig utalásszerűen felidéztem, hogy megfogalmazhassuk a kérdést, amelyet a *Gondolatok* irányító problémájának tekintek. Először is a *Gondolatok* felidézi a klasszikus retorika hatásorientált diskurszát: a logikai sorrend és a szavak sorrendjének mozgékonyaságára, a záros határidőre, a cselekvéskényszerre, a beszéd mozgósító erejére, a retorikai képzettség leplezésére

existe en entier et tout à la fois: l'esprit ne va pas à pas comptés comme l'expression. Le pinceau n'exécute qu'à la longue ce que l'oeil du peintre embrasse tout d'un coup. La formation des langues exigeait la décomposition; mais *voir* un objet, le *juger* beau, *éprouver* une sensation agréable, *désirer* la possession, c'est l'état de l'âme dans un même instant; et ce que le grec et le latin rendent par un seul mot. Ce mot prononcé, tout est dit, tout est entendu.” Denis DIDEROT, *Lettre sur les sourds et muets* = Uő., *Lettre sur les aveugles. Lettre sur les sourds et muets*, Flammarion, Paris, 2000, 111.

tett utalások mind-mind olvashatók a szónoki beszéd elkészítésére és előadására vonatkozó retorikai megfontolások összefüggésében.

Másodszor az esszé (jó okkal) el is rejti ezt az eredetét. Többek között Riedl hívja fel a figyelmet²¹ arra, hogy azok a források, amelyekből Kleist inspirálódhatott a Mirabeau-anekdota újrafogalmazása során, hosszan taglalják Mirabeau beszédének a hatását – végül is, valóban világtörténelmi jelentőségű eseményről van benne szó: a rendi gyűlés átalakulásáról alkotmányozó nemzetgyűléssé; ez a népszuverenitás deklarálása és a nagy francia forradalom nulladik perce. A felhasznált forrásokkal történő összehasonlítás nemcsak az átdolgozás mikéntje, hanem a kihagyások miatt is legalább annyira érdekes. A *Gondolatok*ból ugyanis teljesen kimarad, hogyan reagál a hallgatóság Mirabeau beszédére. Nemcsak ebből az anekdotából, hanem konzekvensen az egész szövegből hiányoznak azok a passzusok, amelyek azt tennék megfontolás tárgyává, hogyan lép be a beszéd a nagyobb nyilvánosság terébe. Míg az első példázat esetében, amelyből egy családi helyzet bontakozik ki, ez kevésbé feltűnő, a később megjelenő szituációk esetében annál természetesebb lenne az előadott beszéd hatására irányuló reflexió, lévén hogy olyan nyilvános beszédekről van bennük szó, ahol messze nem mellékes a közönség reakciója. Hogy ez konzekvensen elmarad, az amiatt van, mert a szöveg, legalábbis egy elsődleges értelemben, nem a szónok és a hallgatóság, hanem a kimondó én és a beszéde közötti viszonyt elemzi. Innen nézve látszik a szöveg itt felvillantott kettős eredete közötti feszültség: ugyanis a nyelvnek a 18. századtól

²¹ Peter Philipp RIEDL, *Transformationen der Rede. Kreativität und Rhetorik bei Heinrich von Kleist*, KJB 2003, 90–93.

kezdődő, antropológiai szempontú tárgyalása nem a meggyőzésnek, hanem képzet és nyelv kapcsolatának, fogalmaink eredetének a kérdését állította középpontba. Ahhoz, hogy ez az archeológiai tekintet lehetővé váljon, éppen hogy el kellett tekintsen az aktuális beszédszituációk emergenciáitól. Az utalás a Kleist-esszében a beszéd „mozgékonyására” úgy kapcsolja össze e két hagyományt, hogy bizonyos értelemben el is homályosítja kettejük különbözőségét.

Harmadszor az immanencia, a nyelv Kleistnél jelentkező nem reflexív, nem hermeneutikai elképzelése (a „nem *mi* tudunk” gondolata) a nyelv, a gondolkodás, a cselekvés olyan végzetszerű elképzelését támogatja, amely más szövegeiben többek között úgy jelentkezik, mint a szereplők nagy szerepet játszó, pillanatnyi „szétszórtsága”,²² figyelmük lélegzetvételnyi kihagyása, ami paradox módon egybeesik a döntéshez való előrefutással, a váratlan elhatározással, melyhez később foggal-körömmel ragaszkodni fognak. Gondolkodás és a beszéd ilyen paradox egybeesése, amikor a dadogás és a gesztusszerű, szomatikus tünetek egyben a megrekedés jelei, a nyelv olyan elgondolásáról tudósítanak, amely értelmetlenné teszi, hogy az így felfogott beszédet a becspás, a nemtelen manipuláció gyakorlataként olvassuk (amit gyakran felrónak a retorikának). Már csak azért is, mert itt láthatóan nem úgy merül fel a kérdés, hogy lenne egy saját

²² A „szétszórtság” gondolata Kleist szövegeiben nemcsak tematikus összefüggésekben vizsgálható. A „szétszórtság” mint a nem elővételezhető jövő és egyben mint a romos tudás önmegvonása a modernitás tudáspasztalátának egyik meghatározó alapvonása. Martin Roussel Benjamin *Műalkotás- és Szomorújáték*-tanulmányával összekapcsolva elemzi „írás” és „szétszórtság” párhuzamos bemutatásait Kleistnél. Lásd Martin ROUSSEL, *Zerstreuungen. Kleists Schrift „Über das Marionettentheater” im ethologischen Kontext*, KJB 2007, 61–94.

céljaival teljesen tisztában levő beszélő, aki éppen ezért képes a megértésztésre. Az immanencia eszméje a beszéddel, a megértéssel való együtt mozgást jelenti, anélkül, hogy ennek a mozgásnak lenne egy kitüntetett alanya – kérdéses, hogy beszélhetünk-e manipulációról, megértésztésről olyan esetekben, amikor a beszélőnek nincs különösebb stratégiája, hanem maga a gondolat is a beszéd eseményének az eredménye. Lassan körvonalazódni látszik a *Gondolatok* központi kérdése. Ez pedig a következő: *hogyan lehet meggyőzés nélkül meggyőzni?* Hogyan képes a beszéd eseménye úgy megalapítani egy igazságot, hogy a beszéd társas eseményét egyben ne célracionális cselekvésként kelljen modellálni, ahol a felek közötti konszenzust burkoltan a beszélő erőfőlnye kényszeríti ki?

A mozgékony beszéd kleisti értelmezése nem abban hoz újat, hogy technikai értelemben továbbviszi a fenségesről, a beszéd elrendezéséről, a szavak mondaton belüli helyéről, a kihagyásról, a metaforáról, a szónoki előadásról stb. folytatott diszkussziót, hanem ezt a kérdéskört közvetlenül vonatkoztatja a retorika által felvetett ismeretelméleti kérdésekre. Az esszé kérdését tehát úgy is át lehet fogalmazni, hogy van-e, és ha igen, milyen alternatívája van annak az elképzelésnek, hogy a beszédnek a dologban való egyetértés kialakítására kell törekednie, továbbá a beszédnek ez az alternatív elképzelése miként határozza meg a dolgokról szerezhető tudást.

„Breakdown” – „a legvilágosabb pont”

A *Gondolatok* célkitűzése kettős: egyrészt a szöveg eszmefuttatásai aköré szerveződnek, hogyan mozdítja elő a meg-

ismerést, és hoz létre tudást a mozgékony beszéd. Ezért olvasható amolyan technikai útmutatásként is (noha feltehetően inkább ironikusan), mint amely hasznos tanácsokat fogalmaz meg, hogyan lehet mozgásba hozni a beszédet ahhoz, hogy eljussunk egy váratlan megoldáshoz. Érdekes már az elején leszögezni, hogy bár a szöveg – igaz, csak az első példázatban – matematikai feladványokról beszél, és azt a benyomást keltheti, hogy általában minden típusú ismeretszerzésre áll az a fajta szörnyeteg invenciózusság, amelyről beszél, a későbbiekben világossá válik, hogy első sorban nem az ún. egzakt tudományok területén van helye ennek a gyakorlatnak, hanem a politikai és a hétköznapi, személyes tudás területén, vagyis mindazokon a területeken, amikor a megoldandó feladat, legalábbis logikai értelemben nem foglalja magába a megoldását.

Másrészt az esszé nem általában a személytelen nyelvi folyamat, hanem a kommunikáció interperszonális összefüggései felől vizsgálja a nyelv jelentésteremtő hatalmát. A továbbiakban amellet fogok érvelni, hogy az esszé mindenféle tudás, igazság fundamentális meghatározottságaként értékeli annak interperszonális meghatározottságát, ami a beszédben valósul meg. Vagyis nem egyszerűen a mások jelenlétében való fennhangon gondolkodás hasznáról értekezik, hanem azt állítja, hogy az igazságnak, amelyet a beszélő keres, nemcsak a keretét adja a másik jelenléte, hanem maga a keresett igazság is interperszonálisan feltételezett. A későbbiekben ezért nemcsak a szöveg explicit állításaira, hanem a peritextusaira és a metaforikájára is figyelve azt vizsgálom, hogyan modellálja gondolkodás és beszéd viszonyát olyan személyközi eseményként, amely helyettesíti vagy felülírja a retorikai meggyőzés kommunikatív eseményét.

Figyelembe véve az esszé e kettős irányultságát (vagyis hogy egyszerre tesz állításokat a tudás megképződéséről a beszéd folyamata során, továbbá hogy minden ismeretet lényegét tekintve agonálisnak mutat, vagyis olyannak, amely egy szembenálló beszédpartnerrel való konfrontálódás révén áll elő), a továbbiakban először a beszéd mozgásának kleisti modellálását vizsgálom, utána pedig az így előálló beszédfolyamat interperszonális összefüggéseit bontom ki.

Mint már említettem, a *Gondolatok*ban a nyelvi folyamatokra irányuló megfontolások kiindulópontja azok temporális meghatározottsága. Ha nem tudunk valamit, akkor mondjuk el valakinek, szól a szöveg ajánlása, és elkerülhetetlenül belebotlunk abba, amit keresünk. Csakhogy a beszélő kitettsége a beszédpartner figyelmének egyben zárossá is teszi a gondolat keresésének idejét: nincs végtelen időnk kitalálni, amit mondani akarunk, hanem mivel valakihez beszélünk, egyben rá is vagyunk kényszerítve, hogy mondanánk végére érjünk. A beszéd kibomlását és a keresett gondolat megtalálását tehát a vég alakzata hozza mozgásba. A beszéd elkészülésének folyamata egy grammatikai struktúra megképződését követeli meg, amely elviekben egyben a gondolat formája. Ha valamiről nincs előzetesen kialakított elképzelésünk, akkor a nyelvi megfogalmazás és a dologról alkotott képzet előállása, mondja a szöveg, egymással párhuzamos jelenségek, és egymást kölcsönösen kísérik:

A képzetek és a leírásaik egymás mellett haladnak előre, és az egyikre és a másikra vonatkozó lelki aktusok egybevágnak. A nyelv ekkor nem holmi béklyó, a szellem kerekének fékezője, hanem olyan, mint egy azzal párhuz-

amosan, közös tengelyen futó második kerék. (ESSZ 170; SW 900)

A hangos gondolkodás esetében, amikor a beszélő sem tudja, hová fog kilyukadni, a beszéd elkészülése és a képzetalkotás folyamata olyan összekapcsolt és párhuzamos jelenségek, mint „közös tengelyen futó kerekek”. Viszont az esszé javaslata bizonyos értelemben megfordítja a beszéd szerepéről alkotott – nevezzük így – hétköznapi vagy szokásos elképzelésünket. A szöveg azt ajánlja, hogy a valamit kimondó beszéd meg kell, hogy előzze a képzetalkotást, és a nyelvi képződmény kell minket elvezessen annak felismeréséhez, amit keresünk:

De mivel már van valamiféle, a keresett dologgal távoli kapcsolatban álló homályos elképzelésem, ha merészen belevágok, a beszéd előrehaladtával lelkületem, ama szükségyszerűségtől hajtva, hogy a kezdethez véget is találjon, a zavaros elképzelést a maga teljes tisztaságában fejezi ki, olyannyira, hogy a felismerés, a legnagyobb megdöbbenésemre, a mondat végére készen áll. Artikulátlan hangokat keverek bele, hosszan elnyújtom a kötőszavakat, értelmező jelzővel élek ott, ahol nem lenne rá szükség, és még egyéb műfogásokkal is, hogy elegendő időt nyerjek az ész műhelyében eszmém elkészítéséhez. (ESSZ 167–168; SW 898)

Az esszé gondolatmenete tehát nem egészen beszéd és gondolat együttmozgására épül, mint ahogy arra a korábban idézett részből elvileg következtetni lehetne. A *Gondolatok* e részlete időbeli eltolódást feltételez beszéd és képzetalkotás

között. A megfogalmazás szerint a dologról alkotott saját koncepcióját kereső én afelé tart, hogy „a kezdethez véget is találjon”. Ez a vég elsősorban egy nyelvtani szerkezet megképződésére és lezárulására, a szintaktikai és szemantikai értelemben vett tagolás belső határára [*Periode*] vonatkozik; a mondat végénél a beszélő úgy éri utol önmagát, hogy abból, amit mondott, mintegy kiolvassa azt, amit keresett, pontosabban a „homályos képzet”, amivel beszéde első pillanatában a dologról bírt, szinte egy csapásra válik világossá.

A vég alakzata, amely a beszéd idejét kijelöli, és annak egyben értelmet kölcsönöz, felidézheti azt a meghatározó arisztotelészi koncepciót, amely szintén a lezárulás felől teszi elgondolhatóvá felismerés és beszéd kölcsönösségét. Noha az esszé elvileg megidézi a „teljes az, aminek van eleje, közepe és vége”²³ *Poétikából* ismerős toposzát, viszont szellemét tekintve annak ellentmondó dolgot fogalmaz meg. Arisztotelésznél a lezárás, a vég által kijelölt határpont a *mimesis* általános keretén belül van elgondolva. „A vég [...] az, ami más után van vagy történik (vagy szükségszerűen, vagy a gyakoriság alapján), utána viszont nincs semmi más”²⁴ – a vég tehát a lehetséges és/vagy a szükségszerű bekövetkezés olyan összefüggésén belül nyer értelmet, amelyben az egységbe szerkesztés (poétikai gyakorlata) és a „szükségszerűnek vagy valószínűnek való megfelelés”²⁵ ugyanazt jelenti. A *Poétika* esetében a vég, vagyis a cselekmény, a gondolat és

²³ ARISZTOTELÉSZ, *Poétika* = Uő., *Poétika, kategóriák, hermeneutika*, ford. SARKADY János, Kossuth, Budapest, 1997, 18.

²⁴ Uő., 18.

²⁵ Uő., 22–23. Később ezt írja: „A fordulat – amint már meghatároztuk – a végbemenő dolgok ellenkezőjükre való átváltozása, mégpedig, ahogy mondani szoktuk, a valószínűség vagy a szükségszerűség szerint.” Uő., 23. 1452b.

a mondat berekesztődése nem pusztán azért lehetséges, mert az szükségszerűen vagy lehetőség szerint következik a korábbiakból, hanem mert minden kijelentés, cselekmény, gondolat előfeltételezi a lezárulás lehetőségét a kezdetben. Vagyis az egységbe szerkesztés nem más, mint a gondolatnak, az elképzelésnek, a bemutatásnak a telosza, célszerűsége szerinti kiteljesítése.²⁶

A *Poétikához* képest a kleisti esszé azáltal fogalmaz meg valami egészen különbözőt, hogy valamilyen lemaradásról beszél. A felismerést, a gondolat váratlan megjelenését az én felfogóképeségének az összeomlása előzi meg. A „gondolat” – amely nem „allmählich”, ahogy a cím mondja, vagyis nem „fokozatosan” alakul ki, hanem egy csapásra (erre utal a beszélő által említett „megdöbbenés” [*erstaunen*]) – olyan hangokból bomlik ki, amelyek vokális megképzését a beszélő azért manipulálja, nyújtja ki, azért használ töltelékszavakat, hogy „időt nyerjen [...] eszméje elkészítéséhez”. Megfordítva azonban a bemutatás perspektíváját, ez az eltolódás egyben arra is következtetni enged, hogy a szavak jelölő státuszának ilyen kiüresítése, szándékoltságuk elvesztése „teljes szellemi csődhez” [*völliger Geistesbankrott*] vezet. A krízisnek ez a pillanata csap át aztán a felismerés ünnepe pillanatába. Fontos hangsúlyozni, hogy a beszéd krízisének pillanatát az esszé nem olyan *szimulált* kritikus pillanatként írja le, mint amilyenről például Longinos beszélt a korábban idézett szövegrészletben. Ez olyan *breakdown*,²⁷ amikor a mondat grammatikai működése – az a nyelvtani

²⁶ Lásd Wolfgang ISER, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1993, 482–485.

²⁷ Zeeb kifejezése. Ekkehard ZEEB, *Die Unlesbarkeit der Welt und die Lesbarkeit der Texte. Ausschreitungen des Rahmens der Literatur in den Schriften Heinrich von Kleists*, Königshausen & Neumann, München, 1994, 77.

szükségszerűség, hogy „a kezdethez véget” rendelünk, vagyis hogy grammatikai értelemben alanyhoz állítmányt kapcsolunk – a valamit mondástól vagy a valamit mondani akarástól függetlenül kezd el működni, gyakorlatilag véletlenszerű, gépies működésként jelenik meg, és elválik a szándékoltságtól. A vokális effektusokként működő hangok és a nyelvtani szerkezetek mechanikus, formális működésének minden jelentéstől és értelemről független mozgásában a beszélő aztán utólagosan ismeri fel, amit mondani akart.

Aközött, hogy a beszélő vokális effektusként, nyelvi morajként tapasztalja meg a beszédét és aközött, hogy utólagosan felismeri a (saját) gondolat előállítását, az esszé tehát nem az arisztotelészi értelemben vett „kezdetben a vég” kapcsolatot feltételez. A mondatok grammatikai struktúrái, mint megannyi automata, csodálatos módon artikulálódnak, vagyis referenciális vonatkozásuktól függetlenül alanyhoz állítmányt, kezdethez véget kapcsolnak. Mégis kiválthatnak az „artikulálatlan hangokhoz” hasonló hatást, mert függetlenül minden értelem- és célvonatkozástól, voltaképpen saját, önmagukban minden értelemről mentes formájukból következően képesek előhívni egy gondolatot.

Amikor az idézett passzus „artikulálatlan hangokról” [*unartikulierte Töne*] beszél, akkor az így előálló nyelvi hatást nevezi meg. Ugyanis az értelmetlennek hallott/mondott szavak az említett szétválásból következően elveszítik jelölő funkciójukat. A hang az összeomlásnak ebben a pillanatában a megértés mindenféle intencionáltságából és kontextuális meghatározottságából kioldódik, és morajként, a kommunikációs folyamatok materiális és formai hordozójaként jelenik meg, amely független az én megértésének a teljesítményétől. De Man kijelentését, amikor Rousseau

(és Kleist) kapcsán „radikálisan formális” nyelvi mechanizmusokról beszél,²⁸ amelyek „képtelenek nem-strukturális okokból módosítani saját struktúráikon”, az idézett szövegrészlet kontextusában a mondatok működése által mechanikusan előállított formális struktúrákra, azaz a (hangos) beszéd által véghez-vitt artikuláció és a „felismerés/megismerés” [*Erkennen*] radikális szétválására lehet vonatkoztatni. Az automatikus beszéd forradalmi vívmánya azon a felismerésen alapul, hogy az olyan kategóriák, mint az én, a megismerés, a „lelkület” vagy általánosan a tudat fenomenalitása olyan mechanikus nyelvi folyamatok emergenciáitól függenek, amelyek nem elérhetők a számára. Nem az én kommandírozza a gondolatot, sem pedig magának a gondolatnak az iránya vagy telosza; az én csak annyiban képes valamit kimondani, amennyiben ráhagyatkozik a beszédet meghatározó „radikálisan formális” nyelvi mechanizmusokra.

A beszélő a saját szavait túldeterminált kontextusként tapasztalja meg, amely elvileg végtelen számú, egyként lehetséges kimenetelt enged meg. A beszélő akkor lehet tehát sikeres, állítja az esszé, ha belekapaszkodik az első „ötletbe”, amely az eszébe jut. A „gondolat” nem más, mint a jelentés

²⁸ „A gépezet Kleist marionettjeihez hasonlóan egyszerre »antigravitáns«, egy olyan forma anamorfózisa, mely el van különítve a jelentéstől és bármilyen struktúrát képes fölvenni, ugyanakkor viszont tökéletesen könyörtelen, minthogy képtelen nem-strukturális okokból módosítani saját struktúráját. A gépezet olyan, akár a szöveg retorikájától elkülönített grammatika, a merőben formális elem, mely nélkül egyetlen szöveg sem generálható. Nem lehetséges olyan nyelvhasználat, amely bizonyos szempontból nem ilyen radikálisan formális, azaz mechanikus, bármily mélyen rejtik is előlünk ezt az aspektust az esztétikai, formalista illúziók.” Paul de MAN, *Mentegetőzések. Vallomások = Uő., Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*, ford. FOGARASI György, Ictus-JATE, Szeged, 1999, 395.

(újra)bevezetése, reinskripciója a beszédnek abba a morajlásába, amely tagadja, hogy a gondolkodás az én funkciója lenne. A gondolat jelentkezése az értelem becsempészését jelenti a meglepetés pillanatának abban a megtapasztalhatatlan *limes*ében, amelyben az én felismeri magát a beszéd teljes idegenségében. Vagyis a *Gondolatok* itt vázolt elképzelése szerint a „Gemüt” (a ’lelkület’, a ’kedély’) voltaképpen reaktív képződmény, amelynek a létét a gondolat eseményének utólagos feldolgozása adja, és amelynek, képzavarral élve, a szerkesztét is a gondolat megjelenésének eseménye jelöli ki.

Az esszé narrátora azért tekintheti a megértés így előálló kimozdulását önnön tehetetlenségéből végül is szükségszerű mozgásnak, mert ez a szükségszerűség nem áll ellentétben megjelenésének esetlegességével: amennyiben bármilyen eredeti gondolat megjelenése kitett az ilyen nyelvi emergenciáknak, annyiban a gondolat alaptalansága válik végső alappá, amelyen az én, a tudat, a képzelet bizonyossága alapul. A gondolat megmutatkozása, noha éppenséggel kizárja a megismerés énre vonatkoztatottságának ökonómiáját, „abszolút fakticitásként” mégis összeegyeztethető az én értelem-szükségletével. A keresett új gondolat előállása paradox módon nem gondolkodásként, vagyis nem cselekvésként van elgondolva, jóval inkább a gondolat intencionális vonatkozásának felfüggesztéseként, majd újra-bevezetéseként (vagyis egy formális nyelvi viszony által fabrikált és később az én tételező tevékenysége által intencionális viszonyként beállított előállásként). Ezért az én sem gondolható el megalapozó instanciaként, csak faktikus jelenlétként.²⁹ Beszéd

²⁹ Az „abszolút fakticitás” minimál-definíciójához vö. Franz Josef WETZ, *Die Begriffe „Zufall” und Kontingenz = Kontingenz*, szerk. Gerhart von GRAEVENITZ – Odo MARQUARD, Fink, München, 1998, 27–34. Wetz

és gondolat közötti ilyen vibráló, kiszámíthatatlan mozgás egyben az abszolút fakticitás gondolatára épül, amely szerint az én (egyben a gondolat, a tudat) éppen-így-léte adja elgondolhatóságának abszolút horizontját.

Az elbeszélő ezért annak a törésnek a mesterséges megismétlését javasolja, amelyet voltaképpen minden gondolat elszenved: a beszélő e magyarázati séma szerint a gondolat kialakítását a szavak, mondatok valamire vonatkozásának, a gondolat rejtett teleológiájának újra-bevezetésétől teszi függővé, abban a fiktív pillanatban, amikor ezt a célszerűséget felfüggesztette a nyelv mechanikája. Fontos azt is hangsúlyozni, hogy amennyiben az én maga is a gondolat előállításának az eseményétől függ, ezért bizonyos értelemben maga is elszenvedi megjelenésének az eseményét: ha ugyanis az én az, amit mondani akar, de a saját szándéka önmaga számára is csak utólagosságában tapasztalható meg, akkor úgy kell a gondolatban önmagát tanúsítania, mint ami nem az ő része, nem ő maga.

Visszatérve a „nyelv mozgékonyosságának” az első alfejezetben felidézett keretéhez, úgy tűnik, hogy Kleist a beszéd mozgékonyosságát nem a nyelvben, hanem a nyelv és a beszélő közötti kapcsolatban lokalizálja. Az esszé tanúsága szerint ugyanis pusztán a beszéd, a nyelvi rendszer által készletben tartott és a beszéd által aktualizált lehetőségek önmagukban az égegyadta világon semmilyen ismerethez nem vezetnek. Egyszerűen azért nem, mert a nyelv nem ismer-

egy Nietzsche-passzust („die eisernen Hände der Notwendigkeit [schütteln] den Würfelbecher des Zufalls.”) kommentálva így fogalmaz: „[Nietzsche] számára a szükségszerűség abszolút fakticitást jelent, amely szerint csak az valósulhat meg, ami valós(ágos) [*wirklich*] és ami valós(ágos)sá lesz, mivel egyszerűen nem adódik az a lehetőség, hogy ne legyen valós(ágos).” *Uo.*, 33.

retekéből, hanem szavakból és szavak lehetséges kapcsolataiból áll. A gondolat jelentkezése Kleistnál egy új konfiguráció betörése a beszédbe a beszéd révén, amely egy csapásra és egy időre értelmessé teszi a beszéd folyamatot, pontosabban megalapít egy igazságot. Az esszé ajánlása szerint a nyelvi mechanikán, amelynek (számára való) értelem nélküliségét a beszélő krízisszerűen tapasztalja meg, fogást kell találni, meg kell találni azt a pontját, amely a legnagyobb világosságot teremti meg az addig kimondottakban. Az új gondolat jelentkezése a megszakítás, a közbevetés vagy közbeszólás nyomán áll elő; az esszében ez a pillanat következetesen és rendszeresen imaginárius pontként és pillanatként tűnik fel, amely a beszéd folyamatát megakasztja, felosztja vagy feldarabolja. Az első példázatban az elbeszélő a szoba „legvilágosabb pontját” fixírozza; Molière nem a cseléd megbízható értékítéletére vágyik, hanem számára az arca „az ihletettség forrása”; a Mirabeau-anekdotában ilyen pont a *szuronyok* kifejezés; a La Fontaine állatmeséjéhez fűzött kommentárban pedig a „kiméraszerű uralom” és a „szamár! az a vérszomjas” hátravetett jelzős szerkezet. A szöveg úgy viszi színre a gondolat megtalálásának dinamikáját, hogy mintegy saját mozgásán demonstrálja a gondolat megjelenésének a közbevetések révén előálló eseményét.

Valamennyi esetben a keresett gondolat nem úgy áll elő, hogy az automatikusan kimondott mondat vagy a nagyobb beszédegységek, miután elhangoztak, mintegy önmagukban biztosítják a keresett gondolatot; azt a kimondott beszéd nem rögzíti, és a kimondása után sem válik olvashatóvá. A beszélő a kimondott szavak egyikébe vagy másikába beleakad, és ez a horog, vagy a szövegnek ez a kiemelt, egyetlen

pontja lehetővé teszi, hogy egy újfajta feszültség lépjen be a beszédbe. Mind Mirabeau, mind a róka beszéde esetében a kommentár beékelődése a mondatba viszi színre a beszéd e fázisszerű részekre, megakasztott mozgásokra való bomlását, és ez vezet el a közbeavatkozás imaginárius pontjához:

„Igen”, felelte Mirabeau, „hallottuk a király parancsát” – biztos vagyok benne, hogy ennél a humánus kezdetnél még nem gondolt a beszédét záró szuronyokra: „igen, uram”, ismételte, „hallottuk” – látszik, hogy még egyáltalán nem tudja, mit akar. „De mi jogositja fel Önt” – folytatta, és most hirtelen tömörked képzet forrása fakad fel benne – „hogyan itt nekünk parancsokra hivatkozzon? Mi képviseljük a nemzetet.” – Épp erre volt szüksége! „A nemzet parancsol, de parancsot el nem fogad” – hogy ezzel a vakmerőség csúcsára hágjon. „És hogy Ön egészen világosan értse, amit mondok” – csak most talál rá arra, mi fejezi ki legjobban az ellenállást, mellyel lelke már körül van bástyázva: „mondja meg a királyának, hogy csak a szuronyok hatalma kényszeríthet rá, hogy elhagyjuk helyünket.” (ESSZ 168–169; SW 899)

A közbeékelte narrátori megjegyzések ugyanígy akasztják meg a nehéz helyzetbe kerülő róka beszédét, aki az oroszlánt azért menti fel, hogy mint ragadozó maga is elkerülje az áldozatszerepet:

„Sire”, szól a róka, el akarván hárítani a fölötte gyülekező viharfelhőt, „Ön túlságosan nagylelkű. Nemes buzgalma túl messzire ragadja. Ugyan, mi az, megfojtani egy birkát? Vagy egy kutyát, ezt a semmirekellő bestiát: És:

quant au berger”, folytatja, mert ez a főpont: „on peut dire”, bár még nem tudja, mit? „qu’il méritoit tout mal”, csak úgy taláломra; és már belebonyolódott; „étant”, rossz kifejezés, de időt nyer vele: „de ces gens là”, és csak most bukkan a gondolatra, mely kihúzza a bajból: „qui sur les animaux se font un chimérique empire.” – És most bebizonyítja, hogy a számár, az a vérszomjas! (aki minden fűvet felzabál) a legcélszerűbb áldozat, mire mind rávetik magukat és széjjeltépik. – az ilyen beszéd igazi hangos gondolkodás. (ESSZ 169–170; SW 900)

A gondolat megjelenésének eseményét a beszéd mozgásának cezúrák mentén történő felszabdalása teszi lehetővé. „Az ilyen beszéd” (ez vonatkozik a róka beszédére és önreflexíven az azt dramatizáló kleisti mondatra) úgy válik „igazi hangos gondolkodássá”, hogy egy kéznél levő, előzetes mondat mozgását megszakítják.³⁰ Mirabeau beszéde megismétli

³⁰ Max Kommerell a klasszikus drámaköltők figuráinak beszédével összehasonlítva mutat rá arra, hogy a „szóra irányuló pillanatnyi keresés” miként válik a Kleist-szövegek *ars poeticájává*. A beszéd Kleistnél, mondja Kommerell, mindig a másik beszédének a megakasztása, az abba való közbeszólás: a beszéd e (kvázi) dialektikus koncepciójából következően nem is lehet monologikus természetű. „[M]íg egy klasszikus szerző a figuráit nem rögtönözve, hanem a formaadó költő megfontoltságával beszélteti, addig Kleist a ritmikus nyelv eszközeivel úgy kelti a »meggondolatlan beszéd« [*Drauflosreden*] látszatát, hogy az a klasszikus ritmikus nyelv használatának a megfordítása: a nyelvnek a szóra irányuló pillanatnyi keresést, a gyors melléfogást, a nem véghezvihető építkezést, az utólagos beékelést és a helyreigazítást olyan művésziességgel kell utánoznia, hogy az nem kevésbé szellemes, mint a többi mester nyelve. [...] Ez a meggondolatlan beszéd nem pusztán abból a nyelvínségből következik, amely minden ember számára ismerős, hanem a kleisti alakok akadályoztatott önmegeértéséből. [...] Tehát ha »beszélni« Kleist számára azt jelenti, hogy: egy beszédpartnerre való tekintettel a beszédbe közbeszólunk, akkor a nyelv fogalma aligha engedi meg a monológot.” Max KOMMERELL, *Die Sprache und das Unausprechliche. Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist* = UÖ.,

(kétszer is) a szertartásmester beszédét. Mirabeau nem tiltakozik, nem érvel, nem vet ellen, még csak nem is foglal össze, hanem szolgálja ismét. A kleisti parafrázis szerint amit mond, az még egyszer annak a pályának a bejárása, amit a másik, a beszédpartner mondata leírt. A beszédpartner nyelvének megakasztása – ez a Kleist által felhasznált források mondatába való beavatkozásra is vonatkozik – először úgy jelentkezik, mint a másik beszédének egy lehetséges variációja. A krízis korábban vizsgált mozzanata egyet jelent ezzel az iránytalan ismétléssel, ami megfosztja az így megismételt beszédet „természetes” hangsúlyaitól, de egyben kondenzálja is a megismételt állítás feszültségét. „Igen. Uram. Király. Parancs. Hallottuk.” Ahogy Condillac is hangsúlyt fektet arra, hogy az inverzió a mondat feszültségét mindvégig fenntartja, és ezáltal az egész mondatot egyetlen szóba sűríti, úgy ez a mechanikus ismétlés is feszültséget teremt. Mégpedig azért, hogy a megismételt az ismétlés révén nem a közlés, hanem a nyelv egységeiként tűnnek fel. „Étant”, „on peut dire” – világos, hogy itt a tagolás révén a külön-külön hangsúlyozott szavak és frazémák elveszítik a konkrét szituációra utaló jelentésüket (vagyis tiszta grammatikai és stilisztikai funkciójukban jelennek meg), és a szavakhoz kapcsolódó asszociációk kerülnek előtérbe. A „szurony” képében csak egybeáll és összegződik az az új konfigurációba rendeződött fogalmi háló, ami a szertartásmester beszédének megismétlése során egy ponton meg bomlott. Mirabeau a szertartásmester állításába egy ponton avatkozik be: ez pedig a beszédpartner, a másik fél követelésének jogosultsága. „Ki beszél? Kinek a nevében? Ki adhat

Geist und Buchstabe der Dichtung. Goethe – Schiller – Kleist – Hölderlin, Klosterman, Frankfurt am Main, 1944, 298–300.

parancsol? Mi a parancs fedezete? Erőszak. Azaz szuronyok. Mivel érvel a szertartásmester? Szuronyokkal. Vajon beválthatja-e az erőszak fedezetét, aki jogtalanul parancsol?” Egy egész asszociációs mező szabadul így fel, „töméredek képzet forrása fakad fel benne”, mondja a narrátor. A beszédpartner szavainak ismételtetése és a döntő ponton való közbeavatkozás motiválatlanná változtatja a szertartásmester „gondolkodás nélkül” használt szavait. Ez a motiválatlanná változtatás egyben azt is jelenti, hogy lehetővé válik egy korábbi fogalmi mező egészen új szempontú elrendezése. Szűken véve Mirabeau beszédének döntő pontja a „nemzet parancsol, de parancsol el nem fogad” tétel; ezt állítja szembe a „király parancsával”. De nemcsak annyi történik, hogy a „ki parancsol” alanyát lecseréli; hanem egyrészt felszínre hozza a törvény szavát megalapozó, abból kitörölhetetlen mitikus erőszakot, másrészt ami a király parancsában hangsúlyozottan szimbolikus, vagyis felfüggesztett, lehetőség szerinti erőszakként van jelen, azt fizikális, pusztító erőszakként fordítja le – a király parancsának megfosztása ettől a szimbolikus dimenziótól vezethet az itt még mitikus apagyilkossághoz és a nemzet testvériségének hatalomba helyezéséhez.

A következő példázatban, amely La Fontaine *Pestis az állatok között*³¹ (*Les Animaux malades de la peste*) című állatmeséjét meséli újra, a szavak mozgásának kényszeredettségévé válik, vagy a korábban mondottak szerint a szándékolt közlés és a mechanikus forma szétválása teszi lehetővé a

³¹ Jean de la Fontaine: *Les animaux malades de la peste*. Magyarul: *Pestis az állatok között*, ford. KÁLNOKY László, http://www.magyarulbabelben.net/works/fr/La_Fontaine,_Jean_de-1621/Les_Animaux_malades_de_la_peste/hu/16456-Pestis_az_%C3%A1llatok_k%C3%B6z%C3%B6tt

róka számára is, hogy beszédében megtalálja azt a horgonypontot, amelyen keresztül új irányt adhat az oroszlán beszédének.

Az állatok országában pestis dül. Az állatok rituális áldozatot terveznek hozni, és a bűnbak kiválasztása folyik. Az oroszlán bevallja, hogy juhot evett, kutyát ölt, sőt pásztort is. A róka először ismétli az oroszlán beszédét. Beszéde leírható retorikai alakzatok mentén, de az esszé nem erre fekteti a hangsúlyt, hanem újfent az imaginárius pont megtalálására. A juhász megérdemelte a halált, a róka itt „bonyolódik bele” az oroszlán beszédébe, mert az állatokra kiterjesztette „rémuralmát” (Kálnoky László). Ez az a pont, ahol a pestis és az állatok emiatt rogyadozó állama, a gyilkosság és a közösséget helyreállító rituális halál képzetek egyetlen paradigmába rendeződnek. Mikor rámutat a „számára! a vérszomjasra”, aki felzabálja a füvet, akkor már csak végrehajtja azt, ami implicite benne volt a szavában: a helyettes áldozat az állatok *társadalmát* (és nem csak közvetlenül az állatokat) sújtó pestist azért képes meggyógyítani, mert annak belső betegségét gyógyítja meg – a halál fölötti rendelkezést és ezáltal az uralom elvét adja vissza az állatoknak. La Fontaine következtetése („A törvény úgy ítélt fehérnek, feketének, / amint hatalmasok vagytok, vagy páriák”) szoros értelemben nem a meséből következik, hanem ahhoz kommentárként kapcsolódik; a szervesen kapcsolatos az allegorikus történetet a diegetikus bemutatástól függetlenül fennálló viszonyra vonatkoztatja.³² Kleist úgy

³² Karl-Heinz Stierle szerint az exemplumszerű narratívákat egy minimális szisztematikus szöveg és egy pragmatikai szituáció közötti feszültség, egy általános, logikai és egy deiktikus, pragmatikai struktúra közötti kapcsolat jellemzi. Vö. még Karl-Heinz STIERLE, *Story as Exemplum – Exemplum as Story. On the Pragmatics and Poetics of Narrative Texts*, ford. David

fordítja a La Fontaine-i mesét, hogy az újramondott történet nem demonstrál (annál is inkább, mivel az esszétől idegen a gondolatot megelőző „jugement [de cour]”), hanem végrehajtja a restaurációt. Az ítélet hirtelen végrehajtása a számon az egyberímelés eredménye és következménye, amely az uralom „kiméraszerűsége” („szörnyűsége” és egyben „illuzórikussága”) és az uralom helyreállítása között jön létre. A róka nem csap be senkit: e logika szerint a számár feláldozása a csupasz erőszakot restaurálja, ami a pestissel kiszabadult az állatok társadalmából, és már nem *része* annak. Így a számár, ártatlansága okán, valóban „célszerű áldozat”.

A rókának a beszéd önkényéből előálló szükségszerű következtetése, ellenkező előjellel ugyan, de hasonló logika alapján működik, mint a Mirabeau-beszéd, ahol éppenséggel nem a fennálló hatalom helyreállítása, hanem radikális átalakítása a tét. Mindkét esetben a beszélő a beszéd mechanikussá, akadozóvá válása révén talál rá arra a pontra, amelyben megmutatkozik a megismételt beszéd kritikus pontja. Ez pedig nem véletlenül kapcsolódik össze mind-egyik esetben az erőszak kérdésével. Ugyanis az esszé valamennyi példájában egy adott értelmezői sémát, politikai rendszert átható mitikus erőszak láthatóvá tétele az, ami egyben lehetővé is teszi a séma, a politikai berendezkedés kihívását és legyőzését. Kleist szövegeiben nemcsak hemzsegek a gyerekgyilkosságok, az apai fenyegetések, a helyettes halottak és az áldozati logika túlhajszolása.³³ Ez jóval

WILSON = *The New Short Story Theories*, szerk. Charles E. MAY, Ohio University Press, Ohio, 1994, 15–42.

³³ *A chilei földrengés* kapcsán mutatja be Hamacher különösen élesen a krisztusi logikának a kifordítását, amely nemcsak erre a novellára, hanem a

több, mint megszállottan visszatérő téma, bizonyos értelemben ez e szövegek filozófiája. Ezek a pszichológiai értelemben fenyegető és traumatizáló történések nem humanizálják az erőszak kérdését, abban az értelemben, hogy jelentéssé, érthetővé tennék, és visszavezetnék az emberi érintkezés ökonómiájába, hanem annak létesítő aspektusát hozzák elő. Az erőszak, ami ebben az esszében a beszédet úgy hatja át, mint a szimbolikus formákat, a jelentést és a gondolatot *megelőző*, azt létesítő és egyben általuk uralhatatlan erő, nem a jelentés része és oka, de annak az alapja. Sem itt, sem másutt nem humanizálja Kleist az erőszakot, hanem azt keresi, hogyan épülnek rá képzetek, intézmények, rendszerek, és e mitikus erőszak felszínre kerülése és felszínre hozása hogyan hozhatja mozgásba a megértés és cselekvés infrastruktúráit.

Az esszé különleges figyelme a jól elrendezett beszéd ellen elkövetett vétségekre összekapcsolódik az erőszaknak ezzel az önmagában nem vizsgálható, a közvetlen szimbolizáció tárgyává nem tehető jellegével, amelyet a beszéd megtorpanása, ütemtelenné válása hoz elő. A közbeavatkozás imaginárius pontja annak a hermeneutikai erőszaknak a felszínre kerülése, amelynek megismétlése és az ismétlésben való jelenvalóvá tétele egyben jelentéslétesítő hatású. Ugyanakkor mivel ez az erőszak *megtörténik*, legalább annyira fontos a kérdés, hogyan lehet azt intézményesíteni és átvezetni a szimbolizáció területére, azaz hogyan lehet átfordítani a szimbolikus cselekvések rendszerébe, egészen

legtöbb Kleist-szövegre érvényes. Werner HAMACHER, *Das Beben der Darstellung. Kleists Erdbeben in Chili* = Uő., *Entferntes Verstehen. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1998, 235–280.

röviden: bevonni a kommunikációba, és ezáltal tudásalapító szerepében fenntartani.

A szöveg egyrészt a kommunikáció eseményjellegét hangsúlyozza, vagyis azt, hogy a gondolat megformálása nem vezethető le semmilyen szándékoltságból. Másrészt, hogy egy gondolat keresése nem öncélú, hanem mindig egy feszültségi állapot feloldására irányul, legyen szó nehéz algebrai feladat megoldásáról, politikai válsághelyzet menedzseléséről vagy nyilvános vizsgahelyzet kezeléséről. Ennyiben sikeressége nemcsak abban mérhető, hogy a fennhangon gondolkodó mennyiben tekinti önmaga számára sikeresnek, amit elgondolt, hanem hogy mennyiben és miként válik társas eseménnyé, magyarul miként lép be az új gondolat az interszubjektív térbe.

A szöveg látszólag a gondolat előállításának és nem megoszthatóságának a kérdését vizsgálja. Ha viszont, mint azt korábban hangsúlyoztam, a szöveg jó okkal nem az egyetértés előállítása, vagyis nem a kommunikatív konszenzus kialakításának a perspektívája felől vizsgálja beszéd és gondolkodás viszonyát, akkor valóban kérdéses, hogy az esszé hogyan viszonyul a gondolkodás „társadalmiasulásához”, vagy egyszerűen ahhoz, hogy az miként válik szimbolikus cselekvéssé.

„A perverz dialektika” – a beszéd színtere

Az esszét a többszörös odafordulások, adverziók határozzák meg. A szöveg „R. von L.-nek” van ajánlva (Kleist barátjának, Rühle von Liliensternnek a monogramjai ezek). Az esszé felajánlása vagy odaadományozása fiatalkori barátjának rituális gesztus, amely a szöveg egészét bekeretezi; az

adományozás ugyanakkor a szöveg tanításának a tárgya (mint ami a gondolat adományáról szól). Az ajánlás egyszerre gesztus és konvenció, egyszerre rituálisan végrehajtott aktus és az ajándékozás rítusához fűzött magyarázat. Az ajánlás gesztusa ismétlődik meg az esszé felütésének megszólításában. A tanácsadás vagy a tanítás alaphelyzete, amelyet az esszé első sorának a „kedves, jó eszű barátához” [*mein lieber, sinnreicher Freund*] való odafordulása visz színre, egyben a mindenkor olvasó megszólítása. Ez az odafordulás ismétlődik meg az első példázatban is, amikor az elbeszélő a nővér jelenlétében gondolkodik. A szöveg fejtegetését tehát keretbe foglalják a többszörösen ismétlődő felajánlások, megszólítások és odafordulások. Az ajánlásnak ezek a verziói a későbbi példázatokban is központi fontosságúak: Molière a cselédjéhez, Mirabeau a szertartásmesterhez, a róka az oroszlánhoz, az államjogból vizsgáló a tanárhoz fordul.

Ugyanakkor ha valamiről, akkor az esszé éppen az adományozás és a megosztás nehézségéről, egyenesen annak lehetetlenségéről szól. Az esszé feszültségét a szöveg ajánlása és az ajánlásnak a szövegben inszenírozott gesztusai, valamint az elbeszélő állításai közötti ellentmondás adja. A beszélő a beszélgetés (és a beszélgetőtárs által nyújtott segítség) fölöslegességéről győzködi a barátját. Az első anekdotában a beszélő a szoba „legvilágosabb pontját” bámulja, miközben a nővére a háta mögött ül. A gondolat felfedezése tehát a legkevésbé sem tekintetek cseréjeként jön létre, hanem pillantások aszimmetriájaként: a fénybe pillantó (és bizonyos értelemben megvakított) saját tekintetet a néma társ láthatatlanul maradó tekintete keretezi be. Mintha a szituáció azt sugallná, hogy az elfordulás vagy inkább a másik reakciójának (talán akart, talán szükséges)

figyelmen kívül hagyása vezethet el a felismeréshez. Az odafordulásnak ebben az önmagából kifordult helyzetében a beszélő a szöveg címzettjét a beszédpartner leküzdésére, igényeinek figyelmen kívül hagyására, sőt egyenesen az elnémítására biztatja.

Ha az első anekdotában a nővérhez, aki előtt a beszéd során kibomlik a gondolat, a passzív hallgatói szerep társul, a későbbiekben az ismerős ellenségévé értékelődik át, akivel szemben a hangosan gondolkodó szavai hadtestekként vonulnak fel. Nem elég, hogy pusztán nem járatos a kérdéses témában, és ezért csak asszisztálni képes a felismerés megjelenéséhez, hanem a gondolat hirtelen feltűnése és a hallgató beszédpartner elnémítása között egyenes összefüggés tételeződik.

Ilyen esetekben annál elengedhetetlenebb, hogy a nyelv mindig könnyedén rendelkezésünkre álljon, hogy mindazt, amire egyidejűleg gondolunk, de nem mondhatjuk ki egyszerre, a lehető leggyorsabban sorba tudjuk rendezni. S általában bárki, aki ellenfeléhez hasonló érthetőséggel, de annál sebesebben beszél, előnyben van vele szemben, mert egyszerre több csapatot képes felvonultatni. (ESSZ 170; SW 901)

A beszéd színtere csatatérre változik, a beszédpartnerrel folytatott kíméletlen harccá,³⁴ ahol a szavak gyors felvonul-

³⁴ Az ilyen és az ehhez hasonló passzusok radikálisan érvénytelenítik azokat az olvasatokat, amelyek Kleist szövegeiből a dialogicitás apológiáját olvassák ki. Ilyen olvasat például a Jaußé: „Kleist álláspontja a Hölderlinéhez rendelhető, aki számára, szemben Kanttal – Dieter Henrich szerint – nem az abszolút én, hanem az önmagasság és a szerelem, az önmagunknak a másikkal/másikkal való egysége adja azt a pontot, amelyből

tatása és a lerohanás stratégiája nemcsak a szóhoz jutás sikerét, hanem a beszéd tárgyának megtalálását is biztosítja. A nyelvnek „kéznél kell lennie”, a beszélő rendelkezésére kell állnia, alá kell vetnie magát e „nagy tábornok” (ESSZ 168; SW 898), az én akaratának. Azt, akinek a jelenlétében beszélünk, és akivel szemben felvonultatjuk a beszéd hadtesteit, így érvel az esszé, tekintsük ellenségnek: a gondolat megtalálása egyben a beszédpartner legyőzése és némaságának megerősítése.

A tanítás és a szöveg odaadományozásának mint egy gondolat postázásának és megosztásának a gesztusa, valamint ez a kijelentés, amely a beszédpartner leküzdését, sőt megszólalása ellehetetlenítését ajánlja, úgy tűnik, éppenséggel kizárja egymást. Andreas Gailus a megértésnek az esszében vázolt színterét így summázza: „Kleist dialektikája perverz: a másik a dialektika színpadán ugyanis néma akadályként, a beszélőnek a tudáshoz vezető útját elzáró gátként jelenik meg, viszont ahhoz, hogy ezt az alárendelt szerepet betölthesse, először egyenrangú, önálló beszélőként kell elismerni.”³⁵ Kétségtelen, hogy ez a „perverz dialektika” jelentősen eltér a megértés és rávezetés antik hagyományától. Az esszé végén megjelenő, „a gondolatok bábaművészetére” (*[die Hebammenkunst der Gedanken]* ESSZ 171; SW 901) tett Kant-allúzió³⁶ legalábbis ironikus torzításnak számít, hiszen

a filozófiának ki kell indulnia.” Hans Robert JAUSS, *Poetik und Problematik von Identität und Rolle in der Geschichte des Amphitryon = Identität*, szerk. Odo MARQUARD – Karlheinz STIERLE, Fink, München, 1979, 236. (*Poetik und Hermeneutik*, 8.)

³⁵ Andreas GAILUS, *Über die plötzliche Verwandlung der Geschichte durchs Sprechen. Kleist und das Ereignis der Rede*, KJB 2002, 156.

³⁶ Kant *Az erkölcsök metafizikájához* fűzött etikai módszertanában beszél a tanítás dialogikus módjáról (szemben a katekiztikus móddal, amely csak a tanítvány emlékeztetéséhez fordul). A tanítva tanulás és a fogalmak iránti

itt az (önfelvilágosító) beszéd nem rávezetesként vagy szóváltásként inszcenírozódik, sem pedig valakinek önmagával folytatott beszélgetéseként, amely többé-kevésbé beleillene a szókratészi maieutika hagyományába. Ami a platóni, kanti hagyományban közös (a szofisták megvetésén kívül),³⁷ az az egyetértésre való felhívás és a konszenzus lehetőségének előzetes elfogadása: a dialógusban képviselt álláspontok eltérése, sok esetben ellentétessége között a dialógus nyelvi folyamata közvetíteni képes. Végül is, igencsak kontraintuitív lenne azt feltételezni, hogy egyáltalán szóba állunk valakivel, ha elvi lehetősége sincs az álláspontok kölcsönös kidolgozásának és annak, hogy a másik és az általunk képviselt igazság valamilyen fokon tiszteletben legyen tartva.

A beszédpartner ellenféllé, sőt ellenséggé nyilvánítása, a gondolkodás folyamatának a másikkal, a beszédpartnerrel folytatott háborúként történő inszcenírozása kétségtelenül egyet jelent az ezzel a hagyománnyal való szakítással. Vagyis ami ebben az esszében végül is terítékre kerül, és ami központi jelentőségű kérdésnek mutatkozik, az az európai gondolkodástörténet egyik legszívósabb toposza, amely a kommunikáció formáinak és normáinak kialakulását és működését a közösségi konszenzusképzéstől és a kommunikáció működését megelőző, előzetes megegyezéstől teszi függővé. (Ebben az összefüggésben csak utalhatok azokra az elképzelésekre, amelyek Hobbestól a rousseau-i „társas-

készség kifejlesztése kapcsán írja le a tanítót a „gondolatok bábájaként”. Immanuel KANT, *Az erkölcsök metafizikája* = Immanuel KANT, *Az erkölcsök metafizikájának alapvetése. A gyakorlati ész kritikája. Az erkölcsök metafizikája*, ford. BERÉNYI GÁBOR, Gondolat, Budapest, 1991, 50 §., 600.

³⁷ Rodolphe GASCHÉ, *Überlegungen zum Begriff der Hypotypose bei Kant = Was heißt „Darstellen“?*, szerk. Christiaan L. HART NIBBRIG, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1994, 152–154.

dalmi szerződésen” keresztül a habermasi „kommunikatív konszenzusig” meghatározták ennek a szemantikának az alakulását.)

A háborús metaforika révén a (nyilvános) beszéd kleisti modellje nemcsak ezzel a filozófiai hagyománnyal szakít, hanem a retorikára irányuló gondolkodás kortárs formáihoz is igen sajátosan viszonyul. Riedl például a korábban már idézett tanulmányában Adam Müller (Kleist barátja, akivel a Phöbus és a Berlini Esti Lapokat szerkeszti) szintén ebbe az irányba mutató megfontolásait idézi fel:

A beszélő és a hallgató közötti párbeszédet mint interakciót 1800 körül nyilván a legkülönbébb formában értelmezték. [...] Adam Müller a *Tizenkét beszéd a meggyőzésről és annak bukásáról Németországban* című munkájában a beszélőnek és a hallgatónak egy etikai-humanista modellbe történő dialektikus integrációja megy végbe, „a tekintet vagy a szembogár finom mozgásaival, az izmok finom rándulásaival, észrevehetetlen mosolyokkal, mozgásokkal [*Rührungen*], amelyek alig érintik meg a szem kristályát, akarom mondani lélegzetvételekkel, pulzusütésekkel és mindazokkal a könnyű gesztusokkal, amelyekre a hétköznapi élet tumultusa sükketté tesz.” A mülleri beszédmodell előfeltétele és alapja „egy bizonyos harmonikus alapviszony”, amely a résztvevők között uralkodik [...]. A kiegyenlítődés és az ellentétek megbékélésének eszméjét Müller programadó formában a *Lehre vom Gegensatzban* (1804) fogalmazta meg. [...] Ebben dialektikusan oldotta fel az aktív beszélő szubjektum és a passzív hallgató objektum közötti különbséget, és így egy olyan modellre tett javaslatot, amely később

a *Tizenkét beszéd* alapjául szolgált. Az ellentétek közötti közvetítés nem utolsósorban a meggyőzés humanizálásához vezetett, amelynek erőszakos lehetőségét a relativizáló te [*relativierendes Du*] bevonásával lehet elhalványítani. Viszont a gondolatok fokozatos kialakulásának beszéd közben kleisti koncepciójában a szembenálló fél bevonása okán áll elő egyáltalán a beszéd erőszakának a lehetősége.³⁸

A beszédben találkozó felek mint szerepek ellenséges szembenállásának Adam Müller-i megbékélését a beszélgető felek közötti interakció és azok dialektikus mozgása teszi lehetővé. A beszédnek ez a „humanizációja” hivatott, figyelmeztet Riedl, egyben a beszéd erőszakának lehetőségét [*Gewaltpotential*] is elhalványítani, mégpedig a te, a címzett szerep relativizálása révén. „A dialógus és a beszélgetés képezik ezért Adam Müllernél a diskurzusetika garanciáit, amelyek megvédene a rábeszélés veszélyeitől”,³⁹ állítja, amely veszély gyakran a másik fél nyelvi pozíciójának a beszédbe történő bevonása révén áll elő.

Kleist esszéjében a másik fél ellenségge nyilvánítása nem egyenértékű a beszédpartner figyelmen kívül hagyásával. Kettejük kérlelhetetlen szembeállítását ugyanakkor annak legerősebb garanciáját képezi, hogy hasonlóan a különféle

³⁸ Riedl egy másik helyen így fogalmaz: „Eszerint a [schleiermacheri] elképzelés szerint először a beszélő és a hallgató közötti, szimpátián alapuló viszony okán áll elő a beszéd sikeréhez nélkülözhetetlen belső kapcsolat és izgalom. Másrészt Kleist esszéjének – és ez adja modelljének döntő sajátosságát – még a genuin szimpátián alapuló, a diszkurzív módon az önfelvilágosításhoz vezető beszédhelyzetek is agonális elvre épülnek.” RIEDL, *Transformationen der Rede*, 101.

³⁹ *Uo.*, 104.

korabeli propagandisztikus gyakorlatokhoz, a rábeszélés e közvetett (vagyis a beszédpartnernek a saját beszédbe való bevonása révén történő), de nem kevésbé hatékony gyakorlatait önmegtévesztő módon konszenzusképzésként, egyetértésként lehessen ünnepelni.⁴⁰

Az esszében (és általánosítva, Kleist egész művében) oly nagy szerepet játszó párbaj (és háború) az én és a beszélgető-partner, a másik között nemcsak hogy semmilyen kontinuitást vagy dialektikát nem feltételez, hanem elkülönültségük a végletekig, vagyis háborúig fokozódik. A szembenállás nem semleges vagylagosság, mivel a beszélő igazsága a másik általi kihívásban tárgyasul. A keresett igazság, amelyről az esszé elején szó esik, ezek szerint nem egyszerűen valami olyan tudás, ami eddig a beszélő előtt rejtetten maradt, hanem azért válhat bármi igazzá, mert a másik féllal vívott csatából győztesen kerül ki. Magyarán a másikkal folytatott harc *tesz* valamit igazzá. Ami más szövegeiben (például *A párbaj* című novellájában) archaikus, középkori istenítéletként fogalmazódik meg, az itt a beszélő és a másik igazsága közötti döntésként jelenik meg, amelyek között semmilyen (semleges) harmadik nem közvetíthet. A igazság a párbaj, a másikkal folytatott, itt még szimbolikus háborúnak az eredménye – az dönt arról, hogy igaz-e, amit mond, vagy sem.

⁴⁰ Kleist politikai írásai között is található olyan szöveg, amely kitűnő példát nyújt a meggyőzés szolgálatába állított párbeszédes formára. Noha a katekizmusnál jóval kifinomultabb formái is vannak az eljátszott, vagy pontosabban megjátszott valódi dialógusnak, ahol a másik fél beszédpozíciójának az én beszédébe való bevonása képezi a meggyőzés szubtilis technikáját, a Katekizmus (*A németek katekizmus, spanyol minta után, gyermekek és öregek használatára* [ESSZ 120–134]) alapján legalábbis képet alkothatunk arról, hol, hogyan és miért húzza meg Kleist a határt az „igazi gondolkodás” és meggyőzés között.

A beszélő és a beszédpartner közötti, végletekig fokozott szembenállás – amit a beszélő a másikkal szemben viselt háborúként mutat be, és ami minden kölcsönösséget kizár – azonban nem homályosíthatja el én és másik helyzetének hasonlóságát. A megszólítottak a beszélő nemcsak azt ajánlja, hogy ha nem tud valamit, akkor ahhoz forduljon, akinek, akárcsak neki magának, szintén nincs végleges elképzelése a dologról. És nemcsak arról van szó, hogy (idézve Gailus korábban idézett meglátását) a másiknak a beszédből történő kizárása vezet annak egyenrangúként való elismeréséhez. Vagy hogy az ilyen invenciózus beszédre hozott példákból rendre az derült ki, hogy konkrétan egy másik beszéd megakasztása vagy az abba való közbeszólás, annak eltérítése vezet a saját gondolat megtalálásához, hanem hogy a beszéd mozgékonyására ráhagyatkozó beszélő ugyanolyan idegenül vagy ismeretlenként kell beszéde igazságával találkozjon, mint az, aki mintegy akarata ellenére e háborúskodás közepébe csöppent. Ennyiben a tanúságtétel közösségében összekapcsolódnak a beszéd háborújának a felei. Alighanem találó Carl Schmitt nevezetes definíciója az ellenségről a beszédpartner kleisti megítélése kapcsán, miszerint az ellenség „önmagunk testet öltött kérdése”.⁴¹

⁴¹ Carl SCHMITT, *Ex captivitate salus*, ford. TECHET Péter, Attraktor, Mária-besnyő, 2010, 57. A schmitti megfogalmazás kontextusát példászerűen áttekintő fejezetben Kulcsár-Szabó Zoltán (KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Döntés, reprezentáció, ellenség. Carl Schmitt = Uő., A gondolkodás háborúi, Törvédek az erőszakos diskurzusok 20. századi történetéből*, Ráció, Budapest, 2014, 51–94.; 87–92.), miután összefoglalja a „testté vált kérdés” két lehetséges értelmezését, az önazonosság kérdésének az összefüggésében (is) magyarázza a schmitti megfogalmazást. „Az önazonosság mindig kísérteties önazonosság, és innen nézve az ellenségeskedés tétje [...] valójában nem más, mint ennek a kísértetiességeknek a leküzdése.” (Uő., 90.) Úgy gondolom, hogy a beszéd itt vizsgált dialektikáját végül is szintén az én önmaga számára való alapvető és leküzdendő kísértetiessége hozza mozgásba.

Beszélő és beszédpartner „perverz dialektikája” tehát végül is valóban dialektika, amennyiben szembenállásuk, pontosabban a beszélő szembenállása a hallgatóval teszi egyrészt lehetővé önmagaságának a megjelenését, másrészt tanúságtetésük⁴² közösségét, ami anélkül is létrejöhet, hogy a tanúk amúgy közös meggyőződéseken, hiteken, tudáson osztoznának.

A *Gondolatok* a párbeszéd és a beszélgetés, a gondolatra való rávezetés fogalmi kerete helyett én és beszélgetőpartner háborús dialektikáját ajánlja. Erre a viszonyra egy további metaforát is ad. Ez a metafora a beszéd interszubjektív meghatározottságát a természettudományok területéről vett analógiával mutatja be:

⁴² A tanúságtétel, a hamis tanúzás, a kimondott szó a másik ellenjegyzésére való ráutaltságának a kérdését Kleist *Gondolataiban* Lőrincz Csongor egy általános nyelvelméleti összefüggésben vizsgálja. A gadameri „belső szó” (verbum interius) hermeneutikai implikációit vizsgálva és Hölderlin, George, Kleist példáit elemezve egyrészt a gadameri elképzelés „rehabilitációját” kezdeményezi, másrészt – szorosan a *Gondolatok* elemzésének kontextusán belül – a beszédben a másik „ellen-tanúságának” a nyelvi szükségyszerűségére világít rá, mint amely a beszéd végrehajtása és a nyelvi esemény tanúsítása közötti különbséget megképz. A „[...]” meggyőződés, mely a gondolat és a szó keresésének az alapja, nem szubjektív jellegű, hanem szó szerint [egy] szükségállapot hívására válaszol, vagy ennek véletlenszerű effektusa, eredete legalábbis nem megismerhető. A tanúságtétel indexikális jellege (túlélési létmódja) mindig ilyen nyelvi szorongatottságból (veszélyből), kevésbé valamely nagyvonalúságból származik. És itt feltárul a Kleist-féle radikalitás: mind a »gondolatra«, mind a másakra mint tanúra való ráutaltság ezen szükségállapot követelménye. A nyelv és moraja szétválaszthatatlanságának következtében a beszélő a másik (akár néma) tanúságából meríti az (önkéntes) döntést a nyelvi artikulációra nézve, vagyis a döntése bizonyos értelemben a másiktól jön.” LŐRINCZ Csongor, *A „belső szó” adomány és tanúság között. Gadamer nyelvelméletének nyomain* = Uő., *Az irodalom tanúságtételei*, Ráció, Budapest, 2015, 89. Hozzáteendő, hogy ez a szükségállapot ugyanakkor a „nyelv is” (Uő., 90.), és hogy a „nyelv uralhatóságának a feladása” (például az elkészült, nyelvi képződmény és az átadható tudás formájában) az aporetikus feltétele a „belső szó tanúsításának”. (Uő., 92.)

[A] nulla elektromosságú testet az elektromosságtól átjárt test légkörébe kerülve, hirtelen az ellentétes előjelű elektromosság járja át. És amint az elektromosságtól átjárt testben, a kölcsönhatás révén, az elektromosság tovább fokozódik, úgy csapott át szónokunk [Mirabeau] kedve, ellenfelét megsemmisítve, a legnagyobb lelkesedésbe. [...] A fizikai és az erkölcsi világ jelenségeinek figyelemreméltó összhangja ez, mely, ha az ember nyomon követné, még a mellékes körülményeknél is igazolódna. (ESSZ 169; SW 899)

A szöveg a „fizikai és morális világ jelenségeinek különös egybeesését [*merkwürdige Übereinstimmung*]” ünnepli. De valószínűleg félreértjük a hasonlatot, ha arra következtünk, hogy Kleist itt azt sugallja, hogy a szellemi, kognitív folyamatokat a fizikai világ jelenségei határozzák meg. A hasonlat egyik központi fontosságú mozzanata a „polaritás” és ezzel összefüggően az időbeliség, a „pillanatnyiság” kérdése. A *Gondolatok* úgy érvel, hogy a beszélő felek ellenkező töltésű testekként állnak szemben egymással: én és te, hallgató és beszélő ellentétének kölcsönös, a szembenállást folyamatosan gerjesztő feszültsége váltja ki lelkesedés és csüggedés, parancs és ellenszegülés egymással szembenálló állapotait. Ez a metafora Kleist más szövegeiben is megjelenik, például *A legújabb nevelési tervben*.⁴³ Ebben a szatirikus esszéjében arról értekezik, hogy úgy kellene az ifjakat jóra nevelni, hogy őket morális szempontból kifejezetten elutasítandó dolgokra oktatják. Viszont – és itt kerül újra képbe ez a hasonlat – ez az oktatás éppen ellenkező hatást fog kiváltani,

⁴³ Heinrich von KLEIST, *A legújabb nevelési terv*, ford. FORGÁCH András = ESSZ, 176–181.

mivel az ifjak, kitéve ennek a negatív töltésű térnek e metaforika szerint ellenkező előjelű kisülést fognak produkálni.

Amikor Kleist a fizikai és a szellemi világ egybevágásáról, „egybeeséséről” beszél (*Übereinstimmung*: a Forgách-fordítás a nyelvi és a fizikai világ közötti viszonyt *összhangként* adja vissza), akkor nem a fizikai és a szellemi világ kontinuitását (ok-okozati kapcsolatát) állítja. Annál is inkább, hogy maga a hasonlat éppen az okozás, én és te ok-okozati, lineáris kapcsolatának a lehetetlenségét tételezi.

Az én és a te közötti szembenállás hozza mozgásba a szöveg dialektikáját; ez egyben a beszédnek az én gondolatát és közvetve az ént előállító mozgása. Az én és a beszédpartner közötti szembenállás tehát a beszéd dialektikájában jelentkezik: az érzelmi feszültség, amely egy ellenkező előjelű érzelmet hív elő, vezet el azoknak a horgonypontoknak a megtalálásához, amely átrendezi a másik beszédét. Ez a horgonypont, amelybe az én beleakad, a fentebbiek alapján olyan szó vagy kifejezés, amely példaszerűen gyűjti egybe, metaforizálja azokat a viszonyokat, amelyeket megmutat. Nem véletlenül a fizikai és a morális világ közötti egybevágást, azaz érintkezésüket, pillanatnyi kapcsolatukat megfogalmazó mondat után közvetlenül a „hasonlatról” [*Gleichnis*] beszél: „De elhagyom a hasonlatomat, és visszatérek a tárggyhoz”. Ahogy a példázat érintkezik a tárggyal, előmozdítja, hogy egy többé-kevésbé érzékletes képzetel bírjunk arról, úgy az elektromosság természettudományokból vett képzete is segít pontosabb képet alkotni én és te dialektikájáról. Ebben a mondatban az derül ki erről a pillanatnyi *Übereinstimmung*ról (ami ugyanúgy megvilágítja a tárgyat, mint a hirtelen megjelenő gondolat a dologról alkotott „homályos képzetet”), hogy egyben digresszió, eltérés a tárgy-

tól, és azt kockáztatja, hogy elfelejti, amiről beszélni akart. A példázat *érinti* tehát a tárgyat, közel visz minket hozzá, de az ahhoz való legnagyobb közelsége el is távolítja tőle, ezért „elhagyása” is ugyanolyan szükségszerű, mint előhívása. Nem meglepő módon a kleisti esszé példázattól példázatig mozog; az idézett átkötés, ami egyben az implicit olvasóhoz szóló kiszólás, egy következő példázathoz vezet. Az elektromosság metaforája így válik a metaforáról szóló példázattá: a példaértékűvé váló szónak a tárgyhoz való legnagyobb közelségét állítja, amely mint a beszéd imaginárius pillanata jelentkezik, hogy aztán ez az „egybevágás” maga korrekcióra (vagy közbevágásra) szoruljon. A hasonlat ugyanúgy vibrál a tárgya körül, ahogy az első példázatban a beszélő a „szoba legvilágosabb pontjára” fókuszálva és azon keresztül a nővér pillantásához mint saját pillantásának fénybe borult, imaginárius vakfoltjához „közelít”.

Az elektromosság metaforája, mely én és te szembenállását ellenkező töltésű testek feszültséggel való telítődéseként és e feszültség fokozásaként írja le, példaszzerűen összegyűjti azt a négy szintet, amelyen eddig a beszéd mozgásának kleisti modelljét vizsgáltam. Ezek először is beszéd és gondolat viszonya (a beszéd sebességének a szempontjából), másodszor a másik beszédének megakasztásának és kibillenésének a mozgása, harmadszor én és te ellentétének mint beszédpozíciók közötti feszültségnek a viszonya, és végül a hasonlat mozgása, a tárgy körüli vibrálás, ahol a legnagyobb közelség pillanatában újra *vissza* kell fordulni a tárgyhoz. „De elhagyom a hasonlatot, és visszatérek a tárgyhoz”, mondja a beszélő. A gondolat tárgyának megközelítése, megtalálása a példázatban („egybevágás”) egybeesik elvesztésének, összezavarodásának a pillanatával.

Az esszé másik passzusában a beszélő a gondolat megtalálásának javasolt gyakorlatát olyan kockázatos gyakorlatként mutatja be, amely – azon túl, hogy szöges ellentettje annak a „biztos útnak”, ahogy fiataalkori tanulmánya az emberi boldogság elérését az élethelyzetek kiszámíthatatlansága, váratlansága ellenére biztosítani gondolta – a gondolkodás természete miatt minden kohézió és értelem elvesztésének határán billeg:⁴⁴

Gyakran láthatjuk társaságban, ahol élénk beszélgetésben folyamatosan eszméikkel termékenyülnek meg a lelkek, hogy egyesek, akik úgy érzik, nem urai a nyelvnek, és ezért többnyire visszahúzódnak, hirtelen összerázkódva föllángolnak, magukhoz ragadják a szót, és valami érthetlenséget hoznak a világra. Sőt, amikor mindenki figyelmét magukra vonták, gesztusaik zavart játéka is sejteni engedi, hogy igazából már maguk sem tudják, mit is kívántak mondani. Ezek az emberek nagy valószínűséggel valami igazán találót gondoltak el, ráadásul nagyon érthetően. De a feladat hirtelen megváltozása, szellemük átterése a gondolkodásról a kifejezésre, ismét lehűtötte az izgalmat, mely nemcsak a gondolatok rögzítéséhez szükséges, de kimondásukhoz is. (ESSZ 170; SW 900–901.)

Könnyen előfordulhat, így a szöveg, hogy a beszélő „valami érthetlenséget hoz a világra”, ha a beszédhelyzet megváltozik, és szavaink nem erednek elég gyorsan a dolog nyomába. Az idézett epizód különleges hangsúlyt fektet arra,

⁴⁴ Itt Kleist fiataalkori szövegére utalok: *Vizsgálódás, miként találhatjuk meg a boldogsághoz vezető biztos utat, és miként élvezhetjük azt zavartalanul – életünk legnagyobb szorongatásai közepette is!* (ESSZ 151–164.)

hogy a közbevágás, a gesztusok játéka, az affektív és kognitív sűrítés mint technika azért véti el a tárgyat, és bizonyul hagymázás örütségnek, mert közben a megértendő dolog vándorolt tovább. A beszéd mozgékonyságának végül is azzal a „feladattal” kell lépést tartania, pontosabban abba kell belekapaszkodnia, és azt kell magának is továbbmozdítania, ami vele szemben (az első példázat szerint: mögötte) áll – a saját mint a másik igazságát, amit értelem szerint nem birtokolhat.

„az igazi hangos gondolkodás illendőség”

Az esszé utolsó példázatában a korábbi kérdésfelvetéshez képest egy eltolódásra figyelhetünk fel. Amiatt, hogy az esszé hangsúlyosan kerüli, hogy reflektáljon a nyilvános beszéd hatására (számoljon a beszédpartnerek reakcióival), joggal merülhet fel a képzet, hogy az esszé az invenciózus beszéd etikai aspektusait teljességgel a kognitív és pszichológiai aspektusoknak rendeli alá, vagy azokkal helyettesíti. Sarkítva a dolgot, akár azt is gondolhatnánk, hogy az esszé szerint az „igazi hangos gondolkodás” sikerességének egyetlen mutatója, hogy mennyiben képes egy pillanatra kijelölnie a másik és ezáltal önmaga helyét, mennyiben sikerül egy pillanatra megállítania és a tanúsítás idegenségében jótállnia önmaga mint másik e felvillanó gondolatáért. Az utolsó példázat (talán azért is, mert ellenpéldaként szolgál) nem a beszéd taktikai és stratégiai használatát magyarázza, hanem a beszéd során előálló gondolat viszonyát a szeméremhez, az illendőséghez és a lebukáshoz. A példázat tulajdonképpeni tárgya a bornírt gondolatnélküliség, a hangos gondolkodás egyszerre ijesztő és teremtő erőszakának a hiánya, amely

mozgásba hozná a dolgokat, és kimozdítaná őket a számukra kijelölt helyükről. A példázat egy nyilvános vizsgahelyzetből indul ki; feltehetően egy porosz jogtudományi vizsgáról van szó. A tanárok „közönséges szellemek”, mert elvárják a tanulóktól, hogy definíciószerű tudásuk legyen már fennálló összefüggésekről (a vizsgázóknak például olyan kérdésekre kell választ adniuk, mint hogy „mi az állam”), és ezáltal a szellemnek semmi teret nem nyitnak, hogy az rátalálhasson a keresett képzetre. Nos, talán kevésbé várható, hogy a *Gondolatok* ilyen meglehetősen absztrakt téma és meglehetősen formális beszédszituáció kapcsán hozza forgalomba a bensőségesség, az intimitás, az illedelmes és illetlen viselkedés, valamint a szégyen/megszégyenülés kérdését.

Csak az egészen közönséges szellemek, azok, akik tegnap kívülről betanulták, mi az, hogy állam, de holnapra el is felejtik, csak ők tudnak ilyenkor kapásból válaszolni. Előnyös oldalunkról megmutatkozni talán nincs is rosszabb a nyilvános vizsgánál. Azon túl, hogy eleve visolyogtató és sérti a jóérzést, s ha egy efféle tudós lókupec fürkészi ismereteinket, hogy minket, hogy ötöt vagy hatot érünk neki, megvásároljon, vagy leléptessen, kifejezetten ingert érzünk rá, hogy megmakacsoljuk magunkat: oly nehéz az ember lelkületén játszani, kicsalni belőle sajátos hangját, oly könnyen lehangolódik ügyetlen kezek között, hogy itt még a leggyakorlottabb emberismerő is [...] könnyen melléfoghat. [...] gyakran maguk [a vizsgáztatók] is érzik az egész eljárás illetlenségét: hisz az ember már azt is szégyenlené, ha valakitől azt kívánná, hogy a pénzeszacskóját, nemhogy a lelkét kiöntse: de itt még saját értelmüknek is veszélyes próbatételt kell kiállni, és gyakran

csak istenüknek köszönhetik, ha úgy ússzák meg a vizsgát, hogy nem lepleződnek le még szégyentelibben, mint az általuk vizsgáztatott egyetemi ifjak. (ESSZ 171; SW 901–902)

Meglehetősen zavarba ejtő ez a fejtegetés,⁴⁵ mivel benne az „illendőség” és a tapintatlan gondolatnélküliség, az „intimitás/bensőségesség” és a „lecsupaszodás” szembeállítására nagyon specifikus konfigurációt alkot. A tanárok „illetlenül” viselkednek, állítja a szöveg, mivel elvárják a vizsgázóktól, hogy már kész fogalmi építményt idézzenek fel, és legtöbbször hajszálon múlik, hogy nem ők maguk „lepleződnek le” [*sich blößen*]. A rigid fogalmi építményt számon kérő tanárok képtelenek előcsalni a vizsgázó saját hangját, azt a saját gondolatot, ahogy a hallgató képes megragadni az állam lényegét. Az így elhangolt, önmagát elvesztett hallgató nem képes „megmutatkozni” a tanár tapintatlansága okán. Nem képes önmagát, mondhatni önnön belső lényegét fellelteni az államban vagy nem képes az állam, és ami ugyanaz, önmaga bensőségességét szóhoz juttatni. A szöveg a pénz metaforájával viszi színre az interioritás megképződését: „[a vizsgáztatók] is érzik az egész eljárás illetlenségét: hisz az ember már azt is szégyellené, ha valakitől azt kívánná, hogy a pénzeszacskóját, nemhogy a lelkét kiöntse”. Aki valamilyen jól formált tudást vár el, az olyan, mint a lókupec, aki a portékát mustálja, hogy az mennyit ér neki. A vizsga, mint tudásformák bemutatása és cseréje (tudást jegyért)

⁴⁵ Különösen, ha emlékezetünkbe idézzük a róka beszédét, amelyet szintén illendőnek kellene ítélni. És valóban, a szöveg nemcsak megengedi ezt az asszociációt, hanem kifejezetten támogatja. A róka beszédét akkor lehet „illendőnek” nevezni, ha illendőségen nem egy elfogadott, egy közösségi ítélet által támogatott viselkedésformát értünk.

lealacsonyító és visszatetsző, állítja az esszé, mert a tanár éppen a másiktól nem vesz tudomást. Az énről, aki mint a horog, beleakad a beszédbe; a szöveg imaginárius töréspontjáról, ami eltéríti, átrendezi a fogalmi hálót, és a szimbolikus cserét megakasztja. A szöveg metaforikája azt is implicálja, hogy e nélkül a szinguláris mozzanat nélkül furcsamód a pénzben tárgyasuló csere sem működne. A pénz, amely a csere médiuma, elveszti értékjelölő értelmét, ha szemérmetlenül használják, azaz ha megbecsült dolog és az ára, eset és törvény, példa és példázott között teljes átjárhatóság van, vagyis tisztán szimbolikus rendszerként működik.

Az állam fogalma, az illendőség, a bensőségesség „megmutatkozása”, a szubjektivitás feltárulása, valamint a „hangos gondolkodás” erőszakos, jelentéslétesítő aspektusa kerül itt egyetlen paradigmába, és az „illetlen” viselkedéssel, „a szégyennel”, a szégyentelen kifizetéssel (egyfajta prostitúcióval és a prostitúcióra kényszerítéssel), a szabad pénzforgalommal és a rögzült ismeretekkel van szembeállítva.

A *Gondolatok* a lélek ex-timitásáról beszél. A beszédben, ha illendően használják, vagyis ha az az igazi hangos gondolkodás terepe, akkor segítségével valamit elő lehet csalogatni, ami a beszélő sajátja. A saját, a lélek, a bensőségesség egyben mint szemérmesség jelenik meg, mely ösztönösen elzárkózik az illetlen tekintetek elől. Noha a szöveg is épít a visszahúzódnál, a tartózkodás képzetére, amely – mint az én területe – a világtól (és a beszédétől) való távolságtartásban mutatkozik meg, belső és külső oppozíciója az esszében nagyon különös ívet ír le. A hangos gondolkodás ugyanis valami olyasmit enged megjelenni, ami, mint arra korábban többször is utaltam, nem a beszélő tulajdona. Vagyis amikor a beszédében az én megmutatkozik, akkor az egyben

számára is kívülről, az agonális beszédszituációból, a beszédből, a beszédpartner megkérdőjelezéséből jön. A lélek, amelyről az idézett passzus beszél, mint „belső” hely egyben a leginkább „külső” is. Kettős értelemben is. Először is, ez a belső (intim) hely a beszéd során és a beszédben képződik meg: mint a beszéd imaginárius pillanata eseményszerűen tör be a beszélgetésbe. Mirabeau és a róka rátalál a helyzethez illő gondolatra, ami ennyiben illendő. A tanárok azért viselkednek illetlenül, összegezhető a passzus okfejtése, mert megfélemlenek a szimbolikus rendszerek, többek között az udvariasság, a jólneveltség, az illendőség illetlen, konfliktusos eredetéről és a változásnak való kiszolgáltatottságáról.

Másrészt a sajátnak a területe, amelyről az esszé ebben a példázatban beszél, egyben nem az elkülönült individuumnak, a privátnak a szférája, és főleg nem az autonóm szubjektum szférája. Korántsem esetleges, hogy Kleist itt éppenséggel az államra irányuló kérdés kapcsán hozakodik elő ezzel a példával, ahogy mondjuk Kant esetében sem, aki a fogalmak megérzékítése (a hipotipózis) kapcsán szintén az állam példáját veszi elő.⁴⁶ Kant példájában az (abszolutisztikus) állam jól működő kézimalomként jelenik meg. Kleist példája, noha közvetlenül semmit nem állít az államról, közvetetten azért mégiscsak megfogalmaz azzal kapcsolatosan valami fontosat. Az állam nem kölcsönösen egymásba kapaszkodó fogaskerekek szerkezete (vagy belső törvények által irányított „eleven test” a monarchikus állam esetén), hanem a beszélő kitalálásra szoruló gondolata, amelyet az ennek önmagából kell előásnia. Itt az én fogal-

⁴⁶ Immanuel KANT, *Az ítélezerő kritikája*, ford. PAPP Zoltán, Osiris – Gond Cura, Budapest, 2003, 270. (59 §)

mának strukturális összekapcsolásáról van szó az állammal mint imaginárius képződménnyel.

Az én megjelenését a beszéd mozgásának immanenciája biztosítja. Csakhogy ez nem lehet semmilyen etika alapja. Már csak azért sem, mert az így kiformalódó felismerés nem tarthat igényt semmilyen általánosságra. Szükség van tehát az általánosítás mozgására, ami itt az állam imaginárius formájában jelentkezik. A róka a bőrét menti, ezért mondja újra az oroszán beszédét. De míg az oroszán bevallja a vérengzéseit, a róka nem pusztán kicsinyíti azokat, hanem szükségszerűvé változtatja: mert a „számár! a vérszomjas”. Ha illedelmesnek tartjuk a róka beszédét, akkor egyetlen okunk lehet rá. Nevezetesen, hogy ez illik az állatok birodalmához, ez tartja azt fenn. Ebből az következik, hogy az illendőség cselekvési racionalitás és egyben államraison, amely megokolja ezt a racionalitást. Ezért az illendőség is feltalálásra szorul, rászorul a hangos beszéd permanens *inveniójára*, és maga is az állam elővételezett javából ered.

Nemcsak a dialektikája, hanem a szöveg etikai alapvetése is „perverz”. A beszéd mozgása, amelyet az esszé tárgyal, és amelyet a nyelvi felépítmény szintjén, aztán a beszéd színterének az összefüggéseiben vizsgáltam, a szöveg végének etikai megfontolásait készíti elő, ahol ennek az etikának az alapja nem egy konvenció, egy többé-kevésbé elfogadott közösségi gyakorlat, sem pedig az én autonómiája, hanem a példázat révén az én tanúsága az állam általánosságáról, amely tanúságtétel egyben az ő etikai bizonyosságát is megalapozza.

A róka önfelmentése azért tökéletes, mert nem csalás, rábeszélés, hanem ítélet, amely az ő bizonyosságát és jóhiszeműségét is bizonyítja. Viszont mivel ez forradalmi mozgás,

ezért a róka új, helyreállító ítélete, amely az ő „sajátját”, „illendőségét” megerősítette, maga is folytatásra szorul. „Folytatás következik”, mondja a szöveg utolsó bejegyzése, nemcsak az esszé egészéről, hanem a helyreállításnak erről a permanens forradalmáról is.

A félreértés táncai

A marionettszínházról

Kontextusok

A *marionettszínházról*⁴⁷ kétségtelenül Kleist legprovokatívabb művészetelméleti írása. Elsődleges vonzerejét a megdöbbentő állítása adja, miszerint a vásári szórakoztatás részét képező marionettszínház bábjaival, a bábok táncának kecsességével, bájával [*Grazie*] csak Isten képes versenyezni. A balett-táncos mozgásának kecsessége azért marad el a marionett végtelen tökéletessége mögött, állítja C. úr, az elbeszélő vitapartnere, mivel az emberi tánc ki van szolgáltatva a Föld gravitációs erejének, és ezért mozgását az elrugaszkodás és a megérkezés központozza: az ember tánca nem *tiszta* tánc, azaz nem kizárólag mozgásösszefüggések artikulációja, hanem azt valami tőle idegen, az anyag inerciája is meghatározza.

A marionettszínházról ezen egyetlen ötlete is, amely a báb és általában a mechanikus testek, valamint a nyomorékok ugyan korlátozott, de mindig szabályos mozgását ünnepli, már önmagában véve is rendkívül zavarba ejtő, és elidegenítően hangzik. A marionettek kleisti tárgyalásában a bábhoz rendre olyan képzetek fűződnek, amelyeket az emberhez mint lelkes lényhez szoktak rendelni: mint például a harmonikus mozgás vagy éppen a szellem (bizonyos értelm).

⁴⁷ Heinrich von KLEIST, *Über das Marionettentheater* = SW 948–954. Magyarul Heinrich von KLEIST, *A marionettszínházról*, ford. PETRA-SZABÓ Gizella = ESSZ 186–193.

A marionettszínházról kihívása abból is következik, hogy a korabeli irodalomban a marionettekhez egészen más asszociációs mező kapcsolódott, elsősorban az irányíthatóság és a kiszolgáltatottság egy beláthatatlan hatalomnak⁴⁸ – arról nem is beszélve, hogy egy tágabb irodalomtörténeti összefüggésben a báb a (politikai) manipuláció metaforájaként szolgált.⁴⁹ Nemcsak a bábokhoz és a bábjátékhöz kapcsolódó asszociációs mező felforgatása, hanem a szöveg hangvétele is meglepő, ahogy a mechanikus testeket ünnepli. Ez a korabeli irodalmi diskurzusban egészen egyedülállónak számított: még E.T.A. Hoffmann (aki ismerte *A marionettszínházról*) mechanikus kreatúrái is, mint amilyen Olimpia baba, sem a mechanikus testek iránt érzett csodálatnak adnak hangot.⁵⁰

A marionettek természetéről folytatott dialógusba mint keretelbeszélésbe illesztett anekdoták végképp zavarba hozzák a szöveg olvasóját. Nemcsak azért, mert ilyen történetek, mint az önmagát a vízparti tükörben megpillantó fiú története, aki egy rosszindulatú közbevetés során minden báját elveszíti, valamint a vívó medve története, aki az ellen-

⁴⁸ A marionettekhez kapcsolódó történeti asszociációk alakulásához a korai felvilágosodástól kezdődően lásd Ulrich Johannes BEIL, „Kenosis” der idealistischen Ästhetik. Kleists „Über das Marionettentheater” als Schiller-réécriture, KJB 2006, 95–96.; továbbá Christopher J. WILD, Wider die Marionettentheaterfeindlichkeit. Kleists Kritik bürgerlicher Anti-theatralität, KJB 2002, 110–114.

⁴⁹ A báb és a bábozás kultúrtörténetéhez, valamint konnotációihoz a shakespeare-i művekben lásd SARKADI Bence, *Shakespeare on the Puppet Stage. The representational perspectives and limits of adaptation in the contemporary puppet theater*, <http://doktori.bibl.u-szeged.hu/2438/1/SHAKESPEARE%20ON%20THE%20PUPPET%20STAGE.pdf>

⁵⁰ Johannes ENDRES, *Das „depotenzierte” Subjekt. Zu Geschichte und Funktion des Komischen bei Heinrich von Kleist*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1996, 158.

fele szeméből olvassa ki a szándékát, nem támad, de nem is lehet legyőzni, valóban leginkább csak Kleist írásaiban fordulnak elő.⁵¹ Hanem mert e lazán kapcsolódó történetek és a marionettszínház dicsérete közötti átmenet minden, csak nem egyértelmű.

A szöveg további kihívása abban áll, hogy ezeket a történeteket és fejtegetéseket megkettőzi a beszéd színháza, amely C. úr és az elbeszélő teatrális gesztusaiból, földre szegeződő pillantásokból, „szórakozott” mozdulatokból, mimikai jelzésekkel, az elbeszélői átkötések és a szöveg állításai közötti egybevetésekkel áll elő („Van egy történetem nekem is, mely éppen ide vág”, mondja C. úr, *ESSZ* 190). A beszélgetést átfonó dramaturgia⁵² ugyanolyan fontos része a szövegnek, mint a bemutatott történetek. A beszéd színháza úgy kettőzi meg és kommentálja a színházról tett állításokat, hogy a szereplők állításai és aközött, ahogy az állításokat színre viszik, legalábbis nem bizonyos, hogy „kölcsonös kisegítés”⁵³ van. Először és legélesebben Paul de Man vetette fel *A marionettszínházról* kapcsán, hogy a szöveg e két szintje között feszültség van, és a szöveg nagyban épít is erre a feszültségre. Szemben a matematikai bizonyításokkal, érvel de Man, ahol megérteni egy levezetést egyet jelent a leírt műveletek elvégzésével, az elbeszélések esetében a tényszerű megállapítás és a narratív bemutatás egymásrautasága „nem magától értetődő”. Ez amiatt van, hogy „a megismerés és magyarázat [közötti] kölcsonös kisegítés [...] a diskurzusnak nem [...] az egyetlen generáló elve.”⁵⁴ A szövegben a marionett-

⁵¹ Paul de MAN, *Esztétikai formalizálás. Kleist Über das Marionettentheaterje*, ford. BECK András, Enigma 11–12., 80–98.

⁵² *Uo.*, 83–86.

⁵³ *Uo.*, 84.

⁵⁴ *Uo.*

színházról tett állítások a beszéd színházának a részei, és e két szint közötti egybevágások és összecsengések nem homályosíthatják el, hogy kapcsolatuk nem ok-okozati, lineáris természetű.

Mielőtt rátérnék a táncról (általában a mozgásról) és a megértésről, valamint kettejük viszonyáról tett állítások kibontásába, érdemes felidézni azokat az értelmezői kontextusokat, amelyekbe a szöveg polémijának a magyarázatát lehorgonyozom. Mint említettem, *A marionettszínházról* átrendezi a bábokhoz és a bábjátékhoz kapcsolódó, korabeli asszociációk rendjét. Ez az átrendezés polemikus természetű. A legnyilvánvalóbb értelemben az esszé abból a szempontból vitairat, hogy reflektál a kortárs színházra és az arról folyó beszédre. A szöveg először 1810 decemberében jelent meg részletekben a *Berlini Esti Lapokban*, és amolyan közvetett szatírának is számíthatott, tekintve, hogy cenzurális okokból Kleist lapja nem hozhatott le kritikákat Iffland színházáról.⁵⁵ Az alábecsült és populáris szórakozásnak számító marionettszínház esztétikai vonzerejének és jelentőségének a balett fölé rendelése, az esztétikai értéktételezések fejük tetejére állítása, a másodlagos, nem sokra becsült reprezentációs formák felértékelése egyben a cenzúrára irányuló vidám fricskaként is értékelhető.

Legkésőbb de Man tanulmányával kezdődően kvázi konszenzus alakult ki a szöveg olvasataiban azt illetően is, hogy *A marionettszínházról* közvetetten a schilleri esztétikai elképzelésekkel, a naiv és reflexív tudat megkülönböztetésével, e megkülönböztetés elvével, az esztétikai nevelés kérdésével és általában a klasszikus német idealizmus alap-

⁵⁵ WILD, *I. m.*, 110.

vetéseivel folytat burkolt vitát. Az természetesen már más kérdés, hogy miként jelölik ki e vita tétjeit, sőt az is kérdés-ként merülhet fel, hogy egyáltalán mely Schiller szövegek jöhetnek szóba a de Man által említetteken kívül mint az esszé közvetlen pretextusai.⁵⁶

Végül *A marionettszínházról* polémijának még legalább két további területét érdemes itt figyelembe venni. A marionettek irántuló reflexiónak az egyik alapvetése, hogy a bábok nem szenvednek. A szenvedés képzetkörének, vagyis az érzelmek szimulálásának, csalóka kimutatásának és leleplezésének felidézésével, mint amelynek a szövegben a bábok az ellenpéldái (mert értelemszerűen a bábok nem éreznek, *ergo* csalásra is képtelenek), óhatatlanul felidéződik a szenvedélyek olvashatóságának 18. századi, egyszerre orvosi és művészeti diskurzusa, amely a barokk kor szenvedélytanaival, a szenvedélyek retorikai kezelésével (*eloquentia corporis*) szemben alakította ki a maga antropológiai alapvetéseit. A testi jelek a nyelvi jelekkel szemben nem konvención alapulnak, fogalmazódik meg a felismerés, és emiatt tanulmányozásuk nem is a társadalmi viselkedésbe való beágyazottságuk mentén kell hogy történjen. Párhuzamosan az emberi test medikalizálásával az érzelm megnyilvánulások festészeti reprezentációi válnak példaértékűvé, mint amelyek a legpontosabban képesek a test nem akaratlagos mozgásait, az affektusoknak az emberi gestusokban, mimi-

⁵⁶ Johannes Beil figyelmeztetése szerint ha „a klasszikus, idealista esztétikát mint ismert léptéket [*Größe*] előfeltételezzük és a kleisti felvetést ennek megfelelően állítjuk azzal szembe”, akkor az idealista felvetések kleisti újraírásának az elvét is elvéthetjük. (BEIL, *I. m.*, 78.) Javaslatára szerint nem egyszerű szembenállás van az *Über Anmut und Würde* és a *Marionettszínházról* között, hanem Kleist esszéje sok szempontból Schiller érveit a „fejéről a talpára” állítja, azaz beavatkozik a schilleri érvelés logikájába, és azt egyben kiüresíti (*kenósizsz*). Részletesen lásd *Uo.*, 83–92.

kában megnyilvánuló jeleit megragadni. Anja Lemke így foglalja össze ezt az újabban gyakran vizsgált felvetést:

Míg a testbeszéd a barokkban az udvari viselkedéskódex keretei között a normafüggő cselekvések és kommunikációs formák rendszerének szilárd alkotórésze volt, a 18. században a testre mint a belső természetes kifejezésének a jelére tekintettek. A szimuláció és a diszimuláció szabályos váltakozása, amely a 17. században mind a politikai, mind az esztétikai diskurzust meghatározta, ugyanúgy rossz hírbe keveredett, mint az alapjául szolgáló retorika. A gesztusra irányuló diskurzus alapvető antropologizálásáról beszélhetünk, amely retorikaellenes volt, és megpróbálta kiszabadítani a gesztusnyelvet a meggyőzést szolgáló szemiotika tetszőlegessége alól; a nyelvi jelekkel a testi jeleket helyezte szembe, mint a kedély közvetlen és autentikus kifejezését. [...] A feltételezést, hogy a gesztusnyelv az őszinteség, az eredetiség, a hitelesség és a természetesség garanciájaként szolgál, az esztétikai diskurzus is elsajátította, hogy a művészetekben a szenvedélyek adekvát kifejezésére irányuló követelésének nyomtatékot adjon. [...] Különösen a tánc és a drámai színház, de a 18. század elején az irodalom is a képzőművészetekhez folyamodott, mint újítások vonatkoztatási pontjához.⁵⁷

A marionettszínházról polémiajának egyik igen fontos vonatkoztatási pontja tehát az érzelmek testi jeleinek olvashatóságára irányuló 18. századi vizsgálatok és azok határozott retorika-ellenes attitűdje: az érzelmek olvashatóságának a

⁵⁷ Anja LEMKE, „Gemüts-Bewegungen”. *Affektzeichen in Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater”*, KJB 2008–2009, 186.

test fiziológiájában való lehorgonyzása ugyanis itt egyben az őszinteség és a hitelesség extradiszkurzív garanciájaként is kell hogy szolgáljon.

A klasszikus idealizmuson (mely maga is gyanúval viseltetik a retorikával szemben) és a 18. századi, a beszéd és a kifejezés hitelességét a test fiziológiájában rögzítő elképzelésen kívül az esszé egy további fontos kontextust is felidéz, amelyben a beszélgető felek a bábok mozgását megítélik. A szövegnek a bábok irányítása kapcsán használt kifejezése, a „vis motrix”, Keplernél a napnak az égitestekre kifejtett erejére utal; a testek mozgását meghatározó metafizikai elvként a „mozgatóerő” a testek mozgását meghatározó eredendő okra vonatkozott, Kant a prekritikai írásaiban a test mechanisztikus elképzeléseit felváltandó a testben ható mozgatóerőről gondolkodott.⁵⁸

Az antik kozmológiától⁵⁹ az esztétikai nevelés schillerei gondolatáig, a 17. századi festészettől (Le Brun) a korabeli színházig, a 18. századi materialista elképzelésektől, a retorikától (vagy annak különböző kritikáitól) a 18. századtól

⁵⁸ „A »vis motrix« fogalmát Keplertől és Leibniztől ismerjük; Kant is használta ezt a kifejezést, mindenek előtt a prekritikai írásokban, hogy aztán később eltávolodjon tőle. Míg a posztleibnizi filozófusok, mint amilyen Wolff volt, a *vis motrix*ot a testen kívüli okként képzelik el, Kant arra a véleményre hajlik, hogy a *vis motrix*nak az eredete magában a testben van. A Kleist által használt latin hívószó felidézi a vitát az empirista-mechanisztikus *vis motrix*-nézet között, amely szerint a test és a lélek nem bír semmilyen közös erővel, valamint a korai Kant nézete között, amely a testekben egy alapvetően lényegi erőt feltételez, és így előkészíti a commercium animae et corporist.” BEIL, I. m., 85–86.

⁵⁹ Bianca Theissen felveti, hogy Kleist Wieland fordításában ismerhette Lukianosz *De saltatione* című munkáját – a szövegben a vis motrixra tett utalás származhat a tánc kozmológiai aspektusaira is figyelő Lukianosz szövegből. Theissen részletesen elemzi a Lukianosz és a Kleist esszé párhuzamait. Bianca THEISSEN, *Dancing with Words. Kleist's Marionette Theatre*, MLN (121) 2006/3., 522–529.

kezdődően a nyelvelmélet azon állandó toposzáig, hogy az emberi nyelv fejlődése bukástörténet (esetenként fejlődéstörténet), el egészen a test megrendszabályozásának katonai összefüggéseiig a Kleist-írás egy egész sor kontextust idéz fel. Ezeket aztán a mechanikus test szabályos mozgásának a vizsgálata kapcsolja össze. Az esszében a bábok reális (térbeli, fizikai) mozgásának modellezése, illetve a báb és a bábjátékos közötti imaginárius mozgás (belehelyezkedés) közötti kereszteződések hoznak létre olyan értelmezői útvonalakat, amelyek a mozgás modellálásának és jelentéses mivoltának a polémiáihoz vezetnek.

A következőkben arra szeretnék koncentrálni, hogy elrugaszkodva a szenvedélyek olvashatóságának 18. századi kérdésétől és a mozgás e kétféle értelmének fókuszba állítása révén (fizikai és imaginárius mozgás) hogyan vázolja a szöveg az őszinteség és a megtévesztés dialektikáját, továbbá, hogy ezáltal miként tárja fel a megértés eredendő polémiáját.

A báb autonómiája – az okozás korlátai

A marionettszínházról azzal veszi kezdetét, hogy az elbeszélő értetlenkedésére C. úr, az operaház első táncosa kifejti, miért leli örömét a bábjátékban. C. úr a báb mozgásának példaértékűségét emeli ki („afelől sem hagyott semmi kétséget, hogy őszerinte, ha egy táncos tanulni akar, hát azoktól a bábuktól egyet s mást tanulhat” *ESSZ* 186). A báb nyújtotta élvezet azért állhat elő – így érvel –, mert irányítójuk (a „gépész” [*der Maschinist*], akit elkülönít a mérnöktől, aki a bábukat összerakja [*der Mechanikus*]) a báb mozgását nem közvetlenül határozza meg, és főleg nem pontról pontra.

A bábjátékos a marionettet nem úgy hozza mozgásba, hogy külön mozgatja minden egyes tagját, hanem a báb egyetlen felfüggesztési pontjának megváltoztatásával a bábban egy mozgássort vált ki.

A bábok bizonyos értelemben önmozgók, mivel a báb ízei össze vannak kapcsolva, és a felfüggesztés egyetlen pontján bekövetkező változás a tagokon felvehető összes pont függvényeszerű eltolódását váltja ki. Így anélkül, hogy minden egyes részét külön szabályozni kellene, a legkisebb punktuális módosítás az egész báb mozgásba hozza. Minden beavatkozás következtében eltolódik a súlypontja, és mivel a báb középpontja odébb vándorol, felfüggesztettségének megváltozása a súlyeloszlás új konfigurációját idézi elő, aminek következtében a báb ingaszerű mozgásba kezd. Fontos, hogy ez a változás függvényeszerű mozgást okoz. Még akkor is, ha „pusztán véletlen rázkódás” hat rá, a rázkódás szabályos mozgássá alakul, amennyiben automatikusan *átíródik* a bábu felfüggesztettsége miatt előálló súlyeloszlási rendszer összefüggésébe. A bábok mozgása egy működésében szemlélt átírási rendszer, amely a marionettre ható impulzust, függetlenül a mozgatója minden intencionális vonatkozásától, szabályszerű mozgássá alakítja át.

Megvan ugyanis, mondta, minden mozdulatnak a maga súlypontja; csak ezt a súlypontot kell a bábu testének belső vezérelni; a végtagok minden beavatkozás nélkül, közönséges inga módján automatikusan engedelmessé válnak. Hozzátette, hogy a művelet igen egyszerű: hogy a végtagokat már a súlypont legkisebb mértékű *egyenes vonalú* eltolása is *körző mozgásokra* készíti; s hogy gyakran előfordul, hogy egy véletlen kis lökés [*auf eine bloß zufällige*

Weise erschüttert] olyasféle ritmikus mozgásba lendíti az egész bábut, mely beillene akár táncnak is. [...] (SW 949; ESSZ 186–187)

A „rázkódás” [*Erschütterung*] olyan mozgássá alakul át, amely a bábuk felépítéséből következik. A bábmester és a báb kapcsolata ezért – és ez a döntő pont C. úr fejtegetésében – *nem* oksági viszony. A bábmester elindít egy mozgást a bábban, de a mozgás tulajdonképpen oka nem ő, hanem a marionett súlyeloszlása. Amikor kicsit később C. úr a „mozgatóerőről” kezd el beszélni, akkor voltaképpen a mechanisztikus hagyomány, amelynek üledékét a kifejezés magában hordja, és amely a lélek és a test, valamint a testek között ok-okozati, lineáris, meghatározó viszonyt feltételez, alapvető ártértelemezésen megy át. A báb mozgató *vis motrix* ugyanis a bábban van, a báb mintegy önmagát mozgatja: mozgása autotelikus, mivel a rázkódás őt csak elindítja, de a mozgásának *formája* (az elliptikus pálya) nem abból, hanem önmagából mint súlyeloszlási rendszerből következik. A bábos ezért a báb mozgását csak megfigyelni képes, de meghatározni nem: viszonyuk nem oksági és nem mimetikus természetű. A báb szemben áll a bábossal, a mozgása autonóm. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy bábos és báb között azért nem lehet *közvetlen* kapcsolat, mert két zárt rendszerről van szó; a marionett a bábjátékost a mozgásával „értésíti”, a bábos e mozgást értelmezi, és azt visszacsatolja az irányítás folyamatába.

A báb kecses mozgásáról azt állítja C. úr, hogy „tanulhat” belőle „egyet s mást” a táncos. A tanítás és a tanulás, amelynek a motívumai átszövik az egész szöveget (C. úr szintén okítja a beszédpartnerét; az elbeszélő azért teszi fel

rosszindulatú kérdését a fiúnak a vízparton, hogy levizsgáztassa [*prüfen*]), ugyanakkor nem lehet imitációs viszony, mivel a báb és a táncos egymástól lényegüket tekintve különböznek. A marionett ugyanis azért képes *flymatos* mozgásra, mert mozgásszabályaitól merőben idegenek a tudatra jellemző visszacsatolási mechanizmusok, amelyek az emberi táncot kifejezővé teszik. A táncos a saját mozgását egyben olvassa is, vagyis a mozgást valami másnak a jeleként veszi, így meg is szakítja annak folyamatosságát. De Man magyarázata szerint „[e]gy nem formalizált, még önreflexív tudat [...] mozgását minduntalan meg kell szakítani olyan nyugalmi helyzetekkel, melyek nem részei magának a táncnak. Ezek az ironikus tudat parabázisaihoz hasonlatosak, melyek [...] a kudarcot beépítik a dialektikus folyamat menetébe.”⁶⁰ Ezzel szemben a báb mozgását semmilyen reflexió nem töredezi fel; folyamatos mozgásáról egyszerre állítható, hogy szabad, amennyiben nincs alávetve semmilyen jelentékényszernek, és mint tisztán ornamentális mozgás nem korlátozott. Másrészt mivel e tánc tisztán mechanikus, mozgásának függvényyszerű rendje által meghatározott, ezért ezt a mozgást aligha ítélné bárki is szabadnak – ahogy egy elszabadult konyhagép „szabad szépségéről” sem igazán szoktunk beszélni.

A testbeszédre irányuló fejtegetések korábban skiccelt kontextusát a *Marionettstúdió* e fejtegetései egészen átrendezik. E kontextus elvileg azt implikálja, hogy a bábos–báb-differenciát a lélek–test-megkülönböztetés allegóriájaként értelmezzük. A testbeszéd 18. századi antropológiai felvetése alapján itt a báb expresszív funkciójára kellene

⁶⁰ DE MAN, *Esztétikai formalizálás*, 96.

hogy a hangsúly essen, mint ami azért képes szenvedélyeket reprezentálni, mert nincs teljesen az én fennhatósága alatt. Viszont Kleistnál az autonóm báb mozgása *nem* egy diszpozícióra *utal*, hanem *végrehajt* mozgástörvényeket: a marionett mozgásai jelentők (mint amilyenek a hangzók, az írásjelek – ebben az esetben nyilván geometriai formákról van szó) olyan kombinációi, amelyeknek nincsenek jelentettjei. A báb mozgását C. úr tiszta grammatikaként/geometriaként mutatja be. A báb mozgása „azért igazán esztétikus – fogalmazza meg de Man –, mert nem kifejező: mozgástörvényeit nem a vágyak, hanem numerikus és geometriai törvények [...] határozzák meg.”⁶¹ Ha a bábok mozgásának leírását a test 18. századi, antropológiai diskurzusára adott válaszként értjük, akkor azért bizonyul polemikusnak a kleisti magyarázat, mert a jelentők rendszere és az utalás tárgya között (mire *utal* a test, miközben így vagy úgy hajlik) ugyanolyan lényegi elválasztottságot tételez, mint amilyen a bábos és báb között van. Önmagában a báb mozgásának vizsgálata még semmilyen következtetést nem enged meg az utalra nézve. *A marionettszínházról* éppenséggel leszámolás az affektusok közvetlen elérhetőségének gondolatával: mivel a báb mozgásának szabályai nem a reprezentáció szabályai, ezért amivel e mozgás megismertethet, az nem egyéb, mint mozgástörvények formális rendszere, mozgásának a grammatikája – a jelentése ontológiai értelemben különbözik ettől.

Ugyanígy, ha az esztétikai nevelés kérdésének kontextusában nézzük C. úr eddig összefoglalt fejtegetéseit, akkor ugyancsak azzal találkozunk, hogy a báb és bábozás kleisti példázata (azon túl, hogy valószerűtlenül szó szerint veszi

⁶¹ *Uo.*, 95.

az esztétikai nevelés gondolatát, és ezáltal el is torzítja annak igényét) az esztétikai nevelés elvét szintén kudarcos vállalkozásnak mutatja, csak éppen nem a test olvashatósága, hanem a művészet formatív hatása felől. Ne feledjük, hogy a báb leírásának hangsúlyos mozzanata a báb mozgásának a kecsessége. A báb mozgásának kelleme összehangoltságából, arányosságából következik. A báb esztétikai vonzereje azonban a schilleri kontextus szerint egyben a szabályos mozgás és a reflexió közötti határ dialektikus feloldása révén kellene, hogy megvalósuljon, azaz az esztétikus mozgás (ami itt a tiszta grammatika) egyben a cselekvéseknek a kényszerek alóli felszabadítását kellene, hogy megvalósítsa. Viszont a *Marionettszínház*ban a leginkább esztétikus, vagyis a schilleri program szerint a legátszellemültebb testnek éppen a marionettnek a szellem utolsó morzsájától is megfosztott tánca bizonyul. Kleist szövege eszerint azt az esztétikai illúziót rombolja le, amely az esztétikai kommunikációban véli felfedezni a szabályok és a szabad elsajátítás közötti töretlen átmenet, a szabadságra nevelés lehetőségét.

A félreértés törvénye

A szöveg elsőrangú célja viszont éppenséggel nem a bábok mechanikus mozgásának technikai leírása, hanem a bennük lelt élvezet magyarázata. Figyeljük meg, hogy valamennyi, a *Marionettszínház*at értelmező szövegnek az a legkritikusabb pontja, ahol a báb mozgása és a bábmesternek a bábba történő behelyezkedése közötti átmenetet értelmezik. Nem véletlenül. Ugyanis ez az a pont, ahol a szöveg végképp elrugaszkodik az eddigi fejtegetésektől, és már nem a bábok fizikai, hanem arról az imaginárius mozgásról kezd el

beszélni, amely a bábos értelmezése és a báb mozgása, az olvasói reflexió és formális szerkezet között közvetít. A *Marionettszínház* igazi kérdése egyáltalán nem az, hogy miként modellálható a bábok mozgásának játékjellege, hanem hogy miért példaértékű általában az emberi tánc számára. Hogyan és egyáltalán mit lehet a báb mozgásából *tanulni*, és a báb által leírt mozgás miként válhat a bábjátékos számára önmaga reprezentációjává?

A *marionettszínházról* által kiváltott feltétlen zavar abból is következik, hogy a báb technikai leírása nagyon hamar összekapcsolódik a „szellemről” szóló fejtegetésekkel, ráadásul az explicit fejtegetéseket túldeterminálja a *szellem* szó későbbi, nem terminusértékű használata. A marionettek mozgása, mondja az elbeszélő, „meglehetősen szellem nélküli”, mivel nélkülöz minden önvonatkozást, és mozgása tisztán mechanikus. C. úr letorkolja az implicit elbeszélő ellenvetését, hogy a marionettek tánca „ziemlich geistlos” lenne, és aztán pár sorral később maga is „a szellem utolsó morzsájának” [*der letzte Bruch vom Geist*] az eltávolításáról beszél. Ez a többértelműség magába a *szellem* szóba költözik be. A báb mechanikus test, az esetében értelmetlen szellemet emlegetni (miközben maga a szöveg használja a *szellem* szónak ezt az értelmét, amely felfogó, megértő készségként értelmezhető); a bábuk tánca személytelen, szellemtelen, mivel mozgásuk nélkülöz minden önvonatkozást.

Később ugyanez a szó egészen más értelemben szerepel. A „szellem – idézi a beszélgetés során felmerült gondolatát egy rejtélyes mondatában az elbeszélő – nem tévedhet ott, ahol nincs jelen.”⁶² Ebben az esetben a „szellem” nem az

⁶² „Nevettem. Persze, gondoltam, nem vesztet el ott a lélekjelenlét, ahol lélek nincs.” *ESSZ* 189.

önfelismerésre és önmagunknak önmagunk általi birtokoltságára vonatkozik, hanem valaminek (itt a marionetteknek) a létkarakterére. A bábú tánca igazi megmutatkozás, mivel nem valami tőle idegent jelöl, hanem saját létét nyilvánítja ki, függetlenül minden reflexiótól. De a bábuk tánca csak abban az értelemben tekinthető kifejezőnek (vagyis a táncában úgy mutatkozik meg a „szelleme”), hogy a marionett önmaga lehetőségeit, a felépítéséből következő mozgástartomány belakását a táncában valósítja meg. A *szellem* szót, legalábbis mindeddig, a szöveg kettős értelemben használja. Egyrészt ahogy „szellemes” emberekről beszélünk (ebben az esetben egy képességet nevez meg), másrészt a szöveg a mozgás játékjellegéből következő megmutatkozást nevezi szellemnek, amely nem a mozgás szándékoltságából következik, hanem a mozgásban nyilvánul meg (ahogy egy autó zörgésében megnyilvánul, hogy a motor nem működik optimálisan).

C. úr abból indul ki, hogy a gépész és a marionettek két különálló és önálló rendszer; kettejük között nincs konkrét-szomatikus kapcsolat (mint például a táncos és a teste között van), hanem pusztán érintkeznek. A báb a tehetlenségi erő folytán (át)kódolja az őt érő behatásokat; a kódolásban mutatkozik meg a báb „szelleme”, amit korábban de Man nyomán „tisztá grammatikának” neveztem. A bábnak a jelentő tiszta táncaként értett mozgása nem utal valami rajta kívül fennállóra. Ezért a báb mozgása a bábjátékos számára csak akkor válhat jelentéssé, ha a maga rendjén szintén *lefordítja*, „más szóval”, ha „áthelyezi” ezt a mozgást, amennyiben valaminek a jeleként veszi. A szöveg tehát két fordításról beszél: egyrészt ahogy a báb lefordítja az őt ért véletlenszerű rázkódásokat, másrészt a bábmester fordításáról,

akinek (ahhoz, hogy irányítsa) szintén fordítania kell a marionett képletszerű fordítását. A szöveg mindkét fordításról mint mozgásösszefüggésről beszél. A szöveg fordulópontján C. úr így mutatja be az elbeszélőnek a bábos fordítást, ahogy kapcsolatba lép a bábok táncával:

Más szempontból viszont ugyanez a vonal [a súlypont mozgásvonala] éppen hogy nagyon is titokzatos valami. Mert ez a vonal nem más, mint a *táncos lelkének az útja*, mely útra, ezt nem kétli, sehogy másként nem találhat rá a gépész, csak úgy, ha belehelyezi magát a marionett súlypontjába, más szóval *táncol*.” [er zweifle, daß sie anders gefunden werden könnte, als dadurch, daß sich der Maschinist in den Schwerpunkt der Marionette versetzt, d. h. mit andern Worten, tanzt.] (ESSZ 187; SW 950)

C. úr „kétli” – így a szöveg –, hogy a gépész a bábu súlypontjának mozgásvonalára [*Linie*], ami a táncos lelkének az útja [*Weg*], másként is rátalálhatna, minthogy maga is belehelyezkedik [*sich versetzen*] a báb súlypontjába. A szöveg ezen a helyen egy egész sor fordítói műveletet kezdeményez, a kleisti szóhasználat szerint „más szóval *táncolni*” kezd. Először is, a súlypont eltolódására használt geometriai fogalomra [*Linie*] hirtelen egy másikat vezet be, ami szemben a „vonallal” által implikált függvényyszerű mozgással a mozgás célulvőségére és visszafordíthatatlanságára vonatkozik.

Másodszor, titokzatosnak mondja azt, amit korábban egyszerű matematikai összefüggésként írt le. „A súlypont mozgásvonala – írja egyetlen bekezdéssel korábban – igaz, nagyon egyszerű, s úgy hiszi, többnyire elsőrendű görbület.” A „nagyon egyszerű” mozgásvonal egy csapásra „titok-

zatossá” [*etwas Geheimnisvolles*] válik, amennyiben a felüggasztási pont által meghatározott súlypontot elfoglalja, megszállja a gépész. Ezzel a betöréssel a báb középpontjába a báb mozgását tekintve semmi nem változik meg. Sőt, az elbeszélő kérdésére C. úr kifejti, hogy a báb akkor tenne szert a legtökéletesebb mozgásra, ha olyan készüléket szerkesztenének, amely minden emberi közreműködés nélkül működne, és ezt a gépezetet csupán mint egy kintornát kellene tekerni. „C. úr elmosolyodott, és azt mondta, meri állítani, hogy ha valamelyik ezeremester építene neki egy olyan marionettet, mely megfelel az általa támasztott igényeknek, hát azzal a marionettel olyan tökéletes táncot lehetne járatni, hogy azt soha élő táncos utána nem csinálná.” (ESSZ 187–188; SW 950)

A bábosnak a legkevésbé sem sikerülhet az őt a bábtól elválasztó határ átlépése és a báb belső mozgásösszefüggéseibe való belépés, mivel amit átlépni gondol, az egy ontológiai határ. Viszont a szövegnek ez a tánc, az „áthelyeződés” (a „*sich versetzen*”) mint tisztán imaginárius mozgás (mint olyan „fordítás” [*Übersetzung*], amely, a szó jelentései szerint, ’áttesz’ egy másik helyre, és ’összekever’), egyáltalán nem következmény nélküli.

Mielőtt C. úr és az elbeszélő belenézne a fiú és a medve tükrebe, a marionett tükrebe néznek bele, és azonosságot látnak ott, ahol elválasztottság és különbség van. A marionett súlypontjába való áthelyeződés egyet jelent a marionettel való azonosulással, amely a gépész számára immár nem autonóm és különálló rendszerként, hanem önnön kivetüléseként, tükörképeként jelenik meg. Az, hogy a bábmester „más szóval” táncol, azt jelenti, marionetté alakul, vagy marionettként látja magát. A bábos önfelismerése a bábban

metamorfózis, amely inkább *Az átváltozásra* emlékeztet, semmint a marionett táncának áttelekesítéseként szolgál. Bianca Theissen szerint a „bábmester azáltal, hogy belehelyezkedik, és önmagát a báb gravitációs középpontjába képzele, csak a mozgás gravitációs középpontját képes irányítani. De ezáltal bevonódik abba, eltűnik benne.”⁶³

Ez az áthelyezés bizonytalanná teszi a megkülönböztetések eddig bevezetett rendjét, és a báb megítélésében paradoxonokhoz, különös egybeesésekhez és a „középponton” belül olyan heves mozgásokhoz vezet, amelyek távolról sem emlékeztetnek arra a rendszerszerű, formális mozgásra, amelyet a báb leír. A tranzakció, amely a súlypontban, a bábos és a báb érintkezési pontján megy végbe, a bábot megosztja önmagára és a bábra, amely tőle mint embertől teljeséggel idegen, másrészt éppen elidegenedettségében és kiszámíthatóságában ő maga. (Ki ne ismerné a tapasztalatot, amikor azon *kapjuk* magunkat, hogy megint utcaköveket számolunk, vagy nem tudunk rálépni két utcakő határára.) A báb kényszeres mozgása (tisztá formalizmusa) a geometriai vonalat vagy éppen az írásjegy stiláris, nem jelentő vonását egyszerre mutatja a megkülönböztetés határaként (amely elválasztja a bábot az emberi mozgástól) és a bábos tulajdonképpeniségeként, a bábos lényegeként.

A bábban lelt élvezet a báb megítélésének meghasadásából áll elő: ezt nevezem a félreértés törvényének. A bábjátékos

⁶³ Theissen következtetése, így kiszakítva az érvelés kontextusából, csak részben igaz. Theissen a luhmanni másodlagos megfigyelés tézisével magyarázza azt a lehetetlenséget, hogy itt a bábos megkülönböztetése én és a világ, önmaga és a báb között eltűnik, és önmaga is a báb oldalára kerül át. Vagyis Theissen sem egészen arról beszél, hogy a báb–bábos-differencia egész egyszerűen felszámolódna (a bábos „eltűnik benne”, ti. a marionettben), hanem hogy ahhoz, hogy az így előálló paradoxont kezelni tudja, újra be kell vezetnie a megkülönböztetésbe a korábbi megkülönböztetést.

a bábban a tőle különbözőt mint önmagát ismeri fel, noha a báb jelzi a számára a tévesztését. A báb súlypontjába történő imaginárius belehelyezkedés (amely a mozgás középpontjában végbemenő tranzakció) nem a bábot, hanem a hozzá kapcsolódó szavakat és képzeteket hozza mozgásba. A báb táncához kapcsolódó leírások ezért ettől a ponttól kezdődően maguk is táncra perdülnek, már ha táncnak nevezhető az összeegyeztethetetlen perspektívák közötti ki-be ugrálás. A báb mozgásának origójában, amely része is a báb mozgásának (ez a báb mozgásának inputja), de kívül is esik azon (az outputot a báb fekete doboza határozza meg) mint egy kiterjedés nélküli miniatúrában⁶⁴ az (ön)felismerés és a tévedés közötti oszcilláció zajlik, ami meghatározza a báb mozgásának az érzékelését.

A félreértés e törvénye jelöli ki a báb mozgásának leírását. Az esszében a marionett mozgásának a további tárgyalása ennek a törvénynek lesz a szimptomája: a báb egyszerű mozgástörvényekre és geometriai formákra redukált ingamozgásai, amely a bábos számára egyben a tökéletes emberi mozgás szimbóluma, itt összekapcsolódnak az irányíthatóságnak mint a másik és egyben a saját test fölött szerezhető „omnipotens kontroll fantáziájával”.⁶⁵ Ez a fantázia egyben mindig egy mediális diszpozíció, azaz elválaszthatatlan a képre, a mozgásra és általában a médiumokra irányuló összefüggésektől.⁶⁶

⁶⁴ Andreas LIXL, *Utopie in der Miniatur. Heinrich von Kleists Aufsatz Über das Marionettentheater*, *The German Quarterly* (56) 1983/2., 257–272.

⁶⁵ Jens SCHRÖTER, *A holofedélzet. Holográfia, virtuális valóság és társadalom*, ford. Török Ervin, Apertúra 2015. tavasz–nyár, <http://uj.apertura.hu/2015/tavasz-nyar/schroter-a-holofedezet-holografia-virtualis-valosag-es-tarsadalom/>

⁶⁶ Slavoj ŽIŽEK, *Die Pest der Phantasmen. Die Effizienz des Phantasmatischen in den neuen Medien*, Passagen, Wien, 1997, 123.

A bábos azon fantáziája, hogy belehelyezkedik, átkerül a bábba, és ezáltal bábba változik, nemcsak interperszonális viszonylatokban érthető. A belehelyezkedés révén a báb fölött szerezhető kontroll (ami egyben önkontroll és bábba változás) legalább ugyanilyen mértékben olvasható én és közösség viszonylatában. Ugyanis ez a metamorfózis az alapja a politikai, a katonai és (Kleist korában még kevésbé releváns módon) a gazdaság szférájában érvényre jutó, egy-szerre mozgó, összehangolt és fegyelmezett embertömegek mozgása által nyújtott élvezetnek, amelyet a katonai képzés, a népünnepélyek, a felvonulások, a katonai parádék, a tömegrendezvények, a revük nagy koreográfiái váltanak ki. Minden ilyen esetben a tudati rendszerhatár átlépése, az ezzel párosuló „óceáni érzés”, a balettszerű megvalósulás és a tömeg közvetlen irányítást nélkülöző, klasszikus értelemben nem tudatos, önmozgó és jól meghatározott mozgásformát mutató paradox elevensége az, amit ünnepelni, vagy amitől borzongani szoktak.⁶⁷

Kleist szövege azért nem sajátítható ki egy fasiszta esztétika⁶⁸ által, mert a maga tárgyiségében a báb egyben a bábos

⁶⁷ A tömeg és az ornemens fogalmainak kapcsolatáról a kora 20. századi esztétikai gondolkodásban, továbbá a tömegfogalomnak a vizuális reprezentációs formák által előtérbe állított kérdésének kidolgozásához lásd Izabella FÜZI, *Face or Ornament of the Masses? Balázs with Kracauer = Wissen – Vermittlung – Moderne. Studien zu den ungarischen Geistes- und Kulturwissenschaften*, szerk. Csongor LŐRINCZ, Böhlau, Köln–Weimar–Wien, 2016, 373–386. Szintén csak utalni tudok a tömegfogalom esztétikai-politikai implikációi a náci propaganda összefüggéseiben vizsgált kérdésének egy izgalmas kidolgozására: Samuel WEBER, *Felbök. A terror és a terrorizmus lehetséges viszonya az esztétikához*, ford. FOGARASI György, et. al., megjelenés alatt.

⁶⁸ Kleist két műve, elsősorban a *Hermann csatája* című drámája, valamint a *Katekizmus* (*A németek katekizmusa, spanyol minta után, gyermekek és öregek használatára*) volt a nemzetiszocializmus két ünnevelt Kleist

tévesztésének is a jelzése. A báb mint az önmagunk és a másik (vagy az önmagunk mint másik) fölött szerezhető kontroll fantáziájának tárgyasulása egyben e fantázia fenn tarthatóságának az akadályára is rámutat. A bábhoz kötődő későbbi fejtegetések, melyek a bábu „negatív előnyét” vizsgálják, a bábban lelt élvezetet folyamatosan mint negatív folyamatot, mint valamitől való megfosztást vagy valaminek a megvonását írják le. Figyeljük meg, hogy ez a negatív dialektika mint végtelenített mozgás vagy még inkább mint folytatólagos zavar jelenik meg, és nem zárulhat le valaminek az állításával. A báb táncában lelt élvezet a bábos kudarcos próbálkozásából nyert öröm, amely kudarc csak a báb interiorizált nézőpontjából nézve győzelem – a következőkben ezt az ironikus küzdelmet vizsgálom, amely a tisztánlátás és a báb elkerülhetetlen antropomorfizálása között folyik.

A „vonat” és az „út”

A *Marionettszínházról* régebbi olvasatainak egyik meghatározó értelmezői lépése, hogy a bábos által végrehajtott fordítási műveletet a báb átszellemítéseként értelmezték (ennek nyújtja klasszikus ironikus olvasatát de Man): a bábuk által leírt mozgás súlypontjának megtalálása képezi azt a meghatározó mozzanatot, amely lehetővé teszi az értelmező tevékenysége és a marionett formális működése közötti átmenetet, a formális szabályok individualizálását, egy másik szóhasználatnál élve az általános *elsajátítását*. Az elbeszélés ezzel szemben a bábok mozgását elvonásként vagy egy hiány

szövege. Kleist nemzetiszocialista recepciójához lásd Niels WEBER, Kleists „Sendung des Dritten Reichs”. Zur Rezeption von Heinrich von Kleists „Hermannsschlacht” im Nationalsozialismus, KJB 157–171.

függvényében írja le. A belehelyezkedés a bábba a bábok „negatív előnyével”, egy olyan tulajdonság hiányával való azonosulást is implikál, amely tulajdonsággal az ember meghatározás szerint rendelkezik (röviden, ha a belehelyezkedésről szóló fejtegetést összeolvassuk a báb „negatív előnyéről” tett állítással, az egy logikai *salto mortale*):⁶⁹

És mi volna e bábu előnye az élő táncosokkal szemben? Az előnye? Derék barátom, ez elsősorban egy mínusz, nevezetesen, hogy *nem tud szenvedni*. A szenvedés oka ugyanis mindig az, hogy mozdulat közben a lélek (vis motorix) a testnek valamely más pontján tartózkodik, nem az érintett súlypontban. (ESSZ 188)

C. úr szerint a marionettek képtelenek tüneteket (szomatikus jeleket) produkálni, ugyanúgy ahogy (vagy éppen azért, mert) nem képesek az igaz-hamis episztemológiai vagy a helyes-helytelen etikai kategóriái mentén értékelni, vagy bármilyen formában viszonyulni a bemutatott mozgáshoz. A bábu táncát az tünteti ki, hogy mentes minden szenvedéstől, ékítménytől, parergontól [*Ziererei*]. A marionett mozgásának tökéletessége a szövegben lenyomatként vagy negativitásként jelenik meg: mint az emberi mozgás tökéletlenségének negatív lenyomata, aki másként érti magát, mint ami valójában – mint „negatív előny”.

Az itt használt *zieren*⁷⁰ ige mint szó egyszerre vonatkozik valaminek a feldíszítésére (‘valamit felékesíteni’, ‘kidíszíte-

⁶⁹ Azonosulni ugyanis *valamivel* lehet, de belehelyezkedni abba, ami nincs, egyben azt is jelenti, hogy a semmivel azonosulunk, vagyis hogy *nem* azonosulunk.

⁷⁰ Constantin Behler rámutat arra, hogy a *zieren* ige révén többek között egy winckelmanni érv idéződik fel, amely ezer szállal kapcsolódik a 19.

ni’), a kitérő fogalmazásra (amikor nem térünk rá egyből a tárgyra) és a szenvedésre. A szó különböző jelentései (a ‘feldíszítés’, a ‘beszéd taktikus használata’ és a ‘kitérő viselkedés’) az eltérülő mozgásban találkoznak. Ha van valamilyen szó, amely igazán illik a bábok táncára, akkor az éppen a *zieren* ige. C. úr fejtegetésének ugyanis pont ez a kiindulópontja: a báb körző mozdulatokat végez, és mozgása, amennyiben nem jelent, tisztán ornamentális természetű (mozgásában pusztán önmaga létét nyilvánítja ki). C. úr premisszája, hogy a báb nem közöl, mozgásának nincs célja, így nem is térhet rá egyből a tárgyra. Mivel a bábnak nincs mitől eltérnie, ezért mozgása maga a tiszta kitérő, a tisztán ornamentális. A *Marionettstúdió*ban, de Kleist más írásai-
ban is, gyakran találni ilyen állításokat, amelyek közelebből nézve szinte képtelenségnek tűnnek.

A báb ártatlansága, mert alapvetően erről van mindvégig szó, nem az őszintétlen, taktikus és megtévesztő (test)beszéddel (*eloquentia corporis*) áll szemben, hanem a gesztussal mint olyannal. A gesztus ugyanis az intencionális valamire irányultság, a szándékos és a szándékolatlan közötti megkülönböztetés elemi kategóriája. A báb kikerülő mozgását (*zieren*) egyszerre mondhatjuk őszintének és őszintétlennek, de leginkább az mondható róla, hogy az esetében ez a megkülönböztetés nem értelmes, mivel az a megértés (a reflexió) kategóriája.

Minden nyilvánvaló abszurditása ellenére a *Marionettstúdió* olvasója számára mégsem szokott komolyabb gon-

század eleji klasszicista elképzelésekhez. Eszerint a *Marionettstúdióról* a késő barokk előadó-művészet (túl)díszített, stilizált stílusa elleni klasszicista ellenvetéseket visszhangozza. Vö. Constantin BEHLER, „*Valami láthatatlan és felfoghatatlan erő?*” Kleist, Schiller, de Man és az esztétikai ideológia, ford. NÁDORI Lidia, Enigma 11–12., 105–106.

dot okozni, hogy hitelt adjon azon állítás logikai képtelenségének, hogy a báb „nem szenveleg”, és hogy ez a báb „negatív előnye”, noha azon feltehetőleg mindenki megütközne, ha olyan állítással találkozna, hogy „a kávéfőző nem szenveleg”.⁷¹ Feltehetően azért hajlunk arra, hogy a két állítást különbözőképpen értsük, mert ez utóbbi esetben kevésbé vagyunk hajlandók magától értetődőnek venni a mindkét állításban meghatározó fontosságú *szándéktulajdonítást*.

C. úr heterogén dolgokat hasonlít össze, aminek csak akkor tudunk hitelt adni, ha magunk is áthelyeződünk, és eltérünk attól az elvtől, amely eddig a báb és a bábos viszonyát kijelölte. Ha a báb mozgásának leírását, legalábbis a szöveg elején e mozgás formális törvényeinek megragadása és a báb autonómiájának hangsúlyozása vezette, C. úr itt bevezetett összehasonlításának alapját egy üres vagy lerombolt prozopopeia képezi: a bábuk nem szenvelegnek, *szemben* például a táncossal. A prozopopeia alakzata révén azért tud e két rendszer összekapcsolódni, mert az alakzat arccal és hanggal ruház fel élettelen dolgokat, még akkor is, ha a megfogalmazás logikai szerkezete éppenséggel ezt cáfolja,⁷² és a beszélő és a beszéd tárgya között létrehoz egy interszubjektív viszonyt.

⁷¹ Ha viszont egy animációs filmben találkozunk egy beszélő kávéfőzővel, akkor szintén nem találunk benne semmi meglepőt, mondván, ez fikció.

⁷² A megszólításban, az aposztrophében rejlő prozopopoetikus gesztusra hozza fel példaként Jonathan Culler Baudelaire nevezetes verssorait („– Oh eleven tömeg! Nem vagy te más ma tán itt, / mint tétlen borzadály-övezte szürke gránit” [*Spleen*, Babits Mihály fordítása]), ahol épp a kijelentés logikai szerkezete (amely az „anyag” tulajdonságaként a mozdulatlanságot, halottságot nevezi meg) és a trópus (amely beszélő és tárgy között egy interszubjektív viszonyt teremt meg) egymással ellentétes olvasói utasítást ad. Lásd Jonathan CULLER, *Aposztrophé*, ford. SZÉLES Csongor, Helikon 2000/3., 376.

Ez a lerombolt vagy üres prozopopeia („a bábu nem szenveleg”) révén C. úr narrativizálja a bábok táncát. A báb tánca a gépész számára azért mutatkozhat isteni teljesítménynek, mert a bábok mozgását meghatározó gépies ismétlődést egy nem-szekvenciális, egyirányú folyamattal cseréli fel. A bábok által leírt vonal olyan dinamikai modellbe helyeződik át, amely a marionettek mozgását nem szekvenciális jellegében, hanem a súlypont útjaként, egy történetté összeálló kerek egészként engedi megítélni.

Az „ékítmény” megjelenésével a marionett mozgásának fizikai modellezése helyett C. úr egy másikat vezet be. A gépész fordítása a bábu mozgását szembenállásként tételezi, amely *győzedelmeskedik* a véletlenszerű behatások felett, *elhárítja* a szabálytalan, pusztán díszként jelentkező mozgást. A gépész fordításában a bábura ható erő nemcsak annyiban érdekes, amennyiben azt a bábu tehetetlensége folytán áthelyezi, átkódolja. Ez az erő hatalomként jelenik meg, amely felett a báb diadalmaskodik. „A hatalom – írja Kant a *Természeti dinamikailag-fenségesről* első mondatában – olyan képesség, amely fölébe kerekedik nagy akadályoknak. *Hatalmasságnak* nevezzük a hatalmat akkor, ha fölébe kerekedik olyasvalami ellenállásának is, ami maga szintén hatalommal bír.”⁷³ A bábót mozgásba lendítő erő a maga rendjén a gravitációs erőt győzi le. Míg a bábu szabályos mozgását éppenséggel a gravitációs viszonyok teszik szabályossá, az őt kimozdító erő legalábbis pillanatnyilag kibillentí annak meghatározottságából. A báb antigravitáns [*antigrav*] – fogalmaz C. úr –, a földet „elrugaszkodási felületnek” használja. De hát, tehetnénk hozzá, a báb végül is semmit sem

⁷³ Immanuel KANT, *Az ítélőerő kritikája*, ford. PAPP Zoltán, Osiris, Budapest, 2003, 28. §, 173.

használ: nem ő „rugaszzkodik el”, hanem a „véletlen rázkódás” az, ami magasba emeli. Tehetetlensége nem szűnik meg azzal, hogy kimozdítják, sőt tulajdonképpen azért *táncol*, mert tehetetlen. De éppen a marionett tehetetlensége az, ami tulajdonképpen hatalmát adja. „A tehetetlenséget, az anyagnak ezt a tánccal szemben leginkább ellenálló tulajdonságát, nem ismeri, mivel nagyobb erő emeli a magasba, mint amelyik a föld felé vonzza.” (ESSZ 189; SW 951–952)

A gépész fordítása abból áll, hogy a bábu mozgását azon erő felől ítéli meg, amelyet a bábu inerciája szabályszerű mozgássá alakít. Az ékítmény azért válhat a bábu mozgásának az ellenképévé, mivel a báb két, egymással szembenálló erőnek van kitéve, ahol a nagyobb erő képes felfüggeszteni a bábu inerciáját. Mivel a bábu nem képes elhagyni a felépítéséből következő vonatkoztatási mezőt, ezért az őt mozgásba lendítő erő *mint hatalom* először az őt megfigyelő hipotézisében (és félreértésében) jelenik meg, mivel a bábu által végzett mozgást megkettőzve azt a fölébe kerekedés és az ellenszegülés, a veszély és a győzelem narratív dialektikájára fordítja le.

A súlypont vándorlása a marionettben a „táncos lelkének az útja” – mondja C. úr. Ez az „út” akkor jelenik meg először, amikor a gépész a bábu kódolását fordítja. A bábu csak azáltal válik képessé, hogy megtegyen egy utat, ha mozgását többé már nem tehetetlenségének vagy inerciájának a függvényében ítéli meg, hanem szembeszegülésként az őt kibillentő erővel. Az őt magasba emelő „hatalmasság” általi veszélyeztettség tisztán fiktív mozzanat a bábuk táncának a leírásában. Ez a fiktív veszély ezért nem bír semmilyen referenciális vonatkozással: egyszerűen a gépész (önkéntelen) fordításának az elve. Viszont ugyanolyan hatékony,

mint a bábu fordítása, hiszen a bábu elliptikus pályáját „úttá” alakítja: olyan úttá, amely során a bábu kifejezi, kinyilvánítja önmagát, és általa valami megnyilvánul. A rettegés az ékítmény feltűnésétől a gépész fordításának fikciós pillanata. A bábu mozgása mint átlendülés egy másik konfigurációba ezáltal a megjelenés, a (diadalmas) elő-állás erejével hat: mint győzedelmeskedés az őt mozgató hatalom fölött. Hiába próbálják kibillenteni önmagából, a bábu minden próbát kiáll, mindig méltó (sőt mi több, legyőzhetetlen) ellenfele lesz a gépésznek. Ez a győzelem, bármennyire is előrelátható vagy megjósolható, mégsem pusztán mozgásként, hanem megtörténésként, eseményként hat, ahol tehetetlensége a súlypontból való kibillenés fenyegetésének elhárításaként van lefordítva. A megértés agonális természetének a Kleist szövegeiben központi szerepet játszó gondolata itt egyben komikus színezetet is ölt, tekintve, hogy már az *agon* lehetősége is az antropomorfizációtól, a báb nézőpontjába való át- vagy belehelyezkedéstől függ.

A *Marionettszínház*ban a báb mozgásához kapcsolódó két, egymással nehezen összeegyeztethető leírás perspektíváját tekintve különbözik egymástól: az egyik a báb formális mozgásának autonóm mivoltából, míg a másik báb és bábos agonisztikus kapcsolatából indul ki. Ez utóbbi abban is különbözik az előbbitől, hogy nem kettejük elválasztottságát (autonómiáját), hanem egy pontban való érintkezésüket hangsúlyozza, amely korlátozza autonómiájukat, és a feleket vívópárnerekké alakítja. Talán nem tűnik teljesen indokolatlan következtetésnek, hogy a marionettekben lelt élvezetet is megítélésének ez a paradoxonja animálja. A báb mozgása egyszerre tisztán mechanikus, formális, és egyben valami leküzdésre méltó, ami mechanikussága okán *ellenáll*

ennek a törekvésnek. Uralni ezt az ellenállást, ami egyben önmagunk uralása, ez a báb és bábos félreértésen alapuló dialektikájának az alapja. A báb antropomorfizációja az *agon*, a szembenállás és küzdelem eredménye; úgy tűnik, hogy aligha léphetünk túl egykönnyen a „belehelyezkedés” e fikciós pillanatán mint megértésünk elemi mozzanatán.

Kitekintő: vegyes technológiák

Természetesen nem *A marionettszínházról* Kleist egyetlen olyan szövege, amelyben a marionettekhez hasonló technikák játszanak kitüntetett szerepet. A kleisti experimentáció egyik legviccesebb példája a Berliini Esti Lapok hasábjain közreadott tervezet, amely a hagyományos postai szolgáltatások felgyorsítására vonatkozik. A tervezet apropóját az elektromos távíró bemutatása szolgálja, amelynek a hátránya, hogy nem alkalmas terjedelmesebb levél vagy kisebb csomagok továbbítására. Ezt a hiányosságot hivatott pótolni a „lő- vagy bombaposta”. Ez az újfajta távközlés harci eszközök polgári alkalmazását célozza, mégpedig úgy, hogy

egy lövésnyi hatótávolságban elhelyezett tüzérségi állomásokra mozsárágyukból vagy tarackokból üreges, lőpor helyett levelekkel, illetve csomagokkal megtöltött ágyúgolyókat lőn[ének] ki [...], majd aztán ezek a golyók minden állomáson felnyitattának, az odaszóló leveleket minden helységben kivennék belőlük, betennék az újakat, aztán az egészet visszazárnák és egy újabb mozsárágyúba töltve a következő állomásra küldenék tovább. (ESSZ 216–217)

A Kleist-filológia Kleistnak tulajdonítja az ehhez a tervezet-höz fűzött, szintén ebben az újságban közölt olvasói választ, amely a kommunikációs kapcsolatok lelassítását (és egyben szimulációját) célozza. Az olvasói válasz a bombaposta-tervvel az ökörposta-tervezetet állítja szembe. Abból indul ki, hogy mivel a mindennapok során igen magas fokú az egymásnak küldött üzenetek konvencionalizáltsága, az egymásnak feltett kérdések, a beszámolók, jókívánságok igencsak hasonlítanak egymásra; ezért elegendő lenne, ha egy ökör vontatta posta automatikusan kikézbésítené a választ is: „arra a kérdésre: hogy vagy? mindenhol azt a választ hozná: meglehetősen! vagy: minden rendben! vagy: újra felépítettem a házam [...] – meg ami ilyesmit csak felelni lehet.” (ESSZ 218) Humoros hatásán túl ezek az anekdoták többek között arra a feltétlen kapcsolatra hívják fel a figyelmet, amely a kommunikációs csatornák átviteli sebessége és intenzitása, valamint az erőszak között áll fenn.⁷⁴

A technika iránti érdeklődésének egy másik példaként említhetők a Claudius úr léghajós utazásáról szóló anekdotikus beszámolók.⁷⁵ Ezek az anekdoták a *Homburg hercege* című kései drámájának egyik központi jelentőségű monológjában köszönnek vissza.⁷⁶

⁷⁴ Ezt az összefüggést tárgyalja Kelemen Attila invenciózus tanulmányában; a szöveg külön kitér Kleist anekdotájára: KELEMEN Attila, *A vektorok rendszeréhez = Határon*, szerk. ÁRMEÁN Otília – ODORICS Ferenc, Pompeji, Kolozsvár–Szeged, 2002, 325–340.

⁷⁵ Heinrich von KLEIST, *Über die Luftschiffahrt* = SW 975–979. Claudius úr léghajós utazásáról szóló beszámolójának kontextusában, valamint a Berliini Esti Lapokban megjelenő vegyes írások hasonló témájú megfigyeléseinek az értelmezéséhez a kortárs aeronautikai, meteorológiai ismeretek kontextusában lásd Roland BORGARDS, *Experimentelle Aeronautik. Chemie, Meteorologie und Kleists Luftschiffkunst in den „Berliner Abendblättern”*, KJB 2005, 142–162.

⁷⁶ Heinrich von KLEIST, *Homburg hercege*, ford. TANDORI Dezső = Uő., *Drámák*, II., Jelenkor, Pécs, 1998, 296.

Kleist természettudományos, technikai érdeklődésének másik, szintén nagyon fontos példája a viharjelző harangoknak a természettudományból származó példája is, amelyet Heiner Weidmann Herminio Schmidt⁷⁷ nyomán elemez. Kleist többek között az *Amphitryon* egy kitüntetett helyén idézi fel a viharjelző harangok természettudományos példáját, amely egy tökéletesen mechanikus és ugyanakkor átlátszó, kifejező nyelv fikciójaként szolgál. A viharjelző harangok működése, amelyek a légkör elektromos feszültségét hanggá alakítják, nem feltételeznek semmilyen értelmezői aktivitást, ezért felcsendülésük mindenféle értelmezői közbeszólástól független:

Az a műszer, amely azáltal közöl, hogy érzel, és azáltal érzel, hogy közöl, Kleistnak a fizikai tanulmányai során tűnhetett fel: egy elektromos vezető mellé felfűzött kis harangok, amelyek a légköri feszültségre reagáltak annak alacsony vagy magas fokától függően, és már akkor jelezték a készülődő vihart, mikor az még érzékszervekkel nem volt észlelhető. A viharharangocskák egyben mondják is azt, amit éreznek, pontosan és vonakodás nélkül, ugyanis semmilyen behatás nem érheti őket anélkül, hogy felcsendülve ne tennék azt közzé. Ezért használható az érzékeny „harang” a teljesen meggyőző nyelv fikciójaként.⁷⁸

A különféle technikai megoldások és közvetítő rendszerek által keltett *fastinatio* Kleist szövegeiben a félreértés törvé-

⁷⁷ Herminio SCHMIDT, *Heinrich von Kleist. Naturwissenschaft als Dichtungsprinzip*, Paul Haupt, Bern–Stuttgart, 1978.

⁷⁸ Heiner WEIDMANN, *Heinrich von Kleist – Glück und Aufbegehren. Eine Exposition des Redens*, Bouvier, Bonn, 1984, 123–124.

nyével függ össze. A technikai eszközök mint a közvetítés médiumai valamennyi esetben olyan autonóm rendszereként kerülnek elénk, amelyek mozgásuk relatív függetlensége miatt, és hogy nem állnak az én fennhatósága alatt, a saját reflexiós folyamataiba belebonyolódott én bizonytalan tudásának megkerülhetőségét, az én bizonyossága nem-reflexív megalapozásának az ígérését hordozzák, és általában összekapcsolódnak a saját test fölött szerezhető feltétlen uralom fantáziájával. Ahogy a marionettek a gravitáció törvényére épülve automatikusan fordítanak le véletlenszerű hatásokat, úgy a léghajó a légköri mozgásokat, a viharjelző harangocskák az elektrosztatikus feszültséget alakítják át a természettörvényeket munkára fogó felépítésük okán. Ezek a technikai mechanizmusok nem önmagukban érdekesek, hanem (mint az [ön]kifejezés metaforái) amennyiben az emberi megértés viszonyítási alapjaként és szupplementumaként szolgálnak.

A technikai médiumokat Kleist szövegei kijelző rendszerekként vezetik fel. A báb mozgása nem jelent, nem információt (tárgyi értelemben véve semmit sem) közvetít, hanem a mozgás közegét, a médiumot, jelen esetben a mozgást mint olyant közvetíti. Ehhez hasonlóan a léghajó és a viharharangok is önmagukat példázzák: olyan elmés berendezések vagy installációk ezek, amelyek működése természettörvények mentén természeti események (a vihar közeledte, légmozgások) grafikai, vizuális kirajzolódását, hallhatóvá válását teszik lehetővé.

A báb formális mozgásának szabályszerűségei felébresztik a meghatározott jelentés illúzióját (miközben ellen is állnak a jelentéstulajdonítás aktusának). Ezek a technológiák a láthatóvá és hallhatóvá tevés elvére épülnek: ezt leg-

egyszerűbben és legvilágosabban a viharjelző harangok példázzák, amelyek az elektrosztatikus feszültséget csilingeléssé alakítják át. Kleist machinái,⁷⁹ ahogy a legtöbb mai diagnosztikai eszköz, lerajzolnak, képet alkotnak különböző folyamatokról, és első körben azt sugallják, hogy a mozgás által leírt kinetikus kép vagy a felcsendülő harangok éppen azért mutatják az értelmezés isteni természetét, mivel formalizált mechanizmusokon alapulnak. Ezek a machinák azonban mintha nemcsak természettörvényekhez kapcsolódó alkalmazások lennének, hanem mintha azt céloznák, hogy a megértés „természettörvényeit” fogalmazzák meg: a leírásukhoz kapcsolódó (ironikus) lelkesedés az általuk előállított reprezentációk tévedhetetlenségének és a reflexió helyettesítésének szól. Kleist szereplőit szintén olvassák ilyen kijelzőkként, akiknek a mozgásai értesítenek valamiről, ami bennük zajlik, de amihez e szereplőknek semmilyen hozzáférésük nincsen.⁸⁰

A marionettek, a viharjelző harangocskák, a léghajó kapcsán fogalmazódik meg a vizualizáció és a hangzóvá tevés természettudományos technikáinak az én (ön)megértésére történő kiterjesztésének imperatívusza. E gépek által leírt mozgás mint célirányos mozgás jelenik meg, vagyis mint amelyek közölnek valamit, és mint ilyenek egyben az ént is közlik. A bábmester úgy vonatkoztatja magára a báb mozgását, hogy a báb táncát ellenszegülésként olvassa; Alkmene az *Amphitryon*ban saját szívdobogásának harangozásából következtet férje iránti érzésének bizonyosságára.⁸¹

⁷⁹ Lásd ehhez a 82. lábjegyzetben említett etimológiát!

⁸⁰ Ennek egyik példáját Földényi nyújtja. Lásd FÖLDÉNYI László, *A szavak hálójában. Heinrich von Kleist*. Jelenkor, Pécs, 1999.

⁸¹ Lásd ehhez *A megjelenés obszcenitása* című fejezet vonatkozó fejtegetéseit: 205–206.

Ezek a technikai berendezések az emberi reflexió, a tudatosság szupplementumai. De róluk is kiderül, hogy aligha tudnak eleget tenni a tökéletesség bennük megfogalmazódó ígéretének. Csak úgy lehet e készülékek kijelzőjét leolvasni, ha a rajta megjelenő mozgást alávetik a megértés narratívizáló mozgásának: a bábok, a viharjelző harangok, a léghajók mozgásai mint rámutatások, valamint e mutató „áthelyezései” mint megértésük elementáris formája között, úgy tűnik, áthidalhatatlan szakadék van, amelynek az átléphetőségét a szöveg újból és újból megígéri.

A *Marionettszínház*ban (és az *Amphitryon*ban, a *Kohlhaas Mihály*ban stb.) amint megvizsgálják és ellenőrzik [*prüfen*] az én hangján megszólaló törvény tiszta beszédét, rögtön feltárul én és törvény, rámutatás és gondolkodás, mozgás és jel közötti szakadék. Az őszinteség és megtévesztés szembeállítása mint morális kategóriák közötti megkülönböztetés kérdése Kleistnél átfogalmazásra kerül: olyan taktikai jellegű megkülönböztetéssé alakul, amely a rámutatás és gondolkodás, mozgás és jel közötti szakadék időleges áthidalását szolgálja.

„A medve komolysága” [*der Ernst des Bären*]

Az esszé utolsó anekdotája, amelyben C. úr a vívó medve történetét meséli el, rámutatás és értelmezés közötti törés eseményét mint bizonyos értelemben komikus eseményt viszi színre. C. úrnak, aki vendéglátója fiainál jobb vívónak bizonyul, felajánlják, hogy tegye próbára magát úgy, hogy megvív a ház fészerében leláncolt medvével.

A medve, mikor álmélkodva odaléptem hozzá, hátsó lábán állt, hátát nekivette a palánknak, melyhez odaláncolták, jobb mancsát ütésre készen tartotta, s egyenest a szemem közé nézett: ez volt az ő vívó alapállása. Nem tudtam, szembe találván magam e szokatlan ellenféllel, hogy álmodom-e vagy mi, de aztán már hallottam is: rajta, gyerünk, támadjon! [...] Másodjára hamis lépéssel próbálkoztam: erre meg sem rezdült. Újra támadtam, oly hirtelen kitöréssel, hogy ha ellenfelem ember, annak biztos bevittem volna a találatot: a medve, mancsának egészen rövid mozdulatával hárított. Zavaromat a medve komolysága is fokozta még: dőfést váltogattam fintával, csurgott rólam a veríték: hasztalan! [...] Úgy állt, ütésre emelt manccsal, mindvégig szemtől szembe velem, mint ha szememből olvasná ki lelkem szándékát, s valahányszor imitáltam csak a szúrást, nem mozdult.

Elhiszi? (ESSZ 191; SW 953–954)

Amivel a vívó medve elbeszélésében az olvasónak végképp nehéz megküzdnie, az nem is annyira a szinte szürreális történet, hanem a „medve komolysága”, az „Ernst des Bären”. C. úr támadását a medve könnyedén hárítja, és nem mozdul azokra a „fintákra”, amelyeket ellenfele „nem gondol komolyan” ([*nicht ernsthaft gemeint waren*], vagy amelyeket az ellenfél, a magyar fordítás szerint, „imitál”).

A vívó felek egymással szemben állnak, egymás szemébe néznek, „Aug in Auge”, és „*mintha* a szememből olvasná ki a lelkemet [olvasná ki a lelkem szándékát – mondja a magyar fordítás, és nem is alaptalanul]”, nem mozdul a cselre. Csak és kizárólag az tudja minden kétséget kizáróan megerősíteni vagy cáfolni C. úr állítását, aki volt már a medve

retinája *mögött*. Mindenki más számára (és gyaníthatóan mindannyian ebben a cipőben járunk) marad a lehetőség, hogy elhiggye vagy sem, amit C. úr állít a medve pillantásának a komolyságáról. „Elhiszi ezt a történetet?”, kérdezi C. úr az elbeszélőtől és a beleértett olvasótól.

Az olvasásnak a marionettek táncából kibomló jelenetét a vívó medve története nem megismétli, hanem elmélyíti, és rejtett módon ki is egészíti. A szövegrész a „komolyság” és az „elterelő mozgás”, valamint a „lélek” és a „fikció”, a „finta” között szembeállításra épül. Günter Blamberger rámutatott, hogy a szövegben használt *finta* a latin *finco* szóból ered, ami egyben a *fikció* szavunknak is a töve.⁸² A medve, állítja C. úr, nem mozdul a *fintára* fikcióra, hanem csak a lélek igaz rezdülésére reagál. A medve ezek szerint egy eleven és tökéletes hazugságvizsgáló. A szövegrész tehát az őszinteség és a megtévesztés összefüggéséről, a lélek nyíltságának olvashatóságáról beszél, ahol a medve művészete *mintha* abból állna, hogy belelát a másik lelkébe, keresztüllát a másik mesterkedésén, és feltétlen különbséget tesz igaz és hamis, komoly és komolytalan (fikciós) cselekvés között.

Ha pillanatnyilag eltekintünk a szöveg fikciós szignáljától, akkor két lehetőségünk marad, hogy megítéljük C. úr állítását: vagy igazat adunk neki, vagy nem adunk hitelt az állításának. A szakirodalomban mindkettőre van példa (noha kétségtelen, hogy az igazat adás a domináns). E döntések az intencionalitás és egyben a retorikai cselekvés, a retorikai hatás ügyének homlokegyenest ellenkező megítélései,

⁸² A Blamberger által idézett etimológia szerint a *finta* a *simulatio*-val, a *do-lusszal* együtt ’álnokságot’, ’cselt’, ’tévesztést’ jelent, és szintén rokonítható a ’machinával’, amin technikai fogást, cselvetést értenek. Günter BLAMBERGER, *Agonalität und Theatralität*, KJB 1999, 25–40.

és egyben különböző olvasatokat állítanak elő. A medve komolyságáról tett állítás egyenes (vagy komoly) olvasata a medvét a marionett „öntudatlan kellemének” analógiájára értelmezi: itt a „csel”, a „fikció” természetté válásáról („naturalizációjáról”) van szó, vagyis a medve azért képes a képzett vívó fölé kerekedni, mert ösztönösen különbséget tesz valóságos és fiktív támadás között, így tudattalanul leplezi le a vívó megtévesztő manővereit. Függetlenül attól, hogy a cselet magát is valaminek (jelnek) vagy semminek (a tényleges szándék hiányának) gondoljuk, a medve szép tudatlansága őt legyőzhetetlen ellenfélle teszi.

A klasszikus idealizmus felőli olvasathoz képest a másik olvasat a cselvetés hiányát magát is cselként értelmezi, és a medve naivitását éppen a nagyfokú retorikai tudatosság jelének veszi. Günter Blamberger magyarázata szerint a kleisti példázat éppenséggel visszatérés a retorika kontextusában vizsgált testbeszéd 17. századi elképzeléséhez:

Kleist medvéje nyilvánvalóan okosabb [mint Zeuxis madara]. A viadalban nem azért kerekedik felül, mert ő, ahogy ezt a vívók nyelvén mondják, pusztán „naturalizált”, azaz reflexió, technika és taktika nélkül vív a mesterfogásokkal és a fintákkal szemben, mivel ő, mint ahogy azt általában a szakirodalom feltételezi, a tudatosság nélküli kellem szimbóluma [*Sinnbild unbewußter Grazie*]. [...] A medve azért van fölényben, mert minden fintát, minden megtévesztést képes leleplezni, „mintha” – ahogy szó szerint szerepel – ellenfele „lelkét” tudná „olvasni”. Az elrejtés és leleplezés versenyében azért győzedelmeskedik, mert a harc kódját, a mesterfogásokat és a fintákat tökéletesen uralja. Így az ő naturalizációja maga is pusztán

megtévesztés, a párviadal rafinált csele. [...] Az idealista végkövetkeztetés az „ártatlanság állapotába” való visszatérésről, amelyre a medve szolgáltat példát, nem szabad, hogy bepalizzon.⁸³

Blamberger olvasatában a „medve komolysága” maga is cselvetés. Longinosz szónokához hasonlóan, aki „természetként” leplezi az alakzat alkalmazását, a medve fölénye abban nyilvánul meg, hogy a megtévesztést mint „a harc kódját” uralja. Így ahelyett, hogy a mechanikus marionettek tudattalan szépségének, a medve kimondatlanul is éppenséggel a másik végletnek, a végtelen isteni tudatosságnak lesz a szimbóluma. Csakhogy ez az implikáció nem illik a Blamberger szöveg szkeptikus Kleist-képéhez, amely a szöveg látszólag idealista végkövetkeztetését is (mint a medve zavarba ejtő mozdulatlanságát a csel előtt) a szöveg mesterfogásaként értelmezi.

Hasonlóan a marionetthez, a medve is szemben áll a küzdőpartnerével („Úgy állt, ütésre emelt manccsal, mindvégig szemtől szembe velem”). A bábjáték esetében a szembenállás a meghatározás (az okozás) határaitra való rámutatás: a bábos a báb fekete dobozát csak megfigyelni képes. Hasonlóan a bábosnak a bábbá való belehelyezkedéséhez, a két rendszer (C. úr és a medve) érintkezési pontja („Aug in Auge”) szolgál annak terepéül, hogy kettejük között spekuláris viszony, a saját és a másik nézőpontja között figuratív áttétek jöjjenek létre; ez a tükörszituáció olyan következtetések levonását engedi meg, amelyek nem feltétlenül következnek ebből a szembenállásból. Viszont ellentétben a báb mozgá-

⁸³ Uo., 31.

sának formális leírásával, itt a szándéktulajdonítás figuratív művelete nem vizsgálható felül a jelenség leírásának egy másik elve alapján. Míg a báb mozgásszabályainak formális jellege a szándékra tett minden utalás nélkül is leírható, addig a medve mozgásának mintázatát C. úr eleve a szembenállás tükörszituációja szerint kell hogy megértse. A medve minden mozdulata a saját szándék negatívjaként kerül megítélésre, mivel megítélésének nincs alternatív módzata.

A medve komolyságában a saját mozdulat alapját adó megkülönböztetés köszön vissza komoly és komolytalan között. A vívó a medve háritásában vagy éppen mozdulatlanságában a saját gesztus mögötti szándék lelepleződését pillantja meg. De míg a cselekvés és a másik félnek az erről adott olvasata (vagy éppen félreolvasása) közötti abszolút egymásrautaltság a bábozás kontextusában felfüggeszthető, a „mintha a lelkemből tudna olvasni” fikciós szignálja azt is jelzi, hogy a medve komolysága [*Ernst des Bären*] a fikció „vészhelyzetére” [*Ernstfall*] vonatkozik. Vagyis nem lehet nem komolyan venni és ezzel voltaképpen nem félreérteni a fikciót (a medvének való szándéktulajdonítást), miközben az látványosan nem működik.

C. úr fikciója egyszerre teszi lehetővé hogy egy mozdulatot mesterfogásként, cselvetésként és a szembogár mögé, azaz a lélekbe pillantásként értsünk meg. A mondat fikciós szignálja, a *mintha* vezeti be annak lehetőségét, hogy a medve érthetetlen mozdulatait az elleplezés és a feltárulás, feltárlkozás közötti megkülönböztetés mentén értsük. A „belehelyezkedés” a medvébe (vagy a marionettbe), egyszerűen csak annyit jelent, hogy hajlandók vagyunk a másik viselkedését a saját viselkedés tükreként érteni, *mintha* az a saját fordítottja lenne. Számolni a másik ellenlépésével nyilván

csak akkor lehet, ha hipotetikusán azt/őt úgy értjük, mint aki úgy gondolkodik és viselkedik, ahogy én viselkednék az ő helyzetében.

Az egyetlen gond a medve történetében, hogy a medve sehogyan sem viselkedik. Ugyanis nem támad, csak hárit és figyel. A támadás hiányát C. úr figurának veszi, és maga is elterelő mozgásokhoz folyamodik, de mivel nem *bizonyos*, hogy a medve megtéveszthető, ezért a csel, ahelyett, hogy a támadás előkészítése lenne, tiszta arabeszké válik.

A „medve komolysága” a megértés tükörszituációjából következik, ami megalapozza a szándéktulajdonítás eleméntáris (bármilyen megértésben megkerülhetetlen szerepet játszó) műveletét. Hogy ez a tükörszituáció bizonytalanná válik, az nem abból következik, hogy a medve uralja a „harc kódját”, az önelváltoztatás és a vívás teátrális, a figyelmet elterelő mozgásrendjét, hanem éppen ellenkezőleg, relatív mozdulatlanságából, ami megakasztja, hogy eltekintsünk a belehelyezkedés fikciós pillanatától. Az olvasói hitelezés mint a fikció „áthelyezése” és továbbmozdítása („Elhiszi ezt a történetet?” – kérdezi C. úr a lelkes elbeszélőtől) a fikció bénító pillanatába való beledermedésből hivatott kimotozítani.

A fikció átruházása

A marionettek és a komoly medve példázatai a nem-reflexív mozgás, a rámutatás indexe és a megértés közötti polémia építenek. Ez a polémia ezekben a történetekben és magyarázatokban egyfajta komikus bénultsághoz vezet. Mind a báb tánca, mind a vívó medvével folytatott párbaj az animáció, a lélekkel felruházás, a szándéktulajdonítás és közvetetten

a szembenállás (az *agon*), a saját hely bizonytalanságaihoz vezet.

Ahelyett, hogy mozgásuk felszabadító erővel hatna, mint ami valami belsőről tudósít, a marionett és a medve mozgása a megértés tükörhelyzetével és a megértés spekuláris mozzanatának bénító erejével szembesít. Így a gépész számára a báb tánca egyfajta mazochista élvezetet nyújt, amennyiben őt a tiszta mozgás belsővé tehetetlenségével szembesíti. Ugyanígy, a medve komolysága a szándéktulajdonításból előálló megkülönböztetések (komoly–komolytalan, igaz–fiktív) mögékerülhetetlenségére mutat rá, amely megkülönböztetések – amint C. úr megtapasztalja a medve alaktalanságát⁸⁴ – maguk is igazolhatatlan „fikcióknak” minősülnek. A medve komolysága, a báb ellenszegülése a súlypontjából való kimozdításnak (ahogy az „őszinte” mozgásnak is) ennek a kudarcos közvetítésnek és a benne lelt gyönyörnek ad nevet. A *Marionettszínház* első betételbeszélése ugyan szintén felidézi a rámutatás és megértés polémiaját, viszont abban tér el az eddig elemzettektől, hogy a vízparton ön maga tükörképét fürkésző fiú történetének nem e kudarc, hanem a kudarc áthárítása a rejtett témája.

Az első beékelt elbeszélést az elbeszélő C. úr magyarázatainak megerősítéseként mondja el, ahogy az ő elbeszélése

⁸⁴ Blumberger rámutat arra a lehetséges kapcsolatra, amelyet a *Marionett-színház* Ovidius *Átváltozások* című munkájának egyik részével tart fenn. Ovidius medvéje, mikor megszületik, akkor alakatlan, és az anyja a nyelvvel formálja ki a testét. („Medveanyától ellett bocs, csak hús, noha él, nincs / semmi alakja: az anyja nyalással képezi tagját, / testét téve olyanná, mint amilyen neki is van.” Publius OVIDIUS NASO, *Átváltozások*, 15. könyv, *Pythagoras*, <http://mek.oszk.hu/03600/03690/03690.htm>). A *Marionett-színház*ra vonatkoztatva, a medve alaktalanságából a vívó tekintetének „nyalása” képezi ki azt a formát, amelyen – mint saját tekintetének vakoltján – nem tud felülkerekedni.

is egy további tanú jótállásától függ („Ma is él még valaki, aki látta e különös és szerencsétlen esetet, s tanúsíthatná, hogy szóról szóra úgy volt, amint mondtam.” *ESSZ* 190), valamint a témája is a hitelesítés. Az elbeszélő egy fiú történetét mondja el, aki fürdés után belepillant a parton található falitükörbe,⁸⁵ és az általa felvett pózban ráismer egy közismert szobor testtartására. A felismerését szóvá teszi, de mivel az elbeszélő kétségbe vonja az állítását, hiába próbálja felidézni ezt az egyezést, „természetes gráciája” végleg veszendőbe megy.

Ezt a szobrot hozta emlékezetébe a falitükör, melybe akkor talált belenézni, mikor lábát, hogy megtörülje, föltette a székre; mosolyogva újságolta, micsoda fölfedezést tett. Igazság szerint magam is ugyanabban a pillanatban ugyanarra a fölfedezésre jutottam, mint ő; mégis, azért-e, hogy gráciája biztonságát próbára tegyem [*um sie zu prüfen*], azért-e, hogy hiúságának némi gátat vessek: azt mondtam – képzeld! (*ESSZ* 190; *SW* 952–953)

A fürdőző fiú elbeszélése az énné válás, az én megképződésének egy túlságosan is vonzó narratívájára játszik rá, amely a „természetes” („öszönös”) és a „tudatos” szembeállításán alapul. Belepillantva a tükörbe, a fiú felismeri „természetes szépségét” (*[natürliche Grazie]*; ezt az elbeszélő sem cáfolja:

⁸⁵ Földényi *A szavak hálójában* című könyvében külön felhívja a figyelmet e mozzanat komikumára: mit keres egy tükör a vízparton? Az ilyen és ehhez hasonló mozzanatok Kleist műveiben (pl. az ostor a feleség hálószobájában – *A lelenç*) mindenképpen figyelmeztetnek, hogy ezen szövegek „nicht ganz realistisch” színterei (mint narratív terek) „meghamisított” terek, amelyek úgy igénylik az olvasó tanúszkodását, hogy közben hamis tanúzásra készítetik (még akkor is, ha felismeri e leírások nem realiztikus voltát). FÖLDÉNYI, *I. m.*, 408–414., *Tükör (Spiegel)* szócikk.

„Igazság szerint magam is ugyanabban a pillanatban ugyanarra a fölfedezésre jutottam”). Hasonlósága a Tövishúzóhoz testtartásának a harmóniáját rögzíti, amely azért képezheti énképének az alapját, mert nem szándékolt, kívül esik a tudatosságon, a reflexión. A jól ismert szoborhoz fűződő hasonlóság és annak elvesztése révén felidéződik a kézenfekvő és vonzó séma, amely a tudatosságnak és az én bizonyosságának az alapjaként egy, az akaratlagos cselekvés hatókörén kívül eső mozzanatot jelöl ki.

A Tövishúzóval fennálló hasonlóság nem a fiú tárgyi értelemben vett szépségének, hanem énné válásának az állítása: ha ő megvalósítja a szobor testtartását, akkor a szobor szépsége mintegy az ő én mivoltának az origóját, magját képezi. Azaz a hasonlóság a fiúról tesz állítást: éppenséggel nem típus–példány-kapcsolat van szobor és fiú között (mint ahogy a zsebemben levő vashatos példánya „megvalósítja” a vashatos típusát, mert nem hamis pénz), hanem a fiú a hasonlóságban önmagának a középpontját találja meg, ami, mivel ösztönös, nem kitett a szabad alakíthatóságnak. A felidézett félrevezető narratíva szerint az elbeszélő rosszindulatú kérdése nyomán azért veszik el végleg a fiú természetes kecsessége, mert mivel kétségbe vonják, azért „természetes gráciája” megerősítésre szorul. Mivel a fiú ismétlése tudatos, szándékolt, szükségszerűen véti el a tárgyát: „micsoda dúlást vihet véghez az ember természetes gráciájában a tudat”, vonja le a következtetést az elbeszélő. Reflexív és naiv, tudatos és természetes e kézenfekvő szembeállítás mentén látszik a fiú bűnbeesésének története kirajzolódni.

Ennek némiképp ellentmond a fiú hiúságára [*Eitelkeit*] tett hangsúlyos utalás: a szöveg először a fiú bimbózó hiúságára utal („még inkább csak sejteni lehetett csak rajta,

mintsem látni első jeleit az asszonyi kedvezés keltette hiúságnak”), később pusztító hatású közbevetésének saját indokait részletezve az elbeszélő megemlíti, hogy azért kérdezett rá a fiú kecsességére, hogy „hiúságának némi gátat vessen”. A fiú hiúsága, ami irritálja az elbeszélőt, a „természetes gráciáját” is olybá mutatja, mint ami nem „természetes” és „tudatos” most részletezett szembenállásából következik.

A hiúság nem „természetes” (de nem is „tudatos”), amennyiben nem a mozdulat, a testtartás fizikális megformáltságából, hanem az ahhoz fűződő képzetes viszonyból következik: az elbeszélő ellenérzését úgy lehetne megfogalmazni, hogy szerinte a fiú többnek hiszi magát, mint amire „természetes gráciája” feljogosítja. A szoborral való hasonlósága hiúságának mintegy a támasza: ő nem szobor, de ahhoz, hogy önmagával való azonosságát megvalósítsa, ahhoz szüksége van egy külső támasztékra, amelyre saját integritását alapozza. A szoborhoz való hasonlóságának véletlenszerű felfedezése során az ő szexepiljének látható jelére talál rá („a nők kedvezésére” tett korábbi utalás ezt legalábbis megerősíteni látszik): a felfedezés e véletlenszerű mozzanatába mint végzetszerű egyezésbe kapaszkodik bele, és a Tövishúzó pozitívumának már ismert, de nem magára vonatkoztatott látványát a saját vonzerő egyetlen képbe való összesűrűsödéseként tapasztalja meg. A hiúságra való hivatkozás a szövegben azért kardinális fontosságú, mert világossá teszi, hogy a fiú miért fordul a szoborhoz való hasonlósága eldöntése ügyében a másikhöz. A hiúság ugyanis elválaszthatatlan a közszemlére tételtől; a viselt vonás, ami ily módon ki van állítva – hasonlóan a báb fikciós ellenállásához – az ént egységesítő olyan vonás, amely kiharcolt, kiküzdött,

vagyis amely a szembenállás révén helyezi a küzdő feleket (itt az ént és az ő megkülönböztető vonását) önnön jogaikba.

A Tövishúzó mint szobor a báb a fiúban: az én egységének imaginárius támasztéka, amelynek uralhatósága révén valósul meg az én egysége. Fontos, hogy a fiú testtartása képként valósítja meg a Tövishúzót: a testtartása által leírt kinetikus kép objektíválja ezt a hasonlóságot, és mint ilyen kívülről is helyezi, szemléltethetővé teszi azt. A fiú rácsodálkozik erre a hasonlóságra, amely bizonyos értelemben tőle függetlenül áll elő, és egyben felajánlja az elbeszélőnek a hasonlóság megerősítését, vagy – de Man megfogalmazásában – „átruházza” a másokra „énné válásának vágýát”. (90)

Hogy ez az átruházás balul sült el, az az elbeszélő egyetlen megjegyzésének tudható be: „azt mondtam – *képzeld!*” (Kiemelés – T. E.) Petra-Szabó Gizella fordítása az itt használt német idiomatikus fordulatot nagyon helyesen *képzeld*-ként adja vissza, noha így elveszik az „er sähe wohl Geister” (’biztos szellemeket/kísérteteket lát’) idióma egyik fontos jelentésaspektusa: ez a rész ugyanis visszautal a marionettek mozgásának „szellemére”. Csakhogy itt a *szellem* kifejezésnek a korábban felidézettektől eltérő értelme látszik körvonalazódni.

A fiú a másik igenlésére, egyetértésére apellál, amikor felismeri a hasonlóságot a szobor és saját testtartása között. Az elbeszélő megjegyzése ezt végül is nem igenli, de nem is cáfolja, csak annyit mond: „biztos szellemeket lát”. Ezzel pedig átruházza a fiúra állítása bizonyítási szükségletét: talán igazad van – hát bizonyítsd be! Az elbeszélő nem hazudik a fiúnak, nem cáfolja azt, amit a fiú feltételez. Csupán kivonja magát a fiú állításából. Noha a fiú számol a másik véleményének jelenlétével (hiszen felajánlja a hasonlóság

eldöntését az elbeszélőnek), azt nem valósíthatja meg (nem lehet sikeres egy olyan állítás, hogy „mikor azt mondom, hogy hasonlítok a Tövishúzóra, azt kell gondolnod, hogy valóban hasonlítok a Tövishúzóra”). Amikor az elbeszélő a fiúnak a „kísértetlátást” lobbantja a szemére, akkor lényegében egy metareflexív kijelentéssel helyettesíti a megerősítő igazat adást („te csak azt hiszed, hogy valóban annak látlak, aminek gondold, hogy látlak. És aminek látlak, azt te nem tudod megmutatni. Az én látásom a te mutatásod kísértete”). Ez a kijelentés voltaképpen teljességgel igaz: csak annyit feltételez, hogy a fiú csak „elképzeli” az igazát; az igazának nem a szellemét tudja bemutatni, vagy csak a szellem szellemét tudja megelégedezni, a szellem kísértetét.

A *szellem* itt aktualizált értelme olyan „spektralitásra” (Derrida) vonatkozik, amely nem is lehet a tudat, az én tulajdona: a fiú a „kritikát” azért nem tudja kiállni, mert az én bizonyossága (kelleme és közvetetten az én önmagáról szereshető tudása) a másik instanciáján keresztülhaladva realizálódik önmaga számára. Ez a másik azonban az én számára az adomány formájában adódik, olyan adás formájában, amely a másiktól jön, és amely fölött egyikőjük sem rendelkezik.

Az én azonossága a másik pillantásán keresztül válik önmaga számára valóssá. A fiú, aki a lábát törölgeti, az elbeszélő rosszindulatú megjegyzése miatt, aki megtagadja ezt az adományt, tényleg hasonlóvá válik a műalkotás alakjához, aki egy tüskét távolít el a lábából. Ez a tüske a fiú számára a saját testbe fúródott másik szilánkja, az én olyan sebe, amelyet nem tud eltávolítani. A másik belefúródása az én testébe (a szövegben ez az elbeszélő kijelentésének

feleltethető meg) olyan sebet okoz a fiún, amely nem gyógyítható a tudat önvonatkozása által (a tudatos ismétlés révén), hiszen a sebet éppen az a kísérteties „szellemlátás” okozta, amely a másik nem-referencializálható jelenlétéhez köti az én megjelenését.

Amit az elbeszélő megjegyzése (a fiú „sähe wohl Geister”, „biztos csak szellemeket lát”) felnyit, az hasonlít ahhoz a polémiához, amely a marionettek mozgásának leírásában megjelent. Ahogy autonóm bábként a marionett mozgása jelentők üres, formális tánca, viszont a bábos irányításának ellenálló hatalmasságként igazolhatatlan fikció, úgy a fiú hasonlósága a Tövishúzóhoz vagy ténykérdés, amiből semmilyen további következtetést nem lehet levonni a fiúra nézve, vagy pedig igazolhatatlan fikció, amely a szobor és fiú kapcsolatát spekuláris kapcsolatként tételezi. Mint ilyen voltaképpen nem más, mint „kísértetlátás”, és ezért is lehetséges a fiú egy imaginárius támasztéktól függő identitásának a megkérdőjelezése.

De Man azt állítja, hogy a fiú nem állja ki a „másik kritikai pillantását”.⁸⁶ Ez az állítás azért tűnik elvéteni a dolgot, mert e pillantás pusztán azért „kritikai”, mert a másik pillantás bevonására irányul a saját tekintetbe, amely kívül áll az én fennhatóságán. Ezért is nem lehet a tudatos ismétléssel ezt megvalósítani: ugyanis nem a szobor testtartását kell a fiúnak rekonstruálnia, hanem a másik tekintetnek kitett hiúság kiszolgáltatottságát kell pótolnia. A „Prüfung”, a kritikai tekintet megjelenésével szemben azonban a hiúság értelemszerűen védtelen, mivel az leleplezi fikciós természetét.

A marionettek táncával és a medvével folytatott küzdelemmel szemben a fürdőző fiú története reális és imaginá-

⁸⁶ DE MAN, *Esztétikai formalizálás*, 96.

rius mozgás, vagy mozgás és jelentés közötti törést nem bináris viszonylatokban mutatja be, ahogy az a bábos és a báb, a medve és a vívó között megvalósult. Itt ugyanis a fiú kilátástalan küzdelmét a szoborral az elbeszélő közbevetése váltja ki, aki a maga rendjén a fiú hiúsága (és a „női kedvezés”) okozta irritációra válaszol. A bábok kapcsán vizsgált „sich versetzen”, a bábba való belehelyezkedés vagy az abba való áthelyeződés fikciós mozgása itt áthárítást jelent, annak a bénultságnak a továbbhárítását, amelyet az én fikciós mivoltának a felismerése vált ki. Ha a báb mozgása és a medve vívása mazochista gyönyört nyújt, amennyiben az anyag ellenállása révén teret ad az én fikciós előállításának, de azt egyben saját korlátozottságával és bénultságával is szembe-síti, a fiú története e bénultságra nyújt ellenszert: ez pedig nem más mint az áthárítás révén történő fenntartás. Az áthárítás vagy továbbhárítás a belehelyezkedést mint az én fikcióját a fikció általános mozgásának az alapjaként mutatja, ahol az én fikciójának elakadását egyrészt kimozdítja, továbbviszi és fenntartja a fikció megkettőző és általánosító mozgása, másrészt ez által a végtelenítés által az elakadás, a „fikcióba dermedés” katasztrófa pillanatait is a diskurzus valamennyi helyére és pillanatára is kiterjeszti.

A szöveg gondolatmenete a báb mozgásától az üdvtörténeti keretig jut el. C. úr a báb mozgásának tökéletességétől – a példázatok áthelyeződésein keresztül – a bűnbeesés előtti állapot helyreállításáig jut el.

De mint ahogyan a valamely pontban egymást metsző vonalak, ha a végtelenen áthaladtak, a pont túloldalán ismét metszik egymást, vagy a homorú tükör által alkotott kép a végtelenbe távolítva ismét közelivé válik: ugyanúgy

visszatér a grácia ott, ahol az ismeret mintegy megjárta a végtelent, s így egyidőben abban az emberalkatban jelenik meg a legtisztábban, amelyben a tudat egyáltalán nincs jelen, vagy pedig végtelen, azaz a bábuban vagy az Istenben.

Akkor hát, kérdeztem szórakozottan, ismét ennünk kellene a tudás fájáról, hogy a büntelenség állapotába visszessünk?

Hát igen, mondta C. úr, ez lesz az utolsó fejezete a világ történetének. (ESSZ 192; SW 954)

Mivel nem lehet a bünbeesés előtti állapotba visszajutni, érvel C. úr, ezért tovább kell menni ebben a nem-eukleidészi, gömbszerű térben, hogy mintegy hátulról jussunk be a paradicsom kapuján. Ez a nagy elbeszélés, amelynek hatása át meg átjárja Kleist teljes életművét, egyszerre végtelenül komoly (ahogy a kleisti medve is az) és végtelenül ironikus konklúziója az eddig bemutatott fejtegetéseknek. Amit kiemelnék belőle, az a paradicsomi állapot ígéretjellegének kiszakítása és önállósítása. Amit a szöveg megígér, vagy amit tanít, az a félreértés törvényének fenntartása és továbbfolytatása, azaz mozgás és jel között felnyíló törés újbóli és újbóli felnyitása. A szöveg utolsó mondatát valóban lehet minden ironia nélkül is érteni: valóban az lenne a világtörténelem utolsó fejezete, ha megszűnne az önmegtévesztésnek ez a fundamentális formája, amelyről *A marionettszínházról* tanúságot tesz.

A félreértés törvénye, amelyet a szöveg megfogalmaz, és amelyet a fürdőző fiú története a fikció áthárításának a törvényeként gondol tovább, a szándéktulajdonítás és egyben az én (és az énné változás) fikciójának törvénye, amelyet saját

totalizáló logikája vezet oda, hogy a szabályos, geometriai törvényeknek alávetett mozgást az emberi mozgás emberfeletti (paradicsomi) céljának mutatja. Azért végtelenül komoly a szövegnek ez az állítása, mert azt hangsúlyozza, hogy a félreértésnek ez a törvénye nem meghaladható, hatálya alól nem vonhatjuk ki magunkat, amennyiben mozgás és jel közötti differencia a valamiként vevés, a világban való tájékozódás alapvető formájából következik. A szöveg arra mutat rá, hogy az olvasás mint szándéktulajdonítás és egyben félreolvasás (mint a fikció vészhelyzete) szükségszerűen, mintegy a tudatos közreműködésünk nélkül áll elő. Ennek a törvénynek a határait tapogatja le a szöveg, és mutat rá azokra a kaotikus pillanatokra, amikor ez a törvény nem vagy csak nehézkesen működik. Mivel e törvény megszűnése vagy lélegzetvételnyi kihagyása egyben a világot fenntartó fikciók megdermedéséhez vezet, ezért javasolja C. úr (az agon, a szembenállás, az én kiharcolásának) a fikció(já)t újból és újból bevezetni, meghitelezni annak következő megakadásáig.

Ugyanakkor a *Marionettszínház*ban a báb formális mozgásának a dicsérete egyben annak a „katasztrofikus” tekintetnek a dicsérete, amelyet minden látszólagos harmóniája ellenére a *Marionettszínház* a világra vet. A „bábbá változás” és a szöveg végén erre rímelő, a végtelenen áthaladó keresés, amely a mindig elvesztésre ítélt feltétlen önkontroll visszanyerésére irányul, egyrészt egy olyan testpolitika „ígérete” is, amely idegen a beszéd, a gondolkodás és a cselekvés immanenciájával, a kialakulás rögzítetetlen és kreatív folyamatával kísérletező kleisti gondolkodástól. Másrészt ez egyben olyan testpolitika ígérete, amely a „kontroll-fantázia” tárgya és a politikai gyakorlatok, a politikai támasztéka:

A háborúzás és a tánc nemcsak Castiglionénál, hanem később a katona Heinrich *von Kleist*nál⁸⁷ is úgy tartozik össze, mint nyilvános és privát politika.⁸⁸ A politika, mint ismeretes, annak művészete, hogy hatalmat szerezünk az emberek fölött, és azt megtartsuk. Mind a privát, mind a nyilvános szférában az szerez hatalmat, aki ért a kommunikáció ellenőrzéséhez, és uralja az emberek irányításának mechanizmusait. Az arisztokraták tudják, hogy a tánc a hatalmat biztosító öninszenírozás egyik stratégiája, vagyis testpolitika; a nyilvános terekben a cselekvés és az interakció koreografált mintákat követ, és az udvarban, a hadseregben, a politikában vagy a sportesemények versenyében egy mesterséges, teátrális, balettszerű inszenírozásnak kell alávetni. A cél a test kifejezését teljesen kiszámíthatóvá tenni.⁸⁹

A *Marionettszínház* legvégén megígért, megváltás nélküli paradicsomi pillanat a politikai kalkulusnak tökéletesen alávethető test ironikus ígérete, amelynek tisztán teátrális mozgásába láthatatlan jelként íródnak be a folytatólagos zavar pillanatai.

⁸⁷ Utalás Kleist katonai múltjára, és hogy porosz nemesi katonacsaládba született.

⁸⁸ A *Marionettszínház* példázataiban leírt gyakorlatok, a tánc, az úszás, a vívás a porosz katonai tiszt képzés kötelező részei voltak, amelyek a saját és a másik (a női és a férfi) ellenfél fölötti kontroll elsajátítását, valamint az alakzatokba szerveződés készség szintű interiorizációját szolgálták. Ne feledjük, Kleist, a hadsereget egészen fiatalon otthagyo katona a fegyelem és a fegyelmezés mechanikus formái elől is menekül.

⁸⁹ Günter BLAMBERGER, *Von der Faszination riskanter Bewegungen. Anmerkungen zu Kleists Sportbetrachtungen*, KJB 2007, 38–39.

II. BELÉPNI A KÉPBE: A SZERELMI ÉS POLITIKAI LÁTHATÓSÁGÉRT VÍVOTT HÁBORÚ

Feneketlen képek

Mozgás, megtestesülés és jelentés a *Pentheszileia* szemléltetéseiben

Ha az első fejezetben *A gondolatok fokozatos kialakulásáról beszéd közben* című esszé kapcsán azt jártam körül, hogy Kleist hogyan vázolja beszéd és gondolkodás viszonyát, áthangsúlyozva és átértelmezve a klasszikus retorikának az inverzióról, az alakzatok leplezéséről stb. kialakított elképzeléseit és a beszéd érzékivé alakításának 18. századi projektjét, akkor a következőkben egy ezzel részint érintkező, noha egy másik területen jelentkező kérdést szeretnék vázolni. Ahogy az első fejezetben, úgy itt is bizonyos értelemben az *érzékivé alakítás* és a *mozgás* a központi kérdés, csak nem beszéd és gondolkodás, hanem a nyelv képi dimenziójának összefüggésében. A *Pentheszileiából*,⁹⁰ Kleist e sokat elemzett drámai alkotásából vett részletek tárgyalásán keresztül azt szeretném megvizsgálni, hogy e dráma miként nyúl vissza a klasszikus retorikai hagyomány azon szeletéhez, amely a szónoki és a költői beszéd képességét tárgyalja, hogy az olyan elevenen tud a szemünk elé idézni vagy a lelkünkbe vésni történeteket, eseményeket és személyeket, mintha azok jelen lennének. A klasszikus retorikának a későbbiek során válszerűen felidézésre kerülő megfigyelései a beszéd meg-

⁹⁰ Heinrich von KLEIST, *Penthesilea* = SW 299–391.; Uő., *Pentheszileia*, ford. TANDORI Dezső = Uő., *Drámák*, I., Jelenkor, Pécs, 1998, 295–403. ([A továbbiakban: *DI*])

jelenítő, megelevenítő készségét, képszerű mivoltát a hallgatói képzelet afficiálásával hozzák összefüggésbe.

Noha a vizsgált Kleist-szöveg egy specifikus, színházi kontextusban intenzíven hagyatkozik rá a „szemünk elé vetett” képek, a hipotipózis gyakorlatára, ez a ráhagyatkozás nem merül ki e klasszikus retorikai és költői gyakorlat, valamint drámai megoldások identikus felidézésében. Az elemzett dráma ugyanis nagyon sajátos formában, mondhatni célzatosan veszi igénybe az események eleven, élő „megfestésének” praxisát. Részben előrevetve értelmezésem egyik következtetését, e dráma hipotipózisaiban, azaz (a fikción belüli) személyek, történések és események megidézésének, jelenvalóvá tételének gyakorlatában egy olyan paradoxon tárul fel, amely lényegét tekintve idegen a láttatásnak a klasszikus retorikaelméletekben tárgyalt módozataitól. A jelenvalóvá tétel kleisti gyakorlataiban ugyanis irritáló módon válik el egymástól a beszéd azon készsége, hogy képes rábírní a kedélyt, hogy a jelenbe hozzon, a beszéd jelenébe emeljen, a „szemünk elé vessen” képeket, valamint e megjelenítő mozgás kognitív aspektusa, azaz hogy mindaz, amit a nyelvi „kép” szinoptikusan egybefog (egy sémát követve vagy szimbolikusan), az (Kant szerint) egyben az érzékiben megmutatkozó nem érzékinek, vagyis az értelemnek a megmutatkozása. Mivel a hipotipózis (az eleven megfestés) egyben a bizonyítást (és a bírák megindítását is) szolgálta, így klasszikus értelemben a szemünk elé helyezés és az egybelátás, átfogás elválaszthatatlanul egybetartozott. Ezzel szemben a kleisti szomorújáték vizsgált szövegrészei arról tanúskodnak, hogyan különbözik össze a nyelvi képben mozgás és értelem, a beszéd megelevenítő aspektusa és az értelmi összefüggések kibontakozásának a mozgása, amely az előt-

tünk „képként” megjelenőt (logikai, történeti, sematikus stb.) összefüggések feltárulásának mutatja. Az összekülönbözés a nyelvi kép performatív és kognitív aspektusai között Kleistnél maga is mozgás, noha nem dialektikus természetű. A kleisti nyelvi képek nem észeszméinkről és fogalmainkról tanúskodnak (mint Kantnál), hanem önnön lerombolt, feneketlen elevenségükről, ahol a megjelenés, a jelenbe emelés paradox módon éppen a szimbolizáció felfüggesztésének, „katasztrófáinak” a révén valósul meg. Így a néző a képben megígért megtestesülés és annak jelenbe hívása közötti senkiföldjére kerül – e Kleist-szöveg szerint ez a művészet tulajdonképpeni territórium.

A hipotipózisnak a klasszikus retorika által vizsgált beszédalakzata és annak féktelenül modern, kleisti használata közötti csuklópántot Kant hipotipózis-értelmezésében találom meg. Kant *Az ítélőerő kritikájának* egy kardinális, fontosságú helyén visszanyúl a hipotipózis antik fogalmához, és annak leszűkített értelmű magyarázatát adja. Ahogy arra Rodolphe Gasché rámutatott, a kanti programban a klasszikus retorikához való visszanyúlás döntő szerepet játszik az esztétikai ítéletek általános érvényének dedukciója során, amennyiben a hipotipózis alakzata szolgál annak példaként, hogyan érintkezik az esztétikai szférája az erkölcsiség szférájával, anélkül, hogy megszűnne az esztétikai ítélet autonómiája. A hipotipózis alakzatának átértelmezett átvétele az esztétikai szférájára irányuló kanti reflexió egyik sarokköve, amennyiben Kant ebben találja meg a „kapcsolatot a tárgyak érzéki bemutatásában lelt tiszta esztétikai élvezet és az erkölcsi érzés között”,⁹¹ anélkül, ismétlem, hogy ez az

⁹¹ GASCHÉ, *I. m.*, 160.

esztétikai ítélet önállóságának a korlátozásához vezetne. Kleist szövegeit a kanti program gyakorlati kritikájaként olvasom; pontosabban arra szeretnék rámutatni, hogy a megjelenítés mint jelenvalóvá tétel esztétikai gyakorlatának Kant által adott értelmezését mennyiben és miben rombolja le Kleist, és miként olvasható ki ezekből a szövegekből ugyan nem egy programszerű esztétika, hanem az esztétikai szférájának a kantitól eltérő elképzelése.

E fejezetben tehát először a klasszikus retorika hipotipózisfogalmát, ezt követően annak kanti magyarázatát kivonatolom, ezzel kontextualizálva a *Pentheszileia* megérzőkítő leírásait. Előrevetném, hogy nem törekszem a szomorújáték átfogó, de akár részleges értelmezésére sem. A vizsgálat célja kizárólag annak körüljárása, hogyan hagyatkoznak rá e szövegek a szemünk elé helyezett képeknek a klasszikus retorika által nevesített és vizsgált alakzataira, és hogyan emelik ki a nyelvi képek olyan aspektusait, amelyek (közvetetten) egyben a kanti rendszernek a hipotipózis alakzatáról adott értelmezésének a kritikájaként is felfoghatók.

„A szemünk elé vetett képek”

A hipotipózis fogalma a klasszikus retorikában

A klasszikus retorikában egy sor kifejezéssel, mint amilyen például az *enargeia*, a *hipotipózis*, az *evidentia* (esetenként az *illustratio*) utalnak a szónoki és a költői beszéd azon képességére, hogy az a „szemünk elé tud vetni” érzéki képeket, képes úgy elénk állítani eseményeket és történeteket, hogy a kimondott szavak nem pusztán megnevezik a valahol más-
hol és máskor megtörténteket, hanem a megidézettek „itt és most”, a szemünk előtt kelnek életre.

Az az alakzat pedig, ami Cicero szerint *szem elé vetés*, akkor szokott előfordulni, amikor megtörtént dolgokról nem beszámolunk, hanem történésükben mutatjuk meg őket, nem általában, hanem részleteiben. Az előző könyvben ezt a szemléletesség címen tárgyaltuk. Celsus *evidentiának* nevezi ezt az alakzatot, mások *hüpotüposzisz*nek, szavakkal olyan szemléletesen írjuk le a dolgok történéseit, hogy inkább látjuk, mint halljuk őket.⁹²

Ez a beszédalakzat események leírását szolgálja, mégpedig úgy, hogy a dolgokat történéseiben mutatja meg. Ugyanakkor valószínűleg nem lenne szerencsés, ha a hipotipózist egyszerűen események, történetek „nyelvi rögzítéseként” gondolnánk el. A Quintilianustól idézett részlet szerint a hipotipózis, amely etimológiája szerint egy dolog körvonalainak a lélekbe való bevésődésére utal, nem abban az értelemben számít dolgok, események, személyek többé-kevésbé részletes leírásának vagy „lefestésének”, hogy az alapján, ahogy mondani szoktuk, (hozzávetőleges) fogalmat vagy képet alkothatunk történésekről, eseményekről. A hipotipózis olyan *szemléltetés*, amely során a meglevevített események mintegy magukat teszik közszemlére. Quintilianus arra helyezi a hangsúlyt, hogy a „történésükben megmutatott dolgokat” inkább látjuk, semmint halljuk. Ez azt jelenti, hogy mind-
azt, amit a szónok vagy a költő a beszédében elénk állít, az mintegy elválik a kimondás aktusától, és a képzeletünkben elevenedik meg („látjuk”). A hipotipózis úgy idéz meg egy

⁹² QUINTILIANUS, I. m., 581–582. (IX. könyv, 2. fejezet, 40–44.) A *hüpotüposzisz*, az *enargeia*, a „sub oculos subiectio” kérdésének átfogó áttekintéséhez a retorika, a történetírás és a költészet területén lásd Graham ZANKER, *Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry*, Rheinisches Museum für Philologie 1981/3–4., 297–311.

vagy több aspektusában egy eseményt, hogy – Quintilianus szerint – a szónoki vagy a költői szó bennünk kel életre, azaz a leírás eleveenségét a hallgatói képzelet biztosítja.

Fontanier kora 19. századi definíciója a hipotipózisról („A hipotipózis olyan elevenen és energikusan festi meg a dolgokat, hogy azokat bizonyos értelemben a szemünk elé helyezi, és egy elbeszélésből vagy leírásból egy képet, egy tablót vagy éppen élőképet alkot.”),⁹³ úgy tűnik, abban különbözik attól a módtól, ahogy Cicero, Quintilianus vagy Pseudo-Longinos meghatározza ezt az alakzatot, hogy Fontanier a hipotipózist a (táblakép) festészeti hagyományához közelíti, és egyben a taxonómiájában a hipotipózist mint az imitáció (beszéd)alakzatát helyezi el (a „harmonizmusok” mellett). Noha a klasszikus retorika esetében is különösen fontos annak hangsúlyozása, hogy a *hipotipózis*, az *evidentia*, az *enargeia* szinoptikus alakzat (vagyis egybefog, egyberánt és a beszéd jelenébe emel eseményeket), ettől függetlenül meglehetősen idegen tőle ez a festészeti, festésztörténeti⁹⁴ kontextus. A klasszikus definíciók a hipotipózist elsősorban nem jelenetek, események piktorialis értelemben vett (energikus) „megfestésének” tekintették, hanem a be-

⁹³ Pierre FONTANIER, *Les Figures du Discours*, bev. Gérard GENETTE, Flammarion, Paris, 1977, 390.

⁹⁴ „Esetenként mindössze egyetlen vonásból áll [...]. Időnként több vonásból, de azokat szoros keret fogja egybe. Esetenként mondatok soraként, hipotipózisok soraként jelenik meg, amelyek egy többé-kevésbé nagy és többé-kevésbé elrendezett képet alkotnak.” *Uo.*, 390–391. Nyilván, festésztörténeti és költészeti kontextus merev elhatárolása szintén kérdéses lehet. Egyrészt a korábban idézett tanulmányában Zanker is utal a képleírás (ekphraszisz) és a szemléltetés közelségére, másrészt a szemléltetésben az elbeszélés felfüggesztése (szekvenciális jellege) és a szinoptikusan egybefogott narratív mozgás, továbbá a kiragadott részlet fontossága éppenséggel költői és festészeti gyakorlat párhuzamosságainak, „rokonsági viszonyának” a további elemzését is lehetővé teszi.

széd olyan fordulatának, amely a hallgatóval valamit elképzeltet, vagyis a befogadó hangsúlyos közreműködésére apelál, akinek a belső lelki aktusában jelenik meg a szónok vagy a költő által létrehívandó képzet:

A hüpotüposziszhoz a régiek bizonyos félénkséggel viszonyultak, így vezették ugyanis be: „Képzeljétek el, hogy látjátok.” Ahogyan Cicero is: „Ezeket, mivel nem látjátok szemetekkel, szemléljétek lelketekkel.” [...] Ebben az alakzatban van valami kézzelfogható, mert nem mondja, hanem láttatja a dolgokat. A helyek szemléletes és jellegzetes leírását is idesorolják egyesek, mások viszont topográfiának nevezik.”⁹⁵

A hipotipózisnak a szónoki gyakorlat leírásának a rendszereibe való besorolását is az határozza meg, hogy egyfajta áthelyezésre épít, amelynek következtében a befogadónak a felidézett emlékezetes jelenetet mintegy önmagában kell szemlélnie. A *hipotipózis*, az *evidentia*, az *enargeia* nem szókép, amely a jelentésátvitelre épít, hanem beszédalakzat, és az emphasisszal, a (retorikai) kérdéssel, a mentegetőzéssel, a tanakodással, a feddéssel, a felkiáltással stb. kerül (legalábbis a cicerói és a quintilianusi felosztásban) egy sorba. Azért beszédalakzat, mert a figuratív szóhasználattal ellentétben benne „nem a szavak térnek el a többi szótól”, azaz nem az különbözteti meg, hogy átvitt értelemben használ szavakat és kifejezéseket, hanem – mint beszédalakzatban – „a szöveg és a hanghordozás értelme”⁹⁶ változik meg. A beszédalakzatok

⁹⁵ QUINTILIANUS, *I. m.*, 582.

⁹⁶ A „szóképpen csak a szavak térnek el a többi szótól, az alakzatban a szöveg és a hanghordozás értelme.” *Uo.* (IX., 2., 46.) Ugyanez a felosztási elv

a beszéd pragmatikai keretét változtatják meg: e definíció szerint annyiban beszélhetünk megkülönböztető sémákról, amennyiben a beszéd nem „igazi érzelmek kifejezői”, „de színlelve és művészi szándéktól vezérelve” kerül kimondásra. Quintilianus szerint a hipotipózis „kézzelfoghatóságát” a Cicerónál még nyíltan jelzett, a vele kortárs szónokok esetében beleértett felszólítás biztosítja, amely nem a szavak értelmén, hanem a beszédhelyezeten módosít. A „képzeltjek, hogy látjátok” fikciós szignál a hallgatót mintegy belehelyezi abba a szituációba, amelyről a szónok vagy a költő beszél, amennyiben a konkrét beszédhelyzetről való megfeledkezésre és adott esetben az egyik vagy a másik színre vitt szereplői *personába* való belépésre buzdít. A sermocinatiohoz vagy az aposztrophéhoz hasonlóan itt is a beszéd-szituáció fikciós megváltozása/fordulata, a beszéd egy (fikciós) sémája kerül előtérbe, mely a hallgatók felszólítására épít, hogy elképzelje, amit a szónok mond.

Amikor az *ornatus* kapcsán⁹⁷ kitér az *enargeiára*, Quintilianus megint csak azt hangsúlyozza, hogy az (az *enargeia*) azért kerít minket a hatalmába, mert benne egy dolog „megmutatja magát”: az *enargeia* nem csak megismertet egy tényállással, hanem a beszédben megfogalmazott részévé tesz:

inkább megjelenít, mint megvilágosít, mert ez feltárul, az meg valamiképpen megmutatja magát. Nagy erény ugyanis világosan és láttatva előadni azokat a dolgokat, amelyekről

Cicerónál: Marcus Tullius CICERO, *A szónokról*, ford. ADAMIK Tamás = Uő. *Összes retorikaelméleti művei*, Kalligram, Pozsony, 2012, 439–441.

⁹⁷ Quintilianus *Szónoklattanában* több helyütt is előkerül a hipotipózis alakzata, így a 4., 6. 8. és a 9. könyvben is az elbeszélés, az ékesség, a szenvedélyek felébresztése (a *pathosz* és az *ethosz* kapcsán) és a beszédalakzatok kapcsán.

beszélnünk kell. Nem eléggé hatékony, és nem kerít teljesen a hatalmába, pedig ez a feladata, az a beszéd, amely csak a fülekig jut el, s a bíró szerint csak arról szól, amit neki meg kell ismernie, de nem fejezi ki és nem láttatja a dolgokat. [...] Ennek van egy olyan fajtája, amely szavakkal valamiképpen az egész dolog képét lefesti:

*Mindegyik ugrik azonnal s áll lábujja hegyére. [Aeneis, 5, 426. Lakatos István ford.]*⁹⁸

Amelyik „beszéd a fülekig jut el”, nem vesz erőt rajtunk, csak amelyik „láttatja” a dolgot: a láttatás pedig azt jelenti, hogy „az egész dolog képét lefesti”. Nem abban az értelemben, hogy aprólékosan bemutatja, hanem hogy a rámutatásban a hallgató az „egész” feltárulását tapasztalja meg. A hipotipózis révén a hallgatónak mintegy be kell lépnie a lefestettbe, hogy virtuálisan kiegészítse, és ezáltal jelenvalóvá tegye a szóban elébe lépőt. A hipotipózis mint beszédalakzat tehát az elképzeltetésnek mint jelenvalóvá tételnek, megjelenítésnek a technikájára utal. Egy korábbi helyen, a retorikai beszéd által felkeltett érzelmek tárgyalásánál (*pathosz* és *ethosz*) Quintilianus közvetlenül kapcsolja össze a szónoki és a hallgatói fantáziatevékenységet a hipotipózis kérdésével:

Hiszen ami az érzelmek felkeltését illeti, a lényeg szerintem abban rejlik, hogy mi magunk is megrendülést éreztünk. [...] De hogyan történik, hogy hatás alá kerülünk? [...] Amit a görögök phantasziának neveznek (mi helyesen képzeletnek hívjuk), általa a távol lévő dolgok képmásai

⁹⁸ CICERO, *I. m.*, 529–531.

úgy jelennek meg a lélekben, hogy úgy tűnik, azokat a szemünkkel látjuk, és jelen vannak. Aki jól fogja fel őket, az tudja az érzelmek terén a legnagyobb hatást kiváltani. [...] Amikor lelkünk nyugalomban van, s hiú remények szálaikat szövögetjük, és mintegy valamiféle álmok közepette virrasztunk, ezek a képek, amikről beszélek, úgy kísérik minket, mintha utaznánk, hajóznánk, háborúznánk, népekkel tárgyalnánk, [...] és úgy érezzük, hogy nem képzelődünk, hanem cselekszünk. Hát ne kovácsoljunk tőkét a léleknek ezen fogyatékoságából?⁹⁹

Ebből következik az enargeia, amit Cicero illusztrációnak és evidentianak nevez, amely nem annyira elmondani látszik a dolgokat, mint megmutatni, és olyan érzelmeket ébreszt, mintha személyesen jelen lennénk.¹⁰⁰

A képzelet, mondja, képes „távol levő dolgok képmásait” úgy a lélekbe idézni, mintha a szemünkkel látnánk. Ez egyben a „lélek fogyatékosága”, amiből a szónok előnyt farag. A „minket kísérő”, mint egy utazás során előttünk folytonosan felvillanó képek képezik az antropológiai alapját annak, hogy a hallgatók képesek és hajlandók a szónok beszédét úgy felfogni, mintha „álmok között virrasztanánk”. Azaz a szónoki és költői megelevenítő beszédet egyfajta éber álomnak, tudatos, irányított képzelődésnek tekinti, amely a saját álommunkát folytatja tovább. Így a szónok által megfogalmazott egyszerre „jut el a fülekig”, és egyszerre válik az is lehetővé, hogy a hallgató is mintegy belépjen a képbe. A szónok által a hallgatóra bocsátott képek hasonlatosak

⁹⁹ *Uo.*, 416.

¹⁰⁰ *Uo.*, 417.

a hallgatót folyton kísérő képek aktuális kis jelen-szigeteihez, jelenbe ékelődő jeleneihez.

Ilyenkor, így fogalmaz, „úgy érezzük, hogy nem képzelődünk, hanem cselekszünk”, vagyis hogy végrehajtjuk, nem elgondoljuk a cselekvést. Ezért is fontos Quintilianus jóval későbbi megjegyzése, amikor a szónoki beszéd részeként értett narráció kapcsán kijelenti, hogy „a hüpotüposzisz nem számít elbeszélésnek”.¹⁰¹ A beszédalakzat által kiváltott érzelmi reakció ugyanis éppen ebből a határátlépésből vagy a beszéd pragmatikai keretének a megváltozásából származik, amely ahhoz vezet, hogy a felidézett a hallgató nem történések sorozataként, hanem egyetlen egyberántott, jelen idejű konfigurációként tapasztalja meg, amely „az elbeszélést képpé alakítja”.¹⁰² Az alakzat a történéseket olyan „látványként” kínálja fel, amelyet a hallgató azért szemlélhet „képként”, mert az mindig „most”, a képzelet jelenében, a hallgató előállító képmunkájában zajlik, amelyben a hallgató együtt cselekszik a bemutatott cselekvőkkel, illetve a képzeletében átveszi a cselekvők helyét.

Pseudo-Longinos ugyanerről a témáról szólván megkülönbözteti egymástól a szónoki és a költői képzeletet, amelyek ugyan más és más célt követnek (az egyik célja a világosság, a másiknak az elkápráztatás), de mindkettő ugyanarról a töről fakad, vagyis mindkettő az indulatkeltésre alapoz:

A fenségnek, nagyszerű stílusnak és erőnek igen alkalmas kifejező eszközei, ifjú barátom, a képzeleti képek is. Ezeket

¹⁰¹ *QUINTILIANUS, I. m.*, 291.

¹⁰² KIBÉDI VARGA Áron, *A realizmus alakzatai. Zeuxistól Warholig*, ford. HÁZAS Nikolettá = *Az irodalom elméletei*, IV., szerk. THOMKA Beáta, Jelenkor, Pécs, 1997, 137.

tudvalevőleg belső szemlélettel alkotott képeknek nevezik egyesek; mert egyáltalán képzeletnek neveznek minden olyan gondolatot, mely kifejezésteremtőnek mutatkozik. Márpedig akkor érvényes ez az elnevezés, mikor azt, amit mondasz, isteni ihlet és szenvedély folytán látni véled magad előtt, és szemlélteted a hallgatókkal. Hogy pedig mást akar a szónoki képzelet, és mást a költői, az nem titok előtted, s az sem, hogy az egyiknek – a költészetben – célja az elkápráztatás, a másiké – a beszédben – a világos ábrázolás. De mégis mind a kettő szenvedélyességet, egyszersmind indulatot akar kelteni. Költői példa:

*Anyám, könnyörgők, kérve-kérlek, rám ne küldd
e vérszemű, e kígyófürtű lányokat,
mert jönnek ők szökellve, nézd, csak nézd, felém.*

Továbbá:

Jaj, jaj, megöl: hová futok?

E helyt a költő maga lát Erynneseket; és a hallgatót is szinte látására kényszeríti annak, ami képzeletében megjelent.¹⁰³

A longinosi példák azért is különösen szemléletesek, mert rámutatnak arra, hogy a beszédsszituáció megváltozása hogyan kényszeríti ki a képzeleti kép előállítását. „E helyt – mondja Longinos – a költő maga lát Erynneseket”. Az idézett beszédben a költő a felidézett figura személyében beszél: ennek a személyváltásnak, a beszéd deixisei megváltozásának az

¹⁰³ PSEUDO-LONGINOS, *I. m.*, 51–53.

analógiája a hallgatót arra kényszeríti, hogy a maga rendjén a költővel azonosuljon (aki a *personából* beszél). A beszéd e változó deixisei okán így a hallgató nem pusztán a beszéd címzettjeként, hanem résztvevőjeként jelenik meg, akinek a „szemében” a hipotipózis által eléje helyezettek „egyszerre lesznek képek és élő, megindító események”.¹⁰⁴

Kant magyarázata a hipotipózisról

Kant *Az ítéleőrő kritikájának* egy fontos helyén tér ki a hipotipózis fogalmára. Mint ahogy arra utaltam, úgy veszi át a hipotipózisnak a klasszikus retorikában kialakult fogalmát, hogy egyben módosítja annak értelmét. Ugyanis a kanti használat nem a nagyobb hatás kiváltásának céljából használt retorikai hatáseszköznek tekinti a hipotipózist, amely a hallgatói képzelet afficiálására épül. Sőt a retorika által kidolgozott fogalom átvétele előtt éppenséggel élesen bírálja a meggyőzésre épülő retorikai gyakorlatot; ellenérzését az váltja ki, hogy a retorikai példák eleven ábrázolásai leigázzák az értelmet. Az 53. §-ban Kant röviden kitér az ékesszólás művészetére, mondván, hogy az „ékesszólás, amennyiben ezen nem egyszerűen a pallérozott beszédmodot (az elokvenciát és a stílust) értjük, hanem a rábeszélés, azaz a szép látszat által való megtévesztés művészetét (mint *ars oratoriát*), olyan dialektika, amely csak annyit kölcsönöz a költészetből, amennyi ahhoz szükséges, hogy a szónok megnyerje a maga számára az elméket, megfosztva őket a saját megítélés szabadságától.”¹⁰⁵ A gond a retorikával az – így Kant –,

¹⁰⁴ KIBÉDI VARGA, *I. m.*, 139. A szerző itt szinte szó szerint idézi Fontanier-t.

¹⁰⁵ KANT, *Az ítéleőrő kritikája*, 243.

hogy ha jó ügyért is szólal fel, akkor sem magáért „a helyesért és jogszerűért”,¹⁰⁶ és emiatt (vagyis amiatt, hogy instrumentálisan viszonyul a céljához) tisztességtelenség kapcsolódik hozzá – főleg, hogy a „példák általi eleven ábrázolás” már önmagában is elegendő ahhoz, hogy a szónok befolyást nyerjen a hallgatósága fölött. Ezzel szemben a művészet semmi egyébbe nem törekszik, mint a képzelőerő szabad játékának a kiváltására, összhangban az emberi értelemmel. A szónoki teljesítmény és a művészet beszédének ilyen szembeállítását az indokolja, hogy az utóbbi nem állít csapdát az értelemnek (és a képzelőerőnek). Viszont nem arról van szó, hogy művészet és retorika ne érintkeznének, és hogy maga a kanti rendszer is boldogulna a retorika egyszerű elutasításával. A képzelőerő mozgása is ráutalt az „eleven ábrázolásra”. Ez magyarázza, hogy Kantnak úgy kell a művészet „szemléleteit”, és ami itt ugyanazt jelenti: a „példa” szerepét áthelyeznie, hogy megőrizve a retorikával való folytonosságot, egyben annak kiskorúsító hatását megszüntesse, vagyis a képzelőerő mozgásának szabadságát megőrizze.

Az esztétikai ítélőerőre vonatkozó, itt vizsgált kanti magyarázatokban a *példa* „eleven ábrázolásai” játszanak kiüntetett szerepet, noha kétségtelen, hogy e magyarázatok határozottan áthangsúlyozzák azok hatókörét. A kanti okfejtés kiindulópontja, hogy ahhoz hogy a fogalmak megőrizzék realitásukat, vagyis hogy meggyőződjünk létezésükről, valóságukról, „szemléletekre” van szükségünk. „Ezeket *példáknak* hívjuk – mondja –, ha a fogalmak empirikusak, viszont *sémáknak*, ha a fogalmak tiszta értelmi fogalmak.”¹⁰⁷ Amikor valamit példázunk, akkor a fogalmat *demonstráljuk*.

¹⁰⁶ *Uo.*, 244.

¹⁰⁷ *Uo.*, 268

„Így például az anatómusról azt mondják, hogy demonstrálja az emberi szemet, amikor a fogalmat, melyet előzőleg diszkurzíve előadott, a szem felboncolásával szemléletessé teszi.”¹⁰⁸ A felboncolt szem a szem fogalmának a demonstrációja, vagyis szemléletessé tévése, szemléltetése. A felnyitott szemben a szem sémája, a szem fogalma tárul fel; így tesz ez a fogalom szert érzékletességre és bizonyosságra.

Fogalmaink rászorulnak a szemléltetésre, viszont nem minden fogalmunk szemléltethető. Az ésszemeshez, mely az érzékin túlíról való fogalmat tartalmazza, nem rendelhető hozzá adekvát szemlélet: ezért nevezi Kant az „észfogalmat [...] már fajta szerint indemonstrábilis fogalomnak.”¹⁰⁹ Míg az ésszeme *indemonstrábilis* (azaz nem szemléltethető), addig a képzelőerő szemléletei *inexponibilibisek*. Ezen azt érti, hogy az értelem fogalmai nem képesek teljességgel magukba gyűjteni a képzelőerő alkotta szemléleteket, „az értelem nem képes sohasem a maga fogalmai révén egészen elérni a képzelőerő teljes belső szemléletét, melyet az egy adott megjelenítéssel összekapcsol.”¹¹⁰ Azt, hogy az értelem a fogalmaival egybegyűjti a képzelőerő szemléleteit, nevezi Kant exponálásnak; a képzelőerő szemléletei viszont teljességgel nem exponálhatók, nem oldódnak fel a fogalmakban.

A képzelőerő szemléleteire nincs adekvát fogalom, és az észfogalmak nem szemléltethetők. Fogalomalkotás és példaadás, demonstrálás és exponálás különbségében így mutat rá Kant az ésszémék és képzelőerő közötti éles határra, miközben jelzi, hogy éppen a példaadásban, a „szemléltetés-

¹⁰⁸ *Uo.*, 260.

¹⁰⁹ „Egy ésszeme pedig azért nem lehet megismeréssé, mert olyan fogalmat tartalmaz (az érzéken-túlíról való fogalmat), amelynek soha nem adható neki megfelelő szemlélet.” *Uo.*, 259.

¹¹⁰ *Uo.*, 261.

ben” kell átjárhatóvá tenni ezt a szigorú határt. Az 59. §-ban kerül aztán sor ennek a munkának az elvégzésére. Ha empirikus fogalmakról van szó, mondja, akkor azok demonstrálhatók, vagyis példázhatók. Ha viszont tisztán értelmi fogalmak szemléltetéséről esik szó, akkor azok szemléltetését nem példáknak, hanem *sémáknak* nevezi. Ezt követően viszont egy nem magától értetődő magyarázat következik, amelyben pontosításra kerül a szemléltetés viszonya a sémához:

Minden hipotipózis (ábrázolás, *subiectio sub adspectum*) mint megérezkítés két fajtába sorolható: vagy *sematikus* – amikor egy értelem alkotta fogalomhoz megadatik a vele korrespondáló a priori szemlélet; vagy pedig *szimbolikus* – amikor egy fogalomhoz, amelyet csak az ész képes elgondolni, s amelynek semmilyen érzéki szemlélet nem felelhet meg, egy olyan szemlélet társul, amelynél az ítélőerő eljárása pusztán analóg a sematizálásban követett eljárásával, vagyis ez utóbbival csak az eljárás szabálya szerint, s nem magát a szemléletet tekintve egyezik meg, tehát a reflexiónak pusztán a formája, nem pedig a tartalma szerint.¹¹¹

Az idézett részben Kant a hipotipózis fogalmát sajátosan értelmezi; egyszerre korlátozza és terjeszti ki annak hatályát. A hipotipózis, a megérezkítés itt nem a klasszikus retorika használata értelmében vett szemléltetés, hanem általában véve ábrázolás, és ennyiben a feladata a fogalom és a szemlélet közötti közvetítés. Kant ennek két fajtáját különíti el.

¹¹¹ *Uo.*, 269.

Egyrészt megkülönbözteti a sematikus hipotipózist, amely az ábrázolásnak a korábban említett formája (például a szem fogalmának a demonstrációja a boncolásban). Látható, hogy „példa” és „séma” szembeállítás, valamint sematikus és szimbolikus hipotipózis megkülönböztetése, legalábbis a neveik szintjén, nem párhuzamos: ugyanis a „sematikus hipotipózis” azért és annyiban képes egy fogalmat demonstrálni, amennyiben adott egy séma, amelynek a dologban való feltárulása megfeleltethető a fogalomnak. A séma ki-preparálása a dologban biztosítja a példát, azaz a fogalom megérezkíthetőségét. Szimbolikus hipotipózisnak viszont az ábrázolás azon fajtáját nevezi, amikor a tiszta értelmi fogalomnak nem feleltethető meg egy adekvát szemlélet, ezért a szimbolikus hipotipózis „a szemléletről való reflexió puszta szabályát alkalmazza egy teljesen más tárgyra.”¹¹² A szimbolikus hipotipózis a jelentésátvitel analogikus formájára vonatkozik, amikor a szemlélet tárgyából hozzuk létre a sémát, amelyet mint a tárgyképzés sémáját (mint „puszta szabályt”) egy másik tárgyra alkalmazunk. Vagyis ebben az esetben nem egy sémát alkalmazunk egy tárgyra (fogalmat demonstrálunk), hanem a megjelenítés elvét mint szimbólumot alkalmazzuk valami egészen másra. A szimbolikus hipotipózis ezért nem válhat megismeréssé, mivel „a kifejezés nem a tulajdonképpeni sémát tartalmazza a fogalomhoz, hanem csak egy szimbólumot a reflexió számára.”¹¹³ A szimbolikus hipotipózis nem válhat megismeréssé (általa nem szerezhetünk tulajdonképpeni ismeretet valamiről). Viszont mint a tárgyban való reflexió, amely a szemléletet (a – nyelvi – képet) analogikus módon átviszi valami egészen másra,

¹¹² *Uo.*, 270–271.

¹¹³ *Uo.*, 270.

a képet olyan „transzcendentális képpé”, vagy tiszta képpé alakítja, amely mint közvetett ábrázolás önmagában csak a reflexió keretét biztosítja, hogy rajta keresztül valami elgondolhatóvá váljon, anélkül, hogy a szemléletben élénk lépő egyben valaminek a fogalmává alakulna. A szimbolikus hipotipózisok „nem egy közvetlen szemlélettel fejeznek ki fogalmakat, hanem csak a szemlélettel való analógia szerint, vagyis a szemlélet valamely tárgyról való reflexió átvitelével egy másik fogalomra.”¹¹⁴ Kant a szimbolikus hipotipózisra a kézimalom példáját idézi, miszerint az a despotikus állam szemlélete, ábrázolása. A kézimalomnak önmagában semmi köze a despotizmushoz, csak az egyetlen akarat által mozgásba hozott „puszta gépezetnek” a kézimalom képében felismert mintázata, sémája mentén teszi a despotizmust elgondolhatóvá.

Kant a szimbolikus, analógia szerinti hipotipózis kapcsán azt a pontosítást teszi, hogy a „szimbolikusnak” nem az „intuitív” az ellentettje, hanem a „diszkurzív”: mivel a szimbolikus ábrázolás nem fogalmak puszta kifejezését (jelölését) szolgálja, hanem benne a szemlélet és a fogalom között kettős áttétel van. A „fogalmat először egy érzéki szemlélet tárgyára alkalmazza, másodszor pedig az e szemléletről való reflexió puszta szabályát alkalmazza egy teljesen más tárgyra.”¹¹⁵ A „szemlélet” tehát a szimbolikus hipotipózisban egyfajta váltóként szolgál; a nyelvi kép, a „szemlélet”, vagy ami a szemléletben megtekintésre van felkínálva, az egyfajta „transzcendentális operátor”.¹¹⁶

¹¹⁴ *Uo.*, 270.

¹¹⁵ *Uo.*, 269–270.

¹¹⁶ Lásd GASCHÉ, *I. m.*, 168.

A sematikus hipotipózis az értelem fogalmai és a szemléletek transzcendentális egységét valósítja meg, míg a szimbolikus hipotipózis az érzőfogalmak megtapasztalhatóságát éri el, amennyiben a szemléletekből elvont reflexiók szabályokat valami másra alkalmazza, és ezáltal közvetetten megtapasztalhatóvá teszi a tiszta értelmi fogalmakat. Ebből következik, állítja Gasché, hogy Kant döntését a „hipotipózis” fogalma mellett az „ábrázolás” kérdésének tárgyalása kapcsán elsősorban nem (vagy nemcsak) a szó retorikai előtörténete motiválja (hogy általa a bemutatás eleveensége, szinoptikus meghatározottságára utal), hanem legalább annyira annak filozófiai előtörténete:

[A hipotipózis] fogalma egészen pontosan írja le a pre-kognitív figurák/alak(zat)ok révén történő bemutatásokat olyan „típusokként” (*typoi*), vagyis egy (pecsét) bevésődéseiként, öntőformákként vagy a gravírozás bevésődéseiként, amelyek egy bizonyos (kognitív vagy gyakorlati) megvalósulás általános körvonalát, előírt formáját modellálják. A „hipotipózis” az adott, meghatározott bemutatás feltárulása.¹¹⁷

A hipotipózis” Kantnál a „bemutatás feltárulása” [*Dargestelltheit der Darstellung*], vagyis olyan „öntőforma”, „lenyomat”, „pecsétnyom”, amely nem egy meghatározott dolog

¹¹⁷ „Dieser Begriff beschreibt die Darstellungen mittels präkognitiver Figuren völlig richtig als »Typen« (*typoi*), und das heißt als Prägungen (eines Siegels), als Hohlformen oder Eingravierungen, welche den allgemeinen Umriß, die vorgeschriebene Form jeder besonderen (kognitiven und praktischen) Realisierung modellieren. »Hypotypose« bezeichnet das Gestaltetsein jeder besonderen und bestimmten Darstellung, die Dargestelltheit aller Darstellungen.” GASCHÉ, *I. m.*, 168.

képmása, hanem a szemléletre felkínált dolog megmutatózó kiformáltsága, amely lehetővé teszi egy kognitív minta megképződését egy szemléletben, és annak átvitelét, anélkül hogy (a szimbolikus hipotipózis esetében) adott lenne egy előzetes minta, amelynek a demonstrációjaként tárulna fel a szemlélet.

A hipotipózis (az ábrázolás vagy szemléltetés) Kant szerint olyan tiszta kép, „transzcendentális operátor”, amely pusztán a dologban való reflexiót (sémaképződést) teszi lehetővé, anélkül, hogy objektíve is a dolog megismerése lenne. Vagy másként: mivel a hipotipózis a dolgok lélekbe vésődött képeinek öntőformája, a lét megformáltsága, „a lét lényegi lenyomata a létezőben” [*Wesensgepräge des Wesens*],¹¹⁸ ezért képes a lelkületet, a megismerőképessegek összjátékát mozgásba hozni. Az ábrázolás (hipotipózis, *repraesentatio*) újra jelenvalóvá tesz, a jelenbe hoz. A felidézett szemléletek azért válhatnak ki tetszést és nem csak gyönyört (ami az érzetben tetszik), mert a kép mint operátor, mint az átváltozás, átvitel terepe mind a testet, mind pedig az elmét elevenné teszi. Mivel a képzelőerő által felidézett szemléletek és az általa kiváltott tetszés nem függ „meghatározott célok elérésétől”,¹¹⁹ ezért szubjektív célszerűsége lehetővé teszi az átmenetet az esztétikai ítélőerő és a moralitás szférája között, mivel „szabadságában is az értelem számára célszerű módon határozható meg”.¹²⁰

Aligha érthetünk meg túl sokat a hipotipózis Kant által adott értelmezéséből, ha nem vesszük figyelembe a nyelvi kép általa adott erősen konstruktivista csapásirányát. A hipoti-

¹¹⁸ *Uo.*, 158.

¹¹⁹ KANT, *I. m.*, 268.

¹²⁰ *Uo.*, 272.

pózis kanti fogalma abban konkludál, hogy a *megjelenítés* elválík a konkrét tárgytól (lásd a korábban a nyelvi képről mint transzcendentális operátorról mondottakat), és a benne megmutatózó alak/séma a reflektáló ítélet számára felkínált szimbólumként válik a megismerés organonjává. Legvégül azt emelném ki, hogy a hipotipózis kanti magyarázata, amelynek elsődleges célja szemlélet és fogalom közötti közvetítés (és áttételes, de a legkevésbé sem burkolt célja a megismerőerők közötti összhang kidolgozása), az értelem (kogníció) és a fogalomban nem teljesen feloldódó érzéki szemlélet szubjektív összhangjának posztulálásán alapul.

Bevezetés

A hipotipózis funkciói a Pentheszileiában

A következőkben Kleist egyik legmerészebb drámája, a *Pentheszileia* első három jelenetét vizsgálom. Ezek a jelenetek a szomorújáték bevezetőjeként szolgálnak. Mint bevezető részeknek elviekben az a tisztjuk, hogy megismertessenek a helyszínnel, a fő- és mellékszereplőkkel, a szereplők közötti kapcsolatokkal, a konfliktussal, a szereplői motivációkkal stb., röviden, hogy a befogadót „belehelyezzék” a drámai viszonyokba.

A Kleist-szövegekre, mint ahogy az e kötet bevezető tanulmányában is hangsúlyozni próbáltam, a beszéd (és ezzel párhuzamosan az események bemutatásának) felgyorsítása a jellemző, ami gyakran hihetetlen sűrítéssel, kihagyásokkal¹²¹ jár, és ez mind a beszéd, mind pedig a narráció expló-

¹²¹ Ennek egyik legnevezetesebb példája az *O... márkiné* ellipszise, amikor a nemi erőszakot egyetlen néma kötőjel jelzi. Ugyanakkor nem amellett szeretnék érvelni, hogy a Kleist-szöveg ellipsziseinek, összevonásainak,

zióihoz vezet. A *Pentheszileia* 24 jelenetből áll; ehhez képest az első háromban a két főszereplőnek, Pentheszileiának, az amazonok királynőjének és Akhilleusznak, a görög hősnek egyetlen sorocska sem jut. Akhilleusz először a negyedik jelenetben kap szót, és akkor is, ahogy Wolf Kittler megjegyzi, meglehetősen szófukar.

Akhilleusz – még teljesen belemerülve a csata mámorába – egyszerűen nem megszólítható. Minden mondandója három kézenfekvő dologra vonatkozik, amelyek viszont inkompatibilisek a többi görög ügyével és kérdésével: először is számára terhes, hogy két katona megpróbálja bekötni a kezén ejtett sebet, másodsorban a kihevült lovai miatt aggódik, utasításokat ad gondozásukat illetően, harmadrészt pedig szeretné tudni, hogy látni-e még Pentheszileiát. Akhilleusz szótlanágában mondhatni nem különbözik lényegileg a lovaitól.¹²²

Röviden, négy egész jelenetet, mintegy az egész dráma hatodát elemésztí az expozíció, anélkül, hogy maguk a főszereplők különösebben szóhoz jutnának.

A Kleist-szövegekben ez a példátlan jelenség már önmagában is figyelemre méltó: nyilván nem arról van szó, hogy a szomorújáték túlságosan körülményesen vagy egyenesen vontatottan kezdődne. A körülményeskedés vagy az elnyújtott expozíció teljességgel idegen a kleisti írástechnikától.

a függő beszédnek, a beszédet kísérő némajátéknak a beszéd felgyorsítása lenne az egyetlen oka. Sőt a későbbiekben a *Pentheszileia* kapcsán sem ezt emelem ki, csupán mint egy lehetséges okot állítom be.

¹²² Wolf KITTler, *O, Aphrodite. Das unsichtbare Theater in Kleists „Penthesilea“*, KJB 2007, 121–122.

A *Pentheszileia* esetében a főszereplőknek az expozícióból való *kizárása* testi valójukban és beszédükben nem a lelassítást szolgálja, hanem valamilyen más funkciót tölt be. A nyitó jelenetek a maguk képpolitikájukkal kidolgozzák a konfliktus lezajlásának a sémáját, a bemutatás *rendje* révén magyarázzák Pentheszileia és Akhilleusz sorstragédiáját, továbbá artikulálják a befogadó specifikus helyzetét, aki egyszerre implikálódik (vagyis be van vonva) a tragédia terébe, és egyben ki is van zárva abból – még mielőtt az amazonok és a görögök szexuálpolitikája közötti konfliktus a maga teljes komplexitásában kibomlana.

Pentheszileia és Akhilleusz a görög és az amazon seregeknél nem egyszerűen ikonikus hősei, hanem a két tábor politikai cselekvésének megtestesítői és szoros értelemben vett *zárókövei*.¹²³ A *Pentheszileia* a kettejük közötti szerelmi háborút mutatja be. Szerelmi kapcsolatuk konfliktusosságát nemcsak annak intenzitása adja, hanem hogy abban a szerelmi kapcsolat két, egymásnak homlokegyenest ellentmondó modellje ütközik össze, továbbá a főszereplők bizonyos értelemben a közösség által támogatott (viselkedési) logikával és elvárásokkal szemben cselekszenek. A görög és az amazon államok politikai értelemben vett cselekvési racionalitása a férfi és a nő közötti viszonyok megszervezésén nyugszik. (Mind a görögök, mind az amazonok szexuális ügy miatt jöttek Trója falai alá.) Ezek a cselekvési logikák ugyan egymásnak ellentmondanak, de mindkét tábor a cselekvések

¹²³ A „zárókő” néhány lehetséges konnotációjához lásd Földényi könyvének *Boltozat (Gewölbe)* bejegyzését (FÖLDÉNYI, I. m., 2–64.), melyben a kleisti életmű három elemét, egy 1800. november 16-i levelet, *A chilei földrengés* egy fontos passzusát és a *Pentheszileiát* veti össze. (Noha ebből a sorból talán a hasonlat egyik legfontosabb változata marad ki, Prothoe zseniális hasonlata a vizsgált dráma 9. jelenetéből: *D1* 340; *SW* 338.)

és az affektusok megszervezésének, az események átélhetőségének szimbolikus kódjait dolgozza ki, amelyek egyszerre teremtik meg a tapasztalás, az érzelmi implikáció, a viselkedés és a gondolkodás formáit. Az amazonok esetében a férfiak legyőzése és a fizikai győzelem átvezetése az azt követő rózsáünnep szimbolikus gyakorlatába biztosítja az állam védelmét, és egyben ez artikulálja a szerelem érzelmi struktúráját, ahol a szerelem alapját képező „találkozás”, „a véletlen startmechanizmusa” (Luhmann) a harcban és harcként jelenik meg. Így jön létre az amazonok társadalmi viselkedésének komplex struktúrája, amely a találkozás véletlenét, a másik félnek való kiszolgáltatottságot, a fizikai veszélyeztetést mint a szerelem krízisét, a szerelmi viszony időbeli zárosságát, egyben intenzitását és végtelenségtapasztalatát az államforma alapjává teszi: ez az affektív-kognitív séma nyújtja az amazonok cselekvési racionalitásának az alapját, és megfordítva a perspektívát, államformájuk az érzelmi-szexuális viselkedés ilyen szabályozására épül. A görögök szexuálpolitikája a győzelem–legyőztetés kódját a patriarchális társadalom viszonyai felől értelmezi. Akhilleusz és Pentheszileia szerelmi küzdelme többek között e két logika közötti küzdelem: csatározásaik az átélés, a viselkedés, a (meg)tapasztalás e fundamentális kódjainak is eleve kétes kimenetelű csatája.

Pentheszileia és Akhilleusz holdkóros szerelmének kleiszi története a „szerelem mint háború”, a szerelmi kapcsolat mint hódítás és (ön)alávetés, győzelem és legyőztetés paradoxonjait és metaforáit, toposzait és végtelen ikonográfiai variációit szó szerintivé alakítja. Ez a szó szerintivé alakítás nyitja meg a színteret a rettenet végső megjelenése előtt, Akhilleusz szétmarcangolása és a tett láthatóvá válása előtt.

A kétszeresen megölt test (letakart) színpadi látványa a szerelem rettenetét mutatja, a metafora inkarnációját, amely éppen ezért többé már nem metafora, hanem meggyalázott hús, amelynek iszonyatától semmilyen lepel sem véd meg. Pentheszileia ezután melléből bányássza elő az érzést, amelyből éles tört formáz, és amelyet maga ellen fordít. Mint ahogy azt Jan Söffner kiemeli, az örület, amely Pentheszileián erőt vesz, az *Iliász*tól sem idegen.¹²⁴ Pentheszileia tombolása azzal analóg, ahogy Akhilleusz megöli Hektórt, és holttestét meggyalázza. Mindkét cselekvés (ahogy Pentheszileia levadássza Akhilleuszt a *Pentheszileiában*, és ahogy Akhilleusz megöli Hektórt, és holttestét meghurcolja az *Iliászban*) olyan harci tombolás, amely pszichés diszpozíció (tudati beszűkülés, traumatizált és euforikus állapot) hozzátartozik a hadviseléshez. (Kortárs és extrém formája a gyerekkatona által elkövetett rémségek, de a reguláris seregek esetében sem ritka a diszpozíciómódosítás mint a küzdelemre való felkészülés.) Ez a tombolás mint cselekvésmód rászorul a szimbolikus viselkedésbe való átvezetésre (rózsáünnep, az *Iliász* esetében Akhilleusz átadja Hektór holttestét). A *Pentheszileiában* ez nem történik meg, mert az így testet öltött iszony éppen a szimbolikus kódolást teszi elérhetetlenné.

Pentheszileia holdkóros szerelme és Akhilleusz lemezszárlásának tragikus fordulata azonban nemcsak olyan rendkívüli és szinguláris cselekvésként érthető, amely úgy esik kívül a szimbolikus kódolhatón, hogy Pentheszileia bűne éppenséggel megerősít egy fennálló rendet, jelen esetben a görög vagy az amazon állam vagy éppen mindkettő szexuál-

¹²⁴ Jan SÖFFNER, *Penthesileas Zorn*, KJB 2008–2009, 169–173.

politikáját. Akhilleusz és Pentheszileia ugyanis mint közösségeik exponált tagjai *nem* cselekszenek törvénytelenül. Hanem megvalósítják azt, amire a közösségeik épülnek. Pentheszileia szerelmes Akhilleuszba és fordítva, és ennek méltóságát éppen az adja, hogy a szerelmet nem tisztán szimbolikus-rituális, hanem reális, azaz a szimbolikus dimenzió által nem befogható értelemben valósítják meg. (Pentheszileia joggal gúnyolódik Prothoén, hogy ő túlságosan is könnyen fogta el a maga hőset, és Prothoé is joggal háborodik fel Pentheszileia gúnyán: az eljátszott küzdelem az amazonok cselekvési logikája szerint ugyanis a szerelem kigúnyolása.) Nemcsak a szerelem mint háború metaforát változtatják szó szerintivé, hanem a szerelemszemantikák (Luhmann) másik alapvető fontosságú toposzát, miszerint a szerelem örület. Miközben közösségeik exponált tagjai, cselekvésükben a szerelem azon „traumája” mutatkozik meg, amelyre közösségeik szexualpolitikája épít, de amely politika csak addig fenntartható, ameddig nem váltják be az alapjául szolgáló metaforákat. Pentheszileia titanizmusa (Hélioszt, a Napot akarja a földre rántani, aki/ami Akhilleusz metaforája) a szerelemnek erre az imaginárius mozzanatára utal, amely szimbolizálhatatlan, elérhetetlen, de mint ösztönző ugyanakkor maga hozza mozgásba a szimbolikus viszonyok hálóját.

Kleist szomorújátéka mindenestül a szerelem kimondhatatlansága, a cselekvésekben való nem teljes feloldódása, az erre épülő közösségi, szimbolikus logika és biopolitika (Foucault), valamint a szerelem iszonyatként megnyilvánuló, elviselhetetlen jelenvalóvá válása körül forog. A szomorújáték első jelenetei a rítus értelmébe, azaz a szimbolizáció működésébe és az azt kihívó főhősök átmeneti helyzetébe,

a mitikus történet *láthatóságába*¹²⁵ kell hogy bevezessen, amely a néző számára tárul fel. Ez a feltárulás pedig a nézői tekintetet is elhelyezi, azaz a mítoszban, a bűn és a törvény alapviszonyának a feltárulásában a mítosz jelenéhez való nézői alapviszonyt is artikulálja.

Először tekintsük át röviden a jelenetekben bemutatott történeteket, hogy eljutva a bemutatás rendjének, a jelenetek szcenikájának és beszédgyakorlatainak a vizsgálatához, pontosabban tudjuk követni azokat a „komplikációkat”, amelyeket a szöveg e részei nyilvánvalóvá tesznek.

A szomorújáték Odüsszeusz beszámolójával kezdődik, aki Antilokhosznak összefoglalja azokat a történeteket, amelyek Trója mellett estek meg: amazon seregek érkeznek Trója alá; a görögök meg akarják akadályozni, hogy a trójaiakkal egyesüljenek, ezért csapatokat küldenek ki. Hajnalban azt látják, hogy az amazonok ahelyett, hogy egyesültek volna a trójaiakkal, kíméletlen csatába keverednek velük. Odüsszeusz azzal számol, hogy ha az amazonok nem támogatják a trójaiakat, akkor nekik kellene velük (ellenségük ellenségével) szövetekezni. Küldöttek mennek a nők táborába, ahol Pentheszileia némán és rezzenéstelen arccal hallgatja Odüsszeusz beszédét, majd miután meglátja Akhilleuszt, és az övéig elpirul, azt mondja, hogy ő az amazonok királynője, és válaszat nyilakkal löveti meg. Ezután az amazonok

¹²⁵ Itt arra az utóbbi időkben is gyakran előkerülő, Arisztotelész *Poetikájára* visszavezetett elképzelésre utalok, miszerint a színház annyiban számít par excellence szociális és politikai intézménynek, amennyiben a mítosz jelenvalóvá tételének aktusa révén válik elérhetővé a közös vonatkoztatási keret, amely révén a közönség önmagát összetartozó közösségként tapasztalja meg. A jelenvalóvá tétel (és a mimézis kérdésének) ilyen irányú tárgyalásához lásd például Susanne LÜDEMANN, *Die Nachahmung der Gesellschaft = Konturen des Unentschiedenen*, szerk. Jörg HUBER – Martin HELLER, Stroemfeld, Basel – Frankfurt am Main, 1997, 80.

a trójaiakra és a görögökre egyként rátámadnak; az eredmény (Odüsszeusz szerint) esztelen, céltalan mészárlás. Akhilleusz vadul veti bele magát a harcba. Diomédész, a másik görög vezér azt javasolja, hogy ha kell, erőszakkal kényszerítsék Akhilleuszt visszatérni a görög sáncok mögé. Mivel számukra közömbösek az amazonok hadműveletei, ezért ki kell szállniuk a háborújukból. Második jelenet; a helyszín ugyanaz: hírnök érkezik. A hírnök beszámol arról, hogy a görögök hadát megfutamították. Akhilleusz elszakad a görög seregtől, fogata bajba kerül; kihátrál a kelepceből; eltűnik a görögök szeme elől. A görögök elhatározzák, hogy kiszabadítják az amazonok fogságából. Harmadik jelenet, a görögök csapata „időközben megmászott egy dombot” (rendezői utasítás a harmadik jelenetben [D1 307; SW 310]). A hírnök lát egy alakot a távolban feltűnni, aki nem más, mint Akhilleusz. Feljük közeledik, Pentheszileia üldözi. Megközelíti; Akhilleusz kocsija hirtelen irányt vált; Pentheszileia elszáguul mellette, kiesik a nyeregből; a többi amazon is mind elesik; Akhilleusz egerutat nyer; egyre közeledik a görögökhöz; lelassít, betoppan a színre.

Ennek a három jelenetnek, mint említettem, az az elemi narratív funkciója, hogy bevezessen a drámai eseményekbe. Ez a bevezetés abban az értelemben is elgondolható, hogy e jelenetek a korábban történtek és a drámai jelen között közvetítenek. Nem egyszerűen rekapitulálnak valamit – például Odüsszeusz Antilokhoszhoz fordulva elmond valamit, ami a jelen pillanathoz képest valamivel korábban megesett, és ami a jelenbeli események háttere –, hanem e jelenetek az eseményeket úgymond elhosszák a színre. Az első három jelenetben a történet és a beszéd ideje úgy közeledik egymáshoz, ahogy Akhilleusz és fogata közeledik a színpadi

térhez: ahogy a kocsija betoppan a színtérre, úgy éri be a korábbi a most pillanatát, a történet ideje az elbeszélés idejét.

Ha e jelenetek bevezető funkcióját vizsgáljuk, akkor érdemes a Kleist-színmű bevezetésének ebből a mondhatni szó szerinti funkciójából kiindulni, vagyis hogy az befelé vezet, a térben és időben kívül esőt beirányítja, bekapcsolja a színtéren belülibe, azon belül teszi láthatóvá. Ez egyrészt úgy jelenik meg, mint affektív sűrítés és a beszédtempó felgyorsítása és töredezetté válása. Másrészt, mivel a tét beemelni, behozni a kint történet a színtéren láthatóba, azzal a kihívással is szembesíti ezeket a jeleneteket, hogy a színtéren elsősorban *beszélő* figurák beszédében a színtéren kívüli eljövételét kell mintegy előre megmutatnia, elővételeznie. Ami kint, a világban, a színtéren kívül zajlik, az nem egyszerűen beesik, bezuhan a színpadi térbe, mint valami attól teljesen különböző és ahhoz képest heterogén dolog, hanem a szereplők megelőlegező hívásában jelenik meg, vagyis ezek az események e hívás felé fordulva, arra adott válaszként toppannak be a színtérre. A térnek és az időnek a színtér által bevezetett megkülönböztetése, amely felosztja a világot kintre és bentre, láthatóra és láthatatlanra, tehát egyben fel is számolja a kinti (világ) heterogenitását, amennyiben ami ott kint zajlik, az a bentinek, a lényegét tekintve nyelvinek a megelőlegező feléje fordulásában realizálódik, és fordítva, a kinti tér és idő konzisztenciáját a beszédnek ez a ráirányultsága hozza elő. Minden, ami ezekben a jelenetekben kitekintés vagy visszatekintés, például Odüsszeusz beszédében, ebben a beemelésben érdekelt. Egyrészt a beszámoló és a hírnöki beszéd a „szemünk elé veti” azt a látványt, ami ott kint, a csatamezőn van. Másrészt a korábbi a jelenbelihez közelíti, egészen addig, amíg a színpadi tér-

re fel nem lép Akhilleusz, aki így nemcsak fizikailag válik a néző számára láthatóvá, hanem az események résztvevőjeként elhozza az események jelen idejét is a színtér láthatóságába, megteremtve kint és bent, korábbi és jelenbeli, látható és korábban megtörtént egységet.

A színtéren nemcsak szereplőknek, eseményeknek kell megmutatkozniuk, hanem a színtérnek a színtéren kívüli tereket és időket is a saját láthatóságában kell egybegyűjtenie. Ebben az egybegyűjtésben a szomorújáték (ahogy általában minden műalkotás) sohasem valami pusztán fennállót mutat fel, hanem világvonatkozások sokaságát gyűjti magába. Persze ezek a világvonatkozások nem tartoznak kizárólag a szoros értelemben vett látható dimenziójához. Magyarán, ami ezekben a beszédekben élénk lép, mint a színtéren kívüli jelenbe hívása, abban e szereplők értelmezői stratégiái, vágyai és félelmei, világhoz való viszonyuk sokasága mutatkozik meg. A görögök, ahogy később az amazonok kara, nem elbeszél valamit, bemutat eseményeket (persze közvetve azt is teszik), hanem a mondásukban a történetekben számukra végzetszerűként megmutatkozót, saját világhoz való alapviszonyukat artikulálják, aminek a végzetszerűsége éppen ebben a kimondásban ölt alakot.

Összefoglalva, e három jelenet be-vezet minket a dráma terébe. A szó legegyszerűbb és elsődleges értelmében e jelenetek úgy töltik be bevezető funkciójukat, hogy bemutatják a korábban történeteket, és azokat a drámai jelen pillanatára vonatkoztatják. Másodszor, úgy vezetik be az olvasót-nézőt a dráma terébe, hogy a színtéren kívülit a színen belül teszik *elképzelhetővé*, és a dráma első kulminációs pontjaként, mint a drámai beszéd és az események egymáshoz való folyamatos közeledése, e két szint összeér. A beszéd testté válik, és for-

dítva: megjelenik a színen Akhilleusz. Harmadszor, e három jelenet úgy vezet be a színtér láthatóságába, hogy az „élénk vetett képek” révén és ezekben a képekben tárják fel az események világvonatkozásait, mindazokat a szemléleti, gyakorlati, viselkedésbeli összefüggéseket, ahogy a görögök kara számára az események sorsszerűsége megnyilvánul.

Amikor a következőkben a *szemléltetés*, a hipotipózis kérdését vizsgálom, mint a szomorújáték bevezető részének középponti jelentőségű technikáját (de ez a dráma lényegi vonása: a valaki helyett beszélés, annak mondása, ami a színtéren kívül – és időnként, ami a színtéren – látható, az egész szomorújáték meghatározó gyakorlata), akkor ehhez a klaszszikus retorikai kontextushoz és a kanti használathoz képest valamelyest lazább és tágabb értelemben használom. A szemléltetésnek a kleisti drámában ugyanis stratégiai funkciója van: teljességgel ezt a be-vezetést szolgálja. A hipotipózis alakzatának mint jelenlét-technikának egyszerre van dramaturgiai funkciója (a szó egyszerű értelmében bevezetni, előkészíteni), készíteti a nézőt együttlátásra (a tanulmány bevezető részében ezt a képzelet afficiálásaként nevesítem, a kanti értelmezés szerint ez a nézői lelkület mozgásba hozása), feltárja az események világvonatkozásait (ezzel nem teljesen párhuzamos a kanti értelmezés, miszerint a megérzékítésnek az érzéken túliról kell tanúskodnia), és a színtéren (térben és időben) kívülit és többé-kevésbé paradox módon a színtéren levőt be-vezeti a színtérbe.

Híradás, teichoszkópia és szemléltetés – intenzitások

A *Pentheszileia* első három jelenete olyan műfogásokkal él, amelyek lehetővé teszik a színtéren kívüli események inklú-

zióját a színtérbe. Az egyik ilyen a beszámoló: Odüsszeusz beszámol Antilokhosznak, mi minden történt ezen a mellékhadszíntéren. A másik a hírnök hozta üzenet: a második jelenetben színre lép a százados, aki Akhilleusz fogságba esésének (amúgy hamisnak bizonyuló) hírét hozza. A harmadik a *teichoszkópia*. A kifejezés annyit tesz, „átnézni a falon”, „szemléltetés a falról” (Devecseri Gábor), és mint elbeszélői technikának az első változata az *Iliász*ból származik (3. ének, 121–144), ahol Priamosz megkéri Helénát, hogy a városfalon átnézve mutassa be a görög sereget. A teichoszkópia a szemléltetés olyan formája, ahol az egyik szereplő tekintet, és (gyakran a hallgatók közbevágására reagálva) leírja, ami a szeme elé tárul. A szomorújáték harmadik jelenetében görögök csapata áll a dombon, és egymás szavába vágva, egymást kijavítva és sürgetve közvetítik azt, ami a szemük elé tárul. A végén ez a szinte hangzavarba fulladó „egyenest adás” (ami sok szempontból végül is emlékeztet sportesemények rádiós közvetítésére) Akhilleusz megjelenésével zárul. Noha Akhilleusz már a színen, a közvetítés tovább tart, leírva Akhilleusz bevonulását. A néző itt már látja és egyben hallja is a látottat: a beszéd megkettőzi a színpadképet.

Az első három jelenetben tehát különféle dramaturgiai technikák kerülnek megidézésre: a beszámoló, a hírvivés-híradás és a teichoszkópia, és mindhárom jelenetben középonti szerepet játszik a szemléltetés beszédalakzata. Az első két jelenet dramaturgiai megoldásai önmagukban még nem feltétlenül indokolják a hipotipózis beszédalakzatának intenzív használatát. Sőt ha jobban megfontoljuk, talán az is megkockáztatható, hogy (ha nem is a „világosság” retorikai követelményét) a beszámoló és a hírnök hozta üzenet *híradás*-jellegét voltaképpen gyengíti ez a beszédalakzat. Odüsszeusz

szeusz és a hírvivőként megérkező százados úgy beszélnek korábbi eseményekről, hogy azok jelenvalóságát hangsúlyozzák, mintha itt és most zajlanának – „nézd”, „lásd”, hangzik a folytatólagos felhívás az együttlátásra. Ennek a tétje, hogy a hallgató (Antilokhosz és vele együtt az olvasó/hallgató) elképzelje, a „lelkével szemlélje” (Quintilianus) és a saját belső szavával mondja újra, amit Odüsszeusz és a hírvivő mond. Ez „láthatatlan színház” – idézi Goethét Kittler.¹²⁶ De ez a láthatatlanság relatív, mivel a képzelet re-mediációjában, a hallgató kiteljesítő képmunkájában válik jelenlétévé az, amiről a hírvivő beszél. Ennyiben az *ismétlés* a *Pentheszileia* jelenlét-technikájának az alapja.

Első és legkézenfekvőbb értelemben az ismétlés kérdése arra vonatkozik, hogy e jelenetek hatása a megszólítások, az odafordulások sikerétől függ, amennyiben a beszéd a képzelet munkájára van ráutalva. Ez azt jelenti, hogy a hírnök beszédét megleleveníítő képzelet a szóból lépteti elő az eleven képet, amely viszont a szónak mondhatni *visszaadja* az elevenességét. Így a szó intenzitása, fizikai és temporális értelemben egyaránt, retroaktív értelemben áll elő, vagyis ebben a megszólaltatásban, belsővé válásban jelenik meg, mint Odüsszeusz szavának belső szóvá alakítása („tanúsítása”),¹²⁷ azaz ismétlése.

Ez a szomorújáték első soraitól kezdve meghatározó. Antilokhosz köszöntésére és a hogylétére irányuló kérdésre Odüsszeusz a Trója melletti hadszíntéren folyó elkeseredett csatára irányítja Agamemnon küldöttének a figyelmét:

¹²⁶ Wolf Kittler vonatkoztatja a *Pentheszileia* első három jelenetére Goethének ezt az (amúgy eredetileg *Az eltört korsóra* vonatkozó) diktumát: KITTLER, O, *Aphrodite*, 120.

¹²⁷ Lásd Lőrincz Csongor korábban idézett tanulmányát a tanúságtétel (és szingularitás) kérdéséről; LŐRINCZ, I. m., 63–97.

Antilokhosz: Királyok, üdv. Hogy s mint azóta, hogy
Trójánál utoljára láttuk egymást?

Odüsszeusz: Rosszul, Antilokhosz. Nézd, e mezőkön
A görög és az amazon sereg
Veszett ordasként hogy tépázza egymást:
Jupiterre! azt se tudják miért.¹²⁸

A krízist a görögöket és a trójaiakat egyaránt megtámadó amazon sereg váltja ki: Odüsszeusz rosszkedvét az esztelen öldöklés okozza, amely azzal fenyeget, hogy e képtelen küzdelemben minden ok nélkül vész oda a mürmidonok seregének színe-java. E harc okát, ahogy valamivel később Diomedész, a másik görög hadvezér fogalmaz, „hiába vetik ki elménk mérő-ónját” (D1 301; SW 304), a görögök nem találják. A mérőón metafora szerint ez *felmérhetetlen*, kifürkészhetetlen történés, amely nemcsak a pusztítás elszenvedőjét, hanem annak nézőit is fenyegeti, mégpedig azzal, hogy (mivel beláthatatlan) nem lehet rá *válaszolni*. Ez pedig az eszes Odüsszeuszt különösen kétségbe ejti. Odüsszeusznak a köszöntésre adott válasza nem egyszerűen összefoglalja az alapszituációt, hanem szó szerint *bevezet* abba. Ennek elsőrendű technikája a rápillantásra való felszólítás, amelyet Antilokhoszhoz intéz: „nézd – mondja Antilokhosznak –, itt látod ezeken a mezőkön” a csatát. A német szövegben még bújtatottabb Odüsszeusz performatívuma: „du siehst” (‘látod’), itt van előtted rosszkedvem oka. A kijelentő mód egyben felkiáltás: mintha lehetne nem látni, ami ennyire fenyegetően és kitartóan törekszik betörni a látóterünkbe!

¹²⁸ D1 297. „Antiloch: Sei mir gegrüßt, ihr Könige! Wie gehts, / Seit wir zuletzt bei Troia uns gesehn? / Odysseus: Schlecht, Antiloch. Du siehst auf diesen Feldern / Der Griechen und der Amazonen Heer / Wie zwei erboste Wölfe sich umkämpfen: / Beim Jupiter, sie wissen nicht, warum!” SW 301.

Odüsszeusz az ő és a személyén keresztül a közönség figyelmét ráirányítja események sorára, amelyek „itt”, „ezeken a mezőkön” történnek meg. Ez a törvényen kívüli háború a portyázó farkasok¹²⁹ metaforájában összegződik, amelybe ha nem avatkoznak be az istenek, ha nem vetik alá az isteni törvénynek (nem véletlen a Jupiterhez fohászkodás), akkor az romba dönti az emberek világát. Antilokhosz figyelmét erre a (képtelen) „képre” irányítja, amely tényszerűen ugyan nem látható, de amelynek az inzisztálását Antilokhosz megtapasztalhatja. A felszólítás a közönségnek szól, akinek Odüsszeusz ugyanúgy a szeméi elé helyezi a csatajelenetet, mint ahogy a szereplők a távollétük után *viszontlátják* egymást. Antilokhosz tanúsága a közbejövő helyettesé, aki számára Odüsszeusz mintegy elismétli a látványt, hogy ebben az ismételtsében a néző számára először váljanak láthatóvá a hadszíntér eseményei.

Odüsszeusz későbbi beszámolóját¹³⁰ követve Antilokhosznak az ütközet láttán a görögöket átjáró „elképedést” [*Erstaunen*] kell látnia: az ő nézőpontjukat, ahogy az előttük feltáruló látványt látták. A látvány a nézőpont megismétlésében tárul fel, amely egy természeti kép metaforikus mozgása egyben: Héliosz, a nap derengésénél (a hajnal „rőt derengése” aztán Pentheszileia elvörösödésében tér vissza) Pentheszileia elfújja a trójaiak „tépett felhőit”. A beszéd ismétlése e nézőpontot artikulálja, mely annak megismétlése

¹²⁹ A „farkas” metafora a *Kohlhaas*-elbeszélésben is kitüntetett szerepet játszik. A metafora kultúrtörténeti összefüggéseihez lásd az utolsó fejezet 224. lábjegyzetének hivatkozásait!

¹³⁰ „De ahogy rőten földereng a hajnal, / Elképedve azt látjuk, Antilokhosz, / Hogy előttünk egy széles völgy ölen / Deiphobosz seregével vad csatát / Vív az amazonhad. Pentheszileia / Mint tépett felhőket a szélvihar, / Űzi a dúlt trójai sorokat.” (D1 297–298)

során áll elő, és amely egyben a metafora mozgását ismétli (Pentheszileia elpirulása [*mit der Wangen Rot*], amelyet Akhilleusz Héliosz-figurája vált ki, a hajnali derengést [*Dämmer-röte*] ismétli).

Az ismétlés a *Pentheszileia* jelenlét-technikájának az alapja. Az ismétlés viszont nemcsak mint egy felkínált nézőpont ismétlő elsajátítása érthető. Miután Odüsszeusz részletezi rosszkedve okát, a küldöttjárást és hogy miként „igazítják fúriák a világot”, Antilokhosz elmondja, hogy mindazt, amit eddig hallott, Odüsszeusz követén keresztül egyszer már hallotta – ezért van itt, immár Agamemnon követeként:

Antilokhosz: Szórul szóra ezt mondta követed; de
Senki se értett egy szót se e széles
Görög táborban.¹³¹

E pillanatban derül ki, hogy mindaz, amit itt, a szintéren Odüsszeusz mond, az a korábbi üzenetének megismétlése, „szórul szóra” [*Wort für Wort*], és nem volt senki a görög táborban, ki „felfogta volna”. Ami itt kimondatik, az a *Pentheszileia* jelenlét-technikájának kardinális fontosságú vonása. Nevezetesen, hogy az ismétlés, jelen esetben Odüsszeusz beszámolójának szó szerinti megismétlése nem az intenzív-vé válás, a jelenvalóvá tétel ellen hat, hanem annak tulajdonképpeni alapja.

Az, ahogy a színre vitt hallgató, jelen esetben Antilokhosz képzeletét – legalábbis a quintilianusi, cicerói értelemben – felgyújtják a szavak, nem egészen szimmetrikus az

¹³¹ „So, Wort für Wort, der Bote, den du sandtest, / Doch keiner in dem ganzen Griechenlager, / Der ihn begriff.” (SW 303)

ismétlés e második, most részletezendő formájával, vagyis hogy Odüsszeusz még egyszer, szó szerint ugyanazt mondja, immár Antilokhosznak, amit hírként a követe elvitt a görög táborba.

A hipotipózis klasszikus magyarázatai rendre azt emelik ki, hogy a szónok vagy a költő a belső szemlélet számára kínálja fel a szavakat, amelyek e miatt a (belső szemlélet általi) közvetítés vagy mediáció miatt közvetlenül, vagyis mint belső képzetek lépnek a hallgató („szemei”) elé. Ezért nem halljuk, hanem látjuk, amit a beszélő *kimond*. Antilokhosz válasza viszont azt hangsúlyozza, hogy itt nem belsővé tett szóról van szó. A német szöveg nem pontosan azt mondja, hogy a görög táborban „senki se értett egy szót se” Odüsszeusz üzenetéből. Ez legfentebb túlfeszített költői túlzásként lenne érthető, ugyanis a szavak jelentéseit mindenképpen érteniük kellett, ha tudtak rá választ küldeni. Nem a beszámoló szavait nem értették, hanem „nem fogták fel” [*Doch keiner in dem ganzen Griechenlager / Der ihn begriff*], az értelmét nem tudták kihámozni, vagyis hogy mi végre történnek azok a dolgok, amelyekről Odüsszeusz beszámol.

Odüsszeusz szavainak mint szavaknak az intenzitását az adja, hogy olyan eseményeket szemléltet, amelyek okát és célját maga sem látja be. Amiatt, hogy amit üzent, azt teljességgel maga sem érti, a szavai olyan értelemmel telítődnek, amelyet *nem* az üzenő bízott rájuk. Odüsszeusz mondhatni szavakat küldött a görög táborba, amelyek maguk váltak beszédessé, maguk helyett beszélnek. Magából az üzenetből, amit a küldött hírül visz, kell a görög tábornak kibontania, előállítania azt az értelmet, amely a küldő számára is rejtetten maradt. A szavak *szemléltetése*, innen vizsgálva, nemcsak annyit jelent, hogy a görögöknek és az olvasónak

bele kell helyezkedniük, képzeletükkel kell megelevenítenünk mindazt, amiről a szónok beszámol, hanem hogy a szavakhoz kell visszahátrálniuk, Odüsszeusz szavaiból mint olyan mondásból kell előállítaniuk a történeteket, amelyek nem valami (egy fizikai látvány) helyett állnak, hanem elárulhatják azt is, amit a küldő nem tud vagy tudhat. Megismételni Odüsszeusz szavait ebben az esetben azt jelenti, ízeletgetni ezeket a szavakat, „Wort für Wort”, a mondás jelenében lenni, ahogy azok egyszerre túlmutatnak magukon, rámutatnak eseményekre és összefüggésekre, felidéznek eseményeket és összefüggéseket, de ugyanakkor meg is vonják magukat attól, hogy teljességgel feloldódjanak ebben a rámutatásban. A szavak üzenése azt jelenti, hogy „szóról szóra”, a mondás mozgásával haladva a szavak előállító munkájánál tartózkodunk, amely úgy hívja elő a történeteket, a személyek közötti összefüggéseket, a gesztusokat stb., hogy folyton vissza is kényszerít a szavak feltáró mozgásához, a mondás jelenéhez. A *Pentheszileia* első három jelenete, mint mondtam, egyetlen megfeszített törekvés, hogy jelenvalóvá tegyen: ez a jelenvalóvá tétel ezek szerint a szavak intenzitásának, mozgásának a jelenvalóvá tétele is. Odüsszeusz szavainak az újraismétlése egyszerre törekszik jelenvalóvá tenni valamit, és az ismétlésben maga is jelenlétre törekszik.

Odüsszeusz rosszkedve abból fakad, hogy nem látja át, mi történik, és a történeteket nem tudja a (politikai) cselekvés gyakorlati összefüggéseibe kényszeríteni, nem tudja alávetni az instrumentális észnek. Az amazonok támadását, ahogy egyként zúdulnak rá a görög és trójai seregre, így mutatja be:

És most olyan harc
Kezdődik, mit még nem látott e föld,
Amióta fúriák igazítják.
A természetben, tudtommal, erő
S ellenállás van, nincs harmadik. Mi
Parazsat olt épp, nem oszlat vizet
Forrongva gőzzé; és viszont. De itt
Oly ádáz kettős ellenség jelent meg,
Melynek láttán a tűz nem tudja: vízzel
Csobogjon el? a víz nem tudja: tűzzel
Verdesen égig? Így amazonoktól
Szorongatott trójai egy görög
Pajzsa mögé bújna, s az argoszi
Menti meg öt szűzi veszedelemtől. (D1 300)¹³²

A Földet, mondja Odüsszeusz Antilokhosznak, „fúriák igazítják” [*die Furien walten*]. Ez a tiszta intenzitás, a fúriák tombolása, amely görögöt és trójait egy pajzs mögé kényszerít, nemcsak a (politikai) cselekvések Odüsszeusz által képviselt logikáját számolja fel, amely barát és ellenség megkülönböztetésének bináris logikájára épül, hanem a kizárt harmadik logikai elvének felszámolásával a dolgokhoz való hozzáférést is széthasítja. „A víz nem tudja: tűzzel / verdesen égig” képzavarát a természet agon-elvének megsértése

¹³² Odysseus: Jetzt hebt / Ein Kampf an, wie er, seit die Furien walten, / Noch nicht gekämpft ward auf der Erde Rücken. / Soviel ich weiß, gibt es in der Natur / Kraft bloß und ihrer Widerstand, nichts Drittes. / Was Glut des Feuers löscht, löst Wasser siedend / Zu Dampf nicht auf, und umgekehrt. Doch hier / Zeigt ein ergrimter Feind von beiden sich, / Bei dessen Eintritt nicht das Feuer weiß, / Obs mit dem Wasser rieseln soll, das Wasser, / Obs mit dem Feuer himmelan soll lecken. / Der Trojer wirft, gedrängt von Amazonen, / Sich hinter eines Griechen Schild, der Grieche / befreit ihn von der Jungfrau, die ihn drängte.” (SW 303–304)

indokolja: „a természetben [...] erő / S ellenállás van, nincs harmadik”. Odüsszeusz panasza szerint a harcoló felek nemcsak fizikailag, sőt elsősorban nem fizikailag vannak kiszolgáltatva Pentheszileia vad erőinek, hanem abbéli képességükben, hogy egységes képként tudják felfogni és átfogni a velük megtörténőt.¹³³ A szavaknak ezt a materiális jelenvalóságát vagy pontosabban jelenlétre törekvését az is hangsúlyossá teszi, hogy mivel Odüsszeusz a beszédében a világot megképző törvényeket és a megjelenítés, a bemutatás és egyáltalán a beszéd törvényét szigorúan egymásra vonatkoztatja, ezért ami a beszédében megmutatkozik, az éppen annak az eklatáns cáfolata, amit ő maga benne megfogalmaz. „[Es gibt] in der Natur / Kraft bloß und ihrer Widerstand, nichts Drittes”, „a természetben [...] erő / S ellenállás van, nincs harmadik” – mondja. Amit Odüsszeusz szavai mutatnak, azok egyben lehetetlen képek, amelyek képzavarként jelentkeznek. A szavak intenzitását mint materiális jelenvalóságuknak a tapasztalatát, amely nem oldódik fel az értelemben, a világtörvényen kívül esőnek a beszédben képzavarként való feltárulása jelzi. Kimondását

¹³³ A *Pentheszileia* konzekvensen a természet erőihez hasonlítja az amazonok hadait. Az ember lehetőségeihez képesti természeti túl-erő joggal hozható kapcsolatba a fenséges képzetével: az amazonok fensége a tűzhányók, a viharok rettegett fenségéhez hasonlatos. Megjegyzendő, hogy ugyanakkor az amazonok által konnotált természeti dinamikailag fenséges kanti logikája (amelyre futólag a *Marionettszínház* kapcsán hivatkoztam) itt ellenpéldaként lenne felidézhető. Kantnál az én kiszolgáltatottsága a természet nagyobb erejének teszi megtapasztalhatóvá ésszemeszmeinknek a természetnek való ki nem szolgáltatottságát. Kant én és természet dialektikájában gondolja el ésszemeszmeink tanúsíthatóságát. Kleistnél hiányzik az el-állásnak, az esztétikai distanciálódásnak az a lehetősége, amely a kanti dialektikát működteti: ezért Pentheszileia természetellenes vihara mint felhőket fújja szét veszteség és nyereség e kanti dialektikus kölcsönviszonyát.

pedig legyűrésének igénye indokolja, mivel ez a képzavar a felfogóképességet és a (politikai) cselekvést egyaránt veszélyezteti.

Odüsszeusz szavai a képzavar módján tanúsítják, hogy amit elképzelésre Antilokhosz (a görög tábor és a beleértett néző/olvasó) számára felkínál, az bizonyos értelemben éppen a képi logika, a (nyelvi) kép és a nyelvben és a képben munkálkodó logika mint a reprezentáció és egyben az annak alapjául szolgáló bináris kódolás ellen hat. Ami Odüsszeusz számára megjelenik, az kaotikus események eszetlen összevisszasága, a politikai cselekvés, a közösség és a természet törvényének a megsérülése, ami nyelvi síkon képtelen képkekként, paradoxonokként jelenik meg. Az értelmes beszéd konkrét veszélyeztetése, mint a koherencia elvesztése (a nyelvi elemek összezavarodása) ellenére Odüsszeusz hapaxai mégis beszédesek, sőt konkrétságukat éppen ellentmondásosságukból nyerik. Röviden visszautalnék a szemléltetés longinosi meghatározásának egy, itt eddig elhanyagolt mozzanatára: Longinos a szemléltetés „kifejezésteremtő” mivoltáról beszél. Odüsszeusz hapaxai, szinguláris szavai (a víz a tűzzel „égre nyal”) éppen helytelen (azaz „tulajdonképpeni helyükből kimozdított”) használatukból következően tesznek szert a legnagyobb szemléletességükre: intenzitásuk és feneketlen képiségük ebből a transzgresszív jellegükből következnek.

Ezért szavainak intenzitása (a beszéd materiális adottsága, ami az ismétlésben és a szavaknak a használat törvényéből való kimozdulásában törekszik megjelenni) olyasvalami, ami ellen védekezni kell, mert az elpusztításukkal fenyeget. Az Odüsszeusz megfogalmazta veszély nemcsak a szó fizikai (a nők mindent elsodró, rájuk zúduló áradata

elpusztítja őket) és politikai értelmében jelentkezik (elvezítik az események fölötti kontrollt és a politikai cselekvés lehetőségét), hanem a megismerésre vonatkoztatva is (meglesznek fosztva cselekvéseik traverzeitől, fogalmaiktól és képzeteiktől/„szemléleteiktől”). Éppen ezért a mondás védekezés is, lényegét tekintve rituális cselekedet, mely a (közösségi) értelem fenntartását szolgálja.

Odüsszeusz először így fogalmazza meg azt a szituációt, amikor az amazonok rájuk tolják a trójai sereget:

Összegyűlünk,
 hogy az ellenünk ékké rendeződő
 Trójaiak támadását kivédjük,
 Dárdáink sűrű sorfalával.¹³⁴

Diomédész az első jelenet egy későbbi pontján pedig arról beszél, hogy Akhilleuszt meg kell győzni arról, hogy felhagyjon a nőkkel folytatott hiábavaló csatározással:

Nohát, királyok, próbáljuk meg együtt,
 Ékké fejlődött józan értelemmel
 Meg-győzni örült elhatározását.¹³⁵

Ahogy egy sereg „ékké” (zárt alakzatba) szerveződik, ugyanúgy kell az „értelem ékét” [*Vernunft, keilförmig*] Akhilleusz „örült elhatározottságával” [*rasende Entschließung*] szembe-
 szegezni. A dárdák sűrűjéből kiformált ékalakzat plasztikus

¹³⁴ „Wir sammeln uns, / Der Trojer Flucht, die wetternd auf uns ein, / Gleich einem Anfall, keilt, zu widerstehen, / Und dicht zur Mauer drängen wir die Spieße.” (SW 302)

¹³⁵ „Laßt uns vereint, ihr Könige, noch einmal / Vernunft, keilförmig, mit Gelassenheit, / Auf seine rasende Entschließung setzen.” (SW 306)

képe az értelem fogalmát védelemként ragadja meg (vagy „fogja fel”). Az „ékforma” ismétlődése (mint a szavak üzenete) egyben a beszéd, a mondás kétféle értelmét különíti el. Az „ékké fejlődött értelem” itt a meggyőző beszéd neve: Diomédész javaslata szerint Akhilleusz „örültsége” ellen kell fordítani ezt a beszédet. Valamivel korábban Odüsszeusz Pentheszileiának ajánl szövetséget. Beszéde közben „elámulva”, „megdöbbenve” [*mit Erstaunen*] veszi észre, hogy Pentheszileia nem figyel a beszédfolyamára ([*Fluß der Rede*], SW 303). Az „ékké fejlődött értelem” kép(zet)e az eszes és ravasz szónok alakjával már csak a két szituáció hasonlósága okán is összekapcsolódik: ahogy korábban Pentheszileiát, úgy később Akhilleuszt akarják okos beszéddel más belátásra bírni. A szónoki beszéd tehát, mint egy katonai alakzat, az értelem nélküli betörésétől a tervezhető hatás révén véd meg. A nyelv feneketlen képiségének és materiális adódásának intenzitásaival szemben Odüsszeusz a „folyékony beszédet”, a beszéd ellenállásokba nem ütköző mozgását állítja, és „megütközve látja” („bámulva láttam”, D1 299) Pentheszileia kőarcát, amelyen e beszéd nem talál fogást.

Odüsszeusz beszédének az elismétlése tehát egyben ráolvasás, rituális cselekvés, mondhatni egyfajta vudu szertartás, ahol a szavak ismétlése a manipulációt vagy egyszerűen csak a cselekvést szolgálja, amely ebben a kontextusban elsőrangúan katonai és politikai cselekvés. Jelenvalóvá tenni a beszédet, vagy Odüsszeusz szavával, belépni a „beszéd folyamába” azt is jelenti: visszanyerni a cselekvőségünket, amennyiben a beszéd „keilförmig”, „ék alakban” az értelem szolgálatába állítható. Másrészt a beszéd mint „ék”, amely a világ és a dolgok feloszthatóságát és megoszthatóságát lehetővé teszi, egyben a beszéd, a mondás e másik, Odüssze-

szeusz beszédében is (mint számára tragikus tapasztalat) megnyilvánuló intenzitásán nyugszik. Ennek az intenzitásnak viszont mint a szavak materiális, nem irányítható mondanak nincs alanya. Az ismétlés tehát – ahogy Odüsszeusz szavát a követnek, a görög tábornak, Antilokhosznak és rajta keresztül a meglevenítő olvasói/nézői lelkületnek (újra) mondják – a nyelvet ebben az alanyiság nélküli intenzitásában, jelenlétre törekvésben mutatja meg.

Lassan kirajzolódni látszanak tehát az első három jelenet *szemléltetéseinek* tétjei: a szomorújáték bevezetése a hallgatói képzelet re-mediációja révén jelenvaló tesz eseményeket. De a szomorújáték ezzel nem a beszéd eltüntetését (érzékelhetetlenné tevését) célozza. Mélyebb értelemben ugyanis a jelenvalóvá tétel a beszéd jelenlétének a feltárlására vonatkozik. A beszéd is fel kell hogy táruljon, és a beszéd jelenvalóságra törekvése („inzisztenciája”) mint a *szavak szemléltetése*, mint mondhatni eredendő intenziója kell hogy megnyilvánuljon. Megismételni, együtt mozogni a szavak feltárló mozgásával akkor válik aktuálissá, amikor azok megvonják magukat az értelemben való feloldódásuktól. A beszéd így feltárló feneketlen képiségevel állítja szembe a görög tábor a beszéd ismétlését mint az elhárításnak, az instrumentális beszédnek a képzetét, mely a maga rendjén szintén a mondanak alany nélküli beszédében áll benne. A szemléltetés, amelyet a szöveg nemcsak „elénk állításként”, hanem egyben elénk állásként, a beszéd és a világ („értelmének”) megtestesüléseként értelmez, ezek szerint végső soron a beszéd e két létmódjának, az instrumentális beszédet és a mondanak beszédének intenzitásait, valamint egymáshoz való viszonyukat tárja fel.

Szemléltetés, sebesség, jelenlét

Az első jelenettől a harmadik felé haladva, a szereplői beszéd egyre gyorsabb, izgatottabb és töredezettebb lesz. A „beszéd folyama” egyre sebesebben, mint egy örvény vonzza be a színtéren kívülit, hogy a harmadik jelenet egy pontján eljusson a szinte tagolatlan kiáltozásig és Akhilleusz eljövételéig. A második jelenetben „egy százados jön”, aki szemben Odüsszeusz megfontolt beszédével nem reflektál (legalábbis nyíltan) a mondanójára, hanem mint éppen most történőt *szemlélteti*. Beszédét izgatott kérdések vezetik fel:

Odüsszeusz: Mi hozol?

Diomédész: Üzenet?

Százados: Ily szörnyűséget
Fületek még nem hallott.

Diomédész: Mit?

Százados: Beszélj!

Százados: Akhilleusz – az amazonok kezén!
Nem omlanak le Trója falai.¹³⁶

Faktuálisan a százados hírközlő (mint kiderül, „üzenete” – „Akhilleusz – az amazonok kezén!” – hamis), de beszéde nem közöl, hanem a megtörténtet, ahogy mondani szokták, színre viszi, vagy a szavai előhívják, a jelenhez közelítik a történeteket. A többiek mind beszédre készítetik, közbekiáltanak, együtt mozognak a hírnök szavaival, amely

¹³⁶ „Odysseus: Was bringst du? / Diomedes: Botschaft? / Die Hauptmann: Euch die ödeste, / Die euer Ohr noch je vernahm./ Diomedes: Wie? / Odysseus: Rede! Der Hauptmann: Achill – ist in der Amazonen Händen, / Und Pergams Mauer fallen jetzt nicht um.” (SW 306–307)

a beszéd rítusa révén és magában a beszéd rítusában mint végzetszerűként megmutatkozót hozza elő Akhilleusz és Pentheszileia versenyfutását. Pentheszileiát egy sziklafal választja el az összegubancolódott lószerszámai miatt vesztelő fogattól; az amazonkirálynő a préda bűvöletében „örült elhatározottsággal” próbálja legyűrni az előtte tornyosuló sziklafalat:

Diomédész: Hogyan? Ezt merné?
 Antilokhosz: Nem, beszélj!
 Százados: Halljátok. Próbálják [visszafogni], de mindhiába.
 Szeliden félretologatja őket,
 Aztán nyugtalan ügetésbe fog
 A szakadék tövében föl s alá,
 Vizsgálva, nem nyílik-e keskeny ösvény,
 Hő kívánsághoz, melynek szárnya nem nő;
 Aztán mint egy őrző, itt meg ott
 Kapaszkodik a sziklafalakon,
 Most izzó vággyal függeszkedik, aztán
 Képtelen reménnyel csak, hogy a zsákmányt
 Mely fönn csapdába hullt, ily mód eléri.
 Megpróbált minden enyhe hasadékok,
 Mit az eső vajt futtában a kőbe;
 A sziklafal, látja, megmászhatatlan;
 De mintha esze menne, nekiront
 Újra meg újra, törne fölfelé,
 És – hághatatlannak látszó csapáson! –
 Valóban följobb lendül, nyűhetetlen,
 Közelebb a felső sziklaperemhez

Egy szilfányit; egy gránittömbön áll,
 Ahol semerre több patahely, még
 Zergének elegendő, annyi se;
 Tátongó szakadékok iszonyítják,
 Hogy lépni se mer előre, se hátra;
 A nők sikolya egeket hasít; s ő
 Hirtelen lebukik fönről, lovastul,
 Körötte záporozó kőeső,
 Mintha Orkusra szállna, le a szikla
 Lábához zúdul, és nyakát se szegve,
 Nem is okulva, újra új erőt gyűjt,
 Hogy a sziklaormot megostromolja

Antilokhosz: Ó, ez a vak, nőstényhiéna!¹³⁷

¹³⁷ „Diomedes: Wie? Wagt sie es? / Antilochus: Nein, sprich! / Der Hauptmann: Ihr hörts. / Umsonst sind die Versuche, sie zu halten, / Sie drängt mit sanfter Macht von beiden Seiten / Die Frau hinweg, und im unruh'gen Trabe / An dem Geklüfte auf und nieder streifend, / Sucht sie, ob nicht ein schmaler Pfad sich biete / Für einen Wunsch, der keine Flügel hat; / Drauf jetzt, gleich einer Rasenden, sieht man / Empor sie an den Felsens Wänden klimmen, / Jetzt hier, in glühender Begier, jetzt dort, / Unsinniger Hoffnung voll, auf diesem Wege / Die Beute, die im Garn liegt, zu erhaschen. / Jetzt hat sie jeden sanften Riß versucht, / Den sich im Fels der Regen ausgewaschen, / Der Absturz ist, sie sieht es, unersteiglich; / Doch, wie beraubt des Urteils, kehrt sie um, / Und fängt, als wärs von vorn, zu klettern an. / Und schwingt, die Unverdrossene, sich wirklich / Auf Pfaden die des Wandrers Fußtritt scheut, / Schwingt sich des Gipfels höchstem Rande näher / Um einer Orme Höh; und da sie jetzt auf einem / Granitblock steht, von nicht mehr Flächenraum, / Als eine Gemse, sich zu halten, braucht, / Von ragendem Geklüfte rings geschreckt, / Den Schritt nicht vorwärts mehr, nicht rückwärts wagt, / Der Weiber Angstgeschrei durchkreist die Luft: / Stürzt sie urplötzlich, Roß und Reuterin, / Von los sich lösendem Gestein umprasselt, / Als ob sie in den Orkus führe, schmetternd / Bis an des Felsens tiefsten Fuß zurück, / Und bricht den Hals sich nicht und lernt auch nichts: / Sie rafft sich bloß zu neuem Klimmen auf. / Antilochus: Seht die Hyäne, die blindwütende!” (SW 308–309)

Amit a százados mond, „most” van. Ez a most a beszéd jelene. Ez a hipotipózis formája, amely együttlátásra készítet. „Nézd – mondja Antilokhosz –, ezt a vakon tomboló nőstényhiénát” (*SW* 309), mintegy szignalizálva, hogy látnunk kell az eseményt, a „lelkünkkel kell szemlélnünk”. Amit Antilokhosz lát, az a beszédben affektusként van preformálva, mint a nők kiáltása, kik látván Pentheszileiát, sikolyuk „egeket hasít”. E látvány hangját („sikoly”) re-mediálja a szónok a beszédében, ugyanúgy ahogy Antilokhosz a felkiáltásával közvetetten a szónok beszédének re-mediációjára szólít fel, azért, hogy hang és kép e permanens re-mediációjából lépjen elő Pentheszileia „vak tombolása”.

Pentheszileia, a „vakon tomboló hiéna”, ki „az ítélkezéstől megfosztatott” [*beraubt des Urteils*], és kit „esztelen remény” [*unsinnge Hoffnung*] mozgat, mint egy „örjöngő”, vág neki, nem is a „sziklafalnak”, hanem a „meredélynek” [*Absturz*], hogy miután „hirtelen lezuhan” [*urplötzlich stürzt*], „semmit sem tanulva” újból mászni kezdjen. Ami képet a százados „a szemünk elé vet”, nem azért mozgalmas, mert tárgyát tekintve intenzív mozgásokra utal. Hanem mert a szónok beszéde maga is szavak egymásnak feszülő mozgására épül. Elviekben ez a mozgás az apória mozgása. Pentheszileia nem látja, hogy „a sziklafal [...] megmászhatatlan”. „Der Absturz – mondja a német szöveg – ist unersteiglich”. Kleist itt az *Absturz* főnevet használja, mely ’szakadékot’ jelent és ’bukást’, ’lezuhanást’. Az „Absturz ist unersteiglich” állítás tautologikus, mert nemcsak a Pentheszileia előtt tornyosuló sziklafal megmászhatatlan, hanem mert nem lehet a „zuhanásra” „felmászni”. „Izzó vágya” a felfelé és a lefelé tartó mozgást (*Sturz* és *Steigen*, *Aufstieg*) a mozgás egyetlen apóriájává kapcsolja egybe. A százados

beszéde az amazon „esztelenségét”, „őrültségét”, „vakságát” hangsúlyozza – Pentheszileia nem lát, mert a lehetetlent nem látja, ezért maga válik a lehetetlenség látványává, amit a szavak apóriája tár fel.

A „fent” és „lent” szabályos egymásra vonatkoztatását nem ismeri Pentheszileia „vágya” [*Wunsch*, *Begier*]. Erről a vágyról mondja azt a százados, hogy „szárnya nem nő”. A százados a „szárnyas remény” toposzát itt az ellenkezőjébe és szó szerintivé fordítja. És ez faktikus értelemben igaz is. Pentheszileia lezuhan, majd újra nekirugaszkodik. Ez a folyton újrakezdődő kör, a lehetségesnek és a szükségszerűnek ez az újra és újra megismétlődő kihívása, amely kihívást Pentheszileia a felemelkedés és zuhanás logikai kapcsolatának intéz, magát a logikát is megerősítésre ítéli. „Lásd”, „nézd” a vakságát, „nézd e vakon tomboló hiénát”, írják alá, hitelesítik vagy másképpen: tanúsítják Pentheszileiával szemben a leírásban eléjük lépő logika igazságát a görögök.

Mivel Pentheszileia a maga elvakultságában kihívja a törvényt, ezért a kép a görögök számára a (tömegvonzás) törvénye, a valóságelv, az elvakult és szárnyatlan (a „földi”, de amelynek nincs „égi mása”) szerelem alakjává, sémájává alakul, amelyet az ő tekintetük tanúsít. Akhilleusz, aki később megjelenik a színpadon, lesz a megtestesült szignum, a görög tábor tekintetének ellenjegyzése, aláírása. Akhilleusz mint tekintetük testet öltött aláírása a törvénnyel szemben szintén szinguláris, de éppen szingularitása okán lépteti a törvényt életbe.

Ezáltal ennek a tanúsított „képnek” a hasadtsága is megmutatkozik. Amit a görögök látnak vagy látni vélnek, és ami-re a hívásuk vonatkozik, az a törvény, amelyet Pentheszileia kihív, és e kihívásában megerősít. Mit látnak a görögök?

A vágy vak tombolását, a vágyat, amely nem látja magát, és semmire sincs tekintettel. Pentheszileia, mintha a természet törvény rá nem is vonatkozna, úgy cselekszik: „a szikla / Lábához zúdul, és nyakát se szegve, / Nem is okulva, újra új erőt gyűjt, / Hogy a sziklaormot megostromolja”. Hiába demonstrálja ő maga a törvényt, a nyelvet, a törvény nyelvének abszolút mivoltát, „semmit sem tanul”. A „szárnynélküli” vágy „vak” feltételeként van ott, „halljátok”, „nézd” a vakfoltot, amelyet nem tud befogni a világ.

Mint amorf dolog van „itt” (ott), amely nem bizonyos, hogy annak a törvénynek engedelmeskedik, amelyet a görögök hívnak. Vágyának „izzása”, a „glühende Begier”, a szöveg metaforaláncát követve, Akhilleusztól származik, ragyogását a naptól, Héliosztól kapja. A görögök tanúságtételét Pentheszileia vakságáról, szerelmének az istenektől való elhagyatottságáról (Pentheszileia „hiéna”, Odüsszeusz beszédében korábban egyben mint „veszett farkas” jelenik meg, aki ott kint, a mezőkön portyázik) az a fény világítja meg és teszi láthatóvá, ami beszédükben mint elborzasztó, „vak”, „értelmetlen” jelenik meg. Akhilleusz, mint mondtam, a görögök ellenjegyzésének, tanúságának a pecsétje. Amikor a vágy vakságát és uralmának szörnyűségét tanúsítják, akkor egyben Akhilleuszt szólítják, őt hívják a színre: Akhilleusz ezért számít saját tanúságtételük („látásuk”) ellenjegyzésének. De mivel Pentheszileia Akhilleusz vágyának „ragyogása”, ezért tanúsításukban az elutasítottat (is) tanúsítják, ami nemcsak kívül esik a törvénnyel befoghatón, magán a törvényen, hanem magába a törvénybe költözik be, mint annak reprezentálhatatlan alapja.

Harmadik jelenet. A szintén „a százados. Görögök csapata, mely időközben megmászott egy dombot” (D1 307).

A görögök a dombról nézik, ahogy az események feléjük közelítenek. Ha Odüsszeusz és Antilokhosz, majd később a százados szemléltetései formájukat tekintve monológok, itt valóságos kar beszél. Mondhatni a beszéd fizikális tenziójából, az egymásba csapó, felelgető beszéd feszességéből bomlik ki a „látvány”. Nemcsak a beszédtempó gyorsul fel, hanem bizonyos értelemben a beszéd alanyhoz rendelhető-sége is megszűnik, és „többes beszéddé” alakul, anélkül persze, hogy egy „tömeg”-szereplőről lenne szó. A beszéd felgyorsulásával függ össze, hogy az észlelés kódjai válnak dominánssá. Először alakok kirajzolódásáról beszélnek, hogy „feléjük” közeledve váljon kimondhatóvá Akhilleusz alakja:

Egy mürmidon: (körültekintve)

Nézzétek csak! Ott, a hegyhát mögött, nem
Egy katona feje bukkan elő?
Tollforgóval árnyékolt sisak! És ott
A nyak is már, s micsoda bikanyak!
Íme, fénylő vértess vállak, karok!
Barátaim, nézzétek, micsoda
Mellszobor, egy arany szín öv felett.
Százados: Ugyan! S kié?
Mürmidon: Kié? Nem álmodom,
Argosziak!¹³⁸

¹³⁸ „Ein Myrmidoner in die Gegend schauend / Seht! Steigt dort, über jenes Berges Rücken, / Ein Haupt nicht, ein bewaffnetes, empor? / Ein Helm, von Federbüschen überschattet? / Der Nacken schon, der mächtige, der es trägt? / Die Schultern auch, die Arme, stahlumglänzt? / Das ganze Brustgebild, o seht doch, Freunde, / Bis wo den Leib der goldne Gurt umschließt? / Der Hauptmann: Ha! Wessen? / Der Myrmidoner: Traum ich, ihr Argiver?” (SW 310)

„Nézzétek”, majd: „Ha! S kié?” Mintha a részletek önállósulnának, és nem lennének képesek belépni a „képbe”, nem tudnának egységesülni. Mintha ez az „egyes adás” nem egyszerűen a távolságot nem tudná legyűrni, mely a dombon levőket a közelgő alaktól elválasztja, hanem mintha a „beszédfolyam” (korábban volt szó Odüsszeusz „beszédfolyamáról”) botlana meg folyton a kimondás sürgetésében. A beszédnek ez a hangok, közbevetések sokaságára való szétbomlása teszi jelenvalóvá a mondandónak az inzisztenciáját, a beszédbe való belépésre irányuló törekvését. A mondandó jelenlétre törekvése egyben a beszéd jelenlétre törekvése. A beszédtempó fizikai felgyorsulása és a beszéd töredezetté válása nemcsak a képzelet re-mediáló működésére való intenzív felhívás (noha kétségtelenül az is). Akhilleusznek kell ebből a szóból kilépnie, Akhilleusz mint a görögök szava kell hogy megjelenjen, aki egyben a görögök öntanúsága, és mint ilyen tartozik hozzájuk. Aki előáll, előállásában értük, helyettük áll: róluk tanúskodik. Ezért hívásuk erre a tükörszituációra is irányul, ahogy benne ők maguk is megjelennek, mint saját tekintetük ellenjegyzései. Akhilleuszt szólítják elő a görögök ezekkel a kaotikus szavakkal:

Mürmidon: Nézd!
 Százados: Mi az?
 Mürmidon: Ó, százados, a hangom elfúl!
 Százados: Ne fúljon el! Beszélj!
 [...]
 Egy etóliai: De mögötte –
 Százados: Mi, mi?
 Mürmidon: A hegy gerincén –
 Etóliai: Por –

Mürmidon: Kavarog, mint a viharfellegek:
 S mint ha villám cikkan –
 Etóliai: Nagy istenek!
 Mürmidon: Pentheszileia!
 Százados: Hogy ki?
 Etóliai: A királynő! –
 [...]
 Görögök: (kiáltoznak)
 Erre, erre!
 Felénk fuss, isteni! Felénk, felénk!¹³⁹

A szinte jelzésekre redukált szavak, ne feledjük, egyben az események végzetszerűségét is hangsúlyozzák. Nemcsak Akhilleuszt hívják („Erre a futást! Erre irányozd, te isteni, a futásod! / Felénk fuss!”), hanem maguk is Akhilleusznál vannak, nemcsak vele egy térben, melynek egyik részéből ki kell hallanunk a másikat. Hanem ez az „itt” is az „ott”-ra mutatóban jelenik meg. Akhilleusz így mintegy a saját helyére érkezik meg:

Doloposzi: Lassít! Az összegyűlt
 Argoszi királyok előtt lelassít!
 Odüsszeusz közelebb megy – erre ő
 Leszökken a kocsiról – csupa por!

¹³⁹ „Der Myrmidoner: O sieh! / Der Hauptmann: Was gibts? / Der Myrmidoner: Oh, mir vergeht der Atem, Hauptmann! / Der Hauptmann: So rede, sprich! / [...] Ein Ätolier: Doch hinter ihm – / Der Hauptmann: Was? / Der Myrmidoner: An des Berges Saum – / Der Ätolier: Staub – / Der Myrmidoner: Staub aufqualmend, wie Gewitterwolken: / Und, wie der Blitz vorzuckt – / Der Ätolier: Ihr ewgen Götter! / Der Myrmidoner: Penthesilea! / Der Hauptmann: Wer? / Der Ätolier: Die Königin! – / [...] / Die Griechen *rufend* Hieher den Lauf! / Hieher den Lauf, du Göttlicher, gerichtet! / Auf uns den Lauf!” (SW 310–312)

Eldobja a gyepelöt! Most körbefordul!
 Le a sisakkal! Nyomja a fejét!
 És az összes király körébe tódul!
 Az ujjongó görög had ott nyüzsög
 A lábánál, elragadja: miközben
 Automedon a gőzölgő lovakkal
 Lépésben ott halad az oldalán.
 Jön már felénk a diadalmenet!
 Közelednek! Isteni, üdv néked!
 No, nézzétek, nézzétek – Itt van! Itt van!¹⁴⁰

„Ó, nézzetek ide, idenéztek – már jelen van” – mondja a Doloposzi. Akhilleusz nem egyszerűen ideérkezett, hanem „ist da”, jelen van, teljességgel jelen. Megérkezése a görög tábor számára isteni megjelenés, inkarnáció, testet öltés. Éppen ezért a jelenlétének kimondása előtti rész („No, nézzétek, nézzétek”) inkább a nézőnek szól, nem egymásnak mondják – a nézőnek is ellenjegyeznie kell Akhilleusz jelenlétét, mintegy rá kell tennie tekintete pecsétjét. Megjegyzendő, hogy a szemléltetésnek ugyanaz a formája érvényesül itt is, mint korábban: a jelen idejű mondatok, a felkiáltások állítják elének azt, amit immár a színen is látunk. A néző beszólítása a színtér láthatóságába állítja elő Akhilleusz totális jelenlétét.

¹⁴⁰ „Der Doloper: Er hemmt den Lauf! / Vor den gesammelten Argiverfürsten / Hemmt er den Lauf! Odysseus naht sich ihm! / Vom Sitz springt er, der Staubbedeckte, nieder! / Die Zügel gibt er weg! Er wendet sich! / Er nimmt den Helm ab, der sein Haupt beschwert! / Und alle Könige umringen ihn, die jauchzenden / Um seine Knien wimmelnd, mit sich fort, / Indes Automedon die Rosse Schrittwies / Die dampfenden, an seiner Seite führt! / Hier wälzt der ganze Jubelzug sich schon / Auf uns heran! Heil dir, du Göttlicher! / O seht doch her, seht her – Da ist er schon!” (SW 313)

Csakhogy egyrészt Akhilleusz egyáltalán nincs jelen. Mint ahogy a Wolf Kittlertől korábban idézett passzus is állítja, Akhilleusz némaságában alig különbözik a lovaitól. Ha már valahol, akkor Akhilleusz Pentheszileiánál van: ezért sem értenek a görögök igazán szót vele. Másrészt tovább tart az „élő közvetítés”: mintha Akhilleusz fizikai jelenléte mit sem változtatna magán a dolgon, mintha fizikális ittléte nem váltaná ki jelenlétének kimondását, és mintha igazán ez a *da* (Akhilleusz inkarnációja) egyszerre a beszédben és a görögök képzetében történne meg – ez utóbbi arra vonatkozik, hogy a görögök mintegy előkántálják Akhilleuszt, pontosabban azt, ami szerintük, az ő beszédük számára Akhilleusz.

A görögök vezérkara, akik előtt Akhilleusz kocsija lelassít, szintén a színtéren van, ezért bizonyos értelemben akár zavaróan is hathat ez a tovább zajló „élő közvetítés”. Miért van egyáltalán szükség, hogy hasonlóan egy sportesemény kommentárjához, azt is kimondják, ami szó szerint a szemünk előtt zajlik? Itt világossá válik, hogy ez a „közvetítés” nem a szó egyszerű értelmében vett reprezentációt, vagyis valami távollevőnek az újramegjelenítését, előhívását szolgálja. Akhilleusz megérkezésében a görög tábor nem pusztán az egyik társuk sikerét ünnepli, hanem saját performatív tanúsításukat, az előállítás készségét, amely ráutalt Akhilleusz ellenjegyzésére, aki az általuk tanúsított kép részeként lép elő, hogy mintegy jelenlétével ellenjegyezze az igazukat. Amikor azt mondják, „már jelen van”, akkor egyben azt is mondják: „jelen vagyunk”, mert Akhilleusz jelenléte a leírásból, a képből kilépő tekintet, mely őket is elhelyezi a képben.

Akhilleusz dologszerű jelenléte azonban megakasztja beszédnek és láttatásnak, tanúsításnak és öntanúsításnak ezt

az ünnepelt körforgását. Akhilleusz viselkedése, valamint az általa kiváltott zavar bizonyos értelemben maga is ismétlés: viselkedése a negyedik jelenetben Pentheszileia viselkedését ismétli. Odüsszeusz így írja le az első jelenetben a követeket fogadó amazonkirálynőt:

Egy pillanatig szinte eltűnődve
Révülten bámult seregünkre, mintha
Kőből faragva állnánk ott előtte;
Nézd, a tenyerem, esküszöm neked,
Kifejezőbb, mint az ő arca volt:
Akkor szeme megállt Akhilleuszon:
Nyaka tövéig előnti a pír,
Úgy ég az arca, mint aki körül
Lángba borult hirtelen a világ. (D1 298)¹⁴¹

„Kifejezés nélkül / mintha kőből faragva állnánk ott előtte” – mondja Odüsszeusz, Pentheszileia úgy nézett rájuk; továbbá: a tenyere kifejezőbb, mint Pentheszileia arca [*Angesicht*]. Ezt a megkövült tekintetet idézi meg Akhilleusz a viselkedésével, amelyre – mivel nem közlékeny – válaszolni sem lehet. Így változnak ők maguk is olyan kifejezéstelen és lapos szoborrá, mint Odüsszeusz tenyere. Akhilleusz szemléltetésének a továbbfolytatása ugyanarról a zavarról árulkodik, mint amelyről Odüsszeusz beszél, aki nem tudja bevonni beszédfolyamába Pentheszileiát, így beszéde üresen

¹⁴¹ „Gedankenvoll, auf einen Augenblick, / Sieht sie in unsre Schar, von Ausdrück leer, / Als ob in Stein gehaun wir vor ihr stünden: / Hier diese flache Hand, versichr' ich dich, / Ist ausdrücksvoller als ihr Angesicht: / Bis jetzt ihr Aug auf den Peliden trifft, / Und Glut ihr plötzlich, bis zum Hals hinab, / Das Antlitz färbt, als schlüge ringsum ihr / Die Welt in helle Flammenlohe auf.” (SW 302)

rohan tovább, és kifejezéstelenné válik. A *Pentheszileia* ezt a befoghatatlan és tanúsíthatatlan tekintetet „veti a szemük elé”, amelynek róluk, a görögökről kellene tanúskodnia, és bizonyos értelemben rólunk, a nézőkről is, akik magunk is beszélítettünk a színtér jelenlétébe mint annak ellenjegyzői. (Az első három jelenet *szemléltetései* ezeknek az élénk vetett képeknek a tanúsítására szólítanak fel, bevonva az olvasót/hallgatót a jelenvalóvá tétel mozgásaiba és egyben ki is zárva abból.)

Visszatérve a *szemléltetés* keretadó kérdéséhez, érdemes összegezni azt a módot, ahogy Kleist felidézi a hipotipózisnak a klasszikus retorikából származó gyakorlatát, és (közvetve) átformálja annak kanti magyarázatát (és ezzel együtt az esztétikai gyakorlatoknak a kantitól eltérő elképzelését teszi elgondolhatóvá). A hipotipózisnak a klasszikus retorikából származó fogalmával leginkább az rokonítja a jelenvalóvá tétel itt vizsgált kleisti gyakorlatait, amit a hallgatói képzelet afficiálásaként neveztem meg, és amit a *Pentheszileia* első három jelenetének bemutatásai során mint a beszéd re-mediációjára való folytatólagos felhívást fogalmaztam át. A szomorújátékban ez olyannyira élesen jelenik meg, hogy már-már veszélyezteti a nyitó jelenetek „klasszikus” dramaturgiai funkcióit, nevezetesen hogy azok a szó egyszerű értelmében bevezetik a nézőt a drámai eseményekbe. Viszont éppen ez a szinte túlfeszített igyekezet a „most”, az aktuális érzékelés, a „szem elé vetés” kis jelenszigeteinek a felidézésére jelzi, hogy a jelenvalóvá tételt mint beszédgyakorlatot Kleistnél elsősorban nem instrumentális értelemben kell elgondolnunk, vagyis nem a rábeszélés művészetének keretei között, „indulatkeltésként”, az olvasó/hallgató lenyűgözésének értelmében kell felfognunk. A tanulmányban amel-

lett próbáltam érvelni, hogy a nyitó jelenetek közvetve, a szemléltetések révén dolgozzák ki azokat a dilemmákat, amelyekkel a szereplők a későbbiek során tárgyi értelemben is szembesülnek. Így a jelenvalóvá tételnek, a jelenbe idézésnek elsősorban nem a pusztá hatáskeltés a célja. Mint jeleztem, stratégiai fontosságú, hogy az első három jelenetben a főszereplők fizikai jelenlétükben és beszédükben ki vannak zárva a dráma teréből, és kizárólag a beszéd „egyes adásának” közvetítésén keresztül jelennek meg, mivel a dráma éppen ezáltal teszteli a jelenvalóvá tétel és jelenlét tulajdonképpeni kérdéseit. Mintha az egész első három jelenet a beszédből kilépő Akhilleusz „Dasein”-jára, jelenlétére irányuló kérdés lenne: mit jelent egyáltalán „jelen lenni”, hogyan képes valaki (valakinek) „megjelenni”?¹⁴²

A megjelenésnek, a jelenlétnek eminens nyelvi értelme van: értelmezésem szerint ezt hangsúlyozza az ismétlésnek az első jelenetben *expressis verbis* megjelenő kérdése. Ezen a ponton válik fontossá a hipotipózis, az ábrázolás kanti értelmezése. Kant a nyelvi képet, amely valamit szemléletessé tesz, „transzcendentális operátornak” tekinti. A sematikus hipotipózis egy fogalom feltárása egy dologban; a szimbolikus hipotipózis analógia szerinti ábrázolás, egy dolog sémájának átvitele valami egészen másra: mindkét esetben arról van szó, hogy ami megjelenik, az egy alak(zat) (egy séma) megmutatkozása. Kant a képzelőerő szemléletei kapcsán azt hangsúlyozza, hogy azokat ugyan nem képes kimeríteni a fogalom (vagyis inexponibilis), viszont posztulálni kell annak szubjektív célszerűségét. Anélkül tehát, hogy fogalom és szemlélet között minden esetben szigorú kapcsolat lenne,

¹⁴² Ez egyben *Amphitryon* Jupiterének Alkmenéhez intézett kérdése. Ennek tárgyalásához lásd a következő fejezet utolsó két alfejezetét.

fontos hangsúlyozni, hogy az egész harmadik *Kritika* ezen a mai szóval élve kognitivistá hipotézisen, fogalom és alak, gondolkodás és megjelenés (szubjektív) összhangján alapul.

Kleist a megjelenés ezen értelme helyett valami egészen mást állít. Akhilleusz előkántálása, jelenbe hívása, mint ahogy azt demonstrálni¹⁴³ próbáltam, védekezés egy beláthatatlan és emiatt kezelhetetlen eseménnyel szemben. Ennek a beláthatatlan eseménynek a neve Pentheszileia. A Pentheszileiával megnevezett veszély azonban elsősorban nem fizikailag fenyegető. Az amazon királynővel beköszönő „rendkívüli állapot”¹⁴⁴ lényegét tekintve nyelvi esemény: a drámában, először Odüsszeusz hapaxaiban, később pedig a különböző leírásokban ezáltal válik észlelhetővé, inzisztenciaként, a nyelv materiális tapasztalata, a maguk helyett beszélő szavak. Vagyis ezáltal válik észlelhetővé mindaz, amit a szavak eredendő intenzitásának neveztem. Ez a jelenlét-tapasztalat azonban radikálisan különbözik a nyelvi kép mint „tisztá kép”, mint „transzcendentális operátor” elképzelésétől. Ami a nyelv ezen eredendő intenzitását jellemzi, ugyanis éppen törvény és szemlélet vagy pedig alak(zat), séma és megjelenő (és egyben mondandó) diszharmóniája. A görög kar megjelenítései vagy még inkább: jelenlétbe hívása egyszerre fedi fel a nyelvnek ezt a tapasztalatát, és az elő-állítás, Akhilleusz elő-hívása révén törekszik azt eltüntetni. A görögök Pentheszileia „vak tombolását” teszik jelenvalóvá, ami egyben a törvény tanúsítása a vágygal szemben, amelynek „szárnya nem nő”. Akhilleusz hívása a törvény tanúsítása: Akhilleusz mintegy saját tanúskodásuk

¹⁴³ Itt nyilván nem a „demonstráció” szigorú kanti értelmére kell gondolni.

¹⁴⁴ Ehhez a kérdéshez lásd Manfred STEINER, *Die Welt im Ausnahmezustand. Kleists Kriegstheater*, KJB 2001, 115–116.

ellenjegyzése. Ezért Akhilleusz előlépése a nyelvi képből egyben az ő helyük megtalálása is a képben: Akhilleusz az ő tanúskodásuk tanúja. Csakhogy „Akhilleusz” nem tehető egy kétértékű logika alapjává, ugyanis a kizárt harmadik, Pentheszileia (őrülete) a hatalmát (vakságát és ragyogó vágyát) szintén Akhilleusztól kapta (és fordítva). Ezért jelenlétük nem „tisztá” jelenlét (visszaulva a quintilanusi megfogalmazásra – nem válik „egésszé”): ami általuk jelenlétre törekszik, az a reprezentáció, a megjelenés reprezentálhatatlan alapja – a nyelv alanyiség nélküli mozgása, melynek feltáró mozgása, „rendkívüli állapota” szinguláris, feneketlen képekként ad hírt magáról.

A megjelenés obszcenitása

Heinrich von Kleist: *Amphitryon*

Átiratok

Heinrich von Kleist *Amphitryon*¹⁴⁵ az azonos című Molière-darab átköltéseként keletkezett. Az alcím (*Vígjáték Molière nyomán [Lustspiel nach Molière]*) erre az egészen szoros átírára utal. A Héraklész fogantatását és születését elmesélő mítosz molière-i változata szintén szabad átdolgozás: Molière Plautus *Amphitruo*-ját (és Rotrou *Les Sosies*-ját) költi át. Plautus mítoszfeldolgozása az *Amphitryon*-történet első fennmaradt drámai változata. A plautusi adaptáció¹⁴⁶ újítása, hogy, szemben az elveszett görög drámákkal,¹⁴⁷ műfaja nem tragédia, hanem tragikomédia: az istenek és hőroszok szintjén zajló eseményeket

¹⁴⁵ Heinrich von KLEIST, *Amphitryon* = SW 233–299. Magyarul Uő., *Amphitryon*, ford. SZABÓ Lőrinc = D1 219–294.

¹⁴⁶ Titus Maccius PLAUTUS, *Amphitruo* = Uő., *Vígjátékai*, I., ford. DEVECSERI Gábor, Magyar Helikon, Budapest, 1977, 5–77.

¹⁴⁷ Héraklész isteni származásáról először Hésziodosz tudósít versében, a *Héraklész pajzsában*; továbbá arra is utal, hogy Alkménét egyazon éjszakán látogatta meg Zeusz és a győztesen hazatérő Amphitryon. Az ikerpár, az isteni eredetű Héraklész és az Amphitryontól fogant Iphiklész nemzésének és megszületésének témáját tragédia formájában többek között Szophoklész és Euripidész dolgozta fel. Ezek a tragédiák nem maradtak fenn. Az első fennmaradt „tragicomoedia”, az *Amphitruo* Titus Macchius Plautustól származik, aki először vezette be Mercurius és Sosia alakjait. A szolgák szintjén megtörténő alakcsere Iuppiter és Amphitruo alakcseréjét kettőzi meg, így válik lehetővé ugyanannak a történetnek kettős, hősi-emelkedett és alacsony-komikus tárgyalása. (Vö. még F. STOESSL, *Amphitryon, Wachstum und Wandlung eines poetischen Stoffes*, Trivium 1944/2.)

megkettőzik az isteni látogatásnak a szolgák szintjén zajló eseményei. Molière és Kleist művei mellett Dryden, Giraudoux, Kaiser drámái ennek a recepciós folyamatnak a kitüntetett állomásai.¹⁴⁸ E szövegek mellett a középkortól egészen a 20. századig nyilván a mítosz jóval több feldolgozását tartják számon.¹⁴⁹

Jauß joggal jegyzi meg, hogy az a folyamatos alakulás, amelyet a mítosz megér, nem úgy értendő, hogy ezek a mítoszfeldolgozások másodlagosak egy feltételezett eredetihez képest. Az újraírások a mítosz („értelmének”) olyan folyamatos átértékelését, módosulását teremtik meg, amelyek nem előreláthatók a mitikus történetből:

*Az Amphitryon-mítosznak nincs önmagában elégséges ősalakja, tiszta eredete, amely minden későbbi változatot in nuce tartalmaz, és lehetővé teszi, hogy eltekintsünk ezektől. A recepció alakjainak történeti gazdagsága nem folyamatosan és harmonikusan bomlik ki mint egy ugyan homályos, de mindent átfogó jelentéspotenciál folyamatos értelmezése és megvilágítása. Az Amphitryon recepciótörténete a kezdetben egyszerű mítoszt előreláthatatlan és gyakran erőszakosnak tűnő módon mélyíti el és gazdagítja.*¹⁵⁰

Kleist *Amphitryon*-ja egy palimpszesztus része, egy változatokban élő történet kibontása, a másolás egyszerű eredet

¹⁴⁸ Peter SZONDI, *Fünfmal Amphitryon. Plautus, Molière, Kleist, Giraudoux, Kaiser = Uő., Schriften*, II., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1977, 170–197. Dryden szövegére csak említés szintjén tér ki.

¹⁴⁹ Kleist vígjátékának egyik lehetséges előzménye Johann Daniel Falk 1804-ben, Hallében megjelent *Amphitruonja*, amellyel az több egyezést mutat. (Vö. még Helmut SEMBDNER, *Kleist und Falk*, Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft [13] 1969.)

¹⁵⁰ JAUSS, I. m., 213.

nélküli folyamatának továbbgyűrűzése. Jauß ezt az idők mélyébe vesző palimpszesztust úgy követi nyomon, hogy az átírások szerteágazó mozgását a mítosznak feltett kérdés horizontjának a módosulásaival kapcsolja egybe. A mítosz plautusi kidolgozása ennek az átírási folyamatnak biztosít nagy állandóságot: az istenek, a hősök és a szolgák szintjén megjelenő alakváltások, a dramaturgiai csomópontok, a ketős hangvétel és műfaj (tragédia és komédia), de még a nyelvi megformálás mikroszintjén is kialakítja azokat az „üres helyeket”, amelyek egyszerre teszik lehetővé a kreatív beavatkozást, és a különbségek mentén megteremtik a mítosz folyamatosságát.¹⁵¹

A következőkben a kleisti aktualizációt vizsgálom. Kleist drámája, mint arra futólag utaltam, az *Amphitryon* mítoszban jelentkező molière-i fordulat újrafogalmazásaként született. A döntő fontosságú molière-i újítás Jupiter kérésében áll, hogy Alkmene tegyen különbséget „férj” és „szerető” hiposztázisai között. Jupiter kérése a gáláns szerelem kódja mentén nyer értelmet, amely elválasztja a szerelmet a házasságtól: a szerelmi szenvedély idegen a házasság intézményétől; a szerelem a megkülönböztetett figyelem és a másik fél viszontválaszára ráutalt diskurzus.¹⁵²

¹⁵¹ Ulrich FÜLLEBORN, „*Amphitryon*”. *Kleists tragikomisches Spiel vom unverfügbaren „Erdenglück”*, KJB 2005, 187.

¹⁵² Az ún. *amour passion* szemantikai kódjának a kialakulása kapcsán, amely a 17. század közepére tehető, így fogalmaz Luhmann: „Nem lehet eléggé hangsúlyozni, hogy [...] a szerelmi választás szabadsága csak *házasságban élő* személyekre és *házasságon kívüli* kapcsolatokra igaz. [...] A szabadság kezdete a házasság. A szerelmi szemantika evolúciós fejlődése szempontjából ez annyit jelent, hogy lényegtelennek válik az egyik fontos szerelmi bizonyíték, a házassági ígéret.” Niklas LUHMANN, *Szerelem és szenvedély*, ford. BOGNÁR Virág, Jászóvegy, Budapest, 1997, 31.

Molière ezzel az új megkülönböztetéssel nem pusztán az udvari szerelem nyelvezetére fordítja le a mítoszt, és a gáláns viselkedés eltávolított nyelveként engedi megszólalni a mitikus eseményeket. Az istenek és emberek világának a kapcsolatát magyarázó mítoszt úgy mondja újra, hogy a hangsúly arra esik, hogy az istennek az emberi viszonyokon *belül* kell megjelennie. Molière drámája nem egyszerűen az isten jelenlétének és az emberrel folytatott ambivalens játékának az ünneplése, hanem az isteni elhelyezése az emberi viszonyokon belül – a mítosz szubjektívvé válásának a pillanata ez. Jupiter „nouveau scrupule”-je – állítja Jauß – egy új különbségtéves kezdete”,¹⁵³ amely az identitás problematikájának átalakulásával függ össze; szerinte Jupiternek a megkülönböztetés iránti igénye, hogy Alkmene a szeretőjeként és ne férjként tekintsen rá, „az individualizmusnak az »igazi önmagaság« [*wahres Selbst*] iránti új igényének”¹⁵⁴ a kifejeződése. Ezt a megállapítást kiterjeszti, „a publikus és magánszemély közötti”, a drámában előre jelzett megkülönböztetésre, amelyet „a magánszféra autonómiája (amely a kialakuló polgári társadalomban mindenekelőtt a szerelmi házasságban és a családban testesül meg) és az Ancien Régime reprezentatív nyilvánosságának kezdődő polarizációjával”¹⁵⁵ kapcsol egybe.

Talán kissé félrevezető az abszolút szuverenitás jupiteri figurájáról, akivel a korabeli közönség nyilvánvalóan XIV. Lajos alakját kapcsolta össze,¹⁵⁶ azt állítani, hogy a prologusban bejelentett „humanizációja” egyet jelent a polgári kul-

¹⁵³ JAUSS, I. m., 226.

¹⁵⁴ Uo., 229.

¹⁵⁵ Uo., 230.

¹⁵⁶ A filológia XIV. Lajos és Madame de Montespan kapcsolatára tett utalásként olvasta a darabot. Lásd Uo.

túra előrejelzésével, annak egy korszakküszöb előtti helyzetével, ahol a korszakküszöböt az öntudat/önérzet [*Selbstgefühle*] rousseau-i bejelentése képezi.¹⁵⁷ Valószínűleg valamivel szerencsésebb, ha az önmagaság (a „wahres Selbst”) és az önérzet kérdése helyett a szerelem mint szenvedély kódjai, a szuverenitás (ami itt az isteni rendelkezés) és a tévesztés kérdései felől fogalmazzuk újra annak a megkülönböztetésnek a tétjét, amelyet Molière drámája bevezet, és amelyet Kleist szövege újr fogalmaz.

Gadamer, aki a kleisti változat módosult nézőpontját szintén a Molière-szöveggel történő összehasonlítás révén bontja ki, a jaußi olvasattal ellentétben Kleist szövegének a kérdését nem mint a „Selbst”-re és az identitásra, hanem az „igazi vallásosságra” irányulóként fogalmazza meg. Gadamer a molière-i változatot sem arisztokratikus pásztorjátékként olvassa, melynek célja az eltávolított színrevitel, hanem mint amely az Isten belebonyolódásáról szól megjelenésének azon korlátozó feltételeibe, amelyeket maga támasztott:

Az isteni szuverén, aki magát a boldogságot adó szeretőnek szeretné érezni, a szeretett asszonyt szenvedélye feltétlen elismerésére akarja rávezetni, ami azt is jelenti, hogy meg akarja szüntetni a csalást, amelyhez folyamodott. A komikus bonyodalom Molière-nél abban áll, hogy megjelenik az igazi Amphitryon, és felháborodott férjként bármi áron érvényt próbál szerezni jogainak. Így végzetesen az Isten számára nem marad más hátra, mint hogy a férj rá jutott szerepét továbbjátssza. A feltároló törést visszamenőlegesen – miután maga Amphitryon megta-

¹⁵⁷ Uo., 236.

gadta a felesége előtt, hogy ő látogatta meg az éjszaka – mint egy rossz viccet bagatellizálnia kell, és azért a felesége bocsánatát kell kérnie. Ez a cselekmény nem nélkülözi az objektív komikumot [...].¹⁵⁸

Ahhoz, hogy humanizálódjon, és a szerelem szenvedélyében részesülhessen, Jupiternek alá kell vetnie magát a szerelmesként való megjelenés szabályainak, és a férj–szerető-megkülönböztetés szerint kell önmagát elismertetnie. Így istenként ugyanúgy alá lesz vetve az önelismertetés feltételeinek, mint a halandók, miközben az általa bevezetett megkülönböztetés éppen a feltétlen, azaz önnön valójában, istenként való önelismertetését célozza.

Ami az isten számára játék, az az emberek világában botrány. De míg Amphitryon számára Jupiter megédesíti a keserű pirulát, az énhatárok és a testhatárok isteni felfüggesztése a szolga számára tárul fel a maga teljes botrányosságában. Ezért Molière változatában Sosiasnak, Amphitryon szolgájának a kommentárjával zárul a dráma, akinek a kleisti változathoz képest központi a szerepe:

Élvezhettük a nagy Jupiter kegyeit,
És jóindulata minket igen kitüntet;
Boldogságunkról biztosít,
Szerencsénk fennen tündökölhet,
S házukban csakhamar hős fiú születik:
Vajon kívánhatnánk-e többet?
Ezért hát hagyjuk abba mi

¹⁵⁸ Hans Georg GADAMER, *Der Gott des innersten Gefühls* = Uő., *Gesammelte Werke*, IX., J. C. B. Mohr, Tübingen, 1993, 163.

A fecsegést, s ki-ki térjen otthonába.
Legjobb fátyolt borítani
Az efféle históriákra.¹⁵⁹

Kleist drámája a molière-i csavart emeli hatványra. Kleist *Amphitryonja* Alkmene szenvedését állítja fókuszba, aki elveszíti belső bizonyosságát, hogy az istenek által a Földre bocsátott hosszú, „vidám éjszakát” a férjével töltötte (Molière darabjában Alkmene mindvégig biztos igazában), és ártatlansága elvesztéséért kész vállalni a büntetését. „Legbensőbb érzése”, amely szubjektív bizonyosságának az alapja, és amellyel „kifogja”, „kihallja” Amphitryont a világból, hiába jelzi, mint egy műszer, hogy döntése helyes volt, a férje által átadott szerelmi bizonyítékba vésett betű másról tanúskodik. Ezért kétségbeesésében Amphitryon lábai elé veti magát, megvallja, hogy tévedhetett, elátkozta magát és azt, aki a bűnt ellene elkövette. Jupiter azonban, aki férje alakjában Alkmene vallomását fogadja, (legalábbis látszólag) megnyugtatja és kibékíti Alkmenét.

Jupiter és Alkmene kibékülésének nagyjelenete (II. felvonás, 5. jelenet) a kleisti szöveg leleménye: a jelenet Alkmene vallomásával kezdődik, majd a férj szerepében beszélő Jupiter bejelentésével folytatódik, aki feltárja Alkemene előtt, hogy nem esett gyalázat a becsületén, mivel Jupiter volt az, akivel az éjszakát töltötte. Alkmene vonakodva és egyben

¹⁵⁹ MOLIÈRE, *Amphitryon*, ford. KÁLNOKY László = MOLIÈRE, *Összes drámái*, II., Osiris, Budapest, 2002, 263. Petri György szabad fordításában: „A fenséges Jupiter megtisztelt bennünket, és végtelen jószágának hamarosan tanújelét adja. Ezer jótéteménye tökéletes boldogságot ígér. Mihamar hős fiú születik, minden a lehető legnagyobb rendben van. De zárjuk rövidre a beszélgetést, mindenki szép nyugodtan menjen haza. Az ilyen ügyekről legjobb, ha hallgatunk.” MOLIÈRE, *Drámák*, ford. PETRI György, Jelenkor, Pécs, 1999, 260.

meghatottan fogadja férje lelkesedését, hogy az isten őt, a feleségét érdemesítette látogatásra. Jupiter az önelvesztés dionüszoszi tapasztalatát ünnepli, amely a fordítottja a „szétmarcangolt test”, a „corps morcelé” (Jauß által Amphitryon kapcsán említett) lacani tapasztalatának. Alkmene látszólag belenyugszik a mitikus erőszak ilyen betörésébe az emberek világába, de világossá válik, hogy a „heitre Nacht” adománya, a szerelemben és a világban való feloldódás, amely úgy különbözteti meg a „férj” Amphitryont a „szerető” Amphitryontól, ahogy jég a tűztől különbözik, már nem oldhatja meg a konfliktust. Alkmene felkiáltása, amely a drámai ironia mintapéldája,¹⁶⁰ ezt teszi világossá:

O Gott, wir müssen uns für ewig trennen. (SW 269)
El kell szakadnunk egymástól örökre. (D1 260)

Ebben a helyzetben veti fel Jupiter-Amphitryon (aki számára szintén bizonytalanná válik az istenek és az ember világának a kibékíthetősége)¹⁶¹ annak a lehetőségét, hogy Jupiter látogatása büntetés, mivel Alkmene az istent akaratlanul

¹⁶⁰ A drámai ironia alapvonása, hogy „nem pusztán feltételezi a nyíltan kimondott egyszerű tagadását, hanem gyakran vezeti olvasóját a felismeréshez, hogy egy válasz igazabb, mint ahogy azt a beszélője sejt”. Manfred JAHN, *Árulkapcsolások, kizárások, bátárterületek: a megbízhatatlanság jelensége a narratív helyzetekben*, ford. Török Ervin = *Verbális és vizuális narráció*, szerk. Fűzi Izabella, Pompeji, Szeged, 2011, 156. A magyar fordításból lemarad Alkmene válaszából a fohászokodás („Ó, Isten”), amely – tekintve, hogy az Amphitryon alakját kölcsönvevő Jupiterrel beszél – olyan értelemmel is telítődik egyben, amelynek a szereplő nem lehet a tudatában. Ez azért lehet „igazabb, mint ahogy azt a beszélője sejt”, mivel egyben az Istentől való végső búcsút mondja ki.

¹⁶¹ „Micsoda bolond ábránd csalt ide” (D1 266), mondja *magában* Jupiter, miközben megpróbálja Alkmenét kibékíteni. (A német szöveg még erősebben fogalmaz: „Verflucht der Wahn, der mich hierher gelockt” [SW 274].)

Amphitryon alakjában imádta. Kleist drámája ezen a ponton a molière-i megkülönböztetést férj és szerető között a szerelmi rajongás és az istenek iránt érzett áhítat közötti különbségtételre, illetve e megkülönböztetés fenntarthatóságának a dilemmájára fordítja le. Ez a megkülönböztetés nem az isten „humanizációjának” igénye miatt kerül bevezetésre, hanem Alkmene belső bizonyosságából és világban való tájékozódásának módzatából következik, ti. hogy különbséget tesz kultusz és szerelem között, és emiatt ismeri félre az isteni természetét.

Jupiter miért nem elégszik meg azzal, hogy Alkmenét megtévesztve nyugtassa meg? Miért zavarja össze kínzó módon újra és újra? – teszi fel a kérdést Gadamer. – A beszélgetés belső értelme szerintem abban áll, hogy az Isten az Alkmenében lakó csalhatatlan érzést (ha őt tanítani szeretné) önmagáért sem akarja megtagadni. Ha Alkmene önmagában kételkedik, akkor az Isten istenségében kételkedik, és fordítva, ha bízik a saját érzésében, akkor az istent valódi isten mivoltában engedi lenni és megjelenni.¹⁶²

Alkmene Jupitert Amphitryon alakjában imádta, veti fel Jupiter, így Alkmene a férje iránt érzett bizalma alapján adott formát az isteninek. Az isteni ilyen megszemélyesítése azonban egyben szerelmi vágy és az isten iránt érzett áhítat közötti implicit megkülönböztetéshez vezet, amennyiben a férjének tartja fel a rajongást, míg az istennek a tiszteletet. Ezért vezet Alkmene „legbelsőbb érzése”, mely a férjben és a férj alakjában jelöli ki a világban való tájékozódásának

¹⁶² GADAMER, *Der Gott des innersten Gefühls* 165.

az origóját – következtet Gadamer –, az isteni természetének a félreértéséhez. „Jámborsága – állítja – az isteniről való megfeledezéssel jár”,¹⁶³ vagyis az az isten evilágiságának, jelenlétének a tagadása. Jupiter kiasztikus megfordítása, amikor arra tesz javaslatot, hogy hipotetikusan gondolja el, ha ő lenne Jupiter, akivel az éjszakát töltötte, és a távollevő másik lenne a földi Amphitryon, akkor hogyan döntene, azért ejti végképp zavarba Alkménét, mert arra szólítja fel, hogy szívének rámutatása („harangozása”) alapján gondolja újra szerelmi rajongása és az isteni iránt érzett áhítat viszonyát. A molière-i megkülönböztetés, amely az isten és az ember kölcsönös kitettségére mutat rá, itt átalakul az önmegértés, a saját mivoltunk dilemmájává, amely Alkmene (és Amphitryon) tehetetlen és kétségbeeső vergődéseként jelentkezik. Gadamer Jupiter rajongó fogadkozásában, hogy Alkmene hűsége (aki mindenben, aki hozzá közelít, Amphitryont leli fel) „formában és hangzásban” az „isteni gondolatnak” legtökéletesebben megfelel, az isteni maieutika sikerét ismeri fel.

Jupiter és Alkmene kibékülés-jelenete és Amphitryon vesszőfutása után, aki előbb a Sosias bőrébe bújt Merkúrral, majd bajtársaival próbálja elismertetni magát, a dráma végén következik az isteni epifánia pillanata. Amphitryon, miután ájultan omlik Sosias karjaiba, maga is Alkménére bízva, hogy tegyen különbséget közte és a betolakodó között. Alkmene, megátkozva a „pokoli éjszakát” (és ezzel megsemmisítve az isten dialektikus gondolatát, aki Alkménére ruházza át önmegkülönböztetésének igényét), az istent nevezi meg Amphitryonként. Az isten felfedi kilétét,

¹⁶³ *Uo.*, 167.

és Amphitryonhoz fordulva, Amphitryonnak az istenben önmaga ellen forduló tettét önmaga ellen elkövetett erőszakként mutatja be, amely nem érinti az istenben szemlélt önmagát:

Amit bennem magadnak elkövettél,
Öröklétemben nem árt teneked (*DI* 293)¹⁶⁴

A dráma a világirodalom egyik legtalányosabb helyével, Alkmene sóhajával (*Ach*) zárul, amely egyszerre mondja ki isten és ember világának egybevágását, ennek lehetetlenségét, az isteni adomány elfogadását, Alkmene paroxizmusig fokozott kétségbeesését, a konfliktus megoldhatatlanságát, Alkmene marionettszerű önisméltását, vagy éppenséggel nem mond ki semmit. A drámát lezáró *ah*, mint ahogy Rilke megjegyzi, az irodalom legtisztább helye.

A kleisti feldolgozás igazi fordulata értelmezésem szerint nem abban áll, hogy Alkmene – ahogy Gadamer fogalmaz – „nem hagyja magát megtéveszteni”, hanem hogy Alkmene „legbelsőbb érzése” a „félreismerés” és „felismerés” drámai folyamatát is kisiklatja, így mind az isteni látogatás botrányának a feloldhatósága, mind pedig a kultusz értelmének a formája bizonytalanná válik. A következőkben ezért azt vizsgálom, hogy miben áll, és miért vezet Alkmene „legbelsőbb érzése” (mint a Kleist drámájának meghatározó sarokköve) a szereplői identitásnak és a mű mitikus-teológiai gondolatának a feloldhatatlan bizonyodalmához.

¹⁶⁴ *Wass du, in mir, dir selbst getan, wird dir / Bei mir, dem, was ich ewig bin, nicht schaden. (SW 297)*

A kint tere és „a legbensőbb érzés”

Kleist drámája Sosias bolyongásával kezdődik az istenek által meghosszabbított vaksötét és „vidám éjszakában”. Míg Molière drámáját Merkúr és az éj asszonya közötti gáláns beszélgetés jelenete vezeti be, amely során Merkúr megkéri, tegye lehetővé, hogy a főisten „humanizálódjon”, és hosszsan lelhesse örömét Alkmene kegyeiben, Kleist vígjátéka *in medias res* kezdődik. Sosias (akit Amphitryon előreküldött, hogy híret vigye győzelmüknek, és átadja a győzelmi ajándékot) botorkál a sötétben, és a beszámolóját próbálja a csatáról, amelyről szerencsésen lekéssett. Théba kapuja előtt – miközben kipróbálja a szerepét, és elképzelt jövőbeli alakítását kommentálva dicséri önmagát – belebotlik Merkúrba, aki az ő alakjába bújva érveivel és ökleivel tartóztatja fel.

Merkúr és Sosias találkozása kétségtelenül az *Amphitryon* legvidámabb helyei közé tartozik; az isten Sosias alakját ölti magára, így Sosiasnak e másik önmagát kell kérnie, hogy engedje belépni a város kapuján. Merkúr parancsát, hogy lemondjon én mivoltáról, Sosias mint logikai képtelenséget utasítja vissza: „Botod megteheti, hogy ne legyek; / de hogy míg vagyok, én ne én legyek / Azt nem.”¹⁶⁵ (D1 228)

A Théba kapuja előtt lezajló szóváltás (és csata, ami nem más, mint kiadós verés) az *identitás* problémájának *tiszta külsődlegességét* hozza játékba. Mielőtt filozófiai problémává válna, Sosias dilemmája voltaképpen nyelvi kérdésként merül fel. Az *én* Sosias értetlenkedő megjegyzésében névmás és főnév [*ich/Ich*] között oszcillál: kimondó és kimondott én, a mutató iránya és a mutató hely/alak különbsége, mi-

¹⁶⁵ „Dein Stock kann machen, daß ich nicht mehr bin; / Doch nicht, daß ich nicht Ich bin, weil ich bin.” (SW 241)

előtt Sosias mondata e törést tételesen megfogalmazta volna, már a bevezető monológ valódi színházi produkciójában is napvilágra kerül. A dráma első monológjában Sosias az elképzelt Alkménéhez fordulva keres szavakat a csatára, Amphitryon hősiességére és önmagára. Monológja a beszéd deixiseinek origójaként és ugyanakkor annak tárgyaként tekintett én különbségének és látványos szétválásának a demonstrációja. A tekintet kihelyezhetőségének mint a látás és látottság színházi paradigmájának éppen az én/Én ilyen elkülönöződése a feltétele. Saját isteni alteregójával találkozva Sosias azt utasítja el lehetetlenségként, amire botorkáló monológja maga is támaszkodik, nevezetesen a saját hely elsajátításáért folytatott harc mint dialektikus küzdelem végtelen temporális mozgását.

A fizikai létezése által Sosias számára kijelölt fizikai helyet Sosias „erősebb énje” (azaz Merkúr) csak elpusztítani tudja – ahogy a *Marionett-színház*ban a bábos a báb mozgásába is csak a zavar (a „rázkódás”) formájában tud belépni. Sosiasnak azért viszont már egy istennel kell megküzdenie, hogy ez az iránymutató jelzés (én) az Én legyen. A beszédet a helyéhez fűző egzisztenciális kapcsolatból nem következik a kimondó, valamint a kimondott én (az „[igazi] önmagaság”) mint a szimbolikus rendben elfoglalt pozíció közötti egybeesés. Sőt, éppen a szimbolikus egyezésért folytatott küzdelem miatt (itt Sosias igénye révén, hogy „én Én legyek”) kerül folyamatosan felszínre a különbségük.

Az *Amphitryon* ezzel a tiszta kívüliség komikus csatározásával veszi kezdetét, amelyet a szcenikus jelzések is színre visznek. A valamin (Thébán, Amphitryon kastélyán) való kívül rekedés a szereplők önmagukon való kívüliségére utal, ahová bejutni akarnak. Ahogy Sosias, úgy később Amphit-

ryon is a kastélyon kívül reked: míg a nyitó jelenetben Sosias Sosiasszal, később az úr a szolgálával cserél helyet, akinek le kell ereszkednie Amphitryonhoz, hogy őt bebocsássa (ez nyilván nem történik meg). Az énnel (mint a rámutatás mozgásával) szembekerülő Énnel a szereplők úgy szembesülnek mint e külső, a szemünk előtt feltáruló térbe való belépésnek, önmaguk hatalomba kerítésének dilemmájával. A hatalomba kerítés csata: a hős és a szolgál csatából tér haza, hogy immár otthon, pontosabban otthonuk *előtt* vívják meg saját alakjukkal mint ellenségükkel az önmaguk helyéért folytatott háborút. Merkúr Sosiasszal a városkapu előtt, Jupiter szintén a bajtársak előtt és a vár előtt nyilatkoztatja ki isteni mivoltát – a szövegben minden mozgás kívülről tart kifelé, és ez a homogén tér fogja egybe Sosiast Merkúrral, Amphitryont Sosiasszal és Amphitryont Jupiterrel. Sosias fogadkozásai („Lelkemre!”, „Mein’ Seel”) ezt a harcot az üdvösségükért folytatott küzdelemként mutatja meg: Sosias ismétlődő felkiáltásai során a lélek nem véletlenül jelenik meg az eskü elkötelező performatívumában, azt sugallva, hogy annak (mármint a léleknek) a tulajdonképpeni helye a beszéd jelenvalóvá tevő, jelenbe hívó mozgása.

Tanulmányában Roland Reuß¹⁶⁶ a dráma topológiai metaforáinak fontosságát hangsúlyozza. Kiemelve a szöveg szcenikus utasításait, topológiai metaforáit (ez kiegészíthető a molière-i változat lerövidítésével is, tudniillik hogy elmarad a prologus égi színtere), Reuß a kleisti dráma tulajdonképpeni tereként a kívüliségnek ezt az önmagába visszahajló terét nevezi meg, amely kitermeli a „bent”, a „bensőségesség” illúzióját:

¹⁶⁶ Roland REUSS, „...daß man’s mit Fingern läse”. Zu Kleists „Amphitryon”, Berliner Kleist-Blätter (4) 1991, 3–26.

A belső és a külső ellentéte kizárólag *kint* jelenhet meg. Külső és belső, ahogy Hegel írja, *egyetlen* dolog „formameghatározásai” [*Formbestimmungen*],¹⁶⁷ és mint reflexív kifejeződései [*Reflexionsausdrücke*], amelyek az identikus dolog különböző nézeteit fejezik ki, magához való viszonyához képest külsőleges. Kleist *Amphitryon*­jában ez nemcsak belső és külső általános ellentétére igaz, hanem az ellentét minden megjelenésére. [...] Emiatt nem is létezik semmilyen belső, amely valamilyen háttérhez való regresszió révén elérhető lenne. Amilyen megtévesztő lenne azt gondolni, hogy a „belső” a „külsőnél” korábbi vagy azt megelőzi, ugyanúgy ami a belső és külső oppozícióját megalapozza, magát az oppozíciót, ahogy azt gyakran mondani szokták, nem előzi meg. Az eredetre irányuló regresszív vágyak kedvelt képzete optikai csalódáson alapul. A külső dia-bolikus dilemmája elől nem lehet azáltal kitérni, hogy szim-bolikus egy újabb ellentétbe menekülünk. [...] ebben az értelemben, ebben az irányban nincs visszaút a színtér mögé.¹⁶⁸

A dráma e homogén terét, mely leginkább ahhoz a nem-eukleidészi gömbtérre hasonlít, amelyre a *Marionett­színház* zár­lata utal, ellentételezi elviekben Alkmene „legbensőbb érzése”. A szövegnek az erre tett kardinális fontosságú utalása

¹⁶⁷ Reuß itt Hegel *A logika tudományát* idézi: Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Wissenschaft der Logik*, II., szerk. Georg LASSON, Meiner, Hamburg, 1932, 150. (Magyarul: Uő., *A logika tudománya*, II., ford. SZEMERE Samu, Akadémiai, Budapest, 1979, 175.)

¹⁶⁸ REUSS, *I. m.*, 5–6. A „külső dia-bolikus dilemmája” Reuß által megidézett hegeli logikájának egy másik aspektusát vizsgálom Diderot szövegében, a *Rameau unokaöccsében*. Lásd TÖRÖK Ervin, *Eszményi, nem eszményi. Diderot Színészparadoxona és a Rameau unokaöccse* = Uő., *A szatíra diskurzusai a modernitásban*, Pompeji, Szeged, 2014, 104–107.

legelőször akkor jelenik meg, amikor Alkmene szembesül azzal, hogy tévedhetett, és számára beláthatatlan módon ugyan, de feltehetően az őt vádoló Amphitryonnak van igaza. Míg Molière-nél fel sem merül Alkmene részéről a gyanú, hogy becsaphatta önmagát, Kleist drámájában ez alapvető jelentőségű. A „legbensőbb érzésre” tett utalás, mint amely elvileg ellentételezi a dráma „kívül” zajló konfliktusát, először a Charishoz intézett beszédben jelenik meg, és egyszerre fogalmazza meg Alkmene tévedhetetlenségének okát, és ölt benne alakot tévesztése gyanúja. Az ebben a monológban beharangozott „legbensőbb érzésre” utal vissza később szó szerint Jupiter a kibékülés nagy jelenetében. Valamelyest eltérve a reuši magyarázattól, amely a „külső dia-bolikus dilemmája” által keltett „optikai csalódásnak” tekinti Alkmene önértését, Alkmene fogadkozása saját tévedhetetlenségéről nem tekinthető a saját szimbolikus pozícióért folytatott küzdelem egyik változatának, amelyet a (férfi) hősök sikertelenül próbálnak kiharcolni.¹⁶⁹ Míg Sosias „sosiastalanítása” és Amphitryon „amphitryontalanizálása”¹⁷⁰ a dráma tisztán komikus mozzanata, Alkmene „leg-

¹⁶⁹ Kevésbé feltűnő ugyan, és nem is kapott akkora kritikai figyelmet, de mindenképpen fontos megemlíteni Alkmene folyamatos ellenkezését a férfiás, heroikus kóddal szemben. Ez a kifejezetten disszonánsként megjelenő szólam (abban az értelemben, hogy a szerelem nem-heroikus, privát-idillikus hangja idegen a férfi szereplők hangvételétől) rögtön az elején, az első felvonás negyedik jelenetében feltűnik: „Ah, be súlyos / Teher ennyi dicsőség, kedvesem! / Örömet odaadnám a kiküzdött / Diadémot egy csokor ibolyáért.” (D1 234) Ez a privát-idilli, Jupiter számára kezelhetetlen nyelvi attitűd tér vissza a meg nem történtté tevés óhajában: „Nem, ó, nem, ezt ne hidd, Amphitryon. / Ha újraélhetném a tegnapot [*könnt ich einen Tag zurücke leben*] / És minden isten, minden hős elől / Bezárkózhatnám retesz szobámba, Azt kívánnám – / [...] / Azt kívánnám, hogy semmi se legyen.” (D1 266)

¹⁷⁰ „Másik éneket, a te másik Éned / szolgáját megint megszállta az ördög / Sosiastalanított, úgy, ahogy / Téged amphitryontalanizáltak.” (D1 287)

bensőbb érzésének” logikája nem biztos, hogy teljességgel az én eddig vázolt (hegeli) dialektikáját követi. Alkmene belső bizonyosságának a forrása ugyanis nem saját „Alkemenesége”, hanem „Amphitryon”:

Ó Charis! – Előbb tévedek magamban!
Előbb fogom legbensőbb éneket,
A tudatot, mellyel anyám teje
Itatott át, hogy Alkmene vagyok,
Perzsának vagy párthusnak tartani.
Enyém ez a kéz? Ez a mell? Enyém
A kép, amely tükrömből rám ragyog?
S ő idegenebb volna? Hát vakíts meg,
S hallani fogom! Vedd a fülem – érzem!
Vedd el tőlem a tapintást – beszívom;
Szem, fül, tapintás, szaglás, semmi sem kell,
Vedd el mind és hagyd meg a szívemet:
Meghagyod vele a hálót, amellyel
Ki tudom fogni az egész világból. (D1 256)¹⁷¹

¹⁷¹ „O Charis! – Eh will ich irren in mir selbst! / Eh will ich dieses innerste Gefühl, / Das ich am Mutterbusen eingesogen, / Und das mir sagt, daß ich Alkmene bin, / Für einen Parther oder Perser halten. / Ist diese Hand mein? Diese Brust hier mein? / Gehört das Bild mir, das der Spiegel strahlt? / Es wäre fremder mir, als ich! Nimm mir / Das Aug, so hör ich ihn; das Ohr, ich fühl ihn; / Mir das Gefühl hinweg, ich atm ihn noch; / Nimm Aug und Ohr, Gefühl mir und Geruch, / Mir alle Sinn und gönne mir das Herz: / So läßt du mir die Glocke, die ich brauche, / Aus einer Welt noch find ihn heraus.” (SW 265–266) (Nyersfordításban: „Ó Charis! – Előbb tévedek magamban / Előbb fogom e legbensőbb érzést / Melyet anyám melléből szoptam magamba, / És mely azt mondja nekem, hogy Alkmene vagyok, / Pártusnak vagy perzsának tartani. / E kéz enyém? E mell itt enyém? Hozzám tartozik a kép, / Melyet a tükör sugároz? / Idegenebb lenne, mint én! Vedd el tőlem / A szemet, úgy hallom; a fület, érzem őt; Vedd el a tapintást, még mindig beszívom; / Végy el szemet és fület, vedd az érzést, a tapintást, / Minden érzéket, és hagyd meg a szívét: /

Alkmene a monológjában arról beszél, hogy az „Alkmene vagyok” bizonyosságánál is biztosabb Amphitryonban, és önnön bizonyosságát a másik bizonyossága garantálja. Megtévesztő lehet Szabó Lőrinc fordítása, mivel ott az énképzet kialakulása a tudatosságból van levezetve. A német szövegben nem a *Bewusstsein*, hanem a *Gefühl*, vagyis nem a *tudat*, hanem az *érzés* szó jelöli ki az útvonalat az „Alkmene vagyok” önállításáig. A műfordítás által eszközölt változtatás az én önállítását a tudatosságból vezeti le. Ezzel szemben Kleist szövege az én önállítását olyan benne-állásként határozza meg, amely azért képezi a tapasztalás abszolút horizontját, mivel az én létrejötte, kialakulása is ettől a viszonytól függ. Ezt nevezi Alkmene „érzésnek”. Az „én [Alkmene] vagyok” „érzése” (és nem „tudata”) olyasvalami, amivel az „anyám teje itatott át.”

Az én határainak rögzülése az én- és tárgy tudat kialakulása révén jön létre. Különbséget tudunk tenni önmagunk és a minket körülvevő világ között azáltal, hogy önmagunkat is képesek vagyunk megkettőzni. Elválasztani a tükörben megjelenő képtől önmagunkat, de ugyanakkor önmagunk és az én képének összetartozását is felfogni („Enyém / A kép, amely tükrömből rám ragyog?”). A szimbolikus cselekvések alapfeltételét képező megkettőződést Jauß a monológ elemzése során Lacan tükörfázis elméletével hozza összefüggésbe.¹⁷² Lacan értelmezésében a tükörfázis az énefejlődés döntő szakasza, amely révén a gyerek saját testét

Úgy meghagyod a harangot, mely kell nekem, / hogy kitaláljam őt a világból [megtaláljam őt a világban].”)

¹⁷² „Ezért ennek a kölcsönös identitásnak a visszahúzódásában válik tudatossá, hogy a másik testi alakja a saját bizonyosság instanciája. Az [önbizalomnak] a másikban való megrendülése a saját test tükrében lesz megtapasztalva, és nem ritkán a szét darabolt test metaforájában mondó-

mintegy hatalmába keríti. Nem veszíti el érdeklődését a tükörben felismert hasonmással szemben, ahogy az állatok teszik, hanem megbabonázza a játék. A képet önmagához tartozóként ismeri fel, amelyet képes irányítani, de ez a hozzátartozás nem az én meghosszabbítása, hanem annak másikja: megkülönböztetés és azonosság relációja, amely lehetővé teszi, hogy saját testét is kívülről szemlélje, és a kép tükröződéseként, egységként ismerje fel. A testrészek („Enyém ez a kéz? Ez a mell? Enyém / A kép”) a kép közvetítése révén a saját testre vannak vonatkoztatva; a *kéz*, a *mell* az *enyém* relacionalitása révén olyan egységre vonatkoztatódik, amely a tükörből néz vissza. Az így elnyert önazonosság egyszerre testi és szimbolikus természetű.¹⁷³ Szimbolikus, mivel az én integritásának így megtapasztalt egysége szimbolikus folyamat következménye, ugyanakkor azonban testi jelenség, amely látszólag minden reflexív teljesítményt megelőz, mivel önmagát testként ennek az identifikációs eljárásnak az eredményeként tapasztalja meg. Ezért a monológban ennek a reflexív teljesítménynek a megítélése során minden további nélkül egymás mellé kerülhet a saját test megtapasztalásának elementáris élménye és a nemzet „testéhez” való tartozás, amely csak mint szimbolikus entitás értelmezhető („Az érzés, mellyel anyám teje itatott át” egyben azzal is átitatta, hogy *nem* pártus vagy perzsa). Az identitás szimbolikus kódolt, az én egy-sége egyben különbségtevések sokasága.

dik ki, amely ma a lacani elmélet fényében kevésbé tűnik sokkolónak.” JAUSS, *I. m.*, 239–240.

¹⁷³ Jacques LACAN, *Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion* = Uő., *Schriften I.*, ford. Rodolphe GASCHÉ és mások, Quadriga, Weinheim–Berlin, 1991, 61–70.

De a monológ tulajdonképpen érdekességét nem az adja, hogy rávilágít az önazonosság létrejöttének ilyen logikájára. Sőt látszólag épp az ellenkezőjét állítja. Annak bizonyosságát mondja ki, hogy képes az önismeretet lehetővé tevő érzéki-intellektuális tapasztalás ellenére is a másikat, Amphitryont „kitalálni”, „kifogni” a világból. A tapasztalás olyan rendjére hivatkozik, mely látszólag mentes az érzékszervek és intellektus összjátékára való ráutaltságtól, annál korábbi vagy éppen azt megalapozó. A monológ egyrészt a szimbolikus cseréről beszél, amely lehetővé teszi az én identikusként való önmegtapasztalását. E csere során az emberi tagok beválthatókká válnak tükörképeikre, hogy azok az így megképzett szimbolikus test egységének összefüggésében nyerjék el jelentőségüket. De mindez *másodrangúnak* bizonyul a másokra való ráutaltsághoz képest.

A monológ szerint a másik megtapasztalása, ez az érzékelésen túli (vagy még inkább: inneni), elvileg nem szimbolikusan közvetített tapasztalat azáltal előzi meg, és helyezi szilárd alapra az én (Alkmene) tapasztalati bizonyosságát, hogy a másikhoz való viszonyt az én önviszonyához képest elsődlegesnek tételezi. A monológ gradációs építkezése („Hát vakíts meg, / S hallani fogom! Vedd a fülem – érzem! / Vedd el tőlem a tapintást – beszívom; / Szem, fül, tapintás, szaglás, semmi sem kell”) az érzékek útján szerezhető tapasztalatok tagadásával a szövegrészt olyan krízisponthoz közelíti, amely révén az erőteljes tagadás egy elvileg alapvetőbb bizonyosság állításába csap át: a nem-érzéki tapasztalat biztosította bizonyosság erőteljes állításába.

Szabó Lőrinc fordítása a monológ ezen a pontján másik metaforát vesz igénybe, mint amelyik a német szövegben szerepel. A háló metaforáját, feltehetőleg azért, mert a né-

met szövegben nehezen érthető hasonlat áll. Szabad fordításban: „úgy meghagyod nekem a harangot, melyre szükségem van / hogy megtaláljam a világban (kitaláljam a világból).” A Szabó Lőrinc által elvégzett korrektúra két dolgot tesz nehezen felismerhetővé ebben a részben. Először is a hálómétafora bevezetésével a *herausfinden* (‘megtalálni’ és ‘kitalálni’) szó kétértelműségéből mintegy kiradírozza az utóbbit. Hogyan is alapulhatna valaki legmélyebb (ön)felismerése kitaláción?¹⁷⁴ Másodszor pedig a harang metaforája, minden csábító szépsége ellenére,¹⁷⁵ olyan felhangot is hordoz, amely akár ijesztően is hathat. Egy megsüketített hallásra utal, amely utaló viszonyba kerül a dráma több helyén megidézett öncsonkításokkal.¹⁷⁶

¹⁷⁴ Kulcsár-Szabó Zoltán egy ehhez a részhez fűzött kommentárjában felhívta a figyelmet arra, hogy ha Szabó Lőrinc fordítását a fordító költői életműve, például a *Semmiért egészen* vagy a *Fűz a tavon* című versei összefüggésében olvassuk, akkor a magyar változat is megőrzi az alaköltés és az alakvesztés kettősségét, amelyet ezen a helyen a *herausfinden* szó kétértelműsége kapcsán a német szövegnek tulajdonítok.

¹⁷⁵ A harang metaforájával összekapcsolódó hang/hangzóság figurája a Kleist szövegekben kitüntetett szerepet tölt be. Lásd még Carl DAHLHAUS, *Kleists Wort über den Generalbaß* = Uő., *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber, Laaber, 1988, 149–160.

¹⁷⁶ Ennek az egyik legmegdöbbentőbb példája a harmadik felvonás első jelenetében található, ahol Amphitryon az őt megkárosító család természetéről gondolkodik: „Eddig, ha gyertya égett a szobában, / Őt ép érzékével senki fia / Nem tévedett barátaiban: / Üregéből asztalra kirakott szem / Egy-egy levágott végtag, skatulyába / Csomagolt ujj, fül: elég volt, hogy a / Férjre ismerjenek.” (DI 272; SW 279) A testen hordozott ismertetőjegy (mint az azonosítást lehetővé tevő sérülés) toposzának egyik legnevesebb példája az *Odüsszeiában* található, ahol a főhőst a dajka szintén ilyen jegyről ismeri fel. A szignatúrátnak, amely a teremtmények olvashatóságát a beléjük vésett jegyek alapján véli megvalósíthatónak, egy másik példája annak, ahogy ez a toposz a „természet – és a teremtett lények – olvashatóságának” hagyományába illeszkedik. A kleisti szövegekben e tradíció felbillenésének lehetünk a tanúi. Az *Amphitryon* a testen hordozott ismertetőjegyek és a jegyek olvashatóságának szétkapcsolásán alapul.

A harang metaforája a belső hallásra utal, amely a tényleges hallástól függetlenül lényegét éppen a „külső” hallással szembeni autonómiájából meríti. (A későbbiekben rendre visszatér ez a szókép, mint a „mell harangjátéka”¹⁷⁷ és a „szív aranymérlege”, amely ítéloképességét éppen függetlenségéből nyeri.) Viszont ez a „harangjáték” nem tényleges kommunikációs viszonyra vonatkozik, mint ahogy azt Jauß állítja.¹⁷⁸ A dráma egy központi hasonlatáról van tehát szó, amely megfordítja a hang–hallás kapcsolatát. A „mell” „haranggá” alakul (és Alkmene szíve a harangnyelv), amely nem a külvilág hangjait hallja (hiszen a monológ a külvilág hangjaival szemben süketnek mondja), hanem maga válik hangszerré, amely a másikhoz „potenciális tevékenységét úgymond követségbe küldi”.¹⁷⁹ Alkmene monológja e „harangjáték” zenéjét a külvilág hangjaihoz képest elsődlegesnek tételezi, amennyiben a másik hangját mintegy önmaga ekhójaként érzékeli. Ez a nem-fenomenális hang következképpen megfordítja külső és belső oppozícióját. A te, amelyhez a legbiztosabb hozzáférést a „mell harangjátéka” biztosítja, ennek a „harangszónak” a visszaverődése. „Amphitryon” Alkmene számára e *harang* szavában jelenik meg; Alkmene a bizonyosságát e harangozás kihallásából meríti.

A harangmetafora felszámolja az én és te közötti elválasztottságot, kettejük valós különbségét, és a másikat az én

¹⁷⁷ A „harangjáték” és az „aranyak csengése” vagy „arany hang” [*Goldklang*] Kleist sok szövegén végiggyűrűző metaforikájának tárgyalásához lásd még WEIDMANN, *I. m.*, 120–125.

¹⁷⁸ Vö. JAUSS, *I. m.*, 235. Később az utalás a „mell harangjára”, ironikusan kifordítva a hozzá kapcsolódó érvrendszert, a csábító Jupiter beszédében tér vissza.

¹⁷⁹ Paul de MAN, *Trópusok. Rilke = Uő., Az olvasás allegóriái*, 47.

hangjának a modifikációjaként fogja fel.¹⁸⁰ Az érzéki világ tagadásának itt az a következménye, hogy általa létrejön egy olyan belső képze, mely sokkal hatékonyabban tudja állítani a másik bizonyosságát, mivel eltörli az én és a világ szembenállását, hogy aztán mindazt, ami az én számára külsőként jelenhetett meg, az én előállító tevékenységére vonatkoztassa. Itt az én és a te fogalmai csak stratégiai szerepet töltenek be, mivel itt a „mell” önmagát beszélve halló instrumentumként jelenik meg, ahol a harangjáték maga hozza létre mind a te, mind az én kategóriáit.

Én és te imaginárius egysége Alkmene szívének harangozásában látszik létrejönni, amely során az egységüket az én szívének metronómján „pontosan és vonakodás nélkül”¹⁸¹ megszólaló másik beszéde teszi lehetővé. E hangszermetafora révén „Amphitryon” Alkmenébe költözik; azáltal, hogy a metafora felszámolja faktikus különbségüket, én és te viszonyát hangszer és hang kölcsönös és körben forgó kapcsolataként modellálja. Ez egyben azt is implikálja, hogy az én kategóriája is üres kell hogy legyen: az én (Alkmene) az a „hely”, amelyben a te („Amphitryon”) hangja felcsendül. Meglepő, hogy a „harangjáték”, amely én és te összetartozását az érzelmek nyelv előtti alapjára kell, hogy helyezze, nemcsak az én megértésének a te beszéde általi megelőlegezetttségét állítja, hanem egyben az én (és a te) lényegi ürességét.

Ez az eljárást a prozopopeia retorikai fogalmával is le lehet írni. A prozopopeia a nyelv azon képességére vonatkozik,

¹⁸⁰ „Az olyan szavak, mint az *én*, *te*, *ők*, nem az ekképp jelzett gondolatok között rejlő bármiféle tényleges különbség jelei, hanem olyan jelzések csupán, melyek az egy elme különféle változatainak jelölésére szolgálnak.” Percy Bysshe SHELLEY, *Az életről*, ford. FOGARASI György, LK.K.T. 2002/7–8., 4.

¹⁸¹ Lásd a *Félreértés táncai* fejezet 78. lábjegyzetét!

hogy képes jelen nem lévőknek jelenlétet adományozni. Bettine Menke prozopopeia-meghatározása szerint „[a] *prosopopeia* révén kölcsönöznek arcot, adnak hangot a szövegeknek, és a szövegekben nem-beszélőknek (dolgoznak), a halottaknak vagy a távollévőknek. A *prosopopeia* az olvasás alakzata, a *prosopon-poein* pedig a megértő olvasást irányító, a megnyilatkozás forrására, a szerzőre – amely a megnyilatkozásért felel – irányuló kérdés retorikai neve.”¹⁸² A dekonstrukciós retorikaelméletekben a prozopopeia fogalmát általában a katakrézisével együtt szokták tárgyalni. Szemben az antropomorfizmussal a prozopopeiára kétirányú mozgás jellemző. Miközben a prozopopeia arcot ad jelen nem lévőknek, az arcadás egyben katakrézis. A katakrézis vagy *abusio* visszaélést jelent, mivel önkényes jelentésátvitelre vonatkozik: egy jelet egy korábban ebben a formában nem létezett megnevezésre használnak. A prozopopeia annyiban hordja magán a katakrézis „nyomát”, hogy míg az általa végrehajtott jelentéstulajdonítás során a megszólítottak arcot és hangot tulajdonít, és az értelmes beszéd képességével ruház fel egy jelen nem lévőt, az válik kérdésessé, hogy az így módon hanggal és arccal felruházott rendelkezett-e valaha azzal. Ez a kölcsönzés megőrzi időleges vagy másképpen, átmeneti jellegét. A prozopopeia hang-adás. Odakölcsönözzük valaminek vagy valakinek a hangunkat, ezáltal pedig az mintegy önmagától képes megszólalni. Egy befektetésről van tehát szó, ahol a hitelt a hang elevensége képezi. A monológ tanúsága szerint azáltal kerül meg ez a hangbefektetés, hogy a hang-kölcsönzés révén bizonyul a saját

¹⁸² Bettine MENKE, *Ki beszél? A beszélő arc alakzata a retorika történetében*, ford. TÖRÖK ERVIN = *Figurák. Retorikai füzetek*, I., szerk. FÜZI IZABELLA – ODORICS FERENC, Gondolat-Pompeji, Budapest-Szeged, 2004, 88.

beszéd is hitelképesnek (ezen áll vagy bukik Alkmene létbiztonsága).

A kihelyezett hang elevenségét az tanúsítja, hogy kölcsönadható, forgalomba hozható, és ennyiben az értékét egy másik hang ellenjegyzése képezheti: Amphitryon Alkmene mellharangján megszólaló hangja biztosítja Alkmene beszédének tévedhetetlenségét, aki a maga részéről ezt a hangot „kitalálja” a világból. Mivel Alkmene a hangoknak ezt a kölcsönviszonyát teszi meg végső legitimációs bázisnak, kirajzolódik az érzelmek tropologikus nyelvének deficitje: mivel a te hangja az én hangjának egy modulációja és fordítva, nemcsak a saját hangot nem lehet kivonni a bevételek és kiadások kölcsönösségéből, hanem ez a csere egyben rászorul egy további garanciára, amely hang/arc és rámutatás kapcsolatát rögzíti. Ugyanis az egész dráma arról szól, hogy mennyire nem mindegy, hogy „Amphitryon” (akit Alkmene kihall a világból) valóban Amphitryon-e, magyarul hogy a hangok e belső cseréje során nem hamis pénz került-e forgalomba.

Kardinális fontosságú, hogy Alkmene megértésének prozopopeitika működése egyben egy hangsúlyos *esztétikai* mozzanatot is implikál, amely célját tekintve egyáltalán nem *esztétikai*. Ez az *esztétikai* mozzanat hivatott ugyanis biztosítani az egyezést a férje és a mell harangjátéka között. Alkmene ebben a monológjában arról tesz hitet, hogy valóban ismeri a férjét; számára Amphitryon nemcsak kép vagy eszme, amelyeken ítéletei alapulnak, hanem tényszerű fennállás, és semmiképpen nem elégedhet meg azzal, hogy belenyugodjon a másik megtapasztalásának szimbolikus feltételezettségébe (a saját ítélet relativitásába). Hogy még nagyobb hitelt nyerjen, amit mond, fogadkozik, és semmi

okunk azt gyanítani, hogy szavai nem hitelt érdemlőek, anélkül is inkább, mert amit tétként megtesz, az éppen szavai hitelessége („előbb / inkább tévedek magamban”). Ugyanakkor, és ez nem hangsúlyozható eléggé, ez egy tépelődő kérdés része: Alkmene ingadozik az önvád és az önmegerősítő fogadkozás között. Így Charis kérdésére tételesen Amphitryon alakjának sugárzó szépségére hivatkozik, mint amely a saját hangján megszólaló másoknak és ezáltal a saját ítélet bizonyosságának is a garanciájaként szolgál:

Charis: De te biztos vagy a dolгодban, úrnőm?

Alkmene: Mint a lelkebben! Ártatlan vagyok!

Félre ne értsd a rajongásomat,

Hogy sose láttam szebbnek, mint ma reggel.

Festmény lehetett volna, a saját

Arcképe, melyet művész alkotott,

Élethűen és mégis istenítve. (DI 257)¹⁸³

A szöveg szinte cinikus kétértelműségét kettős perspektíváltása adja. Hiszen ami Alkmene nézőpontjából ártatlanságának védőbeszéde, az a néző számára, aki beavatott az isteni fondorlatba, a tévedésének kimondása. De a dráma tulajdonképpen bonyolultsága abból következik, hogy mi-

¹⁸³ „Charis: Ihr seid doch sicher, hoff ich, beste Fürstin? – / Alkmene: Wie meiner reinen Seele! Meiner Unschuld! / Du müßtest denn die Regung mir mißdeuten, / Daß, ich ihn schöner niemals fand, als heut. / Ich hätte für sein Bild ihn halten können, / Für sein Gemälde, von Künstlerhand, / Dem Leben treu, ins Göttliche verzeichnet.” (SW266) Nyersfordításban valahogy így hangzik Alkmene monológja: „Mint tiszta lelkebben! Mint az ártatlanságomban! / Különben félre kellene, hogy értsed rajongásomat, / Hogy sosem találtam szebbnek, mint ma. / A saját képének tart-hattam volna, / Festménynek, melyet művész keze / Az élethez híven, az istenibe rajzolt.”

közben lehetővé tesz ilyen kettős perspektívájú olvasatot, ugyanakkor el is törli a különbségüket.

Miközben Alkmene legjobb tudása szerint önnön apológiáját mondja, a néző/olvasó az ellentettjét hallhatja ki belőle. De a fogadkozása nem válik egyszerűen leleplezhetővé. Ugyanis amit mond, az nem csak a történet függvényében ítéhető meg. Arról a képről beszél, amely benne Amphitryonról kialakult, illetve e kép létrejöttének módjáról, és ez független minden isteni cselvetéstől. Sőt ítélete – amennyiben egy szubjektív bizonyosságra vonatkozik (hogy neki hogyan *jelent* meg Amphitryon) – nem is vitatható. Ugyanakkor Alkmene az esztétikai ítélet szubjektivitásából, Amphitryon *megjelenésének* isteni *képéből* következtet a dologról szerzett tudásának biztosságára. Monológjában Amphitryon tökéletes szépsége úgy jelenik meg, mint az általa hozott ítélet helyességének a letéteményese; Alkmene a számára megjelenő másik esztétikai csáberejéből következtet ítéletének helyességére, vagyis arra, hogy az nem egy képtelen harmadik, hanem megegyezik önmagával (Amphitryon: Amphitryon). Itt tehát két különböző természetű, egy esztétikai, valamint egy episztemológiai ítélet átfedéséről, egymásba csúszásáról van szó.

Az elemzett részletben a szépség közvetít az (esetleges) megjelenés, fenomén és az istenek világa (vagy az eszmék birodalma) között. Ebből a szempontból igazán izgalmas Szabó Lőrinc megoldása, mert nyilvánvalóvá tesz egy rejtett összefüggést. A „Dem Leben treu, ins Göttliche verzeichnet” (nyersfordításban, „az élethez híven, az istenibe rajzolva”) sort így fordítja: „Élethűen, és mégis istenítve”. A kleisti szövegben a vesszővel elválasztott részek közötti viszony nem jelölt, ebből következően többféleképpen is kiegészíthető:

„élethűen” és, egyben, tehát, ezért, vagyis, mégis „istenítve”. Szabó Lőrinc a megengedő ellentétes viszony kiemelésével az istenit szembeállítja az emberi szférával; úgy állítja át-fedésüket, hogy inkább egymás kölcsönös kizárása és nem összetartozásuk válik hangsúlyossá.¹⁸⁴ Alkmene monológjának magyar fordítása arról árulkodik, hogy Amphitryon mondhatni annak ellenére vésődik be az istenek eidetikus világába, hogy bármilyen értelemben odatartozna. Nem „istenül” (vagyis megszüntetve megőrződik az istenek világában), hanem „belerajzolódik”, „belevésődik” [*verzeichnen*] abba. Ez a rámontírozás láthatóvá teszi az istenek arcát, anélkül, hogy az arc, amely számára az isteni szépség hordozója, valóban isteni lenne. Amphitryon képmása (fontos, hogy képről van szó, „melyet művész keze rajzolt”) maszk, melyen „keresztül-visszhangzik”¹⁸⁵ a tökéletesség. Noha e „festmény” az, amelyen keresztül Alkmene számára megjelenik az istenek tökéletessége, ez csak képe lehet annak, ami általa megnyilvánul, és visszahúzódik e lárva-arc mögé.

¹⁸⁴ Szabó Lőrinc fordítása annál is inkább találó, hogy a *verzeichnen* ige pejoratív felhangjai (vö. még JAUSS, I. m., 242.) és az „istenülés” diszharmonikusan illeszkedik. A fordító egy szintaktikai megoldással, analitikus úton fogalmazza újra azt, ami a német szöveg szemantikai billegéseként jelentkezik. (Noha szerintem a magyar olvasó inkább Vörösmarty nevezetes *mégiseit* hallja bele ebbe a fordításba.)

¹⁸⁵ „[A latin *persona* szó] eredeti jelentésében arra az álarcra utalt, amelyet a színészek egy drámában viseltek. (A *dramatis personae* a görög *ta tu dramatosz* *prosópá*-nak felel meg.) Az álarcnak nyilvánvalóan két funkciója volt: el kellett rejtene vagy inkább helyettesítenie kellett a színész saját arcát és arckifejezését, de úgy, hogy a hang áthallatsszon rajta. [A idézett részhez kapcsolódó lábjegyzetben: Bár a *persona* töve alighanem a *per-zonare*-ből, a görög *zóné*-ből származik, ezért eredetileg álöltözetet, álarcot jelent, alighanem a latin fülnek mégis a *per-sonare* »áthallatszik« jelentést közvetítette, s ezért Rómában az a hang, amely áthallatszott az álarcra, bizonyosan inkább az ősök hangját jelentette, mint a jelen lévő színészét.]” Hannah ARENDT, *A forradalom*, ford. PAP Mária, Európa, Budapest, 1991, 138.

És ugyanígy, e szépséges arc nemcsak elrejt valami nem-fenomenálisat, hanem nyilvánvalóvá is teszi az előtte megjelenő arc és utaltja meg nem felelését. Alkmene rajongó beszéde olvashatóvá teszi, hogy az előtte azon az éjjelen megjelenő Amphitryon és az isteni között egy jel vésete közvetít [*ver-zeichnen*]. Az arc, amelyre Alkmene lelkesedése vonatkozik, és amelynek szépségéből következett a „hitelességére” egy olyan vonástól függ, amelynek semmi köze nincs a megjelenés szépségéhez, hanem a megjelölés folyamatától függ.¹⁸⁶

A második jelenet ötödik felvonása, amelyben a férje alakjában megjelenő Jupiter ki akarja Alkmenét engesztelni, ezt a dilemmát hivatott feloldani – az isteni és emberi világ ellentétét, amely Alkmene „mellében”, „mellének harangjátékában” nyílik fel.

¹⁸⁶ Bettine Menke szerint a „hangzás médiumának anyagtalan materialitása” – amely semmilyen (meghatározott) jelentéssel nem bír – és figuratív olvashatósága közötti szabályozott átmenet vagy átváltás lehetőségének romantikus tételezése Kleist szövegeiben egyrészt a hangzás által kiváltott „reális rezgés”, másrészt a „zúgás” utólagos refigurációja között felnyílt törésként jelenik meg. „Kleist szövege [*Szent Cecília avagy a zene hatalma*] a szöveg mint hang romantikus metaforikájának olvasata és átírása, amelyben figuráció és defiguráció viszonyát a képek és a zúgás [*Rauschen*] szétválásaként fogalmazza újra. Ezekké válik szét a romantikus képmámor [*Bilderrausch*] kleisti analízise: egyrészt képekké, amelyek a hangokat is metaforikusan refigurálják, másrészt zajjá, amelyből minden jelölt ered, és amelyben azok feloldódnak/elvesznek. [...] »romantikus értelemben« a hangok anyagtalan anyagísága a médium anyagtalanságává és áttetszőségévé szublimálódik, a hangzás a médium áttetszőségéeként és transzcendenciájaként fogalmazódik újra, sőt a szövegek paradigmájává kellene válnia. Kleist szövege e médium anyagíságát valósítja meg. A hangoknak és azok »hatalmának« a szövegben egymással szembeállított paradigmáján belül [...] felnyílt szakadékként a szöveg ezt (egyrészt) mint tulajdon »puszta materialitását« exponálja [...]” Bettine MENKE, *Die Gewalt der Töne in Kleists „Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik (eine Legende)“* = UÖ., *Prosopopoiia. Stimme und Figur bei Hoffmann, Brentano und Kleist*, Fink, München, 2000, 716–719.

Amit a Szabó Lőrinc-fordítás már Alkmene rajongó fogadkozásában feltárt, nevezetesen hogy Alkmene mellének harangozásában az emberek és az istenek világának az összebékítése a betűknek az esztétikus megformáltsággal szemben közömbös, jelölő státuszától függ, a későbbiek során sorsfordító pillanatként jelenik meg. Alkmenét a diadémba vésett betűk kicserélődése (A helyett J) rávezeti, hogy tévedhetett. A betűknek (a Kleist-darab leleményeként megjelölő) cseréjéről tudomást szerezve Alkmene rádöbben, hogy a hangoknak az az esztétikus körforgása, amelyet a világban való tájékozódása, a saját létbizonyossága alapjának gondolt, kitett egy nem-szimbolizálható mozzanatként. Ez pedig mindent, amit addig érzett és gondolt, földig rombol.

Míg Alkmene számára dilemmaként merül fel, hogy mennyiben hagyatkozhat mellének harangjátékára, azaz a másik alakjának prozopopoetikus biztosítására, ugyanez a csábító Jupiter számára is valódi dilemmát okoz. A férj alakjában megjelenő Jupiter, ahogy Molière Jupiterje is, Alkmenét „szenvedélye feltétlen elismerésére akarja rávezetni”,¹⁸⁷ vagy ahogy a Kleist-darab fogalmaz, önmagát keresi a „könnyes elragadtatásban”. Így nem is érheti be azzal, hogy fenntartja látszatmegjelenésének csalását. Amiben viszont különbözik a két darab, az az isten elé gördült új akadály: Kleist drámájában ez Alkmene mellének autonómiája, amely egyben Alkmene szerelmi szenvedélyének is a forrása.

¹⁸⁷ GADAMER, *Der Gott des innersten Gefühls*, 163.

Alkmenét az isten nem tudja feltörni, mint egy diót. Nem elégedhetik meg azzal, hogy a betű mást mondásában (*allegorein*) utaljon Alkmene tévesztésére, vagyis arra, hogy a nő a *tudtán kívül* rá, az Istenre vágyott, nem pedig a férjére, és a rajongása mindig is neki szólt (ahogy arra a Charishoz intézett, másodjára vizsgált monológ is egyértelműen utal). Viszont nem is kényszerítheti rá a felismerésre, mert a kikényszerített felismerés egyben megölné, amit elérni akart (hogy Alkmene őt ugyanúgy „kitalálja”, ahogy Amphitryont teszi). Röviden, az Isten Kleist darabjában nem a maga teremtménye csapdájában vergődik, hanem Alkmene önfelismerésében kell először mint a szeretet tárgya megjelenjen, hogy ő, az Isten, a maga igaz mivoltában is megmutatkozhasson. És mivel Alkmene mellharangja mindenből ugyanazt, nevezetesen Amphitryont hallja ki,¹⁸⁸ ezért nem marad számára más, mint hogy nemcsak titokban (ahogy a diadémon az A és a J betű helyet cserélt) vagy csalással lopja el Alkmenétől azt, amire vágyik (mert ezzel nem is annyira paradox módon voltaképpen a szenvedélyben való önfelismerésétől is megfosztja önmagát). Hanem rá kell vezetnie (Alkmenének rá kell döbbsennie, fel kell ismernie), hogy *ő maga* is azt akarta, amit az Isten megtett – mellharangja ezért nem jelezte tévesztését.

Az isten ezért szeretné, hogy Alkmene „belsőleg” [*innig*] imádjá, és imádata alaptónusát a szív hangja adja.¹⁸⁹ Az isten

¹⁸⁸ Megjegyzendő, hogy Alkmene ebből a szempontból (ti. Amphitryon iránti kimozdíthatatlan imádatának szempontjából) mennyire hasonlít a *Marionettszínház* „autonóm bábjaihoz”.

¹⁸⁹ A Jupiter által említett *innig* imádat, viszonylag távol esik a „bensőséges-ség” érzelmekultuszától. Ugyanis itt pusztán Alkmene imádatának az indítatásáról, nem a formájáról van szó. Már Alkmene és Jupiter találkozásának első jelenetében Alkmene jelzi, hogy számára terhes az a hősi

által hangoztatott „belsőlegesség” azért is kardinális fontosságú, mert rámutat arra az akadályra, amelyet a „mell harangjátéka” számára megtestesít. Alkmene imádatát csak akkor fogadhatja el olyanként, amely neki szól, ha ez nem egy felsőbb autoritás parancsára, hanem önmagától és önmagából kiindulva, mintegy belső késztetésre történik. Alkmene „szíve” elébe kell, hogy menjen az isten parancsának, és – mint Amphitryont – ki kell az istent „találnia”. Összefoglalva, Jupiter nem Alkmene „tévesztését”, de nem is a csalást szeretné leleplezni, hanem egy igazi dialektikus mutatóványra készül. Ha az isteni önfelismerés ráutalt a nő szív önfelismerésére, amely a maga rendjén szintén egy elcsúsztatott másikba vetett bizonyosságtól függ, akkor arra kell Alkmenét rávezetnie, hogy e másik, „istenibe vétett” kép rá és nem a „férjre” utal. Mivel Alkmene mellének harangozása csálhatatlan, ezért e rámutatásra épülő jelviszonyon *belül* akarja önmagát elhelyezni.

A korábbi monológ elemzése során annak jártam utána, hogy Amphitryon „kitalálása”, alakjának prozopopoetikus megképzése, „belerajzolódása” az „isteni” dimenziójába hozza létre mind Amphitryont, mind pedig az „isteni” megjelenését. Jupiter szimmetrikusan megfordítja Alkmene érvelését. Alkmene védőbeszéde az isten vádjává,¹⁹⁰ az „alá-

világ, amelyhez mind Jupiter, mind pedig Amphitryon odatartozik. De ez a jelzés ott, vagy Alkmene később megfogalmazott óhaja, hogy ha tehetné, visszacsinálná, meg nem történtté tenné a „vidám éjszakát” (erre utal Alkmenének a németül is meglehetősen idegenül hangzó *zurückleben* kifejezése), voltaképpen az Istennel való ellenkezés előjeleként szolgál, nem pedig a kultusz formájára utal. Ezért is lehet, hogy a Jupiter által igényelt *innig* (‘belsőleges’) imádatot világok választják el a „bensőségeségtől” [*Innerlichkeit*].

¹⁹⁰ „Jupiter: Úgy van! Ha lejött, azért jött le hozzád / Hogy kényszerítsen rá-gondolni és hogy / *Bosszút álljon* rajtad, te feledékeny.” (DI 265; SW 273)

szállás a szív [üreges, visszhangzó] tárnáiba” a bizonyosság garanciájából a tévedés forrásává,¹⁹¹ Amphitryon „istenülése” az isteni félreértésévé alakul:

Jupiter: Kit imádsz te ott az oltár előtt?

Azt talán, aki a felhők fölött van?

Felfogja őt elfogult szellemed?

Érzésed, amely megszokta a fészket,

Mer szárnyat nyitni olyan repülésre?

Nem Amphitryon, a kedvesed, az,

Aki előtt a porban heversz?

Alkmene: Ah, én boldogtalan, hogy megzavarsz.

Lehet vétkezni akaratlan is?

Imádjám a fehér márványfalat?

Kellett arc, hogy elképzelsem Őt!¹⁹² (DI, 264)

Azáltal, hogy Jupiter rámutatott arra az önkényes cserére, amelyen Alkmene önfelismerése és a másik igenlése alapult, még ha csak annak tagadásával is, de mindenképpen helyesbíti azt, amiben Alkmene tévedett. Végül is, mondhatnánk, a negatív bizonyosság is bizonyosság. De a dráma nem a nem-

¹⁹¹ „Und meinst du nicht, daß solche / Abgötterei ihn kränkt? Wird er wohl gern / Dein schönes Herz entbehren? Nicht auch gern / Von dir sich innig angebetet fühlen?” (SW 273) „S nem gondolod, hogy őt / Sérti ez az imádat? Nem szeretné / szép szívedet is? Vajjon nem szeretné / Érezni, hogy belülről is imádod?” (DI, 265)

¹⁹² Jupiter: Wer ists, dem du an seinem Altar betest? / Ist es dir wohl, der über Wolken ist? / Kann dein befangener Sinn ihn wohl erfassen? / Kann dein Gefühl, an seinem Nest gewöhnt, / Zu solchem Fluge wohl die Schwingen wagen? / Ists nicht Amphitryon, der Geliebte, stets, / Vor welchem du im Staube liegst? / Alkmene: Ach, ich Unselge, wie verwirrtst du mich. / Kann man auch Unwillkürliches verschulden? / Soll ich zur weißen Wand des Marmors beten? / Ich brauche Züge nun, um ihn zu denken.” (SW 273)

tudás bizonyosságának negatív dialektikáját idézi meg. Alkmene mentegetőzése („Kellott arc, hogy elképzelhessem Őt [Jupitert]!”) Jupiter önbejelentésére adott válasz, aki *nem* a „legbensőbb érzés” prozopopoetikus gyakorlatát, hanem annak „rövidre zárását” utasítja vissza, mint bálványimádást:

Jupiter: Él benned a képe? [az istené, Jupiteré]
Érzed keze nagy művét, a világot?
Látod őt az alkonyban, mikor a
Néma bokrokon átlobog a fénye?
Hallod őt a susogó patakokban
[...]
Ha templomába beragyog a nap,
És harsogó és lüktető örömmel
Őt magasztalja minden földi lény,
Te nem szállsz-e szíved tárnáiba,
Hogy saját bálványod imádd?¹⁹³

Ahogy az isten a monológban Alkmenéhez fordul, úgy fordulnak a monológ beszélő teremtményei a teremtmény felé. Mindaz, amit az isten mond, az *Amphitryon* leglíraibb részei közé tartozik, sőt azt is mondhatnánk, hogy ez a par excellence lírai.¹⁹⁴ Ugyanis a felsorolás nem a természet jelensé-

¹⁹³ „Ist es dir wohl vorhanden? / Nimmst du die Welt, sein großes Werk, wohl wahr? / Siehst du ihn in der Abendröte Schimmer, / Wenn sie durch schweigende Gebüsche fällt? / Hörst du ihm beim Gesäusel der Gewässer, / [...] / Wenn hoch die Sonn in seinen Tempel strahlt / Und von der Freude Pulsschlag eingeläutet, / Ihn alle Gattungen Erschaffner preisen / Steigst du nicht in des Herzens Schlacht hinab / Und betest deinen Götzen an?” (*SW* 273)

¹⁹⁴ Itt a de Man által adott, egészen általános lírafogalomra utalok: „Amit lírának nevezünk, tehát a megjelenített hang instanciája, könnyedén

geinek a leírásában, hanem azok „megszóltatásában” érdekelt. Az Isten Alkmenét a „szívének csatájába” való leereszkedéssel vádolja,¹⁹⁵ vagyis azzal, hogy éppenséggel nem ragaszkodik konzekvensen a hangkölcsonzésnek ahhoz a formájához, amellyel korábbi monológjában élt. Jupiter vádja, hogy Alkmene ugyanabba a szimbolikus csatározásba bocsátkozik bele, amelyet Amphitryon (és Sosias) vív és elszenved, így a másikat (és ezáltal önmagát) is elkülönült személyként és szimbolikus pozícióként gondolja „kitalálni”. Ennyiben pedig ugyanúgy a sajátjától való megfosztás komikus vagy tragikus (nézőponttól függő) tapasztalatával, a kívüliség „dia-bolikus dilemmájával” találkozunk.

Viszont Alkmenének, Jupiter szerint, *valóban* hallgatnia kellene mellének harangozására. Azaz konzekvensen ragaszkodnia kellene melle hangjátékának végtelen folyamatahoz: mivel abban én és te pozíciója pusztán stratégiai fogalmak, ezért a mellharangja értelemszerűen nem is konkrétan ilyen vagy olyan személyre mutat.

Ahogy Alkmene megelőlegezte Amphitryon hangjának hitelét, „kitalálta” a világból, ugyanúgy kellene őt, Jupitert is kihallania a természet nagy szimfóniájából. Jupiter monológjában a „néma bokrok”, a „susogó patakok”, a „bujá csalogány” hangjai csak annyiban érdekesek, amennyiben szépségükkel kiváltják a megszólított végtelenség-érzését.

bontja ki azokat a retorikai és tematikus jellegzetességeket, amelyek a grammatika, trópus és téma közötti kölcsönös viszony paradigmájává tesszik.” Paul de Man, *Antropomorfizmus és trópus a lírában* = Uő., *Olvasás és történelem*, ford. NEMES Péter, Osiris, Budapest, 2002, 393.

¹⁹⁵ Szabó Lőrinc fordítása továbbgondolja a kleisti metaforát, amennyiben a „mellharang” üreges hangdobozát itt a „sírkamra” metaforájával folytatja. A kleisti metafora (?) ezzel szemben az egész szövegen végighúzódozó („Schlacht”, „Schlachtfeld” [‘harc’, ‘csatamező’]) képzetkörhöz csatolja Alkmene vívódását.

A természet diszkrétan vonul vissza hangjai mögé, egyetlen feladata éppen saját, önmagán túlcsapó szépségének felmutatása. Célja, hogy a mell harangnyelvét, a szívet megmozdítsa, hogy Alkmene számára is hallhatóan megszólaljon „mellének harangjátéka”, ami egyben a meghallott teremtmény hangja – ami megszólít. A természet hangjainak, a végtelenség-érzés közvetítésén keresztül kellene átváltozniuk Alkmene himnuszává; ennek a „kitalált” himnusz-nak kellene visszafordíthatóvá, újra befektethetővé válnia, amennyiben a teremtmény ön-bizonyosságává változik. A természet hangjainak, melyek öntudatlanul zengik Jupiter dicséretét, a mellében kellene visszhangra találnia. A természet a hangjaival megszólítja Alkmenét, akinek a megérintettség kellene „belsőleges” válasszá változzon.

Jupiter dicsőítő beszéde végül is csak tovább folytatja Alkmene metaforáját. Arra mutat rá, hogy míg Alkmene a hangkölcsonzésnek ezt a folyamatát olybá fogta fel, amely kizárólag Amphitryont képes a világból kifogni, addig az dialektikus folyamat, amely végtelenül folytatható, és ezért „mindenre” utal: azaz végső soron rá, Jupiterre. A hangkamatjaként ennek az alaptalan mozgásnak egy tudást kell kitermelnie. Azt a kamatot, amelyre a kölcsönző, Jupiter szorul rá (a monológnak az a tétje, hogy Jupiter önmagát láthatóvá tegye Alkmene előtt).¹⁹⁶

¹⁹⁶ Az egyik, Zenge kisasszonynak címzett levélben Kleist szintén eljuttatja a főisten önbejelentésének nagyjelentését: „Mennyire lealacsonyítanád magad, ha én, cselekedetem babérkoszorújával ékesítve emelkednék föl előtted? Ezt nem viselnéd el – Visszakozz, kedves leány. Mindent megbocsátok Neked. Kösd magad újra hozzám, tedd ezt vak bizalommal. Még nem tudod egészen, kit fonsz át karjaiddal – de nemsokára, nemsokára!” Wilhelmine von Zengének, 1800. szept. 19. (Heinrich von KLEIST, *Levelek*, ford. FÖLDÉNYI F. László, Jelenkor, Pécs, 2000, 102.)

De ha az isten a tapasztalás ugyanazon sematikáját kéri számon, mint amelyet korábban tévesként ítélt el, akkor kérdésként merül fel, hogy mi a különbség Amphitryon eszményített alakja – az „istenibe rajzolt” hős, aki a szépség aurájába öltözve jelenik meg – és az isten között, akit a természet által felébresztett végtelenség-érzés dicsőít. Bizonyos értelemben semmi, mondhatnánk, mivel Alkmene folyamatosan Jupiterrel, Jupiterhez és Jupiterről beszél. Alkmene, Amphitryon és Jupiter mindvégig képtelen a különbségtételre. A különbség ugyanis, amelyre folyamatosan rákérdeznek, és amely egyedül érdekes, a kérdésfeltevés formájából következően nem objektív természetű. Pontosabban nem olyan természetű kérdésként jelenik meg, amely mindenki számára egyként érvényes. Hanem a különbségtétel képessége és a *formája* az érdekes: hogy „neki [Alkménének] ki Amphitryon”.¹⁹⁷ (DI 291)

Ez transzcendentális kérdésfelvetés: az isten Alkmene észlelésének módjából próbálja levezetni (saját) létének igazságát. Ebből a szempontból pedig Jupiter vádja éppen a különbségtétel lehetetlenségéről árulkodik. Alkmene és Jupiter monológjainak kiasztikus összefüggése – az általuk mondottakat ugyanaz a háttérmetaforika szervezi – arra utal, hogy miközben mindkettőjük éppen a frappáns különbségtételben érdekeltek (férj és isten, istenhit és bálványimádás között), ítéleteik *formája* ezt lehetetlenné teszi.

A prozopopeia esztétikai gyakorlata láthatatlan szakadást teremt meg a férj és az isteni Amphitryon hiposztázisa között. Nem abban az értelemben, hogy e két hiposztázis összeférhetetlennek bizonyul. Ha így lenne, azt jelentené,

¹⁹⁷ „Hiszem, hiszem, rendíthetetlenül, / Hogy neki ő – Amphitryon.” (DI 291; SW 296)

hogy Alkmene döntése felfüggesztődik e két figura, az „élet-hű”, esendő férj és az „istenülő” Amphitryon között, egy inautentikus, egyszeri megjelenés és annak képmása, egy vágyott, de elérhetetlennek bizonyuló idealitás vagy végtelenség között. Ebben az esetben az irónia egy konvencionálisodott értelmezésével¹⁹⁸ lehetne leírni Alkmene értelmezésének mozgását, a reflexió dialektikus mozgásaként, mely egy „végtelen feladatot” tűzött ki maga elé. Ez a szakadás még csak nem is két hiposztázis/funkció, vagy pedig én és szereplehetősége között húzódik, mint ahogy azt Jauß állítja,¹⁹⁹ hanem az *Amphitryon* tulajdonnéven belülről kerül, mint felfoghatatlan és képtelen (kép nélküli, nem figurálható) törés. Ez a különbség nem kéznél-levő, és természetéből következően – mivel a szereplőknek a dolgokhoz és önmagukhoz való viszonyában nyílik fel mint döntésképtelenség vagy egy ítélet tautológiája – nem is lehet egy differenciális rendszeren belül működő oppozícióként felfogni.

Alkmene Charishoz intézett monológiát úgy olvastam mint fogadást vagy fogadkozást, amely éppen azt a szakadékot hivatott elfedni, amely a kimondását szükségessé tette. Tudniillik hogy biztos az igazában, mert valóságosnak tartja, amit mond. Alkmene nem a véletlenre, hanem az abszolút valószerűre fogad, és pedig azért, mert egyszerűen nincs másik tét, amit megtehetne. Mondjuk így, szükségszerűnek tartja a valószerűt: igaznak fogadja el, ami megjelenik előtte, amit tapasztal. A német *észlel* (*[wahrnehmen]* 'igaznak vesz')

¹⁹⁸ Vö. még: „Míg korábbi írásában [*A temporalitás retorikájában*] de Man megelégedett a reflexió dialektika végnélküliségének hangsúlyozásával [...], addig a későbbi fejtegetés [*Az irónia fogalmában*] magának a reflexiónak mint dialektikus folyamatnak a lehetőségét és státusát firtatja.”

FOGARASI György, „*Az iróniáról*”-ról, Jelenkor 2002/4., 453.)

¹⁹⁹ JAUSS, I. m., 229.

szó etimologizáló olvasata²⁰⁰ is erre a feltétlen viszonyra utal érzékelés és igaznak tartás között. Hiszen a megjelenés evidenciájellege kizárja a közvetíthetőséget a látható és a pusztán elgondolható között. Az előtte megjelenő és az elgondolt Amphitryon között képtelen bármilyen különbséget tenni, mivel az éppen így adott fenoménje éppen az, ami, és nem gondolható el egy ettől függetlenül létező, mintegy önmagában és önmagáért adott reprezentánsa a dolognak, amelyet „beküldene a tudatba”.²⁰¹ Már annak pusztá gondolata is, hogy tévedhet, obszcéná változtatja ezt a gondolatot. Az észlelés megakadásának ilyen mozzanatai az *Amphitryon*ban az érzékelés sémája alapján elgondolt tapasztalás obszcén fordulatára vonatkozik. Ez Amphitryon harmadik felvonás eleji monológiájában még sarkítottabban jelenik meg, mint ahogy ez rejtetten Alkmene monológiájában jelentkezik:

Hogy ékszert kilopnak a dobozából
Anélkül, hogy feltörnék a pecsétet:
Hagyján: varázsló, bűvész messziről
Elcseni, ami a kezünk között van.
De hogy ellopják egy férfi alakját
S megtévesztik vele a feleségét:
Az a Sátán igaz műremeke. (*DI*, 273)²⁰²

²⁰⁰ „Az észlelés [*Wahrnehmen* = »igaznak vevés«] nem abban áll, hogy különböző érzéki benyomásokat gyűjtünk, hanem – mint maga ez a szép kifejezés is – azt jelenti, hogy valamit »igaznak veszünk« [*für wahr nehmen*].”
Hans Georg GADAMER, *A szép aktualitása* = Uő., *A szép aktualitása*, ford. BONYHAI Gábor, T-Twins, Budapest, 1994, 47.

²⁰¹ Edmund HUSSERL, *A fenomenológia ideája*, ford. BARÁNSZKY-JÓB László = Uő., *Válogatott tanulmányai*, Gondolat, Budapest, 1972, 40.

²⁰² „Daß man ein Kleinod aus versiegelt / Behältnis wegstiehlt ohne Siegellösung, / Sei's; Taschenspieler können uns von fern / Hinweg was

Amphitryon azért tartja a gonosz megjelenésének a Jupiter által elkövetett tolvajlást, mert az isten nem egyszerűen „ellopja” az alakját. Hiszen itt nem a lopás (a Szabó Lőrinc használta kifejezés szerint:) „igaz” *ténye* az, ami „pokoli műnek” bizonyul. A „lopás” az első sorok állítása szerint ha nem is túlságosan erkölcsös, és módozata nem igazán belátható – vagyis hogy miben áll a „bűvész” csele, a szemfényvesztés technikája –, de mindenképpen érthető. Valami gazdát cserél, de ez a gyakorlat mit sem változtat a(z) elcsent) dolog tárgyi állandóságán. A „bűvész” megtéveszt, tevékenysége a néző érzékcsalódására irányul. Viszont a szemfényvesztésre éppen azért van szükség, mert a bűvész vagy tolvaj tevékenysége nagyon is figyelembe veszi „magát a dolgot”, amelynek meglétén mit sem változtat. A bűvész tevékenysége nem a dologra, hanem a néző figyelmére irányul. A lopás mondhatni tiszteletben tartja a dolog igazságát: hogy az van. De, mondja Amphitryon, ha a férfit önmaga alakjából és formájából „forgatják ki”, nos, ahhoz nem lehet az igazság semmilyen predikátumát kapcsolni. Amphitryon monológjában az köszön vissza démonikus tapasztalatként – mint egy történés igazságot nélkülöző és elképzelhetetlen formája –, amit Sosias, a szolgája Merkúrnak válaszolva mint logikai képtelenséget utasít vissza. Az én önvonatközását mint az én bizonyosságát, következtethetünk Sosias monológjából, nem az én önreflexiója alapozza meg. Nem

wir in Händen halten, gaunern. / Doch daß man einem Mann Gestalt und Art / Entwendet, und bei seiner Frau voll bezahlt, / Das ist ein leid'ges Höllenstück des Satans.” (SW 279) Nyersfordításban: „Hogy valaki az ékszeret a lezárt / Dobozból kilopja, anélkül, hogy feltörné a pecsétet; / Hagyján. Bűvészek távolról ellopják, / Amit a kezünkben tartunk. / De hogy valaki egy férfit alakjából és formájából / Kiforgat, és feleségénél lerója terheit / Az a Sátán kínos, pokoli műve.”

attól függ, hogy „én én vagyok”, hogy az én képes önmagát egy kijelentés alanyaként és tárgyaként artikulálni, hanem saját megléte. Nem a predikatív viszony az, amely az én önfelismerését szavatolja, hanem épp fordítva, a nem kopulaként elgondolt lét-állítás (*van [es gibt]*) az, amiből kiindulva Sosias az én kategóriáját meghatározza. Ahogy Schelling fogalmaz Descartes-kritikájában, „tulajdonképpen a dolgokkal kapcsolatban is csak azt illetően kételkedhetünk, hogy feltétlenül *vannak-e*. Azt azonban, hogy *bizonyos* módon vannak, éppúgy ki lehet következtetni, mint ahogyan Descartes saját *sumját* kikövetkezteti. Éppoly helyes e következtetés: kételkedem a dolgok realitásában, tehát vannak; vagy legalább tehát *nem egyáltalán nincsenek*.”²⁰³

Amphitryon amikor a lopás két értelmét állítja egymással szembe, az identitásfogalomnak a fenti értelmét bizonytalanítja el. Az a lopás, amely szemfényvesztésre épül, az megeshet, megtörténhet [*sei's*]. Rend-bontás, mivel a cserefolyamatok érvényben levő szabályrendszerével való visszaélésnek számít; a lopás [*gaunern*] a csere szubverziója, viszont értelmét és értékelhetőségét a csereviszonyokhoz való viszonyából nyeri; kifordítja önmagából a csere bevett módozatait, de ugyanakkor a cserét megtartja önmaga fordulatában,

²⁰³ Boros Gábor idézi Schellinget: René DESCARTES, *Értekezés a módszerről*, ford. SZEMERE Samu – BOROS Gábor, Műszaki, Budapest, 2000, 91–92. (Friedrich Wilhelm Joseph SCHELLING, *Zur Geschichte der neueren Philosophie*, Reclam, Leipzig, 1966, 35–36.) Descartes-nak az én kategóriájára ugyanúgy ki kellett volna terjesztenie a módszeres kételkedést, mondja Schelling, mint minden egyébre. Sosias ennek a meglátásnak a fonákját hangsúlyozza: az én kategóriáját nem önmagából, funkcionális feltételei felől gondolja el, hanem adott-ságából („mert nincs erőm kiverelkedni tőlük [az istenektől] / Hogy más lehessen, mint aki vagyok: / S mert lennem kell, aki vagyok: inasnak, / Noha százszor inkább volnék a gazdám, / Ő maga, vagy akármilyen pereputtya.” DI 227)

sőt visszaállítja eredeti értelmébe: mint jelek, tulajdonságok, dolgok (szabad) vándorlását, cserélhetőségét.

Az idézett rész utolsó három sora viszont olyan aktust ír le, amelyet szó szerint még csak lopásnak sem lehet nevezni. A Szabó Lőrinc által megadott fordítást a *lopás* szó ismétlése, az ismétlés és igazság viszonya szervezi; ebből következően a szövegből éppen az aszimmetria tűnik el, amely a német szövegben a „lopás” és az „eltulajdonítás” viszonyát jellemzi.

Az *entwenden* szó ’eltulajdonítást’ jelent, és látszólag a pejoratív értelmű *gaunern* szó szimmetrikus megfelelője. Viszont ahhoz, hogy megértsük azt a módot, ahogy ebben a szóban a monológ fordulatot vesz, a szó etimológiájához kell fordulnunk. Az *ent-wenden* a *fordulás/fordulat* szó fosztóképzővel ellátott alakja. A *fordulat* szó ebben a képzett alakjában is, más képzős alakjaihoz hasonlóan – ’használni’, ’alkalmazni’ – *anwenden*, ’felhasználni’ – *verwenden*, vagy éppen ’elfordulni’ – (*sich*) *abwenden* stb., itt is egy viszonyra utal. A dolgok, amelyeket (fel)használunk, ebben a viszonyban, „fordulatban” mutatkoznak meg számunkra: úgy használjuk a világ dolgait, hogy ahhoz a „fordulathoz” fordulunk [*sich wenden*], amelyben azok számunkra megnyilvánulnak. Megérteni ebben az értelemben annyit tesz, mint eligazodni a dolgok „fordulatában”. Azért vagyunk képesek bármit is használni, elfordulni valamitől, vagy azt mondani, hogy valami a fordulópontjához érkezett [*Wende, Wendepunkt*], mert a dolgokat változékony vonatkozásukban tapasztaljuk meg. Egy „fordulat” nem jelent feltétlenül konzisztenciatorést, hanem valaminek változékonyságában tapasztaljuk meg az állandóságát. Az *ent-wenden* (’eltulajdonítani’) ezért az is jelentheti: „a fordulat megszűnése” vagy kibillenés abból a „forgásból”, amely a dolgok megjelenését lehetővé

tette. A *fordulat* szó ilyen kibontásában – vagy (ál)etimológiájában – Paul de Man egy Pascal-szövegrészhez fűzött kommentárja is megerősít. Pascal az idézett helyen arról beszél, hogy a „kezdetleges szavak”, mint amilyen az idő, a tér, a szám vagy az egyenlőség tovább nem definiálhatók anélkül, hogy a meghatározás ne válna menthetetlenül tautologikussá. E szavak használata azáltal válik jelentéssé, hogy a „természet” ezt a „hiányosságot” olyan idea révén pótolja, „amelyet minden ember számára egyformán rendelkezésre bocsátott.”²⁰⁴ Ehhez mintegy kiegészítésképpen hozzáfűzi, hogy „[n]em a dolog természetét ismeri mindenki azonos módon, hanem a dolog és neve közötti viszonyt. Vagyis az idő kifejezést hallván *mindenki ugyanarra a tárgyra gondol*.”²⁰⁵ Kommentárjában de Man a pascali megfogalmazás metaforikáját bontja ki. „Tout porte la pensée vers le même objet” – szó szerint: „a gondolkodás mindenkit ugyanazon tárgy felé visz”. A szavak sodrásából de Man a trópusok kényszerítő erejére következtet, amely azért megkerülhetetlen, mert éppen a trópusok fordulatossága által létrehozott jelölési viszonyban válnak a dolgok jelentéssé.

A szó tehát itt, a nominális definícióktól eltérően, nem jel vagy név szerepet tölt be, hanem vektorként, irányt vevő mozgásként funkcionál, amely csak mint fordulat válik nyilvánvalóvá, hiszen a fordulás célja, tárgya ismeretlen marad. Más szóval a jel trópusá, helyettesítő viszonyná vált, melynek egy létében igazolhatatlan jelentést kell tételeznie.²⁰⁶

²⁰⁴ Blaise PASCAL, *A geometriai, azaz a módszeresen végigvitt bizonyítások módszeréről*, ford. PAVLOVITS Tamás = Uő., *Írások a szerelem szenvedélyéről, a geometriai gondolkodásról és a kegyelemről*, Osiris, Budapest, 1999, 44.

²⁰⁵ Uo. (Kiemelés – T. E.)

²⁰⁶ Paul de MAN, *Pascal allegóriája a meggyőzésről* = Uő., *Esztétikai ideológia*, ford. KATONA Gábor, Janus–Osiris, Budapest, 2000, 36.

A *fordulat* kifejezés ebben a szövegrészben a trópusok működésével írja le a szavaknak a „gondolkodás” útját kijelölő „fordulatát”, amelyek a pascali gondolatmenetet követve, „természetesen” hatnak, mivel minden kognitív műveletet meghatároznak, ugyanakkor – mivel nem rámutatásként, deixisként működnek – az így létrehozott jelentés „célja, tárgya ismeretlen marad”. A jelek a tropikus helyettesítések cél nélküli „forgásába” íródnak be; anélkül tételeznek jelentéseket, hogy ez „racionálisan bizonyítható vagy igazolható”²⁰⁷ lenne.

Az így létrejövő jelölési folyamatok hatása és hatásossága szükségszerűségükből következik; úgy jelentkezik mint „tropológiai kényszer”,²⁰⁸ amely – mint a jelentéstételezés katarctikus módja – éppen tételező ereje folytán vonja meg magát a mögékérdezéstől: mivel a dolog léte éppen a katarctézis által megszabott „fordulattól”, tételezéstől függ, amely anélkül utal egy jelölési viszonyra, hogy megnevezné tárgyát.

Az „ent-wenden” – az „eltulajdonítás” mint a „fordulat megszűnése” – azért hat bénító erővel Amphitryonra, mivel nemcsak a szavait vették el tőle, hanem az „eltulajdonításhoz” való hozzáférés feltételeit. Amphitryon nem azért tartja a „Sátán pokoli művének” Jupiter alakváltozását, mert az megtévesztő, vagy ahogy Szabó Lőrinc fordítja: mert „megtéveszti vele a feleségét”. A német szövegben szó sincs tévedésről, megtévesztésről vagy csalásról. Jupiter Alkmenét „voll bezahlt”, szó szerint *teljesen* kifizeti, eleget tesz a férji kötelezettségének, *kielégíti*, a szónak szexuális, jogi, gazdasági és filozófiai (ahogy például az *elégés* értelem elvéről

²⁰⁷ Michael SPRINKER, *Művészet és ideológia*, ford. VINCZE Orsolya = *Paul de Man retorikája. Retorikai füzetek*, II., szerk. Füzi Izabella – ODORICS Ferenc, Gondolat-Pompeji, Budapest–Szeged, 2004, 120.

²⁰⁸ *Uo.*, 119.

beszélünk) értelmében. Nemcsak „eltulajdonítja” a férj alakját, hanem elszájtítja, igazzá változtatja a hamisságot, amikor azt adja Alkmenének, ami nincs neki.²⁰⁹ Ahelyett, hogy bűvészként visszaéljen a lopással, képes a lehetetlenre: úgy fizet hamis váltóval, hogy az igaznak minősül. Ez a „műremek” nem „igaz” (ez éppen annak ellenkezője, amit a német szöveg megfogalmaz), mivel lopáson alapul, de nem is hamis, mivel a lopás igaznak bizonyul – viszont mindenképpen „kínos”. A cserének, ami Alkmene és Jupiter, Alkmene és Amphitryon között történik, itt kitűnik a kettős értehtősege, amely a thébai hős számára nem a „fordulat” együttállásában mutatkozik meg. Amphitryon azt feltételezi, hogy Jupiter azért csal, mert a semmivel fizet. A csere működését így a rendelkezés felől gondolja el: csak az cserélhető el, ami fölött szabadon rendelkezünk. Ez azt is jelenti, hogy a cserének ez a fogalma a cserét az elcserélendő felől érti: ebben az esetben a cserét a csere tárgyának az önértéke határozza meg. Másrészt valami csak a csere révén válhat áruvá, ennyiben az értékét a csere határozza meg. Ez azt is jelenti, hogy csak Alkmene döntheti el, mi az, ami(t) igaz(nak fogad el), döntésének performatív ereje szabja meg azt az „árat”, amelyen Amphitryon férfiúi vágya beváltható. A tárgy értéke vagy igazsága ebben az esetben nem önértékétől, hanem a másik fél ellenjegyzésétől függ. Így ugyanaz a dolog egyszerre bizonyul tévedésnek és igazságnak, a tárgy látzatának és a csere tárgyának (a házastársi viszony által szentesített körforgásnak).

²⁰⁹ Az Amphitryon monológjában jelentkező obszcenitás kérdésköre Derrida adományfogalmával (amelynek amolyan hívószava ez a megfogalmazás), az an-ökonómikus adás paradoxonjával is összekapcsolható. (Jacques DERRIDA, *Az idő adománya. A hamis pénz*, ford. KICSÁK Lóránt, Gondol-Palatinus, Budapest, 2003.)

Az Amphitryon alakjával visszaélő Jupiter szimulációs effektus. Önmagában nincs tárgyi valósága, ezért nem is képes ténylegesen megkettőzni a thébai hőst. A látás tautológiája, káprázat, de nem nélkülöz egy bizonyos anyagságot, például a diadémba bevészt, érthetetlen monogram formájában. Az ókori isten kísértetként tér vissza: „tisztátalan”²¹⁰ szellemként, amely a (f)elismerés házastársi cseréjén „élősködik”.²¹¹ Amphitryon és Alkmene a házastársi viszony szimbolikus forgalmát kell, hogy helyreállítsa, miközben az (elvileg) működik.

Mint arról már esett szó, Jupiternek nem az a célja, hogy valamit (saját kilétét) elrejtve mutasson meg. Hiszen épp ő az, aki belátja, hogy Alkmene megértésének prozopoetikus működése elvileg zárja ki, hogy Alkmene különbséget tudjon tenni a másik és annak (idealizált) képe között. A prozopoeia működésének elemzése során arra mutattam rá, hogy a jelentés-létrehozásnak ez az alapvető működése a másik megelőlegezésére épül: a hang- és arckölcsönzés retorikai műveleteként definiált prozopopoeia a megszólítás abszolút elsőbbségét feltételezi. Az „arc” mindig „beszélő”, vagyis a másik meghallása az én olvasásának gyűjtőmunkáján alapul: ennyiben Alkmene mindig már a thébai hős

²¹⁰ Derrida „hantológiájának” (kísértet-ontológiájának) kifejezése, amelyet Marxtól kölcsönzött. Jacques DERRIDA, *Marx kísértetei. Az adósállam, a gyász munkája és az új internacionálé*, ford. BOROS János – CSORDÁS Gábor – ORBÁN Jolán, Jelenkor, Pécs, 1995, 132.

²¹¹ Ezt a megfogalmazást szintén Derridától kölcsönöztem, aki a maga során Austintól vette kölcsön. Austin a nem „teljes” beszédaktusokat nevezi „élősködőknek”, mint amilyen egy vicc elmondása vagy egy dráma bemutatása. Vö. Jacques DERRIDA, „*Signatur, Ereignis, Kontext*” = Uő., *Randgänge der Philosophie*, ford. Donald David TUCKWILLER, Passagen, Wien, 1988.

jelentésszerű arcát látja, a hősnek, a férjnek stb. az arcát, amitől nem tud, nem lehet elvonatkoztatni. A valamiként felismerés a prozopopoeia, ami lehetetlenné teszi, hogy megjelenés és retorikai művelet, alak- és jelentéskölcsönzés vagy -tételezés között különbséget tegyen. Ugyanakkor, és ez az érem másik oldala, Sosiashoz hasonlóan az előtte megjelenő adott-ságából indul ki: az érzékelés evidenciajellegéből, amely – mint a korábbi Husserl-idézet kapcsán rámutattam – lehetetlenné teszi, hogy kételkedjen a dolog realitásában. A megjelenő kapcsán ugyanis nem tehetjük fel azt a kérdést, hogy ami megjelent, az minnek a reprezentációja, mivel az érzékelés számára ez nem jelölési, hanem közvetlen viszonyként jelenik meg. Ezért akár az észlelés, akár az értelmezés felől gondoljuk el e kettő viszonyát, az istennek elvi esélye sincs, hogy a házaspár viszonyán megmutatkozzon. Alkmenéhez intézett monológjában klasszikus érvénnyel fogalmazódik meg ez a belátás.

Hogy lehettél volna más férfival?
Ki közelíthet tehozzád, ha lelked
Mindig csak egyre függeszti szemét?
Tisztán hagy el a férfi is,
Akit befogadsz, és mindaz, ami
Hozzád közelít, mind Amphitryon.²¹² (DI 259)

²¹² „Wie könnte dir ein anderer erscheinen? / Wer nahet dir, o du, vor deren Seele / Nun stets des Ein- und Ein'gen Züge stehn? / Du bist, du Heilige, vor jedem Zutritt / Mit diamantnem Gürtel angetan. / Auch selbst der Glückliche, den du empfängst, / Entläßt dich schuldlos noch und rein, und alles, / Was sich dir nahet, ist Amphitryon.” (SW 368) Nyersfordításban: „Miként jelenhetne meg neked egy másik? / Ki közelít feléd, ó te, kinek lelke előtt / Az egy és egyedülvalónak vonásai állnak? / Te szent, minden hozzáférés ellen / Gyémánt övvel vagy vértézve. / Még a szerencsés is, akit befogadsz / Büntetlenül enged el és tisztán, és minden, / Ami hozzád közelít, az Amphitryon.”

Jupiter szentként szólítja meg Alkmenét („du Heilige”), monológja hangsúlyosan megidézi a szentség keresztény szimbolikáját.²¹³ Alkmene „gyémánt övvel van vértézve” a bűnnel szemben, „az egyre függesztett tekintet” mintegy varázsütésre mindent, mi hozzá közelít, Amphitryon „vonásaival” [*Züge*] ruház fel. A monológban a diadém, „a gyémánt öv” Alkmene megértésének válik az allegóriájává, amely egy csapásra átlényegíti a hozzá közeledő heterogenitását. Jupiter a keresztény teológia nyelvén beszélve a szent tapasztalatát nyelvi funkcióként nevezi meg: Alkménét voltaképpen nyelvének elégtelensége avatja szentté.

De ha ő maga állítja, hogy önmagaként képtelen Alkmene előtt megjelenni („Wie könnte dir ein anderer *erscheinen*?”; „Miként *jelenhetett* volna meg neked egy másik?” – kiemelés – T. E.), akkor Jupiter számára mi képezheti ennek a fikciós játéknak a tétjét? Jupiter nem kijátszani, hanem *meghaladni* akarja Alkmene hasadt állapotát. Mivel a hősnőtől eltérően az isten számára a megjelenés esetleges, önmagát nem Amphitryon alakjában akarja elfogadtatni. Számára látszat és igazság kérdése nem a fenomenális megmutatkozás és a felismerést megalapozó (nyelvi) viszony közötti összeférhetetlenségként jelentkezik.

A fent idézett monológban abból indul ki, hogy Alkmene megértésének prozopopoetikus gesztusa alapozza meg a másik felismerését. Ezért nem az Amphitryonról alkotott kép és annak anyagi valósága közötti hasadásba próbálja önmagát elhelyezni, hanem e képen belülre. Mivel Alkmene számára minden Amphitryon, így az nem is válhat kérdésessé, hogy ki Amphitryon, hanem melyik megtestesítője az igazi.

²¹³ A prozopopeia szerepéről a keresztény dogmatikában vö. MENKE, *Ki beszél?*, 89–102.

Az igaz(i)ság viszonykérdés, ezért nem is azt várja el, hogy tárgyi értelemben hozzon döntést, hanem hogy mit, illetve kit talál e kép igazi kiteljesítőjének: „Pedig talán az istent öleled, / S azt hiszed, hogy Amphitryon. / Miért lepjen meg, amit érezel? / Ha, míg itt ölelnék én, az isten, / Egyszerre csak jönne Amphitryon: / Felelj, hogy döntene a szíved?” (DI 267) Az isten igazi dialektikus elme: mivel a felismerés tárgyának igazsága nem az én felismerésétől függetlenül, hanem éppen a révén jön létre, ezért Amphitryonnak „az istenibe rajzolt” arcához ugyan meglehet, hogy a thébai hős ült modellt, de az így létrejött „műalkotás” igazsága nem merül ki annak tárgyi vonatkozásából, hanem a modellezésből következik. Amphitryon „képe” utaló viszonyban áll tárgyával. Ebből következően ez a kép szükségszerű általánossággal bír, „az istenibe van rajzolva”: így nem lehet azonos Amphitryon tárgyi megjelenésével. Ennyiben pedig az istenre (mint aki eleve általános létkarakterrel bír) *illik* rá ez a kép, annak ellenére, hogy nem rá *vonatkozik*. Alkmene „gyémánt öve” anélkül képes visszaállítani a képet igazságába – legalábbis ha elfogadja az isten által sugallt megoldást, miszerint Amphitryonról alkotott képe „isteni”, vagyis hogy éppen benne, az istenben nyeri el végső formáját –, hogy visszacsúszna kép és leképezett azonosságának az állításába, vagy pedig elhagyná azt a világot, amelyet Amphitryon képe nyitott meg és jelölt ki.

Alkmene megoldása Jupiter szempontjából nyilván inkább teátrális, semmint tényleges megoldás:

Ha, mialatt te ölelnél, az isten,
Egyszerre csak jönne Amphitryon
Hát – szomorú volnék, és azt kívánnám,

Hogy ő legyen az istenem, te meg
Maradj meg Amphitryonnak: hisz az vagy.²¹⁴ (DI, 267)

Szabó Lőrinc javaslata arra utal, hogy Alkmene egész egyszerűen nem érti az isten javaslatát. A magyar fordítás utolsó mondata („Maradj meg Amphitryonnak: hisz az vagy”) újfent megidézi fenomenális megjelenés és a másik mentális lenyomata közötti különbségtévesztésre való képtelenségnek a dilemmáját. A német szöveg utolsó sora („und daß du / Amphitryon mir bliebst, wie du es bist”; „és hogy te / nekem (úgy) maradj meg Amphitryonnak, ahogy vagy”) ezenkívül lehetővé tesz egy másik olvasatot is: nemcsak visszautaló funkcióval bír, amennyiben rámutat a megjelenés tautologikusságára („hisz”), hanem lerombolja az isten dialektikus gondolatát.

Jupiter a tagadás (tudniillik a „dolog” közvetlenségének tagadása) révén azt reméli, hogy ki- és elsajátíthatja Alkmene Amphitryonról alkotott képét. Ez a tagadás kellene, hogy megteremtse azt a különbséget, amely a régi és új Amphitryon között feszül, és ez a különbség Alkmene számára egyértelmű identifikációs lehetőséget kellene, hogy szolgáltasson. Ez a feltétlen tagadás tenné lehetővé, hogy Jupiter – aki „[s]zent fátylai / mögött egy lélek tükrét keresi, / Magát a könnyes elragadtatásban” (DI 166) – felismerje magát Alkmene (ön)felismerésében. Az isten azt szeretné, ha Alkmene ugyanúgy leváltaná a férjéről alkotott képét, ahogy a diadémon megtörtént a titokzatos csere az A és

²¹⁴ „Wenn du, der Gott, mich hier umschlungen hieltest / Und jetzo sich Amphitryon mir zeigte, / Ja – dann so traurig würd ich sein, und wünschen, / Daß er der Gott mir wäre, und daß du / Amphitryon mir bliebst, wie du es bist.” (SW 275)

a J betű között. Az isten viszont nem az elvárt választ kapja. Jupiter a tiszta elkülönítést szorgalmazza, az én önmegtapasztalásának „objektív” folyamatát, amely a tagadás és közvetítés dialektikus stációin áthaladva állítja vissza azt a spekuláris viszonyt, amely – úgy véli – a felismerés interszubjektív működését megalapozza.

Alkmene válasza egyszerre teszi fölöslegessé és lehetetlenné az isten szókratészi bábáskodását. Azt szeretné, hogy „Amphitryon” olyannak maradjon, „ahogy van”: abban az ideális formájában, amelynél „sose látta szebbnek”: ahogy Jupiter színre viszi Amphitryon figuráját. Jupiter Amphitryon alakjának „legcélszerűbb” formáját mutatja, amelynek vonatkozásában számára férje mindig is megjelent. Jupiter Amphitryon totális láthatósága. Ez azt is jelenti: alakjának az interpretánsa. Ennyiben pedig tökéletesen fölösleges az isten aggálya, hogy nem ismeri fel: a thébai hős alakjában Alkmene számára mindig is csakis ő jelent meg. Alkmene elragadtatott öröme annak az abszolút – amúgy egyszerre igaznak és tévesnek is bizonyuló – egybeesésnek szól, amely nemcsak felszámolja arc és tükörkép, a másik és a róla alkotott kép, elvárás és tapasztalat aszimmetriáját, hanem túlcsoportul ezen az azonosságon. Az isten viszont ezt az egybevágást nem önmagának a másikban való újr felismeréseként üdvözli. Amit az isten a félreértés és helyes megértés drámai dialektikájaként felkínál, az Alkmene szempontjából értelmetlen, mivel számára ez meghaladhatatlan együttállásként jelentkezik. Férjét az isten egyéníti, és fordítva is igaz, miszerint az isteni dimenziója a róla (mármint az Amphitryonról) alkotott ítéletben nyer körvonalakat.

Ugyanakkor Alkmene válasza rámutat arra is, hogy miért kép-telenség az isten kérése. Az isten vissza akarja vezetni

Alkmene felismerését annak egyszerű (dialogikus) formájára. Önmagát önmagaként akarja felismertetni, ugyanolyan személyként, mint amilyen Amphitryon. Csakhogy akkor Alkmenének ezt az új Amphitryont is az „isten”, vagyis az előtte megjelenő idealitásának vonatkozásában kellene megítélnie.²¹⁵ Ez pedig annak a viszonynak az újratermelését jelenti, amelyet az isten meghaladni, vagyis kibontani akar. A dialogikus minta, amelyet felkínál, a felismerés színjátéka már a jelenet elején előreveti a képtelenségét. Jupiter a hősnő kérésére, hogy azonosítsa magát, ő volt-e vele, az azonosságra irányuló kérdést értelmetlenként nevezi meg: „Én voltam. Bárki volt. Légy – légy nyugodt. / Mit szemed látott, szíved, agyad érzett, / Én voltam: ki más, ha nem én, szerelmem?”²¹⁶ (DI 259) De az istentől távol áll, hogy „én” és „akárki/bárki” között egyenlőséget tegyen. Hiszen közvetlenül e megállapítás után, amely dialektikus gondolatának összeroppanásáról tanúskodik, felszólítja Alkmenét, hogy legyen „nyugodt”²¹⁷ (ez az „alszol?” típusú álkérdésnek az esete, amikor mást mondunk és mást teszünk). Megnyugtattja, hogy nyugtalanodjon, felszólít a (lehetetlen) különbségtevésre, miközben maga is, az interpretánsra szo-

²¹⁵ „Alkmene: Ha te, drágám, ha te volnál az Isten – / Akkor nem volna Amphitryonom, / S akkor teveled mennék, várna bár / Euridiké balsorsával az Orcus.” (DI 267) „Alkmene: / Wenn du mir, Liebst, dieser Gott wärest – ja, / So wüßte ich nicht, wo mir Amphitryon wäre, / So würd ich folgen dir, wohin du gehst, / Und wär's auch, wie Eurydike, zum Orkus.” (SW 275)

²¹⁶ „Ich war's. Sei's wer es wolle. Sei – sei ruhig. / Was du gesehn, gefühlt, gedacht, empfunden, / War ich; wer wäre außer mir, Geliebte?” (SW 268)

²¹⁷ Vö. még WEIDMANN, I. m., 77–80. Weidmann idézi a *Pentheszileia* egyik részletét, ahol a „nyugtató” ugyanilyen szerepet játszik: „Nyugodt voltam, Prothoe, mint a tenger, / Ha sziklák öblén ring; egyetlen érzés / Sem vetett bennem hullámot; e szó: / Nyugodj! – úgy korbácsol föl hirtelen, mint / Nagy, nyílt világtengereket a szél. / Miért kellene nyugodnom? Miért?” (DI 350–351)

ró interpretáns, nyugtatásra szorul. Jupiter kijelentése – az egyenlőségtevés „én” és „akárki” között – ebben a kontextusban ugyanis nem arra vonatkozik, hogy „akárki” énként tételezheti magát, hanem hogy az én pozíciója bizonyul az „akárkiétől” elhatárolhatatlannak. A nyugtatgatás, hogy nem számít, ki beszél, olvasható kétségbeesett felszólításként az „én” elkülönítésére a megjelenő fenomén (az „akárki”) közömbös látszatától.

Jupiter meggyanúsítja Alkmenét, hogy nem feltétlenül nyugodt, ami azt a lehetőséget illeti, hogy a másik arca más is lehet, ahogy a diadémra vésett betű (ahogy Amphitryon arca belerajzolódik az istenibe) olvashatatlanná, értelmezhetetlenné válik azáltal, hogy egy másik betűt, egy felismerhetetlen arcot mutat. Ez a gyanúsítás a képmást, a megjelenést olyanként mutatja meg, amely ellenjegyzésre szorul, amelyet hitelesíteni kell, ami egyben azt is jelenti, hogy időlegesen fel kell függeszteni a hitelét, hogy bebizonyíthassa igazát, hogy jótálljon önmagáért. Ez a jótállás – mint a tökéletesség megelőlegezése, a további hitelesítésre nem szoruló hitelesítés megelőlegezése – lezárhatatlanná teszi jel és jelentés (vagy képmás) viszonyát. Hiszen Jupiter ugyanúgy hitelesítésre szorul mint a hős, ugyanolyan kísérteties anyagiságra tesz szert.

Az *Amphitryon* nem tud véget érni, mivel arc – mint megmutatkozás, mint a férj alakja – és „arc” – mint jelentés, képmás – közötti kísérteties döntést célozza. A megmutatkozás e kettős és aszimmetrikus érthetősége, mint a megjelenés obszcén fordulata, olyan eldönthetetlen összefüggéssé alakul, amely csak tévedésként, illúzióként jelenhet meg. Éppen ezért számít Alkmene végső *abja* az irodalom „tisztá helyének”, a zárlat, a berekesztés abszolút felfüggesztésének.

Az erőszak határai

Heinrich von Kleist: *Kohlhaas Mihály*

A *Kohlhaas Mihály* Kleist egyik legtöbbet idézett elbeszélése. A számos átdolgozás a Kleist-írás főszereplőjét mitikus figurává változtatta; már a feldolgozások gyakoriságából²¹⁸ is következtethetünk a tartós bűvöletre, amelyet ez az elbeszélés a 20. századi irodalomra és művészetekre gyakorolt. Mindez nemcsak az elbeszélés esztétikai kidolgozottságából és bonyolultságából következik, hanem legalább annyira abból a gyakran inkább sejtett, semmint jól artikulált politika- és jogelméleti dilemmából is, amelynek Kleist átütő irodalmi megfogalmazását adja.

A Kleist-szöveg megszületésének közvetlen társadalom- és politikatörténeti környezete a napóleoni háborúk és az európai monarchikus államformák ebből következő legitimációs válsága. A tömegmozgósításra épülő napóleoni háborúk nemcsak logisztikai, technikai formáikban hoztak újat, hanem abban is, hogy bázisukat a történelmi folyamatokban való részvétel új polgári öntudata képezte. A nyugat-

²¹⁸ A Kohlhaas-történetnek csak a magyar irodalomban legalább négy feldolgozása ismert (Sütő András: *Egy lócsiszár virágvasárnapja*; Hajnóczy Péter: *A fűtő*; Tasnádi István: *Közellenség*. Kohlhaas; Márton László: *Jacob Wunschwitz igaz története*). Ha a közvetlen irodalmi átdolgozásokon túl a színpadra állításokat, a megfilmesítéseket is ideszámítjuk, nem beszélve a közvetett hatásokról, például amelyet Franz Kafka elbeszéléseire és regényeire gyakorolt, illetve ahogy például a posztstrukturalizmus és dekonstrukció elméleti irodalmában önmagának tekintélyes helyet vívott ki (közvetlenül és a kafei közvetítésen keresztül), akkor Kleist elbeszéléseinek a 20. századi irodalomra és művészetekre gyakorolt valóban elsőprő hatásáról beszélhetünk.

európai nemzetfogalom,²¹⁹ elválva korábbi rendi jellegétől, a francia forradalom hatására a harmadik rend fogalmával kezd összeolvadni, amely önmagát nem rendiségében, hanem éppen az attól való eltávolodásában, a rendi, hierarchikus szemlélet szigorú korlátainak a feloldásában határozta meg. A nemzettudatban feloldódó polgárságtudat olyan új általánosság-érzéssel függ össze, amely összekapcsolódik a 18. században felerősödő alkotmányjogi vitákkal,²²⁰ melyek a szuverenitás végső alapját a népben határozták meg. Az egyenlőség új tudata egyben a hatalom tényleges forrásának a tudatával olvadt egybe, és a politikai tér legfontosabb mozgatóerejének öntudatává lépett elő. Kohlhaas új igazságérzetét és öntudatosságát aligha lehet megérteni abban a 16. századi kontextusban, amelyből a címadó főszereplő történeti elődje származik, mint ahogy követelésének általánosságát és feltétlenségét sem, ahogy saját jogainak védelmét a maga egészében felfogott állam szuverenitása tulajdonképpen biztosítékának²²¹ tekinti. Kleist szövege egy új polgári

²¹⁹ Bibó István, *A kelet-európai kisállamok nyomorúsága*, Argumentum, Budapest, 2011.

²²⁰ Például Szűcs Jenő a *Vázlat Európa három történeti régiójáról* című könyvében utal arra, hogy az olyan fogalmaknak, mint amilyen a „népszuverenitás”, a „társadalmi szerződés” stb. nagyon intenzív középkori előtörténetük van, amely előtörténet nélkül Rousseau, Hobbes stb. alkotmányjogi műveit csak féloldalasan érthetjük meg. (Lásd Szűcs Jenő, *Vázlat Európa három történeti régiójáról*, Magvető, Budapest, 1983, 34–54.)

²²¹ Wolf Kittler a *Die Geburt des Partisanen aus dem Geiste der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege* című könyvében (Rombach, Freiburg, 1987.) Kleist elbeszélését a szöveg keletkezéstörténetének és a történeti Kohlhaas korának jogi-politikai kontextusai felől vizsgálja. Többek között azt elemzi, hogyan hoz létre a novella keletkezésének idejében érvényben lévő Porosz Általános Törvénykönyv bizonytalan jogi helyzetet. „Ugyanis az egyrészt teljességgel a felvilágosodás értelmében véve általános normaként jelenik meg, amelynek a célja a polgárok jóléte, másrészt ennek a normának a teljesülése egy és egyedül az uralkodó igaz-

öntudat és egy új hatalomtudat egybefüggő megjelenésének sok szempontból kortárs dokumentuma – a megfogalmazás erejét nem is ez, hanem az a feltétlenség biztosítja, amellyel ezt a kapcsolatot tényként, bizonyossággként állítja.

Ugyanakkor Kleist szövege nem dokumentum és nem filozófiai, politikaelméleti értekezés – hanem irodalom, és mint ilyen nem erősít meg semmit. Ha csak a 18. század végén bejelentkező új polgári öntudat hipertrófiájának, vagy éppen kipróbálásának lenne a bizonyítéka, akkor valószínűleg a legkevésbé sem állította volna azt a magyarázati nehézséget a hatástörténete és a recepciója elé, amelynek az áthidalására vagy a leküzdésére tett kísérlet az elbeszélés utóéletét létre hívta.

A „Kohlhaas-dilemmát”, amelyet az elbeszélés olvasatai megfogalmaznak vagy újrafogalmaznak, elemi értelemben a jogszerűség és igazságosság közötti feszültség, az erénynek számító általános igazságérzet és az ebből fakadó bűn közötti, magyarázatra szoruló kölcsönviszony képezi. Egyik erénynek túltengése Kohlhaast gonosztevévé teszi. A figura kétarcúsága a temporális mozzanatból is következik, amely a fentebb említett „új öntudat” rejtett vagy titkos dinamikájára utal. Az elbeszélés híres tételmondata rögzíti, megnevezi a dilemmát, amelyet az elbeszélés Kohlhaas mitikus alakjában enigmatikus képpé sűrít.

A szöveg a törvény, a politikai szuverenitás, a jogszerűség, az (akár teológiai értelemben vett) bűn olyan konstellációjára

ságosságától függ. Nincs olyan polgári jogosultság, amely a fejedelmet az állam törvényére kötelezné, lévén hogy II. Frigyes Vilmos különösen figyelt arra, hogy azok a passzusok, amelyek a polgárok ellenállási jogáról szóltak az uralkodó önkényével szemben, a Porosz Általános Törvénykönyv végső átdolgozásából ki legyenek húzva.” *Uo.*, 292.

utal, amely ezen új öntudat kriptikus, látens dinamikáját megformálja, és amelynek újraírására és további analizésére többek között Kafka tesz majd kísérletet. Az elbeszélés kihívása, legalábbis az értelmezésem szerint, az események időbeli lefolyása és azok megtapasztalásának rendje közötti sajátos feszültségből ered. Az a látenciastruktúra, amelyet az elbeszélés olvashatóvá tesz, a politikai dimenziójára irányuló olyan reflexióként vizsgálható, amely a „hagyományos” történetmondás előfeltételeinek kritikai újraolvasásából következik.

Ebben a fejezetben arra teszek kísérletet, hogy az említett konstelláció irodalmi formáit szétszálazzam. Mivel az elbeszélés (hogy előrevessem az egyik lehetséges következtetést) ezt a konstellációt irodalmi problémaként, a történetek elmesélhetőségének a kérdéseként, valamint a történetmesélés feltételrendszerének az újragondolásaként teszi olvashatóvá, ezért nincs különösebb értelme külön kezelni Kleist szövegeinek politikai és nyelvi-irodalmi tétjeit.

Partizán, regularitás

A kiterjedt és intenzív Kleist-recepció a *Kohlhaas Mihály* című elbeszélést gyakran (és joggal) hozta kapcsolatba az irreguláris hadviselés kérdésével²²² és annak emblematis

²²² Pl. Hans Joachim KREUTZER, *Über Gesellschaft und Geschichte im Werk Heinrich von Kleists*, KJB 1980, 56. Wolf Kittler is részletesen bemutatja, hogyan veszik át a porosz katonai reform kidolgozói (Scharnhorst, Gneisenau, Clausewitz) a napóleoni forradalmi hadviselés és később a napóleoni megszállás ellen folytatott spanyol gerillaháború elveit (KITTLER, *Die Geburt des Partisanen...*, 218–230.), és hogy Kleist ugyanebben az időben keletkezett művei, a *Hermann csatája* és később a *Kohlhaas Mihály* hogyan idézi fel egészen élesen a nemzeti felkelésnek, a gerillaháborúnak az elveit. Kleist, így lehetne a legrövidebben összefogni a kittleri intuíciónak

figurájával, a partizánnal. A partizán hadviselés nem veszi figyelembe a (szuverén) (állam)hatalmak egymással folytatott konvencionális vagy reguláris háborúinak a szabályait. Az irreguláris hadviselés egyrészt megkettőzi a reguláris hadviselést, másrészt magára a regularitásra irányul, mivel létében, megalapozó kategóriáiban és tényleges fennállásában hívja ki a szuverenitást, amely a Carl Schmitt-i elmélet szerint éppen azon döntés jogánál fogva jön létre, hogy megkülönböztet barátot és ellenséget. Ugyanakkor a regularitás megtagadása vagy elutasítása nem törli el a regularitás által bevezetett megkülönböztetést, amennyiben igényt támaszt arra, hogy kvázi katonai és politikai akcióként ítéljék meg. Igényt tart a politikai legitimációra, vagyis hogy valamilyen közösség megerősítse, hogy a partizán tette nem az emberre rátörő fenevad cselekedete, hanem a legalitás minden határát áthágó „örjögés”, amelyet éppen a másik, a szembenálló fél fenevadszerűsége kényszerített ki. A partizán hadviselés (ahogy, tegyük hozzá, minden terrorista cselekmény) elsődleges célja az illegális cselekvés révén történő delegitimáció, miközben a reguláris hadviselés szabályainak eltörlése a fennálló viszonyokon túli regularitás, a törvényességen túli és/vagy azt követő (azaz isteni) igazságosság helyreállítását célozza – amely nem kényszeríthető ki jogi és jogszerű eszközökkel. A partizán akciója, amely eltörli a legalitás határát, a szuverén cselekvésének a szupplementuma; a partizán

az elavult porosz államiság és katonai gyakorlat megújításának egyik előremutató kezdeményezője. Noha kétségtelenül lenyűgöző az a végtelenül aprólékos historiográfiai munka, amelyet Kittler elvégez, következtetéseit illetően már elvi kétségek is megfogalmazhatók: ugyanis Kittler elemzése az irodalom kérdését a történeti példa szerepére fokozza le – éppen ez teszi lehetővé, hogy Kohlhaas rejtélyét kvázi rejtvényként oldja fel, és az elbeszélést a Napóleon elleni általános felkelésre irányuló buzdításként olvassa.

az emberre rátörő „puszták farkasa” (36; 674),²²³ cselekvése a lényegét tekintve nem közösségi, nem konvencionális és nem emberi (hanem állati)²²⁴ cselekvés, amely ugyanakkor a közösségiség és a szuverenitás legvégső formája és egyben garanciája. A partizánharc a regularitásra vonatkozik, és fogalma szerint az irreguláris reguláris mint a regularitás irregularitása.

Az irreguláris hadviselés modern kori történetét Schmitt a napóleoni uralom ellen folytatott spanyol partizánháborúval indítja.²²⁵ Kleist rövid ideig maga is részt vett a napóleoni uralom elleni propagandában, és a novella – noha egy 17. századi szövegre épít, és a leírt események a 16. századi német fejedelemségek korában zajlanak – akár a népfelség olyan (egyáltalán nem magától értetődő) interpretációjaként is olvasható, ahol nem a közösség, hanem az abban részt vevő egyes az, aki visszaveheti a szuverénre átruházott hatalmat.

Azonban annak ellenére, hogy Kleist elbeszélésének legalábbis az első fele felidézi a partizán hadviselés katonai és szimbolikus logikáját, a szöveg egésze messze túlmegegy azon,

²²³ Kleist szövegét magyarul Márton László fordításában idézem. (Heinrich von KLEIST, *Elbeszélések*, Jelenkor, Pécs, 1995, 9–86.) A szövegben zárójelben másodikként megadott oldalszám a német szöveg oldalszámaira vonatkozik (*SW*). Adott esetben a német szövegben használt megfogalmazásokat a fordításba beillesztve, szögletes zárójelben hivatkozom.

²²⁴ A szuverenitás és a szuverén problémájáról tartott szemináriumában Jacques Derrida abból a sajátos kapcsolatból indul ki, amely az „állat” és különösen a „farkas”, valamint a szuverén figurája között a nyugati szellemtörténetben fennáll. (Vö. Jacques DERRIDA, *The Beast and the Sovereign*, I., ford. Geoffrey BENNINGTON, Chicago UP, Chicago–London, 2009, 1–32.) A bestialitás kérdéséhez, amelyet ez a kapcsolat megidéz, lásd pl. Derridának a Deleuze-kommentárjában olvasható fejtegetéseit; DERRIDA, *Uo.*, 139–162.

²²⁵ Carl SCHMITT, *A partizán elmélete* = *Uő.*, *A politikai fogalma*, ford. Cs. Kiss Lajos, Osiris–Pallas–Attraktor, Budapest, 2002, 106–111.

hogy a megfélemlítésnek és terrornak az irreguláris hadviselés által kiaknázott formáit mutassa be. Sőt abban akár egyet is érthetünk Carl Schmitt-tel, hogy még az sem jelenthető ki egyértelműen, hogy Kohlhaas figuráját és tetteit egybemoshatjuk a partizán alakjával, vagy hogy Kohlhaas „jogerzéke”, amely a novella felütése szerint tetteinek elsődleges kiváltója, egyáltalán összefüggésbe hozható azokkal a „forradalmi ügyekkel”, amelyek a tényleges partizánakciók mögött állnak.

Schmitt tanulmánya utolsó, *A valóságos ellenség abszolút ellenséggé válása* című fejezetében Kohlhaas akciójáról három dolgot állít: hogy (a) Kohlhaas „lázdása” tisztán magánjogi vonatkozású; hogy (b) ebből következően semmilyen kapcsolatot sem tart fenn a politikai dimenziójával; *ergo* (c) cselekvése még az utólagos legitimáció lehetőségét is elveszíti, így cselekedetei büntetőjogi kategóriákkal írhatók le:

A jogtalanná tett az ellenségességben keresi jogait. Az ellenségességben találja meg az ügy értelmét és a jog értelmét, ha a védelem és engedelmisség háza, amelyben eddig lakott, összeomlik, vagy ha szétszakadozik a legalitás normáinak szövevénye, amelytől eddig elvárhatta a jogot és a jogvédelmet. Ekkor persze véget ér a konvencionális játék. De a jogvédelem megszűnésének még nem kell partizánságot eredményeznie. Kohlhaas Mihály, akit a jogérzék rablóvá és gyilkossá tett, azért nem volt partizán, mert nem vált politikaivá, és mert kizárólag saját megszerzett magánjogáért harcolt, nem idegen hódítók ellen vagy valamiféle forradalmi ügyért. Ilyen esetekben az irregularitás nem-politikai természetű, tisztán kriminálisá válik, mert elveszíti a pozitív összefüggést egy va-

lahol létező pozitív regularitással. Ebben különbözik a partizán a – nemes vagy nemtelen – rablókapitánytól.²²⁶

Véleményem szerint Schmitt értelmezése, amely szövegének kontextusában inkább az odavetett példa szerepét tölti be, és nem kerül fejtegetéseinek tulajdonképpeni fókuszába, egyrészt túlpontosan kijelöli a Kleist-szöveg értelmezésének központi kérdéseit, anélkül azonban, hogy egyben pontosan fel is mérné annak tétjeit. Ugyanis amit Schmitt kijelent („Kohlhaas [...] azért nem volt partizán, mert [tettei] nem vált[ak] politikaivá, [ugyanis] saját megszerzett magánjogáért harcolt”), azt az elbeszélésben korántsem premisszaként, hanem éppenséggel az elbeszélés tulajdonképpeni kérdéseként kell kezelni. Schmitt véleménye szerint Kleist novellájában nincs semmiféle közvetítés a magán(jogi) és a közösségi között. Mivel szerinte a tisztán egyéni (Kohlhaas egyéni érdeke) az, ami sérül, ezért ez adja magánháborújának okát. Így a magán nem is kerül kapcsolatba a politikai szférájával, és ezért végső soron Kohlhaas kihívása nem a politikai szférájának egészére, nem a „rendkívüli állapot”, a „szükségállapot” felől elgondolt politikai szférájára vonatkozik, hanem megítélhető egy már fennálló renden belül, ezért az általa elkövetett törvénytelenység egyszerű büntetőjogi kérdés.

Ezzel szemben amellet szeretnék érvelni, hogy Kleist elbeszélésének témája nem a tisztán személyes bosszú, vagy éppen a „jogerzék”, amely semmilyen kapcsolatban sem áll a politikai szférájával és annak központi fogalmával, a politikai szuverenitással; de nem is fordítva áll a dolog, vagyis

²²⁶ *Uo.*, 159–160.

hogy Kleist novellája a politikai szuverenitás kérdését tematizálja. Értelmezésem szerint a novella tulajdonképpeni téje éppen annak a határnak, annak a megkülönböztetésnek vagy a *megkülönböztetés nehézségének* a középpontba állítása, amely felől mindkettő, mind a magán, mind a szuverenitás elgondolható. A novella a kivétel és a példaszerűség, a példaszerűség kivétele és a kivétel példaszerűsége, az általános alá történő szubszumpció és az egyedivé lett általános összefüggésében tárgyalja Kohlhaas történetét.

Kleist elbeszélése az erőszak [*Gewalt*] történetét meséli el, ahol éppen azon fogalmak hatálya és érvénye válik kérdésessé, amelyek mentén Schmitt az elbeszélést minősíti. Először annak az általánosnak (legyen az egy ügy, egy eszme vagy bármi egyéb) az alapját és formáját vizsgálom, amelyről Schmitt azt állítja, hogy a *Kohlhaas*-ban nem játszik szerepet, majd ennek a politikai dimenziójához való viszonyát elemzem. Legvégül pedig a „döntésnek” [*Entscheidung*] – amely mind Schmitt államelméletében, mind Kleist elbeszélésében központi szerepet játszik – és a „kérdésnek” a státuszát vizsgálom. Ez utóbbi a „döntés” struktúrájára vonatkozó sajátos kleisti reflexióként kerül megfogalmazásra.

Határ, performatívum, törvény

Az elbeszélés egy rövid és enigmatikus bevezetés után azt mutatja be, hogy miként tartóztatnak fel egy lókereskedőt a külföldi piacokra vezető útja során. Az elbeszélés kiinduló eseménysorát ugyanakkor nem egy történet oksági struktúrájának első láncszemeként kell szemlélnünk, hanem drámai szituációként, leydeni vagy Kleist-palackként, amely elektromos feszültséget gyűjt össze, és amely szinte vélet-

lenszerűen sül ki; ezért nem feltétlenül integrálható egy oksági struktúrába.²²⁷ Az elbeszélés ezen részlete legalább két másik Kleist-szöveggel tart szoros rokonságot: az *Amphytrion* nyitójelenetével, amelyben Sosias az istenek által meghosszabbított vaksötét éjszakában botorkál, miközben saját monológját próbálja, valamint a *Gondolatok fokozatos kialakulása beszéd közben* első felével, ahol a nővér sejtett pillantása az elbeszélő hátába fúródik, és ez készletti vagy még inkább kényszeríti, hogy valamilyen formát adjon a beszédének. A Kleist-elbeszélések egyik meglepő sajátossága ez a szerkesztés, ahogy saját formájukon keresztül tematizálják azt, amit az esszéiben az elgondolás, valamint a cselekvés (performativitás), az értelem (kogníció), a (sürgető) körülmények, valamint a megtörténés szétválásaként fogalmaz meg.

Egy másik sajátossága ennek az epizódnak és az egész szövegnek, és erre még többször vissza kell térnünk, hogy (mivel felszámolja történet és esemény „összhangját”) nemcsak tematikus értelemben játszik benne meghatározó szerepet a hasonmás, egy alak, forma visszatérése, hanem az egyes epizódok is rendre visszatérnek: így a nyitó jelenet is. Mivel a visszatérés szignálja mindig egy szinte véletlenszerű mozzanat, amely jelzésként funkcionál, ezért e kezdő jelenet látszólag mellékes mozzanataira fogok koncentrálni: a lökésekben feltámadó esőre, egy kicsapódó ablakra, a szakállba mormogásra. Egyszóval mindazokra a „körülményekre”, amelyeket Roland Barthes a történetek strukturális elemzése során a történet „katalizátorainak” nevez, és meg-

²²⁷ Ehhez a kérdéshez lásd az első fejezet fejtegetéseit: 39–42. A *Szent Ceciliáról* adott elemzésében Bettine Menke a „hang” és a „zaj” közötti, hasonló értelmű törésről beszél.

különböztet a „magfunkcióktól”, vagyis azon elemektől, amelyek „továbbviszik” a történetet (éppen előtér és háttér, mellékes és középponti hierarchikus szembeállítás²²⁸ az, amire e szöveg kritikája vonatkozik, és aminek kritikája „politikai” dimenziót nyer).

Az elbeszélés arról számol be, hogy egy lókereskedő a lovaival idegen piacokra tart, amikor egy újonnan felállított sorompóba botlik. Mivel szakad az eső, Kohlhaas sietősen előkeresi a garasokat, hogy kifizesse a határórt. Ebben a pillanatban kicsapódik [*sich zuwerfen*] a közeli kastély ablaka, és egy hang harsan fel. Ez a kastély várnagyáé, aki az úti okmányait kéri. Ez a név nélküli és személytelen hang az útlezárás gyakorlati határát olyan akadállyá változtatja át, amelyen már nem lehet egykönnyen áthaladni. A hang arra szólítja fel, hogy igazolja magát és az átkelés jogosságát. Kohlhaas megtorpan az idegen hang előtt, amely egy nyitott ablak mögül, idegensége okán jogot formál arra, hogy rákérdezzen Kohlhaas tevékenységének jogszerűségére. A jogszerűség kérdése először a novellában (leszámitva a „jogérzéknek” a szöveg eleji említését) egy hatalmas és névtelen hang révén és e hang imperatívuszaként jelentkezik, amely megállít és tétlenségre kárhoztat.

Kohlhaas egyik replikájában arról beszél, hogy ezen a ponton már számtalanszor áthaladt, és eddig semmilyen

²²⁸ *A Bevezetés a történetek strukturális elemzésébe* című korai művében Roland Barthes még ilyen hierarchiát állít fel a „katalizátorok” és az „magfunkciók” között. „Visszatérve a funkciók osztályára, egységeik nem egyenlő »fontosságúak«, csak némelyikük alkotja a történet (vagy a történet töredékének) a valódi gerincét; mások meg »kitöltik« azt a narratív teret, amely elválasztja a gerincfunkciókat egymástól: nevezük az előbbieket kardinális (vagy mag/funkciónak), és ez utóbbiakat katalizátoroknak, tekintettel kiegészítő természetükre.” Roland BARTHES, *Bevezetés a történetek strukturális elemzésébe*, ford. SIMONFFY ZSUZSA = *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*, szerk. KANYÓ Zoltán – SÍKLAKI István, Tankönyvkiadó, Budapest, 1988, 384.

okmányra nem volt szüksége. Sőt egyszer, amikor az egyik lova megbotlott, a vár ura megjavíttatta az utat. A mozgás úgy jelenik meg mint forgalom, ahol az áthaladás és a kereskedelem gördülékennyé tévése már eleve feltételezi, hogy mind a személyének (hogy jogosult az átkelésre), mind pedig a tevékenységének már előzetesen elismerték a jogosságát. Ez az új akadály, amely nemcsak egy térbeli elválasztás (sorompó), hanem egy személytelen hang formájában jelentkezik, amely egy ablak mögül harsan fel – mely szintén az áteresztés és a közvetítés metaforája –, nem pusztán bosszantó körülmény.

A hang arra kérdez rá, ami evidens vagy nyilvánvaló: magának a személynek az evidenciájára. Nem valamilyen tényleges vagy tartalmi dolgot firtat, hanem magának a személynek a jogát, hogy ezt egyáltalán megteheti. A hang nem az áthaladás indokát, célját, hanem annak tényét kérdőjelezi meg: az áthaladni akaró ember legitimitását. Azzal, hogy valamit, nevezetesen a másik ártatlanságát vonja kétségbe, egyben önmagát is tételezi; de nem mint valami célracionálisat vagy ésszerűt, hanem mint akinek/aminek „eleve” jogában áll bárkit és bármit megállítani – önnön létezésénél fogva.

Az ablak fedezékéből felcsattanó hang a törvény hangja; olyan törvényé, amelynek léte azért transzcendentális, mert minden empirikus, tartalmi megköötöttségtől függetlenül, egy üres imperatívusz formájában szólít meg – éppen ezért nehéz, ha egyáltalán lehetséges kitérni előle. Aki még közvetlenül 1989-et követően is átlépte Kelet-Európa poszt-szocialista országainak határait, ugyanezt a megdöbbentő (és végtelenül megalázó) érzést élhette át, ahogy az emberekben még uralkodó reflexekre apellálva, úgy néztek az

utazóra, mint aki már azzal, hogy ott van a határon, eleve bűnös, és meg kell magyaráznia azt, ami amúgy nem igényel semmilyen magyarázatot. A hangnak ez a tiszta performativitása valamit megparancsol, „Állj meg, lókereskedő!” [*Halt dort, der Roßkamm!*], de leginkább önmagát parancsolja meg.

Kohlhaas bemegy a kastélyba, ahol Vencel, a várúr lovak vidám társaságában mulat. A várúr nem akar tőle semmit; a lovak az ablakhoz tolulnak (megint az ablak), ahonnan nézve dicsérik a lovakat. Ez a semmit sem akaró tekintet a hang megfelelője (nem akarnak üzletet kötni vele, semmilyen gyakorlati megfontolás nem irányítja tettüket, ahogy a Vencelét sem); leginkább az esztétikai távolságtartás, az érdek nélküli érdeklődés az, ami viselkedésüket irányítja. A lovakok, Vencel, Kohlhaas, a várnagy kimennek a várudvarra, a lovakat mustrálják, *majd mivel* újra hevesen esni kezd, rövidre zárják a beszélgetést, mondván, hagyjon biztosítékul ott valamit. Vencel azt javasolja, hogy „hagyják futni” Kohlhaast, a várnagy a „szakállába mormogva” pedig arra tesz javaslatot, hogy éppen a lovakat hagyja ott biztosítékul, amíg be nem szerzi a szükséges iratokat.

Nohát, mondta az uraság, minthogy a vihar újból tombolni kezdett, és átfújta vézna tagjait: hagyjátok futni a nyavalást! Gyertek!, szólt a lovakokhoz, és visszafordult, hogy fölmenjen a kastélyba. A várnagy azonban azt mondta az uraságnak, hogy: Kohlhaas valami zálogot hagyjon hátra, biztosíték gyanánt, hogy az okmányt csakugyan ki fogja váltani. Az uraság erre újból megállt a várkapu alatt. [...] Az intéző úgy vélte, az szakállába dünnyögve, hogy: hátrahagyhatná magát a két lovat is. [*Der Verwalter meinte, in*

den Bart murmelnd, er könne ja die Rappen selbst zurücklassen.]] [...] Kohlhaas, ettől a szemérmetlen követeléstől megrökönyödve, azt mondta az uraságnak, aki fázósan húzta össze bekecse prémszegélyét, hogy: ő a feketétet éppenséggel el akarja adni; csakhogy emez, minthogy ebben a pillanatban egy széllelés egy dézsányi jeges esőt zúdított át a várkapun, az ügyet lezárni akarván, így kiáltott vissza: ha pedig nem engedi a lovakat, akkor zavarjátok vissza a sorompók mögé!, és távozott.” (8; 647–648)

Az egész bemutatott szituációt, amely a későbbi események felől nézve az ősbűn szerepét tölti be, zavaros és zavarodott gesztusok irányítják. A rossz időjárás szükségessé tesz egy döntést, amely lezárhatja ezt az egész helyzetet. Ezt a döntést nem a jogosultsága vagy a jogosulatlansága, csak a helyzet kényelmetlensége indokolja. A döntés a szituációhoz tartozik, nem a törvényhez: véget vet annak a céltalanságnak, amelyet a hang törvénye, a törvény mint tiszta hang (azaz mint üres felszólításként adott hang) felnyit. Vencel a várkapuban áll, fázik, majd mikor az újra feltámadó vihar esőt és jeget zúdít a nyakába, gondolkodás nélkül, vagy inkább jobb híján elfogadja az első adódó ötletet, hogyan lehet ezt a szituációt lezárni. Az ötletet a várnagy mondja ki a „szakállába mormogva”. Ez a „dünnyögés” a megszólítás kiáltásával áll párban, és mint a gondolat kialakulását megelőző, a nyelvi automatizmusokat kihangosító, iránytalan és vakvéletlen magánbeszéd olyan performatív működést visz színre, amely ugrásszerűen, a beszéd „breakdown-jából”²²⁹ áll elő.

²²⁹ Ekkehard Zeeb kifejezése: ZEEB, I. m., 77.

A várnagy dörmögéséből előálló „szemérmetlen követelést” Vencel elfogadja, „törvényerőre emeli”. Ez a döntés artikulálja a törvényt (nem a törvényességet, amely – mint a szövegben később hosszadalmasan bemutatott procedúra – mint bármiféle érdemi döntés elodázása jelenik meg). Ebben a döntésben ölt alakot a törvény, amelynek Kohlhaas (és ez is ironikus) további, halaszthatatlan teendői miatt, kénytelen-kelletlen aláveti magát. Csakhogy az intézkedés jogalapja végtelenül kétséges. Amikor Kohlhaas később érdeklődik, hogy milyen úti okmányt kellene kiváltania, akkor a vele szemben érvényesített egész eljárásról kiderül, hogy csak „tündérmese”, és hogy Vencelnek semmilyen jogalapja nem lett volna őt feltartóztatni. Valamivel később pedig arra derül fény, hogy valóban létezett egy rendelet, amelyet nem helyeztek hatályon kívül, és amelyet a fertőző betegségek terjedését megelőzendő vezettek be.²³⁰ Vencel képviselői erre a rendeletre hivatkozva próbálják a feltartóztatás jogosságát megindokolni. A szövegrész tehát a törvény transzcendens karaktere és esetleges eredete között tátongó szakadék feltárására épít. A novella Kohlhaas figuráján keresztül, aki maradéktalanul meg akar felelni a törvény transzcendens karakterének, a törvényt saját esetleges feltételrendszere áthidalására tett felszólításként értelmezi.

A szöveg a törvény paradox formáját mutatja meg: úgy jelenik meg mint minden tárgyi tartalomtól független tételezés, amely szükségszerűen a megszólítás és a felelősségre vonás módozatát ölti magára. A törvény az, aminek felelni kell, ami megszólít, és mint egyest szólít meg. A szöveg rej-

²³⁰ „[...] a lovagok éppenséggel egy választófejedelmi ediktumot ástak elő, amelyben tizenkét esztendővel azelőtt, egy akkori ló- és marhavész miatt, csakugyan kimondatott a lovak Brandenburgól szász területre való behozatalának tilalma [...]” (61, 696)

télyes indító megfogalmazása, amely Kohlhaas „jogérzékéről” beszél, erre a feltétlen megfelelésre vonatkozik. A törvény megállít. Kohlhaas határhoz érkezik; a bizonytalan várakozás, a forgalom és a mozgás feltartóztatása egy lehetséges vagy függőben levő mozgás viszonylatában jelenik meg. Az áthaladás a törvény határán pedig azt jelenti: elmozdulni a törvénytől, a törvény delejes tekintetétől, amely semmit nem akar. Ez az áthaladás egy hirtelen előálló döntés következményének mutatkozik, ami egyben átlépés a törvényen kívülbe: a törvénytelenbe.

A törvény határának átlépése időleges döntés (és minden döntés időleges) folyamánya, amely döntést egyben az események vagy pontosabban a helyzet zárossága, a lejárát kényszerített ki, amely a rossz időben vagy a vidám, társas hangulat kényszerű megszakításában ölt formát. A törvény átcsapása a döntésbe nem a szokványoshoz, a mindennapihoz vagy a regulárishoz (a legálishoz) való visszatérést eredményezi, hanem az átlépést a törvényen kívülbe, a „rendkívüli” helyzetbe. A törvény idejének megszakítása – miközben maga a törvény is félbeszakít – nem a szokványoshoz, nem a legalitás rendjén belüli létezéshez, hanem a törvénytelenységhez, a törvény felfüggesztéséhez vezet. A döntés, amelyet a „szakállba dünnyögés” kétértelmű gesztusa visz színre, ennek a lehetetlen áthaladásnak a függvénye. Olyan kétértelmű gesztus, amely dűlőre viszi, eldönti azt az eldöntetlenséget, amely a megállításban előállt. És a döntés a törvényt önmagán kívülre vezeti.

Kohlhaas számára az erőszak, amellyel találkozik, kezdetben mint valami külsődleges jelenik meg, amely őt fizikailag feltartóztatja. Viszont a törvény hangjának és a törvény tekintetének idegensége olyasvalaminek bizonyul, amit ön-

magában is felismer. Később az elbeszélésben az olvasható, hogy mind a feleségétől, mind a családjától elidegenedik, és munkájában sem leli örömét. Ezt a külső határt önmagában ismeri fel, és ez az önmagában felismert határ kioldja őt a család „természetes” közösségéből. A novella egyik különös mondatában ez áll:

Csakhoggy jogérzéke, amely aranymérleghez volt hasonló, még ingadozott; saját keblének ítélőszéke előtt még nem volt biztos benne, hogy ellenfelét valóban bűn terheli-e. (10)

Doch sein Rechtsgefühl, das einer Goldwaage glich, wankte noch; er war, vor der Schranke seiner eigenen Brust noch nicht gewiss, ob eine Schuld seinen Gegner drücke. (649)²³¹

Ebben a sokat idézett mondatban könnyen felismerhető a korábbi részlet metaforikája. „Jogérzéke” úgy jelenik meg, mint „aranymérleg” és egyben mint „határ”; Kohlhaas úgy ütközik a fenntartásaiba, mint korábban a sorompóba. A „mell határa” metaforája átértelmezi a korábbi jelenetet.

²³¹ Kardos László fordításában: „De aranymérleghez hasonló jogérzete még ingadozott; *énjének legbensőbb ítélőszéke* előtt még nem volt bizonyos benne, hogy vajon ellenfele valóban bűnös-e.” (Heinrich von KLEIST, *Kohlhaas Mihály. Homburg hercege*, ford. KARDOS László, Európa, Budapest, 2003, 13.) Mindkét fordítás a *Schranke* szóra az *ítélőszék* kifejezést használja, a Kardos-féle változat „legbensőbb ítélőszékéről” beszél. Valószínűleg azért, mert a szöveggörnyezetből elvileg logikusan következik a jogi, bírósági metaforika előnyben részesítése. Ugyanakkor a *Schranke* a „határ”, a „korlát”, a „sorompó” motívumsorba is illeszkedik; a szó szerinti fordítás a „törvény” és a „jogérzék” kérdését a gátoltság, az akadályoztatás összefüggésében helyezi el, és a törvény előtt létezés időbeli meghatározottságát és bizonytalanságát hangsúlyozza, vagyis nem dönt Kohlhaas döntésének autonóm mivoltáról.

E metafora szerint Kohlhaas egyszerre áll a határ mindkét oldalán: ő az, aki a törvény elé igyekszik, követeli a törvényt, és az is, aki önnön igazságosságát mérlegeli, vagyis aki megítél. A törvény két oldalát a határ egyszerre köti össze és választja el. A törvény határa maga a törvény. Kohlhaas azonosul e határ bevezetésének tételező erőszakával, és miként Kafka parabolájának vidéki embere, a törvény előtt áll, az állapotra sóvárogva, amely ezen az állapoton túl kezdődik. Az után az isteni igazságosság után sóvárog, amely ennek az időleges törvénynek a totális eltörlése. Ami még fontosabb ebben a metaforában, az annak a megnevezése, hogy a törvény mint a törvény ideje kerül elgondolásra. Kohlhaas „ingadozik” [*wanken*], a törvény határán billeg, és a törvény maga a billegés, ingadozás, a felfüggesztettség pillanata, amikor még egyszer és újra mindent körüljárunk, anélkül, hogy előrefutnánk a döntéshez.

Döntés, prozopopeia, történet – a politikai területe

Kohlhaas, miután hazatért útjáról, és értesül a lovak gondozásával megbízott emberének, Hersének a bántalmazásáról, perre viszi az ügyet. Beadványt szerkeszt, majd újabb leiratokat fogalmaz meg, de az általa kezdeményezett eljárást rendre megszüntetik, mivel a megvádolt Vencel rokonsági kapcsolatban áll a szász udvar meghatározó előljáróival. A felesége, megelőzendő a közelítő katasztrófát, magára vállalja, hogy eljár a férje ügyében, de egy ór feltartóztatja, és úgy üti mellbe, hogy a nő belehal sérüléseibe. A temetést követően Kohlhaas belevág a „bosszú üzletébe” (664; „a bosszú művébe”: 25), módszeresen felégeti a tronkai kastélyt, és lemészárolja az ott tartózkodó embereket.

Ami érdekes és kérdéses a novellában, az a folyamat, ahogyan eljutunk a történetek lejegyzésétől, a törvényes rend archív munkájától ahhoz, amit a szöveg „Geschäft der Raché”-nak, a „bosszú üzletének” nevez. Nem gondolom azt, hogy nincs átjárás az írás rendje és a cselekvések rendje között: az írott jog, a kodifikált törvények eleve ennek az átjárhatóságnak az előzetes feltételezése okán létezhetnek. Amit a novella vizsgál, az a „jogi üzlet”, a (jogi) döntések meghozatalának és érvénybelépésének és a „bosszú üzletének” a furcsa viszonya. Kohlhaas az elszenvedett igazságtalanságok bizonyosságának a megerősítését várja az ítélettől, mégpedig abban a formában, hogy „igazságot tesznek” azoknak a tárgyaknak, amelyeket elkoboztak tőle, vagy amit visszatartottak; hogy ezeket a tárgyakat megtérítik. Kérdés, hogy miben áll az, aminek a „megtérülését” elvárja.

Az egész jogi procedúrának elvileg meg kellene ismételnie és az ismétlésben rögzítenie a nyitó esemény értelmét. Nyilván nehézkes olyasvalamit megismételni, aminek nincs tulajdonképpeni formája. Kérdés, hogy a beadványok, petíciók, kérvények és végzések, amelyeknek a pályáit a szöveg körülményesen körüljárja, miként kapcsolódnak a felidézett első jelenethez; mi az, amit a leiratok rögzítenek, megőriznek, eldöntenek és visszatérítenek. A jogi procedura, egy első megközelítés szerint a jogszerűség kérdése körül forog, abban az értelemben, hogy hogyan kezeli és teszi láthatóvá Kohlhaas ügyét.

Elvileg a jog annak az összefüggésében ítéli meg a megtörténeteket, hogy miként felelnek meg egy kodifikált törvénynek. Ennyiben a jog konstatívum, megállapítás kérdése. Kohlhaas viszont azzal szembesül, hogy Vencel, akit az ellenfelének, pontosabban az ellenségének, később a totális

ellenségének tekint, kapcsolatai révén eléri, hogy az ügyét megsemmisítsék. Kohlhaas azonban nem szabad a pártatlanság védőszentjének gondolni: ő is a befolyásos barátok, közbenjárók segítségére pályázik, akik ha nem is megítélik, de legalább ítélethez juttatják a perét. A jogi procedura úgy jelenik meg, mint olyan erők, értelmezői érdekeltségek csatája, amelyek ellehetetlenítik a jogos ítéletet, és annak helyébe a közvetítés formáját iktatják. Magyarán a korrupció, a bürokratikus ügyintézés, a kisemmizés elleni keserű vádiratként is olvashatjuk Kohlhaas történetét.

Csakhowy második olvasatra már egyáltalán nem egyértelmű az sem, hogy tulajdonképpen miben is áll Kohlhaas „ügye”? Miért éppen Vencelt vádolja? Miért nem a várnagyot, akinek a lovak elkobzása az eszébe jutott, és aki később is, a Herse elleni jogtalanságok tényleges kezdeményezője (tegyük hozzá, ott egy félreértés is szerepet játszott)? Vagy éppen a rossz időt, esetleg a helyzet kényszeredettséget? Miért kezeli egyetlen ügynek a lovak elkobzását és Herse elzavarását (és nem olyanokként, amelyek időben összefüggnek, okságilag viszont nem egymásból következnek)? Miért nem fogadja el a bíróság végzését, amely a lovak visszavételére szólítja fel: az miért nem megoldása az „ügyének”? Később Luthernek azt mondja, ha tudta volna, hogy pereskedésének az ára a felesége halála, akkor nem ragaszkodott volna makacsul az igazához. Viszont mivel „túl drágán fizetett meg” érte, ezért hagyja, „hadd menjen a maga útján” (41; 678) a várúrral folytatott vitája. Csakhowy a felesége nem az „ügye” miatt halt meg, hanem amiatt, hogy ő nem állt el a vitától, és a felesége a fegyverek megtartása miatt kilátásba helyezett erőszakot elkerülendő ment bele abba, hogy egy korábbi udvarlójánál veti latba a befolyását, és juttatja

az uralkodó kezébe Kohlhaas beadványát. Egyáltalán, mi az az „ügy”, amit ő „képvisel”?

Kohlhaas „ügye” olyan komplexum, amely megítélhető jogilag, de lényegét tekintve nem jogi, hanem egyrészt nyelvi, másrészt politikai kérdés, harmadrészt a nyelv politikájának a kérdése. Kohlhaas nagyon pontosan megnevezi, hogy mi a követelése, ami valami tárgyi. Másfelől e követelés csak akkor emelkedhet törvényerőre, ha kellően általánosítható. Kohlhaas tárgyakban, mondhatni a tárgyak nyelvén nevezi meg a követeléseit, amelyek ugyanakkor nagyfokú általánosíthatóságot mutatnak

Miután elutasítja, hogy átvegye a lesoványodott lovait, Kohlhaasban az fogalmazódik meg, hogy a vele megtörténte miatt szerzendő elégtétel túlmutat a saját személyén. Egyben polgártársai védelmét is szolgálja, ha Vencelt megállítja, hogy ne hajthasson végre hasonló gonosztetteket.²³² Kohlhaas kezdettől fogva egy ingatag általánosság összeállításában ítéli meg a vele megesett – ez az általánosítás, amely példaszerűvé emeli tettét, biztosítja az eset általánosságát, ami a parabolának, a törvényszerűnek, sőt elvileg magának a törvénynek a formája. Ez az általánosság biztosítja ennek a konkrét esetnek a meglétét. Egyéni balsorsa a közös balsors képe, *eidosza*, mintája, és éppen ezért kimeneteleiben nem is lehet esetleges, hanem csakis törvényszerű.

²³² „Ellenben egy éppily kiváló érzés azt súgta neki, márpedig ez az érzés egyre mélyebb és mélyebb gyökeret vert benne, annak arányában, amint haladt az úton, és mindenütt, ahová csak betért, másról sem hallott, mint azokról a hatalmaskodásokról [*Ungerechtigkeiten*], amelyek a tronkai várban napirenden vannak az utasokkal szemben, hogy: amennyiben az egész ügy, mint azt minden valószínűség mutatja, nem egyéb, mint pusztá fondorlat, órá a világgal szemben az a kötelesség hárul, hogy minden erejével igyekezzék az elszenvedett sérelemért elégtételt, és az eljövendők ellen biztosítékokat szerezni polgártársai számára.” (11; 651)

Ugyanakkor a „kép”, amelyet jogi cselekvése során meg rögzít, vagy amelynek jogi cselekvése formát ad, arra támaszkodik, vagy abból következően nyeri el a parabola, az általános érvényűség státuszát, hogy mint „kép” tárgyszerű – vagyis olyan konkrécio, konkrétta tevése eredménye, amely felmutatható. Kohlhaas ügye azért egyértelmű később mindenki számára, mert követelései konkrétak: a lovak feltáplálása, Herse garasai, Herse kezelési költségei. E követelések a maguk tárgyiságában felmutathatók – nincs bennük sem szakállba dörmögés, sem Herse eldobott füstölő kanóca, sem pocsék idő, sem tülekedés az uralkodó megjelenésekor stb.; semmi olyan, amit Barthes a történet „katalizátorainak” tart. Csak tárgyszerűségükben is megragadható „magok” (*noyaux* – Barthes). Kohlhaas ahhoz, hogy a maga egyértelműségében kiemelje és világossá tegye ügyét, redukciót hajt végre. Az a felelős, aki egészen, jogi személyként felelősségre vonható; vagyis Vencel, akinek a nevében a vár nagy eljár.

A szövegben többször felmerül az elsőbbség, az „eredendő ok” kérdése, például, hogy nem lehet a kohlhaasi hadjárat minden kárvallottjának perében igazságot tenni, mert az végtelen pereskedéshez és az állam felbomlásához vezetne. A kiváltó okot kell megítélni, és a kiváltó esemény megítélésén – mintegy annak általánosságán – keresztül lehet helyreállítani a Kohlhaas hadjáratával megingott államhatalmat, azáltal, hogy egyetlen „esemény” fókuszában, minden más történést, sérelmet, jogvitát eltakarva jelenik meg az államhatalom mint hatóerő.

[Wrede gróf] Feltárta a választófejedelem előtt, mennyire aggasztónak tartaná, ha az államhatalom [*die Staatsgewalt*]

egy nyilvánvalóan jogsértő rendszabály keresztülvitelére vétetnék igénybe; megjegyezte, jelentőségteljes kitekintést intézve a lókereskedő táborára, amely tartományszerte folyamatosan növekedett, hogy: ily módon a gaztettek fonalának a végtelenségig való továbbszövődése fenyeget; és kijelentette, hogy: csak a csupasz igazságtétel, amennyiben a ballépést, amely a kormányzat rovására írható, a kormányzat egyértelműen és személyválogatás nélkül orvosolja, szakíthatja meg a fonalat és húzhatja ki szerencsén a kormányzatot ebből a förtelmes torzsalkodásból. (44; 680–681)

A kancellárián lefolytatott, a Kohlhaas akciói folytán előállt rendkívüli helyzet megbeszélése során Wrede gróf úgy érvel, hogy az állami erőszakot azért kell igénybe venni, hogy megghiúsítsák az erőszak további elburjánzását. Elébe kell vágni, meg kell előzni, hogy mindenki a maga nevében járjon el, mégpedig azáltal, hogy egyetlen dologra vezetik vissza a történéseket. Az erőszak, amely egyben a központi hatalom, az állam intézményes erőszaka [*Staatsgewalt*], egyszerre fizikai erőszak, de ugyanakkor egy hermeneutikai ugráson (azaz „erőszakon”) is alapul: egy alig indokolható visszaugráson a kezdeti ponthoz, amely a valóságosságát (mint kiinduló esemény) éppen az értelmezés erőszakos mozzanataiból nyeri el.

Ami a megbeszéléseken *expressis verbis* felmerül, nevezetesen hogy a helyzet megítélése és az „ügyben” hozott döntés szükségszerűen implikál egy erőszakos mozzanatot, az már Kohlhaas korábbi értelmezői tevékenységében is megmutatkozik. A Kohlhaas által követelt (és e követelésben megmutatkozó) dolgok bizonyítékokként szolgálnak. A kö-

vetelt tárgyak az „eredendő ok” és egyben annak bizonyítékai, hogy ami vele történt, az általános és általánosítható értelemmel bír. E bizonyítékok révén, amelyek minden későbbi esemény kiváltó mozzanataiként vannak elgondolva, tehát visszafordulhatunk a történet eredetéhez, a kiváltó okhoz. És mivel a kiváltó ok aktív entitás, úgy csak a személy lehet, aki aláírhatja, ellenjegyezheti az eseményeket: Vencel.

Kohlhaas szerint Vencelt meg kell büntetni, ő „minden jó keresztény” ellensége, ahogy a második kiáltványában [*Manifesto*] fogalmaz. Ellenség pedig csak szuverén cselekvő lehet, aki nem kényszer hatására (például mert a jeges eső és egy dörögő hang hallatán, esetlegesen) cselekszik, hanem akinek joga van dönten, és akinek döntése önálló, tovább nem osztható, másra nem visszavezethető: azaz szuverén. Kohlhaas eljár valakivel szemben saját jogainak és az embereinek a védelmében; valakivel, aki szemben áll vele, és akinek a személyéről eldönti, hogy ellenség. Ez a döntés itt nyilvánvalóan a prozopopeia gesztusa: saját hanggal és a válaszadás képességével ruház fel valakit/valamit, egy ok-sági lánc első elemévé szed össze diszparát elemeket, amelyeket aztán egységként, első okként, mégpedig a további cselekvéseket kiváltó lánc első elemeként azonosít.

Ez az eljárás őt magát is szuverénként tételezi, aki átruházta a hatalmát az államra, amely az ő nevében jár el. Minden egyén, akinek joga van, az szuverén, és ilyenként egy állam polgára, amely állam mint legvégső szuverenitás megvédi őt, ezért a védelem fejében elkötelezi magát ennek az intézménynek. A hangsúly itt nem a lemondáson van, ahogy azt általában hangsúlyozzák, hanem a feltételelességen, amely lehetővé teszi, hogy amiről lemondott, azt vissza-

vegye. A támadást megelőzően Kohlhaas a tronkai várkastélyba elküldött „végzésében” („jogi döntésében” [*Rechtsschluss*]) a követeléseit a „veleszületett hatalomra” alapozza [*kraft der ihm angeborenen Macht*]. (25; 664) A születés jogán adott hatalom pedig isteni hatalom, mert nem létesített, tételezett, hanem adott; ahogy minden szuverén hatalma Istentől adott – még ha tételezett és protetikusan is.²³³ Kohlhaas is, már első döntésében [*Schluss*] és nemcsak „beteges, eltorzult” (30; 668) manifestumaiban erre a feltétlenségre alapozza döntését, amely abszolút érvényű bárki más jogával szemben. Ebben az esetben azt hangsúlyozom, hogy Kohlhaas „döntése”, amely őt szuverénként tételezi, mindenféle szuverenitás alapja.

A „döntés” két dolgot implicál: először is annak az adott-ságát, fennállását, amelyről döntés születik vagy születhet. Abban rejlik a Kohlhaas-novella igazi ereje, hogy rámutat arra, hogy ez a fennállás, vagyis az, amiről döntést kell hozni, magának a döntésnek a folyománya. Nem egyszerűen azért, mert Kohlhaas kitalálja az egész vádat, és az „fikció”, vagy koholmány lenne. Szó sincs arról, hogy bárki egy pillanatra is kétségbe vonná az igazát. Hanem hogy maga az „ügy” azáltal nyeri el jelentőségét, láthatóságát, hogy Kohlhaas ezt eredendő, tovább nem osztható, alapító aktusként tételezi. A tételezés itt értelmezői műveletet jelent, amely egy személy, egy pillanat, egy tárgy egységében fog egybe egy egész sor történetet, pillanatot, cselekvést és azt egy okozat okaként állítja elő(re). Az így előre állított dolog, személy egységét az előállítás hatalma vagy erőszaka biztosítja; ez úgy jelenik itt meg, mint kihívás, megszólítás. „Minden jó

²³³ DERRIDA, *The Beast*, 42.

keresztény” megszólítása, akiknek Vencel az „ellensége”, aki tartozik Kohlhaasnak, aki válaszával tartozik, és akiknek „felelnie” kell a bűnéért.²³⁴

Másodszor: ez a felelősségre vonás, amely egyben egy történet formáját ölti magára, hozza létre a cselekvőt is. A történet mozzanata – a felelősségre vonás pályája, amelyen Kohlhaas „hagyja futni” a történetet – nem *ab ovo* adott valami, nem a megértés és létezés abszolút médiuma, hanem utólagos kiformálás, tételezés, ami a döntéssel veszi kezdetét,

²³⁴ Werner Hamacher a *Büntörténet* című tanulmányában (Benjamin *A kapitalizmus mint vallás* című esszéjének olvasása során) a „bűn” és a totalitás viszonyának egy másik kontextusát vizsgálja: „Ami történik, az az adósság vagy bűn. Ezért »a történelem legfőbb kategóriája« [Benjamin] az adósság. Benjamin így folytatja a jegyzeteiben: »minden világtörténelmi pillanat eladósodott, és eladósító. Az ok és az okozat soha nem válhat a világtörténelem struktúrájának döntő kategóriájává, mivel nem képes semmilyen totalitást meghatározni. A logika feladata bizonyítani azt az állítást, hogy egyetlen önmagában vett totalitás sem lehet ok vagy okozat. A racionalista történelemfelfogás hibája, hogy valamilyen történelmi totalitást (azaz egy világállapotot) oknak vagy okozatnak tekint. A világállapot azonban mindig csak adósság/bűn (tekintettel valami későbbire)« [...]. Ha Benjamin itt a totalitást annak kritériumává avatja, hogy valami adósság és nem ok, akkor ezt feltehetőleg azért teszi, mert az ok mint olyan teljes mértékben feloldódik abban, hogy valami másnak az oka, és ezért önmagában nem adhat ki totalitást. Habár az adósság/bűn ugyancsak a más(ik)ra vonatkozás kategóriája [...], de az adósság/bűn az októl eltérően nem csupán a származás, hanem egyben morális és közelebbről jogi viszonyok kategóriája is, amely nemcsak megengedi, hanem meg is követeli, hogy az adós/bűnös saját maga [...], vagyis hogy totalitás legyen. Azonban egy morális összefüggés, vagyis egy olyan viszony, amely szabadságból – még ha csupán a szabadság minimumából – ered, sohasem alapozható meg kauzálisan, és ezért nem is lehet rá érvényes a történelem kategóriájaként értett ok-okozat viszony sem, hanem csak az ezzel összefüggő, de tőle egyben világosan különböző adósságviszony. Az eladósítás nem mechanikus okozás, jóval inkább – ösztönzéseként, előmozdításként, előállításaként – *causa*, a görög *aition* értelmében.” WERNER HAMACHER, *Büntörténet. Benjamin vázlatok: „A kapitalizmus mint vallás” = Gazdasági teológia*, szerk. FOGARASI György, 2013, <http://etal.hu/kotetek/gazdasagi-teologia-2013/>

és amelyet a döntés szabadít fel. Kohlhaas kitart elhatározása mellett, hogy felelősségre vonja Vencelt. Ez a döntés őt magát is előállítja, mint aki megköveteli ezt a törvényességet. Kohlhaas a perében azzá válik, aki ezzel az elhatároló gesztusával, a rámutatásnak, a kijelölésnek egy ponthoz, egy mozzanathoz ragaszkodó gesztusával feltétlenül, szuverén módon felszólít, megnevez valakit, aki válaszával tartozik. Az „igazság kikényszerítése”, és itt a megfogalmazás teljes kétértelműségével számoljunk, őt magát is létrehozza – éspedig mint szuverént hozza létre.

Carl Schmitt a fentebb idézett szöveghelyen azt állította (a novellabeli Lutherhez hasonlóan), hogy Kohlhaas saját apró-cseprő ügyei nem válhatnak át a politikai dimenziójába. Dehogynem. Sőt éppen ez a feltétlen ragaszkodás ezekhez az apró-cseprő „dolgokhoz” mint „képekhez” az, ami cselekvését tulajdonképpen politikai cselekvéssé változtatja. A narrátor megemlíti, hogy milyen (amúgy teljesen esetleges) okokból csatlakoztak emberek Kohlhaas bandájához vagy seregéhez (hogy melyiknek nevezzük, az nyilván megint állásfoglalás kérdése). Nyereségvágyból, a bőséges zsákmány ígérete miatt, vagy mert éppen véget ért a lengyel-török háború, és sokan állás nélkül maradtak stb. Viszont függetlenül az emberek amúgy teljesen esetleges céljaitól, szándékaitól, Kohlhaas rámutatása, amely a „per”, a „felelősségre vonás” formáját öltötte magára, pólusképző erővé képes válni; képes úgy egybefogni a legheterogénebb törekvéseket, hogy maga nem válik esetlegessé, hanem megőrzi példaszerűségét.

Kohlhaas akcióihoz és ügyéhez folyamatosan a „hallatlan” [*unerhört*] jelző kapcsolódik, azaz valami rendkívüliség tapad hozzájuk. A megnevezés (ami a „döntés”) nem oldó-

dik fel kizárólag az aktuális összefüggések magyarázatában – ezért legendássá válik. Vagyis a véleményképzés és (ön)-reprezentáció (üres) felületévé válhat – azaz a törvény területévé. Kohlhaas a gerillaharcra szerez érvényt tárgyszerű követeléseinek láthatóságának, amelyek láthatóságukban és konkrétságukban talányossá válnak: „unerhört”. Olyannyira, hogy még azok a polgárok is, akiket amúgy folyamatosan rettegésben tart, nevezetesen Wittenberg és Drezda polgárai, szimpátiát éreznek Kohlhaas iránt.²³⁵ Nyilván nem azért, mert Kohlhaas serege a békés életüket veszélyezteti, hanem mert Kohlhaas valamit reprezentál, amivel kapcsolatosan véleményt lehet formálni. Ez a reprezentáció pedig éppen a megnevezés, a nagyon is pontos rámutatás tárgyiasága révén állhat elő, amely minél tárgyiasabb, annál inkább talányos, és annál erősebben töltheti be a közösségi véleményformálás platformját. Ez a prozopoetikus gesztus, amely tárgyakban és konkrét követelésekben tárgyiasul, abból nyeri erejét, hogy létrehozza a mitikus ellenséget („minden keresztény ellenségét”) és ezáltal a törvény mitikus forrását, a szuverént, aki a földön Isten képviselője, és aki ebben az esetben Kohlhaas. Ez viszont egy értelmezői „döntés”

²³⁵ Benjamin az erőszak monopolizálásának és a jog biztosításának összefüggésében tér ki arra a titkos csodálatra, amelyet a „nagy” bűnözők a népben kiváltak: „[...] a jognak nem azért érdeke monopolizálni az erőszakot az egyénnel szemben, mert a jogi célokat akarja biztosítani, hanem azért, mert magát a jogot akarja biztosítani. Hogy az erőszak, amennyiben nem a mindenkor jog kezében van, nem az általa elérhető célok révén fenyegeti a jogot, hanem már pusztán azzal, hogy valahol a jogon kívül létezik. Drasztikusabb módon teszi érthetővé ugyanezt a sejtést, ha elgondolkozunk azon, hogy a »nagy« bűnözők – bármennyire is visszataszítóak is esetleg céljaik – titkos csodálatot keltenek a népben. És nem lehetséges, hogy tetteik révén, hanem csak az erőhatalom által, mellyel rendelkeznek.” Walter BENJAMIN, *Az erőszak kritikájáról*, ford. BENCE György = Uó., *Angelus novus*, Magyar Helikon, Budapest, 1980, 31–32.

során áll elő, ami tárgyasul: ez a tárgyasult mutató adja a szuverén legitimitását.

A szuverenitás és a prozopopeia összetartozik. Nincs szuverenitás prozopopeia és prozopopeia szuverenitás nélkül, és e kettő a történet dimenziója nélkül. Kohlhaas eldönti, hogy Vencel az ellensége, és ez a döntés nem kevésbé önkényes, mint a várnagy kétértelmű dünyögése. Ezáltal pedig, mintegy az esemény utólagosságának a formájában, létrejön a cselekvéseknek az a pályája, amely egy következő szituációhoz vezet. Ez a következő szituáció pedig újabb döntést igényel, kilépést a törvény idejéből a törvényen kívülbe, vagy a törvénytelenbe, átcsapást egy újabb szituációba, amely újfent eldöntetlenséghez vezet, amelyből a kiút csak egy újabb döntés révén adódik. Ha a „döntés” azáltal lesz a politikai dimenziójának a központi eleme, hogy úgy képezi meg a szuverént, hogy egyben az eseményeknek a történet és a történelem formáját biztosítja, akkor ez a történet és ez a történelem nem lehet más, mint kataklizmák végtelen sorozata.

Az állam tényleges funkciója Kleist novellája szerint nem feltétlenül a döntés, hanem annak a tehetetlenségnek az institucionalizálása,²³⁶ amely az államot mint államot fenntartja,

²³⁶ A jogi ítélet és az igazság közötti viszonyt Kleist vígjátéka, *Az eltört korsó* is pontosan ebben a kohlhaasi értelemben viszi színre; ott is a jogi ítélet (mint az államhatalom autonóm ágának) funkciója a tehetetlenség institucionalizálása. Martha asszony azon ironizál, hogy vajon a bírák kézművesek, hogy megjavítják, helyreállítják a korsót, vagy pedig őt kártalanítják: „Márta asszony! El fog dőlni a kérdés. / *Márta asszony*: El fog. / A kérdés. De okosokat mond! / A korsóm, az eldől és összetört. / Ennyi az egész. És ettől egész már / Nem lesz a korsó. Eldöntik, hogy eldől. / Köszönöm az ilyen döntést. A korsóm / Cserepeit sem adnám érte. [...] Korsómat már a törvény bölcsei / Se toldozhatják össze; hagyja hát / A mázas beszédet, hitvány agyag.” Heinrich von KLEIST, *Az eltört korsó*, ford. TANDORI Dezső = *DI* 149.

nevezetesen, hogy senkinek sem tud érdemben (hanem csak formálisan) igazságot szolgáltatni (ha ugyanis ez sikerülne, az magát az államiságot fenyegetné). A kataklizmákhoz vezető döntés és a tehetetlenség institucionalizálása – ez az a két ellentétes erő, amelyek összefüggésében a szöveg a szuverenitásról és az igazságról, az igazságról mint egy döntés következményéről beszél.

Kívül belül – a „puszták farkasa” és az „ördög lovai”

Az elbeszélés tételesen is reflektál a törvényesség és a törvénytelen kívüliség, a történet oksági logikája és az esetlegesésként adódó esemény közötti viszonyra, valamint a kettő közötti átjárhatóság látenciájára és immanens erőszakosságára. Kohlhaas hadjáratának Luther felszólítása vet véget, aki egy nyílt levélben [*Deklaration*] kétségbe vonja Kohlhaas akciójának legitimitását:

Kohlhaas, te, aki azzal kérkedel, hogy küldetésed van rá, az igazság kardjával hadakozni [...] miként a puszták farkasa rohansz a békés népsokaságra, amelyet oltalmaz fejedelmed. [...] Tudd meg tehát, hogy a kard, amelyet forgatsz, a rablás és a gyilkolás vágyának fegyvere, te magad zendülő vagy, nem az igazságos Isten harcosa [...] (36–37; 673–674)

Kohlhaas meglátogatja Luthert, majd miután Luther biztosítja, hogy közbenjár az uralkodónál, hogy újra felvehesse perét, felosztatja a seregét. Luther levele a szuverenitás és a közösség, a béke és a fenevadszerű cselekvés, a közösség és az animalitás összefüggésének viszonyában ítéli meg

Kohlhaas státuszát. Luther Kohlhaashoz intézett levele éles és feltétlen ellentétekben hivatkozik a lókereskedő akcióira: Kohlhaas a „puszták farkasa”, aki rátör a békés közösségre. A lókereskedő Isten küldöttének, „az igazságos Isten harcosának” adja ki magát, de nem az, hanem zendülő, aki az őt védelmező közösséget támadta meg. Luther a feltétlen határra hivatkozik, amely elválasztja a békét a terrortól, a jámborságot és a jogilag helyest a pusztai világtól, amelyet az „emberi” (és egyben az isteni) hiánya különböztet meg a közösségiségtől, az institucionalizált (azaz a közösség által biztosított és a közösséget biztosító, törvényerőre emelt) védelem formáitól. A „védelmet” pedig a szuverén (itt: a fejedelem) biztosítja, aki a pásztor, és aki ebben a funkciójában az isteni hatalom földi tükröképe. De Kohlhaas, aki kívülről ront rá a közösségre, egyben a közösségen belül van, és ilyenként nincs joga arra, hogy kardot emeljen arra, aki őt védelmezi. Panaszát meg sem hallották (ironikusan cseng ez egybe a Kohlhaast minősítő jelzővel: *unerhört*), ezért nem is lehet „harcos”, csak „útonálló”, mivel az általa véghez vitt erőszak a másik személyében a fejedelmet támadja, aki a személyében általános. Az ő tette, Luther szerint, nem a szuverént szolgáló tett (és nem is a szuverén tette), ezért csak törvényen kívüli tett lehet.

Védekezésül Kohlhaas szintén a természeti állapot fikciójára hivatkozik, ahogy azt már Luther a levelében a pusztai farkas képében előzetesen felidézte. Mivel őt kiutasították, száműzték [*verstoßen*] az emberek közösségéből, amennyiben megtagadták tőle a törvény nyújtotta védelmet [*Schutz des Gesetzes*], így ez az (elmaradt) döntés, ítélet kivetette őt a „pusztaság fenevadjai közé”, és a kezébe adta a „husángot” [*Keule*], amellyel magát megvédeheti. (39; 676)

Kohlhaas nem az erőszak tényét cáfolja, hanem annak értelmét módosítja. A szuverenitás, azaz a „védelem” kérdését a száműzetés logikájával kapcsolja össze. Akinek nem hallják meg a panaszát, az a „pusztaságban”, a közösségen kívül találja magát, így magát kell megvédenie. „Ha a védelem és engedelmesség háza összeomlik” (Schmitt), akkor annak, aki ebben a fiktív természeti állapotban találja magát, magának kell gondoskodnia önmaga védelméről, azaz szuverénként kell eljárnia. Szuverenitása pedig az „ellenességében” nyilvánul meg.

Kohlhaas „védelemnek” fordítja azt, amit Luther „támadásnak” nevez: az igazi különbség kettejük között abban rejlik, ahogy a bennfoglaltságot és a kizárást megítélik. Luther szerint nincs alternatívája a bentnek; Kohlhaas szerint csak az önkéntes kilépés mint a száműzetés nyilvánvalóvá tétele és kimondása az, ami hallhatóvá teszi a hangját; vagyis a „bent”, a jámbor és törvénytisztelő létezés igazságát a kívülről lesújtó husáng erőszakja nyilvánítja ki. Önmaga szuverénként nyilvánításával (az udvar nem egy alattvaló lázadásaként ítéli meg Kohlhaas tetteit, hanem egy „idegen hatalom” támadásaként, ami kívül esik a belső törvénykezésen) a szuverén igazságát ismétli meg, amely a husáng feletti jog igazsága, és amely csakis a külső („az erőszak”) bennfoglalása révén valósítható meg, mint amely megteremti a „törvényes védelem” által előhozott igazságot.

Ez a körkörös logika, amin Kohlhaas érve alapul, azt teszi nyilvánvalóvá, hogy bármit is jelentsen a „pusztai”, nomád magatartás, amelyet Kohlhaas gyakorol, az nem szakad el a közösségtől, hanem egyszerre van azon kívül és azon belül. A „kilépés” őt még jobban a közösséghez kapcsolja, mert Kohlhaas szerint a kilépés kényszeríti ki, hogy a közösség

elismerje, amit azon belül, a közösség eszközeivel nem sikerült elismertetnie. A kilépés a bekerülés formája, míg a közösségben létezés kitaszíttottságához vezet. Ez az elismertetés mint szembehelyezkedés a közösség egészével (a magánháborúja révén) a közösség nevében történik, amennyiben számkivetettként a közösség törvényét (a „védelmet”) követeli.

Ez a határon létezés – azaz az igazságosság, a közösségi törvény és a fizikai erőszak határán létezés – ugyanakkor a szuverén létmódját ismétli meg vagy szimulálja. Kohlhaas igazsága a szuverén igazsága, aki egyszerre van a közösségen belül és azon kívül, és aki a személyében megtartotta a „természeti állapotot”, amennyiben bárkivel mint elkülönült egyessel szemben léphet fel, és ezért a közösségi lét egészével szemben határozza meg önmagát, miközben tényleges létezését a közösség törvényének vonatkozásában nyeri el, amelynek ő áll a középpontjában. Kohlhaas ismétlésében a végső szuverenitás elve disszeminálódik. Újra megismétli a szuverenitás alapító aktusát, és olybá tűnik, hogy az folyamatosan rá is szorul erre az ismétlésre, miközben a funkciója éppen ezáltal korrumpálódik (mivel a szuverenitásnak nem lehet története, tekintve, hogy a kezdet mítémája az, ami benne megtestesül).

Kohlhaas nem „fejedelem”, és még kevésbé képviselheti a népfeltség elvét. Ezért példája az általánossá vált szingulárisra vonatkozik, ami nem a saját jogán az, ami. Ha korábban a narrátor „hallatlannak” [*unerhört*] és „példátlanok” [*beispiellos*] nevezi Kohlhaast (671), Luther felkiáltása szerint „érthetetlen” [*unbegreiflich*] és „irtózatoss”, „rémületes” [*entsetzlich*] (40; 677). A tettei nem példaszzerűek és nem igazságosak (hanem igazságtalanok és erőszakosak), mi-

közben formájukat tekintve a példaszzerűség, azaz az általános érvényűség vonásait mutatják. Kohlhaas tettei és magyarázatai a tetteiről a kivétel példái, amelyek éppen kivétel mivoltukban törhetnek a példa általánosságára.

Luther elutasítja, hogy az úrvacsora szentségében részesítse Kohlhaast, de miután elment, az uralkodó felé közvetíti kérését, és kiharcolja, hogy törvény elé állhasson, és eddigi tettei amnesztiát nyerjenek. Luther tettének kétértelműsége a kohlhaasi „példa” és a kohlhaasi „szuverenitás” (amely, mint azt hangsúlyozom, mindenféle szuverén aktus megismétlése és színrevitele) kétértelműségét húzza alá. Az, hogy mégsem törlik el Kohlhaas bűnét, és megszegik a Kohlhaasnak adott amnesztiát, olyan eseménynek köszönhető, amely megismétli a novella korábbi elemzett nyitó eseményét, és amelyet a narrátor „a dolgok fordulatának” (50; 686) nevez.

Ahogy a kezdeti eseménysort, úgy ezt a „fordulatot” is egy sajátos teatralitás jellemzi (az elbeszélő „színjátékról” [51], „látványosságról” [*Schauspiel*] – beszél). Az összecsendült, bémésködő tömeg előtt, amelyben megfigyelőként Kohlhaas is jelen van, megjelenik a döbbenet sítér, aki elhozza Vencel rokonának Kohlhaas végtelenül legyengült lovait. A közönség kacaja előtt zajlik le az azonosítás jelenete: Kunz, a kamarás, felszólítja Vencelt, hogy azonosítsa a lovakat. Vencel nem ismer rájuk. Kunz megpróbálja kizsákmányolni a dolgot végző, hányaveti sítérből, hogy mifélek a lovak, aki nemtörődő módon válaszol a kérdéseire. Kohlhaas végül „tizenkét lépés távolságból”²³⁷ azonosítja a lovakat, és

²³⁷ A szöveg e motívum által kapcsolja össze ezt a szituációt a törvény kérdéskörével. Később említésre kerül az a választófejedelmi határozat, amelyet „tizenkét” évvel ezelőtt vezettek be, és amely elvileg a feltartóztatás jogalapját adta.

távozik. A kamarás felszólítja az egyik lovászfűt, hogy vezesse a lovakat az istállójába, de miután a lovászfű az egyik rokona ellenvetésének hatására megtagadja, hogy hozzáérjen a becstelen „sintérdögökhöz”, dulakodás tör ki, és csak lovagok arra járó lovascsapata akadályozza meg, hogy az vérengzéssé ne fajuljon,²³⁸ és a felhevült nézők ne mészárolják le Vencel rokonát. Ez az esemény „fölöttébb veszélyes hangulatot” (*[höchst gefährliche Stimmung]* 56; 692) teremt, ami Kohlhaas perének megítélését illeti. Ezután veszik őrizetbe Kohlhaast, aki nem használja ki a számára kínálkozó „mesés” alkalmat (hogy az amulett segítségével megszabaduljon), így a végéhez ér az a „pálya”, amelyet felnyitott, és amelyhez konokul ragaszkodott.

Ahogy a nyitó jelenetben, úgy itt is Kohlhaas lovai játszszák – mellékszereplőként – a főszerepet. Az összegyűlt közönség előtt a négy lábon járó paradoxon jelenik meg: a lovakat, „amelyek miatt az állam megingott”, a sintér vezeti. Kohlhaas lovai élőhalottak, alig van bennük élet, de miattuk – mint vétlen és tárgyiságukban jelen lévő lények miatt – ingott meg a végső szuverenitás. A fürkész tekintetek előtt a szereplők a legnagyobb zavarodottsággal viseltetnek arra nézvést, hogyan is kellene ezekhez az állatokhoz viszonyulniuk, akik egyszerre dögök (a sintértől szereztek meg őket), és ugyanakkor mégis rendkívül fontosak:

De mennyire megdöbbsen a lovagok, amikor a kétke-
rekű taliga körül, amelyhez a lovak voltak kikötve, pilla-
natról pillanatra növekvő sokaságot vettek észre, amelyet

²³⁸ Az azonosítás jelenete strukturális hasonlóságokat mutat egy másik elbeszélés, *A chilei földrengés* dramaturgiai csúcspontjával. Ehhez lásd HAMACHER, *Das Beben der Darstellung*, 235–280.

a színjáték máris odacsalt; az emberek véget nem érő határozás közepette kiabáltak egymásnak, hogy: a lovak, amelyek miatt az állam rogyadozik, maguk is sintérekézzé kerültek! [...] A kamarás, akinek sejtelve sem volt, hogy mi az Isten haragját kezdjen holmi lovakkal [...] amennyiben ezek nem azok a lovak volnának, amelyeken maga az ördög lovagolt Szászországon át, felszólította Vencel uraságot [...]. (51–52; 687–688)

A lovak kívül esnek a jogi megítélhetőségen, a közösség törvényén, a *nomosz* világán, és ezért tulajdonképpen nem is élnek. Mivel ezeknek az állatoknak az élete nem „jogos” élet, ezért jelenlétük is igazolásra szorul. „Először vissza kell állítani a lovak becsületét” (691), mondja Kunznak Himboldt mester, az egyik ember a közönség soraiból, és csak utána érintheti meg a lovászfű a lovakat. Kallheim gróf később kimondja: „de hát meg vannak dögölve!, államjogi értelemben, minthogy semmi értékük sincs” [*sie sind tot, sind in staatsrechtlicher Bedeutung tot, weil sie keinen Wert haben*] 57–58, 693).

Az „élet” itt nem fizikai létezést jelent, hanem a törvények szellemében való létezést, a törvény előtt létezést, ami egyben az értékesség alapja. Ezért paradoxon a lovak testi valója, mert fizikailag ugyan (alig) élnek, de a törvény előtt nem, és ez a külsődlegesség nem a szimbolizáció hiánya, hanem annak külső határa. A lovak tulajdonképpeni értelemben nem is állatok, mert nem a nem-emberit (azaz az „állatit”) jelölik, hanem mert semmit sem jelölnek.²³⁹ Pon-

²³⁹ Francisco Larubia-Prada egy elegáns tanulmányban azokat a jelentésszinteket vizsgálja, amelyeket Kohlhaas lovai megidéznak. A szöveg a végkövetkeztetéseiben („In sum, we find horses everywhere in Kleist’s text.

tosabban azt a semmit jelölik, ami a törvényen kívül van. Eközben ez a „semmi”, az „államjogi értelemben” vett halottság nem az élet hiánya, hanem a törvény kívülije, a törvény határa, ami *miatt* minden történik, és ami mint a törvény kívülije, meghatározza a törvény formáját: minden küzdelem e kívülséget folyik, e kívül bevonásáért a törvény formájába. És ez a kívül a lovak „puszta létezése”,²⁴⁰ amely

They perform different and decisive functions such as being the frontier itself (as *parergon*), the bridge between two frontiers (the frontiers between discourses since they are the shared presence between realism and romance), or transiting between both sides of the frontier (they are on both sides of life and death and come back from each one). As a symbol of the integrity of a text configured as an experience of the frontier, it is fitting that the *Rappen* are *two*.” (Francisco LARUBIA-PRADO, *Horses at the Frontier in Kleist's Michael Kohlhaas*, Seminar. A Journal of Germanic Studies 46, 348.) újfent kihangsúlyozza, hogy a lovak az „áthidalás”, a szimbolikus közvetítés funkcióját töltik be. Csakhogy Kleist novellája éppen a szimbolizáció, a jelentésátvitel ezen logikáját vonja radikálisan kétségbe. A lovak a nevető közönség előtt materiális jelekként, nyomokként jelennek meg, és egészen biztosan semmilyen (konkrét vagy átvitt) értelemmel nem bírnak; pontosan ez vezet a többszörösen színre vitt zavargásokhoz. A lovak becsületének szöveg végi restaurációja úgy jelenik meg, mint az „elégtétel” ironikus leírása. Ez a konfliktus időleges lezárásának tűnik, és egyben arra a lehetetlenségre irányuló ironikus reflexió, hogy jel és értelem közötti szakadást (akár irodalomként) nem tudjuk érzékelni.

²⁴⁰ Azzal, hogy a Giorgio Agamben *Homo sacer*-ével általánosan ismertté vált megfogalmazást, a „puszta létezést” vagy „csupasz életet” használom, egyben nem állítom azt is, hogy a szakralitás logikája, ahogyan azt Agamben meghatározza, egyben alkalmazható lenne Kohlhaas lovaira és az elbeszélés „határ-logikájára”. Annak ellenére sem, hogy ezt elvileg több mozzanat is lehetővé teszi. Agamben ily módon határozza meg a politikai területét: „Azért létezik politika, mert az ember az az élőlény, aki a nyelvén leválasztja önmagáról, és szembeállítja önmagával a csupasz életet, ugyanakkor a magában foglalt kizárás révén továbbra is kapcsolatban áll azzal. [Politik gibt es deshalb, weil der Mensch das Lebewesen ist, das in der Sprache das nackte Leben von sich abtrennt und sich entgegensetzt und zugleich in einer einschließenden Ausschließung die Beziehung zu ihm aufrechterhält.]” (Giorgio AGAMBen, *Homo sacer*, ford. Hubert THÜRING, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2002, 18.) Kleist szövege a „magában foglalt kizárás” *eseményyszerűségét* hangsúlyozza, amely, legalábbis a szöveg tapasztalata szerint, éppen emiatt nem válhat semmilyen politikai berendezkedés egyszerű (biopolitikai) *technikájává*.

önmagában nem elszámolható, és ami önmagában nem is jelentő – miközben a lovak a törvény eredendő liminalitását teszik láthatóvá. A létezésen kívüli élet, a jogilag nem minősíthető élet, amely a törvény és a történet liminális formáját viszi színre, a tekintetek e színházában zajlik: a nemes parancsa, a polgár tisztessége és a szolga munkája ez előtt a „puszta létezés” előtt jön zavarba.

De éppen az elszigetelés, az érintés tilalma, ahogy a lovak semmisségét kezelik, vezet újabb „történethez”, újabb döntéshez. Mivel kizárták őket a jogi létezésből, és a megtisztítás, a felruházás rituáléja sem hajtható végre rajtuk (erre csak a novella legvégén kerül sor, amikor meglengetik a zászlókat a lovak feje fölött), ezért el kell *dönteni*, hogy *most* mit tegyenek. Újabb „breakdown” (Zeeb) következik be, amely a törvény felbomlásának még pontosabb formáját mutatja, mint az első jelenet; a felbomlás itt zavargást és lincselést jelent. Az áldozatszerep korábban a lovakra esett, itt Kunzra.

A „dolgok fordulata”, ahogy a narrátor ezt az eseményt minősíti, itt kifordulást jelent a törvényből,²⁴¹ egy korábbi döntés által előállt *status quo*-ból, miközben a jelenet megismétli a törvény határán való létezés első jelenetét. Hogy mi történt valójában, az még a „méréskeltek” előtt is úgy

²⁴¹ J. Hillis Miller az egyik elemzésében (Joseph HILLIS MILLER, *Laying Down the Law in Literature = Deconstruction and the Possibility of Justice*, szerk. Drucilla CORNELL – Michel ROSENFELD – David Grey CARLSON, Routledge, New York, 1992, 305–329.) a „Kohlhaas-dilemmát” a kanti etika nézőpontjából vizsgálja. Hillis Miller mellett érvel, hogy a *Kohlhaas Mihály* dilemmája abból fakad, hogy Kohlhaas úgy viselkedik mint egy rigurózus kantiánus. Véleményem szerint ez az olvasat amiatt válik bizonytalaná, hogy Kleistnál a „törvény” fogalmához mindig társul valamilyen véletlenszerű és materiális mozzanat, ami nem igazán harmonizál a kanti etikával, továbbá ez a „törvény” nem bír semmilyen valósággal a „megtörténésén” (mint „ingadozáson”) kívül.

jelenik meg, hogy Kohlhaas lázított. Itt ugyanúgy nem beszélhetünk Kohlhaas „cselekvőségéről” (nézőként volt jelen a színen), mint ami ehhez a köztételhez vezetett, ahogy a kohlhaasi „Vencel mint ellenség” prozopoetikus gesztusa sem következett a sorompó előtti ácsorgásból. Kohlhaas itt elszenvedi a „dolgok veszélyes fordulatát”, miközben ez a jelenet is az oksági viszonyokba rendezett „dologság” veszélyes, robbanékony üledékére emlékeztet, azaz a „megnevezésen” és a kimondotton kívül maradó „esemény” lehetetlen emlékezetére.

Elgondolni, kérdésként, az elgondolhatatlant

A Kohlhaas-novellában az erőszak kérdése a döntés prozopoetikus gesztusának immanens átfordulásaként jelenik meg a jogon kívüli létezésbe, miközben éppen a döntés hivatott a jogon kívüli és törvény előtti élet különbségét felszámolni. E körkörös vagy démoni logika azért állhat elő, mert a döntés összekapcsolódik a láthatóság és az igazság kérdésével. Kohlhaas prozopoetikus gesztusa legfeljebb csak elszántságában különbözik a döntés általános logikájától, amely mint az események utólagos történetté formálása elő(re) hozza, feltárja valaminek az igazságát. Minden, ami megjelenik, igazként jelenik meg – csak hogy ez egyben „esemény” és „történet”, a „puszta létezés” és az „államjogi értelemben vett létezés” közötti különbség eltörlésével jár együtt. A novella e nagyon is valós, viszont figurálhatatlan („láthatatlan”) különbségre kérdez rá. A Lutherrel folytatott beszélgetés egyik epizódját ebben az összefüggésben olvasom.

Luther: hát ide nézz, amit követelsz, ha máskülönben olyan a dolgok állása, amilyennek a nyilvánosság hang-

jából kitetszik, az jogos követelés; és ha a vitádat, még mielőtt az önbíráskodás útjára léptél volna, el tudod juttatni az uralkodói döntésig, úgy követeléseiteid, nincs felőle kétségem, pontról pontra teljesültek volna. Csakhogy, mindent alaposan megfontolva, nem tetted volna-e jobban, ha Megváltód kedvéért megbocsátasz az uraságnak, és a két fekete lovat, lesoványodva és elcsigázva, kötőféken kapod, nyeregbe ülsz, és felhízalás végett hazaviszed őket kohlhaasenbrücki istállódba? Felelte Kohlhaas: az meg lehet!, miközben odalépett az ablakhoz: az meg lehet, és lehet, hogy nem! (40–41; 678)

Kohlhaas vonakodik attól, hogy Luther kérdésére igenlő választ adjon, vagy hogy egyáltalán a kérdés jogosságát eljenjegyezze. A vonakodását az is hangsúlyozza, hogy az ablakhoz lép. A szöveg iróniája abban áll, hogy az ablakon nem lehet kipillantani. Korábban az olvasható, hogy Kohlhaas éjjel toppan be Lutherhez, később egy famulus fáklyát hoz. Itt biztosan a törvénynek mint áteresztő médiumnak a korábban körvonalazott képzelet jelentkezik be. Az ablak tükröződő felülete (mint a törvény médiuma) feltartóztat, miközben meg is ígéri a túloldalra való átjutást. Kohlhaas a sötét ablakfelületen önmagát mint képet pillantja meg, aki már a szoba túloldalán tartózkodik. A tükörkép/imago Kohlhaast azon a megígért és vágyott helyen (mondhatni az ígért földjén) mutatja, amelytől őt az ablak felülete (mint tükör) elválasztja, és az útját állja.

Az, hogy Kohlhaas odalép az ablakhoz, egyben válasz is Luther múlt idejű feltételes igemódban megfogalmazott kérdésére. Luther az isteni erőszakmentességről beszél, amely nem felszólításként jelentkezik (az ablakból felhar-

sanó hanghoz hasonlóan, amely önnön csupasz erőszakát tételezi), hanem egy nem fennálló, elszalasztott helyzetre vonatkozó kérdésként merül fel: vajon nem tetted volna jobban, ha megbocsátottál volna az ellenségednek? A megbocsátás lehetősége itt lehetetlenségként jelenik meg, amely kívül esik a törvény, a felszólítás és a performativitás szféráján. A Luther által megkérdozett lehetőség feltételes lehetőség, és mivel nélkülözi a törvény hívását, ezért nem is felszólítás, amely megerősítésre szorul. A meg nem történtté tevés lehetősége kívül esik az isteni erőszakot megalapozó igazságosságon, és mint hatalom nélküli kérdés szemben áll minden fennállóval. Az isteni erőszakmentesség választatása (Luther javaslata szerint) a törvény paradoxonját nem megoldja, hanem megváltja.

Lisbeth figurájának kísérteties visszatérése a cigányasszony alakjában a meseszerű, a mesés területéhez tartozik. Az elbeszélő úgy írja le Lisbeth visszatérését, mint amellyel az olvasónak nem kell feltétlenül egyetértenie, igazolnia (ahogy például Kohlhaasnak igazolnia kell önnön legitimitását a törvény előtt), és mint amely az elgondolhatatlan területéhez tartozik.

És ahogy a valóság nem mindig vág egybe a valószínűséggel, úgy most arra került sor, hogy ezúttal olyasvalami történjék, amiről ugyan híven beszámolunk, de meg kell hagynunk a kételkedés szabadságát mindazoknak, akik ebben lelik tetszésüket. (87; 720)

Az elbeszélés ironikus adománya, amely a lutheri kérdés feltételes módjában és a meg nem történtté tevés isteni erőszakmentességében jelentkezik be, még egyszer visszatér a

cigányasszony ajándékában, amely a jövő nem elolvasandó, nem elolvasható titkát rejtí magában.

Kleist elbeszélése esemény és történet, esetlegesség és törvény, a törvény transzcendenciája és formális üressége, valamint az arra adott válasz olyan mintázatát hozza létre, amely aszimmetriákra épül. Ezért a „döntés” által létrejött kapcsolat szükségszerűen vezet a kataklizma és a helyreállítás, a törvény határán való billegés és a törvényhez való előreszaladás – amely a törvényen kívülre vezet – egymásba fordulásához és meghaladhatatlan kétértelműségéhez. A hatalom- és ellenjegyzés nélküli „kérdésnek” a szövegben feltűnő alakzata ezt hivatott ellentételezni.

A meseszerűség megjelenése az elbeszélésben, amelyet sok értelmező indokolatlannak tart, egyrészt az irodalom hatalmát tanúsítja. Az elbeszélés nyelve úgy teszi olvashatóvá a törvény liminalitását, hogy mivel maga fiktív, az olvasónak nem kell döntenie igaz és hamis között. Az olvasó nincs közvetlenül bevonva a szövegben színre vitt döntéshelyzetekbe, sem pedig a döntés nyelvi szerkezetébe, így az eldöntetlenség lebegő terében a döntésnek a szövegben kibomló paradox felépítményét a tőle való szabadság formájában tapasztalhatja meg.

Másrészt a törvényen (azaz a törvény „túloldalára”, a feltétlen, nem emberi igazságosságba) való áthaladás alakzata, amelyet Kohlhaas tükörfeljelete újrafogalmaz, arra is felhívja a figyelmet, hogy a törvénytől való megszabadulás mint imaginárius mozzanat maga is konstitutív része a törvény kohlhaasi gondolatának. Eszerint az irodalmi képzelődés a törvény liminális formájának nem eltörlése, hanem épenséggel annak megerősítése. Az elbeszélés végének feltétlen ironiáját, mely életerős, kis Kohlhaas-utódokat vizionál,

ezért metafikciós értelemben egyszerre gondolhatjuk el úgy, mint amely az irodalom imaginációs teljesítményét ünnepli, és úgy is, mint amely az irodalmi imagináció kiegészítő, végrehajtó jellegével szemben fogalmaz meg megsemmisítő kritikát.

Bibliográfia

- AGAMBEN, Giorgio, *Homo sacer*, ford. Hubert THÜRING, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2002.
- ARENDT, Hannah, *A forradalom*, ford. PAP Mária, Európa, Budapest, 1991.
- ARISZTOTELÉSZ, *Poétika* = Uő., *Poétika, kategóriák, hermeneutika*, ford. SARKADY János, Kossuth, Budapest, 1997.
- BAKCSI Botond, *A nyelv eredetének retorikája Rousseau-nál* = Jean-Jacques ROUSSEAU, *Esszé a nyelvek eredetéről*, ford. BAKCSI Botond, Attraktor, Máriabesnyő, 2007, 145–174.
- BARTHES, Roland, *Bevezetés a történetek strukturális elemzésébe*, ford. SIMONFFY Zsuzsa = *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*, szerk. KANYÓ Zoltán – SIKLAKI István, Tankönyvkiadó, Budapest, 1988, 378–397.
- BEHLER, Constantin, „Valami láthatatlan és felfoghatatlan erő”? *Kleist, Schiller, de Man és az esztétikai ideológia*, ford. NÁDORI Lídia, Enigma 11–12., 99–110.
- BEIL, Ulrich Johannes, „Kenosis” der idealistischen Ästhetik. Kleists „Über das Marionettentheater” als Schiller-réécriture, KJB 2006, 75–100.
- BENJAMIN, Walter, *Az erőszak kritikájáról*, ford. BENCE György = Uő., *Angelus Novus*, Magyar Helikon, Budapest, 1980, 27–56.
- BIBÓ István, *A kelet-európai kisállamok nyomorúsága*, Argumentum, Budapest, 2011.
- BLAMBERGER, Günter, *Agonalität und Theatralität*, KJB 1999, 25–40.
- BLAMBERGER, Günter, *Von der Faszination riskanter Bewegungen. Anmerkungen zu Kleists Sportbetrachtungen*, KJB 2007, 38–39.
- BORGARDS, Roland, *Experimentelle Aeronautik. Chemie, Meteorologie und Kleists Luftschiffkunst in den „Berliner Abendblättern”*, KJB 2005, 142–162.
- CARRIÈRE, Mathieu, *Für eine Literatur des Krieges. Kleist*, Stroemfeld – Roter Stern, Basel–Frankfurt, 1981.

CICERO, Marcus Tullius, *A szónokról*, ford. ADAMIK Tamás = Uő. *Összes retorikaelméleti művei*, Kalligram, Pozsony, 2012.

CONDILLAC, Étienne Bonnot de, *Esszé az emberi ismeretek eredetéről* = ROUSSEAU, *Esszé a nyelvek eredetéről*, 93–141.

CULLER, Jonathan, *Aposztrophé*, ford. SZÉLES Csongor, Helikon 2000/3., 370–389.

DAHLHAUS, Carl, *Kleists Wort über den Generalbaß* = Uő., *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber, Laaber, 1988, 149–160.

DE MAN, Paul, *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*, ford. FOGARASI György, Ictus-JATE, Szeged, 1999.

DE MAN, Paul, *Antropomorfizmus és trópus a lírában* = Uő., *Olvasás és történelem*, ford. NEMES Péter, Osiris, Budapest, 2002, 369–394.

DE MAN, Paul, *Esztétikai formalizálás. Kleist Über das Marionettentheaterje*, ford. BECK András, Enigma 11–12., 80–98.

DE MAN, Paul, *Esztétikai ideológia*, ford. KATONA Gábor, Janus–Osiris, Budapest, 2000.

DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, ford. Brian MASSUMI, University of Minnesota Press, Minneapolis–London, 1987.

DERRIDA, Jacques, „*Signatur, Ereignis, Kontext*” = Uő., *Randgänge der Philosophie*, ford. Donald David TUCKWILLER, Passagen, Wien, 1988, 291–314.

DERRIDA, Jacques, *Az idő adománya. A hamis pénz*, ford. KICSÁK Lóránt, Gond–Palatinus, Budapest, 2003.

DERRIDA, Jacques, *Marx kísértetei. Az adósállam, a gyász munkája és az új internacionálé*, ford. BOROS János – CSORDÁS Gábor – ORBÁN Jolán, Jelenkor, Pécs, 1995.

DERRIDA, Jacques, *The Beast and the Sovereign*, I., ford. Geoffrey BENNINGTON, Chicago University Press, Chicago–London, 2009.

DESCARTES, René, *Értekezés a módszerről*, ford. SZEMERE Samu – BOROS Gábor, Műszaki, Budapest, 2000.

DIDEROT, Denis, *Lettre sur les aveugles. Lettre sur les sourds et muets*, Garnier – Flammarion, Paris, 2000.

ENDRES, Johannes, *Das »depotenzierte« Subjekt. Zu Geschichte und Funktion des Komischen bei Heinrich von Kleist*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1996.

FOGARASI György, „*Az iróniáról*”-ról, Jelenkor 2002/4., 452–464.

FÖLDÉNYI F. László, *A szavak bálójában. Heinrich von Kleist*, Jelenkor, Pécs, 1999.

FONTANIER, Pierre, *Les Figures du Discours*, bev. Gérard GENETTE, Flammarion, Paris, 1977.

FÜLLEBORN, Ulrich, „*Amphitryon*”. *Kleists tragikomisches Spiel vom unverfügbaren »Erdenglück«*, KJB 2005, 185–215.

FÜZI Izabella, *Face or Ornament of the Masses? Balázs with Krauer = Wissen – Vermittlung – Moderne. Studien zu den ungarischen Geistes- und Kulturwissenschaften*, szerk. Csongor LÖRINCZ, Böhlau, Köln–Weimar–Wien, 2016, 373–386.

GADAMER, Hans Georg, *A szép aktualitása*, T-Twins, Budapest, 1994.

GADAMER, Hans Georg, *Der Gott des innersten Gefühls* = Uő., *Gesammelte Werke*, IX., J. C. B. Mohr, Tübingen, 1993, 162–170.

GAILUS, Andreas, *Über die plötzliche Verwandlung der Geschichte durchs Sprechen. Kleist und das Ereignis der Rede*, KJB 2002, 154–165.

GASCHÉ, Rodolphe, *Überlegungen zum Begriff der Hypotypose bei Kant = Was heißt »Darstellen«?*, szerk. Christiaan L. HART NIBBRIG, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1994, 152–175.

HAMACHER, Werner, *Büntörténet. Benjamin vázlat: »A kapitalizmus mint vallás«* = *Gazdasági teológia*, szerk. FOGARASI György, 2013, <http://etal.hu/kotetek/gazdasagi-teologia-2013/>

HAMACHER, Werner, *Das Beben der Darstellung. Kleists Erdbeben in Chili* = Uő., *Entferntes Verstehen. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1998, 235–280.

KREUTZER, Hans Joachim, *Über Gesellschaft und Geschichte im Werk Heinrich von Kleists*, KJB 1980, 14–72.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *A logika tudománya*, II., ford. SZEMERE Samu, Akadémiai, Budapest, 1979.

HUSSERL, Edmund, *Válogatott tanulmányai*, Gondolat, Budapest, 1972.

ISER, Wolfgang, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1993.

JAHN, Manfred, *Árulkapcsolások, kizárások, határterületek: a megbízhatatlanság jelensége a narratív helyzetekben*, ford. TÖRÖK Ervin = *Verbális és vizuális narráció*, szerk. FÜZI Izabella, Pompeji, Szeged, 2011, 149–179.

JAUSS, Hans Robert, *Poetik und Problematik von Identität und Rolle in der Geschichte des Amphitryon = Identität*, szerk. Odo MARQUARD – Karlheinz STIERLE, Fink, München, 1979, 213–253.

KANT, Immanuel, *Az erkölcsök metafizikájának alapvetése. A gyakorlati ész kritikája. Az erkölcsök metafizikája*, ford. BERÉNYI Gábor, Gondolat, Budapest, 1991.

KANT, Immanuel, *Az ítélőerő kritikája*, ford. PAPP Zoltán, Osiris – Gond Cura, Budapest, 2003.

KELEMEN Attila, *A vektorok rendszerehez = Határon*, szerk. ÁRMEÁN Otilia – ODORICS Ferenc, Pompeji, Kolozsvár–Szeged, 2002, 325–340.

KIBÉDI VARGA Áron, *A realizmus alakzatai. Zeuxistól Warholig*, ford. HÁZAS Nikolett = *Az irodalom elméletei*, IV., szerk. THOMKA Beáta, Jelenkor, Pécs, 1997, 131–149.

KITTLER, Wolf, *Die Geburt des Partisanen aus dem Geiste der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege*, Rombach, Freiburg, 1987.

KITTLER, Wolf, O, *Aphrodite. Das unsichtbare Theater in Kleists „Penthesilea”*, KJB 2007, 120–133.

KOMMERELL, Max, *Die Sprache und das Unaussprechliche. Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist* = Uő., *Geist und Buchstabe der Dichtung. Goethe – Schiller – Kleist – Hölderlin*, Klosterman, Frankfurt am Main, 1944, 243–318.

KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Döntés, reprezentáció, ellenség. Carl Schmitt = Uő., A gondolkodás háborúi. Töredékek az erőszakos diskurzusok 20. századi történetéből*, Ráció, Budapest, 2014, 51–93.

LA FONTAINE, Jean de, *Pestis az állatok között*, ford. KÁLNOKY László, http://www.magyarulbabelben.net/works/fr/La_Fontaine,_Jean_de1621/Les_Animaux_malades_de_la_peste/hu/16456-Pestis_az_%C3%A1llatok_k%C3%B6z%C3%B6tt

LACAN, Jacques, *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion* = Uő., *Schriften*, I., ford. Rodolphe GASCHÉ és mások, Quadriga, Weinheim–Berlin, 1991, 61–70.

LARUBIA-PRADO, Francisco, *Horses at the Frontier in Kleist's Michael Kohlhaas*, Seminar. A Journal of Germanic Studies 46, 330–350.

LEMKE, Anja, „Gemüts-Bewegungen”. *Affektzeichen in Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater”*, KJB 2008–2009, 183–201.

LIXL, Andreas, *Utopie in der Miniatur. Heinrich von Kleists Aufsatz Über das Marionettentheater*, The German Quarterly (56) 1983/2., 257–272.

LŐRINCZ Csongor, *A „belső szó” adomány és tanúság között. Gadamers nyelvelméletének nyomain = Uő., Az irodalom tanúságtételei*, Ráció, Budapest, 2015, 63–97.

LÜDEMANN, Susanne, *Die Nachahmung der Gesellschaft = Konturen des Unentschiedenen*, szerk. Jörg HUBER – Martin HELLER, Stroemfeld, Basel – Frankfurt am Main, 1997, 79–98.

LUHMANN, Niklas, *Szerelem és szenvedély*, ford. BOGNÁR Virág, Jósöveg, Budapest, 1997.

MENKE, Bettine, *Die Gewalt der Töne in Kleists „Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik (eine Legende)”* = Uő., *Prosopopöia. Stimme und Figur bei Hoffmann, Brentano und Kleist*, Fink, München, 2000, 716–719.

MENKE, Bettine, *Ki beszél? A beszélő arc alakzata a retorika történetében*, ford. TÖRÖK Ervin = *Figurák. Retorikai füzetek*, I., szerk. FÜZI Izabella – ODORICS Ferenc, Gondolat–Pompeji, Budapest–Szeged, 2004, 87–118.

MILLER, Joseph Hillis, *Laying Down the Law in Literature = Deconstruction and the Possibility of Justice*, szerk. Drucilla CORNELL – Michel ROSENFELD – David Grey CARLSON, Routledge, New York, 1992, 305–329.

MOLIÈRE, *Drámák*, ford. PETRI György, Jelenkor, Pécs, 1999.

MOLIÈRE, *Összes drámái*, II., Osiris, Budapest, 2002.

OSCHMANN, Dirk, „Versinnlichung” der Rede. Zu einem Prinzip aufklärerischer Sprach- und Dichtungstheorie, Monatshefte (94) 2002/3., 286–305.

- OVIDIUS NASO, Publius, *Átváltozások*, XV., *Pythagoras*, <http://mek.oszk.hu/03600/03690/03690.htm>
- PASCAL, Blaise, *A geometriai, azaz a módszeresen végigvitt bizonyítások módszeréről*, ford. PAVLOVICS Tamás = Uő., *Írások a szerelem szenvedélyéről, a geometriai gondolkodásról és a kegyelemről*, Osiris, Budapest, 1999, 35–75.
- PASS, Dominik, *Die Beobachtung der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden. Eine systemtheoretische Lektüre*, KJB 2003, 107–137.
- PLAUTUS, Titus Maccius, *Amphitruo* = Uő., *Vígjátékai*, I., fordította DEVECSERI Gábor, Magyar Helikon, Budapest, 1977, 5–77.
- PSEUDO-LONGINOS, *A fenségről*, ford. NAGY Ferenc, Akadémiai, Budapest, 1965.
- QUINTILIANUS, Marcus Fabius, *Szónoklattan*, ford. ADAMIK Tamás, Kalligram, Pozsony, 2008.
- REUSS, Roland: „...daß man's mit Fingern läse”. Zu Kleists „Amphitryon”, *Berliner Kleist-Blätter* (4) 1991, 3–26.
- RIEDL, Peter Philipp, *Öffentliche Rede in der Zeitenwende. Deutsche Literatur und Geschichte um 1800*, de Gruyter, Tübingen, 1997.
- RIEDL, Peter Philipp, *Transformationen der Rede. Kreativität und Rhetorik bei Heinrich von Kleist*, KJB 2003, 79–107.
- ROUSSEL, Martin, *Zerstreuungen. Kleists Schrift „Über das Marionettentheater” im ethologischen Kontext*, KJB 2007, 61–94.
- SARKADI Bence, *Shakespeare on the Puppet Stage. The representational perspectives and limits of adaptation in the contemporary puppet theater*, disszertáció. <http://doktori.bibl.u-szeged.hu/2438/1/SHAKESPEARE%20ON%20THE%20PUPPET%20STAGE.pdf>
- SCHMIDT, Herminio, *Heinrich von Kleist. Naturwissenschaft als Dichtungsprinzip*, Paul Haupt, Bern–Stuttgart, 1978.
- SCHMITT, Carl, *A politikai fogalma*, ford. Cs. Kiss Lajos, Osiris–Pallas–Attraktor, Budapest, 2002.
- SCHMITT, Carl, *Ex captivitate salus*, ford. TECHET Péter, Attraktor, Máriabesnyő, 2010.
- SCHRÖTER, Jens, *A holofedelzet. Holográfia, virtuális valóság és társadalom*, ford. TÖRÖK Ervin, Apertúra 2015. tavasz–nyár, [http://](http://uj.apertura.hu/2015/tavasz-nyar/schroter-a-holofedelzet-holografia-virtualis-valosag-es-tarsadalom/)

- uj.apertura.hu/2015/tavasz-nyar/schroter-a-holofedelzet-holografia-virtualis-valosag-es-tarsadalom/
- SEMBDNER, Helmut, *Kleist und Falk. Zur Entstehungsgeschichte von Kleists Amphitryon*. Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft (13) 1969, 361–395.
- SHELLEY, Percy Bysshe, *Az életről*, ford. FOGARASI György, L.K. K.T. 2002/7–8., 2–4.
- SIMON Attila, *Affekt, Körper, Performanz. Der rednerische Vortrag bei Cicero = Signaturen des Geschehens. Ereignisse zwischen Öffentlichkeit und Latenz*, szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, LŐRINCZ Csongor, Transcript, Bielefeld, 2014, 259–285.
- SÖFFNER, Jan, *Penthesileas Zorn*, KJB 2008–2009, 166–182.
- SPRINKER, Michael, *Művészet és ideológia*, ford. VINCZE Orsolya = *Paul de Man retorikája. Retorikai füzetek*, II., szerk. FÜZI Izabella – ODORICS Ferenc, Gondolat–Pompeji, Budapest–Szeged, 2004, 117–137.
- STEINER, Manfred, *Die Welt im Ausnahmezustand. Kleists Kriegstheater*, KJB 2001, 10–119.
- STIERLE, Karl-Heinz, *Story as Exemplum – Exemplum as Story. On the Pragmatics and Poetics of Narrative Texts*, ford. David WILSON = *The New Short Story Theories*, szerk. Charles E. MAY, Ohio University Press, Ohio, 1994, 15–43.
- STOESSL, F., *Amphitryon, Wachstum und Wandlung eines poetischen Stoffes*, Trivium 1944/2., 93–117.
- SZONDI, Peter, *Fünfmal Amphitryon. Plautus, Molière, Kleist, Giraudoux, Kaiser* = Uő., *Schriften*, II., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1977, 170–197.
- SZÜCS Jenő, *Vázlat Európa három történelmi régiójáról*, Magvető, Budapest, 1983.
- THEISSEN, Bianca, *Dancing with Words. Kleist's Marionette Theatre*, MLN (121) 2006/3., 522–529.
- TÖRÖK Ervin, *Eszményi, nem eszményi. Diderot Színészparadoxona és a Rameau unokaöccse* = Uő., *A szatíra diskurzusai a modernitásban*, Pompeji, Szeged, 2014, 82–112.
- WEBER, Samuel, *Felhők: a terror és a terrorizmus lehetséges viszonya az esztétikáihoz*, ford. FOGARASI György, kézirat

WEIDMANN, Heiner, *Heinrich von Kleist – Glück und Aufbegehren. Eine Exposition des Redens*, Bouvier, Bonn, 1984.

WERBER, Niels, *Kleists „Sendung des Dritten Reichs“. Zur Rezeption von Heinrich von Kleists „Hermannsschlacht“ im Nationalsozialismus*, KJB 2006, 157–170.

WETZ, Franz Josef, *Die Begriffe „Zufall“ und Kontingenz = Kontingenz*, szerk. Gerhart von GRAEVENITZ – Odo MARQUARD, Fink, München, 1998, 27–34.

WILD, Christopher J., *Wider die Marionettentheaterfeindlichkeit. Kleists Kritik bürgerlicher Antitheatralität*, KJB 2002, 109–141.

ZANKER, Graham, *Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry*, Rheinisches Museum für Philologie 1981/3–4., 297–311.

ZEEB, Ekkehard, *Die Unlesbarkeit der Welt und die Lesbarkeit der Texte. Ausschreitungen des Rahmens der Literatur in den Schriften Heinrich von Kleists*, Königshausen & Neumann, München, 1994.

ŽIŽEK, Slavoj, *Die Pest der Phantasmen. Die Effizienz des Phantasmatischen in den neuen Medien*, Passagen, Wien, 1997.

KLEIST Heinrich von, *Kohlhaas Mihály. Homburg hercege*, ford. KARDOS László, Európa, Budapest, 2003.

KLEIST, Heinrich von, *Drámák, I.*, Jelenkor, Pécs, 1998.

KLEIST, Heinrich von, *Drámák, II.*, Jelenkor, Pécs, 1998.

KLEIST, Heinrich von, *Elbeszélések*, Jelenkor, Pécs, 1995.

KLEIST, Heinrich von, *Esszék, anekdoták, költemények*, Jelenkor, Pécs, 2001.

KLEIST, Heinrich von, *Levelek*, ford. FÖLDÉNYI F. László, Jelenkor, Pécs, 2000.

KLEIST, Heinrich von, *Sämtliche Werke*, Bertelsmann Lesering, Gütersloh, é. n.

Névmutató

Adamik Tamás 19, 132
 Agamben, Giorgio 274, 281
 Arendt, Hannah 212, 281
 Arisztotelész 38, 40, 151, 281
 Ármeán Otília 101, 284
 Austin, John L. 230

Babits Mihály 96
 Bakcsi Botond 28, 281
 Balázs Béla 92
 Balázs Péter 13
 Baránszky-Jób László 223
 Barthes, Roland 247, 248, 259, 281
 Beck András 75, 282
 Behler, Constantin 94, 95, 281
 Beil, Ulrich Johannes 74, 77, 79, 281
 Bence György 265, 281
 Benjamin, Walter 33, 263, 265, 281
 Bennington, Geoffrey 243, 282
 Bényei Tamás 14
 Berényi Gábor 56, 284
 Bibó István 239, 281
 Blamberger, Günther 8, 22, 107–109, 112, 122, 281
 Bognár Virág 187, 285
 Bónus Tibor 13
 Bonyhai Gábor 223
 Borgards, Roland 101, 281
 Boros Gábor 225, 282
 Boros János 10, 230, 282
 Brentano, Clemens 213, 285
 Burke, Edmund 28

Carlson, David Grey 275, 285
 Carrière, Mathieu 8, 24, 281
 Castiglione, Baldassarre 122
 Celan, Paul 51, 283
 Celsus, Aulus Cornelius 129
 Cicero, Marcus Tullius 27, 129–134, 160, 282, 287
 Clausewitz, Carl von 241
 Condillac, Étienne Bonnot de 27–30, 47, 282

Cornell, Drucilla 275, 285
 Culler, Jonathan 96, 282

Dahlhaus, Carl 205, 282
 Deleuze, Gilles 8, 24, 243, 282
 de Man, Paul 8, 41, 75–77, 83, 84, 87, 93, 95, 116, 118, 206, 218, 219, 222, 227, 228, 281, 282, 287
 Derrida, Jacques 10, 117, 229, 230, 243, 262, 282
 Descartes, René 25, 225, 282
 Devcséri Gábor 156, 185, 286
 Diderot, Denis 27, 30, 31, 199, 282, 287
 Dryden, John 186

Endres, Johannes 74, 283
 Euripidész 185

Falk, Johann Daniel 186, 287
 Fogarasi György 14, 41, 92, 207, 222, 263, 282, 283, 287
 Fontanier, Pierre 130, 283
 Forgách András 19, 62, 63
 Foucault, Michel 8, 150
 Földényi F. László 9, 104, 113, 147, 220, 283, 288
 II. Frigyes Vilmos porosz király 240
 Fülleborn, Ulrich 187, 283
 Füzi Izabella 13, 92, 192, 208, 228, 283, 284, 285, 287

Gadamer, Hans-Georg 8, 61, 189, 190, 193–195, 214, 223, 283, 285
 Gailus, Andreas 55, 60, 283
 Gallas, Helga 8
 Gasché, Rodolphe 56, 127, 142, 143, 203, 283, 285
 Genette, Gérard 130, 283
 Giraudoux, Jean 186, 287
 Gneisenau, August Neidhardt von 241
 Goethe, Johann Wolfgang 47, 157, 284

Gottsched, Johann Christoph 28
 Gracián, Baltasar 23
 Graevenitz, Gerhart von 42, 43, 288
 Guattari, Félix 8, 24, 282
 Gundolf, Friedrich 8

Habermas, Jürgen 57
 Hajnóczy Péter 238
 Hamacher, Werner 8, 51, 263, 272, 283
 Hamann, Johann Georg 28
 Hárs Endre 12, 14
 Hart Nibbrig, Christiaan L. 56, 283
 Házas Nikoletta 135, 284
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 199, 201, 283
 Heller, Martin 151, 285
 Herder, Johann Gottfried 28
 Hobbes, Thomas 57, 239
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 74, 213, 285
 Huber, Jörg 151, 285
 Husserl, Edmund 223, 231, 283

Iffland, August Wilhelm 76
 Iser, Wolfgang 39, 284
 Jahn, Manfred 192, 284
 Jaus, Hans Robert 8, 54, 55, 186–189, 192, 202, 203, 206, 212, 222, 284

Kafka, Franz 238, 241, 255
 Kaiser, Georg 186, 287
 Kálnoky László 48, 49, 191, 284
 Kant, Immanuel 6, 11, 51, 55, 56, 70, 79, 97, 126–128, 137–140, 142–145, 155, 164, 181–183, 272, 275, 283, 284
 Kanyó Zoltán 248, 280
 Kardos László 254, 288
 Katona Gábor 227, 282
 Kelemen Attila 101, 284
 Kepler, Johannes 79
 Kibédi Varga Áron 135, 137, 284
 Kicsák Lóránt 229, 282
 Kiss Lajos, Cs. 243, 286
 Kittler, Wolf 8, 146, 157, 179, 239, 241, 242, 284
 Kommerell, Max 8, 46, 47, 284
 Kotzebue, August von 7
 Kracauer, Siegfried 92, 283
 Kreutzer, Hans Joachim 241, 283

Kulcsár-Szabó Zoltán 12, 13, 27, 60, 205, 284, 287

Lacan, Jacques 8, 192, 202, 203, 285
 La Fontaine, Jean de 19, 44, 48–50, 284
 XIV. Lajos francia király 188
 Lakatos István 133
 Larubia-Prado, Francisco 273, 274, 285
 Lasson, Georg 199
 Le Brun, Charles 79
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 79
 Lemke, Anja 78, 285
 Lilienstern, Rühle von 52
 Lixl, Andreas 91, 285
 Locke, John 27
 Lőrincz Csongor 9, 13, 61, 157
 Luhmann, Niklas 90, 148, 150, 187, 285
 Lukianosz 79
 Lüdemann, Susanne 151, 285

Marquard, Odo 43, 55, 284, 288
 Márton László 9, 238, 243
 Marx, Karl 10, 230, 282
 Massumi, Brian 24, 282
 May, Charles E. 50, 287
 Matala de Mazza, Ethel 8
 Menke, Bettine 8, 208, 213, 232, 247, 285
 Miller, J. Hillis 275, 285
 Molière 44, 53, 185–191, 193, 194, 196, 198, 200, 214, 285, 287
 Montespan, Madame de (Françoise Athénaïs de Rochechouart de Mortemart) 188
 Müller, Adam 57, 58

Nádori Lídia 95, 281
 Nagy Ferenc 25, 286
 Nagyi Illés János 13
 Napóleon, Bonaparte 238, 241–243
 Nemes Péter 219
 Nietzsche, Friedrich 41, 43, 282
 Novalis 22

Nyárfádi Krisztián 13

Odorics Ferenc 13, 101, 208, 228, 284, 285, 287
 Oschmann, Dirk 27, 29, 30, 285

Ovidius Naso, Publius 112, 286

Pap Mária 212, 281
 Papp Zoltán 70, 97, 284
 Pascal, Blaise 227, 228, 286
 Pass, Dominik 17, 286
 Pavlovits Tamás 227
 Petra-Szabó Gizella 73, 116
 Petri György 191
 Pfeiffer, Joachim 8
 Platón 56
 Plautus, Titus Maccius 185–187, 286, 287
 Proust, Marcel 41, 282
 Pseudo-Longinos 25, 130, 135, 136, 286

Quintilianus, Marcus Fabius 19, 129–133, 135, 157, 160, 184, 286

Reuß, Roland 198–200, 286
 Riedl, Peter Philipp 20, 32, 57, 58, 286
 Rilke, Rainer Maria 41, 195, 206, 282
 Rosenfeld, Michael 275, 285
 Rotrou, Jean de 185
 Rousseau, Jean-Jacques 28, 33, 41, 57, 189, 239, 281, 282
 Roussel, Martin 33, 286

Sarkadi Bence 74, 286
 Sarkady János 38, 281
 Scharnhorst, Gerhard von 241
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 225
 Schiller, Friedrich 47, 74, 76, 77, 79, 85, 95, 281, 284
 Schlegel, August Wilhelm 22
 Schlegel, Friedrich 22
 Schleiermacher, Friedrich 58
 Schmidt, Herminio 102, 286
 Schmitt, Carl 60, 242, 243–246, 264, 269, 284, 286
 Schröter, Jens 91, 286
 Sembdner, Helmut 186, 287
 Shelley, Percy Bysshe 207, 287
 Siklaci István 248, 281
 Simon Attila 27, 287
 Simonffy Zsuzsa 248, 281
 Söffner, Jan 149

Sprinker, Michael 228, 287
 Steiner, Manfred 183, 287
 Stierle, Karlheinz 49, 50, 55, 284, 287

Stoessl, Franz 185, 287
 Sütő András 238

Szabó Lőrinc 185, 202, 204, 205, 211, 212, 214, 219, 224, 226, 228, 234
 Széles Csongor 96, 282
 Szemere Samu 199, 225, 282, 283
 Szirák Péter 13
 Szondi, Peter 8, 186, 287
 Szophoklész 185
 Szűcs Jenő 239

Tandori Dezső 101, 125, 266
 Tasnádi István 238
 Techet Péter 60, 286
 Theissen, Bianca 79, 287
 Thomka Beáta 135, 284
 Thüring, Hubert 274, 281
 Török Ervin 91, 192, 199, 208, 284, 285, 286, 287
 Török Erika 14
 Török Léna 14
 Török Lídia 14
 Tuckwiller, Donald David 230, 282

Vincze Orsolya 228, 287

Warhol, Andy 135, 284
 Weber, Samuel 92, 287
 Weidmann, Heiner 8, 102, 206, 236, 288
 Werber, Niels 92, 288
 Wetz, Franz Josef 42, 43, 288
 Wieland, Christoph Martin 79
 Wild, Christopher J. 74, 76, 288
 Wilson, David 50, 287
 Winckelmann, Johann Joachim 94
 Wolff, Christian 79

Zanker, Graham 129, 130, 288
 Zeeb, Ekkehard 39, 251, 275, 288
 Zenge, Wilhelmine von 220
 Zeuxisz 135, 284
 Žižek, Slavoj 91, 288

Ráció Kiadó
Budapest, 2015
www.racio.hu

Kiadványszám: 209

Felelős kiadó: Lajtai L. László

Felelős szerkesztő: Bednatics Gábor

Korrektor: Széll Szilvia

Tördelés: Layout Factory Grafikai Stúdió

Nyomdai munkák: *mondAt Kft.*, www.mondat.hu

ISBN 978-963-9605-04-6

ISSN 0076-9967

Az *Elmozdult képek* Heinrich von Kleistnak, a német romantikus irodalom kiemelkedő szerzőjének az esszéit, drámáit és a *Kohlhaas* című novelláját elemzi, abból a szempontból, ahogy ezek az írások a nyelvi kép, a mozgás, a gondolkodás és az erőszak kérdéseit izgalmas mátrixszá kapcsolják össze. A hangos gondolkodásról, a marionettek játékaról írott esszék, a nyugati világ alapvető mítoszairól, valamint a szuverenitásról és a gerillaháborúról szóló fikciók kapcsán a kötet a nyelvi kép, a képzetalkotás és általában a reprezentáció megrendülésének kleisti tapasztalatát tárgyalja.

2850 Ft

ISBN 978-963-9605-04-6



9 789639 605046